

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia y Ciencias de la Música
Programa de Doctorado en Historia y Artes



El Trío con piano en España en los siglos XIX y XX

Autor	Torcuato Tejada Tauste
Directora	Christiane Heine
Fecha	2019

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Torcuato Tejada Tauste
ISBN: 978-84-1306-448-2
URI: <http://hdl.handle.net/10481/59771>

Agradecimientos

Esta compleja labor de recopilación y gestión de información sobre un género poco estudiado como el Trío con piano en España y cuya vida se extiende durante dos siglos no habría podido realizarse sin la ayuda de muchas personas.

Agradezco a mi directora, Christiane Heine de la Universidad de Granada, por proponerme un tema de investigación tan interesante, por sus numerosas indicaciones, sus enfoques metodológicos y su ayuda en la localización y tratamiento de las fuentes contempladas. También a Steven Jan, mi tutor durante mi estancia en la Universidad de Huddersfield, por mostrarme un nuevo enfoque analítico a la hora de abordar composiciones que derivan (o usan) material propio del folklore, lo que ha dado como resultado dos investigaciones paralelas: una sobre las similitudes a este respecto entre el Trío no. 2 de Gerhard y el Trío de Ravel y otra enfocada a una reconstrucción del *Trío-Fantasia* de Dúo Vital a partir de sus borradores.

Doy las gracias a Fernando Barrera por su ayuda para buscar el lugar idóneo en el que desarrollar mi estancia internacional, la Universidad de Huddersfield, donde pude ponerme en contacto con Monty Adkins y, posteriormente, con Carlos Duque, miembros del grupo de investigación «The Electronic Music of Roberto Gerhard», cuyas orientaciones y consejos sobre la obra temprana del músico catalán fueron cruciales.

Por su trato tan cordial y cercano, doy las gracias a Olga Ger, del *Institut d'Estudis Vallencs* de Valls (Tarragona), permitiéndome incluso indagar en las cajas en proceso de catalogación donde se encontró el *Cuaderno rojo* que tan valiosos datos albergaba. Este agradecimiento es extensible a Fidel Villafáfila Aparicio por compartir resultados de su tesis doctoral sobre los primeros años de Gerhard incluso antes de ser concluida; y a Beatriz Brito Brito, por su ayuda y apoyo logístico en Barcelona.

Agradezco la gentileza y diligencia del personal del Archivo «Manuel de Falla» a la hora de facilitarme los documentos necesarios para realizar esta investigación. En especial a Elena García de Paredes y Aurora Fernández, cuyo conocimiento profundo sobre el epistolario de Falla sirvió de guía para dilucidar la relación de Falla con Gerhard.

Dar las gracias a Elena Ruiz Cotorro y María Gómez Quevedo, de la Fundación Botín de Santander, por facilitarme los manuscritos de Dúo Vital. También a Gemma Pérez Zalduondo y a Germán Gan Quesada por su ayuda para contextualizar ésta y otras obras en el marco de la Guerra Civil y la Posguerra.

Agradezco igualmente a María Luz González Peña, directora del CEDOA, por su ayuda en la resolución de algunas dudas sobre obras publicadas por la UME.

En lo referente al contenido del Fondo Cassadó depositado en el *Museum of Musical Heritage* de la Universidad de Tamagawa (Tokio), debido a lo restrictivo de su acceso, agradezco la información proporcionada por Gabrielle Kaufman y Nathaniel Chaitkin.

Agradecer profundamente a Stéphan Etcharry, de la Universidad de Reims, a Eva Moreda Rodríguez, de la Universidad de Glasgow, y a Christoph Flamm, de la Universidad de Lübeck, por avalar internacionalmente esta tesis.

Un agradecimiento especial para Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós, por facilitarme las ediciones particulares de determinadas obras realizadas por ellos mismos para su interpretación, así como la digitalización de varios de los manuscritos, y por compartir parte de sus investigaciones actuales en torno a esta formación instrumental de manera muy generosa. De la misma forma, extendiendo el agradecimiento a Luciano González Sarmiento, pianista del Trío Mompou, por enviarme algunas partituras difíciles de conseguir y por aportar toda la información posible sobre obras que ellos mismos estrenaron.

Agradecer a María del Rosario García Martínez, Fernando Betancor Pérez, Elena Fernández Montes y Sara Brito Brito por su ayuda para localizar las partituras — manuscritos y ediciones— de los compositores canarios.

A Rafael Liñán Vallecillos y a mis compañeras de investigación en Huddersfield —Ophélie Arnould, Alba Luque Porca, Mareike Meyer, Vera Nadeshdin, Eva van der Steen y Antonia Wichert— por su ayuda con los textos en otros idiomas.

A todos mis amigos y a todos mis alumnos —de la Universidad de Granada y del Conservatorio «Manuel Carra» de Málaga— por transmitirme siempre su fuerza y comprensión; especialmente a María de la Paz Fraile Guerrero, Fátima Martínez Ruiz, Elsa Calero Carramolino, Purificación García Fernández, Eloísa Domínguez Carrasco, Moisés Lorenzo de las Cuevas, Pilar y Paula Martín González, Victoriano Pérez Mancilla y Antonio Ortega Santos.

A toda mi familia, por su apoyo y paciencia en la larga travesía que ha supuesto esta investigación, estabilizando conmigo un timón que ha dado no pocos virajes.

Y, por último, no quiero olvidar a todas las personas, oportunidades, conciertos, trabajos y horas que han quedado irremediabilmente atrás, porque, en toda balanza, peso y contrapeso están ligados de manera indefectible, por lo que el coste de lo perdido determina —en parte— el valor de lo alcanzado.

Resumen

La presente tesis doctoral estudia la tradición del género del Trío con piano escrito por compositores españoles en los siglos XIX y XX. Para dar una visión lo más completa posible, se han incluido en la investigación más de cien obras para violín, violonchelo y piano —de un número casi similar de compositores— a las que se ha sometido a un análisis a diferentes niveles de profundidad de acuerdo a su relevancia y contribución a la hora de esclarecer el recorrido evolutivo y la trayectoria de este género camerístico — en sí mismo y como un conjunto destacado de entre los diferentes enfoques que toman las piezas escritas para la plantilla—.

Se establecen tres bloques de contenido dentro del cuerpo principal del texto. En el primero (capítulo I) se consideran los antecedentes del Trío con piano en España en el siglo XVIII y comienzos del XIX, donde la falta de una práctica compositiva en el género contrasta con la sólida tradición que ostentaban las áreas de influencia germana o francesa. La entrada del clave en la Corte de Fernando VI (1713-1759) gracias a su esposa María Bárbara de Braganza (1711-1758) y Domenico Scarlatti (1685-1757), así como la música de cámara que escribieron tanto el padre Antonio Soler (1729-1783) como Luigi Boccherini (1743-1805), sirven como punto de partida para contemplar la unión de la cuerda y la tecla en un solo grupo instrumental de manera relativamente equilibrada. Sin embargo, aunque la composición de obras originales específicamente para violín, violonchelo y piano era casi inexistente, sí que estaba establecida la práctica interpretativa de esta formación instrumental. La cercanía con Francia, la buena posición económica de una sociedad que abandonaba el medio rural y la incipiente industria de fabricación de pianos parecen haber contribuido a que la primera obra española dentro de este género se diera en Cataluña, el Trío en Fa mayor (c1856- c1863) de Pedro Tintorer y Segarra (1814-1891), cuando el compositor, como muchos de su generación, volvía del extranjero para asentarse nuevamente en territorio nacional. El segundo bloque (capítulo II) representa un recorrido por la producción para violín, violonchelo y piano en España, desde su surgimiento (alrededor de 1850) hasta su disolución (1980-1990), aludiendo al contexto creativo de cada obra —dentro del periplo vital de cada autor y del marco sociocultural en el que fue creada—, la problemática asociada a la localización del manuscrito y su edición, el estreno y recepción y otros aspectos de importancia para exponer como cada pieza supone un eslabón particular de la larga cadena que explora esta investigación. El tercer bloque (capítulos III a VI) presenta un estudio desde el punto de vista formal y

estético de una selección de piezas del bloque anterior, desde las composiciones pioneras (1850-1875), pasando por los primeros impulsos (1879-1904) y el desarrollo y florecimiento del género (1917-1937), hasta la amplia diversidad de propuestas para violín, violonchelo y piano tras la Guerra Civil (1940-1990) debido a una actitud creativa más personal por parte de los compositores españoles que obliga a un reenfoque de esta investigación a medida que se acerca al final del siglo XX. De entre todas las características susceptibles de ser analizadas, se ha profundizado en los rasgos que más claramente conforman una línea evolutiva rastreable: el uso de elementos provenientes del folklore nacional, las alternativas a las grandes formas como estrategia para dar cabida dentro de las estructuras clásicas al material de naturaleza popular, el uso de procedimientos cíclicos, el número de movimientos, la relación dialéctica entre los instrumentos, la textura o el lenguaje —más conservador o vanguardista—. Atendiendo a estos rasgos se pueden conformar tres grandes grupos: los Tríos con piano pertenecientes a la tradición del género —en los que se centra esta investigación—; las obras que, partiendo de la tradición, sugieren cambios y alternativas significativas (que en numerosos casos acaban teniendo estructura de *suite*); y las obras que usan la formación instrumental como lienzo sobre el que los compositores cristalizan su percepción personal de un lugar, una situación, un sentimiento, un símbolo o una persona.

La investigación constata como, a pesar del limitado número de piezas y lo tardío de su inicio (en comparación con otros países como Francia o Alemania), la trayectoria del Trío con piano en España presenta, además características comunes a las obras para la plantilla en el marco internacional, rasgos nacionales propios como un reajuste de las grandes formas clásicas directamente proporcional al nivel de inclusión de elementos relacionados con lo popular o el folklore nacional y una posterior búsqueda de coherencia y cohesión a través de diferentes procedimientos cíclicos.

En definitiva, el Trío con piano español supone una página importante para el entendimiento de la música de cámara nacional, ya que la falta de una tradición consolidada le otorga un alto grado de versatilidad y variabilidad que necesita ser estudiado de forma sincrónica y como parte de una línea evolutiva singular que abarca casi dos siglos, desde su origen hasta su disolución en una nueva diversidad de planteamientos.

Summary

This doctoral thesis deals with the study of the tradition of Piano Trio written by Spanish composers in the 19th and 20th centuries. To ensure the whole vision is as complete as possible, more than one hundred works for violin, cello and piano have been included in the research —from an almost similar number of composers— to which an analysis has been carried out at different levels of depth, regarding their relevance and contribution to clarify the evolutionary path and trajectory of this chamber music genre —in itself and as a prominent group among the different approaches that the pieces composed for this particular ensemble take—.

Along the main body of the text, three sections have been established according to their content. In the first one (chapter I), the history and background of the Piano Trio in Spain in the eighteenth and early nineteenth centuries are considered, where the lack of a compositional practice in the genre contrasts with the solid tradition displayed by areas of Germanic or French influence. The entry of the harpsichord in the Court of Fernando VI (1713-1759) thanks to his wife María Bárbara de Braganza (1711-1758) and Domenico Scarlatti (1685-1757), as well as chamber music written by both padre Antonio Soler (1729-1783) and Luigi Boccherini (1743-1805), serve as a starting point to contemplate the union of strings and keyboard within a single instrumental group in a relatively balanced way. However, although the composition of original works specifically for violin, cello and piano was almost non-existent, the interpretative practice of this instrumental ensemble was already established. The proximity of France, the wealthier economy of a society that abandoned the rural area and the incipient piano manufacturing industry seem to have contributed to the fact that the first Spanish work within this genre appeared in Catalonia, the Piano Trio in F major (c1856 - c1863) by Pedro Tintorer y Segarra (1814-1891), when the composer, like many others of his generation, returned from abroad to settle again in Spain. The second block (chapter II) represents a journey across the output for violin, cello and piano in Spain, from its emergence (around 1850) to its dissolution (1980-1990), alluding to the creative framework of each composition —within each composer's life and the socio-cultural context in which it was conceived—, the difficulties associated to the manuscript location and its edition, the premiere and reception and other aspects of importance in order to show how each piece represents a particular link of the long chain this research explores. The third part of the text (chapters III to VI) presents a deep formal and aesthetic analysis

of selected works among the previous chapter ones, from the pioneers in Spain (1850-1875), going through the first impulses (1879-1904) and the development and blooming of the genre (1917-1937), up to the wide diversity of creative approaches for violin, cello and piano after the Spanish Civil War (1940-1990) due to a progressive more personal attitude of Spanish composers, which forces to reconsider the scope of this investigation the closer it gets to the final stages of the 20th century. Among all the characteristics that can be analyzed, the features that most clearly conform a traceable evolutionary line have been further considered: the use of elements from national folklore, the alternatives to the great forms as a strategy to accommodate the popular music elements within the classical structures, the use of cyclic procedures, the number of movements, the dialectical relationship between the instruments, the texture or the language —more conservative or avant-garde—. According to these features, three large groups can be formed: the Piano Trios belonging to the tradition of the genre —on which this research is focused—; the works that, based on tradition, suggest structural alternatives (ending up, in many cases, in suite-like forms); and compositions that use the ensemble as canvas on which crystallizing a personal perception of a place, a situation, a feeling, a symbol or a person.

The research shows how, despite the limited number of pieces and the late start (compared to other countries such as France or Germany), the trajectory of the Piano Trio in Spain has both its own national features —as a readjustment of the great classical forms proportional to the inclusion of elements related to the popular music or national folklore and a subsequent search for coherence and cohesion through different cyclical procedures— and also characteristics in common with the works for violin, cello and piano in the international framework.

In short, the Piano Trio in Spain represents an important page for the understanding of Spanish chamber music, since the lack of a consolidated tradition enables, somehow, a high degree of versatility and variability that needs to be studied both synchronously and as part of a unique evolutionary line that encompasses almost two centuries from its origin to its dissolution within a renewed scope of approaches.

Índice

Compromiso de respeto de los derechos de autor	3
Agradecimientos	5
Resumen	7
<i>Summary</i>	9
Índice	11
Abreviaturas	14
Siglas RISM	14
Instituciones	14
Abreviaturas generales	14
Lista de ejemplos musicales	15
Lista de tablas	17
Introducción	19
1. Objetivos	21
2. Metodología	22
3. Estado de la cuestión	26
3.1. Fuentes primarias	27
3.2. Fuentes secundarias	30
I Del salón privado a la esfera pública: la música de cámara en España en el siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX	37
II La producción para violín, violonchelo y piano en España (1850-1990)	47
1. De mediados del s. XIX hasta la Primera Guerra Mundial (1850-1914)	47
2. El periodo de entreguerras (1914-1939)	95
3. Tras la Guerra Civil y hasta las postrimerías del s. XX (1940-1990)	148
III Las obras pioneras para la plantilla en territorio nacional a mediados del s. XIX	163
1. Trío en Fa mayor (c1856-c1863) de Pedro Tintorer (1814-1891)	163
1.1. I movimiento: <i>Allegro</i>	163
1.2. II movimiento: <i>Andante molto</i>	170
1.3. III movimiento: <i>Allegro moderato</i>	172
1.4. El Trío de Tintorer en el contexto del género en Europa al final del s. XVIII y principios del s. XIX	176

2.	<i>Proyecto de un Gran Trío</i> (c1855-1866) de Marcial del Adalid Gurrea (1826-1891)	179
3.	<i>Menuetto y Allegro</i> (1869) y <i>Concierto infantil: Sonatita</i> (187?) de Claudio Martínez Imbert (1845-1919)	181
4.	Observaciones en torno a las primeras obras para la plantilla	183
IV	Los primeros impulsos nacionales en el género hacia finales del s. XIX	187
1.	Trío en Re mayor (1879?) de Ruperto Chapí (1851-1909)	187
2.	Trío en Mi mayor (1887) de Tomás Bretón (1850-1923)	193
3.	Trío en Do mayor op. 50 (1894) de Enrique Granados (1867-1916)	208
4.	Trío en Sol menor op. 7 (c1895) de Rafael Mitjana (1869-1921)	214
5.	Trío en Sib mayor (1898) de Joaquim Malats (1872-1912)	219
6.	Trío en Re mayor (c1898) de Emilio Tuesta (después de 1865-?)	223
7.	Trío en Fa menor (1904) de Joaquín Turina (1882-1949)	229
8.	Observaciones con respecto al género en el siglo XIX	239
V	El florecimiento del Trío con piano en España en el periodo de entreguerras	245
1.	Los Tríos con piano de Roberto Gerhard (1896-1970)	245
1.1.	Trío no. 1 en Si mayor (1917-1918)	245
1.1.1.	I movimiento: <i>Enèrgic</i>	245
1.1.2.	I movimiento: <i>Viu</i> (versión alternativa)	252
1.1.3.	II movimiento: <i>Íntim</i>	255
1.1.4.	III movimiento: <i>Amb passió</i>	259
1.2.	Trío no. 2 en Lab mayor (1918-1919)	266
1.2.1.	I movimiento: <i>Modéré</i>	267
1.2.2.	II movimiento: <i>Trés calme</i>	269
1.2.3.	III movimiento: <i>Vif</i>	270
2.	Trío en Mi mayor (1926-1927) de Joaquim Serra (1907-1957)	276
3.	Trío en Do# menor (1927) de Manuel Bonnín Guerín (1898-1993)	287
4.	Trío en Do mayor (1927) de Evaristo Fernández Blanco (1902-1993)	296
5.	Trío en Do mayor (1926-1929) de Gaspar Cassadó (1897-1966)	303
5.1.	I movimiento: <i>Allegro risoluto</i>	303
5.2.	II movimiento: <i>Tempo moderato e pesante</i>	307
5.3.	III movimiento: <i>Recitativo (Moderato ed appassionato). Rondo (Allegro vivo)</i>	311
6.	Los Tríos con piano de Joaquín Turina (1882-1949)	314
6.1.	Trío no. 1 en Re menor op. 35 (1926)	314
6.2.	Trío no. 2 en Si menor op. 76 (1933)	319

6.3.	<i>Círculo</i> op. 91 (1936)	321
7.	<i>Trío-Fantasia</i> (1937) de Arturo Dúo Vital (1901-1964)	325
7.1.	<i>Fantasia? para TRIO</i> (borrador: 1º bloque)	325
7.2.	<i>Fantasia? para TRIO</i> (borrador: 2º bloque)	334
7.3.	<i>¿Trío de violín, cello y piano?</i> (borrador)	343
8.	Observaciones al Trío con piano en el periodo de entreguerras	344
VI	Hacia una diversidad de planteamientos: el Trío con piano en España en la segunda mitad del s. XX	353
1.	Conservación de la tradición clásico-romántica	355
2.	Renovación del lenguaje y de las grandes formas	356
3.	Disolución del concepto tradicional de género	362
	Conclusiones	364
	<i>Conclusions</i>	371
	Referencias documentales	378
1.	Bibliografía	378
2.	Prensa anónima	391
3.	Prensa firmada	394
4.	Programas de mano y libretos de CDs	396
	Anexo: Catálogo de obras para violín, violonchelo y piano escritas por compositores españoles en los siglos XIX y XX	399
1.	Catálogo alfabético	399
2.	Catálogo cronológico	403

Abreviaturas

Siglas RISM

E-Bc	Biblioteca de Cataluña (Barcelona)
E-Bmi	Museo de la Música (Barcelona)
E-Boc	Centro de Documentación del Orfeó Català (Palau de la Música, Barcelona)
E-GRda	Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada)
E-GRmf	Archivo Manuel de Falla (Granada)
E-GRu	Universidad de Granada (Granada)
E-Mba	Archivo y Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)
E-Mc	Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
E-Mjm	Biblioteca Española de Música y Teatros Contemporáneos. Fundación Juan March (Madrid)
E-Mn	Biblioteca Nacional de España (Madrid)
E-MUar	Archivo General de la Región de Murcia (Murcia)
E-LPAm	Museo Canario. Fondos musicales (Las Palmas de Gran Canaria)
E-RE	Eresbil: Archivo Vasco de la Música (Rentería, Guipúzcoa)
E-SANfb	Biblioteca de la Fundación Botín (Santander)
E-SCResm	Biblioteca del Conservatorio Superior de Música (Santa Cruz de Tenerife)
E-VLL	Institut d'Estudis Vallencs (Valls, Tarragona)
F-Pn	Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique (Paris)
GB-Cu	Cambridge University Library (Cambridge)
J-Tmeh	Museum of Educational Heritage, Tamagawa University (Tokio)
US-Wc	The Library of Congress, Music Division (Washington, D.C.)

Instituciones

AEBAR	Academia Española de Bellas Artes en Roma
BC	Biblioteca de Cataluña
BNE	Biblioteca Nacional de España
CDMA	Centro de Documentación Musical de Andalucía (Granada)
FJM	Fundación Juan March (Madrid)
IEV	Institut d'Estudis Vallencs (Valls, Tarragona)
ICCMU	Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Madrid)
RABASF	Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)
RACBA	Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Tenerife)
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid (Madrid)
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores (Madrid)
SEdeM	Sociedad Española de Musicología (Madrid)
UME	Unión Musical Ediciones S.L.

Abreviaturas generales

<i>c</i>	<i>circa</i> (fecha aproximada)
<i>c. / cc.</i>	compás / compases
<i>C.</i>	compases dentro de la línea del manuscrito (solo para manuscritos de Dúo Vital)
<i>Cia</i>	compañía
<i>coord. / coords.</i>	coordinador / coordinadores
<i>DMEH</i>	Diccionario de la música española e hispanoamericana
<i>ed. / eds.</i>	editor / editores
<i>Ibid.</i>	Ibidem
<i>Intro</i>	Introducción
<i>L.</i>	Línea dentro de la página del manuscrito (solo para manuscritos de Dúo Vital)

mod	modulante/modulación
mov. / movs.	movimiento / movimientos (o cantidad de)
ms.	manuscrito
no.	número
op.	<i>opus</i> (obra)
p.e.	por ejemplo
p. / pp.	página, páginas
P.	Página del manuscrito (solo para manuscritos de Dúo Vital)
Recit	Recitativo
s.	Siglo
Sig.	Signatura
vol. / vols.	volumen / volúmenes

Lista de ejemplos musicales

- 1 TINTORER, Pedro. Trío, París, E. Gérard, 1865?, I, cc. 1-4 (tema A)
- 2 TINTORER, Pedro. Trío, París, E. Gérard, 1865?, I, cc. 18-26 (T1 y comienzo de B)
- 3 TINTORER, Pedro. Trío, París, E. Gérard, 1865?, I, cc. 69-71 (tema C)
- 4 TINTORER, Pedro. *Trío*, París, E. Gérard, 1865?, III, cc. 219-224 (coda)
- 5a BEETHOVEN, Ludwig van. Trío op. 1 no. 3, Leipzig, Peters, c1885, I, cc. 1-9 (inicio del primer movimiento)
- 5b TINTORER, Pedro. *Un souvenir de L. van Beethoven: Quartuor pour piano, violon, alto et base*, París, Richault, 1866?, II, cc. 1-6 (comienzo del II mov: *Allegro ma non tanto*)
- 6 MARTÍNEZ IMBERT, Claudio. *Menuetto y Allegro*, Barcelona, Vidal y Roger, 1874, I, cc. 1-16 (tema principal del *Menuetto*)
- 7 MARTÍNEZ IMBERT, Claudio. *Menuetto y Allegro*, Barcelona, Vidal y Roger, 1874, II, cc. 3-4 (tema inicial A del *Allegro*)
- 8 MARTÍNEZ IMBERT, Claudio. *Menuetto y Allegro*, Barcelona, Vidal y Roger, 1874, II, cc. 163-170 (tema central B del *Allegro*)
- 9 CHAPÍ, Ruperto. Trío en Re menor [manuscrito], I, cc. 1-11
- 10 CHAPÍ, Ruperto. Trío en Re menor [manuscrito], I, cc. 122-126
- 11 BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, I, cc. 1-15 (Grupo temático A: a₁ y comienzo de a₂)
- 12a BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, I, cc. 98-101 (comienzo de b₂ en la Exposición)
- 12b BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, I, cc. 353-357 (comienzo de b₂ en la Reexposición)
- 13 BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, II, cc. 63-68 (sección B)
- 14a BRETÓN, Tomas. *Scherzo para piano*, Madrid, Romero, c1888, cc. 39-45 (comienzo de B)
- 14b BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, III, cc. 33-40 (comienzo de B)
- 15a BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, III, cc. 176-188 (comienzo de C+D)
- 15b BRETÓN, Tomas. *Scherzo para piano*, Madrid, Romero, c1888, cc. 184-195 (comienzo de C+D)
- 16 BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, III, cc. 25-32 (final de A₂)
- 17 BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, III, cc. 85-95 (comienzo de C)
- 18 BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, IV, cc. 47-52 (comienzo del puente)
- 19 BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, IV, cc. 246-256 (final del *Poco meno* y comienzo del puente)
- 20 BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, I, cc. 413-423 (Coda)
- 21 GRANADOS, Enrique. Trío op. 50 [manuscrito], I, cc. 1-6.

- 22 GRANADOS, Enrique. Trío op. 50 [transcripción del manuscrito], I, cc. 62-67.
- 23 MITJANA, Rafael. Trío en Sol menor [Pardo Cayuela (ed.)], I, cc. 31-34
- 24 MITJANA, Rafael. Trío en Sol menor [Pardo Cayuela (ed.)], II, cc. 1-7
- 25 MITJANA, Rafael. Trío en Sol menor [Pardo Cayuela (ed.)], III, cc. 71-77
- 26 TUESTA, Emilio. *Trío para piano, violín y violonchelo* (E-Mba: Sig. M-2571), I, cc. 1-10 (tema A)
- 27 TUESTA, Emilio. *Trío para piano, violín y violonchelo* (E-Mba: Sig. M-2571), I, cc. 27-37 (tema B)
- 28 TUESTA, Emilio. *Trío para piano, violín y violonchelo* (E-Mba: Sig. M-2571), IV, cc. 1-13
- 29 TUESTA, Emilio. *Trío para piano, violín y violonchelo* (E-Mba: Sig. M-2571), IV, cc. 28-30 y V, cc. 1-9 (final del tiempo lento y comienzo del finale)
- 30 TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, I, cc. 1-3 (introducción)
- 31 TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, I, cc. 12-15 (tema A)
- 32 TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, I, cc. 69-73 (tema B)
- 33 TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, I, cc. 121-128 (punto culminante)
- 34 TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, II, cc. 12-17 (pasaje final de A₁)
- 35 TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, II, cc. 78-81 (pasaje final de B₂)
- 36 TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, III, cc. 85-88 (material de Intro)
- 37 TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, III, cc. 13-24 (A₂)
- 38 GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_01], I, cc. 1-18 (tema A)
- 39 GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_01], I, cc. 36-52 (tema B)
- 40 GERHARD, Roberto. Trío no. 1, I alternativo [Viu, en el *Cuaderno rojo*], cc. 1-19 (tema A)
- 41 GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_02], II, cc. 1-21 (sección A)
- 42 GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_02], II, cc. 72-79 (sección B)
- 43 GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_03], III, cc. 1-30
- 44 GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_03], III, cc. 37-42
- 45 GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, I, cc. 1-3 (Tema A)
- 46 GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, I, cc. 61-62 (Tema B)
- 47a GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, III, cc. 1-4.
- 47b RAVEL, Maurice. Cuarteto, París, Durand, 1910, II, cc. 1-4
- 48 GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, III, cc. 37-40
- 49 GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, III, cc. 77-79
- 50 GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, III, cc. 203-205
- 51 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 1-3 (comienzo de A)
- 52 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 56-59 (comienzo de B)
- 53 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 22-24 (comienzo del Puente: P₁)
- 54 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 28-30 (final de P₁: Z primitivo)
- 55 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 82-84 (inicio de grupo final)
- 56 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 123-125 (D₃: Z)
- 57 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 148-149 (comienzo de D₆)
- 58 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, II, cc. 1-6 (comienzo de A)
- 59 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, II, cc. 87-90 (comienzo del punto culminante)
- 60 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, III, cc. 56-64 (tema A: 1ª y 2ª frase)
- 61 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, III, cc. 79-88 (tema B)
- 62 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, III, cc. 239-243 (comienzo de la sección D)
- 63 SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, III, cc. 432-445 (comienzo de la Fuga)
- 64 BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, I, cc. 43-52 (comienzo de A)
- 65 BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, I, cc. 88-98 (final del Puente y comienzo de B)
- 66 BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, II, cc. 1-12 (comienzo el II mov.)
- 67 BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, IV, cc. 1-5 (comienzo de A)
- 68 BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, IV, cc. 45-56 (comienzo de B)
- 69 BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, IV, cc. 74-89 (comienzo de C)
- 70 FERNÁNDEZ BLANCO, Evaristo. *Trío en Do mayor*, Barcelona, Ediciones del Consejo Central de la Música, 1938, II, cc. 128-135
- 71 FERNÁNDEZ BLANCO, Evaristo. *Trío en do mayor*, Barcelona, Ediciones del Consejo Central de la Música, 1938, I, cc. 1-9
- 72 GERHSWIN, George. *Rhapsody in blue* (version para piano), New York, New World Music Corp, 1927, cc. 89-100
- 73 CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, I, cc. 139-146
- 74 CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, I, cc. 19-24 (final del Puente)

- 75 CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, II, cc. 7-15
- 76a CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, II, cc. 43-46
- 76b ALBÉNIZ, Isaac. *El Albaicín* [*Iberia*, cuaderno 3, no. 1], Mineola, Dover, 1987, cc. 198-205
- 77a CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, II, cc. 94-100
- 77b ALBÉNIZ, Isaac. *Rondeña* [*Iberia*, cuaderno 2, no. 1], Mineola, Dover, 1987, cc. 258-263
- 78 TURINA, Joaquín. Trío no. 1 op. 35 en Re menor, París, Rouart, Lerolle & Cia, 1926, I, cc. 67-69 (comienzo de la Fuga). Partitura con anotaciones manuscritas de Turina (E-Mjm: Sig. LJT-P-B-54)
- 79a TURINA, Joaquín. *Círculo* op. 91 Madrid, UME, 1936, I, cc. 7-15 (material cíclico: al comienzo)
- 79b TURINA, Joaquín. *Círculo* op. 91 Madrid, UME, 1936, III, cc. 99-107 (material cíclico: al final)
- 80 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 1 / encabezado
- 81 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [transcripción de E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 3 / L. 4
- 82 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [transcripción de E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 1 / L. 5-6
- 83 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 1 / L. 1 / C. 1-4
- 84 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 7 / L. 1 / C. 1-4
- 85 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 7 / L. 2 / C. 1-2
- 86a DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [transcripción de E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 4 / L. 7 + P. 3 / L. 5
- 86b DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 4 / L. 7 (corresponde a cc. 1-3 del 86a)
- 87 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 3 / L. 5 (corresponde a cc. 4-5 del 93)
- 88 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 4 / L. 6
- 89 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 4 / L. 1 / C. 1-2
- 90 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 9 / L. 3
- 91 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 14-16
- 92 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [transcripción], P. 18-19
- 93 DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [transcripción], P. 21 / L. 2-4 + P. 22 / L. 1-2
- 94 DÚO VITAL, Arturo. ¿Trío de violín, cello y piano? [E-SANfb: Sig. DUO 20-37624], P. 2 / L. 1
- 95 DÚO VITAL, Arturo. ¿Trío de violín, cello y piano? [E-SANfb: Sig. DUO 20-37624], P. 1 / L. 3
- 96 GOMBAU, Gerardo. Trío en Fa# [edición particular del Trío Arbós], I, cc. 1-5 (tema A)
- 97 GOMBAU, Gerardo. Trío en Fa# [edición particular del Trío Arbós], I, cc. 36-41 (tema B)

Lista de tablas

- 1 Posible proceso creativo del Trío no. 1 de Roberto Gerhard
- 2 Posible proceso creativo del Trío no. 2 de Roberto Gerhard
- 3 TINTORER, Pedro, Trío, I (esquema formal)
- 4 TINTORER, Pedro, Trío, II (esquema formal)
- 5 TINTORER, Pedro, Trío, III (esquema formal)
- 6 BRETÓN, Tomás, Trío, I (esquema formal)
- 7 BRETÓN, Tomás, Trío, II (esquema formal)
- 8 BRETÓN, Tomás, Trío, III (esquema formal)
- 9 BRETÓN, Tomás, Trío, IV (esquema formal)
- 10 GRANADOS, Enrique, Trío, I (esquema formal)
- 11 TUESTA, Emilio, Trío, V (esquema formal)
- 12 TURINA, Joaquín, Trío en Fa, I (esquema formal)
- 13 TURINA, Joaquín, Trío en Fa, III (esquema formal)
- 14 TURINA, Joaquín, Trío en Fa, IV (esquema formal)
- 15 GERHARD, Roberto, Trío no. 1, I (esquema formal)
- 16 GERHARD, Roberto, Trío no. 1, II (esquema formal)
- 17 GERHARD, Roberto, Trío no. 1, III (esquema formal)
- 18 GERHARD, Roberto, Trío no. 2, I (esquema formal)
- 19 GERHARD, Roberto, Trío no. 2, II (esquema formal)
- 20 GERHARD, Roberto, Trío no. 2, III (esquema formal)
- 21 SERRA, Joaquim, Trío, III (esquema formal)
- 22 BONNÍN GUERÍN, Manuel, Trío, I (esquema formal)
- 23 BONNÍN GUERÍN, Manuel, Trío, IV (esquema formal)

- 24 CASSADÓ, Gaspar, Trío, I (esquema formal)
- 25 CASSADÓ, Gaspar, Trío, III (esquema formal)

Introducción

La libertad creativa del músico tensa una cuerda a cuyos extremos están agarrados él mismo y su audiencia. Cuanto mayor es la independencia cultural del oyente, más se podrá ver afectado por las nuevas ideas; por el contrario, la ausencia de libertad — normalmente asociada con entornos bélicos o de dificultad económica— conlleva una inmovilidad en el espectador que acabará provocando la rotura del vínculo si se fuerza demasiado. Es decir, cada contexto, cada época, permite un nivel de flexibilidad estética diferente. Sin embargo, a veces se introduce una tensión dialéctica entre emisor y receptor que no proviene tanto del entorno como del uso de un código lo suficientemente exclusivo o desconocido como para ser accesible solo para unos e incomprensible para otros, generando una falsa sensación de élite intelectual. En España, durante la mayor parte del siglo XIX, la brecha entre la música «erudita» —promovida por músicos profesionales e intelectuales— y la música «popular» —practicada y consumida por los músicos aficionados y el ciudadano de a pie— se acrecienta; sobre todo en el campo de la música instrumental que, por carecer de la palabra, porta un mensaje más hermético.

Las razones son muchas y muy diferentes. Una es la falta de una tradición sólida en algunos de los géneros camerísticos, como es el caso del Trío con piano: mientras los primeros impulsos en España surgen a mediados del siglo XIX, otros países como Francia o Alemania ya contaban con numerosas obras para la plantilla. No obstante, los músicos españoles que extienden su formación en el extranjero importan la práctica, tanto interpretativa como creativa, de las composiciones basadas en las grandes formas como modelos estructurales. No obstante, este sentimiento de acudir a un elemento externo — o más aún, extranjero— en el que apoyarse para legitimar el trabajo propio hizo que durante décadas los compositores e intérpretes españoles de música de cámara aclamaran a Beethoven, Mendelssohn, Mozart o Haydn como los verdaderos adalides de la música elevada. Desligándose de su propia tradición musical.

Pero, a medida que avanza el siglo XIX, el músico español acaba desafiando tácitamente e incluso desbordando los límites de estas grandes arquitecturas cuando pretende que el folklore de su pueblo, la voz de su memoria, se entreteja en el almacén que típicamente ha dado soporte a los lenguajes clásico-románticos. En el Trío con piano, estas formas de ascendencia germana parecen mostrarse no suficientemente flexibles para dar cabida a sonoridades y propuestas que traen consigo el uso del modo frigio, el cante jondo, la muñeira, la soleá, la cadencia andaluza o el zortzico (hasta el momento solo

incluidas en la música «culta» como pinceladas exóticas y no como elementos esenciales). Esto es más evidente en el siglo XX, cuando además de lo propio, la globalización que provocan los dos grandes conflictos bélicos conlleva grandes intercambios culturales entre diferentes naciones, que en parte se convierten en importantes motores de avance.

La historia del Trío con piano en España entre los siglos XIX y XX es realmente el cruce de dos historias que avanzan la una hacia la otra. Una dimana de las grandes formas clásicas, paradigma de la música «culta» o «erudita» que, en Europa, parece haber alcanzado la certeza de una adecuación intemporal. La otra transita por la música de consumo —ya sea de escena, de salón, ligera, popular o *de raíz*— como fuente de inspiración y entretenimiento para un ciudadano que la entiende y la reclama, pues alimenta sus emociones partiendo de una realidad más cercana (siendo quizá la zarzuela un caso paradigmático). Ambas caminan la una hacia la otra para converger en una región amplia en la que los encuentros son múltiples, mostrando diferentes grados de hibridación entre dos facciones que —como toda disyuntiva entre ortodoxia y rebeldía— parecen avocar a quienes las respaldan a un nuevo cisma musical que tiene su reflejo en lo social.

Sin embargo, en España, la plantilla tradicional de violín, violonchelo y piano parece tener una doble virtud: la capacidad de adaptarse, por un lado, a un género extranjero que se resiste a amoldarse a un nuevo entorno creativo y social y, por otro, de servir como soporte instrumental a una serie de propuestas que intentan dar cabida a estructuras y reglas compositivas que le son ajenas. Esta cinta de Moebius musical encuentra en los diferentes procedimientos cíclicos una herramienta para dotar de coherencia y cohesión renovadas a nuevas vías para extender y hermanar ambas tradiciones. La retroalimentación constante entre estos dos polos y todas las soluciones que se contemplan en los dos siglos de recorrido del Trío con piano dan fe de tres situaciones: por un lado, la «voluntad de hacer» frente a la «necesidad de hacer» de los músicos españoles, dado que el género no parece encontrar su lugar en el entorno social mayoritario (de forma análoga a la mayoría de la música de cámara); por otro, la preocupación creciente del músico de dar una impronta personal a aquello que se esculpe, como una forma de pervivencia del compositor a través de su obra; y por último, la aparente independencia de las obras escritas para esta formación instrumental de alineamientos políticos o socioculturales férreos, identificándose por quienes lo practican con ideas como exploración e hibridación más que con la consolidación o el pragmatismo.

Por estas razones, entre los Tríos con piano españoles se encuentran obras singulares, muchas de primer nivel e incluso pioneras en algunos aspectos, que ocupan

un puesto distinguido entre las principales aportaciones para la plantilla en los dos últimos siglos. Esta tesis doctoral identifica y estudia estas piezas así como los rasgos distintivos que recorren toda la trayectoria del Trío con piano como un flujo que irriga de manera desigual las obras para violín, violonchelo y piano: una corriente que proviene del clasicismo vienés y que durante el siglo XIX español los compositores han intentado releer sin desviarse, abriéndose tímidamente al mar de las vanguardias tras la Primera Guerra Mundial para, después de superar el aislamiento cultural que supuso la dictadura franquista, acabar expandiéndose hacia el océano de la posmodernidad, generando, con su disolución, un crisol de nuevas posibilidades. A partir de aquí, las obras escritas para violín, violonchelo y piano —muy alejadas del modelo tradicional— necesitan ser estudiadas desde el contexto personal del compositor dentro de una red mundial de influencias.

1. Objetivos

El objetivo principal de esta tesis doctoral es investigar los Tríos con piano compuestos por músicos españoles en los siglos XIX y XX, concretando sus características y trazando vínculos entre ellos, con el fin de evidenciar la consistencia de su recorrido y su importante contribución al entendimiento de la música de cámara nacional.

Para ello, se muestra la singularidad de la trayectoria evolutiva nacional del Trío con piano atendiendo principalmente a cuatro aspectos: los planteamientos estructurales que parten de las grandes formas clásicas, la inclusión de elementos del folklore y la música popular nacional, la manera de hacer coexistir este contenido propio con las grandes formas de herencia germana y, por último, los mecanismos técnicos —generalmente relacionados con lo cíclico— usados para dotar de una coherencia y cohesión renovadas a estas propuestas.

De manera más general, se pretende localizar, recuperar y visibilizar composiciones para violín, violonchelo y piano que han permanecido a la sombra, perdidas u olvidadas, aportando información sobre los paraderos de los manuscritos y las diferentes ediciones, el contexto creativo —del compositor y del entorno sociocultural—, el estreno y su recepción, así como verificar su persistencia en el tiempo como objeto de estudio musicológico o como producto artístico y/o comercial.

Se logra así completar una laguna en la historiografía referente al estudio de la tradición de este género y su trayectoria global en España en los siglos XIX y XX, aportando un relato continuo que incorpora en un solo trazo la información que hasta ahora aparecía de manera aislada y/o inconexa en fuentes historiográficas de muy diversa naturaleza, compilando así el conocimiento generado hasta el momento.

2. Metodología

La presente tesis doctoral estudia los Tríos con piano en los siglos XIX y XX. Para clarificar lo máximo posible la ambigüedad entre el género del Trío con piano y las obras compuestas para la plantilla de violín, violonchelo y piano —que, en numerosos casos, no significa lo mismo (ya que el «género» es solo un subconjunto particular del conjunto de obras escritas para esta «plantilla» instrumental)—, es necesario realizar algunas aclaraciones previas. El término «Trío con piano» alude a este género dentro de la música de cámara clásica de ascendencia germana, escrito en tres o cuatro movimientos y que pretende un uso relativamente equilibrado de los tres instrumentos, los cuales —en el caso ideal— se relacionarán por medio del diálogo igualitario sin que alguno de ellos quede relegado a un puesto secundario o sobresalga por encima del resto (evitando generalmente un exceso de virtuosismo individual injustificado). Se trata de composiciones originales y no paráfrasis o adaptaciones instrumentales de trabajos preexistentes. Las obras fuera del género se tratan en este trabajo como piezas escritas para violín, violonchelo y piano que, ciñéndose a la plantilla, no representan un reflejo fiel de la tradición, pudiendo ser transcripciones, variaciones o fantasías sobre temas, suites que reúnen piezas más o menos independientes o composiciones sueltas en un solo movimiento, de inspiración libre, cuyas características están más vinculadas a una decisión creativa puntual del compositor o del contexto sociocultural —como ocurre con la música de salón— que a continuar una línea evolutiva definida.

En relación al vínculo con la tradición, a la hora de indicar el orden de los instrumentos en la plantilla, de manera general los textos consultados usan dos criterios. El primero, que comienza por el piano y continúa por las cuerdas («piano, violín y violonchelo»), herencia de la sonata acompañada en la que el instrumento de tecla era el protagonista y que en muchos casos se asocia a un vínculo con la tradición del género. El segundo, el que se adopta en este texto, alude a los instrumentos por su posición en la plantilla, de agudo a grave («violín, violonchelo y piano»), dando un enfoque más neutral

y objetivo que despoje de una posible carga historicista a los diferentes usos que los compositores hacen de esta formación a lo largo de los dos siglos de estudio.

La periodización elegida parte de los alrededores de mitad del siglo XIX, enclave temporal en el que aparecen los primeros representantes del género en España, algunos de ellos proyectos u obras incompletas o abandonadas. La investigación se extiende hasta el último tramo del siglo XX, donde la idea de «género» está completamente desdibujada, diluida dentro del concepto mayor de «plantilla» o «formación instrumental», y por tanto el estudio evolutivo del género pierde sentido en pos de obras con sus propios planteamientos e idiosincrasia. Se establece como punto de llegada la década de 1980 pues, a partir de aquí, el catálogo aumenta considerablemente en densidad debido, en parte, al inicio de la actividad de agrupaciones profesionales estables (principalmente el Trío Mompou), clave para la promoción y difusión del repertorio español para violín, violonchelo y piano —sobre todo de nueva creación— a finales del siglo XX.

El texto comienza con un bloque preliminar, donde se introduce la investigación, se exponen los objetivos que se persiguen y se describe la metodología seguida para su consecución. A continuación, el estado de la cuestión propone un recorrido por los diferentes tipos de fuentes historiográficas en las que se fundamenta el trabajo, explicando su contribución así como su problemática concreta. No se realiza una referencia al estado de la cuestión de cada obra o compositor pues, debido a la extensa cantidad de fuentes usadas para este estudio, el capítulo se alargaría demasiado redundando en información que aparece posteriormente. De manera que, para consultar específicamente las fuentes primarias y secundarias al respecto de una obra o compositor concreto, se debe completar la información con la parte correspondiente de los capítulos II y III a VI.

En el capítulo I se hace una somera referencia al marco que precede al inicio de la trayectoria de esta formación instrumental: la música de cámara en España y el entorno internacional cercano en el siglo XVIII y principios del XIX, haciendo énfasis en la falta de una tradición nacional (en contraposición a Alemania y Francia), la música de cámara para cuerda y tecla escrita en la Corte y una cierta práctica interpretativa asociada a la plantilla independiente de la creativa.

El capítulo II se realiza un recorrido general por la producción para violín, violonchelo y piano en España entre 1850 y 1990, generando un hilo narrativo que las relaciona siguiendo un método de estudio secuencial. Se integran las pertenecientes al género clásico del Trío con piano, las que plantean alternativas a la tradición y las piezas autónomas, para así profundizar en el tratamiento global que de esta formación

instrumental hacen los compositores nacionales. Se aporta información, en su caso, sobre la génesis de la obra, las localizaciones de los manuscritos, las casas editoriales que las publicaron, los lugares y fechas de estreno y su recepción, algunos de sus rasgos más generales y ciertas peculiaridades o problemáticas concretas referentes a su contextualización (nacional e internacional) y su proceso creativo. Se establecen tres bloques cuyos puntos de articulación vienen dados por los dos grandes conflictos bélicos que supusieron un cambio de paradigma mundial: desde mediados del siglo XIX hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial (1850-1914), seguido del periodo de entreguerras (1914-1939) y, finalmente, desde la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española hasta las postrimerías del siglo XX (1940-1990), momento en el que la categorización de las obras se hace muy difusa y se puede considerar que el género del Trío con piano, objeto de estudio de esta investigación, está prácticamente disuelto.

Los capítulos III a VI presentan un trabajo analítico sobre las obras del género, profundizando en su rasgos estructurales, estilísticos y estéticos para estudiar cada composición en sí misma y su contribución a la trayectoria evolutiva del Trío con piano. El Capítulo III se centra en las obras pioneras para la plantilla en territorio nacional (Tintorer, Adalid Gurrea y Martínez Imbert). El capítulo IV, aborda el primer impulso nacional en el género (Chapí, Bretón, Granados, Mitjana, Malats, Tuesta y Turina). El capítulo V aborda el periodo de desarrollo y florecimiento del Trío entre la Primera Guerra Mundial y la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil (Gerhard, Serra, Bonnín Guerín, Fernández Blanco, Cassadó, Turina y Dúo Vital). El capítulo VI, expone de manera general un panorama múltiple (Romero y Rodríguez-Losada; Hidalgo, Benejam, Gombau, Medina Seguí, Josep Soler, Castillo y José Luis Turina; Báguena Soler y Barce) en el que el Trío con piano comienza a mostrar una desvinculación sistemática con respecto a las grandes formas clásicas para acabar disolviéndose en diferentes propuestas que, en general, provienen de las decisiones personales del compositor más que de continuar una línea evolutiva o perpetuar una herencia; evidenciando cómo la tradición del género se dirige hacia su disolución desde 1940 hasta finales del siglo XX.

Para facilitar un análisis conjunto de los aspectos históricos y estéticos, al comienzo de cada Trío se indican las páginas que ocupa su estudio dentro del Capítulo II.

La tesis doctoral finaliza con unas conclusiones en las que se exponen los principales resultados de la investigación en relación a los objetivos planteados al comienzo de la misma.

Se concluye con una relación de las referencias documentales consultadas, diferenciando entre bibliografía, prensa anónima (ordenada cronológicamente), prensa firmada y, por último, programas de mano y libretos de CDs.

Se incluye un anexo, «Catálogo de obras para violín, violonchelo y piano escritas por compositores españoles en los siglos XIX y XX», en el que se recogen las obras desglosadas en el capítulo II. Aparecen dos tablas distintas. La primera, «Catálogo alfabético» (obras entre 1850 y 1939), ordenado por el apellido del compositor, en la que se indexa de manera esquemática la información referida al compositor, el nombre de la pieza (en cursiva si se trata de un nombre propio), la fecha de composición, la localización del manuscrito, la edición (lugar, editorial y fecha), el estreno (lugar y fecha), el número de movimientos y algunas observaciones. La segunda, «Catálogo cronológico», reorganiza temporalmente las obras de la tabla anterior —para facilitar un estudio del entorno contextual de cada una— y añade nuevas entradas desde 1940 hasta 1990, periodo de disolución del género. No se extiende el catálogo alfabético más allá de 1940 por varias razones: por tratarse en su mayoría de obras que quedan lejos de la tradición del Trío con piano clásico —objeto de estudio de esta investigación—; por permanecer muchas de ellas inéditas y aún en posesión de los intérpretes que las estrenaron, los propios compositores o de sus familias o amigos; y porque (dado que muchos son compositores vivos), no existen investigaciones profundas sobre su producción (por otro lado, aun inacabada). En otros aspectos como el número de movimientos o incluso el título (ya que hay obras que aparecen de manera individual y luego como parte de un conjunto) se plantean demasiadas ambigüedades como para poder ser resumidas de manera simple en una tabla.

En relación con el método para abordar el estudio de los Tríos con piano, se cruzan, de forma general, varios frentes. Por un lado, se contempla la pieza dentro de la trayectoria creativa del compositor en relación con otros trabajos. Un estudio desde el contexto en el que se tendrán en cuenta los datos referentes a la motivación de la composición, la situación del compositor dentro de su trayectoria vital, las obras compuestas alrededor de las fechas, el estreno, las críticas al estreno y otros documentos referentes al evento (revistas, cartas), influencias en obras posteriores y un largo etcétera que dependerá de cada uno de los casos. Dependiendo del caso, también se estudian las diferentes fuentes (borradores, manuscritos, copias a limpio, ediciones) para rastrear los

cambios significativos que se pudieron dar entre las versiones.¹ También se contempla la obra dentro del contexto histórico y social del país o región al que pertenece, considerando, en particular, la influencia de los conflictos bélicos —como la Primera o Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española—, la proyección del bagaje artístico y cultural del propio compositor así como la inclusión de música popular y/o elementos derivados del folklore nacional o local. Por otro, un enfoque de la pieza como elemento dentro de un colectivo que ofrece características similares en algún aspecto; es decir, la posición que esta obra ostenta dentro de una escuela, una línea compositiva, una zona geográfica. Típicamente, este nivel pondrá los Tríos españoles en contacto con otros compuestos por músicos de otros países y regiones, observando parcialmente la posición de los nacionales dentro del corpus europeo de la música de cámara y del género del Trío con piano.

De manera general, salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de otros idiomas han sido realizadas por el autor. En las que plantean una posible problemática derivada de la traducción o una pérdida de información con respecto al mensaje, se aporta también el texto original. En el caso de que alguna palabra porte cualquier tipo de resalte tipográfico, éste se conservará —en la medida de lo posible—.

3. Estado de la cuestión

La cantidad de fuentes primarias y secundarias consultada para esta investigación es muy extensa. Lo que, en parte, deriva del hecho de que prácticamente cada composición contemplada tiene una historia independiente y un entorno creativo singular —por lo que casi ningún texto ha presentado datos que afecten a más de una obra— y en no pocas ocasiones la reconstrucción de un dato concreto ha necesitado varias fuentes que lo mencionaban de manera parcial o imprecisa. Por tanto, en este apartado se realiza un comentario general de las aportaciones y características de las fuentes por bloques, atendiendo a la categoría de los documentos, trasladando el trabajo específico con las fuentes relacionadas con cada compositor y obra al capítulo II y a los correspondientes

¹ Los fragmentos de manuscritos y borradores inéditos que aparecen dentro del cuerpo del texto (particularmente en el caso del Trío no. 1 de Gerhard y de la *Fantasia-Trío* de Dúo Vital) son transcripciones realizadas por el autor del presente trabajo, teniendo como objetivo el ilustrar los comentarios analíticos y acercar obras inéditas o desconocidas al público interesado en el repertorio para Trío con piano.

capítulos III a VI, donde se profundiza y compendia el conocimiento generado en torno a cada composición en concreto.

3.1. Fuentes primarias

Entre las fuentes primarias se encuentran los fondos y archivos públicos o privados, los manuscritos, copias en limpio, borradores, partituras, correspondencia, cuadernos de notas, los diarios personales o las entrevistas recogidas en medios de comunicación.

El caso de los manuscritos ofrece una casuística compleja. Se encuentran Tríos con piano abandonados antes de ser finalizados, a los que les pueden faltar movimientos, aparentemente perdidos, no localizados o localizados muy recientemente, en estado de borrador o inexistentes (al ser directamente editados como arreglo para la plantilla de obras anteriores), entre otros casos. En cuanto a su acceso y localización, afortunadamente hay bastantes digitalizados y es posible consultarlos online. En su mayoría se encuentran en buen estado de conservación.

En general, las principales obras están ya editadas. Las que no, normalmente son obras de juventud, quizá musicalmente poco atractivas para despertar el interés de las casas editoriales o que no pasaron de ser un borrador más o menos completo. En particular, en el siglo XXI, gracias a editoriales como *La mà de Guido*, Clivis o Boileau, se han editado (o reeditado) obras escritas muchas décadas antes. Algunas de las ediciones críticas realizadas incluyen los comentarios de intérpretes afamados² o investigadores de referencia para el compositor en cuestión,³ lo que aporta un punto de vista más cercano a la realidad interpretativa de la obra con comentarios en relación directa a la propia partitura y su ejecución.

La dificultad para localizar y acceder a algunos de los manuscritos así como la falta de versiones editadas de muchos de ellos (algunas realizadas ya bien entrado el siglo XXI), ha contribuido a que durante mucho tiempo algunas de estas obras hayan permanecido a la sombra, postergando así estudios como el que aquí se realiza.⁴

² LARROCHA, Alicia de (apuntes), MCCLURE, Mac (documentación), en GRANADOS, Enrique. *Trío op. 50*, Barcelona, Boileau, 2013.

³ RIVA, Douglas. «Introducción», *Enric Granados. Trío en Do mayor per a violí, violoncel i piano*, Barcelona, Tritó, 2010, pp. 7-9 // MORÁN, Alfredo (prólogo a la edición), en TURINA, Joaquín. *Trío en Fa (1904)*, Madrid, UME, 2004.

⁴ En nuestro caso particular, agradecemos al Trío Arbós y en especial a Juan Carlos Garvayo, por facilitarnos las ediciones particulares de determinadas obras realizadas por ellos mismos para su interpretación, así como la digitalización de varios de los manuscritos. De la misma forma, extendemos el agradecimiento a Luciano González Sarmiento, pianista del Trio Mompou, por enviarnos algunas partituras difíciles de conseguir.

Los archivos y bibliotecas han sido claves a la hora de inventariar las obras para violín, violonchelo y piano escritas por compositores españoles, ya sea localizando el manuscrito, la edición o una catalogación de la obra del autor. Se han consultado los fondos de la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca de Cataluña, el Centro de Documentación de Andalucía, el archivo del Orfeón Catalán y la Fundación Juan March, donde se han localizado muchas de las obras. Otros han contribuido de manera singular, como la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (albergando el Trío de Tuesta), el Museo Canario (para Bonnín Guerín, Hidalgo y Álvarez García), la Fundación Marcelino Botín (para Dúo Vital), el Museo de la Música de Barcelona (Granados) o el Archivo General de la Región de Murcia (Medina Seguí), entre muchos otros.

Para algunos de los compositores ha sido necesario contemplar los fondos de varias entidades para triangular datos. Es ilustrativo el caso de Gerhard, obligando a consultar dos centros. El Institut d'Estudis Vallencs (IEV), donde se localiza la mayor parte de su obra temprana antes del exilio⁵ y donde se encuentra el *Cuaderno rojo* [E-VLL: sin catalogar] que, entre otras, contiene una versión alternativa al primer movimiento del Trío no. 1.⁶ Y el Archivo «Manuel de Falla» de Granada, donde están depositadas las cartas, postales y telegramas que Gerhard envió a Falla entre julio de 1921 y mediados de 1922 (más dos postales en 1932 y 1933) en las que se mencionan datos de interés para el Trío no. 2 y el periodo de silencio creativo (finales de 1919-finales de 1921) que sucedió a la composición de éste.

Entre las fuentes primarias, la correspondencia de los compositores con sus amigos, familiares, maestros o compañeros de profesión ha aportado datos sobre el proceso de

⁵ Las fuentes principales consultadas han sido: los manuscritos del Trío no. 1, los programas de concierto relacionados con interpretaciones de los Tríos no. 1 y 2 y los cuadernos de apuntes. El Instituto de Estudios de Valls, dedicado al estudio y difusión de la obra de artistas locales, está situado en Valls (capital de la comarca del Alt Camp de Tarragona). El catálogo del fondo Gerhard (documenta, musical y bibliográfico) puede consultarse online en la web oficial del IEV: <<https://iev.cat/fons-robert-gerhard/>> [consultado: 20/09/2018]. Para una primera aproximación al fondo de Roberto Gerhard, ver GER, Olga. «The Robert Gerhard archive in the Institut d'Estudis Vallencs», *El compositor Robert Gerhard (Valls, 1896 – Cambridge, 1970). Patrimoni Humà*, Valls, IEV, 2017, pp. 297-302 (versión en catalán «El fons Robert Gerhard de l'Institut d'Estudis Vallencs», pp. 143-148).

⁶ En el transcurso de la investigación en el fondo Roberto Gerhard, se tuvo acceso a una caja de material de diversa índole (partituras, cuadernos de notas, fotos autógrafas, ejercicios, partituras y miscelánea) aún en proceso de catalogación. Además de contribuir a identificar algunos materiales, nuestra investigación nos llevó a encontrar lo que aquí denominamos *Cuaderno rojo*, debido al color de su cubierta. Entre sus páginas se encuentra una gran cantidad de información: ejercicios de contrapunto, pequeños experimentos con series, con acordes de movimiento paralelo, apuntes teóricos, opiniones sobre la atonalidad, algunos ensayos instrumentales de naturaleza camerística (la mayoría para piano y dos instrumentos sin especificar) y, lo más importante para nuestra investigación, dos composiciones: varios movimientos de un Cuarteto en Fa mayor (en limpio) y una versión alternativa al primer movimiento del Trío no. 1.

composición (cartas de Turina a su pareja desde París),⁷ de la posible influencia de unos compositores en otros hasta el punto de poder haber intervenido en la obra final (carta de Granados a Malats indicando que puede terminar un fragmento)⁸ o del estado anímico y los planes del compositor (cartas de Dúo Vital en los entornos de su encarcelamiento).⁹ En otros casos (como Mitjana a Menéndez Pelayo), el propio compositor aporta datos concretos sobre ediciones, estrenos, situación actual del catálogo, obras coetáneas y otros aspectos.¹⁰ Igualmente los diarios¹¹ y cuadernos de notas¹², al contener comentarios de puño y letra de los propios músicos, proporcionan no solo datos fiables sino también información sobre el punto de vista subjetivo de cada uno, ayudando a entender su pensamiento creativo. En esta misma línea, se dispone también de los testimonios de Gerhard (por escrito)¹³ y Fernández Blanco (grabación de voz)¹⁴ tras ser entrevistados, donde el primero comenta la influencia de Ravel en el Trío no. 2 y el éxito —quizá desmedido— de sus primeras obras y el segundo habla de la imposibilidad de recibir clases con Schoenberg en Alemania (a pesar del interés de su maestro Conrado del Campo) pues ya se había marchado a Viena.

⁷ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 108-111.

⁸ GRANADOS, Enrique. Carta a Joaquim Malats, Barcelona (06/11/1895), citada en GARCÍA MARTÍNEZ, Paula. *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, Tesis doctoral, 2 vols., Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007, vol. II, anexo II, p. 53. Acceso online: <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/5513>> [consultado: 14/07/2019].

⁹ Carta de Enrique Fernández Arbós a Arturo Dúo Vital (2 de diciembre de 1937), citada en LASTRA CALERA. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*, Santander, Fundación Marcelino Botín Publicaciones, 2013, p. 255.

¹⁰ MITJANA, Rafael. Carta a Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid (04/07/1902), citada en REVUELTA SAÑUDO, Manuel (ed.). *Menéndez Pelayo, Marcelino. Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982-1991, vol. 16, carta no. 517. Acceso online: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-rafael-mitjana-a-marcelino-menendez-pelayo-madrid-4-julio-1902-826095>> [consultado: 31/07/2019]. Donde el propio Mitjana indica la existencia de un «*Trío en sol menor para piano, violín y violoncello*, ejecutado en París». Agradezco a la doctora Christiane Heine el haberme facilitado esta información.

¹¹ Se dispone de los diarios de Gerhard, Turina, Pedrell o Bretón. Este último está editado y se encuentran, entre otros muchos datos, los comentarios de Bretón sobre el proceso creativo y su recepción por parte de la Sociedad de Cuartetos, en particular por Jesús de Monasterio; ver BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*, Madrid, Editorial Acento / Fundación Caja Madrid, 1995.

¹² El *Cuaderno de apuntes* [E-VLL: Sig. 14_01_06] de Roberto Gerhard está compuesto por 108 páginas en las que Gerhard realiza anotaciones de las clases con Pedrell, desarrolla reflexiones sobre obras y textos, toma apuntes sobre bibliografía y otras anotaciones personales. Lo más relevante para esta investigación es un catálogo de su obra temprana (entre septiembre de 1913 y noviembre de 1918) realizado por él mismo en las páginas dos y tres del cuaderno. En ella se encuentra información para constatar las fechas de composición del Trío no. 1 y varios Cuartetos de cuerda.

¹³ Entrevista en dos partes: GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [1ª parte]», *La Publicitat*, año LI, no. 17364 (03/12/1929), p. 5 y GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [2ª parte]», *La Publicitat*, año LI, no. 17365 (04/12/1929), p. 5.

¹⁴ CRUZ DE CASTRO, Carlos. «La voz de Evaristo Fernández Blanco (fragmentos de una entrevista realizada en 1990)», *Evaristo Fernández Blanco. Obra sinfónica completa*, CD, Orquesta filarmónica de Málaga bajo la dirección de José Luis Temes, Verso, 2010.

3.2. Fuentes secundarias

Entre las fuentes secundarias se encuentran los diccionarios, monografías, tesis doctorales, artículos en revistas, actas de congresos, catálogos de la obra, prólogos a las ediciones críticas, textos divulgativos (como programas de mano) o prensa de la época, de los cuales aquí se comentan solo los más relevantes.

Los diccionarios y enciclopedias internacionales como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,¹⁵ *Dictionary of Modern Music and Musicians*,¹⁶ la *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*¹⁷ o *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*,¹⁸ así como otros menos conocidos como los diccionarios enciclopédicos dedicados a las mujeres compositoras,¹⁹ son referencias muy generales, por lo que recogen lo más relevante de los compositores más estudiados, no apareciendo casi información en muchos de ellos de figuras menos conocidas como Elena Romero, Emiliana Zubeldía, Pedro Tintorer, Claudio Martínez Imbert o José Teodoro Vilar, entre otros. Ya en castellano, el *Diccionario de efemérides* de Saldoni²⁰ ha sido muy necesario para estudiar las obras del temprano siglo XIX, como el Trío de Tintorer. De manera más general, el *Diccionario de la música española e hispanoamericana (DMEH)*²¹ ha resultado muy versátil como primera referencia de consulta.

En cuanto a los trabajos monográficos, aunque la música de cámara española en los siglos XIX y XX es uno de los campos de investigación musicológica que actualmente suscita mayor interés, dentro y fuera de España —debido precisamente a que ha sido un tema poco tratado a lo largo de la historia—, no existe aún un corpus bibliográfico amplio. En los textos sobre música de cámara internacional se encuentra poca información sobre

¹⁵ SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., London, Macmillan, 1980. Segunda edición: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London, Macmillan, 2001.

¹⁶ EAGLEFIELD HULL, Arthur (ed.). *Dictionary of Modern Music and Musicians*. London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1924.

¹⁷ COBBET, Walter Willson (ed.). *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (3rd edition), vols. I-III, London, Oxford University Press, 1963.

¹⁸ BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 vols. Kassel, Bärenreiter, 1949-1986. Segunda edición, revisada por Ludwig FINSCHER, 27 vols., Kassel, Bärenreiter Metzler, 1994-2007.

¹⁹ GLICKMAN, Sylvia; FURMAN SCHLEIER, Martha (eds.). *Women Composers. Music Through the Ages*, 7 vols., Nueva York, G. K. Hall and Co., 1999 // SADIE, Julie Anne; RHIAN, Samuel (eds.). *The New Grove Dictionary of Women Composers*, Londres, MacMillan, 1994 // COHEN, Aaron I (ed.). *International Encyclopedia of Women Composers* (vol. I-II), Nueva York, Books and Music, 1987.

²⁰ SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*, 4 vols. (1868-1881), Madrid, Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull.

²¹ CASARES, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols., Madrid, ICCMU, 1999-2002.

los Tríos con piano nacionales,²² aunque han sido útiles para contextualizarlos en el marco europeo. No obstante, poco a poco van apareciendo monografías que contribuyen a completar este vacío relativo. Pero estas, aun dedicando una parte considerable a la música de cámara española, en su mayoría no están destinadas exclusivamente al ámbito nacional ni están escritas en un solo gesto sino como agrupación de artículos.²³ El estudio por géneros es, asimismo, un aspecto crucial para el entendimiento del fenómeno instrumental y su evolución dentro de España, ya que, más allá de las obras individuales, extrae conclusiones sobre un comportamiento más global. La bibliografía al respecto es limitada, con algunos trabajos que incluyen obras españolas como muestra dentro de un estudio camerístico de ámbito internacional,²⁴ siendo *The String Quartet in Spain*, la única monografía hasta la fecha dedicada íntegramente a la música de cámara española, centrándose en el género del Cuarteto de cuerda durante los siglos XVIII a XX;²⁵ pero, de nuevo, como una compilación de trabajos individuales que no producen una línea narrativa continua.

El primer estudio totalmente focalizado en el Trío con piano es la monografía *The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire*, publicada en 1990 por Basil Smallman.²⁶ En ella se traza un recorrido del género del Trío con piano en el contexto internacional desde el final del siglo XVIII (Haydn y Mozart) hasta el siglo XX. Aunque gran parte de la monografía está centrada en la producción germana, dedica un capítulo a las principales obras del periodo nacionalista, mencionando el repertorio ruso, checo, inglés, escandinavo o húngaro pero pasando superficialmente por el francés y casi de soslayo por las obras de origen español: tan solo menciona a Roberto Gerhard —debido a sus estudios con Schoenberg, posteriores a la composición de sus dos tríos—,²⁷ a Enrique Granados y, con unas brevísimas e imprecisas líneas al trío *Círculo* op. 91, a

²² MCCALLA, James. *Twentieth-century chamber music*, Nueva York, Routledge, 2003 // ROBERTSON, Alec (ed.). *Chamber music*, London, Penguin Books, 1965 // ULRICH, Homer. *Chamber music*, New York, Columbia University Press, 1966 // TRANCHEFORT, François-René (dir.). *Guía de la música de cámara* (traducido por José Luis García del Busto), Madrid, Alianza, 2010.

²³ HEINE, Christiane (ed.). *Buscando identidades. Música de cámara en los países mediterráneos durante el tardío siglo XIX y temprano siglo XX*, Sevilla, Doble J, 2015 // GONNARD, Henri; HEINE, Christiane (dirs.). *La musique de chambre au milieu du 20^e siècle. France-Espagne*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017.

²⁴ SPECK, Christian (ed.). *The String Quartet: From the Private to the Public Sphere* (Speculum Musicae XXVII, editado por Roberto Illiano), Turnhout, Brepols, 2016.

²⁵ HEINE, Christiane; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.). *The String Quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016.

²⁶ SMALLMAN, Basil. *The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire*, Oxford, Clarendon Press, 1990, 1992 (paperback).

²⁷ SMALLMAN. *The Piano Trio...*, op. cit, p. 198.

Joaquín Turina.²⁸ De forma que, en la monografía de referencia que trata el género a nivel internacional, la contribución española parece prácticamente nula. Smallman se centra en las obras que quedan dentro de la tradición del género, dejando fuera de consideración otras propuestas alternativas para la plantilla.

El siguiente texto a considerar, éste ya centrado casi en su totalidad en el repertorio nacional, es la tesis doctoral de Andrea García Alcantarilla titulada *El repertorio español para Trío con piano (1894-1936): actores, análisis y proyección de un género*, trabajo pionero en el estudio de las obras españolas para violín, violonchelo y piano, leído en enero de 2019,²⁹ que supone una extensión de su trabajo fin de máster *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano*.³⁰ Pese al mérito de ser la primera tesis doctoral que intenta compendiar el conocimiento en torno al género de origen español, presenta algunos aspectos problemáticos. El primero es la ausencia de una línea discursiva que relacione las obras tratadas entre ellas, construyéndose como una yuxtaposición de esquemas formales comentados de manera individual, lo que conlleva unas conclusiones finales un tanto sesgadas y compartimentadas. Por otro lado, no hay una discriminación clara entre «género» y «plantilla», lo que genera cierta ambigüedad ya que aunque según el título pretende centrarse en el género del Trío con piano nacional, aproximadamente un tercio de las obras que considera para su estudio son obras escritas para la formación de violín, violonchelo y piano cuya pertenencia al género es discutible. Otro aspecto es la horquilla temporal propuesta, 1894-1936, demasiado reducida para estudiar de manera fiable esta «proyección» del género, dejando fuera del estudio principal las obras de Adalid Gurrea (compuesta en los entornos de 1856-1863), Tintorer (entre 1856 y 1863), Martínez Imbert (en 1869 y en la década de 1870), Chapí (1879) o Bretón (1887), importantes para contemplar el uso de los procedimientos cíclicos, uno de los rasgos evolutivos mejor definidos dentro de la trayectoria. La cota superior tampoco permite estudiar el comportamiento del Trío con piano durante la Guerra Civil y el franquismo, cómo se ve afectado por fenómenos como la globalización u otras estéticas como el jazz o las

²⁸ *Ibid.*, p. 173.

²⁹ GARCÍA ALCANTARILLA, Andrea. *El repertorio español para Trío con piano (1894-1936): actores, análisis y proyección de un género*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2019. Acceso online (sin anexos): <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/50407>> [consultado: 07/07/2019].

³⁰ GARCÍA ALCANTARILLA, Andrea. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano*, Trabajo fin de master, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013. Acceso online: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/17408/7/TFM_GarciaAlcantarilla.pdf> [consultado: 07/03/2018].

numerosas tendencias post-seriales. Pero incluso dentro del periodo y las ubicaciones geográficas que García Alcantarilla contempla —Madrid, Barcelona y el País Vasco entre 1894 y 1936— no incluye obras como el *Trío-Zortzico* (1933) de Nemesio Otaño, la *Serenata mozárabe* (1920) de Joan Pujol Matheu, el Trío en Re mayor (c1898) de Emilio Tuesta (después de 1865-?) o, más importante aún, el Trío con piano en Do mayor (1926-1929) de Gaspar Cassadó, una pieza clave sin la cual no se puede entender completamente el estado del género en el periodo de entreguerras. Aunque eventualmente la autora sale de este ámbito para aportar información complementaria, por ejemplo para hablar del *Trío Castillan* (1926) del compositor francés Henri Collet, las obras de Antonio Torrandell escritas en Francia o el *Trío en fa* de Turina en Sevilla, no lo hace para contemplar otras como el Trío op. 7 en Sol menor (c1895) de Rafael Mitjana, escrito Málaga. En cuanto a las fuentes primarias, la localización de muchos de los manuscritos y la existencia de ciertas ediciones es errónea o desactualizada, como es el caso del Trío de Granados o el Trío no. 2 de Gerhard; igual pasa con las fechas de composición, como en Malats. El trabajo con la prensa diaria, tanto nacional como internacional, es uno de los puntos fuertes de la tesis doctoral, aportando mucha información sobre los estrenos y la recepción de las obras contempladas. No obstante, el uso general de las fuentes secundarias es problemático, pues a veces es difícil acudir a la fuente original por referenciarse de manera parcial o errónea. En otros, los textos utilizados ya han sido superados o actualizados por investigaciones posteriores que García Alcantarilla no contempla. Valga como ejemplo el caso de Roberto Gerhard, de quien, salvo la tesis de Diego Alonso Tomás (2015),³¹ prácticamente todas las referencias más actuales que aportan datos sobre su obra temprana o las primeras etapas creativas del músico se han quedado fuera de consulta.³²

³¹ ALONSO TOMÁS, Diego. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928)*, Tesis doctoral, Logroño, Universidad de La Rioja, 2015. Aunque no alude a otros trabajos del mismo autor, igualmente importantes pues ofrecen información nueva o complementaria, como: ALONSO TOMÁS, Diego. «‘A breathtaking adventure’: Gerhard’s musical education under Arnold Schoenberg (1923-1928)», *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield (UK), Centre for the Research in New Music (CeReNeM), University of Huddersfield, 27-28 de mayo de 2010, pp. 9-21 // ALONSO TOMÁS, Diego. *La formación musical de Roberto Gerhard*, Trabajo fin de máster, Logroño, Universidad de La Rioja, 2011 // ALONSO TOMÁS, Diego. «‘Unquestionably decisive’: Roberto Gerhard’s studies with Arnold Schoenberg», en ADKINS, Monty; RUSS, Michael (eds.). *The Roberto Gerhard Companion*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013, pp. 25-47.

³² Entre otros: PERRY, Mark E. «‘Un Català Mundial’: the early works of Roberto Gerhard», *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield, Centre for the Research in New Music (CeReNeM), University of Huddersfield, 27-28 de mayo de 2010, pp. 22-27 // PERRY, Mark E. «Early works and life of Roberto Gerhard», en ADKINS, Monty; RUSS, Michael (eds.). *The Roberto Gerhard Companion*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013, pp. 9-24 // ADKINS, Monty; RUSS, Michael (eds.).

Las tesis doctorales y, de manera secundaria, algunos trabajos fin de máster centrados en un compositor concreto, facilitan la contextualización de las obras dentro de la trayectoria creativa del músico. En esta categoría faltan muchos trabajos centrados en figuras como Joaquim Serra, Juan Álvarez García o Manuel Bonnín Guerín; de otros, como en el caso de Rafael Mitjana,³³ Evaristo Fernández Blanco³⁴ o Gaspar Cassadó,³⁵ solo recientemente se tienen tesis doctorales y monografías dedicadas por completo a ellos y sus obras. Pero aun así, en muchos casos, el texto no se centra en las primeras etapas compositivas de los músicos, aspecto crucial para esta investigación ya que muchos de los Tríos con piano fueron concebidos en este periodo.

La prensa, sobre todo en el siglo XIX, ha jugado un papel clave a la hora de aportar datos biográficos sobre los músicos y, sobre todo, para concretar fechas de composición y/o edición, fechas y lugares de estreno, motivación, músicos implicados y muchos otros datos de interés para ubicar las composiciones y estudiar su recepción. En casos concretos como Tintorer, Martínez Imbert o Tuesta, los periódicos de la época han sido fuentes muy importantes para datar y contextualizar sus obras para la plantilla.

Las notas al programa,³⁶ muchas de ellas editadas por la Fundación Juan March, han sido tratadas con sumo cuidado ya que, aunque incluyen ideas interesantes y ayudan

The Roberto Gerhard Companion, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013 // WALSHAW, Trevor Stansfield. *Roberto Gerhard: explorer and synthesis*, Tesis doctoral, Huddersfield (UK), University of Huddersfield, diciembre 2013 // RUSS, Michael; ADKINS, Monty (eds). *Perspectives on Gerhard. Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences (Barcelona-Valls, 24-26/04/2012; Madrid, 6-7/06/2013)*, Huddersfield, University of Huddersfield Press, 2014 // ADKINS, Monty; RUSS, Michael (ed.). *Essays on Roberto Gerhard*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017 // RUSS, Michael. «Some thoughts on current Robert Gerhard scholarship», *El compositor Robert Gerhard (Valls, 1896 – Cambridge, 1970). Patrimoni Humà*, Valls, IEV, 2017, pp. 205-216 // VILLAFÁfila APARICIO, Fidel. «Robert Gerhard and Valls (1914-1916): His friendship and his cultural involvement», *El compositor Robert Gerhard (Valls, 1896 – Cambridge, 1970). Patrimoni Humà*, Valls, IEV, 2017, pp. 163-204 (Versión en catalán: «Robert Gerhard i Valls (1914-1916): Experiències humanes i culturals», pp. 7-48) // VILLAFÁfila APARICIO, Fidel. *De Valls a Valls (1896-1923). Contextos, primeras experiencias, recepción e influencias*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2018.

³³ PARDO CAYUELA, Antonio A. *Rafael Mitjana (1869-1921): trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, Tesis doctoral, 2 vols., Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013.

³⁴ MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA, Julia María. *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): música y silencios de un compositor en la vanguardia musical española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2019. La monografía proviene de la tesis doctoral de la misma autora: MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA, Julia María. *El compositor Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): de la modernidad al exilio interior*, Tesis Doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018.

³⁵ KAUFMAN, Gabrielle. *Gaspar Cassadó: a Study of Catalan Cello Arrangements and Cello Performance Style*, Tesis doctoral, Birmingham, Birmingham City University, 2013 // KAUFMAN, Gabrielle. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber*, Londres, Routledge, 2017 // *Catalog of the Gaspar Cassadó and Hara Chieko Collection*, Museum of Educational Heritage, University of Tamagawa, Tokyo, 2016.

³⁶ Entre otros: GONZÁLEZ SARMIENTO, Luciano. *Un siglo de música para Trío en España (1890-1990)*, Ciclo de música de cámara para Trío con piano, FJM, marzo de 1990 // LLANO, Samuel. «Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum», *Notas al programa del Aula de (re)estrenos* 74, Madrid, FJM, 2009 // COSTAS, Carlos-José. *Ciclo de Piano-Tríos españoles del siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March,

a encontrar nuevas líneas de búsqueda, por su naturaleza divulgativa a veces carecen del rigor científico suficiente. No obstante, en algunos casos, estas notas al programa se pueden tratar casi como fuentes primarias por ser textos de la época que también proporcionan información directa sobre las opiniones subjetivas de quienes lo escriben o incluso de los propios compositores al ser en muchos casos consultados para su elaboración.³⁷

Al igual que los manuscritos y las partituras editadas, muchas de las tesis doctorales manejadas y artículos están disponibles online, de forma abierta, en el repositorio virtual de —entre muchas otras— instituciones como la Universidad de Barcelona, la Universidad de Oviedo, la Biblioteca Cervantes o, en el extranjero, la Universidad de California o, en algunos casos, por simple gentileza del autor en una web particular.³⁸ El papel de internet en las investigaciones sobre el siglo XX añade varias fuentes más: las revistas online,³⁹ las páginas web dedicadas a los propios compositores —particulares⁴⁰ o dentro de instituciones⁴¹ como el Centro de Documentación Musical de Andalucía o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona— y a diferentes agrupaciones profesionales —también en webs propias del grupo,⁴² de alguno de sus integrantes⁴³ o de diferentes

octubre-noviembre 1997 // GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «Los antecedentes: un siglo – el XX- de música de cámara española» [introducción general], *Ciclo Tres Tríos Españoles*, Madrid, FJM, octubre-noviembre de 2005 // MARTÍNEZ MIURA, Enrique. «El nacionalismo musical y el trío con piano» [notas al programa], *Temporada de conciertos “Euroradio” 2006-2007: El nacionalismo en la música de cámara española*, concierto a cargo del Trío Arbós, Madrid, FJM, 12 de febrero de 2007 // ALFAYA, Javier. «Gerhard el heterodoxo», *Roberto Gerhard. Música de cámara* (ciclo de cuatro conciertos), Madrid, FJM, noviembre-diciembre de 1996.

³⁷ Entre otros: GIBERT, Vicents M^a de. «Robert Gerhard. Segon Trio per violí, violoncel i piano», *Associació de Música “da Camera” de Barcelona. Curs IX: 1921-22. Concert desè. Palau de la Música Catalana. Dijous, 2 de Març de 1922, a ¾ de deu del vespre*, Barcelona (02/03/1922), pp. 5-9 [E-VLL: Sig. 15_01_03] // [ANÓNIMO]. *Associació de Música “da Camera” de Barcelona. Palau de la Música Catalana. Sessió Robert Gerhard* [notas al programa], Barcelona (22/12/1929) [E-VLL: Sig. 13_05_03]

³⁸ CALOSCI, Laura. *Mercanti genovesi a Barcelona tra XVII e XIX secolo. La familia Villavecchia* [tesis de licenciatura], Milán, Università degli studio di Milano, 2000. Disponible online por gentileza de la autora en: <<https://www.familiavidalquadras.com/wordpress/docs/Villavecchia.pdf>> [consultado: 22/07/2018].

³⁹ GORDILLO, Francisco Javier. «Hace 130 años: La *Sociedad –Wagner* de Barcelona», *Filomúsica. Revista de música culta*, 41, Revista online, junio 2003. Acceso online: <<http://www.filomusica.com/filo41/wagner.html>> [consultado: 19/07/2019].

⁴⁰ <<http://www.joaquinturina.com/>>; <<http://www.robertogerhard.com/>>

⁴¹ <<https://www.macba.cat/es/josep-maria-mestres-quadreny>>;

<<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/biblioteca/legados/legado-manuel-castillo.html>>

⁴² Entre muchos otros: Trío Arbós <<http://www.trioarbos.com>>; Trío Pedrell <<http://trioedrell.com/es/el-trio/>>; Trío Salduie <<https://triosalduie.com/>>; Trío Arriaga <<https://acmconcerts.com/artistas/musica-de-camara/trio-arriaga/>>

⁴³ Joan Lluís Jordà, violinista del Trío Mompou, incluye en este blog numerosa información sobre la agrupación. (<<http://joanlluisjorda.blogspot.com>>) // Web dedicada a Eduard Toldrà Soler, miembro del Cuarteto Renacimiento, que jugará un papel en la posible motivación de Gerhard para componer sus dos Tríos con piano (<<http://www.eduardtoldrasoler.info/index/life/chronology/1912-1919-the-explosion-of-the-quartet-renaiement>>)

instituciones⁴⁴—, donde se aporta información sobre repertorios, estrenos, conciertos, encargos u obras específicamente dedicadas a ellos. Sirva como ejemplo el repertorio de obras estrenadas por el Trío Arbós,⁴⁵ o el Trío Mompou, encontrándose precisamente en el repertorio de este último los estrenos de muchas de las obras que, a mediados de la década de 1980, establecen el punto de llegada de toda esta investigación doctoral.⁴⁶

⁴⁴ Entre muchos otros: Trío Granados

<<https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadorMusica/ficha.aspx?p0=5&p2=12723&p3=11305&p6=1338>>; Trío Bretón <<https://www.march.es/bibliotecas/archivo-fotografico/ficha.aspx?p0=fjm-foto:987>>; Trío Mompou

<<https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadorMusica/ficha.aspx?p0=5&p2=1797&p3=5370&p6=1350>>

⁴⁵ Repertorio de música española del Trío Arbós:

<http://www.trioarbos.com/v_portal/apartados/apartado.asp?te=48>

⁴⁶ Lista con los estrenos realizados por el Trío Mompou, elaborada por su pianista, Luciano González Sarmiento. Acceso online: <<http://joanlluisjorda.blogspot.com/2013/01/estrenos-absolutos-realizados-por-el.html>> [consultado: 23/07/2019]

I

Del salón privado a la esfera pública: la música de cámara en España en el siglo XVIII y hasta mediados del siglo XIX

Se puede establecer una fecha concreta para un cambio de la concepción antigua del Trío con piano tradicional —cuyo antecedente está en la sonata acompañada barroca— a la moderna, y es la de 1786, con la primera serie de Tríos K496, K498 (con clarinete) y K502 de Mozart, la primera vez en la que una obra en varios movimientos, siguiendo los esquemas de una sonata, propone un texto en el que el intercambio y la distribución del material musical se produce de manera relativamente igualitaria entre los instrumentistas.⁴⁷ Los tríos coetáneos, entre los que se encuentran de manera muy destacada los últimos de Haydn, se pueden ver más bien como los últimos representantes de una etapa previa.⁴⁸ Se considera a los Tríos con piano op. 1 de Beethoven (escritos entre 1793 y 1795) como el primer grupo consistente en el nuevo estilo apuntado por Mozart, con un modelo estable tanto en forma como en relaciones tonales, añadiendo una línea de expansión estructural hacia los cuatro movimientos, incluyendo un scherzo o minueto como tercero. Al op. 1 le seguirán sus Tríos op. 70 (1808) y el op. 97 «Archiduque» (1811). Las obras de Beethoven dentro de este género camerístico servirán como guía para los compositores posteriores, comenzando por Schubert.⁴⁹ A pesar de su calidad, los Tríos con piano enmarcados dentro del clasicismo vienés no fueron muchos en comparación con los escritos a partir de 1830, cuando los avances constructivos del piano y el resultado sonoro en combinación con las cuerdas hicieron de esta formación instrumental un vehículo de expresión atractivo y versátil para las siguientes generaciones de músicos alemanes y austríacos, entre las que se encontraban Mendelssohn, Schumann o Brahms.⁵⁰ Smallman comenta que, de manera muy general, no será hasta al final del

⁴⁷ SMALLMAN. *The Piano Trio...*, op. cit., p. 2.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁴⁹ Para ver un estudio de las innovaciones formales que Beethoven y Schubert propusieron sobre los modelos de Haydn y Mozart, consultar el capítulo «The Grand Sonata Style: Beethoven and Schubert» en SMALLMAN. *The Piano Trio...*, op. cit., pp. 44-81.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 97.

siglo XIX cuando aparezcan contribuciones camerísticas significativas —en el Trío con piano y en otros géneros— fuera de Austria y Alemania, debido, por un lado, a que los compositores encontraban en la ópera y la música orquestal un soporte más efectivo para los impulsos nacionalistas y, por otro, a una falta de tradición propia a la que adherirse.⁵¹

Sin embargo, observando particularmente el entorno francés, se puede constatar como aquí también existía una tradición consolidada de obras para la plantilla del Trío con piano en el siglo XVIII. Aunque al parecer menos numerosos que los dúos (generalmente de violín y piano), según Gribenski, entre 1789 y 1815 se publicaron en París unas 240 nuevas obras, originales (no arreglos) para la violín, violonchelo y piano; aunque en muchas ocasiones estas obras son obras sueltas publicadas conjuntamente bajo el mismo *opus*.⁵² Lo que, daría un montante de unas 700 piezas independientes para esta formación instrumental de unos 80 compositores diferentes. Es de reseñar que muchas de estas piezas estaban compuestas para piano/clave, violín/flauta y violonchelo; aunque también se encuentran combinaciones con flauta y fagot, arpa y flauta/trompa o trompa y violín/violonchelo. Sin embargo, es difícil dilucidar cuántas de entre todas las obras editadas en París fueron compuestas por músicos franceses o extranjeros debido a que este periodo (finales del siglo XVIII y principios del XIX) se caracterizaba por un gran intercambio editorial entre países y por la profusa circulación de intérpretes por Europa.⁵³ Un poco más adelante, en 1818, se encuentran ya escritos teóricos que hablan del Trío con piano como un género de moda en Francia, sobre todo por las posibilidades orquestales del teclado y lo apropiado de las cuerdas para completar la plantilla de tres.⁵⁴ Sin embargo, no será hasta 1815 cuando comiencen a aparecer en París los primeros recitales públicos de Tríos con piano, por lo que la interpretación privada será el destino de la mayoría de las obras, principalmente en casas particulares con piano —debido, en parte, a la dificultad de trasladar el instrumento—.⁵⁵

⁵¹ SMALLMAN. *The Piano Trio...*, *op. cit.*, p. 131.

⁵² GRIBENSKI, Jean. «Le trio avec clavier à Paris pendant la Révolution et l'Empire», *Revue de Musicologie*, vol. LXXIII, no. 2, Paris, Société Française de Musicologie, 1987, pp. 230-231.

⁵³ *Ibid.* Algunos de entre los compositores con un corpus considerable para la plantilla del Trío con piano mencionados por Gribenski, como Haydn o Gyrowetz, podrían considerarse, según Smallman, más bien como los últimos representantes de la sonata acompañada más que del Trío con piano en su concepción moderna; ver SMALLMAN. *The Piano Trio...*, *op. cit.*, pp. 4-5 y p. 13.

⁵⁴ MOMIGNY, Jérôme-Joseph de. «Trio», en FRAMERY N. E.; GINGUÉNE, P. L. (eds.). *Encyclopédie méthodique: Musique*, 2 vols. (1791-1818), París, Panckoucke, vol. II, 1818, p. 542, citado en GRIBENSKI. «Le trio avec clavier à Paris...», *op. cit.*, p. 237.

⁵⁵ GRIBENSKI. «Le trio avec clavier à Paris...», *op. cit.*, p. 238.

A pesar de la cercanía con Francia, no ocurría lo mismo en España, ya que, en la mayor parte del siglo XVIII, el panorama musical estaba fundamentalmente constituido por la música de iglesia, la ópera italiana, las danzas españolas y francesas o diferentes géneros vocales; tendencia que continuó en el siglo XIX. Aunque es cierto que la aristocracia y la alta burguesía sí parecían más interesados en el repertorio clásico y la música de salón (y doméstica), su presencia no fue tan alta como en otros países europeos.⁵⁶ En definitiva, no existía una práctica arraigada en relación con el Trío con piano ya que tampoco había una tradición sólida de música de cámara; al menos no tanto como en otros países europeos.

Parte de esto pudo deberse a que la práctica clavecinística también fue posterior en relación a otros países. Se puede ubicar la entrada del clave en 1729 en la corte de Fernando VI (1713-1759), con la llegada de su esposa María Bárbara de Braganza (1711-1758) y su maestro de música Domenico Scarlatti (1685-1757), quienes trajeron algunos de los instrumentos de tecla que tenía en Lisboa, entre ellos varios pianos florentinos, para que la reina continuara su formación.⁵⁷ Aunque tampoco hay que desestimar la presencia de Sebastián de Albero y Añanos (1722-1756), músico particular del rey Fernando VI y uno de los compositores de tecla más importantes del siglo XVIII.⁵⁸ Pero aun así, la interpretación al teclado seguía siendo de carácter solista y no como parte de un conjunto instrumental en el que el piano tuviera un papel equivalente al resto.⁵⁹

Esto cambiaría con el siguiente monarca, Carlos III (1716-1788), quien reinó entre 1759 y 1788. A pesar de no ser uno de los principales intereses del rey, la música seguía siendo parte fundamental de la educación de sus hijos;⁶⁰ concretamente del infante don Gabriel, quien tomó como maestro al padre Antonio Soler (1729-1783), compositor de gran cantidad de música de cámara,⁶¹ entre ellas seis Quintetos para dos violines, viola,

⁵⁶ ETZION, Judith. «‘Música Sabia’: The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)», *International Journal of Musicology*, VII, 1998, p. 193.

⁵⁷ BORDAS. «Tradicción e innovación en los instrumentos musicales», *op. cit.*, p. 210.

⁵⁸ MARTÍN MORENO. *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 231. Para saber más sobre el compositor, consultar SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos Andrés. *Sebastián Ramón de Albero y Añanos (1722-1756): vida y obra: un roncalés en la cima de la música hispana para tecla de la primera mitad del siglo XVIII*, Tesis doctoral, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2016. Acceso online: <<https://academica-e.unavarra.es/xmlui/handle/2454/27549>> [consultado: 06/10/2019].

⁵⁹ En general, el clave se consideraba más un instrumento de estudio o un simple acompañante —en comedias, villancicos y litúrgicas—, donde aún no se establecía un diálogo relativamente continuo y/o equilibrado con otros instrumentos ya que su uso era más bien auxiliar, alejado de la concepción camerísticas; ver BORDAS, Cristina. «Tradicción e innovación en los instrumentos musicales», BOYD, Malcom; CARRERAS, Juan José (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 2003, p. 210.

⁶⁰ LEZA. «La música en la corte: Capilla Real y Real Cámara», *op. cit.*, p. 94.

⁶¹ MARTÍN MORENO. *Historia de la música española...*, *op. cit.*, p. 234.

violonchelo y órgano (o clave) en 1776, los cuales, aunque influenciados por Scarlatti y Boccherini, ya quedan lejos de las concepciones barrocas para adentrarse plenamente en el clasicismo.⁶² Serán estos unos de los primeros casos en España en los que el instrumento de tecla ya participa de manera más o menos igualitaria junto a un grupo de cuerdas, lo que se puede considerar uno de los primeros destellos camerísticos escritos por un músico español y un precursor lejano de las obras para la plantilla del Trío con piano tradicional. En un contexto similar, Luigi Boccherini (1743-1805), quien trabajó bajo los auspicios del infante Don Luis Antonio de Borbón (hermano de Carlos III) desde 1770 —y tras la muerte de éste en 1785, pasó a desempeñar su labor en la Real Capilla y, posteriormente, en la orquesta de la condesa-duquesa de Benavente— compondría numerosas piezas camerísticas, todas ellas muy centradas en los instrumentos de cuerda, pero entre las que se encuentran los seis Quintetos con piano op. 56 de 1797.⁶³

Carlos IV (1748-1819), quien reinó entre 1788 y 1808, mostró un gran interés por la música de cámara, nutriendo la biblioteca palaciega, además de con partituras compuestas por los músicos de la corte, con numerosas obras camerísticas de compositores extranjeros, encontrándose composiciones de Bach, Beethoven, Boccherini, Brunetti, Dittersdorf, Haendel, Haydn, Pleyel y Stamitz, entre muchos otros.⁶⁴

Se puede hablar de la presencia de obras concebidas para violín, violonchelo y tecla en la corte gracias, en gran medida, a Joseph Haydn (1732-1809). Sin embargo, no necesariamente eran interpretadas con la instrumentación original: Rosario Montero revela que entre las fuentes del compositor recopiladas en la Biblioteca del Palacio Real, editadas muchas de ellas entre 1808 y 1809, aun apareciendo mayoritariamente Tríos con

⁶² MARTÍN MORENO. *Historia de la música española...*, op. cit., pp. 239-240. Dado que serán actores principales dentro de esta investigación, es interesante reseñar las opiniones de Roberto Gerhard y Rafael Mitjana en lo referente a estas obras paradigmáticas en la historia de la música de cámara nacional. Gerhard, en la introducción a su edición de estas piezas, considera que «por la manera de tratar el órgano o clave en calidad de instrumento obligado, la autonomía del violonchelo y de la viola dentro del cuarteto y la participación de cada instrumento, indistintamente, en episodios concertantes, el estilo del padre Soler no conserva ya ninguna reminiscencia de la antigua música de cámara con continuo»; ver SOLER, Antonio. *Sis Quintets per a instruments d'arc i orgue o clave obligat* [transcripción y revisión de Roberto Gerhard], Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1933, citado en MARTÍN MORENO. *Historia de la música española...*, op. cit., p. 240. Mitjana, por su parte, señala que «el arte popular le sirve de inspiración y de modelo; utiliza sus ritmos, sus rasgos melódicos e incluso sus armonías» y es que toda la serie presenta una profunda inspiración en el folklore musical; ver MARTÍN MORENO. *Historia de la música española...*, op. cit., p. 240.

⁶³ Para saber más sobre el catálogo compositivo de Boccherini, consultar SPECK, Christian. «Boccherini, (Ridolfo) Luigi», en FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 27 vols. (1994–2007), Kassel, Bärenreiter-Metzler, Personenteil vol. 3 (Bj-Cal), 2000, cols. 147-166 y TORTELLA, Jaime. *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid, SEdeM, 2002.

⁶⁴ MARTÍN MORENO. *Historia de la música española...*, op. cit., p. 250.

clave y Sonatas para clave, algunos están arreglados para Cuarteto de cuerda;⁶⁵ pero de la misma forma que existían transcripciones para diferentes instrumentaciones de los Trío de Haydn, también se encuentran entre los fondos del Palacio Real arreglos de sus Sinfonías, ya que de las veintidós obras orquestales depositadas solo cinco aparecen en su versión original, siendo el resto arreglos para Trío para clave (o pianoforte), violín y violonchelo y bien para Cuarteto de cuerda.⁶⁶

Esto está relacionado con el hecho de que, a partir de 1830, al final del reinado de Fernando VII, comienza a florecer una burguesía que demandaba música de salón para amenizar sus tertulias en imitación a la nobleza anterior, como la Casa de Benavente y Osuna o la Casa de Alba. Esta tendencia tomó mayor fuerza a mediados del siglo XIX.⁶⁷ La música que las diferentes librerías madrileñas anunciaban en revistas como *Gaceta de Madrid* o *Diario de Madrid* estaba formada principalmente por música de cámara para dos, tres y cuatro instrumentos.⁶⁸ Lo que indica que los destinatarios de estas obras eran mayoritariamente los hogares particulares para su estudio e interpretación en privado.⁶⁹ El objetivo de las librerías de música era al aumentar las ventas, por lo que a veces presentaban arreglos de obras, centrándose sobre todo en el tipo de arreglo más accesible para su inmediata interpretación por parte del público: clave o piano solo, con voces o a cuatro manos.⁷⁰ Entre los muchos arreglos, aparecen Tríos para pianoforte arreglados para guitarra por Joseph Avellana.⁷¹

Estos datos ponen de relieve varios aspectos. Por un lado, el hecho de que la plantilla de violín, violonchelo y tecla fuera aparentemente menos popular que otras formaciones no se debía —al menos en la corte— a la falta de recursos para acceder a un clave; por otro, las obras para Trío con piano se conocían, aunque no en su versión instrumental original, y la agrupación de violín, violonchelo y tecla no era desconocida. De hecho, a imagen y semejanza de la nobleza, el hombre de a pie también estaba interesado en la «moda» por la música de Haydn, como se puede observar en los anuncios de los periódicos de finales del siglo XVIII, reflejo de lo que el ciudadano solicitaba y los

⁶⁵ MONTERO GARCÍA, María 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, Granada, Universidad de Granada, 2011, p. 79.

⁶⁶ MONTERO GARCÍA. *La música de Franz Joseph Haydn...*, *op. cit.*, p. 122.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 226-227.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 132.

⁷¹ *Ibid.*, p. 63. Aunque ya existían precedentes de Tríos para violín, violonchelo y guitarra en Francia e Italia de Pierre Jean Porro (1750-1831), Mauro Giuliani (1781-1829) o Niccolò Paganini (1782-1840).

comerciantes ofertaban. Numerosas piezas para conjunto instrumental y para piano solo, lo que claramente indica que la venta de partituras iba orientada a su interpretación, individual o en grupo, en el ámbito privado (principalmente casas particulares).⁷² Con lo cual, la música de cámara en España que tuvo primero su lugar en el Palacio Real, llegó a las casas nobiliarias simplemente por el afán de imitar a quien tenía el poder; posteriormente y por la misma razón, se acomodó en los salones burgueses, haciendo suyas las modas borbónicas de influencia italiana y francesa: las reuniones sociales en sus propias casas para ostentar el poder y exhibir las pertenencias.⁷³ Así proliferaron las academias de música, promovidas por la aristocracia y las clases más altas a imagen y semejanza de los conciertos privados para el propio deleite como sociedad ilustrada.⁷⁴ En estas se podía escuchar una amplia variedad de repertorios instrumentales y vocales, entre los que se encontraban diversas formaciones camerísticas integradas por profesionales y aficionados,⁷⁵ entre cuyos instrumentos aparecían el violín, el violonchelo y el clave.⁷⁶

La historia del Trío con piano durante el siglo XVIII y principios del XIX en España es tan incierta como la propia historia de la música de cámara, la cual, con altibajos, va filtrándose desde los estratos sociales más altos hasta llegar finalmente a la sociedad de a pie, saliendo de las cámaras reales y los salones privados de la nobleza para convertirse en entretenimiento para la burguesía y el pueblo. En todo este periplo, la inclusión de elementos populares nacionales (como hicieron Scarlatti, Boccherini o Soler) hace que las composiciones camerísticas comiencen a desligarse tímidamente de los modelos alemanes para comenzar a tener cierta entidad propia, no solo como meros transmisores o imitadores de la tradición germana. De la misma manera, el paulatino alejamiento de la

⁷² MONTERO GARCÍA. *La música de Franz Joseph Haydn...*, *op. cit.*, p. 63. No obstante, Miguel Ángel Marín comenta que las partituras de música de cámara, generalmente de compositores extranjeros, estaban disponibles en las tiendas de música de las principales capitales, en tiendas como las de Madrid incluso la realeza adquiría material: el establecimiento regentado por Gabriel Sancha, en Madrid, recibió encargos de la condesa-duquesa de Benavente, del infante don Gabriel de Borbón y de Carlos IV, cuando aún era príncipe de Asturias; ver MARÍN, Miguel Ángel «El mercado de la música» en LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 8 vols., *La música en el siglo XVIII* (vol. IV), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 440. No obstante, la música de cámara no representaba precisamente el género más solicitado, siendo los libros de canto llano y el repertorio popular (tiranias, seguidillas, boleros, fandangos, tonadillas, minuetos o contradanzas entre otros) los repertorios con una mayor tirada. Ambos corpus presentaban algunos de los rasgos que serán cruciales de cara a su recepción para el público de a pie: el poco interés por la innovación y el uso de una técnica interpretativa asequible, adecuándose a las expectativas de los aficionados (*Ibid.*, pp. 445-447).

⁷³ MARTÍN MORENO. *Historia de la música española...*, *op. cit.*, 289.

⁷⁴ MARÍN, Miguel Ángel. «Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos», en LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 8 vols., *La música en el siglo XVIII* (vol. IV), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 468.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 471.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 473.

estética barroca y del bajo continuo para adoptar las clásicas constituye una de las líneas evolutivas a lo largo del siglo XVIII, siendo quizá aquí donde Trío con piano encuentra un mayor avance, distanciándose de la sonata acompañada —ya que el instrumento de tecla adopta una nueva función— o de las obras compuestas para dos instrumentos melódicos (uno agudo y otra grave) y uno polifónico (ya fuera el órgano, el clave o incluso la guitarra).

Sin embargo, aunque desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, sí parece despuntar una tradición interpretativa asociada a la plantilla del Trío con piano tradicional que se irá consolidando poco a poco, no existe aún ningún precedente en la vertiente creativa dentro de este género camerístico escrito por un compositor español. Para ello, habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando el pionero del género del trío con piano en España, Pedro Tintorer y Segarra (1814-1891) —compositor mallorquín afincado en Barcelona—, los catalanes Claudio Martínez Imbert (1845-1919), Felipe Pedrell (1841-1922) y Emilio Daura Oller (1845-1904), y el gallego Marcial de Torres Adalid (1816-1890) escriban obras para violín, violonchelo y piano entre 1850 y 1875.

Desde luego, la Cataluña de mitad del siglo XIX parece mostrar un entorno sociocultural y económico propenso para la producción de obras de diferente índole que incluyen al piano como solista o como miembro.⁷⁷ La presencia e importancia del piano comenzó a aumentar a partir de 1850 gracias, entre otras razones, a la progresiva vuelta de los músicos que había ido a estudiar al extranjero, a la industrialización que produjo un boom demográfico y a una mejora de la economía del ciudadano medio que, en muchos casos, produjo una migración del campo a la ciudad. En concreto en Barcelona, la industria de fabricación de pianos tuvo un papel muy destacado durante el siglo XIX: por ejemplo, el estudio de M. Fukushima cifraba una producción anual de 2500 instrumentos justo a principios del siglo XX, con constructores como Alberdi, Bernareggi, Cussó, Estela, Chassaigne, Izabal y Pujol. Se produjo una simbiosis entre constructores y editores, pues casi todas las revistas musicales incluían partituras para

⁷⁷ No tanto durante el siglo XVIII, pues gran parte de la vida musical asociada al repertorio clásico (y no popular) se circunscribía a conciertos privados en casas particulares en los que el piano aún no estaba incluido como parte esencial. Sería a partir del siglo XIX cuando el piano empieza a encontrar sitio en los recitales organizados en los salones de las familias burguesas. Como estas familias sufragaban los conciertos, los propios miembros solían participar, apareciendo así junto a músicos de relativo renombre (o alumnos de estos) contratados como para la ocasión. El repertorio interpretado no se atenía a ninguna consideración concreta más allá de piezas para el entretenimiento y/o lucimiento (arreglos de óperas de moda, obras bailables o cantables, marchas militares...); si bien, destacan las obras compuestas tanto por los intérpretes como por sus maestros. Ver GARCÍA MARTÍNEZ. «El piano en Barcelona», *op. cit.*, p. 276.

piano (en su mayoría «hojas de álbum») con un claro objetivo comercial.⁷⁸ Existía por tanto un consumo global importante dirigido a un tipo de intérprete amateur, a veces con ciertas exigencias técnicas, que, aunque florecería a comienzos del siglo XX, estaba construido sobre los impulsos de la escuela catalana Pedro Tintorer, Joan Baptista Pujol, Carles Vidiella, Granados y Albéniz; estos comenzaban a cultivar un lenguaje bastante personal (aún con cierta influencia francesa) que estilizaba los rasgos propios de la música de salón para ofrecer piezas más en comunión con el pensamiento tradicional europeo.⁷⁹ También es de reseñar que, como comenta Jonathan Dunsy, el piano había representado una parte tan importante de la vida musical privada de los aficionados que era cuestión de tiempo que se convirtiera en una manifestación pública. Sobre todo por ser una forma de exhibir el virtuosismo. Lo que comienza a ligar al piano con la vida musical profesional a la hora de promocionarse o atraer al público a conciertos.⁸⁰

Un hecho importante acontece alrededor del último tercio del siglo XIX, cuando aparecen los salones empresariales, que vendrían a sustituir en gran medida a los salones burgueses. Por tratarse de una forma de publicidad para las editoriales y la industria de venta de instrumentos musicales, encontramos a músicos de gran prestigio, cuya imagen se usaba como escaparata para atraer a las masas. Por ello, el repertorio también cambia, ya que el público acude buscando más el lucimiento del virtuoso que un repertorio concreto.⁸¹ Por tanto, además de piezas difíciles de salón, se encuentran obras clásicas del repertorio personal propio del instrumentista. Es decir, el programa no era el reclamo sino el intérprete.

El mundo del espectáculo en general en la Barcelona del siglo XIX sufrió una fuerte evolución gracias a la actividad eminentemente musical que se producía en los teatros (muchos de ellos de reciente apertura), salas de música, cafés y fiestas privadas,⁸² donde los músicos también debían desarrollar parte de su profesión con el objetivo de aumentar sus ingresos y su renombre. Considerando lo cual, es natural que una parte importante de los esfuerzos de los intérpretes que querían forjarse un nombre pasara necesariamente por la creación e interpretación de piezas de salón de estética romántica.⁸³ La proliferación

⁷⁸ CORTÉS, Francesc. «Has vuelto a enseñarme la pureza...», en *Pau Casals. Integral de l'obra per a piano, col·lecció Pau Casals*, vol. 1, Jordi Camell (piano), Barcelona, Columna Música, 2011, p. 15.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁸⁰ DUNSBY, Jonathan. «Part two 1850-1900 - Chamber music and piano», en SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 511.

⁸¹ GARCÍA MARTÍNEZ. «El piano en Barcelona», *op. cit.*, pp. 276-277.

⁸² *Ibid.*, p. 275.

⁸³ De la misma forma que el ciudadano medio catalán esperaba obras virtuosas y espectaculares de Liszt o Thalberg, las esperaban de Pedro Albéniz, José Miró, Juan Bautista Pujol o Antonio Nicolau, quienes,

en estas composiciones iba de la mano del aumento de pianistas aficionados que acudían a los recitales, adquirirían las partituras y, en definitiva, consumían este tipo de música: mazurcas, pasodobles, boleros, tangos, habaneras, valeses, minuetos, entre otros.⁸⁴ Es decir, salones y cafés dan testimonio de la evolución de la música durante el siglo XIX, contribuyendo a la difusión del repertorio para piano: piezas ligeras, sobre todo arreglos de obras conocidas, en muchos casos de ópera y, en menor medida composiciones para pequeñas agrupaciones camerísticas. Nada que requiriera un trabajo profundo de gran destreza creativa por parte de compositor ya que, en este contexto, la música seguía siendo un acompañamiento para amenizar, una excusa para una reunión social o, en algunos casos, un simple toque de distinción.

Sin embargo, más allá de esta actividad relacionada con el consumo y el entretenimiento a través de lo inmediato y el virtuosismo, existían una serie de iniciativas e impulsos en pos de preservar la música y los géneros tradicionales de herencia clásico-romántica, ya sean para solista (como las sonatas para piano) o para agrupaciones (tríos, cuartetos, quintetos, etc.), que se deben situar a mediados del siglo XIX, precisamente cuando los músicos nacidos en las primeras décadas del siglo que habían marchado al extranjero a estudiar regresaron a la capital catalana. Su conocimiento de las corrientes europeas y de las escuelas fuera de las fronteras españolas (ya de primera mano o por influencia directa de sus maestros) se reflejaba en el tipo de piezas que escribían. Se encuentran pues figuras como Pedro Tintorer (1814-1891), Antonio Nogués (1822-1882), Nicolau Manent (1827-1887), Primitiu Pardás (1828-1897), Josep García Robles (1835-1910), Joan Bautista Pujol (1835-1898), José Teodoro Vilar (1836-1905); o, un poco más entrado el siglo, Enrique Martí Puig (c1840 – c1900), Felipe Pedrell (1841-1922), Francesc de Paula Sánchez y Gavagnach (1845-1918), Claudio Martínez Imbert (1845-1919), entre otros.⁸⁵ Es de reseñar que algunos de estos últimos fueron alumnos de los anteriores, produciéndose una suerte de continuidad en el ámbito creativo.

Este impulso particular de preservación de la tradición clásico-romántica, principalmente de ascendencia germana, tenía su eco en asociaciones musicales como la

efectivamente, dedicaron parte de su producción a escribir fantasías de grandísimos requerimientos técnicos, muchas de ellas sobre temas de ópera. Y es que la música para piano española del siglo XIX estuvo muy influenciada por la ópera italiana, que, desde la entrada de Farinelli en 1737, había ido filtrándose en los gustos de la sociedad hasta posicionarse como el género preferido del público. Ver POWELL. *A history of Spanish Piano Music...*, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁴ Es de remarcar que a partir de los años 30 en Cataluña se produce una explosión demográfica como consecuencia del proceso de industrialización y se consolida una clase social media-alta que, desligada del campo, comienza a disponer de un tiempo y un dinero del que carecían sus padres y abuelos.

⁸⁵ GARCÍA MARTÍNEZ. «El piano en Barcelona», *op. cit.*, pp. 287-288.

Sociedad Barcelonesa de Cuartetos, la Sociedad de Conciertos de Barcelona, la Asociación Musical de Barcelona, la Sociedad Wagner, el Orfeó Català, la Sociedad Catalana de Conciertos, la Sociedad Barcelonesa de Conciertos, la Sociedad de Conciertos Clásicos o la Sociedad Barcelonesa de Quintetos.⁸⁶ Concretamente en el caso de las obras para violín, violonchelo y piano, la última década del siglo XIX poseyó una actividad notable, con la fundación de agrupaciones estables como el Trío Ainaud, el Trío Soler o el Trío Barcelona, que contribuyeron a difundir el género, aunque sustentando el repertorio prácticamente en su totalidad sobre obras extranjeras.⁸⁷

Sin embargo, el Trío con piano como género camerístico —como reflejo particular de lo que ocurría con la música de cámara en general— seguía estando alejado de los gustos musicales del ciudadano de a pie. Significativas son las palabras que aparecen en *La Gaceta Musical Barcelonesa* de 1865 a propósito de la publicación por una editorial parisina del primer Trío con piano escrito por un compositor español: el Trío en Fa mayor (c1856-c1863) de Pedro Tintorer y Segarra. El autor del texto se queja de que la falta de interés del público español por la música clásica y «científica» y el gusto por el «sonsonete» italiano que hacía que solo los editores extranjeros se interesen por las grandes obras del género camerístico que se escribían en España.

Nos es doloroso que obras como las del Sr. Tintorer hayan tenido que grabarse en París por no haber en España editores para ellas. ¿Y cómo los ha de haber cuando la generalidad de nuestra afición musical no es más que por el sonsonete del ritmo italiano, y por las piezas más o menos difíciles para piano; pero no por los *cuartetos*, *tríos*, *quintetos* y tanta otra música de cámara, clásica y admirable bajo todos los puntos de vista? ¿Cómo ha de haber editores a obras científicas y de buen trabajo artístico cuando se desconocen aquellas y no se han oído por falta de ejecutantes éstas?⁸⁸

Aquí comienza la trayectoria del género camerístico del Trío con piano en España.

⁸⁶ GARCÍA MARTÍNEZ. «El piano en Barcelona», *op. cit.*, pp. 275-276.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁸⁸ [ANÓNIMO]. «Trio para piano, violín y violoncello, por Tintorer», *La Gaceta Musical Barcelonesa*, año V, no. 175 (28/05/1865), p. 1

II

La producción para violín, violonchelo y piano en España (1850-1990)

Hasta el momento de esta investigación, el número de las obras localizadas para violín, violonchelo y piano escritas por compositores españoles entre 1850 y 1990 asciende a 102, de las cuales aproximadamente un tercio se consideran dentro de la tradición del género del Trío con piano.⁸⁹ Aunque la trayectoria que aquí se reconstruye está basada principalmente en este último grupo, las demás obras servirán para completar y entender los entornos sociales en los que estas piezas, por tener un corte clásico, tenían una presencia privilegiada o, por el contrario, su participación era más bien exigua en los ambientes donde la música de salón despertaba un mayor interés. Además, el contemplar ambas vertientes permitirá poner de manifiesto —casi desde el comienzo— un tercer grupo de obras que hibridan los dos modelos (música culta y música ligera), mostrándose paulatinamente como el formato alternativo a la tradición que incluye lo popular desde una perspectiva más refinada o académica.

1. De mediados del s. XIX hasta la Primera Guerra Mundial (1850-1914)⁹⁰

En este primer periodo de unos sesenta años, se encuentran 22 obras para la plantilla. De éstas, tan solo 10 se pueden considerar dentro del género.⁹¹ La producción

⁸⁹ Este capítulo II parte de la comunicación presentada por el autor en el seno del *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* celebrado en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla, el 10 de marzo de 2016, titulada: «El Trío con piano en España entre 1850 y 1984: comentario de su trayectoria desde el catálogo». Aquí se presentaban las obras para violín, violonchelo y piano entre las fechas indicadas —muchas de ellas olvidadas o desconocidas como las de Tintorer, Martínez Imbert o Dúo Vital— para, entre otros muchos aspectos, discutir su pertenencia a la tradición del género, su motivación, la problemática asociada a las plantillas variables y aportar numerosos datos que las ponían en relación o las hacían singulares, estableciendo vínculos tanto dentro como fuera de España.

⁹⁰ Ver el anexo «Catálogo de obras para violín, violonchelo y piano escritas por compositores españoles en los siglos XIX y XX» (pp. 399-406).

⁹¹ Las obras consideradas dentro del género tradicional serán estudiadas profundidad desde el punto de vista formal y estético en los Capítulos III y IV: «Las obras pioneras para la plantilla en territorio nacional a mediados del s. XIX» y «Los primeros impulsos nacionales en el género hacia finales del s. XIX» respectivamente.

de obras para violín, violonchelo y piano en España en el siglo XIX parece centrarse bastante en la zona de Cataluña —lo que seguirá siendo una tendencia incluso en el siglo XX— debido, quizá, a su proximidad con Francia o al paulatino desarrollo de la industria pianística durante el siglo XIX. Concretamente entre 1873 y 1875 se observa un periodo de gran actividad en Barcelona, tanto por la creación como por la edición de obras de compositores del entorno catalán. Razón por la cual una parte importante de los manuscritos localizados se encuentra en la Biblioteca de Cataluña o en la Biblioteca del Orfeó Català.

Sumando las de Adalid Gurrea y Torres Adalid escritas en La Coruña, la zona norte de la península recoge casi la mitad de las composiciones para la plantilla de este periodo. Solo dos piezas parecen tener vínculos con el sur, concretamente con Andalucía, las de Mitjana (Málaga) y Turina (Sevilla); curiosamente ambas perdidas durante muchas décadas y editadas ya en el pleno siglo XXI. Aunque algunas obras para la plantilla fueron concebidas en el extranjero, solo uno de los Tríos con piano en la tradición del género fue compuesto fuera de España: el de Emilio Tuesta, durante su estancia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma (AEBAR). Madrid, casi más que Barcelona, se ve sobre todo como un enclave predilecto para estrenar y dar difusión a las obras, gracias, entre otras entidades, a la Sociedad de Cuartetos; aunque en el seno de ésta tan solo se estrenó un Trío con piano, el de Tomás Bretón en 1887.

De algunas obras se desconoce la fecha del estreno (si lo hubo), aunque hay una tendencia general a ser interpretadas en fechas cercanas a las de su composición. Un alto porcentaje de las mismas parece haber sido estrenado usando el manuscrito ya que las ediciones son posteriores —incluso varias décadas después—.

En lo referente a las partituras publicadas, hay que remarcar la labor de las editoriales extranjeras (París, Londres, Berlín) aparentemente más interesadas que las casas editoriales españolas en la difusión de obras nacionales; lo que, en parte, deriva de la falta de tradición en España en la composición de obras para esta plantilla instrumental y la consecuente demora con la que el mercado nacional comenzó a ofrecer de manera regular obras originales para la formación. No obstante, es de reseñar que algunas ediciones extranjeras se realizaron motivadas por lazos personales —como *Quatre morceaux* de Tomás Bretón, donde posiblemente intervino Casals—.

Prácticamente todas las piezas sueltas que no pertenecen al género son obras en un solo movimiento; o una agrupación de las mismas bajo un mismo título o el mismo opus. En concordancia con la tradición del género en Europa, los Tríos con piano nacionales

presentan entre cuatro y tres movimientos.⁹² Un caso especial es el del *Menuetto y Allegro* de Martínez Imbert, tan solo en dos movimientos; rasgo que, junto a otros, contribuye a posicionar la obra en los límites entre la tradición del género y una pieza de salón.

Un dato importante que se deriva de comparar la fecha de nacimiento de los músicos y el momento de concepción de la pieza es la edad en la que cada compositor la escribió. Sin considerar a Adalid Gurrea (pues el margen de error en su composición es demasiado amplio para sacar conclusiones) se observan dos tendencias: los escritos alrededor de los 25 años, normalmente el periodo de finalización de estudios (con la excepción de Fernández Arbós y Turina, más tempranos, cerca de los 20) y las escritas en un periodo posterior de madurez, después de los 40 años (siendo Torres Adalid el más veterano, con 52). Las composiciones de Pedrell para la formación, cuando él contaba con 32-34, más que una motivación derivada de su periplo vital pueden ser una respuesta a las posibilidades que ofrecía la recién fundada *Sociedad Wagner* que se comentará más adelante. De la misma forma, no hay ninguna explicación desde la trayectoria formativa para el Trío de Bretón, escrito con 37 años, más allá de la que se pueda obtener derivada de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. En el caso de Tuesta, el Trío formaba parte de sus tareas como pensionado en la AEBA y, por tanto, debía de tener menos de 30 años pues era uno de los requisitos de la convocatoria de los pensionados. A medida que avanza el siglo XIX, incluyendo el comienzo del siglo XX, las obras tienen una tendencia a ir disminuyendo progresivamente en su edad de concepción, desde la senectud a mitad del XIX hasta ser compuestas cerca de la veintena, plena juventud, a partir de 1880.

Salvo Martínez Imbert y Pedrell (y, quizá, Bretón, aunque *Quatre morceaux* es más bien un arreglo que una composición), cada compositor escribe tan solo una obra para la plantilla, ya sea una pieza suelta o un Trío con piano tradicional. Lo que sumado a la consideración de ser, en muchos casos, obras tempranas, quizá pueda indicar que se trata de composiciones que tienen como objetivo el cristalizar en forma de obra los procedimientos adquiridos en la etapa de formación. Para lo cual, la plantilla de violín, violonchelo y piano es ideal por maximizar las posibilidades de experimentación en un grupo muy limitado de intérpretes. De tal forma que cada una de las respectivas composiciones son, en cierta manera, productos únicos en la trayectoria creativa del compositor así como eslabones dentro del estudio global del género y la plantilla.

⁹² Con la excepción de Adalid Gurrea, en uno (inacabado) y Chapí, en dos (del que no se descarta la posibilidad de estar también inacabado o tratarse de la unión de dos piezas independientes).

Haciendo un recorrido por cada pieza, el primer posible Trío con piano heredero del género europeo en España es el *Proyecto de un Gran Trío* en Do menor op. 36 de Marcial del Adalid Gurrea (1826-1881). Adalid completó su formación en Londres con Ignaz Moscheles, periodo en el que también realizó viajes de formación (p.e., a Marsella en abril de 1843). Su formación en el extranjero, concretamente en Alemania, se vio truncada por la decisión de su padre de que volviera a La Coruña. Aunque el manuscrito⁹³ no contiene fechas, es sabido que, hasta 1853, cuando compone su *Sonata fantástica* op. 30, prácticamente el total de su obra estaba destinada al piano como instrumento solista.

Es a partir de aquí cuando, según Soto Viso, comienza una etapa más clásica, momento en el que esboza este *Proyecto de un Gran Trío*, escrito probablemente en los entornos de 1855 y 1866.⁹⁴ Desafortunadamente, es difícil concretar muchos de los aspectos de la obra para ponerla en relación con la tradición puesto que, por razones que se desconocen, quedó inconclusa: únicamente se conserva el primer movimiento y no en su totalidad.⁹⁵ Aunque Margarita Soto Viso comenta a este respecto que el título de «gran trío» parece generar una perspectiva de obra en cuatro movimientos —o, al menos, de gran envergadura—,⁹⁶ no se puede saber a ciencia cierta cuál habría sido el formato final en el que Adalid habría dispuesto la composición, no solo porque otros representantes del

⁹³ E-Mn: Sig. M.Guelbenzu/1560. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000061445>> [consultado: 20/06/2018].

⁹⁴ Según Soto Viso, la segunda época de Adalid se extiende desde el año 1853 hasta 1873, de la que no se tienen fechas de composición ni edición, pero que se puede articular en dos periodos separados por el reinicio de la numeración de opus. En el primer periodo, entre 1854 y 1866, se encuentran, entre otros, el *Minueto y trío* y el *Vals a capricho* (a los que se puede adjudicar el op. 33), publicados ambos en 1855, y el *Gran Trío* op. 36; ver SOTO VISO, Margarita. «Adalid Gurrea, Marcial del [Marcial Francisco Juan Bartolomé]», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. I, pp. 63-64. Se propone este entorno pues la fecha de «1850?» que presenta la descripción de la BNE parece más bien orientativa. Para leer más sobre la problemática de catalogación de Marcial del Adalid, véase SOTO VISO, Margarita. «Del catálogo provisional de Marcial del Adalid. Estudio sobre la significación de su literatura pianística», *Revista de Musicología*, vol. II, no. 2, 1979, pp. 327-342.

⁹⁵ Observando el título completo que aparece en el manuscrito conservado en la BNE, «Proyecto de un Gran Trío para piano, violín y violonchelo por M del Adalid, ó lo que es lo mismo, Perico de los palotes. Op. 36», se puede constatar cómo las expresiones «Proyecto de un» y «ó lo que es lo mismo, Perico de los palotes» no parecen haber sido escritas con la misma tinta ni en el mismo momento. Esto podría llevar a pensar que pudieron ser añadidas a posteriori, una vez convino no terminarlo o simplemente relegar su composición a un segundo plano dando prioridad a otras. Es de reseñar que esta obra fue escrita durante un periodo de crisis creativa del compositor del que incluso pueden faltar obras quizá desechadas la fuerte autocrítica del músico; ver SOTO VISO. «Adalid Gurrea, Marcial del...», *op. cit.*, pp. 63-64. No sean encontrados intentos de reconstrucción ni edición posteriores. Según Soto Viso, parte del material presentado en este *Proyecto de Gran Trío* será usado después por el compositor en su Sonata en Do menor para violín y piano op. 17 (1867-1869); ver SOTO VISO. «Adalid Gurrea, Marcial del...», *op. cit.*, p. 64.

⁹⁶ SOTO VISO. «Adalid Gurrea, Marcial del...», *op. cit.*, p. 64.

género concebidos como «gran trío» presentan tres movimientos,⁹⁷ sino porque el material musical del que se dispone es insuficiente para realizar una conjetura sólida.

Lógicamente, tampoco parece que el fragmento conservado se haya estrenado. Sin embargo, debido al lenguaje romántico en la línea de los Tríos con piano germanos y a su amistad con José María Guelbenzu (1819-1886), uno de los fundadores de la Sociedad de Cuartetos de Madrid —asistiendo incluso a la sesión inaugural, el 16 de febrero de 1863—,⁹⁸ no es extraño pensar que la obra podría haber encontrado un hueco en la mencionada institución de haber sido concluida a tiempo. Sin embargo, aunque algunas fuentes indican la inclusión en los programas de la Sociedad de Cuartetos de un supuesto Trío con piano de Marcial del Adalid,⁹⁹ Ester Aguado en su artículo *El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)* lo desmiente.¹⁰⁰

Por otro lado, puede que la confusión de ese hipotético estreno de un trío de Marcial del Adalid se haya producido no con la obra sino con la persona, con su primo Marcial de Torres Adalid (1816-1890) quien escribió *Romanza sin palabras* (1868) para esta formación instrumental. Esa es al menos la hipótesis que presenta Soto Viso que considera esta mala atribución como la explicación más plausible.¹⁰¹ Sin embargo, la *Romanza* se desmarca totalmente de la tradición del género para incluirse dentro del conjunto de obras independientes escritas para la plantilla de violín, violonchelo y piano, lo que quizá habría dificultado su aparición en la Sociedad de Cuartetos. Aunque Torres Adalid reside en Ourense entre 1867 y 1870, la obra está fechada el 19 de enero de 1868 en Madrid.¹⁰² El autógrafo se conserva dentro de la colección Torres Adalid depositada en la Biblioteca Musical del Pazo de Vila Suso.¹⁰³ En su artículo «Marcial de Torres

⁹⁷ Sirvan como ejemplo el Gran Trío op. 30 (c1859) de Karol de Kontski (1817-1899), el Gran Trío op. 10 (1806) del príncipe Louis Ferdinand de Prusia (1772-1806) o el Gran Trío para piano, clarinete (o violín) y violonchelo op. 43 (c1801) de Adalbert Gyrowetz (1763-1850).

⁹⁸ SOTO VISO. «Adalid Gurrea, Marcial del...», *op. cit.*, p. 61

⁹⁹ Ver GOMÉZ AMAT, Carlos. «El piano y el órgano. Los instrumentos», *Historia de la música española*, 7 vols., *Siglo XIX* (vol. V), Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 75-76 y SUBIRÁ, José de. «La música instrumental en el siglo XIX», *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, pp. 655-679. Ambos citados en AGUADO SÁNCHEZ, Ester. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», *op. cit.*, p. 124.

¹⁰⁰ El comentario completo referente a esta problemática sobre las obras de Adalid interpretadas en la Sociedad de Cuartetos se encuentran en AGUADO SÁNCHEZ. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», *op. cit.*, pp. 124-125.

¹⁰¹ SOTO VISO, Margarita. «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano», *Anuario Musical*, 45, enero de 1990, p. 193.

¹⁰² SOTO VISO. «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio...», *op. cit.*, p. 189

¹⁰³ *Ibid.*, p. 220.

Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano», Soto Viso ofrece una transcripción de la obra y un aparato crítico a modo de edición particular.¹⁰⁴

Hasta donde se sabe, *Proyecto de un gran Trío y Romanza sin palabras* serán las únicas representantes del entorno gallego de obras escritas para la formación en el siglo XIX, al menos dentro de las familias con una notable solvencia económica, lo que las hace relevantes como muestra de la creación para la plantilla. Dentro de los fondos musicales de las familias Adalid y Torres, representativos de las bibliotecas privadas de la aristocracia del momento, se alberga un gran número de piezas para piano solo, órgano o armonio (*harmonium*) —muchas de ellas compuestas por los propios primos— y otras tantas para grupos de cámara que ofrece la posibilidad de intercambiar el piano con el órgano o el armonio.¹⁰⁵ Y es que el armonio formaba parte del panorama sonoro de las veladas de mediados del siglo XIX, como alternativa al piano o complemento *ad libitum* más que como instrumento principal. Este es el caso que reflejan los dos *Nocturnos-Trío* op. 55 de Felipe Pedrell (1841-1922), compuestos en Barcelona en 1873. El primero incluye armonio *ad libitum* y fue arreglado en 1875 para convertirse en la *Elegía a Fortuny*. El segundo Trío es ya un arreglo de una pieza para armonio y piano anterior fechada en 1872.¹⁰⁶

Unos años después en esta misma línea de obras fuera de la tradición del género escritas para la plantilla, Pedrell escribe *Chant du soir, chant du matin* (1875).¹⁰⁷ Con el antecedente cercano de la *Romanza sin palabras* de Torres Adalid, las de Pedrell son piezas escritas en una etapa temprana, herencia de esa idea romántica del nocturno como una especulación armónica, que se remonta a John Field (1782-1837) o Frédéric Chopin (1810-1849) como algunos de sus primeros representantes. Son piezas con un carácter generalmente poético, de inspiración formal libre —vinculada o no con la tradición— que aparecerán bajo términos como romanza, nocturno, impromptu, blquette, fantasía, elegía, souvenir, rapsodia o preludio entre muchos otros.¹⁰⁸

¹⁰⁴ SOTO VISO. «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio...», *op. cit.*, pp. 221-238.

¹⁰⁵ QUEIPO GUTIÉRREZ. «La música insonora del fondo Adalid...», *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁶ CORTES I MIR, Francesc. «Prólogo», en PEDRELL, Felip. *Nocturns*, Edición crítica, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Secció de Música, 1992, pp. xii-xiii. Los manuscritos originales de los Nocturnos-Trío están depositados en la Biblioteca de Cataluña: Trío no. 1, E-Bc: Sig. M-820, no. 6. Acceso online: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/ref/collection/partiturBC/id/38943>>; Trío no. 2, E-Bc: Sig. M-820, no. 7. Acceso online: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/partiturBC/id/37610/rec/1>> [consultados: 16/08/2019]

¹⁰⁷ ÁLVAREZ LOSADA. *El Pensamiento Musical de Felip Pedrell (1841-1922)*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁸ Sirvan como ejemplo las obras para la plantilla del compositor ruso Sergei Rachmaninov (1873-1943), quien escribió dos piezas llamadas *Trío elegíaco* en su juventud. El primero, en Sol menor, de 1892, está

Aunque de fecha incierta, a finales del siglo XIX se encuentran dos piezas de esta naturaleza —música de salón con reminiscencias poéticas— escritas por un compositor barcelonés y uno vasco. La primera es *Souvenir. Melodie facile* de José Teodoro Vilar (1836-1905), de la que poco se sabe: editada por la Casa Dotesio y dedicada a su amigo A. Sala.¹⁰⁹ El caso de Valentín Zubiaurre Urionabarrenechea (1837-1914) está más documentado.¹¹⁰ Fue un compositor vasco contemporáneo de Chapí y Bretón. En 1875 pasó a formar parte de la Capilla Real, donde su lenguaje se hizo más conservador y sus composiciones no religiosas se limitaron a obras instrumentales breves y sencillas. En 1878, tras la muerte de Eslava, fue nombrado director de la capilla de música del Palacio Real de Madrid y profesor interino del Conjunto Instrumental de la Escuela Nacional de Música y Declamación.¹¹¹ Quizá de esta última época, más en relación con la música instrumental, provenga la composición de *Vals* para violín y violonchelo con acompañamiento de piano, una pequeña forma ternaria de apenas setenta compases (más el *da capo*) en el usual lenguaje clásico-romántico en el que se desarrollan estas piezas de salón.¹¹² A partir de la dedicatoria, «“Una siesta” dedicada a mi amigo Don Antonio de Lecuona», famoso pintor vasco y aficionado a la música —que en su estudio tenía un armonio—, García Alcantarilla propone una horquilla temporal concreta para su génesis: entre 1886, por ser la fecha en la que Lecuona recibe el encargo de realizar un retrato del Zubiaurre, y 1907, la muerte del pintor.¹¹³

Las obras de Vilar, Zubiaurre y Pedrell abren un debate de concepto que reaparecerá con la potencial polivalencia instrumental de las obras de Bretón y es la diferencia de enfoque entre escribir específicamente para violín, violonchelo y piano, respetando y explotando sus posibilidades organológicas (las individuales y las del grupo) o construir

escrito en un solo movimiento en forma sonata. El segundo, en Re menor, de 1893 (revisado en 1907 y 1917), en tres movimientos, fue compuesto dentro de la tradición del género.

¹⁰⁹ ACKER *et al.* *Archivo histórico de la Unión Musical Española, op. cit.*, p. 600. Dentro de las obras para la plantilla publicadas por la UME aparece *Elegía* de Enric Morera (1865-1942) como pieza para violín, violonchelo y piano; ver ACKER *et al.* *Archivo histórico de la Unión Musical Española, op. cit.*, p. 417. Xosé Aviñoa indica que se trata de una pieza únicamente para violonchelo y piano; ver AVIÑO A PEREZ, Xosé. «Moera Viura, Enric», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2000, vol. VII, p. 819. Efectivamente, en 1996, la obra fue reeditada por *La mà de Guido* para violonchelo y piano. Agradecemos a María Luz González Peña, directora del CEDOA, el facilitarnos la información que aparece en la partitura editada por la UME, que resuelve la duda: se trata de una obra para violonchelo y piano, pero incluye también una partichela para violín. Está dedicada al violonchelista Juan Pujal.

¹¹⁰ Para un estudio contextual y formal de la obra, así como su relación con el dedicatario, Antonio Lecuona, consultar GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 314-321.

¹¹¹ SOJO, Patricia. «Zubiaurre Urionabarrenechea, Valentín María», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, p. 1203.

¹¹² El manuscrito, inédito y sin fecha, se conserva en E-RE: Sig. E/ZUB-05/0-01.

¹¹³ GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 319.

un discurso instrumentalmente neutro que acabará adaptándose a una plantilla u otra por motivos generalmente externos. Se observa que el carácter tan libre de este tipo de piezas hace que incluso haya problemas a la hora de catalogarlas ateniéndose a la agrupación instrumental que presentan. Es curioso el caso del primer *Nocturno-Trío* de Pedrell, quien en su propio diario considera el armonio como agregado *ad libitum* a la pieza, pero en el manuscrito lo llama «Deuxième Nocturne-Cuarteto pour violon, violoncelle, harmonium et piano».¹¹⁴

La portada del manuscrito del segundo *Nocturno-Trío* de Pedrell ofrece una sorpresa, puesto que está firmado por «Emilio Daura». Tanto por la fecha como por la vinculación con el piano y el armonio, bien podría tratarse de Emilio Daura Oller (1845-1904), abogado y músico aficionado, vinculado, junto a Pedrell y otros, a la Sociedad Wagner de Barcelona.¹¹⁵ Ambos músicos incluso llegarían a intercambiar correspondencia en Barcelona entre 1894 y 1899.¹¹⁶ En la prensa de la época se encuentran referencias a Daura, quien tuvo alguna presencia como intérprete de piano y armonio en las veladas musicales de su Tarrasa natal durante la segunda mitad del siglo XIX. Particularmente interesante es el recital ofrecido en el Casino de Tarrasa, el 3 julio de 1867, donde se interpretaron fundamentalmente obras ligeras vinculadas con la estética de la música de salón —fantasías, galop, romanzas y oberturas— muchas de ellas basadas en temas de óperas, que sirvieron éstas para mostrar «la limpieza y soltura con que los tocaron los artistas y aficionados», ensalzándose a Daura y sus buenas cualidades y, sobre todo, a un joven Claudio Martínez, quien se distinguió tanto en el piano como en el «armónium», al que le auguraban un brillante porvenir como pianista.¹¹⁷ Es muy posible que estas dos figuras, intérpretes de piano, órgano y armonio indistintamente, fueran Emilio Daura Oller y Claudio Martínez Imbert (1845-1919).

Por su parte, Emilio Daura compuso *Trío sobre Guillermo Tell* (1874), obra que se encuentra en la línea de las composiciones interpretadas en el concierto antes mencionado. Efectivamente, las fantasías, variaciones y paráfrasis sobre temas operísticos estaban a la orden el día, sobre todo en estos recitales en los que los músicos

¹¹⁴ PEDRELL, Felip. *Nocturns*, Edición crítica, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Secció de Música, 1992, pp. xv.

¹¹⁵ ÁLVAREZ LOSADA. *El Pensamiento Musical de Felip Pedrell (1841-1922)*, op. cit., p. 162.

¹¹⁶ Se conservan siete cartas autógrafas de Daura a Pedrell en el fondo Felip Pedrell depositado en la Biblioteca de Cataluña (E-Bc: Sig. M 964/495).

¹¹⁷ L. «Correspondencias particulares», *La España musical*, año II, no. 77 (11/06/1867), pp. 2-3.

En junio de 1856 se interpretan las oberturas *Guillermo Tell* y *Semiramide* de Rossini gracias a Jesús de Monasterio, quien se convertiría en el pionero e impulsor de la música clásica en Madrid en los años sesenta del siglo XIX (ETZION. «'Música Sabia'...», op. cit., p. 197)

comienzan a tener presencia en el entorno artístico. Se trata de una de las muchas adaptaciones de la ópera homónima de Rossini que aparecieron por la época. Algunas de ellas induciendo a un posible error, ya que la palabra «trío» puede hacer mención tanto a la agrupación instrumental como a la famosa parte de la ópera en la que Guillermo Tell (barítono) y Walter Furst (bajo) intentan persuadir a Arnold Melchtal (tenor) para que se una a la causa independentista suiza, dando como resultado el trío vocal objeto de numerosas adaptaciones.¹¹⁸ En el caso de Daura, la palabra «trío» parece alcanzar este doble significado.¹¹⁹ Esta pieza fue publicada en Barcelona en 1874,¹²⁰ unos años antes de lo que se considera como el primer gran concierto en el interviene Daura, el 1 de marzo de 1876, en el antiguo Teatro Principal de Tarrasa.¹²¹ Se trata de una pieza de doce páginas, en un solo movimiento, en el que el virtuosismo individual, el redoblamiento a octavas del discurso, los trinos y trémolos predominan sobre los escasos momentos de diálogo entre los instrumentos, lo que lo aleja drásticamente del género para posicionarlo entre las piezas escritas con un propósito comercial. Serán estos los rasgos presentes en la mayoría de composiciones que usan fragmentos reconocibles de obras preexistentes para construir una pieza nueva a modo de variación, paráfrasis, arreglo o fantasía.

Hasta el momento, las piezas nacionales para la plantilla de violín, violonchelo y piano que se han considerado se quedan fuera de la tradición del género. Aunque tienen características singulares se pueden clasificar, *grosso modo*, en dos grupos: las que se enmarcan dentro de una estética especulativa, libre, con cierto trasfondo poético (romanzas, nocturnos, souvenirs, impromptus) y las que, como el *Trío sobre Guillermo Tell*, pretenden valerse de elementos que reclamen la atención del público, dejando así de

¹¹⁸ Sirva como ejemplo el Grand Trío de Guillaume Tell de Rossini (1843?) del compositor francés Emile Prudent (1817-1863) que, a pesar del título, fue escrito para piano solo. Se conserva una copia de la edición parisina en E-Mn: Sig. M.GUELBENZU/1315(2). Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000097895>> [consultado: 25/07/2019]

¹¹⁹ El papel que juega realmente la palabra «trío» dentro del título o la catalogación de una obra es a veces confuso. En particular, indagando en el fondo Claudio Martínez Imbert de la Biblioteca de Cataluña se encontró una pieza dentro de la sección de «tríos» (en referencia a la plantilla) que no es tal. Se trata de *Himno dedicado a D. Federico Nogués y D^a Francisca Rosés con motivo de celebrar sus bodas de plata*, para trío de cuerda con piano, firmada el 25 de agosto de 1896 (E-Bc: Sig. M2319/18). Sin embargo, dejando aparte algunos pasajes que podrían parecer escritos para violín, violonchelo y piano (como el comienzo de la segunda página), realmente la plantilla para la que está escrita es: violines primeros, violines segundos, (al menos) un violonchelo y piano. Sumado a que en algunas ocasiones se indica «divis» para las cuerdas, se esperan más de cuatro instrumentistas. Con lo que muy probablemente fue concebida para una pequeña agrupación de cámara en la que Imbert podría haber participado como pianista y/o (viendo las indicaciones escritas en la partitura) como director del ensemble.

¹²⁰ No se encuentra el manuscrito. Pero un ejemplar de la versión editada por Vidal y Roger en Barcelona en 1874 se conserva en la Biblioteca Nacional de España. E-Mn: Sig. MP/1395/35.

Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000044653>> [consultado: 09/07/2019]

¹²¹ RAGÓN, Baltasar. *Terrassencs del mil-vuit-cents*, Terrassa, Imprenta Joan Morral, 1933, pp. 68-69

ser obras intimistas y personales para convertirse en composiciones extrovertidas, con un objetivo comercial o de promoción.

Tal parece ser el caso de las *Trois pièces originales dans le genre espagnol* op. 1 (c1884) de Enrique Fernández Arbós (1863-1939). Compuestas y publicadas en Alemania por la editorial «Bote&Bock» en Berlín,¹²² durante sus estudios con el violinista Joseph Joachim (1831-1907), estas *Tres piezas* se encuentran entre las obras más tempranas del Arbós compositor. Aunque posteriormente fue mucho más conocido como intérprete o director, entre su producción, aunque no llega a la veintena, se puede encontrar música escénica, sinfónica, canciones y obras para diferentes agrupaciones de cuerda y piano siendo probablemente la orquestación de algunos números de *Iberia* de Albéniz su contribución más conocida.¹²³ La aclaración de «originales» parece indicar que los temas no son tomados de la música popular, sino creados por el propio compositor. Esta idea de intentar evocar lo popular, unida a la distancia —pues aún se encontraba en Alemania— da como resultado un material quizá más estilizado de lo que cabría esperar si la intención era la de mimetizarse con el folklore español; a pesar de los nombres de las piezas (*Bolero*, *Habanera* y *Seguidillas gitanas*), la obra, por la gran exigencia técnica de las cuerdas, también se desliga de lo que sería mera música ligera o de salón. Sin embargo, los numerosos unísonos entre las cuerdas, la falta de diálogo entre instrumentos y la libertad formal alejan la obra de la música camerística, ya que, desde luego, Arbós no parece plantearse la intención de concertar la sonoridad nacionalista con las formas clásicas. Quizá este rasgo polifacético y desligado de lo tradicional haya contribuido a su innegable atractivo, tratándose de una de las pocas obras de cámara de Arbós que se ha mantenido estable en el repertorio hasta la actualidad.¹²⁴

Es de señalar la existencia de una vía intermedia entre las obras compuestas dentro de los cánones del género y las piezas independientes, composiciones que parten de formas, conceptos y lenguajes clásico-románticos pero que, a partir de ahí, presentan alternativas en cuanto a número o estructura de los movimientos, uso de sonoridades y modos provenientes de lo popular (o de otras culturas) o en lo concerniente a articular

¹²² FRANCO, Enrique. «Fernández Arbós, Enrique», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. V, pp. 579-580.

¹²³ Una de las formaciones instrumentales de violín, violonchelo y piano más destacables del panorama musical español actual toma su nombre precisamente de este compositor. El Trío Arbós, premio nacional de música 2013, se fundó en Madrid en 1996. Lo integran Juan Carlos Garvayo (piano), Cecilia Bercovich (violín) y José Miguel Gómez (violonchelo). Véase <<http://www.trioarbos.com>>.

¹²⁴ Existe una versión para orquesta del propio Arbós del *Bolero*, la primera de estas tres piezas op. 1. Ver TEMES, José Luis. «Introducción», en *Enrique Fernández Arbós. Bolero. Tres piezas de concierto para violín y orquesta*, Edición crítica, Madrid, ICCMU, 2006, p. xii.

internamente las partes —abandonando la idea de la elaboración motívica y el desarrollo continuo para usar la yuxtaposición y el contraste— o incluso en la manera en la que se relacionan los instrumentos entre sí, quizá más semejante a la música de salón que a la de cámara. Aunque esta vía intermedia tendrá mucha más incidencia en el siglo XX, ya aparece en el XIX. Tal es el caso de *Menuetto y Allegro* (1869)¹²⁵ y *Concierto infantil: Sonatita* (c187?)¹²⁶ del ya mencionado Claudio Martínez Imbert (finales de 1845 – octubre de 1919), pianista y compositor barcelonés.¹²⁷ Estudió en la Escolanía de las Mercedes con Bernardo Calvó Puig (1819-1880) las bases del solfeo, el piano, el órgano, la armonía y el contrapunto.¹²⁸ Continuó su formación pianística con Pedro Tintorer poco después de que éste se estableciera de nuevo en Barcelona.¹²⁹ Gran parte de su carrera temprana se construyó gracias a los numerosos premios obtenidos en distintas ciudades como Valencia (1869 y 1875), Murcia (1875), Zaragoza (1876), Barcelona (1877) La Coruña (1879) o Madrid (1880) entre muchos otros.¹³⁰ Martínez Imbert no era ajeno a la música instrumental de pequeño formato.¹³¹ Casi diez años después del inicio de la Sociedad de Cuartetos de Madrid el 1 de febrero de 1863, Imbert promovió una iniciativa

¹²⁵ Se desconoce el paradero del manuscrito. Una versión editada por Vidal y Roger en Barcelona en 1874 se puede consultar en E-Mn: Sig. MP/2726/38. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000161715>> [consultado: 19/07/2018]

¹²⁶ Se desconoce el paradero del manuscrito. Una versión editada por Faustino Bernareggi (probablemente cerca de 1886) se encuentra en E-Mn: Sig. MP/1413/20. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000159223>> [consultado: 20/07/2018]

¹²⁷ Fecha de nacimiento: F. P. «Claudio Martínez Imbert», *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, año III, no. 58 (15/06/1890), p. 273. Fecha de muerte: ALONSO FERNÁNDEZ, Ángeles. «Martínez Imbert, Claudio», en CASARES, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, XXX, vol. X, p. 292.

¹²⁸ Se encuentra una biografía de Bernardo Calvó Puig en la prensa de la época con motivo de su muerte, donde ya se le recuerda por «sus numerosos discípulos, artistas de gran reputación, entre los que recordamos [...] Claudio Martínez Imbert, compositor elegante, correcto y distinguido»; ver SILVARI, Varela. «Calvó Puig», *Enciclopedia Musical*, año II, no. 23 [Barcelona] (30/11/1885), pp. 183-184.

¹²⁹ F. P. «Claudio Martínez Imbert», *op. cit.*, p. 273. Sin embargo, como se verá, Tintorer se estableció de nuevo en España a finales de la década de 1840. Es posible que la indicación de que Imbert «completó la enseñanza pianística a las órdenes del reputado pianista-compositor D. Pedro Tintorer, recién establecido en aquella fecha en Barcelona después de larga permanencia en el extranjero» no sea un dato fiable, pues significaría que Imbert, con unos 5 o 6 años, habría terminado su formación con Calvó Puig en todas las materias antes mencionadas. Es posible, pues, que Imbert comenzara a estudiar más bien unos años después de que Tintorer volviera. No se puede constatar hasta qué punto era cercana la relación entre Tintorer e Imbert. Pero en dos de sus obras, *Gavota* y *Romanza* para piano, se encuentra la dedicatoria «A mis particulares amigos Tintorer y Pujol» (E-Mn: Sig. MP/1781/20. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000146313>> [consultado: 19/07/2018]). Ambas fueron premiadas, tal y como aparece en la cabecera de las partituras, en el «concurso de 1880». Quizá se trate del premio que *La Crónica de la Música* de Madrid le concedió en 1880, ver F. P. «Claudio Martínez Imbert», *op. cit.*, p. 274.

¹³⁰ F. P. «Claudio Martínez Imbert», *op. cit.*, pp. 273-274.

¹³¹ Se encuentran, entre muchas otras reseñas en prensa, la de su *Minueto* para quinteto de cuerda, presentado en un concierto en el Palacio de Comillas en honor a la infanta D^a. Isabel, ver [ANÓNIMO]. «Varia. Templos, teatros y conciertos – Barcelona», *La ilustración musical hispano-americana*, año I, no. 19 (30/10/1888), p. 151.

similar en Barcelona, dando así comienzo en 1872, junto a los hermanos Cosme y José Ribera, la actividad de la Sociedad de Cuartetos de Barcelona¹³². Tomó parte activa como pianista, compositor o director en numerosos conciertos en la capital catalana y se estima que para 1890 ya había compuesto unas doscientas obras, habiendo publicado una cuarta parte de las mismas entre España, Alemania y Francia, reputación que hizo que participara como jurado en numerosos concursos musicales.¹³³ Incluso fue seleccionado para componer la obra obligada para el gran certamen internacional de orfeones que se celebró en 1888 con motivo de la Exposición Universal de Barcelona.¹³⁴ Entre su producción se encuentran distintos géneros; entre otras: música instrumental, sinfónica, para orquesta y coro, coro a capella, vocales o para piano solo.

Menuetto y Allegro fue compuesta en 1869 y editada en 1874 en Barcelona por Andrés Vidal y Roger.¹³⁵ Existe cierta ambigüedad en cuanto a fecha de composición y ubicación estética en las fuentes que lo mencionan. Según Ángeles Alonso Fernández, Imbert compuso un Trío con piano que fue premiado en Valencia cuando contaba con tan solo catorce años;¹³⁶ es decir, alrededor de 1859-1860. Sin embargo, no se encuentra rastro de esta obra en esa fecha. No obstante, sí se halla en la prensa de la época que a Martínez Imbert se le concedió un premio en 1869 por la composición de un Trío para piano, violín y violonchelo, otorgado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia.¹³⁷ Es posible que Alonso Fernández se refiera en realidad a esta obra, compuesta entonces diez años después. En este sentido, Ana Fontestad Piles, en tu tesis doctoral sobre *El Conservatorio de Música de Valencia*, aporta información extraída del Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia, institución que

¹³² GARCÍA DEL BUSTO. «Los antecedentes: un siglo el —XX— de música de cámara española», *op. cit.*, p. 9. Como ya se indicó, la Sociedad de Cuartetos de Madrid comenzó su andadura en 1863. Pero no fueron ni mucho menos las únicas, teniendo su reflejo también en Cádiz (1866), Valencia (1868), Valladolid (c1870) o Vitoria (1879) entre otros; ver HEINE. «Die zweite Blüte...», *op. cit.*, p. 123.

¹³³ F. P. «Claudio Martínez Imbert», *op. cit.*, p. 274.

¹³⁴ *Ibid.* Se aprecia que, como Tintorer, Imbert (y tantos otros músicos catalanes del momento) tomaron parte de la Exposición Universal de 1888 celebrada en Barcelona, que, a nivel musical, supuso un escaparate y un lugar de promoción no solo en el panorama internacional sino en el propio contexto catalán.

¹³⁵ La versión editada se puede consultar en la Biblioteca Nacional de España. E-Mn: Sig. MP/2726/38. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000161715>> [consultado: 19/07/2018]. La entrada de registro de la BNE dice basar la fecha de edición en GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras*, Madrid, AEDOM, 1995. Se concreta así el entorno propuesto por García Alcantarilla entre 1864 y 1874; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 146.

¹³⁶ ALONSO FERNÁNDEZ, Ángeles. «Martínez Imbert, Claudio», en CASARES, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2000, vol. VII, p. 292.

¹³⁷ F. P. «Claudio Martínez Imbert», *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, año III, no. 58 (15/06/1890), p. 273 // [ANÓNIMO]. «Claudio Martínez Imbert», *Revista Musical Catalana*, año XVI, no. 188-192 (-/10-11/1919), p. 199.

convocaba premios en sus diversas secciones (Industria, Agricultura, Bellas Artes o Educación, entre otros). Los galardones venían sufragados por los propios fondos de la Sociedad y se otorgaban normalmente cada año el 8 de diciembre, en la festividad de la Inmaculada.¹³⁸ Especial mención tenían los premios de composición, convocados por la sección de Bellas Artes de la institución. En el certamen de 1869, entre los premiados, aparece Claudio Martínez Imbert como compositor de un *Menuetto y Allegro* en Si menor «para salón».¹³⁹ Sin embargo, en la prensa sí que aparece la mención al «trío para piano, violín y violoncello».¹⁴⁰ *Menuetto y Allegro* de Martínez Imbert se puede considerar, en definitiva, como un eslabón *sui generis* de la línea evolutiva del temprano Trío con piano nacional, entre la tradición del género y la música de salón.¹⁴¹

En cuanto a su primera interpretación, no se han encontrado nuevas referencias en las que se nombre la pieza expresamente más allá de la indicada por García Alcantarilla en un recital el 4 de febrero de 1884 en la Sala Haas de Barcelona.¹⁴² Sin embargo, en enero de 1880, en el teatro Principal de Barcelona, Imbert organizó un concierto en el que se interpretaron todas sus piezas premiadas, destacando la *Sinfonía en fa* y el *Capricho sinfónico* entre las más aplaudidas,¹⁴³ aunque no se especifica el programa completo, supuestamente, su *Menuetto y Allegro* —premiado y ya editado— también debió ser interpretado. De la misma forma, en 1885 organizó un nuevo recital «exclusivamente de música *di camera*» para mostrar sus creaciones en este campo en los salones de la sucursal de la casa de pianos Érard.¹⁴⁴ Presumiblemente también debió estar programada, pero no se han encontrado referencias en prensa a este último concierto.¹⁴⁵

¹³⁸ FONTESTAD PILES, Ana. *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, Tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 2006, p. 153.

¹³⁹ [ANÓNIMO]. «Sesión pública de 8 de diciembre de 1869 y distribución de los premios concedidos por la Sociedad», *Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, tomo XV, Valencia, imprenta de José Rius, 1871, p. 4, citado en FONTESTAD PILES. *El Conservatorio de Música de Valencia...*, *op. cit.*, pp. 181-182.

¹⁴⁰ F. P. «Claudio Martínez Imbert», *op. cit.*, p. 273.

¹⁴¹ Ver la discusión al respecto de la pertenencia de *Menuetto y Allegro* el género en las páginas 181-183 del presente texto.

¹⁴² GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴³ [ANÓNIMO]. «Gacetillas», *Crónica de Cataluña*, año XXVII, no. 18 (12/01/1880), p. 2.

¹⁴⁴ F. P. «Claudio Martínez Imbert», *op. cit.*, p. 274.

¹⁴⁵ *Ibid.* Aunque en la noticia indican que «la prensa se ocupó con elogio» de este concierto de 1885, no se han encontrado referencias del mismo (se ha revisado: *Crónica de Cataluña*, *La Dinastía*, *Enciclopedia musical*, *La Ilustración catalana*, *La ilustración* (de Barcelona), *Ilustración artística*, *La ilustración ibérica* (de Barcelona), *El Diluvio* y *La Veu del Montserrat* en los entornos de 1885). Si se ha hallado un recital en Barcelona de fecha cercana, probablemente muy relacionado con la música de cámara (o al menos con muchas formaciones instrumentales de pequeño formato) en el que participara Imbert y que sí tuvo bastante repercusión en prensa. Subrayando lo más importante: «Entre los elementos que concurren a las “Tardes musicales” de casa Coscojuela, una de las cuales se celebrara el domingo próximo en el Teatro Lírico, para [entr]egar fondos con destino a la suscripción de la prensa a beneficio de las víctimas de [los] terremotos de

Más compleja es la datación de *Concierto infantil: Sonatita*, puesto que solo se dispone de dos datos: la casa editorial y la dedicatoria. Fue publicada por la editorial Faustino Bernareggi en Barcelona. La Biblioteca Nacional de España (BNE) la ubica en «1886?» pero no indica la fuente. La única relación con esa fecha posiblemente provenga del sello que aparece en la portada de la edición conservada en la BNE,¹⁴⁶ con la inscripción de «Ministerio de Fomento. 15 Jun 86. Entrada».¹⁴⁷ Sin embargo, la dedicatoria «a mis amiguitos Alejo, Carlos y Luis Vidal-Quadras» aporta más información ya que casi con toda probabilidad se trata de los hijos de Alejo Vidal-Quadras Ramón¹⁴⁸ y Mercedes Villavecchia, herederos del imperio bancario Vidal-Quadras de Barcelona:¹⁴⁹ Alejo (1862-1940), Carlos (1864-1933) y Luis Vidal-Quadras Villavecchia (1866-¿). El hecho de que Luis, el menor de los hermanos Vidal-Quadras Villavecchia, naciera en 1866, pone una cota inferior para la fecha de composición de la obra de, probablemente, comienzos-mediados de la década de 1870. La fecha de edición propuesta por la BNE de 1886 nos parece excesiva pues en ese momento los tres chicos contarían con 24, 22 y 20 años respectivamente, lo cual es quizá una edad demasiado elevada para referirse a ellos como «amiguitos»; máxime si la composición tiene la intención de ser un «concierto infantil».¹⁵⁰ Por tanto, es más coherente pensar que la pieza fue compuesta en

Andalucía, cuéntanse los profesores y aficionados siguientes [...] Granados, Imbert [...] Pujol (don Juan Bautista) [...] etc. En la imposibilidad de que en una sola tarde desempeñen todos estos artistas y [af]icionados partes principales adecuadas a sus facultades, se ha organizado para la [fun]ción del domingo un programa parecido al de las “Tardes musicales Coscojuela”, [or]dinarias, prestándose todos los que no tienen ocupación precisa a cantar en el coro [o a] desempeñar otras partes secundarias. [...] El señor Coscojuelas facilita su tan celebrado piano Érard Extra de concierto»; ver [ANÓNIMO]. «Gacetillas», *Crónica de Cataluña*, año XXXII, no. 22 (14/01/1885), p. 3. Prácticamente con el mismo texto aparece en [ANÓNIMO]. «Crónica», *La Dinastía*, año III, no. 745 [Barcelona] (14/01/1885) p. 287.

¹⁴⁶ E-Mn.: Sign.: MP/1413/20. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000159223>> [consultado: 20/07/2018].

¹⁴⁷ El mismo sello aparece también en la portada del *Menuetto y Allegro* antes analizado.

¹⁴⁸ Idéntica consideración realiza Andrea García Alcantarilla; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 147.

¹⁴⁹ Para saber más sobre la familia Vidal-Quadras consultar RODRIGO Y ALHARILLA, Martín. «Una saga de Banqueros: la familia Vidal Quadras», *Historia Social*, 64, Valencia, 2009, pp. 99-119 y CASTAÑEDA PEIRON, Lluís; RODRIGO ALHARILLA, Martín. «Los Vidal Quadras: familia y negocios, 1833-1871», *Barcelona Quaderns d'Història*, 11, 2004, pp. 115-144. Para saber más sobre la familia Villavecchia, consultar: CALOSCI, Laura. *Mercanti genovesi a Barcelona tra XVII e XIX secolo. La familia Villavecchia* [tesis de licenciatura], Milán, Università degli studio di Milano, 2000. Disponible online por gentileza de la autora en: <<https://www.familiavidalquadras.com/wordpress/docs/Villavecchia.pdf>> [consultado: 22/07/2018].

¹⁵⁰ También es de considerar que, como se verá en el caso de Tintorer, la publicación de obras pedagógicas para la instrucción del joven músico (sobre todo para el piano) proliferó bastante a partir del segundo tercio del siglo XIX en Barcelona; lo que encontró un reflejo paralelo en obras que, aunque no eran de corte estrictamente pedagógico, buscaban el simple disfrute de los estudiantes, noveles: piezas fáciles, breves, sencillas (usualmente bipartitas o tripartitas), con un nivel asequible. Compositores de este tipo de piezas fueron José Teodoro Vilar, Narcisa Freixas, Francisco de la Paula Laporta, Enric Morera, Ricard Lamote de Grignon o Frederic Mompou; ver GARCÍA MARTÍNEZ, Paula. «El piano en Barcelona», en GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (ed.). *El piano en España entre 1830 y 1920*, Madrid, SEdeM, 2015, pp. 288-

la década de 1870 (más bien a comienzos), cuando Luis contara con unos 6 u 8 años (y sus hermanos 8 y 10, o 10 y 12 respectivamente).

Este dato sobre su fecha de composición concuerda en cierta manera con la de posible edición, la cual podría también ubicarse a mediados de la década de 1870, a razón de los vínculos entre casas editoriales y músicos profesionales que se establecen en la recién formada Sociedad Wagner de Barcelona. En concreto, la casa Andrés Vidal y Roger publica, en 1874, *Menuetto y Allegro* de Imbert y *Trío sobre Guillermo Tell* de Daura, pudiendo igualmente producirse en los entornos de esta fecha la edición de *Concierto infantil. Sonatita* de Imbert por Faustino Bernareggi, ya que todos ellos (Bernareggi, Daura, Martínez Imbert y Vidal Roger, entre muchos otros) eran miembros de esta sociedad.¹⁵¹

Precisamente uno de los maestros de Martínez Imbert, Pedro Tintorer, será el primer compositor español en escribir una obra completa dentro de la tradición del género.¹⁵² Pedro Tintorer y Segarra nació el 12 de febrero de 1814 en Palma de Mallorca y murió en Barcelona el 11 de marzo de 1891. Hijo de padres catalanes que habían emigrado al archipiélago balear huyendo de la invasión francesa, la familia no tardó en trasladarse de nuevo a Barcelona. En 1822, Tintorer comenzó a estudiar solfeo con el maestro Ramón Vilanova Barrera (1801-1870), extendiendo sus estudios a las ramas de armonía y composición en 1930. Posteriormente se trasladó a Madrid, donde, en 1832, prosiguió su formación musical en el Conservatorio de Música y Declamación, siendo sus profesores Pedro Albéniz (1795-1855) en piano y Ramón Carnicer (1789-1855) en composición.¹⁵³ En 1834 se marchó a París para estudiar con Pierre Zimmermann (1785-

289. De alguna forma, esta *Sonatita* de Imbert se podría incluir considerando que el hecho de ser editada también tenía como objetivo la venta al público independientemente de sus dedicatarios. Apellidos que, por otro lado, podrían servir de acicate para las ventas.

¹⁵¹ Para una discusión sobre las personalidades vinculadas al mundo de la música en la *Sociedad Wagner*, ver la página 94 del presente texto.

¹⁵² El autor del presente texto ya mostró en 2016 la existencia de la misma y su valor como pionera del género en España en dos ocasiones. Primero, en el *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos* celebrado en el Conservatorio Superior de Música «Manuel Castillo» de Sevilla, el 10 de marzo de 2016, con la comunicación titulada: «El Trío con piano en España entre 1850 y 1984: comentario de su trayectoria desde el catálogo». Segundo, un mes después, en el marco de las *IX Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Afinando ideas: de norte a sur* con la comunicación «El Trío con piano de Pedro Tintorer (1814-1891). ¿Primer representante del género escrito por un compositor español?» (Facultad de Filosofía y Letras de Granada, 14 de abril de 2016). Los datos biográficos y contextuales que aquí se muestran provienen de ambas comunicaciones.

¹⁵³ SALDONI. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, op. cit., vol. I, 1868, p. 251. La obtención del Primer Premio en la clase de piano pone de manifiesto su notable destreza pianística, que lo haría famoso como compositor de música de salón de carácter virtuosístico; ver COMAS. «D. Pere Tintorer y Segarra», op. cit., p. 163, citado en PAULO SELVI, Isabel. *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*, Tesis doctoral, servicio de publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2017, p. 362.

1853) y posteriormente a Lyon, en 1936, donde comenzó a impartir clases de música, fijando allí su residencia hasta los entornos de 1849.¹⁵⁴

Parece ser que a partir de 1836, y por periodo de un año, Tintorer recibió clase de piano de Franz Liszt (1811-1886).¹⁵⁵ Sin embargo, la pléyade de pianistas que ostentan —o a los que se les atribuye— ser alumnos de Liszt sin ninguna credencial que lo atestigüe es tan grande que se debe ser cauto con esta afirmación.¹⁵⁶ Los datos referentes a este vínculo, hasta el momento nunca encontrado en una fuente que provenga directamente del propio Tintorer, parecen no ser concluyentes del todo.¹⁵⁷

Desde luego, en la prensa de la época se encuentran referencias que vinculan a Tintorer con muchos de los grandes pianistas del momento: fue «muy reconocido por los primeros pianistas, como Liszt o [Antoine François] Marmontel»¹⁵⁸ y, en los conciertos que ofrecía Zimmermann en su hogar, «donde se reunía la flor y nata de los inteligentes

¹⁵⁴ BERGADÀ. «Tintorer, Pedro», *op. cit.*, p. 300.

¹⁵⁵ SALDONI. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, *op. cit.*, vol. I, 1868, p. 251. Saldoni incluso añade que Liszt lo inició «en el sistema de Clementi, el cual posee aquel célebre pianista con tanta perfección».

¹⁵⁶ Se han dejado fuera de consideración otras referencias a Liszt por tratarse de discursos muy exagerados y probablemente poco cotejados. Valgan como muestra las palabras de Espín y Guillén sobre Tintorer en 1842, en las que se aventura a decir que «la amistad íntima que le une a Liszt, Thalberg, Berlini, Zimmerman, etc., etc., le ha proporcionado estudiar de cerca a tan brillantes ingenios, observando sus diversos sistemas y creándose a sí propio un sistema peculiar»; ver ESPÍN Y GUILLÉN, Joaquín. «Un artista en su patria», *La Iberia Musical y Literaria*, año I, 5, 2 de octubre de 1842, p. 35.

¹⁵⁷ En la historiografía contemporánea se encuentran varios autores que apoyan este dato: Linton E. Powell (1980) comenta que en Lyon recibió clase de Liszt durante un año; ver POWELL, Linton. *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1980, p. 57 y POWELL, Linton E. «Tintorer, Pedro», en SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London, Macmillan, 2001, vol. 25, p. 503. Carlos Amat (1984) se hace eco de esta misma información; ver GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*, 7 vols., Siglo XIX (vol. V), Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 78. Andrés Tarazona (1987) aporta el año de tales clases, 1844, e incluso se aventura a postular que la amistad con Tintorer pudo haber sido una de las razones por las que el virtuoso austro-húngaro viniera a España, ver RUIZ TARAZONA, Andrés. «Liszt en Madrid», *Revista de musicología*, vol. X, no. 3, 1987, pp. 880-881. Montserrat Bergadà (2002), aunque sigue incluyendo el hecho, aclara su proveniencia siempre de fuentes secundarias, quizá poniendo también en duda su verosimilitud; ver BERGADÀ. «Tintorer, Pedro», *op. cit.*, p. 300.

¹⁵⁸ [ANÓNIMO]. «Nostres grabats. Don Pere Tintorer y Segarra», *La Ilustración Catalana*, año XII, no. 257 (31/03/1891), p. 82. Probablemente se refiera a Antoine François Marmontel (1816-1898), pianista, compositor y pedagogo francés. Al igual que Tintorer, estudió en el Conservatorio de París con Zimmermann, sustituyéndolo en 1848. Entre sus alumnos encontramos a Bizet, d'Indy, Dubois o Debussy.

en música, entre ellos Bertini, Liszt, Herz, Alkau¹⁵⁹ [sic] y otros, que ligaron firme amistad con el joven pianista », Tintorer «logró verse estrepitosamente aplaudido».¹⁶⁰

No se conoce el repertorio que Tintorer llegó a interpretar en estos recitales; pero sí que los Tríos con piano eran del gusto del público parisino de comienzos del siglo XIX.¹⁶¹ Por tanto, no es de extrañar que Bertini (Gran Trío op. 43 de 1825?), Liszt (arreglos para violín, violonchelo y piano de obras propias como *Vallée d'Obermann* o *Rapsodia Húngara*), Herz (Trío con piano en La mayor op. 54 publicado en 1830) o Alkan (*Trío con piano* op. 30 de 1842), con quienes la prensa de la época relacionaba a Tintorer, tengan al menos una obra para la plantilla.¹⁶²

¹⁵⁹ Probablemente se refiera a Charles-Valentin Alkan (1813-1888), compositor y pianista francés (aunque también estudió violín), vinculado a la gran tradición del virtuosismo romántico. La crítica lo consideraba como uno de los competidores de Liszt, Thalberg, Pixis, Czerny, Chopin o Herz. Fue también alumno de Pierre Zimmermann en el Conservatorio de París. En el periodo en el que Tintorer estudió en la capital francesa, Alkan impartía clases en el conservatorio, ya que fue profesor a tiempo parcial entre 1829 y 1836. La música de Alkan posee una fuerte influencia de Chopin, con quien mantuvo una estrecha amistad y cuya música admiraba; ver MACDONALD, Hugh. «Alkan [Morhange], (Charles-) Valentin», en SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London, Macmillan, 2001, vol. 1, p. 377. Para saber más sobre la influencia de los pianistas virtuosos como Liszt o Chopin en escena musical parisina en la época, consultar FLAMM, Christoph. «...des compositions on ne peut plus distinguées...»: Liszt Exploring Alkan", en LÉVIS SALA, Luca (ed.). «Grandeur et finesse». *Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene*, Turnhout, Brepols, 2013 (= Speculum musicae), pp. 207–220. Para saber más sobre el Trío con piano de Alkan (1842), consultar FLAMM, Christoph. «Alkans Klaviertrio», en TADDAY, Ulrich (ed). *C. V. Alkan* (Musik-Konzepte 178), München, Boichard Boorberg Verlag GmbH KG (edition text+kritik), septiembre 2017, pp. 69-82.

¹⁶⁰ [ANÓNIMO]. «D. Pedro Tintorer y Segarra [ha fallecido] en Barcelona el 11 del actual», *La Ilustración Hispano-Americana*, año XII, no. 542 (22/03/1891), p. 190. Para saber más sobre la vinculación de Liszt con Pedro Tintorer, Pedro Albéniz, Marcial de Torres Adalid, Juan María Guelbenzu, Isaac Albéniz y otros pianistas españoles de mediados del siglo XIX, consultar BERGADÀ, Monserrat. «Franz Liszt et les pianistes espagnols», *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 10 (*Les élèves de Liszt: Figures connues et inconnues*), Milan, Rugginenti, 2011, pp. 224-244.

¹⁶¹ EDDIE, William Alexander. *Charles Valentin Alkan*, New York, Routledge, 2016, p. 160.

¹⁶² En cuanto a la recepción de la música de cámara en Francia, se puede observar como la crítica francesa, ya en la década de 1840, pone de manifiesto una separación entre la música recreativa (compuesta para el lucimiento del solista) y la música académica (que, por su enraizamiento con la tradición, ofrecen un perfil más erudito en el que el compositor realmente puede mostrar su destreza). Así lo atestigua Léon Kreutzer al comentar un recital de Alkan en el que, tras escuchar su Sinfonía y su Sonata para violonchelo y piano, juzga que mientras que la *Tarantelle* y otras pequeñas piezas que ha escrito son muy hermosas y la habilidad del pianista se somete a una dura prueba, no se sino algunas obras instrumentales escritas en ese momento donde Alkan revela su verdadero talento compositivo; ver KREUTZER, Léon. «Revue critique. Compositions de M. V. Alkan», *Revue et Gazette Musicale*, año XIII, no. 2 [Paris] (11/01/1846), p. 13. Texto original: «Nous ne discuterons pas longuement le mérite de M. Alkan comme exécutant; les artistes, mieux encore que le public, apprécient à sa valeur son talent de pianiste. On a pu le juger dans les concerts qu'il a donnés dans les salons d'Érard. Nous ferons observer cependant à M. Alkan qu'il s'y est montré un peu trop sobre de ses propres oeuvres. La Tarentelle et les autres petits morceaux qu'il a fait entendre ont paru fort jolis, il est vrai, mais sont de vraies bluettes où l'habileté du pianiste est mise à une épreuve difficile, mais qui ne peuvent faire apprécier le talent d'un compositeur [...] C'est dans quelques oeuvres instrumentales récemment écrites que M. Alkan révèle un véritable talent de compositeur. Nous nous occuperons aujourd'hui d'une sonate pour piano et violón ainsi que d'une symphonie du jeune auteur. Le premiere de ces morceaux est en Fa# mineur».

Pero la verdad es que Tintorer no parecía necesitar el supuesto (o no) magisterio de Liszt como credencial o su relación con los grandes virtuosos del momento como argumento de autoridad para ver cómo su fama como pianista iba creciendo poco a poco; y por méritos propios. Por la prensa barcelonesa, se sabe que Tintorer volvió a España en 1838 con la intención de ofrecer un concierto de piano para, de alguna forma, hacer ver sus progresos realizados durante esos cuatro primeros años en Francia. Sin embargo, por motivos logísticos relacionados con la imposibilidad de su maestro, Ramón Vilanova (1801-1870), de estrenar un dúo para voz en el mismo concierto (con la intención de ser un regalo para celebrar la visita de su discípulo), Tintorer «prefirió no tocar a dejar desairado a su maestro, en señal de agradecimiento a su obsequio» y volvió a Lyon sin ofrecer el recital público.¹⁶³ Aunque su presencia en el panorama musical de Lyon era notable,¹⁶⁴ en 1848, Tintorer comienza a desvincularse de Francia y a trasladar su residencia definitivamente a Barcelona,¹⁶⁵ encontrándose un panorama bastante favorecedor: la aparición en la capital catalana de grandes figuras como Liszt (abril 1845),

¹⁶³ UN FILARMÓNICO. «Comunicados. Profesor de música», *El Guardia Nacional*, no. 1006 [Barcelona] (14/10/1838), p. 3. En el mismo texto, el autor, que se autodenomina amigo del pianista, en cierta forma lo disculpa, aclarando que el no ofrecer el concierto no provino de un desinterés o falta de preparación de Tintorer, ya que «se prestó a lucir sus habilidades en una casa particular, delante de una escogida reunión de profesores y aficionados de ambos sexos». Unos años después, en 1842, en el semanario *La Iberia Musical*, Espín y Guillén habla de este concierto fallido, lamentándose de que ya «conocemos cómo están administrados los teatros y sociedades de la corte (y aún podemos decir de toda España), y nos es muy doloroso confesar la ninguna protección que los artistas pueden esperar de las empresas». Arma un discurso general de queja, en el que Tintorer parece ser simplemente una excusa para legitimar su opinión de que «cuando en el extranjero se presenta un artista distinguido, todo el mundo tiene a grandísimo honor el coadyuvar al brillo de este mismo artista; pero el presentarse en España, y más siendo español, es poner en evidencia el refrán anti-artístico de: *Ninguno es profeta en su patria*»; ver ESPÍN Y GUILLÉN. «Un artista en su patria», *op. cit.*, pp. 34-35. Los datos que aquí se proporcionan sobre Tintorer son muy vagos y ambiguos, aparentemente con un interés laudatorio más que biográfico.

¹⁶⁴ En Lyon, donde ejercía su labor como profesor de piano, obtenía en 1846 el puesto de pianista acompañante y jefe de coro de la *Agencia de Jóvenes Compositores*. Esta agencia se encargaba, entre otras actividades, de la programación de obras francesas de nueva creación, interpretando públicamente. Las piezas de compositores noveles, de los que solo se exigía el «dar tres copias de la obra ejecutada: una para ala biblioteca de la Agencia y dos para los numerosos abonados de la revista musical del señor Tintorer, que ayudará a darlas a conocer»; ver [ANÓNIMO]. «Agence des jeunes compositeurs à Lyon», *L'album de Sainte-Cécile et les Petites affiches musicales*, año II, no. 32 [Lyon] (20/06/1846) [disponible en la Biblioteca Nacional de Francia], citado en PAULO SELVI, *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano...*, *op. cit.*, pp. 366-367. Aunque el texto no esclarece el título de la publicación, se sabe que el músico catalán colaboraba con la revista musical *El Anfió Matritense* allá por 1843; ver BERGADÀ. «Tintorer, Pedro», *op. cit.*, p. 300. Soriano Fuertes añade que el *Anfió Matritense* estaba «dirigido por una sociedad de profesores entre los que se hallaban D. Indalecio Soriano Fuertes, D. Pedro Albéniz, D. Francisco Valldemosa, D. Florencio Lahoz y D. Pedro Tintoré [sic] distinguido pianista»; ver SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vols. (1855-1859), Barcelona, imprenta de D. Narciso Ramírez, 1859, vol. 4, p. 371. En el *Anfió Matritense* de 26 de marzo de 1843, aparece como uno de los suscriptores, a todas las secciones, desde «Lion (Francia)»; ver [ANÓNIMO]. «Lista de los señores suscriptores que tiene dicho periódico», suplemento a *El Anfió Matritense*, año I, no. 12 (26/03/1843), p. 11.

¹⁶⁵ COMAS. «D. Pere Tintorer y Segarra», *op. cit.*, p. 163.

Prudent (febrero 1846) o Thalberg (diciembre 1847) había contribuido de forma crucial a que el público desarrollara un gran interés por el piano, ya fuera asistiendo a los recitales, adquiriendo partituras o solicitando clases.¹⁶⁶

Tintorer pudo beneficiarse de este ambiente en el que el piano comenzaba a erigirse como símbolo de distinción y estatus a muchos niveles.¹⁶⁷ Además, se había creado un mercado relacionado con el piano y la actividad concertística asociada al mismo. Desde su llegada a la capital catalana a finales de la década de los 40, a pesar de ser ya una figura reconocida,¹⁶⁸ Tintorer ofrece una serie de recitales, tanto como solista como formando parte de un espectáculo conjunto, buscando, más que la ganancia económica, el dejarse ver, sobre todo en los teatros. Uno de los primeros conciertos públicos en los que participó tras su vuelta de Francia se realizó en el Salón de San Agustín, el 24 de marzo de 1849, en el que interpretó una «fantasía en el piano»,¹⁶⁹ que posiblemente fuese su pieza *Fantaisie dramatique* op. 6, una de sus primeras composiciones, publicada por la casa Chabal en París en 1841.¹⁷⁰ Varios días después, la crítica comentaba «que si lo mal templado que estaba el instrumento casi pudo perjudicar el efecto del buen desempeño del pianista, con todo hizo gala éste de la facilidad, soltura, fuerza y seguridad de su ejecución»,¹⁷¹ lo que atestigua la cálida acogida que ya recibía Tintorer incluso cuando las condiciones logísticas le eran ciertamente desfavorables.

Éste sería uno de los muchos recitales que ofrecería Tintorer tras su retorno. Sirva también de ejemplo concertístico cercano a su vuelta el recital ofrecido a finales de 1850, donde se alaba la gran solvencia técnica del «acreditado profesor D. Pedro Tintorer»

¹⁶⁶ GARCÍA MARTÍNEZ. «El piano en Barcelona», *op. cit.*, p. 275.

¹⁶⁷ Tanto es así que en *El Sol* (1851) se lee que «Don Pedro Tintorer, profesor de piano, bien conocido en esta capital, tiene el gusto de anunciar a sus favorecedores y demás personas amantes de la música, que acaba de establecer un depósito de pianos de todas clases de los constructores más acreditados de París, en su casa, sita en la Rambla de Santa Mónica, entresuelos, num. 117»; ver [ANÓNIMO]. «Don Pedro Tintorer», *El Sol*, año III, no. 642 (10/08/1851), p. 4.

¹⁶⁸ «El señor Tintorer regresó a Barcelona, precedido de su bien cimentada fama, que aumentó aún más al darse a conocer en una serie de conciertos en que hizo gala de sus extraordinarias facultades musicales»; ver [ANÓNIMO]. «D. Pedro Tintorer y Segarra [muerto] en Barcelona el 11 del actual», *La Ilustración Hispano-Americana*, año XII, no. 542, Barcelona (22/03/1891), p. 190.

¹⁶⁹ [ANÓNIMO]. «Diversiones públicas», *Diario de Barcelona*, no. 83 (24/03/1849), p. 1401.

¹⁷⁰ Biblioteca Nacional de Francia. Departamento de música (F-Pn: Sig. VM7-3897). A propósito de esta obra, Isabel Paulo Selvi comenta que quizá aquí se puedan encontrar algunos rasgos del hipotético magisterio de Liszt en Tintorer en «la estructuración de las células rítmicas con un fraseo ágil, en la amplitud del ámbito melódico y, sobre todo, en los crescendos apoteósicos y en las transiciones, y en el equilibrio contenido de los finales, apenas perceptibles»; ver PAULO SELVI. *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano...*, *op. cit.*, p. 380. Nosotros consideramos que la pieza muestra unas características y una morfología general propia del lenguaje romántico en el que se ubica, adaptándose a lo esperable en cualquier composición llamada a ser una *fantasía*: colorista, de carácter improvisatorio, virtuosística, sorprendente, cambiante, explorando registros y dinámicas extremas y muy exigente para el solista.

¹⁷¹ [ANÓNIMO]. «Espectáculos», *Diario de Barcelona*, no. 87 (28/03/1849), p. 1460.

interpretando una pieza virtuosística de «Doëhler» [*sic*]¹⁷² como ofrenda a la familia Labatut (organizadora del concierto) en el teatro del Odeón.¹⁷³ Unos meses después, se le pudo ver tocando al *harmonium* números de ópera (como *Lucrecia Borgia* o *Roberto il diácolo*) junto a su alumno Juan Pujol (éste al piano)¹⁷⁴ o acompañando al violinista Juan Tolosa en el teatro del Liceo.¹⁷⁵ En definitiva, como cualquier otro músico de la época, buscaba el publicitarse para ganar encargos, otros conciertos o alumnos potenciales.

Y es que Tintorer no solo cultivaba su faceta interpretativa. Como comenta García Alcantarilla,¹⁷⁶ más allá de su labor en Lyon, se encuentra entre los primeros pedagogos en el ámbito del piano catalán,¹⁷⁷ obteniendo en 1849 la cátedra de piano del Conservatorio del Liceo; cargo que ocupará hasta su muerte,¹⁷⁸ el 11 de marzo de 1891.¹⁷⁹

Es decir, Pedro Tintorer mostraba el perfil del músico que se ha formado desde el piano y para el piano, conociendo los entresijos del instrumento y mostrando una gran diligencia para transmitir aquello que conoce a las generaciones futuras. Pero, además de la interpretación y la docencia, el pianista catalán también desarrolló una interesante labor como compositor (más allá de las piezas de carácter pedagógico), mostrando una preocupación a la hora de componer que iba más allá de lo meramente técnico para mostraba interés en parámetros tan sutiles como el color y la riqueza tímbrica del instrumento.¹⁸⁰

¹⁷² Probablemente se trate del músico alemán Theodor Döhler (1814-1856), virtuoso del piano y compositor romántico que estudió, entre otros, con Carl Czerny.

¹⁷³ F. «El violinista Mr. Labatut; su primer concierto en el teatro del Odeon», *Diario de Barcelona*, no. 338 (04/12/1850), p. 6428.

¹⁷⁴ [ANÓNIMO]. «Crónica teatral», *El Sol*, año III, no. 636 (04/08/1851), p. 3.

¹⁷⁵ [ANÓNIMO]. «Crónica teatral», *El Sol*, año III, no. 645 (14/08/1851), p. 4.

¹⁷⁶ GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.* p. 146.

¹⁷⁷ Un conjunto considerable de obras de carácter pedagógico y formativo, muestran su interés por las articulaciones, la pulsación, los acentos, las polirrítmias y otros aspectos refinados del lenguaje que juegan un papel crucial en la música de cámara tradicional; ver GARCÍA MARTÍNEZ. «El piano en Barcelona», *op. cit.*, pp. 267-268. Sirvan como ejemplo: *25 Estudios de mecanismo y estilo* op. 100, *30 Estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo* op. 102, *Dotze grans estudis*, *El Juguet: estudio de salón para piano* o *12 Sonatinas a 4 manos para piano*, todas ellas dan fe de su labor y preocupación por la formación del joven pianista, que se tradujo en la gran calidad de sus estudiantes. Por constatar la categoría de sus alumnos, se recoge aquí una reseña de 1888 en la que «los discípulos del distinguido profesor de piano don Pedro Tintorer, tocaron varias piezas en uno de los mejores pianos de Gaveau, en la sección francesa de la Exposición Universal, mereciendo los plácemes de la numerosa concurrencia que se reunió en dicho sitio»; [ANÓNIMO]. «Varia. Templos, teatros y conciertos – Barcelona», *La ilustración musical hispano-americana*, año I, no. 19 (30/10/1888), p. 151.

¹⁷⁸ GARCÍA MARTÍNEZ. «El piano en Barcelona», *op. cit.*, p. 267.

¹⁷⁹ [ANÓNIMO]. «Crónica», *La Dinastía*, año IX, no. 3944 [Barcelona] (12/03/1891), p. 2. En la noticia en la que se comunica la defunción el día anterior del «decano de los profesores de música de Cataluña» Don Pedro Tintorer, cuyo nombre «verdaderamente popular, pronunciábase con respeto en todas partes».

¹⁸⁰ En la introducción de *30 Estudios...* op. 102, podemos leer que «el empleo del gran pedal [es decir, el pedal de prolongación o resonancia] se modifica según la forma, calidad y bondad del piano en que se toca, pues cuanta menos sonoridad posee el instrumento, tanto más se emplea con éxito; el talento del ejecutante y además la práctica que en el arte tenga adquirida, le harán apreciar justamente estas diferencias», ver

El manuscrito del Trío en Fa mayor (c1856-c1863) de Tintorer se conserva en la BNE.¹⁸¹ La versión impresa del Trío fue editada en París por «E. Gérard et C^{ie}». En la portada se puede leer «TRIO / POUR / Piano, Violon et Violoncelle / DÉDIÉ À / M. J. GUEL BENZU / Pianiste de S. M. le Roi d'Espagne / PAR / TINTORER».¹⁸² En lo referente a la fecha de edición, se encuentra una primera aproximación en el *DMEH*, donde se aporta la fecha orientativa de 186?, publicado por la editorial Gérard de París.¹⁸³ La descripción de la BNE concreta un poco más, indicando «ca. 1865».¹⁸⁴ García Alcantarilla indica la noticia de *La Gaceta musical barcelonesa*, el 28 de mayo de 1865, como la referencia en prensa más antigua,¹⁸⁵ donde aparece la noticia de que el Trío de Tintorer ha sido recientemente publicado por la editorial Gérard en París.¹⁸⁶

A parte de las noticias indicadas por García Alcantarilla en *El Lloyd español* (18/03/1866) y *La España musical* (15/03/1866) como las primeras referencias en prensa a su interpretación pública,¹⁸⁷ existe una anterior: el 29 de mayo de 1865 —al día siguiente del anuncio de su edición por la *Gaceta musical barcelonesa*— en el casino Príncipe Alfonso de Barcelona, en cuyo programa se incluye el Trío de Tintorer, interpretado por el autor y los señores Gimferrer (violín) y Fargas (violonchelo).¹⁸⁸ Esta cercanía del anuncio de la edición (28 de mayo) y el posible estreno (29 de mayo) podrían formar parte de una campaña conjunta para promocionar la pieza y animar al público a

TINTORER, Pedro. *30 Estudios fáciles y progresivos de mecanismo y estilo* op. 102 (E-Bc: Sig. R676.730), citado en GARCÍA MARTÍNEZ. «El piano en Barcelona», *op. cit.*, p. 267. Esto da fe de la preocupación del pianista por la búsqueda de una sonoridad concreta, por el uso del pedal más como un elemento de resonancia y enriquecimiento que de simple artilugio para prolongar el sonido: será el propio oído del intérprete el que dicte cómo debe usarse este recurso para conseguir la sonoridad adecuada.

¹⁸¹ El manuscrito se encuentra en E-Mn: Sig. M.Guelbenzu/1549. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000056219>> [consultado: 20/06/2018]

¹⁸² E-Mn: Sig. MP/3981/23. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000208153>> [consultado: 20/06/2018]. Se trata de la partitura general (26 páginas más portada) y las partes para violín (6 páginas) y violonchelo (6 páginas); incluye al final un catálogo de música instrumental impresa por Gérard (2 páginas).

¹⁸³ BERGADÀ, Monserrat. «Tintorer, Pedro», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. 10, p. 300.

¹⁸⁴ En la ficha de la BNE se indica: «fecha de publicación basada en el *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, volume II, de 1820 à 1914, 1988».

¹⁸⁵ GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 145.

¹⁸⁶ [ANÓNIMO]. «Trío para piano, violín y violoncello, por Tintorer», *La Gaceta Musical Barcelonesa*, año V, no. 175 (28/05/1865), p. 1.

¹⁸⁷ GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁸⁸ [ANÓNIMO]. «Gacetilla», *El Lloyd español*, año V, no. 2257 (29/05/1865), p. 1. Se encuentra una posterior interpretación pública, esta vez en Madrid en 1867, donde se comenta que el concierto ofrecido en «el Ateneo, aunque modesto en sus pretensiones, fue grande por lo selecto de las piezas que se ejecutaron», entre ellas «un trío de Tintorer». Se añade que «brillaron como siempre los pianistas Tintorer y Font y los Sres. Gimferrer, Badía, Negrevernís y Fragas»; ver [ANÓNIMO]. «Correspondencia. Barcelona, 28 de marzo de 1867», *La Escena*, año III, no. 13 [Madrid] (31/03/1867), pp. 103-104. Tintorer (piano), Gimferrer (violín) y Fargas (violonchelo) parece ser de nuevo la formación que lo interpreta.

adquirirla; de hecho, el párrafo con el que concluye la noticia de la edición en *La Gaceta* felicita al autor «por tan concienzudo trabajo» y recomienda la adquisición del Trío «a los amantes del arte», explicitando el nombre completo de la pieza (*Trío para piano, Violín y violoncello dedicado a M. J. Guelbenzu, pianista de S. M. el rey de España, por Tintorer*) y añadiendo que, aunque editada en París, está disponible en los almacenes de la capital.¹⁸⁹

En cuanto a los datos referentes a la fecha de composición, la primera aproximación se encuentra en la entrada del catálogo de la BNE, que especifica «1850?». Sin embargo, en otras piezas cuya fecha de composición es igualmente incierta pero por contexto se ubican en los entornos de mitad del siglo XIX, también encontramos la misma indicación,¹⁹⁰ lo que hace pensar que pueda ser una fecha genérica por defecto. No obstante, tanto la edición como el manuscrito presentan en su portada una dedicatoria que aporta datos a la hora de fechar la creación del Trío. En la portada de la edición se encuentra: «dédié à M. J. Guelbenzu, pianiste de S. M. le Roi d'Espagne, par Tintorer».¹⁹¹ Asumiendo la fecha de 1865 como la de edición, la credencial de «pianista de su majestad el rey de España» no ayuda a concretar; lo haría, en cambio, haber encontrado este texto también en el manuscrito, pudiendo datar su composición con posterioridad a 1846. Pero no es el caso, ya que la dedicatoria original que figura en la portada del manuscrito va dirigida solo «al S^{or} Dⁿ Juan Guelvenzu [*sic*] por su amigo Pedro Tintorer». Aunque es tentador e incluso no carece de cierta lógica, tampoco se puede asumir que por dejar de incluir el vínculo con la monarquía en la dedicatoria original del Trío, éste se compusiera antes de que Juan María Guelbenzu (1819-1886) obtuviera el cargo.¹⁹²

¹⁸⁹ [ANÓNIMO]. «Trío para piano, violín y violoncello, por Tintorer», *La Gaceta Musical Barcelonesa*, año V, no. 175 (28/05/1865), p. 1.

¹⁹⁰ Sirva como ejemplo la descripción del manuscrito del *Gran Trio* op. 36 de Marcial de Adalid anteriormente comentado (E-Mn: Sign.: M.Guelbenzu/1560. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000061445>> [consultado: 20/06/2018]).

¹⁹¹ Juan María Guelbenzu fue efectivamente profesor durante varios años del Rey Don Francisco de Asís María de Borbón (quien obtuvo el cargo de rey consorte el 10 de octubre de 1846 al casarse con la reina Doña Isabel II de España); ver SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*, 4 vols. (1868-1881), Madrid, Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, vol. II, 1880, p. 404.

¹⁹² No obstante, el hecho de escribir mal el apellido de Guelbenzu (cambiando B por V) quizá indique que la credencial de «amigo» que incluye Tintorer sea más un deseo (u ofrecimiento) del compositor que una realidad fehaciente. Guelbenzu era ya una figura muy reconocida en el ámbito musical y solo se ha encontrado su apellido mal escrito en algunos artículos de prensa de la época, donde sí existe un distanciamiento personal; ver [ANÓNIMO]. «Crónica», *La Zarzuela*, año I, no. 19 [Madrid] (09/06/1856), p. 151. Pero es de remarcar que Saldoni, quien tampoco parece tener una relación cercana, ya lo escribe con B (al igual que el de su padre, José Guelbenzu); ver SALDONI. *Diccionario biográfico-bibliográfico...*, op. cit., vol. III, 1880, pp. 380-382. Además, tras consultar gran cantidad de documentos, es muy extraño verlo referido como Juan Guelbenzu y no como Juan María Guelbenzu o simplemente Guelbenzu.

Aunque en cierta forma los dos músicos tuvieron una formación parecida, estudiando en París (Tintorer entre 1834 y 1836 y Guelbenzu entre 1841 y 1844) e incluso con los mismos profesores (como Zimmermann), Guelbenzu tenía, sin embargo, una posición más distinguida y cercana a la alta sociedad del siglo XIX que la que podía ostentar Tintorer, sobre todo debido a su relación con la monarquía, coincidiendo con Santiago Masarnau (1805-1882) y Pedro Albéniz (1795-1855) —quien, por otro lado, también fue maestro de Tintorer— en los conciertos palaciegos.¹⁹³ Por lo que no parece fácil que existiera una amistad profunda entre ambas figuras, o no al menos como la hubo entre Guelbenzu y Masarnau, o Guelbenzu y Monasterio. De forma que la intención de entablar amistad con la dedicatoria de la obra pudo ser más bien una estrategia de Tintorer para dar proyección al Trío ya que Guelbenzu fue una personalidad crucial en la promoción y difusión de la música de cámara del momento.¹⁹⁴ Concretamente a partir del 9 de junio de 1856, Guelbenzu comienza a officiar una serie de reuniones semanales en su casa,¹⁹⁵ que bien pudieron ser el germen de la Sociedad de Cuartetos de Madrid.¹⁹⁶ A falta de un vínculo personal que no pareció existir (o no al menos de forma profunda), la dedicatoria también podría tener como objetivo por parte de Tintorer el aparecer en algunas de estas sesiones. Por tanto, se podría 1856 como la fecha más lejana de composición por ser el momento en el que la actividad camerística comienza a cristalizar en el entorno de Guelbenzu.¹⁹⁷ Tampoco hay constancia de que la pieza se interpretara o se ofreciera a los miembros de la Sociedad de Cuartetos (cuya actividad comenzó en 1863).¹⁹⁸ Con lo cual las fechas en las que la dedicatoria a Guelbenzu parece más probable

¹⁹³ SALAS VILLAR, Gemma. «Guelbenzu Fernández, Juan María», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2000, vol. VI, p. 15.

¹⁹⁴ Tampoco parece haber entre ellos una comunión estética. La obra de Guelbenzu, sobre todo para piano solo, se aleja de la idea del pianismo virtuoso y exultante de Herz o Kalkbrenner para centrarse más en las ideas románticas de íntimas de Masarnau, Prudent o, en cierto sentido, Alkan; ver SALAS VILLAR. «Guelbenzu Fernández, Juan María», *op. cit.*, p. 16. La producción de Tintorer, sobre todo para tecla, está bastante más centrada en la música de salón; con escasas excepciones como el Trío que aquí nos compete.

¹⁹⁵ «Han dado principio en la casa del pianista don Juan Guelvenzu [*sic*] las reuniones de música semanales, en las que se ejecutan diferentes composiciones *di camera*. Los concurrentes son pocos, y apreciadores todos de la bu[e]na música instrumental, que interpretan con particular esmero los profesores y aficionados más distinguidos de la corte». [ANÓNIMO]. «Crónica», *La Zarzuela*, año I, no. 19 [Madrid] (09/06/1856), p. 151, citado en AGUADO SÁNCHEZ. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid...», *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁶ Así lo consideran tanto Esperanza y Sola (ESPERANZA Y SOLA, José María. «Guelbenzu», *La ilustración española y americana*, año XXX, 4, 30 de enero de 1886, p. 67) como Aguado Sánchez (AGUADO SÁNCHEZ. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid...», *op. cit.*, p. 46).

¹⁹⁷ Para saber más sobre el compositor, consultar GARCÍA FERNÁNDEZ, Eva. *Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.

¹⁹⁸ AGUADO SÁNCHEZ. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid...», *op. cit.*, pp. 128-138.

(y aumenta sus posibilidades de éxito para promocionar la obra) se encuadran entre 1856, cuando Guelbenzu ya tiene un papel relevante en el panorama camerístico gracias a las reuniones realizadas en su casa, y 1863, cuando comienza la actividad de la Sociedad de Cuartetos.¹⁹⁹ Lo cual, de momento, corrobora e incluso concreta las informaciones antes comentadas con respecto a la edición y propone una fecha estimada para su composición de c1856-c1863.²⁰⁰

Tras el Trío en Fa mayor de Tintorer, hasta el momento de esta investigación el pionero del género en España, es necesario avanzar unos veinte años y desplazarse fuera de la influencia catalana —donde se ha centrado la mayor parte de la actividad (composición y edición) para la plantilla hasta ahora— para encontrar la siguiente obra (aparentemente) dentro del género. Así, en Madrid, en el último cuarto de siglo, aparece el Trío en Re mayor (1879?) de Ruperto Chapí (1851-1909), supuestamente inacabado.²⁰¹ El manuscrito solo contiene dos movimientos: *Allegro con fuoco* en Re mayor y un breve *Scherzo* en Re menor.²⁰² Se trata del único intento del compositor de trabajar la plantilla.²⁰³ Y es que, efectivamente, Ruperto Chapí dedicó una atención casi testimonial

¹⁹⁹ Se baraja la hipótesis de que, de haber dedicado la pieza a Gelbenzu tras la formación de la Sociedad de Cuartetos, es probable que en la dedicatoria se hubiera especificado «al director de la Sociedad de Cuartetos», como ocurre en otros casos, para granjearse el favor del dedicatario. Sirva como ejemplo la dedicatoria de Francisco Senante a Jesús de Monasterio «director de la Sociedad de Conciertos de Madrid»; dedicatoria que, como en este caso, sirvió para acotar la fecha de composición de la pieza; ver TEJADA TAUSTE, Torcuato (ed.). «Francisco Senante. Cuarteto clásico en Do mayor», Edición crítica en HEINE, Christiane (dir.). *19th Century Spanish String Quartets*, Madrid, Ediciones Eudora, 2017, pp. 11-13.

²⁰⁰ Aunque se ha datado la composición a partir de la dedicatoria del manuscrito, no se puede obviar el hecho de que la fecha orientativa de dedicatoria no tiene por qué coincidir con la fecha de composición ya que es posible que finalizara el Trío mucho antes y decidiera dedicarlo después para promocionarlo.

²⁰¹ Manuscrito conservado en E-Mn: Sig. M.CHAPI/82/1 (R37323). Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000059854>> [consultado: 01/08/2019]. El manuscrito no está fechado por lo que, a pesar de la fecha indicada por el catálogo de la BNE —1887?—, Llorens considera quizá más lógica la fecha de 1879, puesto que supuestamente se compuso para estrenarse en una velada el 10 de noviembre de 1879; ver LLORENS, Ana. «Ambivalencias musicales: el *Trío para piano, violín y violonchelo* de Ruperto Chapí», en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ PAJARES, Javier; GALBIS LÓPEZ, Vicente (coords.). *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, 2 vols., Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, vol. I, pp. 284-285.

²⁰² Según comenta Ana Llorens, quien analiza, recupera y edita la obra con motivo del concierto ofrecido el 19 de octubre de 2011 en la Escuela Superior de Canto de Madrid —en el que ella misma interpreta el papel de violonchelo junto a Carolina Etreros (piano) y Jesús Darío Dorado (violín)— podrían faltar uno o varios movimientos no localizados; ver LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, pp. 283-284. Llorens argumenta que la escritura un tanto descuidada del segundo movimiento junto a la gran cantidad de obras que estreno justo después en 1880 (*Música clásica, La calandria, Madrid y sus afueras, Las dos huérfanas y La calle de Carretas*) son hechos que contribuyen a pensar que Chapí pudo abandonar la composición del Trío y dejarlo inconcluso (*Ibid.*, p. 286).

²⁰³ En la monografía de Luis Iberní sobre Ruperto Chapí se indica la existencia de un Trío en Si menor en un solo movimiento fechado en torno a 1877, que, muy probablemente, sea el mismo que aquí se trata. Aunque Llorens referencia este dato en la primera edición de la monografía, de 1995, éste continúa en la segunda de 2009; ver IBERNÍ, Luis Gracia. *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, [1995], 2009 (segunda edición), pp. 541 y 553. Llorens menciona que este fallo también fue detectado en SANCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal: pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles*

al Trío con piano —que junto a sus posteriores cuatro Cuartetos de cuerda (1903-1906),²⁰⁴ conforma el total de su corpus camerístico— ya que es bien sabida la dedicación del compositor a la música de escena tanto en España como en el extranjero. Tras su formación en Roma, Milán y París, Chapí regresa a España a comienzos de 1878, momento compositivo —el del cambio de década— que supuso una experimentación instrumental en la que Chapí cristalizó en obras de cámara los conocimientos de la tradición germánica adquiridos hasta el momento antes de dar el paso a la composición lírica, a partir de 1880. El Trío muestra influencias de los principales focos de estudio durante su estancia en la Academia de Roma: los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven, los cuales diseccionó e imitó hasta obtener lo esencial y, a partir de ahí, construir un discurso propio; una vez trabajados los cuartetos, continuó con las sonatas, dúos, tríos y sinfonías.²⁰⁵ Por lo tanto, el momento compositivo del cambio de década

La obra, que se puede considerar un trabajo temprano dentro de su catálogo, fue escrita, según Lloréns, para la velada del 10 de noviembre de 1879 de la Institución Libre de Enseñanza.²⁰⁶ Sin embargo, no se debe desdeñar la idea de que la obra fuera comenzada con anterioridad, sobre todo teniendo en cuenta que el manuscrito de ambos movimientos muestra claras diferencias en la forma de escritura e incluso en la tinta utilizada, por lo que no es descabellado pensar que el primer tiempo (que sí está terminado) bien pudo haber sido una pieza independiente a partir de la cual Chapí planteó una obra de mayores dimensiones.

Sea como fuere, aunque la obra venía anunciándose en prensa desde septiembre 1879, dos meses antes, indicando que «para mediados del próximo octubre se verificará en la Institución Libre la primera velada de música española, ejecutándose entre otras piezas un *trio* que el maestro Chapí escribe con este objeto»,²⁰⁷ no hay pruebas de que

(1854-1936), Madrid, SEdeM, 2009, p. 193. Es posible que en ese momento Iberní no tuviera acceso al manuscrito o que, dadas las diferencias que presenta el manuscrito en ambos movimientos, pusiera en duda el hecho de que formen un todo considerándolas piezas independientes.

²⁰⁴ Para profundizar en los Cuartetos de cuerda de Chapí, ver HEINE, Christiane. «Die zweite Blüte: Spanische Streichquartettproduktion im frühen 20. Jahrhundert», en HEINE, Christiane; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.). *The String Quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 160-168.

²⁰⁵ IBERNÍ. *Ruperto Chapí, op. cit.*, pp. 65-66.

²⁰⁶ [ANÓNIMO]. «Noticias de espectáculos», *El Globo*, año V, no. 1477 [Madrid] (01/11/1879) p. 4 // [ANÓNIMO]. «Cartera de Madrid», *El Liberal*, año I, no. 156 (02/11/1879), p. 3 // [ANÓNIMO]. «Audiciones y conciertos», *Crónica de la Música*, año II, no. 59 [Madrid] (06/11/1879), p. 2.

²⁰⁷ [ANÓNIMO]. «Noticias», *La Iberia*, año XXVI, no. 7019 [Madrid] (28/09/1879), p. 3.

realmente el concierto tuviera lugar,²⁰⁸ ni de que el Trío finalmente se interpretara.²⁰⁹ Es extraño que esta velada aparentemente importante para la Institución Libre de Enseñanza, dedicada solo a la música española en la que se interpretaría el Trío de Chapí, se postergue desde octubre hasta noviembre sin que se halle explicación alguna en prensa; pero más inusual aun que, de haberse realizado, no se encuentren noticias de ésta en los periódicos los días posteriores. No obstante, la mencionada Institución sí contribuyó al impulso de la música instrumental en un momento en el que los intereses de público y empresarios estaban más centrados en otros géneros —como la ópera o la zarzuela—. ²¹⁰

El Trío de Chapí supone una de las primeras obras del género que comienzan a unir tres elementos que, como se verá, marcarán el devenir de la mayor parte de los Tríos con piano nacionales: el empleo de las formas tradicionales germanas, la inclusión elementos propios del folklore patrio y un intento de actualizar el género al tiempo y contexto al que pertenece el compositor.

Existe el rumor bastante extendido de que, también en la década de los ochenta, Isaac Albéniz (1860-1909) escribió su Trío en Fa (c1883-1885), supuestamente su única obra dentro del género. La primera mención se encuentra en la biografía de Antonio Guerra y Alarcón (1886), que lo incluye entre las piezas tempranas del compositor escritas hasta 1885.²¹¹ Así lo reconoce Henri Collet (1926), quien menciona el Trío, pero aclarando siempre que la información proviene de Guerra,²¹² hasta el punto de añadir que abandona la investigación sobre la pieza —que parecía no gustar al compositor y que probablemente quemó— dado que la familia no la encuentra.²¹³ Justo Romero (2002) se muestra aún más escéptico, aventurando a que posiblemente la obra nunca hubiera

²⁰⁸ No obstante, sí parece que tuvo lugar un concierto el 31 de octubre de 1879 en la Institución Libre de Enseñanza en el que se interpretaron obras para violín, violonchelo y piano de Haydn, Beethoven y Mendelssohn «por los Sres. Rey, Tragó y Rubio». Quizá este recital sustituyó al que originalmente estaba planteado con una programación completa de música española al que se sumaría el estreno del Trío de Chapí; ver [ANÓNIMO]. «Noticias generales», *La Época*, año XXXI, no. 9823 (30/10/1879), p. 3.

²⁰⁹ Ana Llorens, en su artículo sobre el Trío de Chapí, especifica que la obra fue un encargo de la Institución Libre de Enseñanza para el concierto del 10 de noviembre de 1879, donde finalmente se estrenó. Pero, siendo estrictos, en las notas de prensa que ella referencia como fuente de la información (las antes mencionadas) tan solo se comenta que «la próxima velada se verificará el segundo lunes de Noviembre [día 10], componiéndose toda de música española, ejecutándose el trío escrito expresamente por el maestro Chapí». Llorens especifica que, tras ser anunciada, no se vuelve a encontrar rastro de la misma en prensa; ver LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 285.

²¹⁰ LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 284.

²¹¹ GUERRA Y ALARCÓN, Antonio. *Isaac Albéniz. Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886 (47 páginas). Edición facsímil: Madrid, Fundación Albéniz, 1990, p. 41; citado en ROMERO, Justo. *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002, p. 90.

²¹² COLLET, Henri. *Albéniz et Granados*, París, Librairie Félix Alcan, 1926, p. 36.

²¹³ «Nous n'egligeons le Trio en fa qu'Albéniz n'aimait point et dut brûler, puisque la famille de l'artiste n'a pu le retrouver»; ver COLLET. *Albéniz et Granados*, *op. cit.*, p. 119.

existido,²¹⁴ ya que considera que el resto de biografías posteriores a Guerra simplemente se hacen eco de este dato tan poco fiable.²¹⁵ Jacinto Torres también identifica a Guerra como la única fuente que habla del Trío, pero aclara que no hay evidencias posteriores ni de su existencia ni de su estreno.²¹⁶ A este respecto, Walter A. Clark (1999), en su monografía sobre Albéniz, que supone el relato biográfico más actualizado hasta el momento, expone la ardua tarea que ha supuesto corregir —o directamente reconstruir— muchos de los datos e ideas falsas que los textos anteriores habían generado.²¹⁷ Aunque Clark no niega su existencia, también lo da por perdido.²¹⁸

Las palabras de Collet sobre el aparente rechazo y la posible destrucción del manuscrito por el propio Albéniz tienen eco en Antonio Iglesias.²¹⁹ El musicólogo francés Joseph de Marliave, quien conoció al compositor de primera mano, añade que la música de cámara de Albéniz era escasa, casi toda inédita, excepto un Trío para violín, violonchelo y piano que el compositor no apreciaba y del que no le gustaba hablar.²²⁰ Torres asevera que no existe ningún rastro para confirmar la existencia de esta edición que menciona Marliave.²²¹

Es posible, en definitiva, que esta obra —al igual que ocurre con algunas de sus Sonatas para piano—, más que perdida (como indica García Alcantarilla)²²² directamente no haya sido compuesta. Esto explicaría la ambigüedad en lo referente a la tonalidad. Mientras que Collet —siguiendo a Guerra— indica solo Fa,²²³ Romero especifica Fa mayor²²⁴ y Clark habla de Fa mayor²²⁵ o simplemente Fa²²⁶ en diferentes lugares del texto. Quizá sea esta indeterminación la que lleva a Torres a poner en duda la tonalidad con un

²¹⁴ ROMERO. *Isaac Albéniz...*, op. cit., p. 87.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 90.

²¹⁶ TORRES, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2002, p. 206.

²¹⁷ CLARK. *Isaac Albéniz...*, op. cit., pp. 25-26.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 89.

²¹⁹ IGLESIAS, Antonio. *Isaac Albéniz* (2 vols.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1987, vol. I, p. 403.

²²⁰ «Sa musique de chambre est très peu considérable; elle est restée presque toute inédite; seul est édité un *trio* pour piano, violon et violoncelle qu'Albeniz [sic] n'aimait pas, et dont il n'aimait pas parler»; ver SAINT-JEAN, J. «Isaac Albéniz (1860-1909)», *Revue Française de Musique*, año X, no. 1 [París] (01/03/1912), p. 7. Acceso online: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5765765n/f14.item>> [consultado: 23/07/2019], fuente referenciada en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 170. La cita también aparece en MARLIAVE, Joseph de. *Études musicales*, París, Librairie Félix Alcan, 1917, p. 138, citado en ROMERO. *Isaac Albéniz...*, op. cit., p. 90.

²²¹ ROMERO. *Isaac Albéniz...*, op. cit., p. 90.

²²² GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 170.

²²³ COLLET. *Albéniz et Granados*, op. cit., p. 36.

²²⁴ ROMERO. *Isaac Albéniz...*, op. cit., p. 90.

²²⁵ CLARK. *Isaac Albéniz...*, op. cit., p. 89.

²²⁶ *Ibid.*, p. 395.

«Fa M(?)».²²⁷ También explicaría el hecho de que la fecha de composición sea igualmente incierta. La cota superior la establece de nuevo Guerra en 1885, ya que es la fecha en la que entrega su biografía de Albéniz a la imprenta.²²⁸ No hay datos fehacientes para establecer una cota inferior. Sin embargo, Torres se aventura a colocarla en los entornos de 1883, al vincularla —al igual que García Alcantarilla—²²⁹ con las actuaciones de Albéniz (piano), Fernández Arbós (violín) y Agustín Rubio (violonchelo) en ese mismo año bajo el nombre de Trío Ibérico (génesis del Quinteto Iberia).²³⁰

De ser éste el marco temporal, c1883-1885, habría coincidido con una intensa actividad vital (se casaría con Rosina Jordana Lagarriga y nacerían sus hijos Blanca y Alfonso) concertística (en España y Francia), trasladando temporalmente su residencia de Madrid a Barcelona precisamente entre el verano de 1883 y el otoño de 1885 para, posteriormente, volver a Madrid.²³¹ La gran cantidad de eventos en los que participaba ratifican la gran reputación de Albéniz, participando incluso en la Exposición Universal de Barcelona (1888), donde el fabricante de pianos Erard contó con sus recitales —más de veinte entre agosto y octubre— como medio de promoción.²³²

Suponiendo estas fechas como ciertas, en tanto que a mediados de la década de 1880 Albéniz se encontraba en un periodo de recuperación de la Sonata para piano —tan solo unos años después de sus estudios con Pedrell— no es descabellado aventurar que el Trío podría haberse tratado de una obra dentro de la tradición del género. Al menos el título clásico de «Trío en Fa» parece apoyar esta teoría. Pero también es difícil establecer claramente su concepción del género ya que, aunque compuso sus siete Sonatas también en la década de 1880 (1884-c1888), solo la 3, 4 y 5 están completas (publicadas por Romero en 1887), la 2 y 6 están también perdidas y de la 1 y 7 solo se encuentra un movimiento (un scherzo y un minueto respectivamente).²³³

Desde luego, Albéniz no era ajeno a las formas clásicas; pero tampoco un férreo defensor de las mismas. Según Clark —al contrario que Sarasate, Malats, Tárrega y otros muchos compositores de final del XIX y principios del XX—, Albéniz no se atrincheró

²²⁷ TORRES. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, op. cit., p. 206.

²²⁸ GUERRA Y ALARCÓN. *Isaac Albéniz...*, op. cit., p. 90.

²²⁹ GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 171-172.

²³⁰ TORRES. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, op. cit., p. 206. No confundir con el «Trío Iberia», de Granada, formado por Devalque (bandurria), Artea (laúd) y Barrios (guitarra), quienes interpretaban en numerosas ocasiones arreglos de obras de Bretón, Arbós y el propio Albéniz —entre ellas, adaptaciones de números de la *Suite Iberia*—; ver CLARK. *Isaac Albéniz...*, op. cit., p. 280.

²³¹ ROMERO. *Isaac Albéniz...*, op. cit., pp. 473-474

²³² CLARK. *Isaac Albéniz...*, op. cit., p. 90.

²³³ *Ibid.*, p. 81.

en la música de salón pero tampoco se conformó con lo ya establecido: intentó expandir y desarrollar su talento, incorporando armonías y formas mucho más avanzadas, generando material popular nuevo a partir del destilado del folklore musical en lugar de simplemente citarlas y rearmonizarlas. Para ello, la improvisación formaba parte crucial de su proceso creativo.²³⁴ Como hipótesis, esa falta de ligazón con la partitura, esa no necesidad de anotar sino más bien una intención de explorar libremente, pudo influir en que algunas de sus obras fueran igualmente descuidadas, mal consideradas, negadas o incluso supuestamente destruidas por el propio compositor al verlas, quizá, como meros peldaños en una trayectoria creativa que culminaría con una de las obras maestras del siglo XX, la suite *Iberia* (1905-1908), concluida justo antes de su muerte.

La escasa información sobre la composición y recepción del Trío con piano de Chapí, en dos movimientos (o más, pero no localizados), o el de Albéniz, no localizado (o, en nuestra opinión, puede que nunca compuesto) son dos pruebas más de un hecho ya conocido: la música de cámara fue la gran olvidada en España a lo largo del siglo XIX. No obstante, se pueden localizar impulsos concretos en casas de nobles, aristócratas, ministros o profesores que comienzan a promover, en muchos casos de manera privada, el repertorio camerístico internacional. La primera gran cristalización de esa nueva y esperanzadora construcción social la debemos poner el 1 de febrero de 1863 en el salón de actos del antes mencionado Real Conservatorio de Música, fundado apenas treinta y tres años antes, donde se celebró el primer concierto de la recién nacida Sociedad de Cuartetos de Madrid.²³⁵ A la postre, será una de las instancias socializadoras para el repertorio de música de cámara más importantes del siglo XIX, con una vida activa que se alarga hasta 1894.

Se sabe que, además de cuartetos, se interpretaban obras de diferentes formaciones camerísticas e incluso piano solo. En lo referente a los Tríos con piano, se podían escuchar los de Beethoven, Mendelssohn, Rubinstein, Mayseder, Raff, Schumann, Schubert, Brahms, Saint-Saëns y Bretón, siendo este último el único representante español del género interpretado en toda la historia de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. De hecho, aunque la Sociedad iniciara su andadura a comienzos de 1863, sería el 16 de febrero de 1868 la primera ocasión en la que se interpretaran obras españolas. Este tipo de evento sólo se repitió una vez más, el 11 de enero de 1889, en una «sesión consagrada a autores

²³⁴ CLARK. *Isaac Albéniz...*, *op. cit.*, pp. 312-313.

²³⁵ GARCÍA DEL BUSTO. «Los antecedentes: un siglo —el XX— de música de cámara española», *op. cit.*, p. 9.

españoles», donde se interpretó el único Trío con piano programado en los 31 años de historia de la Sociedad de Cuartetos: el *Trío de cuerda con piano en mi mayor* (1886-1887)²³⁶ de Tomás Bretón (1850-1923) junto a la *Sonata para violín y piano en re* de Sánchez Allú y el *Cuarteto de cuerda núm. 1 en re menor* de Arriaga.²³⁷ Tras su estreno,²³⁸ a pesar del éxito y las alabanzas del público²³⁹ y la prensa (quien remarcaba que, de entre sus movimientos, el tercero ya se conocía en versión orquestal),²⁴⁰ el Trío

²³⁶ El manuscrito se conserva en E-Mn: Sig. M.BRETÓN/23/1. Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000195439>> [consultado: 16/08/2019]. Firmado por el compositor en Madrid, en diciembre de 1887.

²³⁷ AGUADO SÁNCHEZ. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», *op. cit.*, p. 92.

²³⁸ Víctor Sánchez alude a un concierto en el Palacio Real ante la infanda Doña Isabel, con Monasterio (violín), Sarmiento (violonchelo) y Tragó (piano) como posible primera interpretación; ver SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 180. Eso sí, privada; y no se puede atestiguar que se escuchara completo.

²³⁹ Según Aguado, las anotaciones de Monasterio en el programa de mano del concierto especificaban: «del Trío, fueron muy aplaudidos todos los tiempos, especialmente el Andante (que se repitió) y el Scherzo, al final del cual fui a buscar a Bretón para presentarle al público que se colmó de aplausos»; ver AGUADO SÁNCHEZ. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», *op. cit.*, p. 119.

²⁴⁰ En los comentarios de prensa siguientes, a pesar de que el tercer movimiento se denomina simplemente *Allegro molto*, aparece referido como *Scherzo*, probablemente porque *Scherzo para orquesta* era el título de la versión para orquesta que el público ya conocía. «La obra que inspiraba mayor interés era el trío del Sr. Bretón, porque su autor conoce bien la música clásica y estaba obligado a escribir en el estilo moderno, tan rico en combinaciones armónicas y en sonoridades. El trío en *mi* para piano, violín y violoncello no es un ensayo, como la sonata del Sr. Allú, sino una obra importantísima en el fondo y en la forma, digna de figurar al lado de las firmadas por los más reputados compositores contemporáneos. El Sr. Bretón acredita en el trío no desconocer ninguno de los recursos del arte y saberlos manejar con singular acierto. Desde la conclusión del primer tiempo, los aplausos francos y nutridísimos de un público acostumbrado a oír las obras de los grandes maestros probaron cuánto estimaba la del Sr. Bretón. Los aplausos se repitieron con tanta insistencia después del bello *andante*, que fue preciso repetirlo, y estallaron con tanta energía al terminar el *scherzo*, que los Sres. Monasterio, Tragó y Mirecki sacaron al maestro Bretón a la escena, donde recibió las inequívocas muestras del entusiasmo del auditorio, repetidas al final del trío»; ver [ANÓNIMO]. «Noticias de espectáculos. Sociedad de Cuartetos», *El Día*, no. 3126 (edición de la noche) [Madrid] (12/01/1889), p. 4. «Realmente la *great attraction* de la sesión era el trío en *mi*, para piano, violín y violoncello, del maestro Bretón. El *allegro cómodo* con que empieza, basta para dar la medida del resto de la obra. El público recibió ese tiempo con aplausos estrepitosos. En el *andante*, pieza delicadísima y de hermosa factura, el entusiasmo del auditorio fue tal, que los Sres. Tragó, Monasterio y Mirecki se vieron obligados a repetir ese tiempo, y hubo bravos y palmadas para el autor a quien se tributó ovación inmensa después del *scherzo* y *allegro molto* que forman el penúltimo tiempo de la composición. El *allegro enérgico* con que termina el trío fue causa de nuevas manifestaciones de aplauso para el autor y los intérpretes de la obra. Es el trío de Bretón —del cual sólo conocíamos el *scherzo*, ejecutado por la Sociedad de Conciertos— un verdadero prodigio de armonía. Exento de esas nebulosidades y de esas brumas en que los compositores de ultra-Rhin suelen envolver sus obras, el trío resulta diáfano, transparente e *inteligible*, sin dejar de ser clásico y puro. Es el trío un duelo extraordinario en que el genio del autor ha dotado de poderosos elementos de combate a tres paladines, el piano, el violín y el violoncello. Y con tal ardor luchan los tres que el duelo termina sin quebrantos para ninguno de los combatientes y con gloria para cada uno de ellos»; ver [ANÓNIMO]. «Sección de espectáculos. Sociedad de Cuartetos», *El Imparcial*, año XXIII, no. 7775 (12/01/1889), p. 3. «En la segunda parte se interpretó [...] un trío para piano, violín y violoncello de Bretón, que también se aplaudió calurosamente, siendo repetidos sus tiempos segundo y tercero, un *andante* y el lindo *scherzo allegro molto*, que ya se nos había dado a conocer, transcrito para orquesta, por la Sociedad de Conciertos en el circo del Príncipe Alfonso»; ver [ANÓNIMO]. «Ecos teatrales», *La Época*, año XLI, no. 13085 (12/01/1889), p. 3.

sólo volvió a ser interpretado en otra ocasión, el 16 de diciembre 1892, junto a obras de Mozart y Schubert.²⁴¹ Este hecho se debe, en parte, a que la inclusión dentro de los programas de concierto de obras de factura nacional (o simplemente poco conocidas) conllevaba una disminución en la afluencia de público²⁴². Probablemente por esto, desde el 11 de noviembre de 1887, fecha en que Bretón habla del Trío a Jesús de Monasterio (1836-1903), hasta el 11 de enero de 1889, cuando se estrena, Monasterio parece mostrar una actitud un tanto neutral con respecto a su interpretación.²⁴³ Esta situación de dificultad fue una constante para Bretón desde el comienzo del proceso creativo hasta el final.²⁴⁴ Llegando los obstáculos incluso hasta el momento de editarlo, ya que fue gracias a la intervención de Albéniz que la obra pudo publicarse en Londres, en 1891 por Stanley Lucas, Weber & Co.²⁴⁵ Superados todos estos impedimentos, desafortunadamente, el Trío tampoco obtuvo una gran repercusión internacional.²⁴⁶

²⁴¹ Es de mencionar otra interpretación posterior, en mayo de 1903, en el Conservatorio de Madrid cuando Bretón ya era director del centro. Los intérpretes: Francis Planté (piano), Huberto González (violín) y Víctor Mirecki (violonchelo); ver SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 359.

²⁴² «Cada vez que se introducían obras nuevas o autores hasta entonces desconocidos, el público no mostraba el mismo interés o directamente la asistencia al concierto en el que se programaba era menor»; AGUADO SÁNCHEZ. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», *op. cit.*, p. 108. Algo similar ocurría cuando se programaban obras de compositores españoles (*Ibid.*, p. 109)

²⁴³ AGUADO SÁNCHEZ. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», *op. cit.*, p. 120. A pesar de la buena acogida del trabajo, el compositor tuvo que superar algunas dificultades hasta que la Sociedad de Cuartetos accedió a interpretarlo; sobre todo por las reticencias del director, Jesús de Monasterio. El 2 de diciembre de 1887 Bretón, tras enseñarle la obra a Monasterio, recibe una fría acogida. El 10 de diciembre, Monasterio le explica que será muy difícil ya estrenarlo en esa temporada, interpretando varios pasajes al día siguiente entre Bretón, Mirecki y Tragó. El día 18 se interpretó en la casa del Conde de Morphy. Casi medio año después, el 14 de junio de 1888 ya lo interpretó Monasterio, quien relaja su reticencia inicial y plantea un ensayo posterior el 20 de ese mes (*Ibid.*). Parece ser este el punto de inflexión a partir del cual parece más clara su interpretación en la Sociedad de Cuartetos de Madrid. No obstante, la problemática del estreno del Trío de Bretón produjo una tensión entre los dos músicos; tensión que no fue obstáculo para seguir manteniendo una sólida amistad; ver GARCÍA VELASCO, Mónica. *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, Tesis doctoral, 2 vols., Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003, vol. I, p. 44.

²⁴⁴ Tal y como lo atestigua Víctor Sánchez, el proceso creativo de la obra fue bastante largo. La primera intención de escribir para la plantilla nació con motivo de un concurso en Milán del que tuvo noticia en verano de 1881 y que tenía como fecha límite de envío la de mayo de 1882; sin embargo, no pudo dedicarle tiempo a ello por otros proyectos. Retomaría la idea definitivamente el 13 de diciembre de 1886, terminando el primer movimiento el 5 de enero de 1887 y el segundo poco después, el día 14. La composición del tercer tiempo fue interrumpida por motivos laborales, retomándolo el 31 de octubre de 1887, terminándolo en una semana. Poco después comienza el cuarto y último para concluirlo el 1 de diciembre de 1887; ver SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 179. A la luz de las interrupciones y dificultades que Bretón se encuentra, que hacen que tenga que interrumpir su composición varias veces, Sánchez comenta la falta de interés del ambiente musical del momento y el valor de Bretón para sobreponerse a las dificultades y concluir el Trío (*Ibid.*)

²⁴⁵ SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 485. Edición: BRETÓN, Tomás. *Trio pour Piano, Violon & Violoncelle*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co., 1891. Acceso online: <[https://imslp.org/wiki/Piano_Trio_in_E_major_\(Bret%C3%B3n%2C_Tom%C3%A1s\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Trio_in_E_major_(Bret%C3%B3n%2C_Tom%C3%A1s))> [consultado: 27/10/2019].

²⁴⁶ SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, pp. 180-181. El «Trío Iberia» antes mencionado (formado por Albéniz, Arbós y Rubio) interpretó el Trío en Mi de Bretón en abril de 1894, en el seno de la Societat Catalana de Concerts (*Ibid.*).

Como recalca la prensa tras el estreno del Trío en la Sociedad de Cuartetos, anteriormente el propio Bretón dirigió dentro de la Sociedad de Conciertos de Madrid (Teatro Príncipe Alfonso, 29 de enero de 1888) la interpretación de una versión para orquesta del tercer movimiento de éste que se llamó *Scherzo para orquesta*, partitura firmada también en diciembre de 1887,²⁴⁷ obra bien recibida por el público y la prensa —la que especificaba su proveniencia como extracto de un Trío—.²⁴⁸ Aunque el tercer movimiento del Trío original viene acompañado solo de la indicación *Allegro molto*, la versión para orquesta presenta un título más acorde a la estructura formal del movimiento [scherzo – trío – scherzo (d.c.) + coda]. La versión del tercer movimiento para orquesta se estrenó —al menos públicamente— casi un año antes de que se tocara el Trío en la Sociedad de Cuartetos, lo que quizá pueda dar una pista de la dificultad para programar obras de cámara ya que, aunque logísticamente mucho más exigente, la versión para orquesta se interpretó antes. El *Scherzo para orquesta* fue publicado por la Casa Romero tanto para piano solo como para piano a cuatro manos.²⁴⁹

Algo similar ocurrirá con sus *Quatre morceaux espagnols*, editados en 1913 por Max Eschig en París,²⁵⁰ que son adaptaciones para violín, violonchelo y piano de obras o fragmentos anteriores.²⁵¹ Víctor Sánchez comenta al respecto que las obras, editadas probablemente por mediación de Casals —a quien iban dedicadas—, eran una forma de ofrecer al público extranjero una serie de piezas basadas en lo que fuera de España se

²⁴⁷ SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 485.

²⁴⁸ «Un *Scherzo en do sostenido menor* del maestro Bretón, extractado de un *trío* suyo. Bonito motivo, (corto quizás en concepto nuestro,) brillante y de sabor muy español; desarrollado con una maestría admirable, e instrumentado, por fin, como lo hiciera el compositor más eminente, resulta el *Scherzo* del Sr. Bretón una composición musical tan valiosa y digna de aplauso que de seguro se habría honrado firmándola cualquiera de los que hasta aquí se han considerado como genios. El público en masa tributó al compositor una espontánea [*sic*] y ruidosísima ovación después que la orquesta concluyó de ejecutarlo, y otra más ruidosa, si cabe, al terminar la repetición, que antes exigiera. ¡Bravísimo, Sr. Bretón! Por ese camino se marcha con paso firme y seguro para encontrar la gloria. Más composiciones de esa valía, y el público, que ni siente rivalidades ni prohija [*sic*] ambiciones, sabrá recompensar cual se merezca al maestro salmantino»; ver MORDENTE. «Los Teatros. Sociedad de conciertos», *La Monarquía*, año II, no. 110 (30/01/1888), p. 3. También se puede encontrar una referencia al origen de la obra como parte del Trío en [ANÓNIMO]. «Teatros. Príncipe Alfonso», *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CXXX, no. 30 (30/01/1888), p. 3.

²⁴⁹ SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 168. Por el número de placa «A.R.7105» parece haber sido editada cerca de 1888, probablemente antes del estreno del Trío. Partitura disponible online: <http://hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/2/2c/IMSLP416242-PMLP675036-Breton_Scherzo.pdf> [consultado: 03/08/2019]. En el capítulo donde se estudia formal y estéticamente el Trío de Bretón se postula la posibilidad de que tanto el movimiento de orquesta como el escrito para trío provengan de la versión para piano solo.

²⁵⁰ SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 514.

²⁵¹ La danza oriental proviene de la ópera *Raquel* (1899); el bolero, del *Sexteto para piano y viento* (1909); el polo gitano, de *Escenas andaluzas* (1894) y el scherzo final del Cuarteto en Re —donde se llamaba *Scherzo Andalous* (1904)—; ver SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 373.

entendía que podía ser el pintoresquismo español.²⁵² En este sentido, recuerdan a las *Trois pièces originales dans le genre espagnol* de Arbós, siendo las dos únicas obras con una referencia expresa a lo español en el título —aunque escrito en francés—, ambas editadas fuera de España.

Los cuatro últimos representantes del género en el siglo XIX —los Tríos de Granados, Mitjana, Malats y Tuesta— ofrecen una variada pléyade en cuanto a localización de su génesis, lugar de edición, lugar de estreno y uso común de algunos de los procedimientos empleados en obras ya comentadas, dejando entrever que posiblemente se estaba generando un interés menos local por el género y produciéndose una cierta estabilización, como una suerte de tradición (tardía) que, desafortunadamente, vería su progresión interrumpida por la Primera Guerra Mundial en 1914.

El manuscrito del Trío con piano en Do mayor op. 50 (1894) de Enrique Granados (1867-1916) se encuentra en el fondo Granados del Museo de la Música de Barcelona;²⁵³ ha sido editado en el siglo XXI en Barcelona en varias ocasiones (Tritó, 2010; Boileau, 2013), siendo la primera edición en Madrid, en 1976, por la UME.²⁵⁴ Granados fue un compositor catalán, alumno, como muchos otros, de Joan Baptista Pujol (1835-1898) y Felipe Pedrell, aunque —a pesar de obras como *Goyescas*— no tan profundamente interesado en el movimiento nacionalista como aquellos. Al igual que muchos de los intelectuales de su tiempo, se vio atraído por París, donde estudió entre septiembre de 1887 y julio de 1889 con Charles Bériot —quien particularmente espoleó su capacidad improvisatoria—, rodeado siempre de compatriotas como Ricardo Viñes, Joaquim Malats o el pintor Francesc Miralles. Al parecer, también estableció contacto con Vincent d'Indy

²⁵² SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, op. cit., p. 373.

²⁵³ E-Bmi: Sig. ES AMDMB / MDMB 409 / 02-04 / 02.1570. La portada indica «J. Francés (violín 1º), P. Casals (cello), E. Granados (piano)», que fueron los intérpretes en el estreno. También figura «Apuntes musicales de Enrique Granados» y debajo la fecha: «Madrid, 2 de enero de 1894», indicando que el Trío es el op. 50. Al final del manuscrito aparecen dos obras: *Recuerdo a la memoria de mi padre* («Dolente e con pausa») para piano solo y *Marcha fúnebre* («Quasi adagio (misterioso)») para piano solo con una nota: «Dedicada a (mi)».

²⁵⁴ En 2010, Douglas Riva elaboró una edición crítica basada en la primera edición de la UME de 1976, ya que en ese momento no se conocía ningún manuscrito original, ni autógrafo ni hológrafo, de la obra; ver RIVA, Douglas. «Introducción», *Enric Granados. Trio en Do major per a violí, violoncel i piano*, Barcelona, Tritó, 2010, p. 9. Sin embargo, existe una versión posterior publicada por la editorial Boileau en 2013 en la que sí se ha revisado el texto original manuscrito (en posesión de Natalia Granados, la hija menor, y su marido, Antoni Carreras, quienes lo donaron al Museo de la Música de Barcelona en 1993). Éste incorpora aclaraciones, correcciones e incluso sugerencias de Alicia de Larrocha; ver KENT, Adam. «Granados's Piano Trio: Harbinger of Masterworks to Come», *Diagonal: an Ibero-American Music Review*, vol. II, no. 1, California, University of California, 2017, p. 26; esta última edición es GRANADOS, Enrique. *Trío op. 50*, LARROCHA, Alicia de (apuntes), MCCLURE, Mac (documentación), Barcelona, Boileau, 2013. Actualmente, Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós, está realizando una investigación sobre el manuscrito conservado en el Museo de la Música de Barcelona, sacando a la luz pasajes que nunca se habían interpretado antes.

y Camille Saint-Saëns, quienes quizá pudieron influir en que sus obras de la época se encuentren desligadas de las tendencias impresionistas.²⁵⁵ Entre 1892 y 1895 estuvo prácticamente ausente de la vida musical barcelonesa ya que se había trasladado a Madrid, centrado en la búsqueda de editores y preparando el examen de cátedra del conservatorio. El Trío fue escrito en este marco, concluido (como indica la portada del manuscrito) en «Madrid, 2 de enero de 1894» y estrenado finalmente el 22 de febrero de 1895 en el Salón Romero de Madrid,²⁵⁶ una de las salas más importantes para la promoción y difusión de la música de cámara de fin de siglo. En la prensa de la época se pueden encontrar el primer anuncio del estreno el día 15 de febrero,²⁵⁷ la suspensión de este recital «por causas ajenas a la voluntad del Sr. Granados» y el anuncio de la nueva fecha el 22 de febrero,²⁵⁸ y, finalmente, del estreno,²⁵⁹ donde Granados (piano), Francés (violín) y Casals (violonchelo) ofrecieron como *bis* el segundo (*scherzetto*) y tercer movimiento (*duetto*) del Trío.²⁶⁰ Posteriormente, aunque fundó la Sociedad de Conciertos de Música de Cámara en la Academia Granados de Barcelona (1910) y formó el Trío Granados con Marian Perelló (violín) y Joan Raventós (violonchelo), el músico solo interpretó en público su Trío con piano unas pocas veces,²⁶¹ aunque las adaptaciones para violín,

²⁵⁵ RIVA, Douglas. «Granados Campiña, Enrique [Pantaleón Enrique Joaquín]», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. V, pp. 852-853.

²⁵⁶ RIVA, Douglas. «Introducción», *Enric Granados. Trio en Do mayor per a violí, violoncel i piano*, Barcelona, Tritó, 2010, p. 7. Adam Kent asevera que durante mucho tiempo se creyó la fecha del 25 de enero como la de estreno debido a que Rafael Mitjana incluyó el Trio, erróneamente, en el programa de concierto en el que se estrenó el Quinteto con piano de Granados; ver MITJANA, Rafael. «Noticias musicales», *Pro Patria*, año II, no. 14 [Barcelona] (-/02/1895); referenciado en KENT. «Granados's Piano Trio...», *op. cit.*, p. 25).

²⁵⁷ El programa estaba formado todo por obras originales de Granados: el *Quinteto*, el *Trío* y varias composiciones para piano. Se usa como reclamo el hecho de que «este concierto es doblemente interesante para los aficionados, que podrán juzgar a la vez la habilidad del concertista y del mérito de sus obras»; ver [ANÓNIMO]. «Noticias de espectáculos. Concierto en el Salón Romero», *El Día*, no. 5313 [Madrid] (03/02/1895), p. 4.

²⁵⁸ [ANÓNIMO]. «Sección de espectáculos», *El Imparcial*, año XXIX, no. 9980 [Madrid] (21/02/1895), p. 3 // [ANÓNIMO]. «Espectáculos», *La correspondencia de España*, año XLVI, no. 13531 [Madrid] (22/02/1895), p. 3

²⁵⁹ El estreno de «un trío inédito para piano, violín y violoncello» que era «lo que más interesaba a los inteligentes» fue ovacionado, «siendo repetidos dos de sus cuatro movimientos». También se comenta que el *Quinteto*, que también se interpreta, ya ha sido estrenado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid con gran éxito; y se augura un buen porvenir a las composiciones para piano de Granados, publicadas en Alemania; ver [ANÓNIMO]. «Noticias de espectáculos. Salón Romero», *El Día*, no. 5333 [Madrid] (23/02/1895), p. 3. Se desconocen los asistentes a dicho concierto, pero esta referencia a los inteligentes quizá indique esta consideración del público de las obras de cámara dentro de los géneros tradicionales (ya sea Trío con piano, Cuarteto de cuerda o Quinteto con piano) como obras eruditas y complejas.

²⁶⁰ [ANÓNIMO]. «Entre bastidores», *El Liberal*, año XVII, no. 5623 [Madrid] (24/02/1895), p. 3.

²⁶¹ CLARK, Walter Aaron. *Enrique Granados: Poet of the Piano*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 50. En el Museo de la Música de Barcelona, en el fondo Granados, se conservan algunas de las invitaciones para la presentación de la primera grabación del Trío op. 50, en Barcelona, el 12 de diciembre de 1987. E-Bmi: Sig. ES AMDMB / MDMB 409 / 07-05 / R2284.

violonchelo y piano de otras de sus obras sí parecieron tener más difusión.²⁶² No obstante, Granados consideraba el Trío como una de sus mejores composiciones.²⁶³

Granados no se vio tan influido por los sonidos de la vanguardia musical francesa como Albéniz, Falla o Turina, centrándose más en las obras de los grandes maestros alemanes. Mientras que sus composiciones para piano suelen aparecer en forma de suites (a la manera de Schumann), tanto el Trío con piano como el Quinteto con piano (piezas coetáneas) se encuentran entre los trabajos de Granados contruidos en la forma tradicional como un ciclo de varios movimientos. El aspecto quizá más remarcable para la trayectoria del Trío con piano en España es la aparición, nuevamente, de un recurso que ya se vio en Tintorer y que se volverá a ver en varias obras —sobre todo en Turina— ya en el siglo XX: la transferencia de material entre movimientos que dará un carácter cíclico. En concreto, en el *Finale* se retoman pasajes que aparecen a lo largo de todo el Trío, sobre todo del primer movimiento.

Esta idea de reutilización de material entre movimientos para trazar puentes y reforzar la estructura arquitectónica aportando así cohesión aparece también sugerida en el Trío en Sol menor (c1895), obra de juventud —y única para el género— del malagueño Rafael Mitjana (1869-1921). Reconocido principalmente por su labor como musicólogo, crítico musical y diplomático, hasta hace relativamente poco su labor como compositor y su obra creativa habían pasado muy desapercibidas. Como indica Pardo Cayuela,²⁶⁴ aunque comenzó sus estudios musicales en su Málaga natal con Eduardo Ocón (1833-1901), continuando (aparentemente) con Saint-Saëns en París y Pedrell en Madrid, Rogelio Villar (1875-1937) —en su artículo sobre Mitjana en la revista *La Ilustración Española y americana* (8 de junio de 1918)— revela que «no le ha sido posible dedicarse a la composición de lleno» debido, en gran medida «a una enfermedad crónica que padece desde hace años y que le obliga a permanecer en casa sentado o acostado muchas horas». Sin embargo, la razón no parece ser la falta de calidad en sus creaciones, ya que el propio Villar comenta que, habiendo vivido en París prácticamente toda su juventud, Mitjana conservaba de Saint-Saëns «un precioso autógrafo lleno de elogios para sus aptitudes

²⁶² Según el rastreo hemerográfico de García Alcantarilla, tan solo se dieron tres interpretaciones del Trío entre 1920 y 1921 realizadas por el Trío de Barcelona que contrastan poderosamente por las veintiuna ejecuciones de la transcripción para violín, violonchelo y piano del *Allegro appassionato* del autor —entre 1917 y 1930— o incluso con las cinco interpretaciones de dos de sus *Danzas españolas: Danza triste o Melancólica* —entre 1919 y 1922— y *Danza andaluza o Playera* —entre 1925 y 1926—. Ver GARCÍA ALCANTARILLA. «El repertorio español para Trío con piano (1894-1936)...», *op. cit.*, pp. 189-190.

²⁶³ PERANDONES, Miriam. *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 2016, p. 184.

²⁶⁴ PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana (1869-1921)...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 1-2.

artísticas».²⁶⁵ Como se ha visto, la prensa de la época es una fuente importante de cara al estudio del compositor malagueño. Sin embargo, ni Villar en el mencionado artículo ni Salazar, quien un mes después dedica tres «folletones» en *El Sol* a la figura de Mitjana se hacen eco de la existencia de un Trío con piano ni de ninguna otra obra camerística.²⁶⁶

La referencia más cercana al Trío con piano —y las más fiable por ser de puño y letra del compositor— aparece en el anexo de la carta que Rafael Mitjana envía a Marcelino Menéndez Pelayo, firmada en Madrid el 4 de julio de 1902, donde se desglosa una lista en la que el propio músico enumera sus trabajos hasta la fecha en diferentes categorías: crítica musical, pintura, folletos y obras inéditas entre otros. En el apartado de obras musicales hasta el momento se indican:

OBRAS MUSICALES

Dos romanzas.- (*Ah, jsi vous saviez! Lenfant pleure...*) para canto, con acompañamiento de piano y violoncello, publicadas por la casa Pujol, de Barcelona.

Seguidillas para piano. Ejecutadas en varios conciertos por el notable guitarrista Sr. Llobet.

Trío en sol menor para piano, violín y violoncello, ejecutado en París.

Obertura para gran orquesta.

Romanza para violín y piano.

Miserere breve á cuatro voces, á la Palestrina.²⁶⁷

Mientras que la mayoría de entradas de esta lista están acompañadas por una fecha, las obras musicales carecen de esta información. Dado que la carta data de junio de 1902, el Trío con piano debe ser anterior. La indicación de «ejecutado en París» ha conducido a realizar un vaciado de la prensa parisina de finales del siglo XIX y comienzos del XX con objeto de concretar su posible fecha de composición; pero, más allá de su labor como musicólogo, la prensa no parece hacerse eco de sus creaciones. Tal y como asevera uno

²⁶⁵ VILLAR, Rogelio. «Los críticos musicales. Rafael Mitjana», *La Ilustración española y americana*, año LXII, no. 21 (08/06/1918), pp. 326-327.

²⁶⁶ Salazar alude a los «los trabajos puramente musicales de Mitjana, que desconocemos casi en su totalidad por consérvalos inéditos su autor»; entre ellas, no nombra ningún Trío con piano pero, entre las piezas de pequeño formato, hace referencia a «varias canciones y obras de piano»; ver SALAZAR, Adolfo. «Un historiador musical: R. Mitjana», *El Sol*, año II, no. 226 (16/07/1918), p. 3. Se trata éste del primero de un conjunto de tres artículos que Salazar dedica a la obra musicológica de Rafael Mitjana. Los otros dos se pueden encontrar una semana después: SALAZAR, Adolfo. «Historia de la Música en España» y «Algunos músicos españoles del siglo XVI», *El Sol*, año II, no. 233 (23/07/1918), p. 2.

²⁶⁷ MITJANA, Rafael. Carta a Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid (04/07/1902), citado en REVUELTA SAÑUDO. *Menéndez Pelayo, Marcelino...*, op. cit., vol. 16, carta no. 517.

de sus principales estudiosos, Antonio Pardo Cayuela, se desconoce tanto el lugar como la fecha de composición de la obra aunque éste la considera anterior a 1895.²⁶⁸

No obstante, el hecho de que el Trío aparezca enmarcado entre otras obras, puede servir para afinar su fecha de composición. En el caso de las *Seguidillas* para piano, se han encontrado en prensa varias referencias a estos conciertos, realizados el 15 y 27 de noviembre de 1901, en el que el guitarrista catalán Miguel Llobet Solés (1878-1938) interpreta lo que parecen ser arreglos de numerosas piezas para otros instrumentos (Sonata no. 10 de Beethoven, el *Capricho Árabe* de Tárrega, un nocturno de Chopin) y otras composiciones transcritas por él mismo sobre canciones catalanas.²⁶⁹ En varios de los recitales anteriores de Llobet,²⁷⁰ en los que presenta casi el mismo programa, no aparecen mencionadas las *Seguidillas* de Mitjana hasta precisamente noviembre de 1901. Pardo Cayuela esclarece su fecha de composición, concretándola en Roma en 1898, y su edición en Madrid en 1926 por la Unión Musical Española;²⁷¹ catalogadas como op. 9.²⁷² Más información aporta la carta que Mitjana escribe a su maestro, Felipe Pedrell, el 10 de agosto de 1895, en la que le agradece sus palabras en relación a sus «romanzas» y considera que «L'enfant pleure... [...] está acertada y que podrá hacer el efecto deseado». Y además, expresa su deseo de producir más, aludiendo a tener «en cartera una leyenda dramática La Fada casi terminada, un trío, una obertura dramática, y una larga serie de romanzas».²⁷³ En esta carta no hay mención a las *Seguidillas* (op. 9, 1898), pero sirve para datar las *Romanzas* dado que Mitjana habla de ellas a Pedrell como una obra prácticamente terminada en 1895,²⁷⁴ por lo que coincidimos con la opinión de Pardo

²⁶⁸ PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana (1869-1921)...*, op. cit., vol. I, p. 53.

²⁶⁹ [ANÓNIMO]. «Un guitarrista notable. En el Ateneo y en “El Evangelio”», *El Imparcial*, año XXXV, no. 12431 (17/11/1901), p. 5 // [ANÓNIMO]. «En la Comedia. Un concierto», *El Globo*, año XXVII, no. 9485 [Madrid] (27/11/1901), p. 2. // [ANÓNIMO]. «Madrid. Concierto en la Comedia», *El Correo Español*, año XIV, no. 3877 (28/11/1901), p. 2 // [ANÓNIMO]. «En la Comedia. El concierto Llobet», *La Correspondencia de España*, año LII, no. 16001 (28/11/1901), p. 2 // A. «En la Comedia. Un concierto notable», *El País*, año XV, no. 5233 (28/11/1901), p. 1.

²⁷⁰ CH. «El Círculo Artístico», *La Dinastía*, año XVII, no. 7053 [Barcelona] (10/10/1899), p. 2

²⁷¹ PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana (1869-1921)...*, op. cit., vol. I, p. 443.

²⁷² *Ibid.*, vol. II, p. 550.

²⁷³ MITJANA, Rafael. Carta a Felipe Pedrell, Málaga (10/08/1895). Depositada en la Biblioteca de Cataluña, E-Bc: Sig. M:964.33. Transcrita en PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana...*, op. cit., vol. II, p. 286 [Apéndice III].

²⁷⁴ «Dos Romanzas con acompañamiento de piano y violoncelo acaban de publicar los editores de Barcelona, Sres. Pujol y C.^a [...] El autor de las dos bellísimas Romanzas es el conocido crítico Rafael Mitjana de Gordon»; ver [ANÓNIMO]. «Boletín musical de la quincena», *La ilustración musical hispano-americana*, año VIII, no. 182 (15/08/1895), p. 310. Juan Bautista Pujol (1835-1898) fue alumno de Tintorer en una etapa temprana de su formación en Barcelona antes de partir a París. Más adelante, el alumno relevaría al maestro en la dirección de la escuela catalana de piano.

Cayuela de que el *Trío en Sol* menor, catalogado como op. 7 por el propio Mitjana, debió ser compuesto muy probablemente antes de 1895.²⁷⁵

Para contribuir a datar la composición, es de señalar el uso de Mitjana del modo *zeïdan* (sobre Re) que proviene de la música norteafricana en el tercer movimiento, que vuelve a establecer ese punto de unión con la música popular que, de una forma u otra, casi todos los representantes del género en España poseen. Mitjana comenta a Pedrell en una carta escrita en Málaga en noviembre de 1894 que ha estado en Irlanda y que tomó nota sobre la música popular del país. También comenta haber reunido un «manejo de detalles biográficos de compositores árabes-españoles, españoles y portugueses, recogidos al azar en mis lecturas [...] al que sigue una lista de algunos árabes notables de Andalucía, tengo la manía de apuntar cuanto a música se refiere, y encuentro en los múltiples trabajos que leo». ²⁷⁶ Estos comentarios están muy en relación con las notas que se encuentran en el manuscrito sobre la música, que también parecen un compendio de ideas sobre la música árabe, el modo *zeïdan* y su posible vínculo con Andalucía.²⁷⁷

El manuscrito del *Trío en Sol* menor y otros documentos anexos se encuentran en el archivo privado de Manuel Gámez López (1927) —sacerdote, músico y director de coro— en su domicilio de Málaga.²⁷⁸ Dedicada a Camille Saint-Saëns e interpretada (según palabras de Mitjana) en París antes de 1902,²⁷⁹ viene acompañada de un breve texto («One fatal remembrance, one sorrow that throws / Its bleak shade alike o'er our joys and our woes...») que —aunque atribuido por Mitjana a Shakespeare—, Antonio Pardo Cayuela aclara se trata de un fragmento de «Air – The Young man's dream»,²⁸⁰

²⁷⁵ PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana (1869-1921)...*, op. cit., vol. I, pp. 53-54. En otro momento del texto, Pardo Cayuela indica «compuesta probablemente antes de 1892» (*Ibid.*, p. 452) pero no explica la razón de retroceder tres años más. Quizá sea un fallo tipográfico porque en el resto de ocasiones se refiere a la fecha de 1895.

²⁷⁶ MITJANA, Rafael. Carta a Felipe Pedrel, Málaga (-/11/1894). E-Bc: Sig. M:964:20, transcrita en PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana...*, op. cit., vol. II, pp. 276-277

²⁷⁷ Según Pardo Cayuela, en el manuscrito del *Trío* aparece la indicación de «Scherzo nel modo Zeïdan» y en una nota al pie una explicación del mismo: «El modo Zeïdan, es uno de los más curiosos de la música árabe. – Viene a ser como una especie de modo menor del llamado modo Irak. Éste equivale al modo Dorio de los Griegos y al primero del Canto llano cuya escala se construye sobre re – La alteración característica del modo Zeïdan se halla en el sol sostenido de su primer tetracordo.- Se cree originario de Andalucía»; ver PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana...*, op. cit., vol. I, p. 54.

²⁷⁸ Manuscrito depositado en Málaga, en el archivo privado de Manuel Gámez López, sin signatura (indicado por Pardo Cayuela como: E-MAag: s.s.). Editado por Antonio Pardo Cayuela en el Apéndice X de su tesis doctoral: PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana...*, op. cit., vol. II, pp. 557-597.

²⁷⁹ MITJANA. *Carta a Marcelino Menéndez Pelayo*, op. cit.

²⁸⁰ PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana...*, op. cit., vol. I, pp. 452-453. La poesía completa, en tres estrofas, se puede encontrar en MOORE, Thomas. *The poetical Works of Thomas Moore (complete in one volume)*, New York, Appleton & Co., 1846, p. 231. Se presenta aquí el texto original complete y nuestra traducción, que completa la de Pardo Cayuela de los dos versos ya citados: «As a beam o'er the face of the waters may glow / While the tide runs in darkness and coldness below, / So the cheek may be tinged with a warm sunny

incluido en *Irish melodies* (1808-1834) de Thomas Moore (1779-1825),²⁸¹ no siendo la única vez que utilice los textos de Moore para sus composiciones ya que, tras un viaje a Irlanda que tuvo que ocurrir en torno a 1894, Mitjana revela a Pedrell que se interesó por la música popular de la isla.²⁸² Como sugiere Pardo Cayuela en su análisis, parece que algunos fragmentos de la obra se desarrollan a partir de gestos musicales de que dimanaban del texto (como la interrupción sistemática del tema por un trémolo del piano sobre acordes de séptima disminuida que parecen representar ese fatídico recuerdo que sobrevuela todo el poema).²⁸³ Sin embargo, las ideas del poema de Moore parecen haberse filtrado incluso en la estructura, ya que la omnipresencia de ese «recuerdo fatídico» que vuelve una y otra vez para ofuscar toda luz pero también para frustrar cualquier final definitivo —sumiéndolo todo en la estaticidad, en un estado de desafección interna que ni avanza ni retrocede— concuerda con las estructuras recurrentes usadas por Mitjana. Por esta razón, tanto la sensación de ciclicidad (en la que el comienzo se rememora al final) y los alejamientos estructurales que se producen en la obra con respecto a la tradición (como no presentar el primer movimiento en forma sonata) pueden venir motivados por un intento de reflejar la idea de ese pensamiento obsesivo que rompe con la alegría (e incluso con la tristeza) para sumir al protagonista en

smile, / Though the cold heart to ruin runs darkly the while. / One fatal remembrance, one sorrow that throws / Its bleak shade alike o'er our joys and our woes, / To which life nothing darker or brighter can bring, / For which joy has no balm and affliction no sting. / Oh! This thought in the midst of enjoyment will stay, / Like a dead, leafless branch in the summer's bright ray; / The beams of the warm sun play round it in vain; It may smile in his light, but it blooms not again» [«Como un rayo puede brillar sobre el rostro de las aguas / mientras la marea fluye por debajo en oscuridad y apatía, / así la mejilla puede estar teñida con una cálida y soleada sonrisa, / aunque el corazón frío, mientras, se precipite tenebrosamente a la ruina. / Un recuerdo fatídico, una pena que lanza / su lóbrega sombra por igual sobre nuestras alegrías y nuestras aflicciones, / que a la vida no pueden traer nada más lo oscuro o lo luminoso, / para lo que el regocijo no tiene bálsamo ni los pesares aguijón. / ¡Oh! Este pensamiento se alojará en el seno del placer, / como una rama muerta y deshojada bajo la brillante luz veraniega; / los cálidos rayos del sol juegan a su alrededor en vano; / puede sonreír bajo su luz, pero no florecerá otra vez»]

²⁸¹ Thomas Moore (1779-1825) fue un poeta y cantante irlandés. Nació en Dublín, pero tras concluir sus estudios en el Trinity College, se trasladó a Londres, donde desarrolló la mayor parte de su actividad - aunque en 1903 viajó por EEUU y en 1817 estuvo en París. Tras ganar cierta reputación como traductor al inglés de las poesías anacreónticas, Moore comienza a escribir poemas líricos que se engloban bajo el título general de *Irish Melodies*. Se trata de ciento treinta y cuatro composiciones —poesía y música— que fueron apareciendo entre 1808 y 1834 junto con los arreglos musicales de John Andrew Stevenson. Son canciones populares irlandesas que recuerdan al trabajo de Haydn con sus canciones inglesas y escocesas. Entre las más conocidas se encuentra «La última rosa de verano», que ha sido utilizada por muchos compositores para realizar sobre todo fantasías o variaciones: Beethoven, Britten, Gounod, Hindemith, Kalkbrenner, Moscheles, Mendelssohn, Glinka, Thalberg o Vieuxtemps, entre muchos otros.

²⁸² PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana (1869-1921)*..., *op. cit.*, vol. I, p. 445. El 26 de julio de 1894, Mitjana envía a Pedrell «una melodía popular Irlandesa que es una joya»; ver MITJANA, Rafael. Carta a Felipe Pedrell, Málaga (26/07/1894). E-Bc: Sig. M:964:18, transcrita en PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana*..., *op. cit.*, vol. II, p. 275.

²⁸³ Antonio Pardo Cayuela presenta un análisis formal descriptivo de la pieza además de otras muchas informaciones referentes al contexto creativo en PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana (1869-1921)*..., *op. cit.*, vol. I, pp. 452-456.

un estado de neutralidad, en el que —más allá de los gestos externos— ni siente ni padece. Esta es la primera obra dentro del género que parece valerse de un elemento extramusical como es un poema para construir el discurso y adaptar su estructura formal. Habrá que esperar al siglo XX para encontrar un concepto semejante a éste dentro del género con *Círculo* op. 91 de Joaquín Turina en 1936, donde se usa la idea del ciclo diario del amanecer, mediodía y crepúsculo en sus tres movimientos.

Lo que se conserva del Trío en Sol menor, es, en definitiva, el reflejo de un compositor aun inexperto. Sin embargo, es muy interesante el localizar su posible génesis en las ideas que porta el texto de Moore —que lo acaba dotando de una estructura en la que la reaparición del material es fundamental— y constatar su vinculación expresa con la música popular, en este caso usando un modo africano (aunque postulando un posible origen andaluz). No obstante lo dicho, es de remarcar que la obra fue estrenada en París y no en territorio nacional, lo que vuelve a constatar que Francia parecía ser un lugar más afín a las obras para Trío con piano que España, tanto para la interpretación como —recordando el caso de Tintorer— para la edición.

Si las obras de Granados y Mitjana para diferentes grupos instrumentales no eran muy abundantes, las de Joaquim Malats (1872-1912) son casi inexistentes. En el caso concreto para violín, violonchelo y piano, solo compuso una obra original: el Trío con piano en Sib mayor,²⁸⁴ dedicado a Camille Saint-Saëns (al igual que el de Mitjana).²⁸⁵ Según el manuscrito fechado en Madrid, en enero de 1898,²⁸⁶ cuando el compositor

²⁸⁴ García Martínez comenta que la obra *Impresiones de España* no. 2. *Serenata* de Malats, editada por Zozaya en 1896, debido a su éxito fue objeto de numerosos arreglos para diferentes plantillas, algunos de ellos realizados por el propio compositor. En particular, existe una adaptación para violín, violonchelo y piano de la que se desconoce el autor; ver GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, op. cit., vol. I, p. 451. Acceso online: <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/5513>> [consultado: 14/07/2019]

²⁸⁵ Malats dedicaba sus obras a músicos, artistas y estudiantes. Entre ellos se encuentra Claudio Martínez Imbert, a quien dedica *Canto de Amor* para violín y piano; ver GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, op. cit., vol. I, p. 428). La dedicatoria reza: «Al eminente maestro D. Claudio Martínez Imbert. Recuerdo de la aljama. Joaquín Malats. Octubre/98». Compuesta originalmente para piano pero arreglada para el dúo por el propio compositor (*Ibid.*, p. 481).

²⁸⁶ El manuscrito, aparentemente una copia en limpio de la general y las partes, está fechado en «Madrid. Enero 1898». Se encuentra depositado en los archivos del Centre de Documentació d'Orfeó Catalá, E-Boc: Sig. CAT CEDOC 1.5.1 – reg. doc. 503. Acceso online: <<http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/MMautors/id/6755/rec/4/lang/ca>> [consultado: 05/08/2018]. En su tesis doctoral, García Martínez comenta que la partitura, en ese momento todavía inédita, le fue facilitada por Luciano González Sarmiento, pianista del Trío Mompou; ver GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, op. cit., vol. I, p. 7-8. Aunque no aclara si el documento facilitado era el manuscrito o una edición interna y no comercial del Trío Mompou para su interpretación, suponemos que fue el manuscrito ya que es lo que adjunta al final del anexo I (*Ibid.*, vol. II, pp. 79-115). Sin embargo, el documento mostrado está incompleto ya que no aparece la portada, precisamente donde aparecen el lugar y la fecha de composición de la obra, siendo ésta quizá la razón por la que García Martínez no precisa una fecha concreta; aunque aventura acertadamente que fue compuesto

llevaba diez años residiendo en París²⁸⁷ (lo que podría explicar la dedicatoria al músico francés). Probablemente fuera una de sus últimas composiciones y desde luego la de mayor envergadura.²⁸⁸ De éstas, no todas fueron publicadas, lo que dificulta el estudio de su producción ya que, hasta el momento, el único manuscrito localizado de la escasa obra de Malats es precisamente el del Trío con piano.²⁸⁹ La edición del Trío se ha postergado hasta bien entrado el siglo XXI.²⁹⁰

Es un tanto sorprendente que, tras su larga estancia en la capital francesa, el estreno de la obra se produjera en Madrid, el 11 de marzo de 1898, en la tercera de las veladas que Malats estaba realizando en el Ateneo, cuyo programa estaba integrado completamente por obras suyas, donde la prensa anuncia la primera audición de un Trío para violín, violonchelo y piano que el músico acababa de componer.²⁹¹ Mientras que *La Correspondencia de España* corrobora esta primera audición, además de aportar algunos datos sobre su vínculo con la música popular española,²⁹² las demás noticias básicamente se centran la gran labor de los intérpretes —Francés (violín), González (violonchelo) y Malats (piano)— y de la elogiosa acogida por parte del público. En particular, *El Heraldo de Madrid* comenta la valía de que el compositor se haya adentrado «en un género muy difícil y poco cultivado: nos referimos a la música *di camera* [...] dentro, claro es, del marco señalado por los grandes maestros»,²⁹³ opinión que se puede apoyar en su organización en tres movimientos atendiendo a la estructura clásica rápido, lento, rápido

«en la década de 1890» y alega que «aunque no conocemos con exactitud la fecha de composición, por la madurez de la obra pensamos que se trate posiblemente de una de las últimas de su producción» (*Ibid.*, vol. I, 493). Lo que, estrictamente hablando, es cierto ya que la fecha del manuscrito parece la de conclusión (o quizá la de la copia en limpio) pudiendo haberse comenzado mucho antes.

²⁸⁷ GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, *op. cit.*, vol. I, p. 120.

²⁸⁸ Entre las obras conservadas se encuentran dos serenatas, una danza, piezas de salón para piano (habanera, vals, mazurca, barcarola, capricho) y un lied entre otras; ver GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 427.

²⁸⁹ GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 428.

²⁹⁰ En 2012 se realizó una edición de la obra completa de Malats por la editorial Boileau de Barcelona, promovida por la Asociación Musical Joaquim Malats, impulsada por el pianista y director Melani Mestre. La colección consta de 24 piezas. El Trío se encuentra en el volumen III de la integral: MESTRE, Melani (documentación y revisión). MALATS, Joaquim. *Integral Joaquim Malats*, 6 vols., Barcelona, Editorial Boileau, 2012, vol. III: *Trio. Violí, violoncel i piano*.

²⁹¹ [ANÓNIMO]. «Noticias generales», *La Época*, año L, no. 17154 (10/03/1898), p. 3 // [ANÓNIMO]. «Velada en el Ateneo», *La Unión Católica*, año XII, no. 3201 [Madrid] (10/03/1898), p. 3 // [ANÓNIMO]. «Noticias», *El País*, año XII, no. 3901 (10/03/1898), p. 3.

²⁹² «La parte más interesante del programa era el *Trío en Si bemol* para piano, violín y violonchelo, que Malats acaba de componer y que se oía por primera vez en este concierto. Es una obra basada en aires populares españoles, de mucho brío y de colorido brillante» ([ANÓNIMO]. «Malats en el Ateneo», *La Correspondencia de España*, año XLIX, no. 14649 (13/03/1898), p. 1)

²⁹³ [ANÓNIMO]. «Ateneo. Joaquín Malats», *El Heraldo de Madrid*, año IX, no. 2679 (12/03/1898), p. 3.

(*Allegro, Andante, Allegro*), con el único precedente de Tintorer dentro del género nacional.²⁹⁴

Igual que Mitjana volcó sus energías en la labor musicológica, Malats se centró mucho en su carrera pianística.²⁹⁵ Su vínculo con el repertorio camerístico fue más cercano a la interpretación que a la creación.²⁹⁶ Sin ir más lejos, en las fechas próximas a la composición de esta pieza para violín, violonchelo y piano, Malats interpretó varias obras para la plantilla de Mendelssohn, Godard, Beethoven o Saint-Saëns.²⁹⁷

Malats se encuentra entre los primeros compositores que dirigen su mirada al género del Trío con piano al final de su etapa formativa. En una línea similar se encuentra el Trío con piano en Re mayor (c1898) de Emilio Tuesta y Borrás (después de 1865-?), cuyo manuscrito firmado se encuentra depositado en los fondos musicales de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) en Madrid.²⁹⁸ Poco se sabe de este músico. La crítica habla de él como un distinguido pianista,²⁹⁹ obteniendo el primer premio de esta disciplina en el Conservatorio de Madrid en los exámenes de 1887.³⁰⁰ Él

²⁹⁴ Solo la reseña de *El Cardo* —una semana después el estreno— indica que, debido al éxito, «tuvieron que repetirlo todo [el Trío] en medio de grandes aplausos»; ver [ANÓNIMO]. «En serio y en broma. Malats», *El Cardo*, año V, no. 212 [Madrid] (18/03/1898), p. 5. Aunque esta reseña, muy tardía y en un periódico menor, quizá no sea totalmente fiable.

²⁹⁵ Según García Martínez, sus altas calificaciones en el Conservatorio de París, así como la obtención del primer premio de piano le granjearon una cierta fama en el panorama musical; de la misma manera, la muerte en 1895 de Benjamin Godard (1849-1895), su profesor de armonía en París, pudo suponer un varapalo para su trayectoria creativa; ver GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 82-83 y p. 89.

²⁹⁶ Entre su repertorio de música de cámara habitual se encontraba el Trío op. 1 no. 3 en Do menor de Beethoven, el Trío en Re de Mendelssohn, el Trío en Fa menor de Godard, el Trío en Fa mayor de Saint-Saëns o el Trío op. 80 de Schumann; ver GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, *op. cit.*, vol. I, p. 387. Para atestiguar la alta posición de Malats como pianista virtuoso tanto en España como en el extranjero, su profesor de piano en París, Charles Bériot (también profesor de Granados) le dedicó su *Concierto para piano no. 3*, e Isaac Albéniz, con quien mantendría una gran amistad, le dedicó su tercer cuaderno de *Iberia* (*Ibid.*, vol. I, p. 37).

²⁹⁷ Los días 4 y 18 de abril de 1894, en la Sala Érard de París, junto a C. Flesch y L. Hasselmans interpreta entre otras obras: Trío no 1 op. 49 en Re menor de Felix Mendelssohn, Trío no. 2 op. 72 en Fa mayor de Benjamin Godard, Trío op. 1 no. 3 en Do menor de L. v. Beethoven y Trío no. 1 op. 18 en Fa mayor de Camile Saint-Saëns. En 1895 participó en conciertos de música de cámara, como el ofrecido en la Sociedad Schumann el 3 de marzo junto a Arbós, Sandré, Huguenin y Kenion, en el que interpreta el Trío no. 2 op. 80 en Fa mayor de Robert Schumann; ver GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 78-79. El Trío de Godard, aunque no tan conocido como los demás, pudo deber su interpretación al hecho de que fuera el profesor de composición de Malats en París, quien moriría poco después.

²⁹⁸ E-Mba: Sig. M-2571 (número dentro del catálogo musical de la RABASF: 9543). En la contracubierta anterior de la tapa de encuadernación del manuscrito figura: «Trío para piano, violín y violoncello (tres tiempos)» y «C. de Susana 5-8-n^o». En la última página aparece la firma del compositor.

²⁹⁹ [ANÓNIMO]. «Noticias y espectáculos», *El Heraldo de Madrid*, año III, no. 497 (12/03/1892), p. 3.

³⁰⁰ [ANÓNIMO]. «Noticias varias». *El Día*, no. 2565 (edición de la noche) [Madrid] (27/06/1887), p. 3

y su hermano Ricardo³⁰¹ estudiaron música en Madrid, obteniendo ambos segundos premios de solfeo en el curso 1880-1881,³⁰² siendo ésta una de las primeras noticias sobre el compositor. Teniendo en cuenta las fechas de nacimiento de los compañeros que aparecen en los listados de los premios de ese curso³⁰³ y el hecho de que para opositar para pensionado en Roma no debía pasar de los 30 años, Tuesta no pudo haber nacido antes de 1865.

En junio de 1895 le fue concedida una plaza de pensionado en la Academia de Bellas Artes de España en Roma,³⁰⁴ tomando posesión de su plaza en octubre de este año con cierta problemática asociada a la precariedad de su alojamiento, los retrasos en los pagos y el no cumplimiento por parte de la entidad de algunos horarios, lo que en su conjunto parece dificultar su trabajo (no solo de músicos, sino también de escultores, grabadores o pintores) durante este mes de octubre.³⁰⁵ A principios del mes de noviembre, la situación parece haberse normalizado.³⁰⁶ Su estancia se extiende desde 1895 hasta 1899.³⁰⁷

El catálogo de la RABASF ubica la composición del Trío precisamente entre estas dos fechas, 1895-1899, ya que el manuscrito es uno de los envíos de pensionado firmados por el propio compositor durante su estancia en Roma, pero en el que no aparece el año.³⁰⁸ Ahora bien, según el artículo 57 del Reglamento de la AEBAR, aprobado el 26 de

³⁰¹ Ricardo Tuesta y Borrás fue más conocido que Emilio, llegando a ser delegado de Hacienda de Salamanca en 1924; ver [ANÓNIMO]. «Decretos de varios departamentos», *ABC*, año XX, número extraordinario (21/12/1924), p. 19.

³⁰² [ANÓNIMO]. «El conservatorio de Madrid», *Crónica de la música*, año IV, no. 167 [Madrid] (30/11/1881), p. 4

³⁰³ Antonio Fernández Bordás (1870-1950), Julio Francés Rodríguez (1868-1944), Teodoro Ballo Tena (1866-1962), Manuel Gómez Patudo, que ingresa como alumno oficial del Conservatorio de Madrid en octubre 1879 y su formación allí se extiende hasta junio de 1881; ver RUBIO OLIVARES, Pedro. «Manuel Gómez, *the famous Spanish clarinetist*», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 24, 2017, p. 81. Acceso online: <<https://rcsmm.eu/general/files/revista/revista24.pdf>> [consultado: 10/09/2019] o Conrado Centenera Puyol (1861-?) matriculado en 1877; ver SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*, 4 vols. (1868-1881), Madrid, Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull, tomo II, 1880, p. 49.

³⁰⁴ [ANÓNIMO]. «Boletín Musical de la quincena. España», *Ilustración musical hispano-americana*, año VIII, no. 179 (30/06/1895), p. 7

³⁰⁵ [ANÓNIMO]. «Los pensionistas de Roma», *El País*, año IX, no. 3041 (26/10/1895), p. 1. Los pensionados que firman este documento dirigido al ministro de Estado son: Emilio Tuesta, Fernando Carnicer, César Álvarez Dumon, Antonio Alsina, Miguel Ángel Trilles, Joaquín Bárbara, Ángel Andrade y Ezequiel Ruiz.

³⁰⁶ [ANÓNIMO]. «Los pensionados en Roma», *El Liberal*, año XVII, no. 5892 (20/11/1895), p. 1

³⁰⁷ Así consta en el listado histórico de becarios de la Academia de España en Roma desde 1874 (<<http://www.accademiaspagna.org/listado-historico-becarios-desde-1874-1875/>> [consultado: 10/09/2019]). Durante el segundo año de su estancia, en 1896 (momento en el que se permite a los pensionados viajar fuera de Roma según las normas de la Academia), acudirá a Bayreuth; ver ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 52.

³⁰⁸ *Catálogo de música de la Real Academia de San Fernando de Madrid*, p. 3678; acceso online <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogo_musica/catalogo_musica.pdf> [consultado: 10/09/2019].

septiembre de 1894 y publicado en la Gaceta de Madrid del 10 de octubre de 1894, que regula la estancia,³⁰⁹ los pensionados por la música entregarán:

1º año – Dos motetes, uno a voces solas y otro con orquesta; un acto de ópera para voces y orquesta sobre libreto en castellano; y copia de una obra no editada de un autor español del siglo XV o XVI.

2º año – Una misa breve con orquesta u órgano; y una obra para orquesta en el género sinfónico.

3º año – Una ópera en dos o más actos (pudiendo usar el acto creado el primer año); y una obra de cámara en, al menos, tres tiempos entre cuyas posibilidades se especifica «trío, cuarteto o quinteto para piano y otros instrumentos».

4º año – Una gran sinfonía en cuatro tiempos; un oratorio; y una memoria sobre su estancia (en Roma y otros países).

Observando las composiciones de Emilio Tuesta que constan como «envíos de pensionado» en la RABASF, durante el 1º año de pensionado, éste envió un motete para voces al Santísimo Sacramento (1895) y un motete para voces y orquesta (1895); durante el 2º, una misa a dos voces con acompañamiento de orquesta (1897) y una Polonesa para orquesta (1897); durante el 3º, una ópera en tres actos (1897).³¹⁰ Dado que, hasta ese momento, Tuesta parece cumplir con sus obligaciones como pensionado en tiempo y forma, es probable que el Trío con piano, que también fue un envío de pensionado (sin fechar) formara parte de sus obras del tercer año, como así lo especificaba la convocatoria. En virtud de esto, se podría aproximar su composición alrededor de 1898.³¹¹

Por otro lado, existe una contradicción entre el número de movimientos que se indican en la tapa de encuadernación del manuscrito, «Trío para piano, violín y violonchelo (tres tiempos)», y los cinco tiempos en los que realmente se articula la obra: Allegro brioso; Tempo di minuetto; Scherzo; Adagio; Finale. Presto. Podría ser que con la inscripción de «tres tiempos», Tuesta esté haciendo una referencia incompleta a uno de los requerimientos de la convocatoria (mínimo de tres tiempos). Quizá el compositor considere que el Menuetto y el Scherzo pueden conformar una unidad, mientras que el

³⁰⁹ «Reglamento de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, aprobado en 26 de septiembre de 1894», *Gaceta de Madrid*, año CCXXXIII, no. 283, Madrid (10/10/1894), tomo IV, pp. 93-96. Acceso online: <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1894/283/A00093-00096.pdf>> [consultado: 10/09/2019].

³¹⁰ *Catálogo de música de la Real Academia de San Fernando de Madrid*, pp. 3676-3678.

³¹¹ Sin embargo, no parece que cumpliera con los envíos del cuarto año. De hecho, Christiane Heine nos revela que por esta razón le abrieron un expediente.

Adagio (de tan solo 30 compases aunque con una duración considerable) quizá se vea como un preámbulo al Finale puesto que, de hecho, están unidos en la partitura.³¹²

No se han encontrado datos del estreno del Trío con piano ni hay noticia de ninguna interpretación pública del mismo (si la hubo).³¹³ De hecho, no hay muchas noticias en prensa ni del compositor ni de la interpretación de sus obras.³¹⁴

En el umbral del siglo XX, se encuentra el *Trío en Fa* (1904)³¹⁵ de Joaquín Turina (1882-1949). La obra fue encontrada en 1978 en Madrid, en la que fuera la residencia de la familia Turina desde 1914, junto con otras composiciones de juventud que el autor había rechazado (lo que explicaría en parte la tardanza del hallazgo).³¹⁶ De hecho, como comenta su yerno, Alfredo Morán, la aparición posterior del Quinteto op. 1 en Sol (1907) eclipsó toda su producción anterior, decidiendo el compositor iniciar aquí su catálogo.³¹⁷ Tras la muerte de su padre en noviembre de 1903, Turina retorna a Sevilla para buscar consuelo en su madre y su ciudad natal. Morán revela que ese mismo invierno comienza el Trío en Fa, que fue estrenado el 31 de mayo de 1904 en Sevilla por Fernando Palatín (violín), Antonio Ochoa (violonchelo) y el propio Turina (piano).³¹⁸ La crítica sevillana

³¹² Para una discusión sobre el número de movimientos del Trío de Tuesta, ver las páginas 228-229 del presente texto.

³¹³ Sin embargo, las obras enviadas por los compositores en régimen de pensionado en la Academia de Roma, ya calificadas para esa fecha, fueron expuestas físicamente al público en los salones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre el 27 de mayo y el 6 de julio de 1899; ver «Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Gaceta de Madrid*, año CCXXXVIII, no. 178, Madrid (27/06/1899), tomo II, p. 1134, acceso online: <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1899/178/A01134-01134.pdf>> [consultado: 10/09/2019]. También las de cuarto año fueron expuestas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre el 16 y el 26 de mayo de 1900; ver «Real Academia de Bellas Artes de San Fernando», *Gaceta de Madrid*, año CCXXXIX, no. 133, Madrid (13/05/1900), tomo II, p. 742, acceso online: <<https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1900/133/A00742-00742.pdf>> [consultado: 10/09/2019].

³¹⁴ La única encontrada en referencia a primeras interpretaciones es el estreno de «tres canciones» interpretadas con guitarra y voz el sábado 20 de junio de 1942 en Barcelona; ver [ANÓNIMO]. «Concierto de “Educación y Descanso”», *La Vanguardia*, año LVIII, no. 23649 (18/06/1942), p. 5.

³¹⁵ Manuscrito depositado en la Fundación Juan March de Madrid, fechado en «Sevilla 1904». E-Mjm: Sig. LJT-P-A-100. Acceso online: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A5719>> [consultado: 19/07/2019]

³¹⁶ MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997, p. 44.

³¹⁷ TURINA, Joaquín. *Trío en Fa (1904)*, Madrid, UME, 2004, con introducción de Alfredo Morán. Acceso online: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A2850>> [consultado: 05/08/2019]. Morán añade que, junto al Trío en Fa, más de veintiocho composiciones fueron igualmente condenadas al ostracismo en el sótano de la casa madrileña, entre ellas *Poema de las estaciones* (para piano, 1907) y *Sonata española* (violín y piano, 1908), escritas y estrenadas en París. Se conserva un catálogo mecanografiado de la obra de Turina, escrito alrededor de 1940, en E-Mjm: Sig. LJT-M-cat-6. Acceso online: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A43634>> [consultado: 02/09/2019]

³¹⁸ MORÁN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., p. 72. Teóricamente, la obra debería haberse terminado para su estreno. No obstante, en una carta escrita a su novia, Obdulia, el 16 de noviembre de 1904, le comenta: «Ya terminé el Trío definitivamente. Es el mismo que tocó Palatín y estoy buscando copista, porque yo no tengo tiempo de ponerlo en limpio» (*Ibid.*). Quizá con esto, el compositor se refiera a correcciones posteriores con las que acabar de perfilar la obra. Si bien es cierto que el manuscrito conservado presenta la fecha de 1904, parece tratarse más bien de una copia en limpio. De ser así, la obra

acogió bien la obra, elogiando sobre todo la calidad técnica del segundo movimiento.³¹⁹ No se conocen audiciones posteriores hasta 1999, coincidiendo con el cincuenta aniversario de la muerte del compositor.³²⁰ En otoño de 1904 Turina y su madre volverán a Madrid, muriendo ésta poco después de asentarse en la capital española. Turina trabaja intensamente ese invierno —compone, toca y asiste a clases de Tragó—, en parte para sobreponerse a la nueva situación vital y como preparación ante su traslado a París,³²¹ que se haría efectivo el 10 de octubre de 1905.³²²

De entre sus primeras obras en la capital francesa, hay que destacar el Quinteto con piano op. 1 en Sol (1907) tanto por ser su primera gran composición camerística como por marcar el inicio de una senda en la que, siguiendo el consejo de Albéniz, irá incluyendo en sus composiciones elementos nacionales y populares.³²³ Decisión ésta muy importante pues afectará a los tres Tríos con piano compuestos por Turina décadas después, diferenciándolos de este temprano Trío en Fa en sonoridad aunque no en el uso de algunos procedimientos compositivos, ya que la idea de lo cíclico volverá a aparecer en estos con más fuerza.

Al igual que el Trío de Malats, la obra no ha sido editada hasta casi cien años después, en 2004, por la Unión Musical Ediciones,³²⁴ debido, lógicamente, a lo tardía de su hallazgo. Se trata de la primera obra para el género del músico sevillano, una obra de juventud, quien abandonará la composición para la plantilla hasta pasados más de veinte

se habría podido estrenar con otra partitura previa, teniendo Turina tiempo de realizar algunas modificaciones tras el estreno y encontrando a finales de ese año el copista que andaba buscando.

³¹⁹ Ver [ANÓNIMO]. «Un concierto», *El Noticiero Sevillano* [Sevilla] (01/06/1904), p. 1 y ARROLA, José María. «Sala Piazza. Un concierto», *El Liberal* [Sevilla] (01/06/1904), p. 1, citados ambos en MORÁN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., p. 72.

³²⁰ A colación de éstas, aparecen comentarios que vinculan la obra con César Frank y la Schola Cantorum. Morán aclara que estas apreciaciones son inexactas ya que no será hasta octubre de 1905 —año y medio después del estreno del Trío en Fa— cuando Turina llegue a París; ver MORÁN, Alfredo. [prólogo a la edición], en TURINA, Joaquín. *Trío en Fa (1904)*, Madrid, UME, 2004, p. 3.

³²¹ MORÁN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., p. 73.

³²² *Ibid.*, p. 79.

³²³ El Quinteto fue estrenado en mayo de 1907 en París. Tras el recital del 3 de octubre de 1907 celebrado en el Grand Palais des Champs-Élysées en el que se interpreta de nuevo el Quinteto, Albéniz, acompañado por un joven Manuel de Falla, alentaría a Turina a abandonar la senda marcada por la Schola Cantorum para, poco a poco, construir su discurso musical a partir de la música popular (española o andaluza). Palabras que, según Turina, fueron decisivas para él, tratando de seguir estos consejos (o casi mandatos) durante el resto de su carrera. Las diferentes versiones de este encuentro con Albéniz que Turina ofreció con el tiempo están reflejadas en MORÁN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., pp. 126-130. Para extender esta información, consultar también HEINE, Christiane. «La enseñanza de Vincent d'Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)», en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; CABRERA, María Isabel (eds.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 79-138.

³²⁴ TURINA, Joaquín. *Trío en Fa (1904)*, Madrid, UME, 2004. Con introducción de Alfredo Morán.

años, cuando en febrero de 1926 concluya el que durante mucho tiempo ha sido considerado su primer Trío con piano, escrito tras siete años en la Schola Cantorum de París: el Trío en Re op. 35. A éste le seguirán dos más en 1933 y 1936, representando el corpus más importante para el género compuesto en España por un mismo músico.

La Primera Guerra Mundial y las rupturas culturales que produjo hacen necesario un primer balance antes de continuar con la producción en el siglo XX, reseñando algunas de las peculiaridades de la trayectoria del género de Trío con piano en España. Prácticamente todos los Tríos con piano representan la única contribución significativa del compositor en el género (salvo en el caso de Turina, aunque los demás serán escritos mucho más adelante). De manera global, los Tríos se componen hacia los 25 años de edad; lo que, en general, supone la etapa final de formación, en el umbral de lo que comienza a ser una carrera profesional, la cual, en numerosos casos, se desarrolla en el extranjero (generalmente en Francia o, en menor medida, Alemania) y viene seguida, eventualmente, por un periodo laboral y/o concertístico en el que el músico busca darse a conocer. Y es ahí —ya fuera de España o justo al retornar— cuando se puede localizar la génesis de muchas de las obras aquí presentadas. No solo será este el caso de los compositores españoles, ya que otros muchos —desde Beethoven hasta Rachmaninov pasando por Saint-Saëns— explotan el Trío dentro de su obra temprana.³²⁵

Quizá la tensión producida entre lo «culto» y lo «popular» sea en parte la razón de que se encuentren obras incompletas o abandonadas durante su proceso creativo (Adalid Gurrea, Chapí, Mitjana) ya que se ha constatado el escaso interés del público por la música de cámara, por considerarla demasiado compleja o inaccesible; o, como poco, menos interesante que la ópera, la zarzuela o la música de salón. No en vano, muchas obras para la plantilla no fueron editadas en España hasta pasados unos años de su composición (algunas alrededor de un siglo después) o, directamente, encontraron más suerte fuera de España (París, Londres o Berlín). Esto no hace sino indicar el limitado

³²⁵ Particularmente interesante, dentro del marco francés, es el Trío no. 1 op. 18 en Fa mayor de Saint-Saëns en sus cuatro movimientos y con gran influencia de la música popular (escrito en 1864 y editado en 1867 por J. Jamelle en París) fue también una de las obras significativas más tempranas del músico dentro del panorama camerístico (junto al Cuarteto con piano y el Quinteto con piano), no volviendo a mostrar interés por el género —como Turina— hasta casi treinta años después (1892) con su Trío op. 92 en Mi menor, este en cinco movimientos. En relación a esto, la figura de Saint-Saëns (con quien muchos estudiaron o se relacionaron en París y quien varias obras fueron dedicadas) así como su Trío no. 1 op. 18 aparecen o, al menos, sobrevuelan, muchas de las piezas aquí comentadas: los tríos de Tintorer y Turina están escritos en la misma tonalidad; los de Malats y Mitjana están dedicados a él. Hasta músicos de la talla de Ravel —quien, por cierto, también compuso solo un Trío con piano— aludían al de Saint-Saëns como modelo a seguir para el suyo; ver; MYERS, Rollo H. *Ravel. Life and Works*, London, Gerald Duckworth & co, 1960, p. 185 o LARNER, Gerald. *Maurice Ravel*, London, Phaidon Press Limited, 1996, p. 150.

interés de las casas editoriales nacionales por las obras originales para Trío con piano (y, en general, la música de cámara que no tuviera un fuerte arraigo popular o una relación directa con otras piezas ya famosas).

No obstante, hay que destacar el entorno catalán ya que compositores y editores sí mostraron una buena disposición tanto por publicar como por escribir piezas para la plantilla en los entornos de 1874.³²⁶ Esta actividad conjunta tan localizada probablemente esté relacionada con que precisamente en abril de este año se comunica oficialmente la creación de la *Sociedad musical Wagner* en Barcelona,³²⁷ con la Bernareggi, Daura, Martínez Imbert, Pedrell y Vidal Roger —entre muchos otros— estaban vinculados.³²⁸ Lo que, de alguna forma, añadiría una variable nueva, de carácter más bien personal a la explicación de ese máximo en la incidencia de obras para la plantilla en Barcelona entre 1973 y 1975.³²⁹ Este interés por la música de cámara puede derivar del hecho de que precisamente la Sociedad de Cuartetos de Barcelona, fundada por Martínez Imbert y los hermanos Cosme y José Ribera en 1872³³⁰ —unos diez años después del comienzo de la actividad de la Sociedad de Cuartetos de Madrid en 1863— será la que, de algún modo, encienda la chispa de la Sociedad-Wagner tras la interpretación de varias obras del músico alemán —*Lohengrin* y *Tannhäuser*— en la primavera de 1873.³³¹

³²⁶ En particular la casa Vidal y Roger, publicando *Menuetto* y *Allegro* de Martínez Imbert y el *Trio sobre Guillermo Tell* de Daura (ambas en 1874); Faustino Bernareggi, publicando *Concierto infantil. Sonatita* también de Imbert (cuyas fechas de composición y edición se desconocen pero probablemente sean a mediados de la década de 1870); o Pedrell escribiendo sus dos *Nocturno-Trío* y *Chant du soir, chant du matin* (escritos entre 1873 y 1875 e incluso arreglados para generar una pieza nueva en el mismo periodo)

³²⁷ SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España», *Anuario musical* no. 66, Madrid, CSIC, 2011, pp. 187-188.

³²⁸ La lista de miembros de la Sociedad-Wagner, incompleta, que refleja solo a aquellos que participaron en la compra de un regalo para Felipe Pedrell: José M^a Arteaga y Pereira, Gabriel Balart, Anselmo Barba, Faustino Bernareggi, Jaime Bizcarri, Esteban Busquets, Cándido Candi, Francisco Casado, Emilio Daura, José M^a Doy, Eusebio Font, Miguel Gimferrer, José Gotós, Nicolás Guañabens, Joaquín Lladó, Plácido Lupestri, Claudio Martínez Imbert, Serafín Maynou, Antonio Nogués, Primitivo Pardás, Juan B. Pujol, José Pujol Fernández, José Rodoreda, José Ruiz Muñoz, Baudilio Sabater, Dr. Saló, Juan Sánchez, Feliciano Santos, Federico Serra, José M^a Sirvent, Leandro Sunyer, José Vallcorba y Andrés Vidal y Llimona; ver PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte* [autobiografía (1841-1891)], París, Ollendor, 1911, p. 267, citado en ÁLVAREZ LOSADA. *El Pensamiento Musical de Felip Pedrell (1841-1922)*, *op. cit.*, p. 162. En la lista no aparecen Clemente Cuspina, Antonio Opisso o Andrés Vidal Roger, quienes también pertenecieron a la mencionada Sociedad; ver ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO. *La recepción de Richard Wagner en Madrid...*, *op. cit.*, p. 44.

³²⁹ Cabe mencionar que Juan B. Pujol, editor de las *Dos romanzas* de Rafael Mitjana entre 1898 y 1899, también fue miembro de la Sociedad Wagner de Barcelona. En el caso de Bretón, el vínculo personal con Casals y Albéniz fue clave para la edición y publicación de sus dos obras para la plantilla.

³³⁰ GARCÍA DEL BUSTO. «Los antecedentes: un siglo —el XX— de música de cámara española», *op. cit.*, p. 9.

³³¹ SUÁREZ GARCÍA. «Polémicas wagnerianas...», *op. cit.*, p. 187. El 5 de abril de 1873, *La España Musical* —siendo su editor y propietario Andrés Vidal y Roger— presenta una crítica de los conciertos que tuvieron lugar en Ateneo de Barcelona, en el que se lo a la pléyade de profesores que colaboraron —entre ellos Martínez [Imbert] y los hermanos [Cosme y José] Ribera— ofreciendo obras instrumentales en las que participaban de manera natural el armonio, el violín, el violonchelo o el piano y entre las que se incluyeron

Es decir, considerando globalmente las obras para la platilla, la pertenencia o no al género no parece ser una característica importante a la hora de considerar su edición sino más bien los aspectos sociales, económicos o políticos. Sin embargo, sí parece haber un elemento que facilita la publicación de piezas —para esta plantilla y para cualquier formación instrumental— y es la relación de la obra con algún aspecto sociocultural atractivo para el comprador potencial. Tal es el caso de las *Tres piezas originales en estilo español* de Fernández Arbós o el *Trío sobre Guillermo Tell* de Daura; o incluso un poco más adelante las *Cuatro piezas españolas* de Bretón. Es decir, obras que ofrecen al ciudadano no especializado y no profesional un elemento reconocible, algo que ya pertenece a su bagaje cultural y que puede entender sin necesidad de preparación: por un lado las obras o tendencias musicales que suponen la moda del momento, por otro las composiciones que usan material popular español y aluden al folklore y al arraigo de la tradición propia (y no germana).

El estudio de las obras recopiladas en torno al XX ofrece de nuevo una panorámica si cabe aún más compleja debido, en gran parte, a las contradicciones sociales y artísticas que supusieron tanto la Primera (1914-1918) como la Segunda Guerra Mundial (1939-1945): por un lado, la globalización cultural y la disolución de lo propio debido a las migraciones y exilios, por otro, las luchas identitarias para reforzar y reivindicar lo patrio.

2. El periodo de entreguerras (1914-1939)³³²

La producción para violín, violonchelo y piano desde la Primera Guerra Mundial hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española —periodo tras el que el género entra en una fase de disolución— engloba 23 obras para la plantilla, de las cuales 10 se pueden considerar dentro de la tradición del género.³³³

Si los últimos veinte años del siglo XIX mostraban una gran actividad creativa para esta formación instrumental, la década de 1920 será también un periodo con gran

arreglos de *Lohengrin* y *Tannhäuser*; ver CUSPINERA, Clemente. *La España Musical*, Barcelona (05/04/1873), citado en GORDILLO. «Hace 130 años: La *Sociedad –Wagner* de Barcelona», *op. cit.*

³³² Ver el anexo «Catálogo de obras para violín, violonchelo y piano escritas por compositores españoles en los siglos XIX y XX» (pp. 399-406).

³³³ Las obras consideradas dentro del género tradicional serán estudiadas en profundidad desde el punto de vista formal y estético en el Capítulo V: «El florecimiento del Trío con piano en España en el periodo de entreguerras». No obstante, a partir de la Primera Guerra Mundial, la línea evolutiva del Trío con piano se vuelve paulatinamente más difusa porque el género comienza a mostrar rasgos formales y estéticos renovados —como un reflejo de la inestabilidad socioeconómica y política que se filtra en todas las capas del arte—, lo que hace que estas composiciones estén cada vez menos en consonancia con la tradición. De manera que es necesario asumir una posición más flexible en cuanto a qué pertenece o no al género tradicional.

dinamismo con doce obras, a las que se suman las seis de la década siguiente (a pesar de la Guerra Civil). Y es que desde principios de siglo XX, pero sobre todo durante los años veinte y treinta, España disfrutó de uno de sus más importantes periodos de crecimiento intelectual, científico, cultural y artístico, conocido como la Edad de Plata.³³⁴ No solo se encuentran músicos que en este periodo tendrán un gran impacto internacional, como Manuel de Falla,³³⁵ sino que muchos críticos, como Adolfo Salazar, dedicarán su vida a la promoción de los compositores españoles y a importar noticias sobre los acontecimientos musicales más importantes acontecidos en Europa;³³⁶ por lo que la prensa se vuelve un elemento fundamental para reconstruir este tramo de la historia.³³⁷ Esta constante ida y venida de información fue el caldo de cultivo perfecto para la aparición de uno de los conglomerados intelectuales más relevantes de la primera mitad del siglo XX: la Generación musical del 27. Y con ella, estéticas como el impresionismo o el neoclasicismo —ya presentes desde comienzos del siglo XX—³³⁸ comienzan a tener presencia de forma regular en las composiciones nacionales, siguiendo la estela de su guía espiritual, Manuel de Falla, y obras como *El retablo de maese Pedro* (1923) o el

³³⁴ Es de remarcar el interés de los intelectuales del momento de los años 20 y 30 por conocer su pasado musical para comprender mejor el presente y, a partir de ahí, releyéndolo, generar nuevos discursos incluso como rasgo identitario con el que presentarse en el foro internacional; ver PALACIOS ALCALDE, María. «La música en las Exposiciones Internacionales de Barcelona (1929) y París (1937)», en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, p. 248. De la misma manera que los literatos (como la *Generación del 27*) vuelven su vista a Góngora (1561-1627) Quevedo (1580-1645), Cervantes (1547-1616) o Quiñones de Benavente (1581-1651), es decir, al barroco y el renacimiento, los músicos españoles regresan a la denominada Edad de Oro (siglos XV y XVI) que agrupaba a figuras como Juan del Encina (1468-1529), Tomas Luis de Victoria (1548-1611), Domenico Scarlatti (1685-1757), el padre Soler (1729-1783), Blasco de Nebra (1750-1784) entre muchos otros.

³³⁵ Para extender el impacto de Manuel de Falla en los años 20 y 30, consultar HESS, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.

³³⁶ Para leer más sobre los lenguajes utilizados en este periodo, la influencia de Salazar como crítico y la introducción de estéticas como el jazz, consultar MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927», en NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 455-478.

³³⁷ Si al periodo de los años 20 y 30 en España se le denomina *Edad de plata* en cuanto a la creación, la historiografía califica como *Edad de oro* al hablar de la actividad de la crítica musical; ver RUÍZ HILILLO, María. «¿Qué función desempeñó la crítica en la Generación Musical del 27?», en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco; RUIZ HILILLO, María (coords.). *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada-CDMA, 2010, pp. 14-15. Para más información sobre el papel de la crítica en este periodo, consultar CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa; PALACIOS NIETO, María (coords.). *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J [2012] y CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa; GAN QUESADA, Germán (coords.). *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Calanda Music, 2017.

³³⁸ A principios del siglo XX, de manera general, las ideologías conservadoras abogaban por una vuelta al orden y maneras de controlar el lenguaje creativo para alejarlo de la improvisación (dodecafonismo, serialismo); los movimientos de izquierdas deambulaban por el surrealismo, el dadaísmo y todas las corrientes anexas que se construían sobre la libertad expresiva del individuo (impresionismo, neoclasicismo); a los que se sumarán el expresionismo, el futurismo y tantos otros, que serán los motores de las vanguardias musicales europeas del momento.

Concierto para clave y cinco instrumentos (1926).³³⁹ De hecho, es precisamente alrededor de 1927 donde se dan muchas de las obras escritas durante el periodo de entreguerras.³⁴⁰

Observando la procedencia de los compositores, la producción de obras para la plantilla ya no se localiza tanto en el norte de España como en el siglo XIX, dado que aquí hay un grado mayor de dispersión geográfica, llegando incluso a las Islas Canarias e Islas Baleares o a localidades pequeñas como Valls, Castro Urdiales o Azcoitia. No obstante, Madrid y Barcelona siguen siendo las zonas con una mayor incidencia creativa para la formación.

De la misma forma, los lugares donde se conservan actualmente los manuscritos también abren el abanico en cuanto a localizaciones por toda la geografía española o llegando incluso al extranjero (con México y —aparentemente— Tokio en los casos de Zubeldía y Cassadó, respectivamente). No obstante, al igual que en siglo XIX, casi la mitad de los autógrafos no se encuentran localizados. Algunos de ellos, quizá, pueden estar en los fondos de las editoriales (Gerhard no. 2, Torrandell, Perelló), otros fueron regalados (Turina, no. 1) o descuidados quizá por tratarse de obras menores y casi circunstanciales (Otaño, Sorozabal) o simplemente se perdieron (Bacarisse).

En cuanto a las partituras editadas, al igual que en siglo XIX, muchas lo fueron en el extranjero. Quitando el Trío de Cassadó (editado en Viena), París se sigue mostrando como uno de los núcleos más importantes para el músico español, ya sea para completar su formación como para la edición de sus obras, encontrando firmas como Maurice Sénart, Deiss & Crépin, Max Eschig o Rouart, Lerolle & Cía;³⁴¹ las cuales también

³³⁹ Para extender la información sobre ambas obras, consultar TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de «La vida breve» a «El retablo de Maese Pedro»*, Madrid, SEdeM, 2007 y NOMMICK, Yvan. «Un ejemplo de ambigüedad formal: el “Allegro” del “Concierto” de Manuel de Falla», *Revista de Musicología*, vol. XXI, no. 1, 1998, pp. 11-35.

³⁴⁰ Ciertamente, en los entornos de 1927, el contexto internacional de composiciones para la plantilla de violín, violonchelo y piano muestra numerosos e interesantes representantes. Cabe destacar: el Trío en Re menor op. 120 (1923) del francés Gabriel Fauré, *Prelude* (1924) y *Vitebsk: Study on a Jewish theme* (1928) del americano Aaron Copland (1900-1990), *Three nocturnes* (1924-1925) y el Trío (1925) del suizo-americano Ernest Bloch (1880-1959), el Trío en Mi bemol op. 2 (1927) del francés Albert Roussel, el Trío op. 38 (1928) del ruso Sergei Bortkiewicz (1877-1952), el Trío no. 2 (1929) del francés Vincent d'Indy (1851-1931) o el Trío no. 2 (1928-1929) de inglés Frank Bridge (1879-1914). En ellos se observa no hay una aproximación única a la plantilla; e incluso las que parecen quedarse dentro de la tradición del género, finalmente tienden a transgredir los cánones de una forma u otra. En este proceso de emancipación, las obras escritas para la formación instrumental comienzan a mostrar rasgos comunes: diferentes interpretaciones del neoclasicismo-neorromanticismo, expansión (aunque no ruptura) de las formas tradicionales (rondó, lied, sonata, etc.) y del número de movimientos (desde un solo movimiento hasta cinco o más) o inclusión de elementos propios del folklore de cada nación.

³⁴¹ De algunas, como en el caso de Torrandell, se conservan los manuscritos que parecen haber sido confeccionados como guía para una edición y que, tras haber sido aceptadas por editoriales francesas (como muestran los sellos que aparecen en sus páginas), finalmente no fueron editados.

editaban a los músicos franceses más importantes del momento. Dentro del territorio español, además de otras casas menores (como Erviti en San Sebastián) destaca la Unión Musical Española (antes Casa Dotesio) a partir de 1914. La tarea actual de recuperación del patrimonio ha llevado a editar obras que no lo fueron en su momento, como las de Serra, Bonnín y Álvarez García, publicadas a comienzos del siglo XXI.

En lo referente a la posición de las obras dentro del periplo vital de cada compositor, se pudo comprobar en el siglo XIX que, aunque los primeros representantes dedicaban sus obras a la plantilla en su madurez, a medida que avanzaba el siglo las obras eran escritas por músicos cada vez más jóvenes. En el periodo de entreguerras —desde el Desastre de 1898 hasta la Guerra Civil—, esta tendencia queda totalmente cercenada.³⁴² Aquí, la media de edad en el momento de escribir para violín, violonchelo y piano se encuentra alrededor de los 35 años de edad. Lo que afectará a que muchas de las obras presenten un lenguaje y un perfil bastante conservador, no siendo demasiado permeables a las tendencias vanguardistas europeas del momento (o siéndolo a destiempo). El hecho de que los músicos dirijan su vista a la plantilla en edades avanzadas puede ayudar a explicar el hecho de que, al igual que en el siglo XIX (aunque aquí menos evidente), la mayoría de los compositores —salvo Turina, Gerhard y Torrandell— tan tolo escriben una obra para esta formación.

No obstante, la idea de escribir solo «una obra» es un tanto ambigua. El último rasgo a comentar es la persistencia, desde el siglo XIX, de piezas unitarias de carácter poético o conceptual escritas para la plantilla (zortzico, serenata, capricho, escena, natividad, sueño). Sin embargo, aunque en el siglo anterior no era una práctica tan común —tan solo en el caso de las *Tres piezas originales* de Fernández Arbós—,³⁴³ aquí es usual encontrar algunas de estas piezas agrupadas bajo el nombre de «suite» o con una referencia simbólica en el título. De esta forma, *Tres impresiones* (Perelló), *Hommages* (Halffter) o *Tríos fáciles* (Sorozábal) son conjuntos de piezas aparentemente

³⁴² Aunque es difícil generalizar, esto podría deberse a que la música de cámara seguía siendo un terreno incierto de cara a obtener un rendimiento económico que otros géneros —como la música escénica o para banda— sí tenían. Característica ésta muy importante en el siglo XX, muy marcado por los conflictos bélicos. En esta línea, el hueco existente entre la primera obra del siglo XX, de Turina en 1904 —comentada anteriormente—, y la segunda, en 1918 (no solo del género, sino de la plantilla), podría tener algo que ver con la inestabilidad y precariedad en España derivada de la Guerra de Cuba, la pérdida de las últimas colonias de ultramar y la cercanía de la Primera Guerra Mundial. De forma que será en los entornos de los años veinte cuando se retoma el interés por las obras para violín, violonchelo y piano, en lo que se conoce como la «Edad de Plata».

³⁴³ Ya que las *Cuatro piezas españolas* de Tomás Bretón no fueron obras concebidas originalmente para violín, violonchelo y piano, sino piezas escritas para otras plantillas y posteriormente arregladas para esta formación.

independientes, muchas de ellas incluso se interpretaron en su momento como obras sueltas. De la misma forma, *España* (Zubeldía), *Mallorca* (Torrancell) o *Suite Canaria* (Álvarez García) se podrían considerar como composiciones autónomas agrupadas dentro del mismo opus. Considerando esta ambigüedad a la hora de catalogar las composiciones, uno de los aspectos clave a la hora de etiquetar las obras será el índice de relación temática o estética entre los diferentes movimientos. En cuanto al número de movimientos de los Tríos con piano tradicionales, los tres Tríos de madurez de Turina están escritos en tres, rasgo poco común en los representantes del género españoles en el siglo XIX español (con Tintorer y Malats), pero que se vuelve algo usual en el siglo XX (Gerhard, Serra, Fernández Blanco, Zubeldía, Cassadó o Bacarisse).

Comenzamos la andadura por este primer periodo del siglo XX en Cataluña, que, junto a Madrid, es uno de los centros más importantes de actividad para esta formación instrumental, presentando (al igual que en el siglo XIX) un alto número de compositores interesados por la plantilla (aunque no necesariamente en el género) como atestiguan las obras de Mateu, Perelló y Borgunyó.

Joan Pujol Mateu (1862-1938), violinista y compositor catalán que estudió en el Conservatorio Superior de Música del Liceo entre 1889 y 1894. Tras formar parte de numerosas orquestas y agrupaciones, pasa a dirigir —junto a Joaquim Ribó— su propia orquesta, la «Orquesta Ibérica de Barcelona». En 1922 es contratado por Pau Casals como segundo violín para su orquesta, donde permanecerá hasta 1937, momento de su disolución. Entre sus discípulos principales se encuentran Enrique Granados y Narcisa Freixas.³⁴⁴ Pujol Mateu compone *Serenata mozárabe* para violín, violonchelo y piano en 1920. El manuscrito se encuentra en los fondos de este compositor en el archivo del Orfeó Català.³⁴⁵ Se trata de una pieza que no se puede incluir dentro de la tradición del género sino que se ubica más en la estética de la música de salón que destila un aire poético, equivalente a *Romanza sin palabras* de Torres Adalid, *Chant du soir*, *chant du matin* de Pedrell o *Souvenir* de Teodoro Vilar. Como gran parte de su obra conservada en el Orfeón Catalán, la mayoría para orquesta o cobla, la *Serenta* está relacionada con la música popular.

³⁴⁴ Notas biográficas en la web de Centro de Documentación del Orfeón Catalán: <<http://cdoccms.palaumusica.org/fons/open/id/4>> [consultado: 28/08/2019]

³⁴⁵ Fondo Juan Pujol Mateu, E-Boc: Sig. CAT CEDOC 3.16-010 (código tipográfico: C01.01.05.02).

Mariano Perelló (1886-1960) es principalmente conocido por ser el violinista del Trío de Barcelona,³⁴⁶ agrupación que fue fundada por él junto al violonchelista Pedro [Pere] Marés y al pianista Ricard Vives en 1911. También fue promotor de la Asociación de Música de Cámara y de la Liga de Asociaciones de la Música de Cataluña.³⁴⁷ Bajo el título conjunto de *Tres impresiones*, la UME editó tres piezas suyas hacia 1922: *Pensando en Albéniz*, *Capricho andaluz* y *Escenas gitanas*.³⁴⁸ Existen interpretaciones parciales de la obra próximas a su fecha de edición. En particular, el lunes 1 de enero de 1923 se estrenó el primer movimiento, *Pensando en Albéniz*, en el Centro Moral del Pueblo Nuevo de Barcelona junto a obras de Beethoven, Liszt y Granados.³⁴⁹ El jueves 26 de febrero de 1925, en la Sala Mozart, realizarían un concierto de despedida antes de iniciar una gira por Francia, Holanda y Bélgica,³⁵⁰ donde se nombran ya con cierta familiaridad las «conocidas producciones originales de Mariano Perelló» sin detallarlas,³⁵¹ por lo que es posible que aquí se interpretara más de una, aunque no se puede asegurar a ciencia cierta que fuera éstas u otras;³⁵² de hecho, unos meses después, se nombran tan solo la primera y la última: *Pensando en Albéniz* y *Escenas gitanas* como piezas totalmente independientes de Perelló.³⁵³ Al no encontrar una referencia a una interpretación expresa de las tres piezas, ni nombradas de manera independiente ni con el nombre global de *Tres*

³⁴⁶ En 1969, el propio Ricardo Vives, pianista del Trío de Barcelona, con 83 años —habiendo fenecido los demás miembros—, realiza un somero recorrido por la historia de la agrupación, revelando la intensísima actividad en España y el extranjero y la causa del cese de su actividad: una afección articular en la mano izquierda de Perelló; ver [ANÓNIMO]. «Una Evocación. La dilatada historia del Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año LXXXV, no. 32027 (25/05/1969), p. 56.

³⁴⁷ CORTÉS I MIR, Francesc. «Perelló, Mariano», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2001, vol. VIII, p. 614

³⁴⁸ ACKER et al. *Archivo histórico de la Unión Musical Española*, op. cit., p. 456. No hay fuentes primarias que indiquen que la publicación se realizó en 1922 de manera definitiva. Sí es cierto que la obra tiene copyright de 1922 y el número de plancha editorial concuerda con el de otras obras publicadas en ese año. La BNE también propone (aunque sin certeza absoluta) esta fecha como la de publicación, extraída del Registro de la Biblioteca Nacional.

³⁴⁹ Aunque García Alcantarilla indica la fecha de estreno como la del 31 de diciembre (GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 266), el periódico *La Vanguardia* de ese mismo día anuncia el concierto para «mañana, a las cinco de la tarde»; ver «[ANÓNIMO]. «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18373 (31/12/1922), p. 21. El programa de concierto aquí indicado (obras de Perelló, Beethoven, Mendelssohn, Arbós y Goosens) no concuerda con el que finalmente se interpretó en el concierto, que aparece en la reseña del mismo periódico, el 3 de enero, entre las que se menciona *Pensando en Albéniz* de Perelló; ver W. «Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLII, no. 18375 (03/01/1923), p. 20.

³⁵⁰ [ANÓNIMO]. «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLIV, no. 18038 (25/02/1925), p. 11

³⁵¹ W. «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLIV, no. 19041 (28/02/1925), p. 21

³⁵² García Alcantarilla indica esta fecha, la del 26 de febrero de 1925, como la fecha en la que se estrenan los tres movimientos; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 266. Pero en ninguna de las referencias que indica ni en las encontradas en esta investigación se hace ninguna mención expresa a las tres, ni al título general de *Tres impresiones*, encontrando tan solo la mencionada frase de «conocidas producciones originales de Perelló».

³⁵³ CORRESPONSAL. *La Vanguardia*, año XLIV, no. 19193 (23/08/1925), p. 20

impresiones, ni en la prensa extranjera³⁵⁴ ni en la nacional,³⁵⁵ es difícil identificar una primera interpretación en época relativamente cercana a su composición. La edición se compone de tres movimientos independientes que, como se ha visto, se interpretaban de manera aislada en muchos recitales. De la misma forma, cada pieza se articula como un conjunto de secciones que se oponen y yuxtaponen, al estilo de las variaciones o paráfrasis sobre temas populares u operísticos del siglo XIX.³⁵⁶ El hecho de que fueran interpretadas de forma separada apoya la idea de que eran piezas sueltas agrupadas con fines editoriales.

En esta misma línea de composiciones menores escritas por compositores catalanes se encuentra *Idil·li* de Agustí Borgunyó (1894-1967), escrita en Washington en 1924,³⁵⁷ conservándose el manuscrito en la Biblioteca del Congreso de Washington,³⁵⁸ y editada casi cien años después en 2004 por *La mà de Guido*, casa editorial dedicada a rescatar obras desconocidas de compositores catalanes. Se trata de una obra muy breve en un solo movimiento con un papel destacado de las cuerdas como conductores melódicos, para trasladar esta idea del idilio.³⁵⁹

³⁵⁴ García Alcantarilla indica dos interpretaciones de *Tres impresiones* en Francia (GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 267), pero realmente en ninguna de las referencias que indica se hace mención expresa a las tres piezas ni a la obra con su título global. En la primera se menciona «una obra corta de Perelló» [une courte œuvre de Perello]; ver J. BARRAUD. «Le mouvement musical en province», *Le Ménestrel*, año LXXXVIII, no. 18 [París] (30/04/1926), p. 202, acceso online: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56180874.item>> [consultado: 30/10/2019]. En la segunda se refieren a «una exquisita pieza de Perelló: *Pensando en Albéniz* [une exquisite pièce de Perello: *Pensant à Albéniz*]; ver G. BAUDIN. «Concerts divers», *Le Ménestrel*, año XC, no. 7 [París] (17/02/1928), p. 74, acceso online: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56158001.item>> [consultado: 30/10/2019] (subsanamus la referencia ofrecida por García Alcantarilla del 17 de enero de 1928).

³⁵⁵ Palabras que se trasladan a la prensa musical barcelonesa, citando lo dicho en *Le Monde Musical* donde se especifica que «el violinista Perelló se reveló como un compositor diestro y sutil, ofreciéndonos una página espiritual de música, compuesta a la manera de Albéniz»; ver [ANÓNIMO]. «Revista de revistas», *Musical-Hermes*, año I, no. 3 [Barcelona] (-/03/1928), p. 25. Incluso en nuestro tiempo, la obra parece dar algún problema para su interpretación completa. En un concierto del Trío Salduie el 15 de enero de 2008, en las notas al programa se indica que «solo se han podido encontrar» *Pensando en Albéniz* y *Capricho Andaluz*; ver [ANÓNIMO]. *Música de cámara española del siglo XX: de la música de salón a la performance*, octubre de 2007 - enero de 2008, Auditorio de Zaragoza. Acceso online: <<http://victorrebullida.blogspot.com/2008/01/concierto-transicion-del-xix-al-xx-en.html>> [consultado: 29/08/2019]. Tres años después interpretan la obra completa, pero comentan haber tenido que buscar en la Biblioteca Nacional y el archivo de la Unión Musical Española para preparar el material para su interpretación; ver GÓMEZ ARRUFAT, Carmen. «Joyas recuperadas de la música española», *Fundación Quílez Llisterri. Conciertos*, no. 9, Alcañiz, Tramax, 28 de mayo de 2011, p. 5.

³⁵⁶ García Alcantarilla ofrece un estudio de los tres movimientos en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 260-266.

³⁵⁷ Notas biográficas del autor en la web de la editorial Clivis, que también ofrece una edición de la obra: <<http://www.clivis.cat/es/trios-con-piano/225-idilli.html>> [consultado: 15/09/2019].

³⁵⁸ US-Wc: Sig. M312.B748.I3. Referenciado en LÓPEZ LÓPEZ, María Begoña. *En mig de gent estranya: Agustí Borgunyó i Garriga, un cas de camaleonisme estilístic al país del jazz (aproximació a seva biografia i catàleg)*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, p. 395.

³⁵⁹ García Alcantarilla indica que va a realizar un estudio de *Idil·li* (GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 168) y de Borgunyó (*Ibid.*, p. 10), pero este estudio finalmente no aparece en su texto.

Continuando en territorio catalán, pero ahora considerando las obras dentro del género, las primeras que aparecen en este primer periodo del siglo XX (hasta la Guerra Civil) son los dos Tríos con piano³⁶⁰ del compositor catalán Roberto Gerhard (1896-1970), obras tempranas que delimitan claramente el periodo evolutivo que catapultó al músico de Valls desde un romanticismo taimado y prudente hasta un octatonismo vanguardista, como si las dos obras fueran una línea de exploración casi ininterrumpida.³⁶¹

Tras un semestre en la Real Academia de Música de Munich, el estallido de la Primera Guerra Mundial en septiembre de 1914 hizo que un joven Roberto Gerhard (1896-1970) tuviera que volver a Cataluña, desbaratando sus planes de formarse musicalmente en el extranjero³⁶² —ya que la oferta cultural a este respecto en su ciudad natal a comienzos del siglo XX no era ni intensa ni variada: zarzuela y música religiosa eran sus principales (y casi únicos) baluartes musicales—. ³⁶³ Una vez en Cataluña, y tras una breve estancia en Valls (en la que compondría el lied *En camins* y algunos movimientos de una Sonata para violín y un Cuarteto),³⁶⁴ se mudaría a Barcelona en 1915 para estudiar piano con Enrique Granados (hasta su muerte en 1916) y, posteriormente, Frank Marshall, las que representaron las primeras clases verdaderamente sistemáticas en el campo musical que Gerhard había recibido hasta el momento.³⁶⁵ Junto con el tramo final de sus clases con Marshall, también desarrollaría su faceta compositiva de la mano de Felipe Pedrell entre 1916 y 1920 —periodo creativo en el que se insertan precisamente los dos Tríos con piano— de quien no recibió «clases» en el sentido estricto de la palabra sino más bien una serie de consejos, apoyos y oportunidades que supusieron para el joven

³⁶⁰ Conforme a las investigaciones realizadas, se descarta actualmente la existencia de más de dos Tríos con piano de Roberto Gerhard aunque algunas fuentes bibliográficas así lo mencionen. Quizá el documento que originó esta controversia fue el catálogo de la parte musical del fondo Gerhard en el Institut d'Estudis Vallencs realizado por Joana Crespí entre otoño de 1992 y primavera de 1993, en el que, por error, da entidad de obra independiente a algunos manuscritos que fácilmente se reconocen como movimientos de los dos ya contemplados; ver CRESPI. «El fondo musical Robert Gerhard del “Institut d'Estudis Vallencs”», *op. cit.*, p. 12.

³⁶¹ De manera semejante a lo ocurrido en el caso de los tres movimientos del Trio de Malats, pero mucho más ambicioso, lo que desde el comienzo deja patente la necesidad de avance de Gerhard.

³⁶² Para un estudio profundo y detallado de esta estancia en Valls desde su retorno debido a la Segunda Guerra Mundial hasta su marcha a Barcelona para comenzar sus estudios de piano en la Academia Granados, ver VILLAFÍLA. «Robert Gerhard and Valls (1914-1916)...», *op. cit.*, pp. 163-204 (versión en catalán: pp. 7-48).

³⁶³ Para contemplar la panorámica musical de Valls durante el primer cuarto del siglo XX, consultar VILLAFÍLA. «El Valls de Gerhard en las primeras décadas del siglo XX...», *op. cit.*, pp. 391-400.

³⁶⁴ SÁNCHEZ DE ANDRÉS. *Pasión, desarraigo y literatura...*, *op. cit.*, p. 33.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

Gerhard una plataforma de desarrollo más o menos guiada.³⁶⁶ No obstante, Pedrell sí dedicó tiempo y esfuerzo a inculcarle una idea muy poderosa que impregnaría, de una forma u otra, casi toda su producción posterior: el apoyo en la tradición y en la música popular propia para construir un discurso personal, renovado y moderno.³⁶⁷ Como muchos otros compositores de finales del siglo XIX y comienzos del XX, éste sería también el credo de Gerhard, que lo acompañaría toda su vida: el conciliar la tradición y la vanguardia, el releer la música antigua bajo la luz nueva de la modernidad;³⁶⁸ y por extensión, unificar polos opuestos estéticos bajo una misma intención creativa.³⁶⁹ Pero ya cerca de los 26 años, y a pesar de todos sus esfuerzos y dedicación casi absoluta, Gerhard muestra preocupación por no haber adquirido «una intensa y científica [...] preparación»,³⁷⁰ sino más bien una serie de directrices más o menos vagas y muy apoyadas en la intuición que lo posicionan más cerca del diletantismo que de lo profesional.³⁷¹

En cuanto a la producción de Gerhard durante el primer año de estudio con Pedrell, se encuentran varias piezas de poca envergadura, muchas canciones para voz y piano,

³⁶⁶ Gerhard resume así su recién terminada etapa de estudios con Pedrell: «No recibí clases de él [de Pedrell], lo único que debía hacer era componer espontáneamente y sin darle muchas vueltas a la cabeza, lo cual siempre le producía una gran satisfacción. Sus elogios desmedidos me convirtieron en una pequeña celebridad dentro de nuestro círculo: mi vanidad y mi total descontrol espiritual me hicieron considerar mis estudios como terminados [...] A pesar de todo, a él he de agradecer casi todo lo mejor de mí mismo; él me descubrió el maravilloso e ignorado tesoro de nuestra auténtica música popular, pero técnica y disciplina no me pudo dar; él mismo, a pesar de ser un genio, era un diletante, un gran diletante»; ver GERHARD, Roberto. Carta a Schoenberg, Valls (21/10/1923), conservada en GB-Cu: Sig. Gerhard.3.45.38, citada en (y traducida del alemán por) ALONSO. *La creación musical de Roberto...*, *op. cit.*, pp. 321-325.

³⁶⁷ Huelga decir que la idea de que cada nación debe basar su música en su propio folklore no era una idea original de Pedrell. En España, ya en el siglo XVIII, el teórico español Antonio Eximeno (1729-1808), promulgaba este impulso nacionalista en su libro sobre las leyes de la música; ver BOWEN, Meirion (ed.). *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot, Ashgate, 2000, p. 39.

³⁶⁸ SÁNCHEZ DE ANDRÉS. *Pasión, desarraigo y literatura...*, *op. cit.*, p. 35.

³⁶⁹ Sus deseos de unir pasado y presente quedan claros en un apunte de clase de 29 de mayo de 1916, casi al comenzar su etapa bajo el magisterio de Pedrell, en el que Gerhard comenta «Mis estudios deben ser en realidad como una línea en espiral, la cual se deslice cada vez más profundamente y en círculos cada vez más estrechos hasta alcanzar finalmente un punto que sea la esencia del problema. Por eso vuelvo a reflexionar, como hace un año, sobre la necesidad de estudiar tanto lo antiguo como lo moderno. El estudio de lo antiguo no es algo que debiera considerarse y acometerse como una obligación necesaria [...] Este tema espero trabajarlo junto a Pedrell con total seriedad»; ver GERHARD, Roberto. «[Reflexión sobre el estudio de 'lo antiguo']», *Cuaderno de apuntes*, pp. 61-62, conservado en E-VLL: Sig. 14_01_06], citado en ALONSO. *La formación musical de Roberto Gerhard...*, *op. cit.*, p. 23.

³⁷⁰ GERHARD, Roberto. Carta a Felipe Pedrell, Valls (08/08/1916), conservada en E-Bc: Sig. M694/693, citada en SÁNCHEZ DE ANDRÉS. *Pasión, desarraigo y literatura...*, *op. cit.*, p. 39.

³⁷¹ GERHARD, Roberto. Carta a Schoenberg, Valls (21/10/1923), conservada en GB-Cu: Sig. Gerhard.3.45.38, citada en (y traducida del alemán por) ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg...*, *op. cit.*, p. 322. A propósito de esto, así describe Gerhard su Trío no. 2: «El segundo Trío, muy impresionista, con todo, influido por Ravel. Piense, sin embargo, que todo mi trabajo de aquellos años fue intuitivo, falto de una técnica racional y reflexiva», ver GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [1ª parte]», *La Publicitat*, año LI, no. 17364 (03/12/1929), p. 5 / GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [2ª parte]», *La Publicitat*, año LI, no. 17365 (04/12/1929), p. 5.

motetes y armonizaciones de cantos populares, pequeñas obras camerísticas y otros ejercicios de composición.³⁷² Sin embargo, a partir de 1917, Gerhard comienza a enfocar su aspecto creativo desde una perspectiva más seria y rigurosa, por lo que produce menos piezas, pero de más valor y madurez. A partir de aquí, Gerhard compondría dos ciclos de canciones, *L'infantament meravellós de Shahrazada* (1917-1918) y *Verger de les Galanies* (1918) y los dos Tríos para violín, violonchelo y piano (1917-1918 y 1918-1919), tras los cuales el músico se sumió en un silencio compositivo de casi dos años (desde noviembre de 1919 hasta diciembre de 1921) con el objetivo de buscar una nueva forma de expresión musical más acorde con sus preceptos artísticos.³⁷³

Para ello, y debido a la necesidad de desligarse de la música de corte más tradicional y continuar con su formación a través del estudio de las corrientes estéticas que comenzaban a despuntar en el viejo continente, Gerhard realiza una pequeña ruta por Europa (Francia, Suiza y Alemania), tras la cual el músico decide comenzar un proceso autodidacta en el que él mismo se impondría esa deseada disciplina y sistematicidad.³⁷⁴ Comienza así su periodo de aislamiento y soledad en la *Masia de Sarri*, en la zona del *Camp de Tarragona*, cerca de Valls, a finales de 1921; allí estará hasta diciembre de 1923 cuando se muda a Viena para convertirse en alumno de Schoenberg.³⁷⁵

El Trío no. 1 en Si mayor, escrito entre 1917 y 1918, es la primera incursión seria del compositor dentro del género. Está depositado, como casi toda su producción anterior a su exilio inglés (en 1939), en el Instituto de Estudios de Valls (IEV), donde se encuentran tres documentos catalogados como los tres movimientos de este Trío no. 1, cada uno bajo una signatura diferente: [01_06_01], [01_06_02] y [01_06_03].³⁷⁶

³⁷² GERHARD, Roberto. «[Catálogo de su obra temprana, 1913-1919]», *Cuaderno de apuntes*, pp. 2-4, conservado en E-VLL: Sig. 14_01_06.

³⁷³ La razón de este periodo de estudio e introspección se debe a que, al comienzo de la década de 1920, a pesar del éxito de sus trabajos hasta la fecha, sentía que no estaba a la altura de los compositores europeos. Lo que, poco a poco, lo llevó a entrar en una crisis personal bastante profunda; ver ALONSO TOMÁS, Diego. «'A breathtaking adventure': Gerhard's musical education under Arnold Schoenberg (1923-1928)», *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield (UK), Centre for the Research in New Music (CeReNeM), University of Huddersfield, 27-28 de mayo de 2010, p. 8. En sus propias palabras, las composiciones de esa época «me concedieron un crédito desproporcionado que, sin embargo, no me ofuscó. La crisis no tardó en presentarse» ver GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [parte 1^a y 2^a]», *op. cit.*, p. 5.

³⁷⁴ SÁNCHEZ DE ANDRÉS. *Pasión, desarraigo y literatura...*, *op. cit.*, p. 55.

³⁷⁵ ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard...*, *op. cit.*, p. 61.

³⁷⁶ Primer movimiento, E-VLL: Sig. 01_06_01. En la parte superior de la primera página aparece escrito «Composició per a violí, violoncel i piano I --- Gerhard --- Trio 1918 / ?». La partitura hológrafa se compone de 21 páginas en tinta negra con anotaciones en lápiz de distintos colores y fragmentos de pentagrama pegados en distintas páginas a modo de corrección. Solo de la partitura general (no partichelas). Manuscrito inédito. La indicación de «Enèrgic» aparece escrita sobre el primer compás. Segundo movimiento, E-VLL: Sig. 01_06_02. En la parte superior de la primera página aparece escrito «Composició per a violí, violoncel i piano II». La partitura hológrafa se compone de 28 páginas en tinta negra con correcciones en lápiz de

La indicación de «Enèrgic» que aparece sobre el primer compás del primer manuscrito [01_06_01] así como la tonalidad, Si mayor, concuerdan con el programa de mano del estreno en el Palau de la Música Catalana de Barcelona (25/04/1918) del «TRIO en si», cuyo primer movimiento se denomina «Enèrgic».³⁷⁷ Las indicaciones de «Composició per a violí, violoncel i piano I» [01_06_01] y «Composició per a violí, violoncel i piano II» en el manuscrito [01_06_02], parecen agruparlos en una misma obra, siendo, por tanto, primer y segundo movimiento. La inscripción de «Trio» del tercer manuscrito [01_06_03] podría hacer tanto referencia a la plantilla de violín, violonchelo y piano en la que está escrito como a la estructura, ya que se trata de una forma ternaria reexpositiva del tipo *minueto-trío-minueto* o *scherzo-trío-scherzo* propia de un tercer movimiento en el esquema clásico de cuatro. De hecho, la tonalidad de este tercer tiempo, Si menor, en relación a la principal, Si mayor, hace pensar que quizá, en el plan original de Gerhard, a éste le debiera seguir un movimiento final en Si mayor, con un carácter más de cierre. Dado que se considera probado que los dos primeros manuscritos forman parte del mismo *Trío en si* estrenado en abril de 1918, y que éste estaba formado por tres movimientos, se puede asumir que, en definitiva, los tres manuscritos forman un todo. El tipo de papel, de escritura, la plantilla, la forma de las correcciones (pentagramas pegados), la limpieza del manuscrito y, en parte, de lenguaje, corroboran esta unidad. Además, se puede datar la escritura de estas tres partituras que conforman el Trío no. 1 entre la fecha de comienzo que aparece en el manuscrito del primer movimiento («1918 / i») y su estreno el 25 de abril de ese año.

Sin embargo, la información encontrada en el *Cuaderno rojo* (E-VLL: sin catalogar) —conservado en una caja de material sin catalogar en el IEV y sacado a la luz en el marco de esta investigación— podría adelantar la fecha de inicio real del Trío no. 1 pues —además de numerosos ejercicios, varios movimientos de un Cuarteto en Fa mayor (en limpio)— contiene una versión en limpio del primer movimiento del mismo que parece pertenecer a 1915-1916 y, por tanto, ser anterior a la usada en el estreno. Para

distintos colores y fragmentos de pentagrama pegados en distintas páginas a modo de corrección. Solo la partitura general (no partichelas). Manuscrito inédito. Tercer movimiento, E-VLL: Sig. 01_06_03. En la parte superior de la primera página aparece escrito «Trio». La partitura hológrafa se compone de 20 páginas (pp. 1-15 general / pp. 16-18 en blanco / pp. 19-20 con lo que parece ser una versión primitiva de pasajes de las pp. 3-4) en tinta negra con correcciones en lápiz de distintos colores y un fragmento de pentagrama pegado en la página 8 a modo de corrección. Solo la partitura general (no partichelas). Manuscrito inédito. Para más datos, consultar el catálogo del fondo musical de Gerhard en el IEV: <<https://iev.cat/fons-robert-gerhard/#1533626470056-339f90e9-acad>> [Consultado: 30/10/2019]

³⁷⁷ [ANÓNIMO]. *Palau de la Música Catalana. Concert per al dijous 25 d'Abril de 1918 a tres quarts de deu vespre*, Barcelona (25/04/1918), programa de mano conservado en E-VLL: Sig. 15_01_01.

observar la correspondencia con los trabajos temprano de Gerhard, observando el catálogo que él mismo elabora entre 1913 y 1919, se encuentran varias referencias a cuartetos de cuerda: en agosto de 1914,³⁷⁸ un boceto del *Allegro* de un cuarteto (aunque no indica plantilla); entre abril de 1915 y abril de 1916, bocetos de un *Allegro* y el *Scherzo* de un Cuarteto en Si \flat mayor; entre abril de 1916 y abril de 1917, añade por un lado un *Scherzo* y *Trío* como movimiento del segundo cuarteto y dos movimientos del primer cuarteto: *scherzo* y *trío* y el cuarto tiempo, además de unas variaciones sobre una canción popular para cuarteto.³⁷⁹ En 1918, hablando de sus trabajos hasta el momento, además de varias canciones sueltas, comenta haber concluido un cuarteto (anterior al Trío no. 1) y estar componiendo ya otro.³⁸⁰ Aunque las indicaciones son un poco confusas, se puede extraer que entre 1914 y 1918, se interesó por esta formación de cuerda, trabajando en al menos dos obras aparentemente distintas.³⁸¹ Considerando que el Cuarteto de cuerda en Fa mayor que se encuentran al comienzo del *Cuaderno rojo* (extendiéndose por 41 páginas en limpio) contiene las indicaciones *Allegro* (en Fa mayor) en la primera página y *Scherzo d. C.* (en Si \flat mayor) en la última, podría tratarse de una versión avanzada del primer cuarteto (1915-1916), entendiendo la tonalidad de Si \flat no como la de toda la obra sino como la del *Scherzo*, o del segundo (1916-1917). Por otro lado, en el *Cuaderno de apuntes*, en un proyecto de numeración de *opus* de sus primeras obras, Gerhard incluye hasta 12 obras (muchas de ellas canciones) dentro del op, 1; a continuación, escribe «F. Dur Quartett op II P N° 1» y «ScherzSymphonie [sic] für 9 Instrumente op II P N° 2» y

³⁷⁸ Aunque en el catálogo indica «April 1914 – April 1915», también especifica que estas obras las comenzó en Valls, donde volvió en agosto; ver GERHARD, Roberto. «[Catálogo de su obra temprana, 1913-1919]», *Cuaderno de apuntes*, pp. 2-4, conservado en E-VLL: Sig. 14_01_06.

³⁷⁹ GERHARD, Roberto. «[Catálogo de su obra temprana, 1913-1919]», *Cuaderno de apuntes*, pp. 2-4, conservado en E-VLL: Sig. 14_01_06.

³⁸⁰ [ANÓNIMO]. *Associació d'amics de la música. Curs de 1917-1918. Setè concert. Dimarts, dia 22 de gener de 1918, a tres quarts de deu del vesper. Palau de la Música Catalana* [notas al programa], Barcelona (22/01/1918), programa de mano conservado en E-VLL: Sig. 15_01_02. Con motivo del estreno de *L'Infantament meravellós de Schaharazada*, Gerhard comenta que ya tiene concluido un cuarteto de cuerda (inédito), al que han seguido un Trío para piano, violín y violonchelo y el ciclo de *L'Infantament* que ese día se presentaba. También indica que en ese momento está componiendo otro cuarteto y una obra para pequeña orquesta, preparando también un nuevo ciclo llamado *Verges de les Galanies*.

³⁸¹ No concluyendo aquí su interés, pues, además de los cuartetos compuestos tras sus estudios con Schoenberg, en una carta a Manuel de Falla el 15 de abril de 1922, Gerhard también revela que «lentamente trabajo además en un quarteto [sic] y estudio mucho, más que otra cosa, por el momento»; ver GERHARD, Roberto. Carta a Manuel de Falla, Valls (15/04/1922), p. 4, conservada en E-GRmf: Sig. 7037-008. Tanto Sánchez de Andrés como Alonso indican que este cuarteto parece no haberse conservado; ver SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, Madrid, Fundación Scherzo, 2013, p. 58 y ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg...*, op. cit., p. 167.

«De l'infantament meravellós de Scharahzada [*sic*] = op III P. 12 Nummern».³⁸² Es decir, revela un Cuarteto en Fa mayor como su op. II, nº 1 antes del ciclo de canciones *L'Infantament* (interpretada por primera vez el 16 de diciembre de 1917).³⁸³ Esto parece indicar que este Trío en Fa mayor del *Cuaderno rojo* es el mismo que Gerhard considera como op. 2, no. 1 en su propia catalogación; por lo que, quizá, sea el primero, el comenzado en 1915.³⁸⁴ Siguiendo el orden del *Cuaderno rojo*, tras el cuarteto, se encuentra una versión anterior (en limpio) del primer movimiento del Trío no. 1 (19 páginas) con la indicación de carácter «Viu» sobre el primer compás. Éste presenta algunas diferencias no sustanciales a nivel de interpretación con respecto al manuscrito del primer movimiento [01_06_01]; entre ellas, el cambio de «Enèrgic» por «Viu». Lo que, acorde con el programa de concierto del estreno, indica que fue el manuscrito [01_06_01] el usado finalmente. Por tanto, se puede suponer que fue este último la versión posterior y definitiva. Observando de nuevo el catálogo que realiza Gerhard, se encuentran dos referencias a la plantilla de violín, violonchelo y piano: entre abril 1916 y abril de 1917, indica un boceto de un movimiento *Allegro* para Trío con piano (que pudo ser un trabajo previo incluso a la versión del *Cuaderno rojo*); en algún momento entre abril de 1917 y marzo de 1918, comienza el *Trío en si* (no. 1).³⁸⁵ Si en el primer

³⁸² GERHARD, Roberto. «[Proyecto de numeración por *opus* de sus primeras obras]», *Cuaderno de apuntes*, p. 4, conservado en E-VLL: Sig. 14_01_06, citado en ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg...*, op. cit., p. 299.

³⁸³ Aunque en programa de concierto del 22 de enero de 1918 en el Palau de la Música Catalana se explicita «estreno», ver [ANÓNIMO]. *Associació d'amics de la música. Curs de 1917-1918. Setè concert. Dimarts, dia 22 de gener de 1918, a tres quarts de deu del vespre. Palau de la Música Catalana, Barcelona (22/01/1918)*, notas al programa conservadas en E-VLL: Sig. 15_01_02), existe un programa de concierto anterior, de 16 de diciembre de 1917 en el que se interpreta *L'Infantament (XII melodies d'En Robert Gerhard)* en la sala Bell Repós de Barcelona, conservado en E-VLL: Sig. 13_05_02.

³⁸⁴ Tras su vuelta de Munich, Gerhard muestra mucho interés por programar audiciones de «música selecta», con lo que organizó un grupo de cámara del que él era el director: Adelina Casanovas (violín), Juan Dasca (violín), Ramón Molins (viola) y José Peris (violonchelo). Sin embargo, aunque la formación ya actuaba desde finales del 1914, será el 4 d febrero de 1915 cuando se produzca la presentación oficial en un concierto en dos partes: la primera, la orquesta *La Familiar* (música popular y arreglos de zarzuela y ópera); la segunda parte, el Cuarteto de Gerhard interpretando «música selecta»: Cuarteto no. 15 en Re menor, K. 421/417b de Mozart y el *Air* de la Suite no. 3 en Re mayor BWV 1068 de Bach. Calificándose esta segunda parte por la crítica como «concierto de verdad de música de cámara». Villafáfila comenta que las obras de este concierto formaban parte del programa de un recital pensado para la primavera de ese año, en el que Gerhard, al parecer, tenía previsto actuar (lo que hubiera sido su estreno como intérprete en Valls) e incluso podría haber incluido alguna pieza de creación propia. Desafortunadamente, este proyecto no llegó a ver la luz; ver VILLAFÁFILA APARICIO, Fidel. «El Valls de Gerhard en las primeras décadas del siglo XX: una reconstrucción del repertorio musical a través de la prensa», en SUAREZ GARCÍA, José Ignacio; SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón; CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina (eds.). *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 398-400. La existencia de esta agrupación y de los proyectos mencionados parece justificar el interés de Gerhard por el cuarteto a partir de 1915, abriendo la puerta a la posibilidad de que esta referencia (reconstruida aquí) a un Cuarteto op. 2, no. 1 en Fa mayor de 1915 (en el *Cuaderno rojo*) podría haber sido el primer estreno de Gerhard en el seno de esta agrupación.

³⁸⁵ GERHARD, Roberto. «[Catálogo de su obra temprana, 1913-1919]», *Cuaderno de apuntes*, pp. 2-4.

movimiento del Trío no. 1 que se usó para el concierto aparece la fecha «1918 / ¿», se puede suponer que los primeros trabajos para llegar a esta versión en limpio del *Cuaderno rojo* pudieron comenzar a mediados de 1916 para concluirse a finales de 1917. Lo que concuerda con la opinión de Alonso, que indica que el Trío no. 1 se comenzó a finales de 1917,³⁸⁶ probablemente basándose en las palabras de Gerhard que, en enero de 1918, parecía sugerir que tenía terminado un Trío con piano.³⁸⁷

En definitiva, al cruzar todos estos datos, la organización cronológica más probable del proceso creativo del Trío no. 1 parece ser:

Tabla 1. Posible proceso creativo del Trío no. 1 de Roberto Gerhard

ca. Abril 1916 – ca. Abril 1917	Boceto de un <i>Allegro</i> para Trío con piano
ca. Abril 1917 – finales 1917	Primer movimiento <i>Viu</i> [<i>Cuaderno rojo</i>] del Trío no. 1
finales de 1917 – ca. Enero 1918	Compone el resto del Trío no. 1
ca. Enero 1918 – ca. Abril 1918	Manuscrito en limpio del Trío no. 1 [E-VLL: Sig. 01_06_01-03]
25 de Abril de 1918	Estreno del Trío no. 1

En cuanto a la edición, en el catálogo de sus primeras obras realizado por el propio autor, Gerhard comenta la «edición y ejecución de L’infantament y del Trío. Primavera 18»,³⁸⁸ aunque dicha edición no se ha localizado. Es posible que estos tres manuscritos sean la mencionada «edición», en el sentido de una obra terminada en limpio (quizá a partir de lo encontrado en el *Cuaderno rojo*) para su ejecución, ya que no existe una edición (mecánica, por así decirlo) comercial de este Trío no. 1.³⁸⁹

El Trío no. 1 fue estrenado el 25 de abril de 1918 en el Palau de la Música por el Trío de Barcelona.³⁹⁰ Varios días antes, ya se anunciaba el evento con entusiasmo y «expectación».³⁹¹ Al día siguiente del estreno, la prensa se hace eco del concierto y

³⁸⁶ ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg...*, op. cit., p. 131.

³⁸⁷ [ANÓNIMO]. *Associació d’amics de la música...*, op. cit.

³⁸⁸ GERHARD, Roberto. «[Catálogo de su obra temprana, 1913-1919]», *Cuaderno de apuntes*, pp. 2-4, conservado en E-VLL: Sig. 14_01_06, citado y comentado en ALONSO TOMÁS. *La creación musical de Roberto Gerhard...*, op. cit., pp. 339-340.

³⁸⁹ García Alcantarilla comenta haber realizado una edición particular, no comercial, del Trío no. 1 de Gerhard, incluida como Anexo de su tesis doctoral, pero no está disponible online; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 14. No obstante, más allá de una edición para su estudio, se trata de una edición incompleta ya que no ha podido tener en cuenta la versión alternativa al primer movimiento que se encuentra en el *Cuaderno rojo* (E-VLL: Sig. no catalogado).

³⁹⁰ [ANÓNIMO]. *Palau de la Música Catalana. Concert per al dijous 25 d’Abril de 1918 a tres quarts de deu vespre*, Barcelona (25/04/1918), notas al programa conservadas en E-VLL: Sig. 15_01_01.

³⁹¹ «En el programa hemos visto una obra de la última época de Schumann, desconocida de nuestro público [...] unas sutilísimas fantasías para instrumentos de arco y piano. En la segunda parte se estrenará un trío

ensalza al músico.³⁹² Sin embargo, los comentarios en cuanto a su brillante porvenir o su posición como adalid del futuro musical catalán son claramente desmedidos. Aun contando con el apoyo expreso de figuras tan influyente como Pedrell,³⁹³ la obra no deja de ser el trabajo de un estudiante que explora las posibilidades de una agrupación más que la obra madura de un compositor consolidado. En esta línea, Gerhard realiza una autocrítica al comentar que las composiciones de esa época «me concedieron un crédito desproporcionado que, sin embargo, no me ofuscó».³⁹⁴

El Trío no. 2 ha tenido mucha más presencia en recitales que el no.1, probablemente por haber sido editado en la época, lo que facilitó su interpretación y difusión.³⁹⁵ Sin embargo, se desconoce el paradero del manuscrito.³⁹⁶ Sin embargo, las fuentes secundarias, en particular la correspondencia entre Gerhard, Manuel de Falla y Pedrell, ofrecen información muy valiosa para su datación y para rastrear su proceso de composición.³⁹⁷ En una carta fechada el 25 de enero de 1919, éste indica a Falla que su

del joven y ya notable compositor catalán Roberto Gerhard, que se dio a conocer en la memorable audición de *L'infantament meravellós de Scharazada*, celebrada en los «Amics de la Música». Esta obra está dedicada al Trío de Barcelona, quien ha hecho de ella un profundo estudio. Nos consta que hay expectación para oírla»; ver [ANÓNIMO]. «Música y Teatros», *La Vanguardia*, año XXXVII, no. 16322 (22/04/1918), p. 10. El programa del recital estaba compuesto por la *Fantasie-Stücke* op. 88 de Schumann (primera audición); estreno del *Trío en Si* [no. 1] de Gerhard (I. Enèrgic; II. Íntim; III. Amb passió); Danza oriental y Bolero de las *Cuatro piezas españolas* de Bretón (primera audición); y *Allegro Appassionato* (inédito en ese momento) de Granados. Agradecemos la aportación de Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós, quien nos revela que este *Allegro Appassionato* parece ser una transcripción para Trío de una obra para piano. Añadiendo que de momento no se ha encontrado la partitura, pero hay indicios de que exista incluso una grabación. Sí es cierto que se puede encontrar una obra para piano solo de Granados que comparte nombre dentro del ciclo *Escenas románticas* publicado alrededor de 1906.

³⁹² Para profundizar en la recepción del Trío no. 1, consultar ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard...*, op. cit., p. 301, donde aparecen traducidas varias de las reseñas: [ANÓNIMO]. «Palau de la Música Catalana. Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XXXVII, no. 16326 (26/04/1918), p. 14 y A. «Trío de Barcelona», *Revista Musical Catalana*, año XV, no. 173, Barcelona (mayo/1918), p. 133.

³⁹³ Gerhard es reclamado por Pedrell a comienzos de 1918 como «el benjamín de mis preferencias», añadiendo que «si Schumann en una ocasión señaló el advenimiento de Brahms, ¿por qué no me ha de ser permitido señalar el de Gerhard, y señalarlo como algo más que una real esperanza sino como una realidad viviente?», ver PEDRELL, Felipe. «Un nuevo compositor», *La Vanguardia*, año XXXVII, no. 16233 (22/01/1918), p. 7.

³⁹⁴ Tras la pregunta del entrevistador sobre si «aquelles composicions foren acollides amb el més gran entusiasme», Gerhard responde: «Si... i m'obriren un crèdit desproporcionat, que, altrament, no m'ofuscà. La crisi no tardà a presentar-se»; ver GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [parte 1ª y 2ª]», op. cit., p. 5, entrevista reproducida en (y traducida del catalán por) ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard...*, op. cit., p. 303.

³⁹⁵ GERHARD, Roberto. *Trio pour violon, violoncelle et piano* [no. 2], París, Maurice Sènart, 1921. Dedicado a su maestro Felipe Pedrell.

³⁹⁶ García Alcantarilla indica, sin aportar información sobre la signature, el depósito del manuscrito del Trío no. 2 de Gerhard en el Institut d'Estudis Vallencs (IEV) de Valls; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 11). Sin embargo, hasta donde se ha podido investigar consultando los fondos del IEV y las cartas de Gerhard conservadas en el Archivo Manuel de Falla de Granada que tratan sobre esta obra, se desconoce la localización definitiva del mismo.

³⁹⁷ Para una primera aproximación a la relación entre Falla y Gerhard, consultar ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard...*, op. cit., p. 60.

discípulo Gerhard le enviará un Trío para piano, violín y violonchelo,³⁹⁸ refiriéndose al Trío no. 2. Aunque presumiblemente este envío debió realizarse a lo largo de ese año, tal y como indica Alonso Tomás,³⁹⁹ en enero de 1920, Adolfo Salazar comentaba que, en un viaje reciente a Barcelona, pudo constatar como el Trío no. 2 aún no estaba terminado.⁴⁰⁰ De acuerdo al catálogo del propio autor, el Trío no. 2 fue comenzado en noviembre de 1918 y ya se encargaba del tercer movimiento a finales de 1919.⁴⁰¹ Con lo que, de mandárselo en 1919, Gerhard debió enviar una versión incompleta o realizar el envío en los últimos días de diciembre de ese año; lo cual no tiene demasiado sentido ya que nada lo apremiaba. De enviar el Trío no. 2 completo, quizá debería ser más bien a comienzos de 1920: un año después de la carta de Pedrell a Falla. Y probablemente antes de febrero-marzo de 1920, pues junto a Jaume Mercadé comienza un viaje por Francia, Suiza y Alemania que durará varios meses. En la primavera de 1921 (al parecer, mayo),⁴⁰² junto a Salazar visita París, conociendo allí a Maurice Sénart (1878-1962), cuya editorial publicaría el Trío no. 2 tan solo unos meses después.⁴⁰³

Por otro lado, en la posdata de la carta que Gerhard envía a Falla el 28 de octubre de 1921 —tras su estancia en Granada—, el músico explicita: «recibí en Barcelona las cartas y las pruebas de Senart que tuvo la bondad de dirigirme allí. Many, many thanks!».⁴⁰⁴ No hay información que indique que Sénart enviara ya pruebas de la edición del Trío no. 2 a Gerhard antes de octubre de ese mismo año y que, por tanto, Gerhard

³⁹⁸ PEDRELL, Felipe. Carta a Manuel de Falla, Barcelona (25/01/1919), conservada en E-GRmf: Sig. 7389. Aunque Sánchez de Andrés indica que «por consejo del tortosí, Gerhard había remitido, ya en 1918, su segundo *Trío* para que Falla le diese su opinión», probablemente se trate de un fallo puntual en el texto ya que contradice incluso el catálogo realizado por el propio Gerhard sobre su obra temprana; ver SÁNCHEZ DE ANDRÉS. *Pasión, desarraigo y literatura...*, *op. cit.*, p. 54.

³⁹⁹ ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg...*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁰⁰ «Un viaje reciente a Barcelona me proporcionó la ocasión de ver las obras restantes de Gerhard. Pocas en cantidad, son suficientes para empezar a definir una personalidad y para que se pueda conjeturar sobre su porvenir. Dos tríos para piano y cuerda, la colección de doce canciones mencionada [*L'Infantament*], y otras cuantas de otra serie, en preparación, sobre el “Verger de les galanies”, de José Carner [...] Ya, con todo, el segundo Trío —no terminado aún— anuncia ser una de las obras más bellas de la música de cámara española y una obra trascendente en nuestro repertorio»; ver SALAZAR, Adolfo. «Revista de música. Robert Gerhard: “L’infantament meravellós de Schahrazada” [*sic*]. Doce melodías para canto y piano (Barcelona, Unión Musical Española, eds.)», *El Sol*, año IV, no. 764 (16/01/1920), p. 9.

⁴⁰¹ «Novembre 1918. 2on Trio. 1er Temps», «Primavera 1919 Montserrat. 2on temps 2on trio», «cap d’any 1919. 3er temps»; ver GERHARD, Roberto. «[Catálogo de su obra temprana, 1913-1919]», *Cuaderno de apuntes*, p. 4 [E-VLL: Sig. 14_01_06].

⁴⁰² «Maig 1921 Viatge París»; ver GERHARD, Roberto. «[Catálogo de su obra temprana, 1913-1919]», *Cuaderno de apuntes*, p. 4.

⁴⁰³ SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, Madrid, Fundación Scherzo, 2013, pp. 47-49.

⁴⁰⁴ GERHARD, Roberto. Carta a Manuel de Falla, Valls (28/10/1921), p. 6.

visitara a Falla con éstas.⁴⁰⁵ sin embargo, esto explicaría que Falla le enviara de vuelta «las pruebas de Senart» a Gerhard a Barcelona tras la visita. No obstante, de ser así, entonces no parece que Gerhard enviara el manuscrito a principios de 1920 como parece apuntar la carta de Pedrell.⁴⁰⁶ En definitiva, aun no pudiendo corroborar con total precisión los datos, se propone la siguiente cronología a propósito del proceso creativo del Trío no. 2 de Gerhard:

Tabla 2. Posible proceso creativo del Trío no. 2 de Roberto Gerhard

Noviembre 1918	Trío no. 2: 1er movimiento
25 de Enero de 1919	Según Pedrell, Gerhard enviará el Trío a Falla
Primavera 1919	Trío no. 2: 2º movimiento
Finales de 1919	Trío no. 2: 3er movimiento
Finales 1919 (aprox.)	Salazar visita a Gerhard en Barcelona: Trío no. 2 aún inconcluso
Marzo-Abril de 1920	Viaje a Francia, Suiza y Alemania con Jaume Mercadé
Mayo de 1921	Visita de Gerhard a París donde conoce a Maurice Sènant
08/10/1921	Visita de Gerhard a Manuel de Falla en Granada (2-3 semanas)
28/10/1921	Carta de Gerhard a Falla agradeciendo el «envío» de las pruebas de Sènant
30 de Nov. de 1921	Fin de admisión del XIXº Concurso de la <i>Festa</i> (premios para vl., vc. y p)
1921 (finales)	Edición del Trío no. 2 por Sènant
2 de Marzo de 1922 ⁴⁰⁷	Estreno del Trío no. 2
21 de Octubre de 1923 ⁴⁰⁸	Envío del Trío no. 2 a Schoenberg (carta)

El Trío no. 2, al igual que el no. 1, ya se anunciaba en prensa antes de su estreno, de nuevo anticipando casi su éxito y usando su edición en París como argumento que corrobora su calidad.⁴⁰⁹ Fue finalmente estrenado el 2 de marzo de 1922 en el Palau de la

⁴⁰⁵ En la partitura aparece «Copyright 1921, by Editions Maurice Sènant, París» sin indicar el mes; ver GERHARD, Roberto. *Trio pour violon, violoncelle et piano*, París, Maurice Sènant, 1921.

⁴⁰⁶ Por otro lado, también puede ser que no se trate de las pruebas del Trío no. 2 ya que Sènant también estaba interesado en editar obras de Pedrell. Por la ambigüedad de la frase, también podría ser que Gerhard agradeciera que, durante su estancia en Granada, Falla le aconsejara sobre las obras que finalmente Sènant publicó, enviándole la editorial las primeras pruebas a Barcelona; o bien que Falla enviara por correo los manuscritos a la editorial tras revisarlos.

⁴⁰⁷ [ANÓNIMO]. *Associació de Música “da Camera” de Barcelona. Curs IX: 1921-22. Concert desè. Palau de la Música Catalana. Dijous, 2 de Març de 1922, a ¾ de deu del vespre*, Barcelona (02/03/1922), notas al programa conservadas en E-VLL: Sig. 15_01_03.

⁴⁰⁸ GERHARD, Roberto. Carta a Schoenberg, Valls (21/10/1923).

⁴⁰⁹ «En uno de los próximos conciertos de la «Associació de la Música da Camera» será dada a conocer una nueva obra del distinguido compositor catalán Robert Gerhard. Se trata del «Trío en la [sic] menor», del que se tienen las mejores referencias, siendo de notar, como prueba de su positivo valor, que ha sido editado por la casa Senart, de París [...] habiendo sido comentada muy favorablemente con este motivo por la prensa profesional francesa»; ver [ANÓNIMO]. «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18109, Barcelona (20/01/1922), p. 6.

Música por el Trío de Barcelona;⁴¹⁰ mismo lugar e intérpretes que su Trío no. 1. El concierto fue organizado por la Asociación de Música de Cámara de Barcelona.⁴¹¹

La crítica, al igual que ocurrió con el Trío no. 1, acoge calurosamente esta nueva creación de Gerhard dentro del género camerístico. Unos meses antes del estreno, Salazar ya ensalzaba la obra incluso antes de ser concluida al decir que «no terminado aún, [el Trío no. 2] anuncia ser una de las obras más bellas de la música de cámara española y una obra trascendente en nuestro repertorio».⁴¹² El mismo día del estreno, en la edición de la mañana de *La Vanguardia*, anticipaban «el estreno del ‘Segundo Trío’ de Roberto Gerhard, obra de la que hacen grandes elogios cuantos han tenido ocasión de asistir a los últimos ensayos del mismo»,⁴¹³ predisponiendo positivamente al público. En el programa de mano del recital se encuentran numerosos comentarios sobre el «apreciable avance» de Gerhard «en su carrera de compositor», en el que el tormento de una escritura sujeta a normas ya ha trascendido, mostrando ahora la «difícil facilidad» de quien ha alcanzado la madurez creativa.⁴¹⁴

Estos juicios *a priori* del trabajo de Gerhard no serán muy diferentes de las críticas posteriores al estreno. Dos días después del concierto se pueden leer comentarios que ensalzan tanto al Trío de Barcelona como al compositor y su obra:

Otro motivo a agregar al interés del programa lo constituía la primera audición del «Segundo Trío» de Gerhard, a cargo del Trío de Barcelona. El estar confiado a tan expertos artistas era ya una garantía completa de buena ejecución. Gerhard, en esta obra, ha puesto aún de relieve su temperamento finamente original, su estilo amable dentro de las más modernas tendencias, su preciasismo [*sic*] elegante, siempre a flor de piel, nunca reconcentrado ni profundo. Su melodismo fluido y grácil envuelto en armonías y arabescas de puro modernísimo atrae insensiblemente, cimenta su personalidad en un sinfín de sutiles

⁴¹⁰ [ANÓNIMO]. *Associació de Música “da Camera” de Barcelona. Curs IX: 1921-22. Concert desè. Palau de la Música Catalana. Dijous, 2 de Març de 1922, a ¾ de deu del vespre* [notas al programa], Barcelona (02/03/1922), conservado en E-VLL: Sig. 15_01_03.

⁴¹¹ Para profundizar en la actividad de esta asociación en los entornos creativos de la primera época de Gerhard, consultar MUNTADA I TORRELLAS, Marta. *L’Associació de Música “Da cámara”: 1913-1936*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona / Departament d’Art / Facultat de Geografia i Història, 1984.

⁴¹² SALAZAR. «Revista de música. Robert Gerhard...», *op. cit.*, p. 9. No parece que Salazar considere que, como él mismo comenta en este texto, la influencia «manifiesta» del Trío de Ravel en el de Gerhard sea un problema para esta supuesta grandeza y trascendencia.

⁴¹³ [ANÓNIMO]. «Música y teatros. Amics de la música», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18142 (02/03/1922), p. 17.

⁴¹⁴ GIBERT. «Robert Gerhard. Segon Trio per violi, violoncel i piano», *op. cit.*, p. 5.

detalles. La obra gustó y fue aplaudida con insistencia. Preferimos los dos primeros tiempos al último.⁴¹⁵

La obra se vuelve a interpretar el día 9 de abril del mismo año, también anticipada por la prensa;⁴¹⁶ sin embargo, fuera de la Asociación de Música de Cámara, esta «segunda audición» no pareció tener la misma buena aceptación que en el estreno.⁴¹⁷ Sin embargo, se puede apreciar de nuevo (al igual que en el Trío no. 1) una buena acogida general tanto de la pieza como del compositor.⁴¹⁸

Poco después, el 15 de abril, Gerhard escribe a Manuel de Falla para comentarle que su Trío no. 2 «se ha tocado ya 2 veces [con] buen éxito de público y en general, salvo alguna excepción, también de crítica».⁴¹⁹ No obstante el éxito, el propio Gerhard, unos años después, reconocerá no estar conforme con este trabajo. En 1923, en su famosa carta a Schoenberg, revela que «buscarme a mí mismo *sous l'influence conjugée de Strawinsky et de Ravel* no consigue atraerme más» y que, para él, el Trío fue «una obra creada durante la época más superficial de mi vida».⁴²⁰ Sin embargo, aunque en cierta manera Gerhard acabe renegando de las obras de su primera etapa, el Trío no. 2 y algunas otras (como el ciclo de *L'infantament*) sirvieron como carta de presentación para el joven compositor ante Manuel de Falla o Schoenberg.

⁴¹⁵ [ANÓNIMO]. «Música y teatros. Música 'da camera'. Sigrid Hoffmann-Oneguín. Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18144 (04/03/1922), p. 17.

⁴¹⁶ «A ruegos de muchos admiradores con que cuentan en esta ciudad el "Trío de Barcelona", que no pudieron asistir al estreno del Segundo Trío, del autor catalán Roberto Gerhard, que tanto éxito tuvo en la "Associació de Música da Camera", se ha conseguido de los artistas R. Vives, M. Perelló y J. Marés que forman el mencionado "Trío", den un concierto el domingo, día 9 del corriente, por la tarde, en el "Palau de la Música Catalana", con obras de Beethoven, Rachmaninoff y la primera audición pública del *Trío* de nuestro compatriota Gerhard»; ver [ANÓNIMO]. «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18167 (02/04/1922), p. 19.

⁴¹⁷ [ANÓNIMO]. «Palau de la música catalana. Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18174, Barcelona (11/04/1922), p. 23, citado en ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard...*, *op. cit.*, p. 342.

⁴¹⁸ La fama de la obra, más que por su valor intrínseco, parece provenir de los apoyos con los que contaba Gerhard en el momento. Aunque ya Pedrell no toma partido de forma tan activa en su trayectoria musical, Salazar parece recoger el testigo para seguir enarbolando la bandera gerhardiana como un símbolo del futuro de la música catalana. En esta línea, Leticia Sanchez de Andrés puntualiza que bien podría tratarse de otro caso en el que, como Ernesto Halffter, se otorga un crédito desmedido a un compositor simplemente por contar con el apoyo de ciertas personalidades o colectivos; ver SÁNCHEZ DE ANDRÉS. *Pasión, desarraigo y literatura...*, *op. cit.*, p. 44. Otra razón para su gran aceptación, apunta Diego Alonso, podría ser esa «moderada modernidad», armonías novedosas que, sin transgredir lo esperado, aún poseía una melodía reconocible y en muchas ocasiones enraizada en lo popular; ver ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard...*, *op. cit.*, p. 58.

⁴¹⁹ GERHARD, Roberto. Carta a Manuel de Falla, Valls (15/04/1922), p. 4, conservada en E-GRmf: Sig. 7037-008.

⁴²⁰ GERHARD, Roberto. Carta a Schoenberg, Valls (21/10/1923), conservada en GB-Cu: Sig. Gerhard.3.45.38, citada en (y traducida del alemán por) ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard...*, *op. cit.*, p. 324.

Se puede considerar este Trío no. 2 como una evolución con respecto al no. 1, aunque sigue sin tratarse de la obra de un compositor maduro. No obstante, se aprecia un perfilado en las líneas y los procesos, el tratamiento del material es más refinado siendo quizá la exploración armónica más sistematizada y preparada la que destaca.

En lo referente a la posible motivación para componer los dos tríos, existen varios eventos anteriores a la concepción de ambos que pudieron influir en la decisión de Gerhard de iniciarse en esta plantilla. Uno de estos acontecimientos lo forman el *Concert de Reis* y los actos de la *Diada de la Llengua Catalana*, en los cuales participan prácticamente todas las instituciones de Valls así como personalidades relevantes del entorno político y cultural. La Comisión de Cultura de la Asociación Catalanista de Valls organiza un concierto de música de cámara para este Día de Reyes (6 de enero de 1916), durante las vacaciones de navidad; concierto en el que participará el Trío de Barcelona: Marian Perelló (violín), Ricard Vives (piano) y Pere Marés (violonchelo). Al acto acudió la alta sociedad de Valls.⁴²¹ No es descabellado pensar que Gerhard viera en esta agrupación y en el éxito de sus interpretaciones una posibilidad para dar proyección a sus futuras composiciones. De hecho, el Trío no. 1 fue estrenado el 25 de abril de 1918 en el Palau de la Música por la misma formación: el Trío de Barcelona.⁴²² Otro evento importante tuvo lugar el 25 de marzo de 1916, cuando aparecería por primera vez Roberto Gerhard ante el público de Valls, acompañando al piano a la soprano Mercè Plantada en un recital compuesto íntegramente por piezas vocales de Bach, Scarlatti, Pergolesi, Giordani, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Franck, Brahms, Borodine, Grieg, Wolf, Debussy y Strauss.⁴²³ El concierto fue un éxito rotundo en aforo (sala totalmente llena, incluso algunos asistentes lo escucharon desde la calle); la prensa elogiaba la tarea del pianista, lo que probablemente animó a Gerhard en su decisión de dedicarse a la música.⁴²⁴

Otra posible motivación para los Tríos, y para las primeras obras camerísticas escritas por Gerhard entre 1915 y 1920, pudieron ser los concursos de composición VIII

⁴²¹ VILLAFÁFILA. «Robert Gerhard and Valls (1914-1916)...», *op. cit.*, pp. 193-198 (versión en catalán: pp. 34-37)

⁴²² SÁNCHEZ DE ANDRÉS. *Pasión, desarraigo y literatura...*, *op. cit.*, p. 43. Según indica la prensa de la época, el Trío era una obra «dedicada al Trío de Barcelona, quien ha hecho de ella un profundo estudio» aunque, como comenta García Alcantarilla, los manuscritos no presentan esta dedicación; ver [ANÓNIMO]. «Música y Teatros», *La Vanguardia*, año XXXVII, no. 16322 (22/04/1918), p. 10, citado en GARCÍA ALCANTARILLA, Andrea. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 212.

⁴²³ [ANÓNIMO]. *Associació Catalanista de Valls. Comissió de Cultura. Recital de Lieder per M. de la Mercè Plantada, cantatiur, i Robert Gerhard, pianista*, Valls (10/03/1916), conservado en E-VLL: Sig. 13_05_01.

⁴²⁴ VILLAFÁFILA. «Robert Gerhard and Valls (1914-1916)...», *op. cit.*, p. 196 (versión en catalán: p. 40)

y XIX que el Orfeón Catalán convocaba con motivo de la *Festa Catalana de la Música*.⁴²⁵ Aunque estos concursos se venían celebrando desde 1904, muy centrados en las canciones populares y en la música vocal general, no será hasta la IIIª edición, de 1905, cuando comiencen a incluir premios específicos para agrupaciones de cámara, concretamente para Cuarteto de cuerda.⁴²⁶ El Cuarteto de cuerda seguirá apareciendo en el IVº concurso,⁴²⁷ así como en el Vº,⁴²⁸ siendo esta la única formación camerística convocada. En el VIº concurso,⁴²⁹ los premios para grupos instrumentales están más presente, pues hay un premio para gran orquesta, otro para Cuarteto de cuerda y otro para «sonata para violín o violonchelo y piano, en tres o cuatro tiempos», que tampoco se adjudica.⁴³⁰ Esta propuesta camerística para una cuerda a elegir y piano se expande en plantilla dos ediciones después,⁴³¹ cuando por primera vez se incluye la categoría concreta de «Suite para piano, violín y violoncel» dentro del VIIIº concurso, de 1919.⁴³² Aunque no hay documentación que constata la participación de Gerhard, existe cierta concordancia entre las convocatorias del premio de la *Festa* y las obras compuestas (o esbozadas) por Gerhard en estos años —Dúo de violín y piano, Cuarteto de cuerda, Trío con piano— siguiendo el catálogo que el propio compositor realiza sobre su obra temprana⁴³³ y las

⁴²⁵ Christiane Heine realizó un estudio de estos concursos de composición de la *Festa de la Música Catalana* en lo referente al Cuarteto de cuerda, formación camerística que sí tiene una presencia continuada desde 1905 en las diferentes convocatorias; ver HEINE. «Die zweite Blüte...», *op. cit.*, pp. 226-234.

⁴²⁶ [ANÓNIMO]. «Festa de la música catalana. Any III. Cartell del concurs de 1906», *Revista Musical Catalana*, año II, no. 23 (-/11/1905), pp. 216-217.

⁴²⁷ [ANÓNIMO]. «Festa de la Música Catalana. Any IV. Veredict», *Revista Musical Catalana*, año IV, no. 43, (-/07/1907), pp. 144-145.

⁴²⁸ [ANÓNIMO]. «Festa de la Música Catalana. Any V. Veredict», *Revista Musical Catalana*, año VII, no. 76-77, (-/04-05/1910), pp. 137-138.

⁴²⁹ [ANÓNIMO]. «Festa de la Música Catalana. Any VI. Cartell del Concurs de 1914», *Revista Musical Catalana*, año X, no. 119 (-/11/1913), pp. 313-316 / [ANÓNIMO]. «Festa de la Música Catalana. Any VI. Suplement al Cartell del Concurs de 1914», *Revista Musical Catalana*, año XI, no. 122 (-/02/1914), p. 60.

⁴³⁰ [ANÓNIMO]. «Festa de la Música Catalana. Any VI. Veredict», *Revista Musical Catalana*, año XI, no. 131 (-/11/1914), p. 336. En el envío aparecen dos cuartetos de cuerda y una obra para violonchelo y piano: «63. Suite al istil antic, per a violoncel y piano» (Lema: A. R. M.); ver [ANÓNIMO]. «Festa de la Música Catalana. Any VI. Composicions reubes per al Concurs de 1914», *Revista Musical Catalana*, año XI, no. 125 (-/05/1914), pp. 147-148.

⁴³¹ No se incluye en esta secuencia el VIIº concurso, pues supuso una excepción al estar orientado (como las primeras ediciones) únicamente a lo vocal y a la canción catalana, debido al 25 aniversario del Orfeón Catalán. La convocatoria del concurso indica expresamente «Concurso de 1916, dedicado exclusivamente a la Canción Popular Catalana, en celebración del veinticinco aniversario de la fundación del Orfeón Catalán» ([ANÓNIMO]. «Festa de la Música Catalana. Any VII», *Revista Musical Catalana*, año XIII, no. 145 (-/01/1916), p. 12). Comentando las obras ganadoras de este VIIº concurso, todas ellas relacionadas con la canción, el folklore y la tradición popular, el «maestro Francesc Pujol» anuncia que «con esta glorificación de la canción popular catalana que constituye la séptima Fiesta de la Música, ha querido el Orfeón Catalán conmemorar sus bodas de plata»; ver PUJOL, Francesc. «Memoria pel Secretari», año XIV, no. 159 (-/03/1917), p. 61.

⁴³² [ANÓNIMO]. «Festa de la Música Catalana. Concurs VIIIè.- any 1919. Cartell», *Revista Musical Catalana*, año XVI, no. 181-183 (-/01-03/1919), p. 44.

⁴³³ GERHARD, Roberto. «[Catálogo de su obra temprana, 1913-1919]», *Cuaderno de apuntes*, pp. 2-4.

numerosas consideraciones realizadas hasta el momento en cuanto a la fecha y cronología de las fuentes.⁴³⁴

Es cierto que la presencia creciente de la música de cámara en estos concursos refleja un tímido interés de las instituciones barcelonesa por este tipo de repertorio. No en vano será a comienzos de la década de 1910 cuando dos formaciones camerísticas profesionales de gran trascendencia en Cataluña a comienzos del siglo XX iniciarán su actividad concertística: el Trío Barcelona⁴³⁵ y el *Quartet Renaixement*.⁴³⁶ No obstante, el interés general del público de Valls seguía siendo la ópera, la zarzuela, la música popular o incluso el cine.⁴³⁷

Continuando con el género en territorio catalán, aparece el *Trío en Do mayor* de Gaspar Cassadó (1897-1966), famoso violonchelista, pedagogo y compositor barcelonés.⁴³⁸ Desde el principio de su vida profesional hasta el final se interesó por la música de cámara, compartiendo escenario con destacados pianistas como Harold Bauer, Joseph Szigeti, Arthur Rubinstein, José Iturbi o Alicia de Larrocha. De gran trascendencia fue su colaboración con Louis Kentner (piano) y Yehudi Menuhin (violín). Y es que la formación de violín, violonchelo y piano tendría un papel importante en su trayectoria: desde los primeros años del siglo XX, formando un trío muy conocido en París junto a su hermano, Agustí (violín) y J. Joachim Nin (piano) y otro con su hermano y su padre al piano, Joaquín Cassadó y Valls (organista); hasta su último concierto, el 14 de diciembre de 1966 en Lisboa, como integrante del *Trío Colonia*, junto a Rostal y Schorer. Alrededor de 1910, comenzó sus estudios de violonchelo en París con Pablo Casals; allí también

⁴³⁴ De hecho, la estética de Gerhard sufrirá un giro más notable en el tercer movimiento del Trío no. 2, escrito tras acabarse el plazo de entrega para el VIII Concurso; es posible que, ya libre de los posibles sesgos estéticos del jurado (que, a juzgar por las obras ganadoras, no era muy vanguardista), Gerhard decide explorar lenguajes más avanzados.

⁴³⁵ El Trío de Barcelona, formado por Ricard Vives (piano), Marián Perelló (violín) y J. Pere Marés (violonchelo), fue fundado en 1911, debutando en Berlín en 1913, y manteniendo su actividad hasta 1932. Tuvo renombre internacional, actuando en Europa y América del Sur, dando a conocer las obras de muchos autores hispanos. Se pueden situar los antecedentes de esta formación en una anterior, ya que Vives y Perelló realizaron una gira por las principales ciudades de España en 1910; ver BERGADÀ, Montserrat. «Vives Ballvé, Ricardo», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. 10, p. 986.

⁴³⁶ El Cuarteto Renacimiento (*Quartet Renaixement*), formado por Eduard Toldrà (violín), Josep Recasens (violín), Lluís Sánchez (viola) y Antoni Planàs (violonchelo), tuvo su presentación oficial el 25 de febrero de 1912 y extendió su actividad hasta el 14 de junio de 1921, siendo una de las formaciones instrumentales de música de cámara más importantes de Barcelona a comienzos del siglo XX; ver HEINE, Christiane. «Die zweite Blüte...», *op. cit.*, pp. 129-130; véase también <<http://www.eduardtoldrasoler.info/index/life/chronology/1912-1919-the-explosion-of-the-quartet-renaixement>> [consultado: 25/09/2018])

⁴³⁷ VILLAFÁfila. «El Valls de Gerhard en las primeras décadas del siglo XX...», *op. cit.*, p. 400.

⁴³⁸ La monografía más actual sobre Cassadó, elaborada por una de sus principales investigadores, es KAUFMAN, Gabrielle. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber*, Londres, Routledge, 2017.

recibiría consejos de Maurice Ravel en composición,⁴³⁹ quien, junto a Falla, influiría su lenguaje compositivo. Volvería a España en 1915 debido a la muerte de su hermano.

El *Trío en Do mayor* fue escrito entre 1926 y 1929, una vez el compositor estaba establecido en Florencia y dedicado al violonchelista italiano Alfredo Casella.⁴⁴⁰ Dentro de su catálogo, las piezas de música de cámara ocupan un lugar prominente, entre ellas destacan una Sonata para violín y piano, dos Cuartetos de cuerda,⁴⁴¹ estrenados en Berlín en 1929 por el Cuarteto Brunner y en Barcelona en 1930 por el Cuarteto Laietà respectivamente, y el *Trío en Do mayor*, estrenado, según Diran Alexanian, en 1929 en París, en la Sociedad Nacional.⁴⁴² Muchas de sus obras instrumentales datan de la década de 1920 y principios de 1930, la mayoría, como el Trío, publicadas en su época.⁴⁴³ Fue editado por Universal Edition (Viena) en 1929, el mismo año en el que fue concluido. Sin embargo, a pesar de disponer de una edición prácticamente desde el comienzo, no ha sido una obra muy presente en las programaciones para esta formación instrumental y su grabación ha sido reciente.⁴⁴⁴ Casi toda la obra de Cassadó, especialmente a partir de la etapa en Florencia, se encuentra depositada en el Museum of Educational Heritage de la Universidad de Tamagawa en Tokio; por lo que, aunque es muy probable que el manuscrito del Trío con piano se encuentre allí, las fuentes consultadas no lo indican específicamente.⁴⁴⁵ Según Kaufman, la dificultad para localizar fuentes —primarias o

⁴³⁹ Gabrielle Kaufman comenta que algunas fuentes van más allá, explicitando que Cassadó recibió clases de Ravel, aunque realmente no hay registros de que esto haya ocurrido realmente; ver KAUFMAN. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber*, op. cit., p. 6.

⁴⁴⁰ KAUFMAN. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber*, op. cit., p. 145

⁴⁴¹ Para saber más sobre los Cuartetos de cuerda de Cassadó, ver KAUFMAN, Gabrielle. «The Forgotten String Quartets (1927-1933) by Gaspar Cassadó», en HEINE, Christiane; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.). *The String Quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 609-652.

⁴⁴² ALEXANIAN, Diran. «Gaspar Cassadó, compositor», *Revista musical catalana*, año XXVIII, no. 329 (-/05/1931), pp. 154-155. En el artículo no se especifican los intérpretes.

⁴⁴³ KAUFMAN, Gabrielle. *Gaspar Cassadó: a Study of Catalan Cello Arrangements and Cello Performance Style*, Tesis doctoral, Birmingham, Birmingham City University, 2013, p. 20. Acceso online: <http://www.open-access.bcu.ac.uk/4922/1/2013_Kaufman_631677.pdf> [consultado: 23/08/2019]

⁴⁴⁴ KAUFMAN. *Gaspar Cassadó: cellist, composer and transcriber*, op. cit., p. 145

⁴⁴⁵ KAUFMAN. *Gaspar Cassadó: a study of Catalan cello arrangements...*, op. cit., p. 220. En septiembre de 2019, Gabrielle Kaufman comenta personalmente al autor la extrema dificultad para acceder este fondo y la complejidad del mismo. Una de las razones deriva de que el Museum of Educational Heritage mantiene la intención de publicar muchos de sus trabajos desconocidos hasta la fecha; así se lo ha comunicado por correo electrónico Nathaniel Chaitkin al autor del presente texto en agosto de 2019 (información que, por otro lado, Chaitkin ya publicaba en su tesis doctoral: CHAITKIN, Nathaniel J. *Gaspar Cassadó: his relationship with Pablo Casals and his versatile musical life*, Tesis doctoral, University of Maryland, 2001. Acceso online: <<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/cassado/cassado.htm>> [consultado: 23/08/2019]). La International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML) revela la publicación del catálogo finalmente en octubre de 2016 <https://www.iaml.info/sites/default/files/pdf/japan_-_report_2017.pdf> [consultado: 23/08/2019]. La obra en cuestión es: *Catalog of the Gaspar Cassadó and Hara Chieko Collection*, Museum of Educational Heritage, University of Tamagawa, Tokyo, 2016. No se ha conseguido tener acceso a este catálogo.

secundarias— en torno a la figura de Gaspar Cassadó deriva, en parte, de la propia falta de interés del músico en preservar sus manuscritos (ni compilándolos ni inventariándolos) o organizarlos para ser legados a la posteridad, unido esto a una carencia de textos que traten su obra o sus posicionamientos y a una vida siempre itinerante llena de conciertos por diferentes países.⁴⁴⁶ No obstante, el Trío es uno de los ejemplos camerísticos más ambiciosos en los que el compositor catalán se vale de la música popular española para crear una obra de claro corte nacionalista pero con una profunda influencia de la vanguardia francesa —sobre todo de Ravel—.

También dentro de la tradición del género en Cataluña se encuentra el Trío en Mi mayor op. 24 de Joaquim Serra Corominas (1907-1957), la que parece haber sido su primera composición camerística concebida durante su periodo de estudios en la Escuela de Música de Barcelona con Enric Morera (1865-1942), escrito probablemente entre mediados de 1926 y comienzos de 1927, cuando el compositor contaba con 19 años de edad.⁴⁴⁷ La obra obtuvo uno de los premios del V Concurso Musical de la Fundación Concepción Rabell y Cibils convocado en 1926, aunque el fallo del jurado fue publicado el 8 de mayo de 1927.⁴⁴⁸ Los manuscritos las obras premiadas en el Premio de Composición «Concepció Rabell i Cibils» (desde 1920 hasta 1936) se encuentran depositadas en el fondo dedicado a tal efecto del Orfeo Catalán.⁴⁴⁹ El Trío en Mi mayor ha sido editado por el sello Clivis en 2004.

⁴⁴⁶ KAUFMAN. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber, op, cit.*, p. xv.

⁴⁴⁷ CASARES RODICIO, Emilio. «Serra Corominas, Joaquín», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. IX, p. 939. También aparece así reflejado en la biografía del autor en diferentes páginas web: <<http://www.clivis.cat/es/autores?p=8>>, <<https://www.musicsperlacobla.cat/compositor/4/serra-i-corominas-joaquim>>, <<http://josb.cat/wp-content/uploads/JOSB-NOTES-AL-PROGRAMA-NU%C3%ACM.-6-1-1.pdf>> [consultado: 25/08/2019]. No obstante, la fecha exacta de composición no se conoce exactamente, pero debió de extenderse desde 1926 hasta antes del 15 de febrero de 1927, fecha tope de admisión de las obras para el concurso de composición Rabell i Cibils ([ANÓNIMO]. «Fundació Concepció Rabell i Cibils», *Revista Musical Catalana*, año XXIII, no. 269-271 (-/05-07/1926), pp. 150-151). Teniendo en cuenta que el compositor nació el 4 de marzo de 1907, efectivamente seguiría teniendo 19 años como indican la mayoría de fuentes secundarias.

⁴⁴⁸ Se premia con mil pesetas al mejor Trío para violín, violonchelo y piano, en este caso: «al núm. 13: *Trío* (en *mí*). Lema: “Avant”» ([ANÓNIMO]. «Fundació Concepció Rabell i Cibils», *Revista Musical Catalana*, año XXIV, no. 281-284 (-/05-08/1927), pp. 203-204).

⁴⁴⁹ *Fons Premis Concepció Rabell i Cibils. Fitxa de descripció del Fons*, disponible online en: <https://www.orfeocatala.cat/fons-premis-concepcio-rabell-1920-1936_324239.pdf> [consultado: 25/08/2019]. Entre los fondos también se encuentran las *Variaciones para orquesta y piano* op. 38 con las que el autor también fue premiado en el IX concurso, convocado en 1930, cuyo veredicto fue publicado el 8 de mayo de 1931 ([ANÓNIMO]. «Fundació Concepció Rabell i Cibils», *Revista Musical Catalana*, año XXVIII, no. 329 (-/05/1931), p. 156)

Aunque hay indicios de que el Trío pudo haber sido estrenado de manera particular dentro de la Escuela Municipal de Barcelona,⁴⁵⁰ el estreno oficial parece haber sido posterior. En su artículo *El trío: su música y sus músicos* de 15 de marzo 1928, Vicente Gibert anuncia la inminente interpretación de la obra de Serra por el Trío de Barcelona.⁴⁵¹ Efectivamente, cinco días después, el 20 de marzo de 1928 se verifica este concierto en el Palau de la Música Catalana por el mencionado Trío de Barcelona, cuyo programa — además del Trío en Re mayor op. 70 no. 1 de Beethoven— incluye el «estreno» del Trío en Mi mayor de Joaquín Serra así como «la primera audición» del Trío en Re op. 35 no. 1 de Joaquín Turina, «uno de los mejores compositores españoles actuales».⁴⁵² Como indica García Alcantarilla, las críticas tras el concierto señalan la juventud del compositor así como que la obra posee «una orientación de las más sanas» en referencia a una posición estética conservadora, por lo que añade que «las frases amplias y expresivas, no se pierden jamás entre inútiles divagaciones, y el técnico, aun sintiéndose moderno, tiene el buen gusto de manifestarse con caracteres clásicos».⁴⁵³ El Trío fue interpretado varias veces más ese mismo año también a cargo del Trío de Barcelona en diferentes localizaciones de Cataluña.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ «La primera composición para cámara de Joaquim Serra fue este Trio en mi para violín, violonchelo y piano a pesar de que las indicaciones de su maestro Enric Morera indicaban no componer antes de finalizar los estudios. No sólo las desobedeció sino que el maestro autorizó la interpretación de la obra en el acto de inauguración de la nueva escuela». Esta información aparece en la biografía que proporciona la propia página que edita su Trío en Mi mayor, Clivis (<<http://www.clivis.cat/es/trios-con-violin/168-trio-en-mi.html>>), sin embargo, no hay referencias la fuente de la que proviene esta información. Cotejando los datos con la biografía de Enric Morera, consta que «Ignasi Iglesias, entonces concejal del Ayuntamiento de Barcelona, le facilitó [a Morera] la consecución de la plaza de subdirector de la Escuela Municipal de Música, donde se encargó, por espacio de 24 años, de las disciplinas de armonía y composición [...] en 1928 la Escuela Municipal de Música se trasladó, bajo su supervisión, a un nuevo edificio»; ver AVIÑO A PEREZ, Xosé. «Morera Viura, Enric», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2000, vol. VII, p. 818. Lo cual, aunque corrobora el traslado a un nuevo edificio, sigue sin ser concluyente, puesto que la fecha de 1928 ya es incluso posterior a la obtención del Premio Rabell.

⁴⁵¹ GIBERT, Vicente M^a de. «El trío: su música y sus músicos», *La Vanguardia*, año XLVII, no. 19988 (15/03/1928), p. 7.

⁴⁵² [ANÓNIMO]. «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLVII, no. 19992 (20/03/1928), p. 24. Refiriéndose probablemente al estreno en España ya que, como se verá en el apartado de Turina, el Trío op. 35 fue estrenado con anterioridad: el 5 de julio de 1927 en Londres. Ver página 121 del presente texto.

⁴⁵³ Z. «Palacio de la Música Catalana. El Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLVII, no. 19993 (21/03/1928), p. 23, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 167. El Trío de Turina queda relegado a un segundo puesto, al comentar que «ofrecieron también la primera audición del ‘Trío en re’ de Joaquín Turina. Aunque escrito con sobriedad de estilo e interesante por el talento con que están trazados los temas populares que le sirven de base, no llega este ‘Trío’ a dar de sí lo que podría esperarse», probablemente porque este sí ofrecía una estética más avanzada que el Trío de Serra, que no deja de ser una de las primeras composiciones del joven músico en la que básicamente afianza lo aprendido hasta el momento sin necesidad de explorar más allá.

⁴⁵⁴ García Alcantarilla revela dos interpretaciones posteriores del Trío de Serra en 1928: el 22 de mayo en el Teatro Vigatán de Vich y el 17 de diciembre en el Teatro Principal de Gerona, también a cargo del Trío

El recital conjunto del Trío de Serra y el Trío op. 35 de Turina por el Trío de Barcelona nos devuelve al estudio de la obra para violín, violonchelo y piano del músico sevillano; pero esta vez en Madrid y bien entrado el siglo XX. Tras componer el *Trío en fa* (1904), Joaquín Turina (1882-1949) se marcha de España en 1905 para desarrollar sus estudios musicales en París, en la Schola Cantorum, hasta 1913. Allí adquirirá un conocimiento profundo de la tradición germana lo que, tras la Primera y la Segunda Guerra Mundial, representaba un símbolo del imperialismo cultural alemán que en cierta manera generaba una cierto rechazo en países latinos como España o Italia.⁴⁵⁵ A pesar de traer consigo de París la intención de construir sus obras a partir del folclore español —siguiendo el consejo de Albéniz—,⁴⁵⁶ este posicionamiento estético tan clásico, ya en cierta forma caduco, también hizo que en los años treinta Turina se viera superado por el trío con el que avanzaban las vanguardias. De manera semejante, su postura conservadora no contribuyó a verse integrado en la política nacional con la llegada de la República;⁴⁵⁷ lo que, según Pérez Gutiérrez, pudo haberle liberado de ciertas responsabilidades (sobre todo al dimitir de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos y de la presidencia de la Asociación Española de Concertistas), lo que contribuiría a que el periodo entre 1929 y 1936 fuera el más prolífico de su trayectoria con unas 43 obras catalogadas (casi la mitad de su producción).⁴⁵⁸ De este periodo datan los tres Tríos con piano op. 35, op. 76 y op. 91.⁴⁵⁹

de Barcelona dentro de una gira por las regiones catalanas; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁵⁵ Para extender esta información, consultar HEINE, Christiane. «La enseñanza de Vincent d'Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)», en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; CABRERA, María Isabel (eds.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 79-138. De manera más divulgativa también se puede consultar LLANO, Samuel. «Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum», *Notas al programa del Aula de (re)estrenos 74*, Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 4.

⁴⁵⁶ TURINA, Joaquín. «Encuentro en París con Isaac Albéniz», en IGLESIAS, Antonio (recopilación y comentarios), *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 208. Ver página 92 del presente texto para un comentario más amplio sobre la influencia de Albéniz en Turina a este respecto.

⁴⁵⁷ LLANO. «Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum», *op. cit.*, pp. 9-10.

⁴⁵⁸ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Turina, Joaquín», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. IX, pp. 516-517.

⁴⁵⁹ Dado que los Tríos con piano de Turina conforman uno de los corpus de obras nacionales para esta formación instrumental más estudiados, se resumen aquí los datos más importantes para contextualizarlos en el marco de esta investigación. Para saber más, consultar las tesis doctorales de SHER, Daniel Paul. *A Structural and Stylistic Analysis and Performance of the Piano Trios of Joaquín Turina*, Tesis doctoral, Nueva York, Columbia University, 1980 [University Microfilms International Ref. 8022159] y, más recientemente, en 2019 (por lo que se incluye el *Trío en fa* desconocido en el momento de la investigación de Sher), la de GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 31-45 (*Trío en fa*), pp. 71-87 (Trío op. 35), pp. 101-113 (Trío op. 76) y pp. 114-142 (Trío op. 91), acceso online: <<http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/50407>> [consultado: 07/07/2019].

El Trío no. 1 op. 35 en Re menor se articula en tres movimientos: I. Preludio y fuga; II. Tema con variaciones; III. Sonata. Según Morán, fue comenzado el 19 de mayo de 1925, aunque no para la plantilla del Trío con piano sino pensado inicialmente para Quinteto,⁴⁶⁰ y concluido el 18 de febrero de 1926 para ser depositado el día 25 en el Ministerio de Instrucción Pública para participar en el Concurso Nacional de Música. El fallo, comunicado el 18 de mayo del mismo año, dio el premio a Turina por unanimidad.⁴⁶¹ Se desconoce la localización del manuscrito original.⁴⁶² Fue editado por Rouart, Lerolle & Cia en París en 1926⁴⁶³ y estrenado el 5 de julio de 1927 en la Sociedad Anglo-Hispana de Londres por Enid Balby (violín), Lily Phillips (violonchelo) y Joaquín Turina (piano).⁴⁶⁴ En un recital posterior, el 21 de abril de 1928, en Madrid por el Trío Sandor (de Berlín), ni el compositor ni la crítica valoraron positivamente la que sería una de las primeras interpretaciones del Trío en España.⁴⁶⁵ Turina decide ni asistir al concierto por la «mala impresión» que le causó la interpretación de la obra (supuestamente en algún ensayo previo),⁴⁶⁶ mientras que la crítica alude a la manifiesta incompatibilidad entre la sobriedad y templanza de la agrupación alemana y la necesidad de una interpretación energética, vital y brillante de una obra con una profunda raigambre popular española.⁴⁶⁷ Quizá ésta fuera la razón por la que, un mes más tarde, el 30 de mayo de 1928, se volviera

⁴⁶⁰ MORAN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op.cit., p. 355.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 362.

⁴⁶² Morán considera que el manuscrito podría estar en alguna estantería del Palacio Real al revelar que el propio Turina explica como fue el encuentro con la Infanta Doña Isabel de Borbón, la dedicataria de la composición, en el que él mismo le entrega la partitura original; ver TURINA, Joaquín. «La princesa más sabia en música», *El Debate* (24/04/1931), p. 2, citado en MORAN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., p. 363). García Alcantarilla comenta no haberlo encontrado tras consultar el catálogo de la Biblioteca del Palacio Real; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 73.

⁴⁶³ En el fondo Turina de la biblioteca de la Fundación Juan March se conserva una edición en la que aparecen anotaciones manuscritas que indican diferentes aspectos (formales, interpretativos, estéticos) de la obra, en E-Mjm: Sig. LJT-P-B-54, acceso online: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A20845>> [consultado: 01/09/2019].

⁴⁶⁴ MORAN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., p. 371.

⁴⁶⁵ *Ibid.* Con anterioridad, el 21 de marzo de 1928 en el Palau de la Música Catalana por el Trío Barcelona, se habló en prensa del estreno conjunto en España de este Trío op. 35 de Turina y del Trío en Mi mayor op. 24 de Joaquim Serra; ver [ANÓNIMO]. «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLVII, no. 19992 (20/03/1928), p. 24 y Z. «Palacio de la Música Catalana. El Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLVII, no. 19993 (21/03/1928), p. 23.

⁴⁶⁶ MORAN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., p. 371.

⁴⁶⁷ Sirvan como ejemplo las reseñas en prensa: B. «El Trío Sandor en la Sociedad Filarmónica», *La Voz*, año IX, no. 2345 [Madrid] (26/04/1928), p. 3; C. «Informaciones musicales. El Trío Sandor, de Berlín, en la Sociedad Filarmónica», *ABC*, año XXIV, no. 7902 (26/04/1928), p. 38; S[ALAZAR]. «Conciertos. El Trío Sandor, en la Sociedad Filarmónica», *El Sol*, año XII, no. 3349 (27/04/1928), p. 2. Las tres citadas en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 84-85.

a interpretar el Trío op. 35, esta vez con Turina al piano, cosechando una acogida mucho más cálida en la que, al parecer, la obra pudo desplegar su potencial.⁴⁶⁸

El Trío no. 2 op. 76 en Si menor fue concebido en un momento en el que Turina ya gozaba de un puesto de relevancia en el panorama musical español pues, entre otros méritos, en 1931 fue nombrado, junto a Conrado del Campo, catedrático de composición del Real Conservatorio de Madrid e invitado por Adolfo Salazar a formar parte de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (cargo del que dimitiría poco después); sin embargo, también es un momento personal duro, pues en 1932 fallece su hija María.⁴⁶⁹ El Trío fue escrito entre el 19 de julio de 1932⁴⁷⁰ y el 6 de febrero de 1933⁴⁷¹ y se desarrolla en tres movimientos: I. Lento; II. Molto vivace; III. Lento. Andante Mosso. Allegro vivo.⁴⁷² Se desconoce el paradero del manuscrito. Fue editado en París por Rouart, Lerolle & Cia en 1933⁴⁷³ y precisamente dedicado al editor, «a Monsieur Jacques Lerolle». En cuanto al estreno, la fecha es incierta. La descripción del Trío op. 76 de la FJM indica la fecha del 17 de noviembre de 1933 en Stadsschouwburg (de nuevo en Groninga por el Trío Neerlandés) como la del estreno,⁴⁷⁴ recital del que sí se conserva un programa de mano.⁴⁷⁵ García Alcantarilla comenta que en el programa no aparece el número de opus pero sí los nombres de los movimientos (Prélude et Fuge – Thème et Variations – Sonate), los que se corresponden con el Trío no. 1 op. 35.⁴⁷⁶ De hecho, el

⁴⁶⁸ S[ALAZAR]. «Un programa Turina en la S. I. C.», *El Sol*, año XII, no. 3377 (30/05/1928), p. 2, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 85-86.

⁴⁶⁹ Turina dedicaría a su hija la obra *Siluetas* op. 70 para piano, compuesta, según el manuscrito, en diciembre de 1931, ver MORAN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., p. 410.

⁴⁷⁰ Esta fecha de inicio aparece en la descripción del Trío no. 2 en la FJM: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A25283>> [consultado: 02/09/2019].

⁴⁷¹ La fecha de conclusión aparece al final de la partitura editada.

⁴⁷² Turina comenta haber comenzado una obra para Trío denominada *Tres nocturnos* el 11 de julio de 1933. Pero salvo esta indicación, no se conoce absolutamente nada del destino de esta obra; ver MORAN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., p. 441. Desde luego, al igual que en el caso del Trío no. 1, que comenzó como Quinteto, estos *Tres nocturnos* podrían estar relacionados con el Trío no. 2, aunque de manera inversa, ya que el Trío fue anterior.

⁴⁷³ En la FJM se conserva una partitura editada con anotaciones del compositor que parecen escritas en diciembre de 1946, tal y como aparece en la primera página. Son anotaciones de carácter interpretativo, formal y estético; ver E-Mjm: Sig. LJT-P-B-98, acceso online: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A25283>> [consultado: 02/09/2019]

⁴⁷⁴ Ver: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A25283>> [consultado: 02/09/2019]

⁴⁷⁵ Acceso online: <<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A28919>> [consultado: 02/09/2019]. No obstante, Samuel Llano indica como fecha de su primera interpretación la del 19 de julio de 1933 en Groninga (Países Bajos) por el Trío Neerlandés (Paul Frenkel, piano; Sam Swaap, violín; Charles van Isterdael, violonchelo), aunque no referencia la fuente de la que ha obtenido la información por lo que no se puede comprobar su veracidad; ver LLANO, Samuel. «Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum», *Notas al programa del Aula de (re)estrenos 74*, Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 6.

⁴⁷⁶ GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 111-112. García Alcantarilla indica que la primera noticia en prensa de la interpretación del Trío op. 76 en España parece ser el 15 de febrero de 1942 en la Delegación Provincial de Educación, interpretado por los componentes

programa, en neerlandés, especifica «compuesto 1926» [gecomp. (= gecomponeerd) 1926], por lo que la única posibilidad de equivocación con el Trío no. 2 puede derivar de que, al ser la segunda obra del recital, aparece como «2. Trio».

El Trío *Círculo...: fantasía para piano, violín y violonchelo* op. 91 fue concluido a finales de mayo de 1936, apenas unos meses antes del estallido de la Guerra Civil. El manuscrito autógrafo se encuentra en el fondo del compositor en la FJM.⁴⁷⁷ La última página aparece firmada por Joaquín Turina y fechada el 29 de mayo de 1936 en Madrid. La obra, intitulada «fantasía para piano, violín y violonchelo», se articula en tres movimientos: I. Amanecer; II. Mediodía; III. Crepúsculo. Turina deja claro, desde el título, una intención cíclica de la obra con evidentes connotaciones programáticas. El Trío fue editado en Madrid en 1936 por la UME pero estrenado después de la Guerra Civil, el 1 de marzo de 1942, en el Ateneo de Madrid por Enrique Aroca (piano), Enrique Iniesta (violín) y Juan Ruiz Casaux (violonchelo),⁴⁷⁸ miembros de la Agrupación Nacional de Música de Cámara⁴⁷⁹ (la que estrenó en España el Trío no. 2). La crítica calificó como una obra novedosa, alabando su «colorido» como exploración constante pero taimada de los recursos sonoros.⁴⁸⁰

Las obras de Turina dentro del género sirven para salir de la órbita catalana y dirigir la mirada a nuevas localizaciones dentro del territorio nacional. En concreto en Madrid, otro de los grandes núcleos de actividad para la plantilla junto a Cataluña, donde se encuentran varias piezas. La primera en el siglo XX es la suite para violín, violonchelo y piano *Hommages* (1923) de Ernesto Halffter (1905-1989), una obra de juventud adscrita a la estética neoclásica, que sería el lenguaje principal en el que desarrollaría prácticamente toda su obra posterior. El manuscrito autógrafo se conserva en la FJM⁴⁸¹ y

de la Agrupación Nacional de Música de Cámara; ver [ANÓNIMO]. «Informaciones musicales. Conciertos de música contemporánea de Cámara», *ABC* (14/02/1942), p. 19, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 112.

⁴⁷⁷ E-Mjm: Sig. LJT-P-A-34. Acceso online:

<<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A48844>> [consultado: 04/09/1019]. El manuscrito presenta numerosas anotaciones y aclaraciones para los editores.

⁴⁷⁸ Datos de la obra en la descripción de la FJM:

<<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A33249>> [consultado: 03/09/2019]

⁴⁷⁹ En 1942, la revista *Ritmo* expone una breve reseña sobre los componentes, origen y futuros recitales — en España y fuera de ella— de la Agrupación Nacional de Música de Cámara; ver [ANÓNIMO]. «La Agrupación Nacional de Cámara», *Ritmo*, año XIII, 156, junio de 1942, pp. 7-8, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 123.

⁴⁸⁰ [ANÓNIMO]. «Información musical. Madrid», *Ritmo*, año XIII, 154, abril de 1942, p. 11, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 123.

⁴⁸¹ E-Mjm: Sig. Es.28006.BFJM/LEH. Esta es la signatura general de su fondo. La FJM explica que el fondo está inventariado, pero aún está pendiente de una catalogación archivística completa y de su digitalización.

fue editada por Max Eschig en París en 1995, bajo el título *Hommages: petite suite pour trio*. Se articula en cuatro movimientos,⁴⁸² que se comportan como piezas sueltas agrupadas bajo la idea del homenaje a diferentes músicos: I. *Andantino senza variazioni (à Francis Poulenc)*; II. *Allegro molto vivace (à Igor Stravinsky)*; III. *Lento, ma non troppo: un parfum d'Arabie (á Adolfo Salazar)* [nota de Manuel de Falla, «Bravo»]; IV. *Hommage à l'après-midi d'un faune* [a Claude Debussy]. Aunque el plan inicial era incluir varios movimientos más, a Schoenberg, Ravel, Falla y Fauré, no llegaron a escribirse.⁴⁸³ Los tres primeros números de la Suite formaron parte de las composiciones que Salazar envía a Manuel de Falla para darle a conocer a E. Halffter.⁴⁸⁴ No se han encontrado registros de haber sido interpretada públicamente en su tiempo, considerándose el 21 de noviembre de 1991 como la fecha de su recuperación por el Trío Mompou en el Auditorio Nacional de Madrid.⁴⁸⁵ En 2005, el centenario de su nacimiento, fue un enclave para músicos y musicólogos de todo el mundo.⁴⁸⁶

Esta obra de E. Halffter es una de las muchas composiciones que, a principios del siglo XX, miran más allá del romanticismo y el clasicismo vienés, para sumergir sus raíces en el preclasicismo y el barroco, una propuesta que no rechaza sino que reenfoca la visión hacia un pasado más lejano que se adapta perfectamente a la estética neoclásica.⁴⁸⁷ Así lo hará también Juan Álvarez García en 1933 con *Suite Canaria* —o, fuera de España, Gian Francesco Malipiero (1882-1973) con su *Sonata a tre* (1927) para Trío—. En el caso de E. Halffter, la relación de la parte pianística de esta *Suite* con el lenguaje usado por Scarlatti en sus sonatas para tecla es evidente, siendo el músico italiano —junto al padre Soler o a Blasco de Nebra— un modelo a seguir por los compositores españoles que se adentran en el neoclasicismo.

⁴⁸² Se puede encontrar un desglose del esquema formal de la obra en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 61-70

⁴⁸³ ACKER, Yolanda. «Ernesto Halffter. A Study of the Years 1905-1946», *Revista de Musicología*, vol. XVII, no. 1-2, 1994, p. 103.

⁴⁸⁴ ACKER, Yolanda. «Ernesto Halffter. A study...», *op. cit.*, p. 102, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 62.

⁴⁸⁵ Así consta tanto en el documento que Luciano González Sarmiento, pianista del Trío Mompou, nos ha facilitado; el cual se encuentra online en: <<http://joanlluisjorda.blogspot.com/2013/01/estrenos-absolutos-realizados-por-el.html>> [consultado: 28/08/2019]. También aparece así reflejado en el programa de concierto del Ciclo «Ernesto Halffter en su centenario» realizado en enero de 2005 en la Fundación Juan March de Madrid; ver [ANÓNIMO]. «Tercer concierto. Música de cámara», *Ciclo «Ernesto Halffter en su centenario»*, Madrid, FJM, enero de 2005, p. 34.

⁴⁸⁶ Acker recoge los eventos más importantes relacionados con E. Halffter en la celebración del centenario de su nacimiento en ACKER, Yolanda. «Ernesto Halffter en el centenario de su nacimiento», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 11, 2006, pp. 5-15.

⁴⁸⁷ Para profundizar en la obra de E. Halffter y en el posicionamiento estético del Grupo de los Ocho, consultar PALACIOS NIETO, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, SEdeM, 2008.

Continuando en Madrid y también en la década de 1920 aparece el *Trío en Do mayor* (1927) de Evaristo Fernández Blanco (1902-1993). Será alrededor de 1917 cuando el compositor se traslade a la capital para comenzar sus estudios reglados de música en el Real Conservatorio de Música y Declamación, primero con Emilio Alonso y Tomás Bretón y posteriormente con Conrado del Campo, perteneciendo a la última promoción de alumnos de Bretón y a la primera de Del Campo. En el curso 1920-1921 concluye sus estudios y gracias a su obra *Impresiones montañosas* para orquesta (dedicada a José Antonio Álvarez, también alumno de Del Campo, con el que tenía una estrecha relación) obtiene el Premio Extraordinario de Composición, dotado con una beca de la Sociedad de Autores (antecedente de la SGAE) que le permitió ampliar sus estudios en el extranjero.⁴⁸⁸ Tras una breve estancia en París, marcha a Berlín por recomendación de Conrado del Campo (quién hizo lo mismo en 1890),⁴⁸⁹ lo que supondría entrar en contacto con los lenguajes más actuales del panorama europeo y, sobre todo con las ideas de Arnold Schoenberg. Pero, según el propio Fernández Blanco, no pudo recibir clases directas del maestro alemán porque Schoenberg ya se había trasladado a Viena, de manera que estudió finalmente con Franz Schreker (1878-1934).⁴⁹⁰ No buscaba el compositor estrenar obras allí o hacerse un nombre, sino simplemente formarse.⁴⁹¹ Tras unos once meses en Alemania con una beca insuficiente y lo que ganaba grabando música española

⁴⁸⁸ CÁCERES PIÑUEL, María. «Evaristo Fernández Blanco y la historiografía musical contemporánea», en CÁCERES PIÑUEL, María (coord.). *Astórica: revista de estudios, documentación, creación, divulgación de temas astorganos*, año XXXI, no. 33, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2014, p. 22.

⁴⁸⁹ CASARES RODICIO, Emilio. «Fernández Blanco, Evaristo», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. V, pp. 51-52: p. 51.

⁴⁹⁰ Según el propio Fernández Blanco: «Yo llevaba una beca de la Sociedad de Autores que, cuando yo salí a concurso en el conservatorio, en el año 1901 [sic], entonces, la Sociedad de Autores dejó esa beca para el compositor que sacara el primer premio de composición en el conservatorio. Entonces, esa beca, pues, me pertenecía a mí. Entonces yo, pues, me marché, con ánimo de quedarme. La beca era muy pequeña. No podía hacer muchas cosas. Y yo capital no tenía. Entonces, fui a Francia y me convencí de que en Francia podía estar bien el tiempo que durase. Entonces yo, como el maestro mío era, en ese momento fue, Conrado del Campo, pues, tenía interés en que fuese para Alemania. Porque él tiraba mucho a Alemania. Pues, en vistas de que en Francia podía hacer algo, pero, no tenía dinero, ¿verdad?, pues cogí el tren y me marché a Alemania [...] La persona a la que yo tenía que ir a ver, porque Conrado del Campo, ya digo, tenía mucho interés en que fuese a conocerle era Schoenberg. Pero cuando yo llegué a Schoenberg, no estaba. Estaba en Viena. No podía verle. En la Escuela Superior de Música estaba entonces Schreker». Transcripción de algunos fragmentos de la grabación de la entrevista de Carlos Cruz de Castro a Evaristo Fernández Blanco en 1990; ver CRUZ DE CASTRO, Carlos. «La voz de Evaristo Fernández Blanco (fragmentos de una entrevista realizada en 1990)», *Evaristo Fernández Blanco. Obra sinfónica completa*, CD, Orquesta filarmónica de Málaga bajo la dirección de José Luis Temes, Verso, 2010.

⁴⁹¹ Cuando se le pregunta si estrenó alguna pieza en Alemania, Fernández Blanco responde: «No. En Alemania no conseguí nada porque tampoco lo traté [...] porque eso era más difícil y tenía que trabajar también y hacer todas las cosas»; transcrito de CRUZ DE CASTRO. «La voz de Evaristo Fernández Blanco...», *op. cit.*

en una pianola,⁴⁹² regresó a Madrid en 1923 con un bagaje y una formación más que considerable para afrontar un nuevo horizonte compositivo.

Precisamente a partir de aquí, los entornos de 1922 y hasta 1932, es donde se encuentran la mayor parte de sus composiciones: entre ellas *Movimiento perpetuo* para piano y el Trío en Do mayor.⁴⁹³ El Trío, compuesto en 1927 y editado en 1938, es una obra que ha permanecido en un olvido relativo durante largo tiempo, siguiendo los pasos de su creador, uno de los muchos músicos relegados a un segundo plano debido, en gran parte, a la represión política del franquismo.⁴⁹⁴ Además, al igual que ocurrió con Julián Bautista, un bombardeo de su domicilio madrileño de Argüelles a finales de 1936 provocó la pérdida de algunos de sus trabajos.⁴⁹⁵ En palabras de Fernández Blanco, un avión «bombardeó nuestra casa, destruyó el piso donde yo tenía toda mi obra, lo que había compuesto desde 1930. Todo quedó sepultado y perdido».⁴⁹⁶ No obstante, el Trío en Do mayor sobrevivió. En la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

⁴⁹² M. A. NEPOMUCENO. «Evaristo Fernández Blanco, un músico astorgano que ha dejado huella. El impresionista de la Generación del 27», *El Faro Astorgano* [Astorga] (-/08/2001), p. 48 / CRUZ DE CASTRO. «La voz de Evaristo Fernández Blanco...», *op. cit.*

⁴⁹³ CARRO CELADA, José Antonio. «El siglo musical de Fernández Blanco», *Argutorio: revista cultural de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, año III, no. 6 [Astorga], primer semestre 2001, p. 45.

⁴⁹⁴ La prensa actual de su entorno considera que determinados «intereses partidistas, silencios obligados y sobre todo un profundo desconocimiento de la persona y en especial de la obra del maestro, han sido el mejor caldo de cultivo para mantenerlo en el más completo ostracismo desde la conclusión de la Guerra Civil hasta los últimos años de la década de los setenta»; ver M. A. NEPOMUCENO. «Evaristo Fernández Blanco...», *op. cit.*, p. 46. Cáceres Piñuel, tras listar varias importantes fuentes historiográficas que continúan no mencionando al compositor astorgano, comenta que hay que esperar hasta 1973 para que Fernández Cid, en una síntesis histórica de la música del siglo XX, haga una referencia al músico como parte integrante del panorama creativo anterior a la Guerra Civil. Fue precisamente en la década de 1970 cuando comenzó un primer movimiento de recuperación de su obra. Tras caer en un nuevo olvido en la década de 1990, hay que esperar hasta el comienzo del siglo XXI (coincidiendo con la aprobación de la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, de la Memoria Histórica) para establecer un nuevo periodo de recuperación tanto para su obra como para su figura; ver CÁCERES PIÑUEL. «Evaristo Fernández Blanco y la historiografía musical contemporánea», *op. cit.*, pp. 31-34, la obra referida es FERNÁNDEZ CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973, p. 75. Para completar la información sobre la presencia de la obra de Fernández Blanco tras la dictadura, consultar MOREDA RODRÍGUEZ, Eva. «La recuperación de la obra de Evaristo Fernández Blanco durante la Democracia», en CÁCERES PIÑUEL, María (coord.). *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, año XXXI, no. 33, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2014, pp. 117-129.

⁴⁹⁵ Gan Quesada explica la dificultad de datar concretamente el ataque. Aunque Fernández Blanco alude al mes de septiembre, Gan puntualiza que los periodos en los que se recrudecieron las incursiones aéreas son un poco posteriores. La semana central de noviembre y, especialmente, el día 12 de diciembre, se registraron los mayores picos de actividad. Ver GAN QUESADA, Germán. «*In tempore belli*: Evaristo Fernández Blanco y los años de la Guerra Civil», en CÁCERES PIÑUEL, María (coord.). *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, año XXXI, no. 33, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2014, p. 97.

⁴⁹⁶ CARRO CELADA. «El siglo musical de Fernández Blanco», *op. cit.*, p. 45. Se puede encontrar más a cerca del relato de sus primeros años durante la guerra en una entrevista realizada por Carro Celada en primavera de 1983, recogida en CARRO CELADA, José Antonio. *De Schönberg a Celia Gámez. Una conversación con Evaristo Fernández Blanco*, Astorga, Ayuntamiento de Astorga / Diputación de León / Instituto Leonés de Cultura, 2002, pp. 42-45.

(RCSMM) se conservan varios ejemplares editados,⁴⁹⁷ uno de ellos con anotaciones manuscritas del compositor.⁴⁹⁸ No se ha localizado el manuscrito de la partitura general.

El Trío fue editado en 1938 por el Consejo Central de la Música,⁴⁹⁹ junto a otra de sus obras, *Movimiento perpetuo* para piano, recibiendo los números editoriales 9 y 10 respectivamente.⁵⁰⁰ Para entender el contexto de edición del Trío de Fernández Blanco hay que dirigirse a Barcelona, relativamente alejada del frente aún en 1938. Allí se inicia la andadura de una nueva revista musical, *Música*, documento clave para comprender el desarrollo musical del bando republicano.⁵⁰¹ En el primer número de la revista *Música* (enero 1938) se hace eco de «la necesidad de recoger y encauzar las actividades musicales de nuestro país, actualmente dispersas», por lo que se crea «un organismo técnico-asesor que canalizara las grandes perspectivas que al provenir musical ofrece el profundo cambio social que se ha producido en España».⁵⁰² Una de ellas, anunciada en la *Gaceta de la República* de 2 de agosto de 1937, es la de incentivar la creación artística que se comenzaba con un proceso permanente de recepción de «cuantas obras musicales aspiren sus autores a editar o impresionar en discos», con el objetivo de «hacer posible la difusión, tanto en España como en el extranjero, de nuestra música nacional —popular y artística— de todo género, excepto la destinada a la representación teatral, y estimular al mismo tiempo la labor de los compositores españoles». La base tercera permite presentar obras «cualquiera que sea su forma y la combinación vocal, instrumental o mixta que puedan concebir sus autores» pudiendo incluso entregar transcripciones de obras antiguas españolas. El Ministerio, a propuesta del Consejo, editaría, estrenaría públicamente y/o grabaría las piezas seleccionadas.⁵⁰³ Esta voluntad del estado republicano de dar soporte

⁴⁹⁷ E-Mc: Sig. 1-5675 y E-Mc: Sig. 1-5675. Asimismo, agradecemos a Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós, el facilitarnos una reedición particular más práctica para su estudio.

⁴⁹⁸ E-Mc: Sig. 4:Gombau7371. En la portada de la carpeta contenedora se indica «Biblioteca del maestro Conrado del Campo» y «Librería del despacho.- 3er estante.- 1er nº 599». Contiene una dedicatoria manuscrita «a mi querido y admirado maestro Conrado del Campo. E. Fernández Blanco. Madrid, 2-939 [= febrero de 1939]».

⁴⁹⁹ FERNÁNDEZ BLANCO, Evaristo. *Trío en do mayor*, Barcelona, Ediciones del Consejo Central de la Música (grabado en los talleres de A. Boileau y Bernasconi), 1938.

⁵⁰⁰ GAN QUESADA. «*In tempore belli...*», *op. cit.*, p. 107.

⁵⁰¹ Casal Chapí se sorprende positivamente de que en un contexto tan complejo como es el de la guerra, iniciativas como la de dar a luz una revista sobre la creación artística, específicamente musical incluso, lleguen a buen puerto, comentando que es precisamente el Consejo Central de la Música a instancias del Ministerio de Instrucción Pública el que se encarga de su publicación; ver CASAL CHAPÍ, Enrique. «Música en la guerra», *Hora de España*, 14 [Valencia], febrero de 1938, pp. 82-84.

⁵⁰² [ANÓNIMO]. «La nueva estructuración de la vida musical española», *Música*, 1 [Barcelona], Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública), enero de 1938, p. 63.

⁵⁰³ «Orden de 2 de agosto de 1937, por la que se admiten con carácter permanente, y con sujeción a las bases que se insertan, la restricción de cuantas obras musicales aspiren sus autores a editar o impresionar en discos, al objeto de hacer posible su difusión, tanto en España como en el extranjero, de nuestra música

y difusión a obras de nueva creación era una gran oportunidad para los compositores de cara a adquirir cierto renombre y remuneración (sobre todo teniendo en cuenta el contexto de precariedad por el que pasaba el país).⁵⁰⁴ Entre las piezas seleccionadas, muchas de ellas para voz y piano, se encuentran varias obras de música de cámara como el *Cuarteto* de Fernando Remacha⁵⁰⁵ y el *Trío en do mayor* para violín, violoncello y piano de Evaristo Fernández Blanco,⁵⁰⁶ las dos compuestas más de una década antes.⁵⁰⁷ Estas iniciativas del Consejo Central de Música relacionadas con la edición y programación en la mayoría de los casos se ocupaban de compositores afines a la república; por tanto, servían como propaganda institucional.⁵⁰⁸

Compuesto en 1927, el Trío de Fernández Blanco parece no haber sido interpretado con anterioridad hasta el 7 de marzo de 1935.⁵⁰⁹ Según Gan, esto explicaría la aparición, en la partitura impresa, de la fecha de abril de 1933 como conclusión de la obra, tratándose esta de una versión revisada para su interpretación por el Trío Hispano-Húngaro (y dedicada a sus integrantes: Enrique Inieta, violín; Juan Ruiz Cassaux, violonchelo;

nacional, popular y artística de todo género, con las excepciones que se establecen», *Gaceta de la República*, no. 214 (02/08/1937), p. 434.

⁵⁰⁴ Para saber más sobre la imagen de la música en la prensa y las actuaciones estatales al final del gobierno de la república y al comienzo del franquismo, ver MOREDA RODRÍGUEZ, Eva. *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*, New York, Oxford University Press, 2017.

⁵⁰⁵ Hay que aclarar que en el texto de Marco Antonio de la Ossa Martínez, «La Música en la Guerra Civil Española», se encuentra una tabla en la que se recogen las obras seleccionadas en esta misma convocatoria; ver OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. *La música en la Guerra Civil Española*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha / SEdeM, 2011, p. 26. Entre los títulos llama la atención encontrar el *Trío en do mayor* para violín, violonchelo y piano de Fernando Remacha. En la monografía de Marcos Andrés Vierge (ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU, 2003), título de referencia para este músico, no se encuentra dicho Trío ni tan si quiera entre las obras perdidas o no editadas. Es tan solo menester consultar la fuente original que usa Ossa Martínez para darse cuenta que confunde líneas y atribuye por despiste el Trío en do mayor de Evaristo Fernández Blanco a Fernando Remacha; ver CASTRO ESCUDERO, José. «Las ediciones del Consejo Central de la Música», *Música*, 4 [Barcelona], Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública), abril de 1938, pp. 40-42.

⁵⁰⁶ CASTRO ESCUDERO. «Las ediciones del Consejo Central de la Música», *op. cit.*, pp. 41-42.

⁵⁰⁷ Muchas de las obras enviadas al Consejo Central de Música estaban compuestas con anterioridad (como las de Halffter, Remacha o Bautista). En concreto, el Trío de Fernández Blanco estaba incluso estrenado (1935).

⁵⁰⁸ CÁCERES PIÑUEL. «Evaristo Fernández Blanco y la historiografía musical contemporánea», *op. cit.*, p. 25. Las escasas referencias a la actividad creativa e interpretativa de Fernández Blanco durante la contienda probablemente se deban a su importante labor dentro de la administración republicana, con quien colaborará en labores sindicales y de gestión musical; ver MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA. *Evaristo Fernández Blanco...*, *op. cit.*, pp. 177-183.

⁵⁰⁹ Junto al *Trío en Do menor* de Beethoven y la *Sonata para violoncello y piano* de Freitas Branco, se anuncia el próximo estreno, para el 7 de marzo de 1935 por la tarde, del «Trío para violín, violoncello y piano» (primera vez) de Evaristo Fernández Blanco (por el Trío Hispano-Húngaro, señores Inieta, Ruiz Cassaux y Ember»; ver [ANÓNIMO]. «Concierto de música de cámara», *Ondas*, año XI, no. 502 (02/03/1935), p. 13, citado en GAN QUESADA. «*In tempore belli...*», *op. cit.*, p. 109. Aunque Martínez-Lombó Testa indica también éste como el primer concierto, la referencia de Gan es anterior; ver MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA. *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993)...*, *op. cit.*, p. 232.

Fernando Ember, piano),⁵¹⁰ lo que también explicaría que las diferencias entre el manuscrito y la edición sean sustancialmente interpretativas (como alteraciones de cortesía). Con la obra ya editada, durante la guerra, el 17 de septiembre de 1938, fue programado junto a obras de Soler, Arriaga, Chapí, Conrado del Campo y Jesús García Leoz en un ciclo radiado de conciertos-conferencia centrados en la música de cámara española,⁵¹¹ formando parte de un Curso de Conferencias organizado por la Delegación de Propaganda y Prensa y la Alianza de Intelectuales Antifascistas, integrado por cuatro eventos que se iniciaron en agosto del mismo año.⁵¹² Tras un lapso de treinta años, el Trío volvería a aparecer, el 7 de julio de 1969 en el Auditorio Nacional por el Quinteto Clásico de RTVE,⁵¹³ en 1978 en la Universidad Menéndez Pelayo (junto a *Movimiento perpetuo*),⁵¹⁴ ya en plena transición bajo el segundo gobierno de Adolfo Suárez (1977-

⁵¹⁰ GAN QUESADA. «*In tempore belli...*», *op. cit.*, p. 109. Gan Quesada remarca la notable presencia del Trío Hispano-Húngaro (heredero del Trío Hispania) en el panorama musical español hasta la Guerra Civil, llegando a encargarse del estreno en España del *Trío en Si menor*, no. 2 op. 76 de Turina en noviembre de 1934 (*Ibid.*).

⁵¹¹ «Hoy, sábado, día 17, a las siete de la tarde, se celebrará la cuarta conferencia del Curso de conferencias organizado por la Delegación de Propaganda y la Alianza de Intelectuales Antifascistas, que será radiada, con sujeción al siguiente programa: Concierto de música española de Cámara: I. Quinteto, para cuarteto de cuerda y órgano o clave, P. Antonio Soler; II. Adagio allegretto (del cuarteto primero), Arriaga; Andante mosso (del primer cuarteto), Chapí; Scherzo (de “Los caprichos románticos”), C. del Campo; III. Trío en do, para violín, cello y piano, Evaristo F. Blanco; IV. Allegretto (del cuarteto en fa sostenido menor), Jesús G. Leoz. Violín primero, Rafael Martínez. Violín segundo, Juan Palau. Viola, Pedro Meroño. Cello, Carlos Baena. Piano, Jesús G. Leoz. Comentarios, de Jesús G. Leoz»; ver [ANÓNIMO]. «Conferencias culturales», *ABC*, año XXXIV, no. 11037 (17/09/1938), p. 2 (subsanaamos la referencia de 1937 por 1938 encontrada en GAN QUESADA. «*In tempore belli...*», *op. cit.*, p. 101). No se han encontrado reseñas en prensa del Trío posteriores al concierto.

⁵¹² J. A. MONTES. «La cultura y la guerra. Curso de conferencias en Madrid», *Blanco y negro (revista quincenal ilustrada)*, año XLVIII, no. 12 (01/10/1938), p. 10. Las conferencias respondían al título de: 1. Don Miguel San Andrés: «Los intelectuales adictos al pueblo» (28/08/1938); 2. Rafael Alberti: «Homenaje a Federico García Lorca» (03/09/1938); Don José Estellés: «Los motivos sanitarios en la propaganda de guerra» (09/09/1938); 4. Concierto de música española de cámara, en la que Jesús García Leoz «explicó en breves palabras la significación y sentido artístico de la música llamada de cámara, haciendo un resumen histórico de los principales musicólogos y compositores que más han influido en su desarrollo. Además, antes de cada número musical, habla detenidamente de la labor artística y personalidad musical del autor de turno, poniendo con ello al auditorio en una cercana comprensión que hace fusionar la maravilla de la obra escuchada con la persona que le dio vida» (*Ibid.*).

⁵¹³ Esta fecha es la que durante mucho tiempo se ha considerado como la del estreno de la obra; ver GUTIÉRREZ SANZ, Daniel. *Evaristo Fernández Blanco. Catálogo de obras*, León, Ayuntamiento de Astorga, Celarayn, 2007 (revisado y comentado por Julia Martínez-Lombó en 2013), p. 93.

⁵¹⁴ MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA. *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993)...*, *op. cit.*, p. 232. Carro Celada, por su parte, indica que Fernández Blanco «consiguió estrenar en la Universidad de Santander, en el verano de 1978, su *Trío en do mayor* y el *Movimiento perpetuo*», suponemos que se refiere o bien al estreno tras la guerra o al estreno conjunto de las dos piezas; ver CARRO CELADA. «El siglo musical de Fernández Blanco», *op. cit.*, p. 46.

1979).⁵¹⁵ En 1993, el Trío Mompou⁵¹⁶ grabaría un disco antológico de música española para violín, violonchelo y piano en el que aparecía este Trío de Fernández Blanco junto a otras piezas para la formación de Roberto Gerhard, Ernesto Halffter y Joaquim Homs.⁵¹⁷ Ya en nuestros días, a finales de 2015, el Trío Arbós ha realizado una nueva grabación en su disco *Evocación del viejo Madrid* en el que también aparecen el Trío en Fa# (1954) de Gerardo Gombau y *Manolas y Chisperos (evocación del viejo Madrid)* (1953) de Ángel Martín Pompey.⁵¹⁸

Cerrando el bloque madrileño de composiciones para la plantilla hasta la Guerra Civil, se encuentra Salvador Bacarisse (1898-1963), perteneciente al Grupo de los Ocho de Madrid, junto a Fernando Remacha y Julián Bautista, con quienes compartió las lecciones con Conrado del Campo en el Conservatorio de Madrid; lo que lo integra dentro de la denominada Generación del 27 musical.⁵¹⁹ Su trabajo como compositor fue reconocido numerosas veces, obteniendo el primer premio del Concurso Nacional de Música en 1923, 1931 y 1934. Perteneció a la Junta Nacional de Música (1931), a la Alianza de Intelectuales Antifascistas (1936) y al Consejo Central de Música (1937), por lo que su presencia en la vida política también fue notable. Su obra incorpora diferentes corrientes, estéticas y técnicas del siglo XX, viéndose influida por Debussy, Stravinsky o Falla.⁵²⁰ El catálogo de Bacarisse es tan extenso como diverso, abarcando prácticamente

⁵¹⁵ Para dar relieve a este concierto del 78 en el que muchos descubrieron al compositor astorgano, Ramón Barce comenta que «tuvimos noticia de la existencia de Fernández Blanco a partir de 1977, y más aún al año siguiente, cuando se tocaron en Santander el Trío y Movimiento perpetuo»; ver BARCE, Ramón. «Evaristo Fernández Blanco», *Ritmo*, año LXI, no. 608, 1 de marzo de 1990, pp. 65.

⁵¹⁶ Martínez-Lombó desglosa las trece interpretaciones de la obra por el Trío Mompou entre 1986 y 1987; ver MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA. *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993)...*, op. cit., p. 254. En la del 7 de marzo en el Teatro Real de Madrid se halla una crítica de Antonio Fernández Cid, quien lo calificó entonces como una composición «que en el curso muy medido y sin interrupción de sus tres tiempos, sobre todo en los extremos, luce un espíritu vivaz, un gran atractivo rítmico y un acento de indudable carácter español»; ver FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Música española, por el Trío Mompou, en el Real», *ABC* (09/04/1987), p. 97. Este concierto (7/4/1987) forma parte del «Ciclo de Cámara y Polifonía». En el recital también estaban programadas la *Balada y ritornello a Dulcinea* de Montsalvatge, *Impromptu* de Homs y *Trío* de Villa-Lobos (el cual finalmente no fue interpretado). Fernández Cid comenta que, una vez se disponga del Auditorio Nacional de Música (terminado de construir en 1984 pero no inaugurado hasta 1988) para estos conciertos de cámara, la tímida afluencia de espectadores será acorde al número de localidades disponibles puesto que el Teatro Real era un espacio excesivo: «un local de seiscientos plazas, resulta el indicado. Uno de dos mil, solo sirve para que el ambiente no sea el propicio».

⁵¹⁷ TRÍO MOMPou. *Antología de la Música Española para Trío*, vol. II, CD, Madrid, Radio Televisión Española, 1993.

⁵¹⁸ TRÍO ARBÓS. *Evocación del viejo Madrid*, CD, Granada, IBS Classical, 2015.

⁵¹⁹ Para profundizar en la vida, trayectoria creativa y estilo de Salvador Bacarisse hasta 1939, momento en el que abandona España y se exilia a Francia, consultar HEINE, Christiane. *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*, Tesis doctoral, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1993, pp. 179-248.

⁵²⁰ ISUSI FAGOAGA, Rosa. «13. Salvador Bacarisse: *Fantasia Andaluza para arpa y orquesta*», en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco; RUIZ HILILLO, María (coords.). *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada-CDMA, 2010, p. 279.

todos los géneros; particularmente variado es el periodo entre 1930 y 1936. De esta época data la Sonata en trío op. 13b para violín, violonchelo y piano (1932), que se trata de una versión posterior de la Sonata en trío op. 13a para flauta, violonchelo y arpa.⁵²¹ Ambas obras inéditas se consideran perdidas, pero Casal Chapí transcribió un fragmento del segundo tiempo de esta primera versión (flauta, violonchelo y arpa) en el número dos de la revista *Música* (1938).⁵²² El op. 13a fue estrenado el 25 de abril de 1932, en el Teatro María Guerrero de Madrid por el Trío de Cámara (Manuel García, flauta; Santos Gandía, violonchelo; Nicanor Zabaleta, arpa) en un recital de la Asociación de cultura Musical.⁵²³ En cuanto al op. 13b, según Heine, la primera interpretación conocida de la obra se realizó el 26 de diciembre de 1934 en Madrid, a través de Unión Radio por el Trío Hispano-Húngaro, formado por Iniesta (violín), Ruiz Casaux (violonchelo) y Ember (piano).⁵²⁴

Fuera de Cataluña y Madrid también existió actividad creativa para la plantilla. Concretamente en la zona norte de España, donde en el siglo XIX se centraba gran parte de la actividad temprana para la formación, se encuentran las obras de Pablo Sorozábal, José María Nemesio Otaño y Arturo Dúo Vital.

Pablo Sorozábal Mariezcurrera (1897-1988) fue uno de los compositores sinfónicos y del género lírico más destacados del siglo XX. Gracias a una beca del ayuntamiento de San Sebastián y de la Diputación Foral, en 1920 marchó a estudiar a Alemania, donde permanecería hasta febrero de 1933.⁵²⁵ Allí estudió primero contrapunto con Stephan Krell (Leipzig) y después composición con Friedrich Koch (Berlín). A partir de 1923, compaginaba su labor creativa con sus actuaciones como violinista en locales y cines alemanes.⁵²⁶ Durante su estancia, en los meses de julio y agosto volvía a San

⁵²¹ HEINE, Christiane. *Catálogo de Obras de Salvador Bacarisse*, Madrid, Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, 1990, p. 75. Heine comenta que este arreglo «tiene su raíz probablemente en las posibilidades de ejecución a través de los conciertos radiofónicos de U[ni]ón R[adio]»

⁵²² CASAL CHAPÍ, Enrique. «Salvador Bacarisse», *Música*, 2 [Barcelona], Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública), febrero de 1938, p. 44, citado en HEINE. *Catálogo de Obras de Salvador Bacarisse*, *op. cit.*, p. 74. Casal Chapí comenta que la aparente vuelta a un lenguaje más conservador, el «retorno a Bach» que Bacarisse plantea en esta obra —quizá irónicamente—, fue muy celebrado por los más conservadores, casi como el triunfo de conseguir que el descarriado vuelva al redil de lo recto, bueno y ordenado (*Ibid.*, p. 44).

⁵²³ HEINE. *Catálogo de Obras de Salvador Bacarisse*, *op. cit.*, p. 74.

⁵²⁴ [ANÓNIMO]. «Concierto de música de cámara: Trío Hispano-Húngaro», *Ondas*, año X, no. 492 (22/12/1934), p. 1, citado en HEINE. *Catálogo de Obras de Salvador Bacarisse*, *op. cit.*, p. 75 (subsanaamos el dato aportado por Heine, quien indica la referencia en prensa del 22 de octubre de 1934).

⁵²⁵ SOROZÁBAL GÓMEZ, Pablo. «Perfil biográfico de Pablo Sorozábal». Biografía realizada por Pablo Sorozábal Gómez, nieto del músico, disponible en la página web del Archivo Vasco de la Música (ERESBIL), disponible en: <<http://www.eresbil.com/sites/sorozabal/es/perfil-biografico/>> [consultado: 30/08/2019]

⁵²⁶ GOROSABEL GARAI, Amaia. «Sorozábal Mariezcurrera, Pablo», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, pp. 22-23. A su llegada a Berlín, también tuvo la oportunidad de estudiar con Arnold Schoenberg, pero no comulgaba con sus ideas. En sus

Sebastián a actuar como violinista en cafés y teatros,⁵²⁷ lo que quizá pudo ser la motivación para escribir algunas de las piezas basadas en el folclore durante los primeros años de la década de 1920: *Suite vasca* para coro y orquesta, *Erese e Ingoruko*, ambas para violín y piano, *Dos apuntes vascos (Mendian y Txitulariak)* para orquesta, *Variaciones sinfónicas sobre un motivo vasco* y *Ume malkoak* (lágrimas de niños) y *Txori Abestiak* (canto de pájaros), dos piezas menores dentro de la producción de Sorozábal escritas para violín, violonchelo y piano, fruto de las recogida de cantos populares que al músico había comenzado en el País Vasco a finales del siglo XIX y que daría su fruto a comienzos del siglo XX.⁵²⁸ Aunque no se han localizado los manuscritos, fueron compuestas en 1925 y editadas conjuntamente por la Casa Erviti (San Sebastián) en la década de 1950 bajo el nombre de *Tríos fáciles*. Se trata de dos obras de carácter infantil, con unos requerimientos técnicos moderados, en el mismo rango que *Concierto infantil: Sonatita* de Martínez Imbert: obras fáciles y asequibles para que los jóvenes músicos practiquen música de cámara. Aunque la composición de Martínez Imbert parece tener un objetivo concreto, los jóvenes de la familia Vidal-Quadras, ésta no parece tener un destinatario tan específico, aunque por el uso del folclore popular vasco sí esté más dirigida al público de su entorno. Son las únicas composiciones escritas por el músico para esta plantilla, aunque comenzara su trayectoria profesional precisamente formando un trío con Juan Tellería (piano) y Santos Gandía (violonchelo) en San Sebastián a comienzos del siglo XX.⁵²⁹

El padre jesuita José María Nemesio Otaño (1880-1956) fue un pianista y compositor guipuzcoano con una profunda formación humanista. Entre sus principales influencias se puede encontrar la de Federico Olmeda (1865-1909), sobre todo en su

propias palabras: «Yo conocía algunas composiciones de Schönberg, pero no me gustaban. Su pretendida atonalidad me parecía un experimento de laboratorio, un snobismo muy cerebral. Para mí sí el arte no tiene calor humano, no es arte. Para mí las palabras, los medios de expresión, son lo de menos, lo que importa son las ideas, los sentimientos, y si se plasman con claridad y sencillez, mejor que mejor. Romper moldes siempre me ha parecido bien, pero romper un molde para crear otro molde no lo considero una revolución ni tan siquiera una evolución, es simplemente implantar una moda [...] ¡Imitar a Schönberg es fácil, pero a Mussorgski es muy difícil imitarlo!»; ver SOROZÁBAL, Pablo. *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 100-101.

⁵²⁷ Ver entrevista televisiva a Pablo Sorozábal en el programa *A fondo*, realizada por Joaquín Soler Serrano en Televisión Española, el 4 de noviembre de 1979. <<http://www.eresbil.com/sites/sorozabal/es/entrevista/>> [consultado: 30/08/2019]

⁵²⁸ Estas obras se pueden poner en relación con el Trío-Zortzico de Nemesio Otaño por el uso de material popular vasco. En esta línea de uso del folclore, García Alcantarilla realiza una propuesta de parentesco — un tanto lejana— entre estas dos piezas cortas de Sorozábal y algunas melodías populares vascas, como *Kantatzera Nuazu*, *Bat Eta Bi* o *Anton Lumera*; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 331-332.

⁵²⁹ Después, en Madrid, en los entornos de 1919, tocaría en un trío en el Café Comercial en la Glorieta de Bilbao; ver entrevista televisiva a Pablo Sorozábal en el programa *A fondo ... op. cit.*

interés por la música popular española, lo que marcaría profundamente su producción.⁵³⁰ Tal y como comenta López-Calo, la obra de Otaño como compositor —al igual que la de escritor— es inmensa y se encuentra muy deslocalizada; particularmente, muchas de sus composiciones no han sido editadas.⁵³¹ Sin embargo, entre estas pocas, se encuentra precisamente el *Trío-zortzico*, publicado por la UME supuestamente en 1934;⁵³² lo que, como comenta López-Calo, no fue tarea sencilla.⁵³³ Tras la disolución de la Compañía de Jesús por el gobierno de la República (23 de enero de 1932), Otaño abandonó su comunidad religiosa en San Sebastián y se trasladó a Azcoitia, a la casa de su hermano, donde viviría hasta la guerra en 1936.⁵³⁴ A pesar de estar enfermo, los cuidados familiares le hicieron mejorar notablemente y gran parte de su energía la dedicó a dos aspectos: a retomar la práctica del piano⁵³⁵ y a continuar con la composición, pero enfocándola de manera diferente: en lugar de dedicar un tiempo a pensar en la obra y en sus posibilidades antes de decidirse a escribir, ahora anotaba todo lo que se le ocurría y, una vez contemplado el material y las ideas, resolvía la composición.⁵³⁶ Esta nueva forma de enfrentarse al proceso creativo de una obra, de manera más espontánea, se puede apreciar claramente en la construcción del *Trío-zortzico* (1933) sobre un tema popular azcoitiano. López-Calo revela su génesis al citar una carta de Otaño al Padre Larrañaga, el 12 de marzo de 1933, en la que el músico comenta que, para agradecer la visita del Trío Húngaro (dos semanas antes), les escribió —en dos días y aparentemente sin ningún esfuerzo— un «zortzico azcoitiano: el vulgarísimo *Francisco Aizkiabel Jauna, euskaldunen aita* [...]

⁵³⁰ LÓPEZ-CALO, José. «Otaño Eguino, José María Nemesio», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. VIII, p. 293. Para profundizar en la figura de Nemesio Otaño, consultar la tesis doctoral GARCÍA SÁNCHEZ, Albano. *El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2014.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 295.

⁵³² El título original que aparece en la edición es simplemente «Zortziko. Sobre el zortzico popular Francisco Aizkiabel Jauna»; ver ACKER et al. *Archivo histórico de la Unión Musical Española*, op. cit., p. 440. Aunque en el catálogo no se indica la fecha, sí se especifica el número de plancha, «17055», perteneciendo las planchas 17053-17055, como aparece al comienzo del catálogo, a las tiradas de 1934.

⁵³³ En abril de 1934, Otaño comenta al padre Larrañaga que «Unión Musical, antes Dotesio, quiere publicar todo lo mío; pero va con lentitud de tortuga. Desde noviembre acá sólo ha grabado el *Trío-Zortzico* y el *Vals de concierto*, que por cierto resulta una monada tocado por Cubiles»; Otaño citado en LÓPEZ-CALO, José. *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, Madrid, ICCMU, colección Música Hispana, 2010, p. 195. No parece que Otaño recuperara los manuscritos originales (*Ibid.*, p. 196).

⁵³⁴ LÓPEZ-CALO. «Otaño Eguino, José María Nemesio», op. cit., p. 294

⁵³⁵ LÓPEZ-CALO. *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, op. cit., p. 175.

⁵³⁶ En una carta el 29 de marzo de 1932, revela que «hasta ahora tenía yo la costumbre de ir pensando sobre la obra propuesta, hasta que la tuviera bien concebida; la realización sobre el papel me llevaba poco tiempo relativamente. Ahora concibo un plan posible, en su primera vaguedad, me dedico primero a escribir todo lo que sobre él me va ocurriendo, y cuando tengo todo el material preparado empiezo la composición, tomando o dejando las anotaciones preliminares, según las exigencias de la realización»; ver LÓPEZ-CALO. *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, op. cit., p. 175.

un juguete para trío (violín, cello y piano)», quienes tras estudiarlo un par de horas lo estrenaron en el salón de la casa Leturiondo.⁵³⁷ Pero, tras la interpretación, Otaño manifiesta su intención de retocarlo, intención que ya estaba llevando a cabo para octubre de ese mismo año.⁵³⁸ De forma que, a pesar de su sencillez y de ser creada por causas circunstanciales, el compositor dedica varias sesiones a pulir lo que, en primera instancia, fue simplemente fijar unas ideas un tanto improvisadas. Quizá esta obra fue simplemente una primera aproximación a una práctica recurrente desde su llegada a Azcoitia: estudiar los cantos populares, tanto religiosos como profanos.⁵³⁹

Continuando en el norte de España, contemplamos el único Trío con piano escrito —o más bien iniciado— durante la Guerra Civil Española (1936-1939): el *Trío-Fantasia* (1937) de compositor cántabro Arturo Dúo Vital (1901-1964). El estallido de la contienda sorprendió a Dúo Vital en su Castro Urdiales natal, donde la familia se encontraba esperando al nacimiento de su segundo hijo. Aunque su relación con la vida política del momento fue prácticamente nula,⁵⁴⁰ estando fuera de todo entorno relacionado con el poder,⁵⁴¹ fue detenido en Santander, acusado por el bando nacional de un supuesto delito de rebelión militar.⁵⁴² Fue encarcelado primero entre el 9 y el 29 de abril de 1938; luego desde el 14 de mayo de 1938 hasta el 29 de abril de 1939. Preso primero en el colegio de los Salesianos y luego (a partir del 1 de octubre de 1938) en la Tabacalera.⁵⁴³

⁵³⁷ Otaño citado en LÓPEZ-CALO. *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, op. cit., p. 194. Según el catálogo de la UME, la obra fue interpretada públicamente en el Palacio de Leturiondo de Azcoitia en 1933 por el Trío Húngaro; ver ACKER et al. *Archivo histórico de la Unión Musical Española*, op. cit., p. 440.

⁵³⁸ Otaño citado en LÓPEZ-CALO. *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, op. cit., p. 194.

⁵³⁹ LÓPEZ-CALO. *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, op. cit., p. 189.

⁵⁴⁰ LASTRA CALERA. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*, op. cit., p. 246.

⁵⁴¹ PÉREZ ZALDUONDO. «Arturo Dúo Vital en la música española durante el primer franquismo»... op. cit., p. 49.

⁵⁴² «La acusación consistía en haber conducido un coche en el que había viajado, de Santander a Castro Urdiales, junto a otros dos hombres responsables del asesinato de un teniente coronel y de otras dos personas del bando nacional de Castro Urdiales, la noche del 26 de septiembre de 1937»; ver LASTRA CALERA. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*, op. cit., p. 251). Aunque el motivo real, según su esposa Ana de la Llosa, fue el rencor por parte de la Schola Cantorum de Castro Urdiales, agrupación coral de corte católico que rivalizaba con la Sociedad Coral Castro Urdiales de la que Dúo Vital fue director; ver LASTRA CALERA. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*, op. cit., p. 247. También es muy posible que el estar desposado con una republicana declarada influyera parcialmente; ver PALACIO, Domingo. «Arturo Dúo, pedagogo humanitario», en: FERRER CAYÓN, Jesús; FIORENTINO, Giuseppe (eds.). *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2014, p. 238.

⁵⁴³ LASTRA CALERA. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*, op. cit., p. 248. Se tiene constancia de que en la cárcel compuso, al menos, dos obras completas (además de borradores): *Improvisación en canon* para piano (26-agosto-1938) y *Date la vuelta* para coro masculino (7-octubre-1938); y de que formó un coro con los reclusos; ver *Arturo Dúo vital (1901-1964). La mirada de un músico...*, op. cit., pp. 38-39.

El *Trío-Fantasia* es una obra desconocida que las fuentes secundarias han referenciado de manera incompleta o errónea,⁵⁴⁴ probablemente por tratarse de una composición abandonada en un estado muy embrionario. El manuscrito⁵⁴⁵ se conserva en el fondo del compositor en la Fundación Botín de Santander.⁵⁴⁶ Se trata de un borrador manuscrito y autógrafo, inédito,⁵⁴⁷ escrito íntegramente a lápiz, en el que Dúo Vital realiza esbozos y esquemas —más o menos desarrollados o anotados para ser concretados posteriormente—. La firma y fecha original es «A. Duovital 1937» y el título original, tal y como aparece en la primera página del manuscrito es «Fantasía ζ para TRIO», aunque un poco más adelante, también la llamará «TRIO-FANTASÍA». Más allá del título, su pertenencia al género del Trío con piano no es clara, pudiendo el autor hacer referencia más a la plantilla que a un vínculo con la tradición.⁵⁴⁸

⁵⁴⁴ La primera referencia a este Trío se encontró en un cuadernillo monográfico a cargo de Leopoldo Hontañón que aparece en la página web de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, dentro de un conjunto de monografías comenzado en 2003. Acceso online: <http://www.orcam.org/media/docs/1_arturo_duo_vital.pdf> [consultado: 25/08/2018]. En el apéndice final «catálogo de composiciones» aparece «“Trio” (violín, chelo y piano), 1937» seguido de la referencia a su segundo y muy conocido Trío de 1951, este para flauta, chelo y piano, Accesit del Premio Nacional de Música de 1951. Sin embargo, no está referenciada la fuente original de la que se extrajo esta información. En la página de la Fundación Juan March encontramos una pequeña reseña biográfica sobre el compositor (fecha el 13 de septiembre de 2011) con algunas de sus obras; ver <<http://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A899>> [consultado: 25/08/2018]. Vuelve a aparecer el Trío para violín, violonchelo y piano de 1937. Aquí sí aparece como fuente el *DMEH*. Sin embargo, tras consultarlo, dentro del catálogo con el que finaliza la voz «Dúo Vital, Arturo» no aparece esta obra; ver PALACIO, Domingo. «Dúo Vital, Arturo», en CASARES, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, vol. III, 1999, p. 563.

⁵⁴⁵ E-SANfb: Sig. DUO 14-36796. De manera colateral, también se contempla un segundo borrador para la misma plantilla en el que aparece la inscripción «ζ Trío de violín, cello y piano?», E-SANfb: Sig. DUO 20-37624. Dado que se trata de un borrador manuscrito, se realizará una reconstrucción parcial a partir de las anotaciones del compositor para su estudio. Todos los pormenores relativos a la interpretación del manuscrito principal y el secundario se exponen dentro del estudio particular de esta obra en las páginas 327 a 344 del presente texto.

⁵⁴⁶ Agradecemos aquí la presteza y diligencia del personal de la Fundación Botín; en concreto a Elena Ruiz Cotorro, encargada de la gestión de actividades, y a María Gómez Quevedo, directora de cultura, quienes nos facilitaron todos los materiales solicitados.

⁵⁴⁷ El borrador ha sido editado de manera particular y la obra parcialmente reconstruida por el autor del presente texto, con objeto de facilitar su estudio e interpretación.

⁵⁴⁸ La adición de la palabra «fantasía» manifiestamente alude a una libertad creativa por parte del compositor; sin embargo, esto no significa desligarse de la tradición puesto que existe un género particular de origen inglés llamado «Phantasy Trio» (similar a «Phantasy Quartet»). En el «Premio ‘Cobbett’ de composición», que tuvo varias ediciones en Inglaterra a principios del siglo XX, pedían explícitamente piezas que fueran composiciones en un solo movimiento en las que, de alguna forma, dentro de su libertad de planteamiento, las secciones tuvieran una correspondencia con los movimientos de una Sonata (como género, no solo como forma). La segunda edición del concurso, en 1907, fue dirigida específicamente a las Fantasías-Trío. El primer premio fue *Phantasie for piano, violín and violoncello* en Do menor H.79 de Frank Bridge (1879-1941), escrita alrededor de 1907, estrenada el 27 de abril de 1909 y publicada por primera vez en 1921. La pieza se compone de un solo movimiento con seis secciones, muy influenciada por la armonía y el colorido francés. Para saber más sobre Bridge, consultar HINDMARSH, Paul. *Frank Bridge. A thematic catalogue*, London, Faber Music, 1983 y PAYNE, Anthony; FOREMAN, Lewis; BISHOP, John. *The music of Frank Bridge*, London, Thames, 1976. El Segundo premio fue *Fantasia* en La menor (1906) de John Nicholson Ireland (1879-1962), influenciada por Brahms pero con sonoridades rusas y

Para comprender la posible motivación de Dúo Vital al componer el *Trío-Fantasia*, es de remarcar que en el ambiente musical de la Guerra Civil Española, quitando las obras de sesgo claramente político, se encuentra un gran número de piezas de salón, muchas de ellas bailables. Las obras inscritas en el Registro de la Propiedad Intelectual entre 1936 y 1937 son básicamente himnos y homenajes de cariz propagandístico-ideológico (sobre todo en el bando sublevado)⁵⁴⁹ y colecciones de piezas de baile (pasodoble, vals, foxtrot, swing, one-step...) influenciadas notablemente por el jazz.⁵⁵⁰ Entre ellas, aparecen dos obras para piano escritas por Dúo Vital, compuestas con anterioridad: *Dulce serenata* (1925) y *La canción de Flor de Mayo* (1930).⁵⁵¹ La dedicación de Dúo Vital a la música relacionada con la práctica social de su época (zarzuela, música de salón, música coral) lo vincula en cierta manera con la música de consumo,⁵⁵² aunque su esposa Ana de la Llosa Salvarrey comentaba que «él nunca pensó vivir de la música. Creía que con lo que le habían dejado sus padres y lo mío podríamos vivir. Él luchaba por el arte, no por el dinero. Vivió siempre y únicamente para la música».⁵⁵³

francesas. Para saber más sobre Ireland, consultar las monografías RICHARDS, Fiona. *The music of John Ireland*, Hants (Inglaterra), Ashgate, 2000 y SEARLE, Muriel V. *John Ireland. The man and his music*, Kent (UK), Midas Books, 1979 y el catálogo CRAGGS, Stewart R. *John Ireland. A catalogue, discography and bibliography*, Oxford, Calendor Press, 1993.

⁵⁴⁹ PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. «Arturo Dúo Vital en la música española durante el primer franquismo», en FERRER CAYÓN, Jesús; FIORENTINO, Giuseppe (eds.). *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2014, pp. 50-54.

⁵⁵⁰ IGLESIAS, Iván. «(Re)Construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *HAOL (Historia Actual Online)*, 23, otoño de 2010, pp. 121-122. Acceso online: <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/reconstruyendo-la-identidad-musical-espanola-el-jazz-y-el-discurso-cultural-del-franquismo-durante-la-segunda-guerra-mundial/>> [consultado: 03/08/2018]

⁵⁵¹ PÉREZ ZALDUONDO. «Arturo Dúo Vital en la música española durante el primer franquismo», *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵² Para dar fe de los conocimientos de Dúo Vital sobre la música que se realizaba en su época, Roberto Dúo, hijo del compositor, recuerda una vivencia con especial cariño: «siendo yo adolescente estábamos en casa unos amigos y yo escuchando rock and roll, aporreando el piano y él se levantó de la siesta, en pijama, se acercó, nos apartó del piano y tocó el mejor rock and roll que he oído en mi vida. Nos quedamos todos de piedra». Entrevista a Roberto Dúo realizada por los alumnos del CEIP «Arturo Dúo» de Castro Urdiales, con motivo del 50 aniversario del fallecimiento del compositor, publicada en la revista escolar de tirada local en marzo de 2014: [ANÓNIMO]. «Entrevista a Roberto Dúo», *Vital*, 19, revista del CEIP «ARTURO DÚO» de Castro Urdiales, marzo de 2014, pp. 12-13. Acceso online: <https://issuu.com/arturoduo/docs/peri_dico_xx_semana_cultural> [consultado: 25/08/2018]. En la página web del mencionado colegio se puede encontrar una lista de publicaciones periódicas locales en torno a Dúo Vital y su familia. Ver: <<https://ceiparturoduo.blogspot.com/p/arturo-duo.html>> [consultado: 25/08/2018]

⁵⁵³ Palabras de Llosa Salvarrey en S. A. «Arturo Dúo. Perfil humano», *Proel, Periódico Popular de Castro Urdiales (revista castreña quincenal)*, no. 100 [Castro Urdiales] (1982), pp. 75-76, citado en PALACIO, Domingo. «Arturo Dúo, pedagogo humanitario», en FERRER CAYÓN, Jesús; FIORENTINO, Giuseppe (eds.). *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2014, pp. 237. En la segunda quincena de agosto de 1978 (primer año de edición de éste periódico) también se encuentra otra entrevista a Ana de la Llosa. En *El correo español – el pueblo vasco* de 5 de agosto de 1983 (p. 9), se puede leer otra entrevista a la esposa de Dúo Vital.

En virtud de esto, las razones de Dúo Vital para escribir el *Trío-Fantasía*, además de por motivos puramente vocacionales, pudieron provenir de dos frentes. Por un lado, es de señalar que a finales de 1937 (con la obra presumiblemente comenzada y antes de que fuera encarcelado), Dúo Vital pareció interesarse en la oportunidad de ser músico de algún café o teatro de Santander, aprovechando la inclinación que comenzaban a mostrar estas instituciones por incorporar espectáculos musicales en su programación.⁵⁵⁴ Existe pues la posibilidad de que esta obra, así como otras pequeñas piezas de música de cámara también inconclusas y con un lenguaje muy asequible para el público fuese contemplada para su interpretación en estos ámbitos. De esa época datan los borradores de piezas camerísticas sin concluir como *Estudio-impromptu para violín y piano* (firmada en Santander, 29-3-1939), *Estudio-Impromptu para violín y piano. Estudio en clásico*, [?] *tal vez Fantasía* (firmada en Tabacalera, marzo de 1939)⁵⁵⁵ o *Impromptus para violín y piano* (marzo de 1937),⁵⁵⁶ escritos durante su segunda etapa en prisión y, por tanto, posteriores a la *Fantasía para trío*. Parece que la idea de escribir obras de cámara para cuerda y piano a modo de fantasía no tenía por qué ser abandonada durante su encarcelamiento,⁵⁵⁷ por lo que quizá Dúo Vital veía una utilidad práctica —más allá del entretenimiento en prisión—, pensando en el momento de ser excarcelado.⁵⁵⁸ Por otro lado, en agosto de 1937, el Ministerio de Instrucción Pública, bajo mediación del Consejo Central de Música, inició un proceso permanente de recepción de obras con el objetivo

⁵⁵⁴ Enrique Fernández Arbós comenta a Dúo Vital en una carta fechada el 2 de diciembre de 1937: «También me es grato saber que se deciden en Santander a poner música en los cafés y teatros, deseando de todo corazón encuentre usted colocación en uno de ellos»; ver Fernández Arbós citado en LASTRA CALERA. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música, op. cit.*, p. 255.

⁵⁵⁵ Manuscritos autógrafos. Bocetos a lápiz del propio compositor. Ambos bajo la misma signatura E-SANfb: Sig. DUO 14-36807

⁵⁵⁶ Manuscrito autógrafo a lápiz. Dos páginas. E-SANfb: Sig. DUO 19-36922

⁵⁵⁷ Y quizá tampoco después, ya que en la página seis de *Estudio-impromptu para violín y piano*, firmada en la primera página el 29 de marzo de 1939, encontramos una nueva fecha: «Jueves Santo/4/39», es decir, el 6 de abril de 1939 (E-SANfb: Sig. DUO 14-36807). Dúo Vital no fue liberado hasta el 29 de ese mismo mes. Sin embargo, en la página siguiente a esta indicación (p. 7), aparece un largo y complejo fragmento para el piano en el que el compositor especifica una digitación concreta que incluso parece haber sido corregida en varias ocasiones. Lo que lleva a pensar que, quizá, este pasaje fue probado en el piano una vez fuera de la cárcel (ya que en prisión no disponía de ese instrumento). Es decir, estas dos piezas para violín y piano pudieron no ser un simple entretenimiento carcelario, sino que quizá tenían miras de convertirse en algo más; o, al menos, de retomarse y pulirse una vez libre. Aunque finalmente no parece que llegaron a trascender.

⁵⁵⁸ El 1 de agosto de 1938, fecha cercana a la composición del *Trío-Fantasía*, Dúo Vital comenta desde la cárcel de Santander que «estos días estoy armonizando unas melodías populares con destino probable a ser registradas en discos Odeón. Creo que te gustarán bastante. Y además lo hago con interés porque recuerdo que tú me has indicado varias veces cultivar ese aspecto de la canción»; Dúo Vital citado en LASTRA CALERA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música, op. cit.*, p. 256. Lo que da fe de que Dúo Vital asume su paso por la cárcel como algo temporal, por lo que debe continuar con su actividad creativa.

de editar y difundir la música escrita por compositores españoles, tanto dentro como fuera del territorio nacional. Este llamamiento, al que se presentarían varios trabajos camerísticos (como el *Trío en Do mayor* para violín, violonchelo y piano de Evaristo Fernández Blanco),⁵⁵⁹ pudo haber sido otro acicate para Dúo Vital a la hora de plantearse el escribir esta pieza.⁵⁶⁰ Sea como fuere, tras la victoria del bando sublevado en abril de 1939 —varios meses antes de que saliera de prisión—, Dúo Vital parece haber abandonado los proyectos.⁵⁶¹

Alejando el foco no solo de Cataluña y Madrid sino del territorio peninsular y acercándonos a las islas, se encuentran las obras de los canarios Bonnín Guerín y Álvarez García y del mallorquín Antonio Torrandell.

El *Trío en Do# menor* (1927) fue escrito por Manuel Bonnín Guerín (1898-1993), pianista, violinista, viola y compositor tinerfeño. Tras aprender los rudimentos básicos de la música con su madre, Mercedes Guerín Figueroa, y las bases del solfeo, armonía y contrapunto con su padre, Antonio Bonnín Fuster, su formación en composición será prácticamente autodidacta a través del análisis de partituras. Su producción no se conserva completa. No solía desprenderse de los manuscritos por cierto respeto a la crítica. Tras su muerte, las personas al cargo de su archivo no lo pusieron a disposición del público. Entre la producción que dejó ver y la obtenida por Rosario Álvarez Martínez, se puede constatar que posee un interesante catálogo de música de cámara; en su mayoría, piezas correspondientes a su madurez compositiva. Prácticamente la totalidad de estas obras instrumentales se adaptan al esquema de forma sonata, lo que da testimonio de su formación en la tradición clásica.⁵⁶² Escribió dos cuartetos de cuerda, tres sonatas para violín y piano (más una pieza corta llamada *Rondó*), una sonata para violonchelo y piano (más una pieza llamada *Íntima*), un trío de violín, viola y violonchelo llamado *Nocturno* y el *Trío con piano en Do# menor*.

⁵⁵⁹ La discusión sobre este proceso de recepción de obras ya se discutió en el apartado dedicado al *Trío en Do mayor* de Evaristo Fernández Blanco (ver pp. 125-126)

⁵⁶⁰ Además, pese a su poca vinculación con la vida política, el hecho de estar desposado con Ana de la Llosa, quien comulgaba abiertamente con el ideario republicano, pudo haber sido beneficioso ya que se prefería dar difusión a las obras de compositores de izquierdas.

⁵⁶¹ Aunque su vocación y su motivación son más bien internas, Dúo Vital parece no escribir para la posteridad sino más bien para su tiempo (y desde su tiempo). Es por esto que esta *Fantasía para trío*, aunque quedó en pieza interrumpida, debió tener en su génesis un objetivo relativamente cercano (siendo la promesa de estreno o edición los más comunes). Por otro lado, de ser una obra compuesta por gusto, por la música o por el arte, no habría razón para no haberla concluido. O incluso haber usado el material para otras composiciones.

⁵⁶² ÁLVAREZ, Rosario. «Bonnín Guerín, Manuel», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. II, pp. 620-622

Su principal estudiosa, María del Rosario Álvarez Martínez, sí ha ido teniendo acceso a parte de su legado,⁵⁶³ revelando que el manuscrito original del Trío —fechado el 3 de marzo de 1927 en Santa Cruz de Tenerife—⁵⁶⁴ se encuentra depositado en la Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife.⁵⁶⁵ La obra fue editada —de manera no comercial— en 2000,⁵⁶⁶ como parte del proyecto no lucrativo RALS,⁵⁶⁷ en el que intervienen el Museo Canario y la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE); proyecto que también promovió su grabación, junto a obras de Juan Álvarez y Juan Hidalgo, en 2001 por el Trío Mompou.⁵⁶⁸

Aunque algunas de sus obras camerísticas fueron estrenadas por artistas locales en fechas cercanas a su composición, otras han debido esperar muchos años para ser interpretadas por primera vez,⁵⁶⁹ el Trío, en parte, pertenece a los dos grupos. En un concierto organizado por el Círculo de Bellas Artes el 27 de junio de 1929, dedicado

⁵⁶³ En la breve reseña biográfica que aparece en la página de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (RACBA), en la cual Bonnín Guerín ingresó el 4 de mayo de 1972, se menciona que «su producción creativa no se conserva completa, pues era muy celoso de desprenderse de ella movido por un sentido hipercrítico por el que tendía a anular su importancia. A su muerte, las personas que se quedaron con su archivo no quisieron ponerlo a disposición de nadie. Parte de su producción se ha salvado gracias a las fotocopias que, poco a poco, le fue autorizando en vida a García Álvarez, su principal estudiosa» <<http://www.racba.es/index.php/listado-alfabetico/223-bonnin-guerin-manuel>> [consultado: 26/08/2019]. En agosto de 2019, García Álvarez revela personalmente al autor del presente texto que su relación con Manuel Bonnín fue muy cercana, hasta el punto de que el músico le dedicó algunas de sus composiciones.

⁵⁶⁴ Información que también aparece bajo el último compás de la partitura editada.

⁵⁶⁵ En Tenerife, el Conservatorio Superior y el Profesional comparten la misma sede y biblioteca. En el Fondo Canario allí albergado, que aún está en proceso de catalogación, se encuentra el manuscrito del Trío de Bonnín Guerín (E-SCRsm: Sig. provisional C1) a la espera de ser registrado y digitalizado. Agradecemos a Elena Fernández Montes, bibliotecaria del centro, su ayuda para localizar el manuscrito.

⁵⁶⁶ Agradecemos a Luciano González Sarmiento, pianista del Trío Mompou, el compartir la información sobre la existencia de esta edición de 2000 que fue con la que la agrupación la interpretó en 2001. En el Museo Canario se encuentra una carpeta específica con material de Bonnín Guerín, donde, entre otras obras, se encuentra esta edición (E-LPAm: Sig. ES35001 AMC/MCC 013-020). La partitura no aporta ningún dato editorial salvo «© 2000».

⁵⁶⁷ En agosto de 2019, Rosario Álvarez Martínez comenta personalmente al autor que el Trío fue editado por encargo del Museo Canario, pero no parece que la intención fuera una publicación comercial. Así nos lo confirman los encargados del fondo musical del Museo Canario. Para saber más sobre el proyecto canario RALS (Repertorio Audiovisual de Lectura y Sonido), consultar la página web <<http://www.elmuseocanario.com/index.php/es/publicaciones/la-creacion-musical-en-canarias>> [consultado: 27/08/2019]. Para profundizar en las primeras ediciones de música del proyecto RALS, ver SÁNCHEZ MIRANDA, Moisés R. «El manifiesto musical del Museo Canario (1997) y los inicios del proyecto “RALS”», *El Museo Canario. Homenaje a Lola de la Torre Champsaur*, vol. LIV-2, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1999, p. 731.

⁵⁶⁸ En la memoria de actividades del Museo Canario se recoge información sobre las partituras editadas. En la revista de 2002, en la que se habla de la actividad en 2001, aparece la «colaboración con el Proyecto RALS para la grabación y difusión discográfica de las siguientes obras del archivo de compositores canarios en El Museo Canario, digitalizadas con anterioridad: Juan Álvarez García: *Suite canaria para trío* (1932), Manuel Bonnín Guerín: *Trío en do sostenido menor* (1927), Juan Hidalgo Codornú: *Trío en si bemol* (1948), Bernardino Valle Chinestra: *Poema Sinfónico al Descubrimiento de América, Suite Reminiscencias canarias y Serenata Española*; ver [ANÓNIMO]. «Memoria de actividades del año 2001», *El Museo Canario*, vol. LVII, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 2002, p. 511.

⁵⁶⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario. «Manuel Bonnín: un músico rescatado», *Ritmo*, año LVI, no. 560, noviembre-diciembre de 1985, pp. 32-33.

íntegramente a compositores canarios (Teobaldo Power, José Crosa, Juan Reyes Barlett, Víctor Doreste y Manuel Bonnín), se dio a conocer el *Andante* (II mov.) de su Trío en Do# menor, interpretado por el trío formado por Maruja Ara (piano), Agustín León Villaverde (violín) y José Terol Gandía (violonchelo);⁵⁷⁰ concierto que se repetiría el 5 de febrero de 1930, del que el crítico Rafael Hardisson (*La tarde*, 7 de febrero de 1930) diría que se trata de una obra para «aficionados de élite»,⁵⁷¹ probablemente por la complejidad y densidad de su lenguaje. No se encuentran registros de interpretaciones posteriores —ni parciales ni completas— hasta la grabación de la obra por el Trío Mompou en 2001.⁵⁷² En lo tardío de su interpretación completa y su edición, bien pudo haber influido la tremenda exigencia para los intérpretes (sobre todo para el pianista) así como la compleja escritura que Bonnín despliega en esta obra, siendo el segundo movimiento —el único estrenado en su época— el más asequible.

También en Canarias, y con una historia paralela a la del Trío de Bonnín Guerín, surge la *Suite Canaria* de Juan Álvarez García (1909-1954), compositor y pianista natural de Santa Cruz de Tenerife, quien estudia piano, armonía y composición con Manuel Bonnín Guerín y Francisco Delgado Herrera, entre otros. Tras ampliar sus estudios de composición en Madrid con Conrado del Campo, a principios de la década de 1930 vuelve a Tenerife, estancia que se prolonga varios años, periodo en el que participó como pianista en varios conjuntos de cámara. Aunque su actividad está centrada en el teatro lírico y el cine, también escribió música de cámara, entre la que destaca precisamente *Suite Canaria* para violín, violonchelo y piano, concluida (según la edición) en Tenerife el 1 de febrero de 1932⁵⁷³ y estrenada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz en enero de 1933, con

⁵⁷⁰ Todos ellos, junto a Manuel Bonnín Guerín (viola) y muchos otros -canarios y peninsulares- fundaron e impulsaron la Orquesta de Cámara de Canarias, precursora de la actual Orquesta Sinfónica de Tenerife; ver GORDO CASAMAYOR, María Luisa. «Los primeros pasos de la Orquesta de Cámara de Canarias (1935-1940)», *El Museo Canario. Homenaje a Lola de la Torre Champsaur*, vol. LIV-2, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1999, p. 626.

⁵⁷¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario. *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música. Discurso de la Académica electa Dra. Rosario Álvarez Martínez leído el día 5 de diciembre en 1985 con motivo de su recepción. Y contestación de la Dra. M^ª. Carmen Fraga González. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife)*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1989, p. 30. Entre los grupos de música de cámara en los entornos de la Guerra Civil asentados en Santa Cruz de Tenerife, se pueden destacar varias formaciones de trío con piano: el Trío Vasco, el Trío Soler o el Trío formado por Ara, León Villaverde y Terol Gandía, uno de los más duraderos debido al matrimonio de los dos primeros (*Ibid.*, p. 13).

⁵⁷² TRÍO MOMPOU. *La creación musical en canarias: Tríos para cuerda y piano (1927-1948)*, vol. 23, CD, obras de Manuel Bonnín Guerín, Juan Hidalgo Codorniú y Juan Álvarez García. Islas Canarias, Festival de Música de Canarias / Aguas Minerales de Firgas / Rals, 2001

⁵⁷³ Aunque se desconoce el paradero del manuscrito, debajo del último compás de la partitura editada aparece «Tenerife, 1 de febrero de 1932», inscripción que probablemente aparecería en el manuscrito original.

Manuel Tricás, Ángel Mañanero y él mismo al piano.⁵⁷⁴ Por lo que, quizá, la motivación para su composición fuera el nutrir de repertorio a esta formación instrumental en la que participaba. Se trata de una composición alejada de la tradición del género, que se basa en temas populares canarios para articularse en tres movimientos que pueden concebirse como piezas independientes: Arrorró (Andante), Isa (Allegro) y Saltona (Scherzo-Vivo).⁵⁷⁵ El manuscrito no se ha localizado.⁵⁷⁶ La obra fue editada —de manera no comercial— en 2000, como parte del proyecto no lucrativo RALS, en el que intervienen el Museo Canario y la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE); proyecto que también promovió su grabación, junto a obras de Manuel Bonnín Guerín y Juan Hidalgo, en 2001 por el Trío Mompou.⁵⁷⁷

Dirigiendo la vista al otro archipiélago, esta vez al balear, aparece una de las figuras que de manera más sistemática trabajó esta plantilla instrumental en el siglo XX —junto a Turina—. Antonio Torrandell Jaume (1881-1963) fue un músico mallorquín que estudió en el Conservatorio de Música de Madrid con Tragó (piano) y Fontanilla (armonía), obteniendo los primeros premios en ambas disciplinas (1900 y 1903 respectivamente). Continuó su formación en 1905 en París, mejorando su técnica pianística con Ricardo Viñes y estudiando órgano, contrapunto, fuga, sonata y orquestación con Charles Tournemire, catedrático del Conservatorio de París y representante de la Schola Cantorum, convirtiéndose en el único discípulo español del sucesor de Cesar Franck. Compuso música ligera firmada con el pseudónimo «Antonio Del Ranto» (pues no era el tipo de obras que quería escribir) y desarrolló una intensa vida social en la capital francesa junto a su esposa María Beltrán Suau. A partir de 1908, concluidos sus estudios, se dio a conocer como compositor y concertista. En agosto de 1914, debido a la Primera Guerra Mundial, regresó a Mallorca, donde continuó su labor creativa hasta el 12 de diciembre de 1918, cuando vuelve a su domicilio parisino. A su vuelta, la obra de Torrandell continúa siendo muy divulgada a largo de la década de los 20, donde se localizan muchas

⁵⁷⁴ ÁLVAREZ, Rosario. «Álvarez García, Juan», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. I, pp. 370-371

⁵⁷⁵ TRÍO MOMPOU. *La creación musical en canarias: Tríos para cuerda y piano (1927-1948)*, vol. 23, CD, obras de Manuel Bonnín Guerín, Juan Hidalgo Codorniú y Juan Álvarez García. Islas Canarias, Festival de Música de Canarias / Aguas Minerales de Firgas / Rals, 2001

⁵⁷⁶ En el Museo Canario, aunque existe una carpeta específica con material de Álvarez García, solo se encuentra la versión editada de la *Suite Canaria* (E-LPAm: Sig. ES35001 AMC/MCC 004-044). Tras consultar al Museo Canario y a músicos y musicólogos que participaron en el proyecto RALS, no se ha podido aclarar el paradero actual del autógrafo, que parece extraviada después de ser usada para la edición.

⁵⁷⁷ Consultar la página 139 del presente texto para ver la discusión sobre la edición de la *Suite Canaria* de Álvarez García y la participación del Museo Canario y la COSIMTE en relación al Trío en Do# menor de Bonnín Guerín, ya que ambas obras comparten la misma problemática.

de sus composiciones camerísticas. A comienzos de 1933, volvió a Mallorca por petición paterna (tras la muerte de su madre) y nunca pudo volver a París, donde ya ostentaba cierta fama, por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. A partir de aquí, aunque continuó su trayectoria creativa e interpretativa, sufrió las vicisitudes del conflicto español. Su situación económica era complicada, hasta el punto de recibir el papel pautado para componer de manos del consulado francés de Palma de Mallorca.⁵⁷⁸

En el terreno de la música de cámara, es un compositor muy prolífico, sobre todo durante su periodo en Francia (de ahí el idioma de muchos de los títulos). Para la plantilla de violín, violonchelo y piano compuso tres obras: *Nativité* op. 34 (1921), escrito para el cumpleaños de su primer hijo, *Sommeil paisible* op. 39 (1926) para el segundo cumpleaños de su tercer hijo y *Mallorca* op. 41 (1930).⁵⁷⁹ Aunque todas estas obras fueron compuestas fuera de España —aparentemente pensando en el público francés— y no están adscritas a la tradición del género (lo que en cierta forma las dejaría fuera de los límites de nuestra investigación), se ofrece un somero comentario de cada una de ellas por tratarse de uno de los pocos corpus consistentes realizados por un mismo compositor para la plantilla.⁵⁸⁰

Nativité op. 34, para piano, violín y violonchelo,⁵⁸¹ fue editada en París por Deiss & Crépin en 1923.⁵⁸² Se desconoce el paradero del manuscrito, pero la propia edición indica la dedicatoria «à mon fils JEAN» y la fecha y el lugar de composición: «Divonneles-Bains, 12 Août 1921». Aunque quizá se hiciera un estreno privado anterior —por motivo del cumpleaños—, su hijo Bernardo Torrandell aproxima la fecha de su estreno público a enero de 1924 en París, con el compositor al piano junto a Portel de la Brière (violín) y Victor Pascal (violonchelo).⁵⁸³ La pieza, aunque en un movimiento, está

⁵⁷⁸ SOBRINO, Ramón (ed.). *Antonio Torrandell. Concierto en Si menor para piano y orquesta*, colección música hispana, vol. 19, Madrid, ICCMU, 2000, pp. XI-XIV

⁵⁷⁹ SOBRINO, Ramón. «Torrandell, Antonio», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, pp. 375-376.

⁵⁸⁰ García Alcantarilla realiza un estudio contextual y analítico de estas tres composiciones (op. 34, op. 39, op. 41) en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 241-250, pp. 251-256 y pp. 298-309.

⁵⁸¹ Aunque en la Biblioteca de Cataluña se conserva una versión reprografiada de la edición que presenta un juego de partichelas opcional para contrabajo, ver E-Bc: Sig. 7118/18.

⁵⁸² García Alcantarilla indica la fecha de publicación 1924 como la de esta primera edición (GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p.11 y p. 241). En la partitura aparece «copyright 1923 by DEISS & CRÉPIN Editeurs, 31, rue Meslay, Paris». Disponible online en la web de la Universidad de las Islas Baleares: <http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/partiturotecaTorrandellPiano/index/assoc/Torrandell_11F_MC_C_7.dir/Torrandell_11F_MC_7.pdf> [consultado: 31/10/2019]

⁵⁸³ TORRANDELL, Bernardo. «Apuntes para una biografía» [compendio inédito de documentación llevado a cabo por el hijo de Antonio Torrandell], p. 41, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 249. García Alcantarilla comenta haber concretado la fecha de otra

articulada claramente en dos secciones: *Espoir* (*andante calmo*, Re menor) y *Joie* (*allegro ma non troppo*, Re mayor), ambos un estilo contrapuntístico muy cercano a la fuga.

De *Sommeil paisible* op. 39 se desconoce el paradero del manuscrito original,⁵⁸⁴ aunque se conserva una fotocopia de la copia en limpio en los fondos del compositor de la Biblioteca de Cataluña⁵⁸⁵ y de la Universidad de las Islas Baleares.⁵⁸⁶ En la partitura, en un único movimiento, aparece la dedicatoria «á mon fils Jean-ANTOINE» y la fecha de conclusión «Zagreb 5 Mars 1926». Justo dos años antes, el 5 de marzo de 1924, nació su tercer hijo, llamado Juan —en memoria de su primer hijo, que había fallecido—, siendo la celebración de segundo cumpleaños de este el motivo de su composición.⁵⁸⁷ No fue editada pero presenta un sello que indica haber sido entregado para tal efecto el 23 de septiembre de 1926.⁵⁸⁸ Según García Alcantarilla, el estreno se llevó a cabo en París, en la Universidad de Mercereau, el 14 de marzo de 1925, donde también se interpretó *Nativité*.⁵⁸⁹

La última de las obras de Torrandell para la plantilla es *Mallorca* op. 41. Como en el caso anterior, aunque tampoco ha sido editada, se conserva una copia en limpio en la Biblioteca de Cataluña y en la Universidad de las Islas Baleares.⁵⁹⁰ Ésta presenta un sello

interpretación —no se sabe si anterior o posterior— a comienzos de ese año al encontrar la noticia de una emisión radiofónica de *Nativité* el 18 de enero en *L'Ouest-Éclair* de Nantes (*Ibid.*). Sin embargo, al acudir a la fuente original, aparece escrito «10^o *Nativité* (H. Torrandell)» y los únicos instrumentos explicitados en el recital son la voz, la flauta y el violonchelo; ver [ANÓNIMO]. «Les auditions Radiotéléphoniques d'aujourd'hui. Radiola (S. F. R.)», *L'Ouest-Eclair*, año XXV, no. 8161 [Nantes] (18/01/1924), p. 8. Si bien «H» puede ser una confusión (¿Hantonio?, ¿M. Antonio?) y los instrumentos participantes serían irrelevantes de tratarse de grabaciones anteriores independientes que no se emiten en directo, la información —aunque probable— no parece totalmente concluyente.

⁵⁸⁴ García Alcantarilla indica que el manuscrito original de *Sommeil paisible* se conserva en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMA), ver ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 251. En otro momento, la autora indica que se encuentra una prueba de imprenta en el CDMA así como en un archivo personal (aunque no se especifica cual) (*Ibid.*, p. 11). Pero tras la consulta de los fondos del CDMA no se ha encontrado rastro del manuscrito ni prueba de imprenta.

⁵⁸⁵ E-Bc: M 7118/20.

⁵⁸⁶ Partituroteca Antoni Torrandell. Universitat de les Illes Balears: Sig. Torrandell-11F (MC-6), acceso online:

<http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/partiturotecaTorrandellPiano/index/assoc/Torrandell_11F_MC_6.dir/Torrandell_11F_MC_6.pdf> [consultado 31/10/2019]

⁵⁸⁷ TORRANDELL, B. «Apuntes para una biografía», op. cit., p. 39 [inédito], citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 251.

⁵⁸⁸ En la última página de la partitura aparece un sello que indica «23 SEP 1926 307805», lo que, de acuerdo con las palabras de García Alcantarilla, podría indicar que esta copia en limpio era el manuscrito preparatorio para la primera edición, siendo ésta su fecha de entrega; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 251.

⁵⁸⁹ LE COMTE, J. B. «À l'Université Mercereau, Antonio Torrandell», *Les Artistes d'Aujourd'hui*, 15/03/1927, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 256.

⁵⁹⁰ E-Bc: M 7118/16; también se halla depositada una edición reprografiada de la partichela de violín en E-Bc: M 7118/17. Partituroteca Antoni Torrandell de la Universitat de les Illes Balears: Sig. Torrandell-11F (MC-8), acceso online:

de haber sido entregada para su edición el 1 de abril de 1931.⁵⁹¹ Aquí aparece la dedicatoria «A Majorque» y en la última página la fecha de composición, «Cap-Ferrat 5 Mars 1930». Esta composición, en tres movimientos (I. Tonada des Segar, *Larghetto*; II. Festa a l'iglesia, *Allegretto*; III. Dansa, *Tempo de Boleros*), en la que Torrandell se vale de material musical propio del folclore mallorquín.⁵⁹² No se han encontrado registros del estreno en la época. En su conjunto, tanto por los títulos, los bajos requerimientos técnicos y el uso de melodías populares mallorquines, las tres obras parecen tener como destinatario último al aficionado francés (aunque su motivación inicial fuera otra).

El cambio de siglo del XIX al XX también produjo un cambio en las oportunidades de la mujer para desarrollar una vida profesional dentro del ámbito musical. Concretamente en el campo de la creación de obras para violín, violonchelo y piano, serán Emma Chacón (1886-1972), Emiliana Zubeldía de Inda (1888-1987) y Elena Romero (1907-1996).

Zubeldía comenzó sus estudios en el Conservatorio de Madrid para continuarlos en París con Vincent d'Indy (composición) y Blanche Selva (piano). Tras trabajar como profesora en la Academia Municipal de Música de Pamplona durante casi dos décadas, marchará después a América donde, tras una primera etapa concertística (1928-1936) se dedicará a la composición, docencia, dirección coral, producción radiofónica y a ofrecer

<http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/partiturotecaTorrandellPiano/index/assoc/Torrandell_11F_MC_8.dir/Torrandell_11F_MC_8.pdf> [consultado 31/10/2019]. Al igual que en el caso de *Sommeil paisible*, García Alcantarilla indica la localización de una prueba de imprenta en el CDMA y en un archivo personal (ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 11), pero tras consultar los fondos de la institución no se ha encontrado el documento y se desconoce exactamente a qué archivo personal hace referencia.

⁵⁹¹ El sello de entrega no es claro, pero parece leerse «Compositeur et editeurs / 1 ABRIL 1931 371.914 / 10. Rue. Chaptal. PARIS»; parece ser el mismo tipo de sello que aparecía en *Sommeil paisible*, aunque en ésta última es un poco borroso. García Alcantarilla indica la fecha de 1954 como la de entrega para edición, del manuscrito, aunque no indica el origen de esa fecha; ver ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 11 y p. 298.

⁵⁹² «Un compositeur espagnol vient de composer un *Trio* pour violon, violoncelle et piano, dans lequel sont utilisés des thèmes de l'île Majorque»; ver LE LOUP DE DENTELLE. «Petit Courrier», *Comœdia*, año XXIV, no. 6460 [París] (26/09/1930), p. 2. Completamos la referencia de García Alcantarilla (GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 299) recuperada del texto de Bernardo Torrandell, el hijo del compositor (TORRANDELL. «Apuntes para una biografía», *op. cit.*, p. 46 [inédito]).

conferencias.⁵⁹³ Precisamente, el Trío *España*⁵⁹⁴ parece ser una de las obras con la que se presenta ante el público de Sao Paulo a finales de 1928.⁵⁹⁵ El manuscrito original del Trío se encuentra depositado en el fondo Emiliana de Zubeldía de la Biblioteca de la Universidad de Sonora (México).⁵⁹⁶ Está escrito en La mayor y se articula en tres movimientos: I. At sunset (quand le jour decline); II. A song in the night (chansons dans la nuit); III. Moonlight dance (danse au cliare de lune). Según Varela, la partitura fue editada por Max Eschig,⁵⁹⁷ pero no se ha encontrado esta obra en el catálogo de la editorial.⁵⁹⁸ La fecha de composición es incierta, pero debe ser a finales de 1924 o comienzos de 1925, ya que su primera interpretación pública parece realizarse en París, el 12 de enero de 1925, en la Sala Caméléon de la Universidad Alexandre Mercereau, en un concierto consagrado a la compositora, donde se presentaban el Trío y algunos más de sus trabajos.⁵⁹⁹ La mayoría de interpretaciones posteriores que se han encontrado se ubican en Sudamérica.⁶⁰⁰

⁵⁹³ Para un estudio general sobre la formación de Zubeldía, consultar: VARELA RUIZ, Leticia. *Emiliana de Zubeldía Inda. Una vida para la música* [online]. Acceso online: <<https://es.scribd.com/document/400771492/Emiliana-de-Zubeldia-Inda-Una-vida-para-la-musica-pdf>> [consultado: 31/08/2019] y PÉREZ OLLO, Fernando. «Emiliana de Zubeldía: años europeos», *Cuadernos de Sección. Música*, 6, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1993, pp. 105-120. Acceso online: <<http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/musiker/06/06105120.pdf>> [consultado: 30/08/2019]

⁵⁹⁴ Aquí se reseñarán los datos más importantes de *España* de Zubeldía dentro del marco de nuestra investigación. Para un estudio completo de la obra, consultar GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 355-361.

⁵⁹⁵ VARELA, Leticia. «Emiliana de Zubeldía en América», *Cuadernos de Sección. Música*, 6, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1993, p. 125. Acceso online: <<http://hedatuz.euskomedia.org/7075/1/06121134.pdf>> [consultado: 30/08/2019]

⁵⁹⁶ Biblioteca de la Universidad de Sonora (México), fondo Emiliana de Zubeldía: Sig. FEZI SM/S02/C6/EXP.5. García Alcantarilla comenta la dificultad de acceder al manuscrito ya que la consulta solo puede hacerse de manera presencial —sin posibilidad de reproducción— por falta de un convenio de difusión; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 359. Se puede encontrar una catalogación y descripción de las obras de Zubeldía depositadas en el fondo del manuscrito en CAMALICH LANDAVAZO, Jesús David. *El fondo musical de Emiliana de Zubeldía. Catálogo del Archivo Histórico de la Universidad de Sonora*, Hermosillo (Sonora), Universidad de Sonora-Fundación Emiliana Zubeldía, 2013 (en concreto para el Trío *España*, consultar pp. 332-334)

⁵⁹⁷ VARELA, Leticia. «Zubeldía Inda, Emiliana», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, p. 1197.

⁵⁹⁸ García Alcantarilla realizó esta misma búsqueda con idéntico resultado. Aunque añade que la inscripción que el catálogo de Camalich Landavazo comenta encontrar en el manuscrito de «Propiedad del editor...48...» (CAMALICH LANDAVAZO. *El fondo musical de Emiliana de Zubeldía...*, op. cit., pp. 332-334) parece concordar parcialmente con la dirección de la editorial Max Eschig: 48, rue de Rome et 1, rue de Madrid, París, donde también fueron editadas sus *Six mélodies populaires espagnoles* en 1926 (GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 358).

⁵⁹⁹ Ver [ANÓNIMO] «Lundi 12. Au Caméléon», *La Semaine a Paris*, año V, no. 137 [París] (09/01/1925), p. 45 y C. F. «Festival Emiliana de Zubeldía», *Le Ménestrel*, año LXXXVII, no. 5 [París] (31/01/1925), p. 53; ambas citadas en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 357-358.

⁶⁰⁰ La última interpretación pública conocida se realizó el 27 de mayo de 2019 en Hermosillo (Sonora, México), con motivo de la entrega de la medalla «Emiliana Zubeldía» al violonchelista mexicano Carlos Prieto, sobrino de la compositora asturiana María Teresa Prieto, quien marchó a México al estallar la Guerra Civil en España. Esta ciudad fue el último lugar de residencia de Zubeldía antes de su muerte el 26 de mayo

A tenor de lo visto en este primer periodo del siglo XX, el interés por las obras para violín, violonchelo y piano (más aún al circunscribirse al género camerístico) no parece sostenerse por sí mismo. Parece necesitar de algún apoyo externo que lo facilite. Ya sea por la relación personal con una agrupación (como Gerhard, Otaño o Bonnín) o, directamente, por la pertenencia a una (como en el caso de Juan Álvarez y la *Suite Canaria* o las *Tres impresiones* de Perelló). Ya sea por cierta disponibilidad logística para interpretarse públicamente (como los cafés de reciente apertura en Santander para Dúo Vital). O bien que genere algo de retribución al compositor, ya sea con un premio o con su venta. Quizá esta sea la razón de que, al igual que en el siglo XIX, algunas obras presenten títulos en francés, como las composiciones de Torrandell, las cuales fueron editadas (o aparentemente quedaron en proceso de ello) en París.⁶⁰¹ También Sorozábal puso títulos en euskera a sus *Tríos fáciles* con un claro objetivo comercial como piezas fáciles para la juventud (lo que recuerda al *Concierto infantil* de Martínez Imbert).

Quizá también por motivos comerciales, algunas de las obras que aparecen como integradas por varios movimientos son, en realidad, la unión de composiciones autónomas agrupadas posteriormente bajo un mismo opus o título conjunto, sin una intención previa de constituirse como un grupo unitario, como es el caso de *Tres impresiones* o *Tríos fáciles*. Otras, aun presentando este agrupamiento, no parecen tener una razón comercial para ello. Tal es el caso de *Hommages* de Ernesto Halffter, articulada en cuatro piezas que incluso presentan estéticas diferentes (cada una homenajeando a un compositor distinto).

Sin embargo, esta idea de la agrupación de piezas relativamente independientes vuelve a arrojar la duda que composiciones como *Menuetto y Allegro* de Martínez Imbert (al límite entre la música de salón y la académica) o el Trío en Mi mayor de Tomás Bretón (donde algunos de sus movimientos parecen haber sido compuestos de forma intencional, incluso para otras plantillas, y luego insertados en el conjunto) ya habían lanzado en el siglo XIX: ¿qué define realmente la tradición del género?, ¿qué es lo verdaderamente lo diferencia?, ¿existe una tercera vía entre lo tradicional y lo popular que, sin pertenecer a ninguna de las categorías, use rasgos de ambas?

de 1987. La información se puede consultar en: <https://reportesonora.com/vernoticias.php?artid=5435&cat=1#.XWIH7igzZPY> [consultado: 30/08/2019]

⁶⁰¹ Aunque Torrandell también parece establecer una relación particular entre las obras para la plantilla y el nacimiento de sus hijos, esto pudo influir en su génesis pero no necesariamente en la decisión de editarlas, la cual parece haber sido fundamentalmente económica.

Esta problemática, que generó cierta controversia en el siglo XIX, aquí juega un papel fundamental en las obras que se presentan bajo el nombre (o el aspecto) de una «suite». *Suite Canaria* de Álvarez García, en tres movimientos (Arrorró, Isa y Saltona) cuya unidad viene dada por su vínculo con el folklore canario; *España*, de Emiliana Zubeldía, es nuevamente una sucesión de visiones poéticas (La puesta de Sol, Una canción en la noche, Danza del claro de luna); *Mallorca*, de Antonio Torrandell, nuevamente en tres partes (Canción del segador, Fiesta en la iglesia y Danza), de nuevo en tres partes independientes unidas por la referencia al folklore mallorquín. ¿Es el título el que decide?, ¿si *Mallorca* de hubiera llamado *Gran Trío con piano sobre temas mallorquines* habría alguna duda de su pertenencia?, ¿es *España* de Zubeldía menos «suite» que la *Suite Canaria*? De nuevo, al igual que en el siglo anterior, no existe una posición única frente a estas composiciones, ni una catalogación única, dado que se trata de alternativas a la tradición que, según sea la intención del compositor, se aproximarán más a la música ligera o a la música académica.

Sin embargo, esto plantea una nueva problemática y nuevas preguntas: ¿los tres movimientos de los que consta el Trío en Do mayor de Evaristo Fernández Blanco pueden realmente considerarse «movimientos» cuando claramente conforman un todo continuo?, ¿es un caso de transferencia de material entre el primer y último movimiento o bien un solo tiempo articulado en tres partes? En ese caso, ¿*Círculo*, de Turina, podría quedarse fuera de la tradición del género ya que, de hecho, el compositor no la llamó «trío» sino «fantasía para piano, violín y violonchelo»? ¿Es esta suerte de «pegamento» estructural el que hace que la obra acabe siendo percibida como un todo? De haberse llamado la obra de Fernández Blanco *Círculo de jazz*, ¿alguien dudaría de incluirla en la misma categoría que *Vals* de Zubiarre o la *Serenata mozárabe* de Pujol Mateu?. Si la obra de Turina se hubiera llamado *Suite fantástica en tres movimientos sobre las horas del día*, ¿habría acabado considerándose un representante del género? Este lugar ambiguo entre las formas clásicas tradicionales y el intento de los compositores de escapar de ellas es posiblemente lo que hizo que Turina usara el apelativo «fantasía», adjetivo que legitimaría cualquier desviación con respecto a las grandes formas tradicionales.

Este parece también ser el caso de Dúo Vital, quien recurre al título de *Trío-fantasía* (o *Fantasía para trío*) a pesar de que los borradores muestran la intención de escribir una pieza muy próxima a la forma sonata tradicional. Se trata ésta de la última obra

contemplada en este bloque (1914-1939) y la única para la plantilla escrita durante la Guerra Civil Española.⁶⁰²

Lo que lleva a cuestionarse, ¿es el tipo de título, en última instancia, la credencial de cómo catalogar la obra?, ¿o es su contenido?, ¿o su estructura? En definitiva, sin necesidad de entrar aún en consideraciones estéticas (lo que se reserva para los capítulos siguientes), el estudio de la producción para violín, violonchelo y piano durante los primeros cuarenta años del siglo XX muestra una paulatina desfragmentación del género, fragmentos que se convertirán en alternativas a la tradición (suites, fantasías o agrupaciones de piezas independientes), promoviendo un modelo hibridado con las piezas de salón de corte poético, conceptual o popular, permaneciendo dentro de las grandes formas clásicas para ir desapareciendo como modelos ya superados.

3. Tras la Guerra Civil y hasta las postrimerías del s. XX (1940-1990)⁶⁰³

En el periodo entre 1940 y 1990 se contemplan más de sesenta obras, entre las cuales —dependiendo de la flexibilidad del enfoque— poco más de diez pueden ser consideradas dentro del género.⁶⁰⁴ Las piezas escritas para la plantilla se componen y estrenan por toda la geografía española (e incluso el extranjero). Se desconoce la localización un número considerable de los manuscritos, conservándose en instituciones —como la FJM— tan solo copias de los mismos o copia de alguna edición. De la misma forma, algunas de las obras han sido editadas por los propios compositores a través de medios informáticos o incluso por las formaciones instrumentales interesadas en su interpretación —como el Trío Arbós—, las cuales restringen su acceso a su uso privado. El hecho de que muchos de los compositores continúen en la actualidad su labor creativa así como los escasos estudios que de muchos de ellos se tienen, hace que abordar este

⁶⁰² No es de extrañar que la explosión del conflicto bélico sesgara la carrera de numerosos artistas, entre ellos músicos y compositores. Muchas de las personalidades que anteriormente tuvieron una presencia remarcable en el panorama artístico cesaron su actividad (o la redujeron drásticamente) durante la guerra, quizá porque tenían su atención centrada en otros aspectos (como proteger a sus familias) o como elección moral en respuesta a la terrible situación; ver OSSA. *La música en la Guerra Civil Española...*, op. cit., p. 57. De ahí que la cantidad de piezas compuestas en España durante este periodo de unos tres años esté muy por debajo de la producción de los años previos.

⁶⁰³ Ver el anexo «Catálogo de obras para violín, violonchelo y piano escritas por compositores españoles en los siglos XIX y XX» (pp. 399-406).

⁶⁰⁴ La evolución estética de las obras para la plantilla que, bajo ciertas consideraciones, aún se pueden adscribir a la tradición del género a partir de 1940 serán estudiada de manera global en el Capítulo VI: «Hacia una diversidad de planteamientos: el Trío con piano en España en la segunda mitad del s. XX».

periodo de cincuenta años sea tremendamente complejo, tanto por lo referente a las fuentes como por lo poliédrico de los posicionamientos estéticos de cada compositor y de la naturaleza de cada una de las obras dentro de la trayectoria creativa del autor.

Comienza en España en los años cuarenta del siglo XX un nuevo horizonte que debe abandonar la idea del Trío con piano tradicional (cuyos principales representantes parecen simplemente redundar en lo ya andado) para explorar nuevas líneas evolutivas y contemplar el devenir de la formación instrumental de violín, violonchelo y piano independiente del género, asumiendo la plantilla instrumental como el rasgo de identidad fundamental para definir una nueva idea colectiva. De otra forma, prácticamente la totalidad de las composiciones para la formación a partir de aquí se verían casi como excepciones a la norma. Lo que obliga, como no puede ser de otro modo —después de más de un siglo—, a replantear esta norma.

Las primeras décadas tras la Guerra Civil muestran en general un alineamiento con la tradición anterior a las vanguardias, casi de principios del XX.⁶⁰⁵ Además, algunos de los Tríos son acercamientos triviales a la composición, sin pretensiones, que dejan obras atractivas en sí mismas (algunas por su ausencia de complejidad). Tal es el caso del Trío en Re menor (1953) de Elena Romero, quien junto a Emiliana Zubeldía y Emma Chacón Lasauca⁶⁰⁶ contribuye al corpus de obras escritas para la plantilla.⁶⁰⁷ Aunque solo Romero escribe una obra dentro del género.

⁶⁰⁵ Las obras de Romero o Rodríguez-Losada en cierta manera muestran unos rasgos equivalentes al Trío de Tuesta, al Trío no. 1 de Gerhard o incluso al de Malats, presentando a veces cuatro movimientos, tendencia más propia del siglo XIX.

⁶⁰⁶ Emma Chacón Lasauca (1886-1972) fue una compositora catalana afincada en el País Vasco. Entre su producción para la plantilla se encuentran dos obras menores que se quedan fuera de la tradición del género: *Sonata Romántica en Do menor* op. 72, en tres partes (I. Juventud; II. Plenitud; III. Ocaso), publicada en 1946 por la Editorial Impulso de Bilbao (fundada por ella misma cuatro años antes) e *Improvisación* op. 41. Para saber más sobre la compositora, consultar DÍAZ MORLÁN, Isabel. *Emma Chacón, una compositora bilbaína*, Bilbao, BBK, 2001.

⁶⁰⁷ La figura de la mujer compositora en el siglo XX, sobre todo durante la Guerra Civil, el Franquismo y el comienzo de la Democracia, a través de figuras como Emma Chacón (1886-1972), Emiliana Zubeldía (1888-1987), María Teresa Prieto (1896-1982), Elena Romero (1907-1996), María del Carmen Santiago de Merás (1907-2005), María Teresa Pelegrí (1907-1995) o Matilde Salvador (1918-2007), entre muchas otras, están siendo objeto de recientes y profundos estudios. Sirvan las siguientes referencias como fuentes de bibliografía al respecto: CAMPOS FONSECA, Susan. «Between Left-led Republic and Falangism? Spanish women composer, a critical equation», *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music (CILAM)*, Actas del congreso *Music and dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975*, celebrado el 18 de febrero de 2011 en la Universidad de California, Riverside. Acceso online: <<https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/index.html>> [consultado: 15/09/2019] // GARCÍA GODOY, María del Carmen. *Compositoras españolas: repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad*, Tesis doctoral, Jaén, Universidad de Jaén, 2017.

Tras la Guerra Civil, Elena Romero (1907-1996)⁶⁰⁸ vuelve a la capital de España para, a partir de 1943, realizar estudios no oficiales de armonía con Benito García de la Parra en el Conservatorio de Madrid para posteriormente, en 1945, ingresar como alumna oficial para formarse en composición con Joaquín Turina hasta 1948, cuando concluye sus estudios.⁶⁰⁹ Es probable que la aptitud conservadora de ambos maestros influyera en su lenguaje,⁶¹⁰ ya que «neomodalismo neocasticista» o «neoimpresionismo» son algunas de las definiciones asociadas a su estética,⁶¹¹ lo que claramente indica que no se trata de una compositora innovadora. El legado de Elena Romero está depositado en la FJM desde 2012. Allí se encuentran los manuscritos de varias obras para la plantilla de violín, violonchelo y piano: *Fantasía española* (c1942), versión posterior del primer movimiento de la obra homónima para piano y orquesta de cuerdas (1942), *En el Castillo de Torremolinos* de la suite *Acuarelas españolas* (1948) y el *Divertimento* (1983),⁶¹² obras fuera de la tradición del género. No obstante, no figura el Trío en Re menor aquí contemplado, que se encuentra en la biblioteca del RCSMM.⁶¹³ La obra aparece firmada y fechada en la última página: «Madrid, Noviembre, 1953».

En la misma línea de Romero, es decir, piezas dentro del género escritas sin pretensiones, se encuentran los tres Tríos del arquitecto y músico aficionado Eduardo

⁶⁰⁸ La compositora solía indicar su fecha de nacimiento como la del 7 de noviembre de 1923; ver ZAVALA, Mercedes. «Semblanza de Elena Romero», *Aula de (re)estrenos. Canciones de posguerra (con motivo de los legados de Elena Romero y de Antonio Fernández Cid)*, Madrid, FJM, 31 de octubre de 2012, p. 44.

⁶⁰⁹ Para saber más sobre la biografía de Elena Romero, consultar SUÁREZ GUAITA, Pilar. *Elena Romero Barbosa (1907-1996). Estudio biográfico y análisis interpretativo. El piano, la composición y la dirección de orquesta*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

⁶¹⁰ La posición conservadora de Turina con respecto al lenguaje en sus obras camerísticas será contemplada durante el estudio de sus cuatro Tríos (ver pp. 229-238 y pp. 314-325 del presente texto). Por otro lado, gracias a las palabras de María Teresa Prieto (1896-1982), se sabe la predilección de Benito García de la Parra por el estudio de las escalas modales y el lenguaje colorista derivado de ellas así como el interés de desarrollar ese gusto en sus estudiantes; ver TEJADA TAUSTE, Torcuato. «Una compositora española en América. El *Cuarteto modal* (1957) de María Teresa Prieto», en VEGA PICHACO, Belén; CALERO CARRAMOLINO, Elsa; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo. Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, Granada, Libargo, 2019, pp. 63-64.

⁶¹¹ ZAVALA. «Semblanza de Elena Romero», *op. cit.*, pp. 45-46.

⁶¹² [ANÓNIMO]. «Legado de Elena Romero», *Aula de (re)estrenos. Canciones de posguerra (con motivo de los legados de Elena Romero y de Antonio Fernández Cid)*, Madrid, FJM, 31 de octubre de 2012, pp. 53-60. La *Fantasía* y el *Divertimento*, las más conocidas, fueron interpretadas en un concierto conmemorativo en el centenario de su nacimiento, el 7 de noviembre de 2008 en el Bolívar Hall de Londres, indicando que estas, junto a todas las demás obras interpretadas, eran estrenos en el Reino Unido (*Elena Romero Centenary Concert*, promovido por la ILAMS (Iberian and Latino American Music Society) en colaboración con la Asociación Mujeres en la Música; ver <<http://www.ilams.org.uk/archive.htm>> y <<http://mujeresenlamusica.blogspot.com/search/label/Elena%20Romero>> [consultados: 15/09/2019])

⁶¹³ El manuscrito se encuentra en E-Mc: Sig. 62.488. Se puede encontrar una fotocopia del manuscrito en E-GRu: Sig. MP787ROM/tri.

Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973).⁶¹⁴ Pese a recibir algunos consejos musicales de Conrado del Campo, la formación de Rodríguez-Losada en composición fue prácticamente autodidacta. En su biblioteca personal se encontraba mucha música de cámara de autores clásicos y románticos, entre ella los Tríos con piano de Beethoven o Mendelssohn.⁶¹⁵ El primer Trío de Rodríguez-Losada, en Sol menor, escrito en cuatro movimientos (I. Allegro; II. Andante; III. Allegro. Vals; IV. Allegro. Lento) fue dedicado al Trío Pro-Música, fechado y firmado en «La Coruña, 15 - Febrero - 1947» (de acuerdo con la inscripción en el manuscrito) y estrenado el 26 de enero de 1948 en le Escuela Naval de La Coruña.⁶¹⁶ El siguiente, el Trío no. 2 en Re menor, en cuatro movimientos (I. *Lento. Allegro con brio*; II. *Largo*; III. *Allegro*; IV. *Fuga. Allegro moderato*) es quizá ligeramente más ambicioso. El último, el Trío no. 3 en Do menor, en tres movimientos (I. *Allegro*; II. *Andante*; III. *Allegro*), se desarrolla de manera similar a los dos anteriores. La grabación de los tres tríos se encuentra en el Archivo Sonoro de Radio Nacional de España.⁶¹⁷

Dando fe de las enormes diferencias que se puede encontrar más allá de la Segunda Guerra Mundial entre obras de la misma fecha y la misma plantilla, lo que dificulta enormemente una visión global de la evolución el género, entre los Tríos de Rodríguez-Losada y Romero, de estructura y lenguajes muy clásicos, se encuentran las obras para la plantilla de Juan Hidalgo Codornú y de Josep Vicent Bágüena Soler, estéticamente mucho más avanzadas.

El Trío en Sib (1947)⁶¹⁸ del compositor canario Juan Hidalgo Codornú (1927-2018) es una de sus primeras composiciones. Hidalgo es uno de los músicos más polifacéticos y vanguardistas del momento, fundador —junto a Ramón Barce— del grupo ZAJ en 1964 (similar al colectivo americano Fluxus) y expresión fundamental del

⁶¹⁴ Se encuentra una partitura fotocopiada de los manuscritos en la FJM: Trío no. 1 en Sol menor, E-Mjm: Sig. M-3479-B; Trío no. 2 en Re menor, E-Mjm: Sig. M-5444-B; Trío no. 3 en Do menor, E-Mjm: Sig. M-3485-B. Agradezco a Christiane Heine el haberme facilitado las partituras de estas tres obras. Aunque gran parte de la producción de Rodríguez-Losada fue donada por sus hijos a la Real Academia de Nuestra Señora del Rosario de La Coruña, allí se tampoco se encuentran los originales (tan solo copias de los manuscritos).

⁶¹⁵ CARREIRA, Xoán Manuel. «El compositor Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973)», *Revista de musicología*, vol. IX, no. 1, 1986, pp. 102-103

⁶¹⁶ CARREIRA. «El compositor Eduardo Rodríguez-Losada...», *op. cit.*, p. 107. También en la página del Proxecto Virtual Patrimonio Musical Galego: <<http://patrimoniomusicalgalego.blogspot.com/2011/09/eduardo-rodriguez-losada-rebellon.html>> [consultado: 13/09/2019]

⁶¹⁷ Trío no. 1 (02/02/1971); Trío no. 2 (03/12/1969); Trío no. 3 (11/11/1972); ver CARREIRA. «El compositor Eduardo Rodríguez-Losada...», *op. cit.*, p. 110.

⁶¹⁸ Fernando Betancor Pérez, archivero del Museo Canario de la Música en Las Palmas de Gran Canaria, nos indica que allí se conserva tanto el manuscrito original (E-LPAm: Sig. ES 35001 AMC/MCC 047.003) como una edición del Trío de Hidalgo Codornú (E-LPAm: Sig. ES 35001 AMC/MCC 047.004).

neodadaísmo en España y de las teorías artísticas de Marcel Duchamp. Tras formarse en Las Palmas, marcha a Madrid y posteriormente a Barcelona, siendo esta última ciudad donde más se desarrolla gracias a la ayuda de Xavier Montsalvatge. Precisamente de esta época data el Trío en Sib. De hecho, 1948 es el año en el que comienza a estrenar obras, comenzando con este Trío, estrenado en el Museo Canario y luego en el Teatro Pérez Galdós para la Sociedad Filarmónica de Las Palmas.⁶¹⁹ Está escrito en cuatro movimientos: I: *Lento-Animado-Lento*; II. *Movimiento perpetuo* (dedicado a Montsalvatge); III. *Scherzo: Tajaraste* (dedicado a Gadi Markoff); IV. *Final*.

En una concepción más uniforme con el discurso estético europeo del momento, se encuentra *Recitativo adornado, fuga simple y adagio breve* (1945) de Josep Vicent Báuena Soler (1908-1995).⁶²⁰ Esta obra para violín, violonchelo y piano, aunque totalmente alejada de la tradición del género, sin embargo ejemplifica la relectura de la tradición barroca, tanto por la alusión a sus formas como por el uso constante del contrapunto, incluyendo no solo los nuevos lenguajes sino también continuando la línea ya anunciada antes de la Guerra Civil de escribir piezas en un solo movimiento (aunque articuladas internamente) que adquieren su lógica en base a cómo el compositor interprete el material a utilizar. Al igual que otras de sus obras camerísticas todas abiertamente lejos de la tonalidad y sin intención de recurrir a lo popular (como *Diafonías* para violín y piano, *Transformaciones polifónicas* para cuarteto de cuerda, *Sincronía* para flauta y violonchelo, o *Tricromía* para flauta, viola y guitarra), el *Recitativo breve* es una propuesta abstracta y personal que se encuentra dentro de su segunda época compositiva, entre 1940 y 1960, donde comienza a experimentar con el dodecafonismo de manera muy libre.⁶²¹ Por haber nacido a comienzos del siglo XX, Báuena Soler comparte generación con, entre otros, Evaristo Fernández Blanco (1902-1993), Ángel Martín Pompey (1902-2001), Simón Tapia Colman (1906-1993) o Joaquim Homs (1906-2003),⁶²² habiendo

⁶¹⁹ Nota biográfica en la página de la RACBA <<http://www.racba.es/index.php/academicos/45/124-hidalgo-codorniu-juan>> [consultado: 15/09/2019].

⁶²⁰ La partitura fue editada por la casa valenciana Piles en 1986.

⁶²¹ CLIMENT, José. «Báuena Soler, José Vicente», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. II, p. 48

⁶²² A finales de 1898, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en colaboración con Radio 2, se ofreció un concierto que agrupaba a los compositores nacidos a comienzos del siglo XX. Entre las obras que conformaban el programa se encontraban *Recitativo adornado, fuga simple y adagio breve* de Báuena Soler, *Dos impromptus* de Joaquín Homs, el *Trío prehispánico* (1985) de Simón Tapia Colman (escrito en México) y el *Trío en Do* de Evaristo Fernández Blanco; las obras para esta plantilla fueron interpretadas por el Trío Mompou; ver A[ntonio], F[ernández]. -C[id]. «Bellas Artes y Radio2: músicos españoles octogenarios», *ABC*, no. 27080 (10/12/1989), p. 96. La obra referida de Homs, *Dos impromptus*, conformado por «I – Tardor 1960» y «II – Primavera 1986» es el título conjunto dado por el compositor a la unión de dos piezas independientes.

compuesto todos ellos obras para la plantilla, aunque a veces no fueran piezas originales sino arreglos.

Manolas y chisperos. Evocación del viejo Madrid. Cuasi una fantasía de Martín Pompey fue compuesto, según el manuscrito, en Madrid el 31 de octubre de 1953.⁶²³ Escrito en cinco movimientos que ya dejan clara su relación con las danzas populares españolas: I. *Moderato*; II. *Allegretto* (tiempo de bolero); III. *Andantino* (intermedio); IV. *Allegretto* (tiempo de seguidillas boleras); V. *Allegreto* (final).⁶²⁴ En su conjunto, la sonoridad alude al Madrid casticista del siglo XVIII,⁶²⁵ totalmente en concordancia con el lenguaje utilizado: un neoclasicismo consonante, casi como un romanticismo extendido hacia lo modal con toques impresionistas, que a veces recuerda a esa sensación de música minimalista que ya se encontraba en el Trío en Re menor de (1948) de Elena Romero. Recursos como el rasgueo de las cuerdas a modo de guitarra o el uso de ritmos claramente vinculados a danzas populares no son usados aquí como referencia estereotípica sino como parte natural del discurso. Es una obra que ha pasado desapercibida hasta su recuperación por parte del Trío Arbós.⁶²⁶

Relacionado con los bailes de la cultura urbana popular, el Trío no. 1 op. 3 en Sol mayor⁶²⁷ de Lluís Benejam (1914-1968), en cuatro movimientos (I. *Allegro moderato ma*

⁶²³ El manuscrito está depositado en E-Mjm: Sig. M-1246-A, dentro del legado Ángel Martín Pompey. No confundir con *Recuerdos del viejo Madrid* (1978) para trío de guitarras, conservada en E-Mjm: Sig. M-1245-A. Para una descripción de las obras de Martín Pompey, consultar NIETO NUÑO, Lope. *Catálogo de obras de Ángel Martín Pompey (1902-2001)*, Madrid, FJM, 2004, acceso online: <<https://recursos.march.es/culturales/teatro/fjm/catalogos/pdf/1209816.pdf>> [consultado 03/11/2019]

⁶²⁴ La misma revista que se hacía eco de las Bodas de Plata de Claudio Martínez Imbert en 1898, también muestra un artículo sobre los «bailes de antaño», entre los que figuran: la Danza, la Danza de las Espadas, el Baile de la gaita, las Folías, la Zambra, la Zarabanda, el Vito, el Jaleo, la Villanesca, el Boletto y el Zapateado. De este último indica ser «el favorito entre los manolos y manolas madrileños y los curros andaluces»; ver CHICÓN, Rafael. «Bailes de antaño», *Álbum salón. Revista Ibero-Americana de Literatura y Arte*, año II, no. 12 [Barcelona] (16/02/1898), p. 136.

⁶²⁵ Los chisperos y los manolos son referencias a barrios periféricos (y las personas que allí vivían) del Madrid de los siglos XVII y XVIII. El «chispero», que proviene del oficio del herrero, el que hacía «chispas», es otra forma de referirse a la figura el chulapo castizo; igual ocurre con el término «manolo», alternativa al majo castizo. Ambos con sus versiones femeninas: chispero y manola. Actualmente se usan de manera indistinta asociadas a la tipología de personaje del casticismo madrileño. Para leer más sobre la persistencia del casticismo en música antes y después de la Guerra Civil, consultar KRAUSE, William Craig. «Casticismo before and after 1939», *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music (CILAM)*, Actas del congreso *Music and dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975*, celebrado el 18 de febrero de 2011 en la Universidad de California, Riverside. Acceso online: <<https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/index.html>> [consultado: 15/09/2019]

⁶²⁶ La obra, junto al Trío en Do mayor de Evaristo Fernández Blanco y el Trío en Fa# de Gerardo Gombau fue grabada por el Trío Arbós en 2014 en el Auditorio Manuel de Falla de Granada; ver TRÍO ARBÓS. *Evocación del viejo Madrid*, CD, Granada, IBS Classical, 2015.

⁶²⁷ Parte de su obra, entre ella el manuscrito autógrafo de este Trío, se encuentra depositada en el Archivo de la University of Montevallo (Alabama, EEUU). Acceso online a la sección de Lluís Benejam: <<http://cdm16623.contentdm.oclc.org/cdm/landingpage/collection/p16623coll1>> [consultado:

appassionato; II. *Andante*; III. *Vivo*; IV. *Presto non troppo*) es una obra escrita en un lenguaje tonal romántico con reminiscencias impresionistas que muestra una estrecha relación con las sonoridades jazzísticas. El Trío, junto otras obras de cámara inéditas, ha sido recuperado y publicado por el sello catalán Clivis en 1996.⁶²⁸ Tras una larga trayectoria como intérprete (tanto de violín como de viola), Benejam comienza a componer con más de 35 años. Es muy probable que su gusto por esas sonoridades urbanas proviniera de la práctica instrumental, gracias al repertorio que usualmente interpretaban tanto las formaciones de cámara como las orquestas en las que participaba, que tenían en cuenta los gustos del público a la hora de programar. El Trío, una de sus primeras composiciones, fue estrenado a finales de junio de 1951 por la Agrupación de Cámara de Barcelona (de la que formaba parte Benejam como viola), considerándose una «obra digna de incondicional elogio por su inspiración melódica, las inteligentes armonizaciones y el amplio desarrollo de sus bien trabajados cuatro tiempos».⁶²⁹ Es probable que su pertenencia a la agrupación motivara la composición de ésta y otras piezas de cámara para cuerda y piano. Poco después, en 1954, se marcharía a América, primero a Ecuador y luego a Estados Unidos, donde desarrollaría la mayor parte de su producción y donde probablemente encontrara, por su constante uso del jazz.

Durante estos primeros quince años tras la Guerra Civil, se ha podido constatar cómo las obras para la plantilla muestran niveles muy dispares de relación con la tradición, diferentes lenguajes, posicionamientos estéticos muy personales (hasta el punto de aparecer Tríos escritos por un aficionado casi autodidacta como Rodríguez-Losada o muy vanguardistas como el de Hidalgo): se trata de particularizaciones de la posición estética de cada compositor. Sin embargo, si se enfoca este periodo de una manera general, durante los años cuarenta y principios de los cincuenta en España se intenta romper con los estereotipos contruidos sobre el neoclasicismo sin renunciar a las ideas de orden o la inclusión de elementos que dieran una identidad nacional a la música.⁶³⁰ El

14/09/2019]. Benejam tiene otro trío con piano, el Trío no. 2 en Sol \flat op. 5, que del que no se ha localizado la partitura.

⁶²⁸ En conmemoración del centenario de su nacimiento, se creó una página web en la que aparece gran cantidad de información de toda índole sobre el compositor y su obra <<http://centenaribenejam.blogspot.com/>> [consultado: 13/09/2019]. Según algunas fuentes secundarias, Benejam parece tener un Trío no. 2 en Sol \flat op. 5, pero no se ha encontrado la partitura, ni manuscrita ni editada; ver CASARES RODICIO, Emilio. «Benejam Agell, Luis», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. II, pp. 360-361.

⁶²⁹ [ANÓNIMO]. «Asociación Mundial “Estela”». La Agrupación de Cámara de Barcelona», *La Vanguardia*, año LXVII, no. 26450 (22/06/1951), p. 14

⁶³⁰ PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla, Doble J, 2010, p. 351.

régimen franquista intenta ideologizar y reencauzar esta estética para hacerla más «clásica»,⁶³¹ más conservadora y, por tanto, más humana (y española), y así diferenciarla de otras propuestas como la de Stravinsky.⁶³² No obstante, las obras ganadoras de los concursos de composición sí estarán más cercanas a esta concepción de revisar lo popular de manera más clara. Desde luego, los premios de composición siguen siendo un acicate para los músicos a la hora de decidirse a escribir para violín, violonchelo y piano. El más destacable es el premio de composición «Samuel Ros» (desde 1952 hasta 1962) que narra una parte crucial de la historia de la música española. En cierta forma, servirá como anemómetro para determinar la progresiva permeabilidad del régimen a los vientos de renovación musical de las vanguardias europeas, ya que, debido al alineamiento político de los organizadores del evento, su camino fue paralelo al de los intereses franquistas.⁶³³ El premio «Samuel Ros» centraba su atención precisamente en aquello que el Premio Nacional de Música venía desatendiendo, la música de cámara;⁶³⁴ será este certamen el principal promotor de la creación para formaciones instrumentales clásicas.⁶³⁵ En su tercera edición, la de 1954 (única convocatoria en la que se solicita un Trío con piano), se premia a un compositor y una obra que —al igual que en las dos anteriores— no destacan precisamente por su vanguardismo.⁶³⁶ Gerardo Gombau (1906-1971) con su Trío en Fa#.⁶³⁷ Fue escrito entre diciembre de 1953 y enero de 1954 y estrenado el 25 de abril de 1954 por Luis Antón (violín), Juan Ruiz Casaux (violonchelo) y Enrique Aroca (piano), miembros de la Asociación Nacional de Música de Cámara.⁶³⁸

Según Gan Quesada, sus cuatro movimientos se desarrollan siguiendo las grandes formas clásicas (I. *Andantino quasi allegretto*, forma sonata; II. *Andante*, lied; III. *Allegro*

⁶³¹ En España, partir de los años 40, el neoclasicismo se restringe a una revisión del barroco o, directamente, de Scarlatti; ver PIQUER SANCLEMENTE. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos...*, op. cit., pp. 353-354.

⁶³² *Ibid.*, p. 361.

⁶³³ FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco José. «La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición "Samuel Ros" como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas» en SALA, Massimiliano (ed.). *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 286-287.

⁶³⁴ Para un estudio sobre el Premio Nacional de Música en esta época, consultar GAN QUESADA, Germán. «El concurso nacional de música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación», en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (eds.). *La música acallada: Liber amicorum*, Salamanca, Amarú ediciones, 2014, pp. 149-161.

⁶³⁵ GAN QUESADA, Germán. «La creación de música de cámara en España en los años cincuenta: ¿una oportunidad perdida?», en GONNARD, Henri; HEINE, Christiane (dirs.). *La musique de chambre au millieu du 20e siècle: France-Espagne*, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017, pp. 154-155.

⁶³⁶ FERNÁNDEZ VICEDO. «La música española en los años cincuenta...», op. cit., p. 280

⁶³⁷ El manuscrito se conserva en E-Mn: Sig. M. Gombau/17/3. La obra no está editada de manera comercial, por lo que agradecemos a Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós, el habernos facilitado una edición particular privada para facilitar su estudio.

⁶³⁸ GAN QUESADA. «La creación de música de cámara en España en los años cincuenta...», op. cit., p. 155

scherzando, Scherzo; IV. *Allegro assai*, rondó),⁶³⁹ por lo que su alineamiento con la tradición del género es total, incluso remontándose al siglo XIX, donde el uso de los cuatro movimientos era más usual que en el XX, donde se reduce a tres. Desde luego, el conocimiento teórico de Gombau de la plantilla se ve complementado con la intensa actividad práctica desarrollada en numerosos recitales como miembro del Trío Castilla (Antonio Arias, violín; Lorenzo Puga, violonchelo; Gerardo Gombau, piano) en los años cuarenta, siendo galardonados incluso en el Concurso Nacional de Música de Cámara de 1943,⁶⁴⁰ cuyo repertorio pudo influir en que esta obra aun muestre ideas propias de las décadas anteriores. No obstante, Gombau será una de las personalidades de referencia en la Generación del 51, considerado dentro de la vanguardia musical española en la década de 1960.⁶⁴¹

Siguiendo la idea de extender el sistema tonal, se encuentra el Trío-Sonata (1956) de Manuel Angulo López (1930),⁶⁴² en quien parece que la composición ocupó un papel secundario con respecto a la enseñanza de la música.⁶⁴³ El Trío se enmarca en una estética posromántica expresionista, fundamentada en la tonalidad como cimiento constructivo pero que se va debilitando al tomar recursos de la atonalidad, como el uso de secuencias de intervalos fijos, ostinatos rítmico-melódicos o la búsqueda de la tensión por acumulación de intervalos más o menos disonantes que recuerdan a Hindemith.

De la misma manera que los primeros quince años desde la Guerra Civil presentan numerosas piezas para violín, violonchelo y piano (dentro y fuera del género), los quince años entre el *Trío-Sonata* (1956) de Manuel Angulo y el Trío no. 1 (1972) de Josep Soler Sardá suponen casi un vacío en la producción, encontrando solo dos. La primera es *Dos movimientos para Trío* (1968)⁶⁴⁴ de Jordi Cervelló (1935), compuesto en lenguaje atonal e integrado por un *Adagio* y un *Allegretto energico*. La segunda *Dos impromptus*, título conjunto dado por Joaquim Homs (1906-2003) a la unión de dos piezas independientes: *I – Tardor 1960 / II – Primavera 1986*.⁶⁴⁵ Por un lado el *Impromptu n° 6* (1960) para violín o flauta, violonchelo y piano,⁶⁴⁶ que se trata de un arreglo del propio compositor a

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 157

⁶⁴⁰ GARCÍA MANZANO. *Gerardo Gombáu...*, *op. cit.*, p. 151

⁶⁴¹ GAN QUESADA. «La creación de música de cámara en España en los años cincuenta...», *op. cit.*, p. 157

⁶⁴² No se ha localizado el paradero del manuscrito, que tampoco parece haberse editado. Agradezco a Luciano González Sarmiento, pianista del Trío Mompou, el haberme facilitado una fotocopia del mismo.

⁶⁴³ MEDINA, Ángel. «Angulo López-Casero, Manuel», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. I, pp. 474-475.

⁶⁴⁴ Editada en Barcelona por el sello Clivis en 2005.

⁶⁴⁵ HOMS FORNESA, Pietat (ed.). *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*, Madrid, Ediciones y publicaciones autor S.R.L., 2007, p. 344

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 343

partir del sexto de los *Siete impromptus* para piano.⁶⁴⁷ Por otro, el *Impromptu 1986*, es realmente la primera obra originalmente para violín, violonchelo y piano, pues el *Trío per a violí, clarinet (oboe o cello) i piano* de 1974 fue concebido en origen para violín, clarinete y piano.⁶⁴⁸ Las tres fueron estrenadas en su versión de violín, violonchelo y piano; en concreto los dos impromptus fueron estrenados por el Trío Mompou.⁶⁴⁹

Durante los años 70, la producción de obras para la plantilla vuelve a los niveles de los años 40 y 50. Dentro del género se encuentran los Tríos de Josep Soler y Medina Seguí. Abandonando la idea de construir el discurso sobre el sistema tonal (más o menos ampliado) para adentrarse en la atonalidad y con una flexibilidad estructural que ya se aleja de las concepciones tradicionales del género (lo que será la norma en prácticamente todas las obras restantes), aparece la obra camerística de Josep Soler (1935), una de las más amplias del panorama actual.⁶⁵⁰ Aunque son muchos los tríos escritos para diferentes formaciones, solo dos lo son para violín, violonchelo y piano:⁶⁵¹ el Trío no. 1 (1972),⁶⁵² estrenado en Kassel (Alemania) el 19 de marzo de 1979, y el Trío no. 2 (1995),⁶⁵³ encargo del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea. En una estética más similar a Gombau y Angulo de extender la tonalidad, Mario Medina Seguí (1908-2000) compuso dos obras para violín, violonchelo y piano. El Trío no. 1, escrito en Madrid en 1975, se desarrolla en cuatro movimientos: I. *Allegro poco mosso*; II. *Molto moderato y cantábile*; III. *Allegro vivace*; IV. *Allegro*. El Trío no. 2, también escrito en Madrid en 1992, sigue también estructura de cuatro tiempos: I. *Allegro*; II. *Lento e cantábile*; III. *Allegro mosso*

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 305

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 343

⁶⁴⁹ A esta idea de arreglo o polivalencia instrumental se puede unir la versión para violín, violonchelo y piano del Trío para flauta, violonchelo y piano con el que Dúo Vital obtuvo el accesit al Premio Nacional de Música de 1951. Tras su estreno el 27 de noviembre de 1954 por la Agrupación Nacional de Cámara, no se conocen interpretaciones posteriores hasta finales del siglo XX, cuando el violinista del Trío Mompou, Joan Lluís Jordá, arregla la parte de flauta para violín y se reestrena en 1998. (La edición crítica de la partitura arreglada para violín, violonchelo y piano así como un comentario histórico sobre la misma se puede encontrar en GONZÁLEZ SARMIENTO, Luciano (ed). *Arturo Dúo Vital. Música de cámara (en el primer centenario del nacimiento de Arturo Dúo Vital)*, Madrid, Iberautor/ICCMU (Colección Música Hispana no. 10), 2001. En este volumen se encuentran: *Trio en Re mayor* (1951) para piano, flauta y violonchelo (con la partichela de flauta adaptada a violín), *Cuarteto en Sol menor* (1951-1952) para violín, viola, violonchelo y piano —Mención Honorífica del Premio Samuel Ros de 1955— y *Sonatina* para quinteto de viento (1955), accesit del Premio Nacional de Música de ese mismo año).

⁶⁵⁰ Para extender la información sobre el compositor, consultar MEDINA, Ángel. *Josep Soler. Música de la pasión* (2ª ed), Madrid, ICCMU, 2000.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 226. Aquí viene recogida información sobre la fecha de composición, instrumentación, estreno y edición de todas las obras para tres instrumentos de Soler.

⁶⁵² Trío no. 1. No se ha localizado el manuscrito. Según Ángel Medina, publicado por Clivis (*Ibid.*, p. 226), aunque no se ha encontrado la partitura en el catálogo de la editorial.

⁶⁵³ Trío no. 2. No se ha localizado el manuscrito. Editada en exclusiva en Sabadell por La mà de Guido, con copyright de 1996. En la última página de la edición aparece la fecha de 29 de abril de 1995.

e scherzando; IV. *Allegro*.⁶⁵⁴ Se trata de obras dentro de la tradición del género. Ambos manuscritos están depositados en el Archivo General de la Región de Murcia.⁶⁵⁵ Son obras que parten de la tradición formal pero renuevan el lenguaje, prácticamente atonal, aunque a grandes rasgos se pueden percibir aún intenciones reexpositivas asociadas no a un tono sino a una nota de referencia.

Ya muy alejadas de la tradición del género, y por tanto fuera de los límites de esta investigación, los entornos de los años 70 y 80 muestran una gran cantidad de obras que presentan enfoques muy personales de los compositores (a veces con una importante carga conceptual o emotiva). Durante dos años, Josep Cercós (1925-1989) escribe las obras que conformarán *12 peces per a tríu* (1975-1977)⁶⁵⁶ de un conjunto de piezas escritas para la formación reunidas integradas bajo un único título. Muy prolijo en lo camerístico (sobre todo conocido por sus once Cuartetos de cuerda), Ramón Barce (1928-2008), escribe *Kampa* en 1978, obra que parece pervivir en el límite entre lo tonal y lo atonal, fue estrenada en Fossanova (Italia) en 1981.⁶⁵⁷ Con algo más de trasfondo socio-político se encuentra *Graffiti* (1972-1982) de Francesc Taverna Bech (1932-2010), compuesto por tres piezas independientes modificadas durante diez años que, según el propio compositor, giran «en torno a la desolación en la que vive la sociedad actual» como consecuencia del poder de las élites y del grafiti como expresión de rebelión; por esta razón, la obra no presenta una forma determinada sino que es una secuencia de gestos y colores.⁶⁵⁸ *Coloquios* (1986)⁶⁵⁹ de Jesús Legido (1943), estrenada en el Festival Ibérico de Ávila por el Trío Mompou (al que fue dedicada), se trata de una composición en tres movimientos: I. *Monólogo*, donde los tres instrumentos se suceden en el discurso; II. *Diálogo*, establecido entre las familias instrumentales; III. *Epílogo*, donde los tres

⁶⁵⁴ Aunque en las partituras el compositor especifica cuatro tiempos distintos en cada Trío, Amparo Montoro indica que ambos Tríos están escritos en tres movimientos, probablemente por despiste ya que el número de páginas total de cada obra sí es el correcto; ver MONTORO BERMEJO, Amparo. *Mario Medina Seguí. Compositor Murciano del siglo XX (1908-2000)*, Tesis doctoral, Murcia, Escuela Internacional de Doctorado, 2018, p. 408.

⁶⁵⁵ E-MUar: Sig. FR9497/1 y E-MUar: Sig. FR9497/2 respectivamente. Acceso online <https://archivogeneral.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?idses=0&pref_id=3529075> [consultado: 03/11/2019]. En la descripción del Archivo se indica que la familia entregó una copia de ambas a la FJM, depositada en la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneo. Estas se hallan en E-Mjm: Sig. M-3010-B y M-4765-B respectivamente.

⁶⁵⁶ Partitura manuscrita fotocopiada en E-Mjm: Sig. M-344-C.

⁶⁵⁷ En la web del autor se encuentra un catálogo de sus obras, entre ellas *Kampa*, con comentarios sobre la plantilla, el estreno e incluso una audición de la pieza: <<http://www.ramonbarce.es/>> [consultado: 16/09/2019]

⁶⁵⁸ Notas del propio compositor sobre su obra dentro de la descripción de la partitura en el sello editorial Clivis <<http://www.clivis.cat/es/trios-con-piano/932-graffiti.html>> [consultado: 15/09/2019]

⁶⁵⁹ Se encuentra una fotocopia del manuscrito en E-Mjm: Sig. M-1751-B.

instrumentos conversan constantemente. Como indica el propio compositor, la tonalidad ampliada y la bitonalidad son el soporte de esta obra que, desde el título, apunta hacia diferentes tipos de conversación.⁶⁶⁰

Como constata este último grupo de obras comentadas, en la década final de este recorrido, la década de 1980, el panorama para la plantilla es muy variado, acogiendo obras de muy distinta naturaleza, lenguaje y estructura. Entre las composiciones que se podrían considerar como los últimos reductos del género se encuentren los de Manuel Castillo y José Luis Turina, compositores que pertenecen a generaciones diferentes. El Trío no. 1 (1983) y el no. 2 (1987) de Manuel Castillo (1930-2005) están depositados en el fondo del compositor en el Centro de Documentación Musical de Andalucía (CDMEA) de Granada,⁶⁶¹ ambos escritos en una estética atonal libre que se desarrolla en estructuras formales alejadas de las formas clásicas. El Trío no. 1,⁶⁶² encargo de la Universidad de Laramie (EEUU),⁶⁶³ fechado y firmado por el compositor en «Sevilla, Marzo 1983», está escrito en cuatro movimientos que se interpretan sin interrupción (I. *Moderato, sempre rubato*; II. *Scherzando*; III. *Lento espressivo*; IV. *Allegretto deciso*). De la misma fecha que el Trío no. 1 de Castillo data el Trío no. 1 (1983)⁶⁶⁴ de José Luis Turina (1952), encargo de, dedicada a y estrenada por el Trío Mompou⁶⁶⁵ el 4 de diciembre de 1984 en el VII Ciclo de Cámara y Polifonía del Teatro Real de Madrid.⁶⁶⁶ Está escrito en tres movimientos (I. *Adagio molto*; II. *Allegro molto*; III. *Molto moderato*). Al igual que Castillo, aunque la armonía no tonal prima, el sustrato profundo de la obra parece ser tonal.

Aunque queda fuera del género, pero en cierta manera aún en relación con las obras que planteaban una alternativa a la tradición del Trío con piano desde una agrupación de

⁶⁶⁰ En la página web del Trío Arbós se encuentra esta y otra información sobre la pieza: <http://www.trioarbos.com/v_portal/informacion/informacionver.asp?cod=48&te=48&idage=470&vap=0> [consultado: 18/09/2019]

⁶⁶¹ Trío no. 1 en E-GRda: Sig. MC-5-13. Trío no. 2 en E-GRda: Sig. MC-5-14.

⁶⁶² Agradezco a Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós, la información facilitada sobre la obra.

⁶⁶³ PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Castillo Navarro, Manuel», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. III, p. 379.

⁶⁶⁴ En E-Mjm: Sig. M-794-C se conserva una reproducción del autógrafo musical y una edición de la obra realizada por el propio compositor. En la última página aparece «José L. Turina Cuenca-Madrid Septiembre-Octubre, 1983»

⁶⁶⁵ El Trío Mompou fue fundado en 1982 por Luciano González Sarmiento (piano), Joan Lluís Jordá (violín) y Pilar Serrano (violonchelo), sustituida esta última unos años después por Mariano Melguizo y, finalmente, Dimitar Furniadjiev. El Trío de José Luis Turina fue una de las primeras obras encargadas por (y dedicadas a) la formación. A partir de aquí, su labor de promoción y difusión de las composiciones para violín, violonchelo y piano nacionales será crucial para entender el aumento en la densidad de obras escritas para la plantilla a partir de este momento.

⁶⁶⁶ Información sobre la obra en la página web del compositor: <<http://www.joseluisturina.com/ingles/trio.html>> [consultado: 18/09/2019]

piezas que adoptaban la forma de una suite, compondrá Simón Tapia Colman (1906-1993) su *Trío Prehispánico* (1985),⁶⁶⁷ obra de plena madurez. A los 33 años se exilió a México donde desarrolló la mayor parte de su carrera musical. Este conjunto de piezas a modo de suite fue un encargo del Trío México como tributo a la música prehispánica, a sus cantos y sus danzas. Se articula en cuatro tiempos: I. *Xtoloob*, basado en una melodía maya; II. *Cantar del yaqui*, usando una melodía popular de los indios yaquis de Sonora; III. *Velación*, una liturgia de la sierra del Estado Guerrero; IV. *Fantasia serí*, basado en el ritmo de los indios seris de la isla del Tiburón del Mar de Cortés.⁶⁶⁸ En este sentido, la idea de un conjunto de piezas que reflejan paisajes o aspectos de un pueblo la pone en relación con obras anteriores a la Guerra Civil como *Mallorca* de Torrandell, *España* de Zubeldía o *Suite Canaria* de Álvarez García. Sin embargo, el uso de elementos tomados de las danzas populares también recuerda al segundo movimiento del Trío op. 35 de Turina, al Trío en Do de Evaristo Fernández Blanco (por el uso del jazz) o incluso a las muchas obras que se valen del 5/4 o del zortzico, como Gerhard, Cassadó o incluso Ravel.

De manera general, además de como soporte para dar realce a un elemento vinculado al folklore, como reflejo poético de un lugar o situación o simplemente como lienzo sobre el que expresarse, determinados compositores vieron en la plantilla la posibilidad de trasladar su intención de homenajear (o al menos mostrar respeto o admiración) a una persona; normalmente haciéndose eco de alguna de las características de su lenguaje o proceso compositivo. Tal es el caso la ya conocida suite *Hommages* de E. Halffter (con movimientos dedicados a Poulenc, Stravinsky, Salazar o Debussy), *Homenaje a Schumann* (1974)⁶⁶⁹ de Josep María Mestre-Quadreny (1929), *Homenaje a César Franck* (1991)⁶⁷⁰ de Ángel Oliver Pina (1937-2005), *Le tombeau de M. Ravel* (1993) de Israel David Martínez (1969) u *Homenaje a Leo* [con Brouwer aún vivo] (1998) de María Escribano (1954-2002).⁶⁷¹

⁶⁶⁷ Se desconoce el paradero del manuscrito. Una copia de la versión editada por Simón Tapia Colman en México (se desconoce la fecha) se puede encontrar en E-Mjm: Sig. M-1305-B.

⁶⁶⁸ [ANÓNIMO]. *Ciclo Tríos Españoles*, segundo concierto a cargo del Trío Mompou, Madrid, FJM, 11 de enero de 2003.

⁶⁶⁹ Editado en Madrid por Alpuerto, con copyright de 1976.

⁶⁷⁰ Fechada el 27 de octubre de 1990. Encargo de la FJM. La partitura manuscrita original se encuentra en E-Mjm: Sig. M-1966-A.

⁶⁷¹ Por completitud, ya en el siglo XXI, aparece *Ex tenebris in lucem illam (in memoriam Julio Jaurena)* (2001) de Antonio Noguera Guinovart (1963), quien compuso esta pieza poco después de la muerte, en febrero de ese mismo año 2001, del director cántabro Julio Jaurena del Pozo (1943-2001). Este mismo compositor escribió *Homenaje a Arturo Dúo Vital* para quinteto de viento en 2001, el centenario de su nacimiento. Usó esta plantilla en referencia a *Sonatina* (1955) para la misma formación con la que Dúo Vital consiguió el Accésit del Premio Nacional de Música.

En referencia al Trío como homenaje a personalidades cercanas en el tiempo, hay que destacar dos momentos muy relacionados el uno con el otro. Tal es el caso del concierto del 18 de junio de 1984 en la Capilla de San Ildefonso de Alcalá de Henares en homenaje a Federico Mompou,⁶⁷² en el que el Trío Mompou (formado por Luciano Sarmiento, Joan Lluís Jordá y Pilar Serrano) interpretó las obras *Trío “Mompou”*⁶⁷³ de Gabriel Fernández Álvarez (1943-2008),⁶⁷⁴ *Trí-84* de Ricard Miralles (1944), *Trío concertante no. 1*⁶⁷⁵ de Tomás Marco (1942), *Moviment per a Trío* de Benet Casablancas (1956) y *Trium* de Rogelio Grobá (1930).⁶⁷⁶ El propio compositor, ya nonagenario, asistió y se le ofreció, como propina, la primera de sus *Cinco canciones sobre textos de Paul Valéry* arreglada para violín, violonchelo y piano por los miembros del Trío Mompou.

Poco tiempo después, el Festival de Santander de 1988 encarga a ocho compositores el homenajear nuevamente a la figura del ya difunto Federico Mompou, fallecido en junio del año anterior, 1987. Nuevamente en la interpretación del Trío Mompou, se encontraban las obras: *Trío* de Xavier Montsalvatge (1912-2002), *Trío homenaje a Mompou* de Antón García Abril (1933), *Canto al poeta de los sonidos*⁶⁷⁷ de Claudio Prieto (1934-2015), *Canción Callada* de Cristóbal Halffter (1930), *Per a Frederic – Canço i danza* de Carmelo Bernaola (1929-2002), *Caligrafías*⁶⁷⁸ de Luis de Pablo (1930), *Quinto cantar* de Tomás Marco.⁶⁷⁹ En 1987, las obras para violín, violonchelo y piano de Rogelio Groba,

⁶⁷² La figura de Mompou en referencia al Trío es muy recurrente y ha supuesto, gracias sobre todo a la formación que lleva su nombre, el despegue del género en España. Las obras para trío relacionadas con el compositor barcelonés llegan hasta el siglo XXI con, por ejemplo, *Luz de Campanas (homenaje a Frederic Mompou)* (2006-2007) de Sergio Blardony.

⁶⁷³ Se puede encontrar una fotocopia del manuscrito en E-Mjm: Sig. M-370-F. Editado en Madrid por la Editorial de Música Española Contemporánea, copyright de 1990.

⁶⁷⁴ Varios días antes del evento, se habla de una obra de Gabriel Fernández Álvarez para «violín, viola y violonchelo [...] inspirada en a sintonía que hizo para la SER el propio Mompou, con base en su “Música Callada”», aparentemente confundiendo la plantilla; ver FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Próximo homenaje, con estreno, a Federico Mompou en Alcalá», *ABC*, no. 24486 (11/06/1984), p. 66. La obra a la que se refiere Fernández Cid es la tercera pieza del primer cuaderno de *Música Callada*.

⁶⁷⁵ Editado en Madrid por la Editorial de Música Española Contemporánea, con depósito legal en 1999.

⁶⁷⁶ Lista con los estrenos realizados por el Trío Mompou, elaborada por su pianista, Luciano González Sarmiento <<http://joanllujsjorda.blogspot.com/2013/01/estrenos-absolutos-realizados-por-el.html>> [consultado: 16/09/2019]. Enrique Franco comenta la inspiración de Fernández Álvarez en la *Música callada* de Mompou para la creación de su trío, la concepción divertimento desde las estructuras clásicas de Miralles para el suyo, la sucesión de elementos (en lugar de desarrollos o polifonías) del de Marco, el alejamiento de la tradición y de la *vieja vanguardia* de los cincuenta de Casablancas y la posición de renovación desde la tradición de Groba, el mayor de todos (FRANCO, Enrique. «Cinco tríos y una calle de Alcalá de Henares, en homenaje a Frederic Mompou», *El País*, Madrid (20/06/1984). Acceso online: <https://elpais.com/diario/1984/06/20/cultura/456530406_850215.html> [consultado: 16/09/2019])

⁶⁷⁷ Fotocopia de la partitura manuscrita en E-Mjm: Sig. M-3241-B. Editada en Madrid por Arambol, con copyright de 1994.

⁶⁷⁸ Se encuentra una fotocopia de la partitura manuscrita en E-Mjm: Sig. M-2468-B.

⁶⁷⁹ FRANCO, Enrique. «Crítica: Festival de Santander. Música española para Mompou», *El País*, Madrid (15/08/1988). Acceso online: <https://elpais.com/diario/1988/08/15/cultura/587599204_850215.html> [consultado: 16/09/2019]

Tomás Marco, Evaristo Fernández Blanco y Eduardo Pérez Maseda (1953), junto al Trío (1983)⁶⁸⁰ de Ángel Barja (1938-1987), interpretadas de nuevo por el Trío Mompou, rindieron un homenaje musical a éste último, fallecido a principios de ese año.

De estos tres eventos, realizados entre 1984 y 1988, se pueden obtener tres reflexiones. La primera, como ya se vio con el Trío de Barcelona, la importancia del Trío Mompou como una de las primeras formaciones estables y profesionales para violín violonchelo y piano, capaz de estrenar, promover y difundir las obras escritas para la plantilla; o las formaciones más actuales como el Trío Arbós, quien ha estrenado y grabado numerosas piezas tanto de compositores consagrados como de creadores incipientes. La segunda, la cantidad y continuidad de la producción en esos años, que supondrá el despegue definitivo y el restablecimiento del interés nacional, encontrándose más de cuarenta obras en la década de 1980 (más de quince tan solo en 1988 y 1989), otras cuarenta en la década de los noventa y alrededor de treinta entre 2000 y 2005.⁶⁸¹ Pero quizá el aspecto más importante para esta investigación es la constatación de que — como se ha visto en este último bloque desde 1940—, incluso un grupo de obras concebidas para un mismo evento, escritas por músicos coetáneos, para la misma formación y para un mismo público, acaban presentando estéticas, estilos, ideas y posturas tan radicalmente opuestas que es imposible seguir hablando de una trayectoria global para las obras escritas para violín, violonchelo y piano; mucho menos en el género. Tradición ésta que, desde la Guerra Civil, venía ya disolviéndose hasta ser reabsorbida por la individualidad de cada creador.

⁶⁸⁰ El Trío de Barja, editado en León por Producciones Caskabel (1989?), es una obra que, ya a finales del siglo XX, sigue mostrando un vínculo con la tradición, escrita en un lenguaje neoclásico, en tres movimientos que respetan la alternancia de rápido-lento-rápido.

⁶⁸¹ Datos obtenidos al realizar una primera catalogación preliminar de las obras más representativas, sin ánimo de exhaustividad por quedar estas fechas ya totalmente fuera de los límites de esta investigación.

III

Las obras pioneras para la plantilla en territorio nacional a mediados del s. XIX

1. Trío en Fa mayor (c1856-c1863) de Pedro Tintorer (1814-1891)

El Trío en Fa mayor fue escrito probablemente en los entornos de 1856 y 1863, publicado en París por E. Gérard poco después y estrenado en Barcelona el 29 de junio de 1865.⁶⁸² Esta obra, hasta el momento, es el primer representante finalizado dentro de la tradición del género escrito por un compositor español. Articulado en tres movimientos, presenta rasgos cíclicos al reutilizar el material inicial del Trío también como coda final de la obra. Tintorer se acoge a un lenguaje que estiliza los rasgos propios de la música de salón para proponer un discurso en cierta comunión con el pensamiento musical tradicional, cercano al romanticismo centroeuropeo del siglo XIX con un motor rítmico mucho más danzable y ligero.⁶⁸³

1.1. I movimiento: *Allegro*

Este primer movimiento del Trío, *Allegro* en Fa Mayor, presenta una estructura un tanto inusual. Tintorer no usa la forma sonata, como cabría esperar en el primer movimiento de un Trío con piano clásico, sino una reinterpretación libre de un rondó con una forma general de ABACA.⁶⁸⁴ El tempo y el carácter del estribillo A y los episodios B (ambos *scherzo*) y C (*spiritoso*) acercan la pieza a una concepción más de música de salón refinada que camerística. El acompañamiento simple por parte del piano, en una alternancia de mano izquierda (bajo) y derecha (acorde), y el doblamiento a octavas de la melodía por parte de las cuerdas dificultan el intercambio de material y el juego entre las voces, generando una textura general de melodía acompañada hasta el punto de que, en

⁶⁸² Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 61 a 70.

⁶⁸³ Los resultados aquí presentados son una extensión de la información expuesta por el autor en el marco de las *IX Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Afinando ideas: de norte a sur* con la comunicación «El Trío con piano de Pedro Tintorer (1814-1891). ¿Primer representante del género escrito por un compositor español?» (Facultad de Filosofía y Letras de Granada, 14 de abril de 2016).

⁶⁸⁴ Diferimos de la opinión de García Alcantarilla, quien indica que el primer movimiento de esta obra es una «forma sonata con coda»; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 146.

no pocas ocasiones, el piano parece estar desarrollando un bajo cifrado (cc. 3-4). No se encuentran grandes procesos modulantes ni zonas de elaboración con el material propio del movimiento, sino más bien transiciones sobre material relativamente neutro que se secuencian, casi siempre por cromatismos (dominantes secundarias a tónicas secundarias), para viajar de una zona temática a otra. Es decir, no existe un trabajo de desarrollo sino más bien de yuxtaposición de bloques temáticos.

Tabla 3: TINTORER, Pedro, Trío, I (esquema formal)

A	T1	B	T2	A	T3	C	T4	:		A + CODA (A)
1	19	24	33	43	61	69	86			103 120
	FaM		FaM	(→SiM)	MiM		LaM	(→DoM)		FaM

La sección A (cc. 1-18) presenta el tema principal del Trío en este primer movimiento (Ejemplo 2). Se trata de un motivo juguetón (*scherzando*),⁶⁸⁵ suelto (en las cuerdas aparece en *pizz.*), ligero, en un registro central y en *pianissimo*. Aunque comienza en Fa mayor, el aire desenfadado se oscurece súbitamente en el compás 7, donde se repite casi idéntico en el relativo menor, Re menor. Será este fragmento (cc. 7-12 y su repetición en Do# menor en cc. 49-54) la única zona que se aleje claramente del modo mayor imperante en todo el movimiento; a excepción de pasajes más cromáticos que aportan cierta inestabilidad tonal y modal que a veces se acerca al modo menor (p.e., cc. 90-94, por usar acordes de séptima disminuida).

Ejemplo 1: TINTORER, Pedro. Trío, París, E. Gérard, 1865?, I, cc. 1-4 (tema A)

A partir del compás 13 se produce una pequeña extensión del estribillo A en la que, aplicando una cromatización ascendente a una célula melódico-rítmica simple, se vuelve

⁶⁸⁵ En ocasiones, el manuscrito y la edición difieren. Pero en su mayoría son rasgos sin importancia. En este caso, el manuscrito indica «scherzo» mientras que la edición, «scherzando».

a la tonalidad principal de Fa mayor. Aunque será un recurso muy usado, aquí vemos por primera vez las apoyaturas en tiempo débil sobre dominantes secundarias con las cuales aporta dirección al discurso. Y no solo desplaza la armonía sino también las líneas melódicas: vemos en el compás 16 cómo comienzan violín y piano una escala a mitad de compás, por lo que, en el compás 23, debe añadir un pequeño nexo de medio compás para compensar y poder comenzar el episodio B en el tiempo fuerte. Este recurso, efectivamente, dota de dinamicidad y proyección, pero Tintorer abusa de él a lo largo del Trío, generando un discurso demasiado ligero en muchas ocasiones que dificulta que los temas tengan entidad suficiente. Quizá por esta razón tampoco los use como material para elaboración: en sí mismos, por su naturaleza, ya albergan esa intención de avance que sería excesiva si se sometieran a procesos de secuenciación como los que usa en las transiciones. El discurso recae en manos del violín y, en segundo plano, el piano, relegando al violonchelo a un papel casi de relleno armónico, buscando la continuidad vertical entre la cuerda aguda y el teclado. La cadencia en Fa mayor del compás 18 indica la finalización de la primera sección A, comenzando en el compás 19 la primera transición (T1) que conduce a B (Ejemplo 2). Aunque es aparentemente cromática y modulante, se trata de una pequeña secuencia con una célula de tres corcheas descendentes que, por medio de acordes de séptima disminuida sobre *re*, *la* y *sol*, dirigen rápidamente a la tonalidad de Do mayor, como dominante de Fa mayor. Cabe destacar el uso del segundo sexta aumentada francesa de Fa menor (c. 21: *sol*, *si*, *reb*, *fa*) para cambiar el color antes de la vuelta a Fa mayor. Aquí se produce un intercambio de material entre las diferentes voces; sin embargo, el violonchelo sigue estando en un plan muy secundario, simplemente doblando el registro grave del piano.

En la transición T1, el material no parece provenir del motivo inicial sino más bien ser, como ocurrirá en la mayoría de las zonas de elaboración, material neutro con el que enlazar bloques temáticos. Aunque se podría considerar que pertenece al tema B, en el que hay una presencia notable del motivo de las tres corcheas y, por tanto, estaría anticipándolo (tal y como ocurre en el puente entre los temas A y B de una forma sonata).

The image displays a musical score for a Trio by Pedro Tintorer. It consists of four systems of music, each with three staves: Violin (top), Violoncello (middle), and Piano (bottom). The key signature is one flat (F major/C minor). The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *f arco* (forte arco) and *pizz* (pizzicato). The score is marked with a '5' at the beginning of the third system.

Ejemplo 2: TINTORER, Pedro. Trío, París, E. Gérard, 1865?, I, cc. 18-26 (T1 y comienzo de B)

En el compás 24 comienza la nueva sección B, también en la tonalidad de Fa mayor (Ejemplo 2). Será aquí el violonchelo el que se encargue de exponer la melodía, que parece una variación libre del estribillo A, conservando tanto la tonalidad como el carácter. El piano continúa con los motivos rítmicos alternando ambas manos, estableciendo una armonía por compás (variando de tónica a dominante). El violín, a modo de pedal superior sobre la dominante, dialoga tímidamente con el violonchelo. El fragmento de los compases 25-28 se repite casi idéntico en los compases 29-32, salvo por la introducción de varias células breves, terceras descendentes en semicorcheas en el piano.

La idea de repetir fragmentos (casi sin variación) que se vio en A y que también aparece en B incide en la idea de que se trata de una pieza ligera, sin demasiadas pretensiones, fácil de asimilar. Sin complejos entramados, modulaciones lejanas o desarrollos profusos que en ocasiones roza la trivialidad.

A partir del compás 33 se inicia una sección que surge casi como una extensión cadencial de B (tal y como T1 lo hacía de A), en la que, de nuevo, un motivo melódico-

rítmico se secuencia, aparecen apoyaturas armónicas en tiempo débil y una serie de dominantes secundarias nos dirigen a Si mayor, dominante de la nueva tonalidad: Mi mayor.

Hasta el momento el papel del violonchelo, salvo en el episodio B en la que expone la melodía principal, es casi testimonial. El violín se encarga del material melódico y el piano de acompañar haciendo o bien acordes (como un bajo cifrado en el que se alternan las manos) o bien escalas o fragmentos de las mismas.

A partir del compás 43, se encuentra una gran sección en la que se recapitula el material del comienzo. El estribillo A (cc. 1-18) reaparece idéntico aquí (cc. 43-60) salvo por el tono, que esta vez será Mi mayor, con lo cual el acercamiento anterior a Re menor aquí será a Do# menor. A partir de aquí, se observa en el manuscrito una cierta dejadez por parte del compositor en cuanto a trasladar las indicaciones que ya aparecían en los primeros compases, lo que quizá indique que el propio músico veía esta sección como una simple reiteración de ideas en otra tonalidad y no como una contribución necesaria para la estructura global del movimiento.

En el compás 61 comienza la transición a una nueva sección, el episodio C. Esta transición (T3) arranca igual que T1 porque provienen del mismo material: A (esta vez en Mi Mayor en lugar de Fa Mayor). Sin embargo, por varias razones, T3 cambia entre los compases 63-66: primero, porque aquí se necesita un proceso modulante hacia La mayor; segundo, el episodio C cambia el carácter, *spiritoso*, y abandona el *scherzando* por lo que ya Tintorer suaviza con un *giocoso*.⁶⁸⁶ Esta parte central nueva de T3 vuelve a ser un proceso de elaboración armónica similar a los anteriores: cromatización ascendente de notas para crear resoluciones de dominante-tónica secundarias. Como ocurría en la transición entre A y B (T1), aunque parece ser un material bastante neutro, localizado principalmente en el violín, se podría pensar que anticipa parte del material de la sección C, pues ambos contienen la misma idea rítmica. El violonchelo continúa reforzando la voz inferior del piano.

Este segundo episodio del rondó (C) en el que se desarrolla el primer movimiento, aún todas las consideraciones estéticas realizadas sobre sonoridad más próxima a la de una pieza de salón que a la de un trío camerístico (Ejemplo 3). Violín y violonchelo realizan la melodía a distancia de dos octavas, con la mano derecha del piano entre ambas líneas (puntualizando con gestos breves ciertos giros de la melodía de las cuerdas) y la

⁶⁸⁶ Indicación que aparece solo en la edición.

izquierda simplemente acompañando con un despliegue del acorde. *Marcato il basso* para los graves del piano y *leggiero* para los agudos refuerzan la idea de que el teclado está acompañando, casi siempre con dominante o tónica, y engalanando con algunos giros escalísticos el discurso principal de las cuerdas. El violonchelo aquí, en lugar de reforzar al piano, dobla la melodía del violín. Este episodio C tiene una clara textura de melodía acompañada mucho más clara que A y B; incluso en B aparecía cierto intento de diálogo entre voces que nos proporcionaba algo de contraste textural.

Ejemplo 3: TINTORER, Pedro. Trío, París, E. Gérard, 1865?, I, cc. 69-71 (tema C)

A partir del compás 86 se puede observar una nueva transición (T4) hacia una tercera aparición de A en la tonalidad principal de Fa mayor. Las cuerdas siguen manteniendo su posición de bloque contra el piano. En el compás 90 comienza una frase modulante que, mediante acordes de séptima disminuida, nos conduce hacia Do Mayor en el compás 95, que se asienta y toma cuerpo para convertirse en quinto grado de la siguiente tonalidad, Fa mayor, que se establece con mucha rotundidad en los acordes de los compases 100-102. Será aquí, en el compás 102, donde, sorprendentemente, Tintorer propone una repetición completa de la obra hasta ese momento con una doble barra de repetición, inusual para una forma rondó «clásica». Esto produce un desequilibrio formal en la pieza. Implica una nueva exposición de A en Fa mayor y en Mi mayor, lo que haría demasiado reiterativo este primer movimiento, quedando como [ABAC | ABAC | A]. Quizá Tintorer planteó esta repetición como estrategia para llegar calar en el público, pensando quizá que solo se llegaría a interpretarse un número limitado de veces. Aunque es más probable que, observando que al final del tercer y último movimiento del Trío reaparece el material inicial A con una de intención cíclica, el hecho de repetir todo este

bloque ABAC de nuevo tenga como objetivo que el estribillo persista en el oído del oyente cuando este reaparezca para concluir la obra.

En el compás 103 se retoma el estribillo A en la tonalidad principal de Fa mayor, proponiendo el compositor un pequeño estrecho que se abandona en el compás 107 para comenzar un proceso cadencial en el que, una vez más, el violín entona la melodía, el violonchelo apoya la sección grave del piano y la mano derecha del teclado acompaña a la cuerda aguda. Esta frase se repite en el compás 111, intercambiándose el material el violín y el piano. Continúa este tipo de juegos hasta el compás 120, donde una zona cadencial final dirige hacia la última gran aparición del estribillo A en los compases 123-124, quedando ya simplemente siete compases más para finalizar la pieza, reforzando la tonalidad de Fa mayor en fortísimo y reservando un sorprendente pianísimo en pizzicato en los últimos dos compases que con la indicación de «segue l'andante» —que aparece solo en el manuscrito—, enlazan con el segundo movimiento a manera de *attacca*.

Este primer movimiento es de carácter un tanto jocoso y desenfadado, prácticamente desarrollando el discurso siempre en torno a tonalidades mayores.⁶⁸⁷ Y, de no ser mayor, es algún pasaje modulante cromático que incide en el acorde de séptima disminuida y enfatizaciones con secuencias de dominante secundaria que resuelven en su tónica secundaria. Hay poco uso de sonoridades menores salvo al principio, cc. 7-12, que repite el estribillo A en el relativo menor, Re menor, y Do# menor. Tampoco se encuentra mucho contacto con los acordes del grupo de la subdominante, recurso muy usado en el siglo XIX para aportar coloración a la obra y acercarla eventualmente a sonoridades menores a través del IV grado del menor, el VI del menor, el napolitano y otras.⁶⁸⁸ En los procesos de elaboración y desarrollo tiene tendencia a usar apoyaturas en tiempo débil para dirigir el discurso con cromatismos que actúan como sensibles secundarias. Sin embargo, aunque este sea uno de los recursos más usados para realizar procesos

⁶⁸⁷ En relación al uso mayoritario de Tintorer de tonalidades mayores en esta obra, a finales del siglo XVIII en Europa, los Tríos aún tenían como consumidores finales los salones de músicos aficionados, por lo que los Tríos op. 1 de Beethoven, en tonalidad menor y articulados en cuatro movimientos no eran la mejor propuesta de cara a maximizar las ventas. Parece ser que Haydn le advirtió a este respecto, pero el maestro de Bonn estaba ya en pleno viaje hacia la expansión de las formas. Ver SMALLMAN. *The Piano Trio...*, op. cit., p. 46.

⁶⁸⁸ Sí es cierto que Tintorer usa la sexta aumentada francesa en lugar de la más común en la época sexta aumentada alemana; por ejemplo, en el c. 21. También, como se verá, reaparece en varios momentos en los movimientos II y III. Se podría relacionar con su formación en Francia, pero este acorde en sí mismo no tiene un vínculo unívoco claro con una localización o una estética (como sí lo tendrán otros acordes de la subdominante como, p.e., el acorde de Tristán). No obstante, por su facilidad de inclusión dentro de sonoridades basadas en escalas de tonos enteros, será un acorde muy recurrente en el impresionismo francés.

modulantes (secuencias dominante-tónica secundarias), la reiteración y la desvinculación con los materiales temáticos los hacen aquí un tanto pobres.⁶⁸⁹

Las transiciones, sobre todo T1 (entre A y B) y T3 (entre A y C), funcionan de forma parecida al puente de una forma sonata clásica: se diluyen elementos del tema anterior mientras ya aparecen rasgos del tema siguiente, actuando realmente como un nexo.

Salvo momentos puntuales, como el comienzo del estribillo A, la melodía acompañada rige la textura general del movimiento. Casi no se produce intercambio de material o diálogo entre las voces. A grandes rasgos, el violín se encarga del papel melódico, el piano del acompañamiento armónico (que en muchas ocasiones parece un bajo cifrado desarrollado) y el motor rítmico y el violonchelo refuerza la zona grave del piano o dobla al violín.

1.2. II movimiento: *Andante molto*

Las indicaciones de *Andante molto* para el tempo y de *expressivo e vibrato* para el carácter anuncian un movimiento tranquilo aunque el discurso tiene cierto motor interno que lo ayuda a avanzar y a desarrollarse sin estancarse.⁶⁹⁰ Presenta una forma lied ternaria con una zona central de elaboración:⁶⁹¹

Tabla 4: TINTORER, Pedro, Trío, II (esquema formal)

A	B [sección central de elaboración]						A'
1	34	51	53	55	59	65	69
Sib M	MibM	(Fa#M - LaM - DoM) ReM - FaM				Sib M	

La primera sección A comienza con el piano realizando un acompañamiento acórdico simple en la tónica, Sib mayor, mientras el violonchelo propone una melodía

⁶⁸⁹ En esta obra, cuando la cromatización de una nota es descendente en lugar de ascendente e inicia una secuencia, en la mayoría de los casos se convierte en uno de los sonidos de un acorde de séptima disminuida (p.e., en los cc. 90-94).

⁶⁹⁰ Esta intención del compositor de avance ya aparece en el manuscrito, ya que la indicación original es la de *Andante assai* mientras que en la edición cambia a *Andante molto*. Aunque ambas indicaciones significan «muy», creemos que, más que apresurar el andante simplemente procuran que no caiga el tempo hacia un *adagio*, ya que el *expressivo* del manuscrito o *expressivo e vibrato* de la edición tienden, en la práctica, a hacer decaer el tempo.

⁶⁹¹ Diferimos de la opinión de García Alcantarilla, quien indica que el segundo movimiento de esta obra tiene una estructura de «A B A' C D E A'E'»; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 146.

centrada en *re*, *fa* y *si*. La frase se repite, intensificando el acompañamiento al que se suma el violín apoyando algunos giros finales del violonchelo. En el compás 17 se encuentra la célula melódico-rítmica que usa Tintorer para construir la zona de desarrollo central: silencio de corchea y tres corcheas. Este mismo patrón ya se encontraba en los compases 24-25 del primer movimiento, en el episodio B, tanto en violín (nota repetida) como en el violonchelo. Tras una pequeña zona de transición en la que el piano adquiere mayor protagonismo (cc. 19-25), reaparece la idea inicial del compás 2, esta vez en el violín, reforzado por el violonchelo (a distancia de tercera) mientras el piano acompaña. Acaba así la primera sección A en el compás 34.

A continuación (cc. 34-68) se presenta la sección central de elaboración, B, que insiste bastante en la célula de silencio de corchea más tres corcheas que se expuso en la sección A (c. 17). Con la llegada a *Mi* Mayor del compás 44, comienza un proceso modulante. Los compases 45-48 parecen ser una simplificación de T1 (c. 19) y T3 (c. 45) del primer movimiento. A partir de ahí, se desarrolla la célula melódico-rítmica de A antes comentada haciendo acercamientos tonales (y breves reposos) en *Fa* Mayor, *La* Mayor, *Do* Mayor y, finalmente, en *Re* Mayor. Este fragmento sobre el tono de la medianta (cc. 59-63), rápido y en fortísimo, representa el punto culminante del movimiento. A partir del compás 65, un nuevo pasaje de semicorcheas en el piano sobre la dominante de *Si* Mayor dirige a la recapitulación de A, finalizando así la zona central. Se aprecia en la elaboración armónica la predilección por los acordes de séptima disminuida que se apuntó en el primer movimiento, que aquí tiene un reflejo macroscópico: las notas *fa*#, *la*, *do* y *mi* son las tonalidades por las que avanza esta sección B; incluso aparece *re*, la tónica omitida del acorde de séptima disminuida.⁶⁹²

La zona de recapitulación A' (cc. 69-86) es breve en comparación con la sección A inicial, ya que no se articula internamente en tres subsecciones como sí pasaba al comienzo. Aquí simplemente establece el tema y la tonalidad principales para dar la sensación de retorno.

En definitiva, las consideraciones armónicas, texturales y melódicas realizadas para el primer movimiento se mantienen aquí. Lo único reseñable es una idea de elaboración de material temático ligeramente más profusa que en el primer tiempo.

⁶⁹² También, como en el primer movimiento, vuelve a aparecer un acorde de sexta aumentada y, nuevamente, es una sexta aumentada francesa (c. 58) en lugar de la más común en la época, la alemana.

1.3. III movimiento: *Allegro moderato*

Este tercer y último tiempo vuelve a ser un movimiento rápido, ágil, desenfadado en su mayor parte. Aparece en el manuscrito el título de «Rondó», que no aparece en la versión editada. La estructura general respondería a un esquema ABACA + coda (o ABABACA + coda si se cuenta la repetición), que se aproxima a la idea formal del primer movimiento y, bajo ciertas consideraciones, sí podría ser un rondó dada la reiteración de una idea inicial (estribillo) que se alterna con elementos temáticos secundarios (episodios).⁶⁹³ Además, las indicaciones de *scherzando*, *giocoso* o *leggiero* vuelven a colocarnos en un esquema cercano a música danzable y desenfadada. Sin embargo, la existencia de desarrollos y transiciones así como las complejas articulaciones internas de los grupos temáticos hacen que esta sensación de yuxtaposición de diferentes materiales temáticos no sea tan clara.

Tabla 5: TINTORER, Pedro, Trío, III (esquema formal)

A						B							
:	a ₁		a ₂	(ext)	(trans)		b ₁	b ₂	b ₁	(trans) :			
	1		63	72	80		87	103		130	146	155	170
	FaM		ReM	Sim	ReM		LaM	(mod)		Rem	FaM	Rem	
A			C			A							
a ₁	(trans)	a ₃	(trans)	C		a ₂				Coda (del 1er mov)			
176	189	204	225	230		259	271	280		283			
FaM	(mod)	MibM	(enarm)	SiM (mod)		FaM	Rem	FaM					

Comienza el movimiento con el estribillo A, en Fa Mayor, tempo *allegro moderato* y la indicación de *giocoso* para el piano, que, en solitario, introduce el motivo del estribillo: nuevamente material que se apoya mucho sobre las notas de la tonalidad principal. En el compás 9 aparece el violín y comienza el intercambio de la melodía entre ambos (con el chelo reforzando los acordes del teclado). La sección A puede dividirse en dos subsecciones: a₁ y a₂. A su vez, a₁ (cc. 1-62) se divide en cuatro partes (cc. 1-16; cc. 17-35; cc. 36-43; y cc. 44-62), siendo las impares idénticas y poseyendo la cuarta y última

⁶⁹³ Diferimos de la opinión de García Alcantarilla, quien indica que el tercer movimiento de esta obra es una «forma rondó sonata», ya que no existe una reexposición de lo que se identificaría con el grupo temático B; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 146.

un perfil modulante que dirige a la nueva tonalidad de a_2 , Re mayor, *scherzando*, que elabora la cabeza de a_1 , estableciendo un diálogo entre violín y piano. Aquí el violonchelo tiene un papel casi testimonial, reforzando la armonía. Una pequeña extensión cadencial (cc. 87-102) dirige hacia la transición modulante (cc. 103-129) que cambia el tono desde La mayor a Re menor.

Esta transición tiene además otro propósito: el de mutar el carácter, ya que se aproxima una de las pocas zonas en modo menor del movimiento (y casi del Trío completo) que, además, provoca un cambio de textura drástico. En el compás 130 se inicia un nuevo pasaje en el que el piano propone una melodía de corte oriental en la mano derecha mientras la izquierda continúa con el acompañamiento típico de toda la obra; se suman las cuerdas en pizzicato, lo que acentúa la ilusión de aludir a música de otra región u otro tiempo. Los apoyos y las pausas de la melodía dan a la línea melódica un aire declamativo que invita al *rubato*. Así mismo, la indicación de *un poco meno* facilita que el piano desarrolle con más libertad el discurso en esta parte. En el compás 145, un breve pasaje en Fa Mayor, esta vez protagonizado por el violín, interrumpe el ambiente exótico anterior para volver a ser retomado en el compás 154, volviendo a Re menor. Se establece así una forma ternaria interna b_1, b_2, b_1 .

En el compás 169 se produce una ruptura drástica del discurso taimado y contemplativo de B para, por medio de una breve transición, abandonar Re menor para volver a Fa mayor y al tema principal. Aparece aquí, como en el primer movimiento, una doble barra de repetición que provocaría una vuelta al comienzo.⁶⁹⁴

Tras la doble barra de repetición (c. 176) reaparece A_1 , que se extiende hasta el compás 182, donde aparece un pequeño fragmento (cc. 183-188) en Fa Mayor que reaparecerá tras A_3 en Mi^b mayor (Ejemplo 4, cc. 219-224) y de nuevo en la Coda del movimiento en la tonalidad principal (cc. 283-290). Se trata de un pasaje ornamental sobre notas repetidas desarrollado casi con carácter de extensión cadencial sobre los acordes de tónica y dominante, principalmente. No tiene peso estructural, es un gesto aislado que aporta coherencia al movimiento por la recursividad del material que supone. El recurso de la apoyatura que tanto se observó en el primer movimiento aparece de nuevo.

⁶⁹⁴ En este caso, al contrario de lo que ocurría en el primer movimiento, por el contraste entre las secciones A y B, podría tener cierto interés el proponer una vuelta a escuchar estos materiales. No obstante, parece una repetición estructuralmente innecesaria.

Ejemplo 4: TINTORER, Pedro. *Trío*, París, E. Gérard, 1865?, III, cc. 219-224 (coda)

Una pequeña transición modulante conduce a A₃ (c. 204), que no es más que una variación de A₁ en Mi \flat mayor. Con un ritmo similar pero esta vez por terceras, el piano se despliega en un registro bastante amplio, quedando las cuerdas acompañando de forma sutil entre las dos manos del teclado. Nuevamente una corta transición nos transporta, mediante una enarmonía de *do \flat* con *si*, hacia la sección C.⁶⁹⁵

Este tercer material supone una ruptura en el discurso, pues aparece súbitamente, cambiando el carácter (*espressivo*) e incluso el tempo (*molto meno mosso* con varias indicaciones de *rallentando*);⁶⁹⁶ también de dinámica (de *ff* a *pp*) y de textura (indicación de *solo* para el violín, acentuando mucho más la melodía acompañada). Nuevamente vemos como Tintorer recurre al acercamiento a Mi mayor como una de las posibilidades de modulación desde Fa mayor, tal y como ocurría en el primer movimiento (pero aquí a pequeña escala). Una cadencia rota V-VI en este Mi mayor nos sitúa en Do mayor, tonalidad que se afianzará y se convertirá en dominante para preparar la vuelta a la sección A en Fa Mayor (c. 259). Esta vuelta se produce en el compás 259, con A₂ en el tono principal. Se establece la misma secuencia armónica que en los compases 63-86, pero en lugar de sobre Re mayor (ReM — Sim — ReM), esta vez, preparando el final de la pieza, será sobre Fa mayor (FaM — Rem — FaM).

⁶⁹⁵ En los últimos compases de este proceso modulante se encuentra nuevamente una sexta aumentada francesa (c. 228): *do \flat , mi \flat , fa, la*. Este acorde resuelve en Si \flat mayor (c. 229). Pero, seguidamente, con un gesto similar al del c. 227, el *do \flat* enarmoniza con *si* natural, dando pie a la nueva tonalidad.

⁶⁹⁶ En el manuscrito el cambio de tempo es menos drástico: *un poco meno*. Que en la edición radicalice esta enfatización podría indicar la intención del compositor de hacer más evidente la ruptura en el discurso y dar entidad propia a este fragmento. En la edición incluso aparece una doble barra que no está en el manuscrito.

Se llega así al comienzo de la Coda con la que finaliza el movimiento, en el compás 283, donde reside gran parte de la importancia de este tiempo en cuanto a procedimientos compositivos. Los compases 283-290 ya fueron anticipados después de la barra de repetición, primero tras A1 (cc. 183-188) en Fa mayor y después de A₃ en Mi^b mayor (cc. 219-224). Sin embargo, este pasaje no solo se anticipa en este movimiento, sino que ya aparecía en el primer tiempo, en el compás 115 —también en la Coda final—. El fragmento de los compases 291-298 del tercer movimiento es prácticamente idéntico al de los compases 109-111 del primero. Los compases 299-304 del tercero son casi iguales que los compases 119-123 del primero, con la repetición insistente sobre Do en semicorcheas y la alternancia de tónica y dominante, precipitándose hacia la cadencia final. Esta ocurre del compás 305 en adelante y es una cita exacta del final de la coda del primer tiempo (c. 122 en adelante).⁶⁹⁷

El reutilizar el material de la Coda del primer movimiento en la Coda del último no es algo extremadamente novedoso para la época. Ni tampoco el filtrar elementos de un movimiento a otro. Pero en este caso, este procedimiento adquiere un tono particular. La Coda del primer movimiento volvía a presentar el tema principal con el que se inicia la obra. Por lo que aquí, de nuevo, por tratarse de una traslación de la coda del primer tiempo a esta coda del tercero, se vuelve a escuchar el material inicial del Trío justo antes de acabar, lo que dota a la obra de un carácter cíclico bastante profundo, constatando una intención de continuidad entre movimientos que también se apreciaba en el *attacca* del primer al segundo movimiento.⁶⁹⁸ Tratándose, muy probablemente, y como puntualiza Christiane Heine, de una de las primeras obras camerísticas españolas que muestran intercambio claro de material entre los movimientos junto al Cuarteto de Tomás Bretón de 1866.⁶⁹⁹ Sin embargo, el Trío de Tintorer no solo trasvasa material entre movimientos, sino que acaba con la misma idea que empezó,⁷⁰⁰ plasmando una intención que va un poco más allá para plantear un esquema cíclico basado solo en el material, ya que existe

⁶⁹⁷ La única salvedad es el *pp* que aparece en los dos últimos compases del I mov., sustituido aquí por un *ff*. Es lógico, pues en el I movimiento se busca la disminución de la dinámica para enlazar en forma de *attacca* con el segundo movimiento («segue l'Andante») y aquí se busca finalizar la obra de manera contundente.

⁶⁹⁸ Para un comentario sobre los elementos que contribuyen a la ciclicidad en una obra, consultar FINSCHER, Ludwig. «Zyklus», en FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musikin Geschichte und Gegenwart*, 27 vols. (1994–2007), Kassel, Bärenreiter-Metzler, Sachteil vol. 9 (Sy-Z), 1998, cols. 2528-2537.

⁶⁹⁹ HEINE. «Die zweite Blüte...», *op. cit.*, p. 144.

⁷⁰⁰ El fenómeno de reutilizar material de un movimiento en otro no es tan novedoso. Haydn también presenta tríos en los que hay intercambio de material temático entre los movimientos, como en el Hob XV no. 30; ver SMALLMAN. *The Piano Trio...*, *op. cit.*, p. 37.

una fuerte vinculación entre los movimientos extremos: formal (pseudo-rondó), armónica (uso del tono principal de Fa mayor, preponderancia de tonos mayores), de carácter (juguetón, danzable, rápido, ligero) y de material (en el III reaparece el tema A del I y las codas son básicamente idénticas).

1.4. El Trío de Tintorer en el contexto del género en Europa a final del s. XVIII y principios del s. XIX

De acuerdo con Smallman que indica que será a finales del siglo XIX cuando aparezcan obras para violín, violonchelo y piano de naturaleza realmente camerística,⁷⁰¹ el Trío de Tintorer — unos ochenta años después— aún se mueve en un terreno incierto entre las formas antigua y moderna del género. Está escrito para piano, violín y violonchelo concretamente, pero los requerimientos del piano son aún casi triviales en comparación con los Tríos de Beethoven que ya llevan al instrumento a un nivel alto de exigencia técnica y dinámica. Además, se ha visto que el violonchelo tiene un papel casi testimonial a lo largo de la obra; y, aunque el violín y el piano reciben la carga melódica, hay una escasa relación camerística entre ellos: el diálogo entre instrumentos no es una tendencia sino un recurso eventual del compositor. Cuando los tres instrumentos están tocando, a grandes rasgos se dan dos casos: o bien el violín porta la melodía principal y el piano acompaña; o bien el piano carga con todo el peso del discurso (mano izquierda acompaña, mano derecha canta) y las cuerdas contribuyen reforzando o adornando el pasaje.

Desde luego, resulta un tanto inusual incluir el Trío de Tintorer en el género del Trío con piano sin presentar movimiento alguno en forma sonata y sin promover el diálogo entre los instrumentos de forma sistemática. No obstante, cabe decir que quizá la intención del compositor no sea la de adherirse al género sino la de escribir una obra ligera para la plantilla, llamándola «Trío» en alusión a la formación instrumental y no por el género.

En relación a los grandes representantes del género en Europa, mientras que los Tríos op. 70 No. 1 y no. 2 (1808) de Beethoven están compuestos, en la práctica, en cuatro

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 1. Cumpliendo necesariamente tres cualidades: a) las cuerdas, sobre todo el violonchelo, deben estar en igualdad de condiciones e importancia con el teclado; b) la partitura debe ser inequívocamente para piano y no para clave o «instrumento de tecla» (ambigüedad impuesta por los editores para maximizar las ventas más que por los propios compositores); y c) los tres instrumentos tiene que realizar un diálogo en el que debe existir un intercambio y alternancia de materiales temáticos así como un importante nivel de imbricación entre los mismos (*Ibid.*).

movimientos,⁷⁰² y también el Trío op. 97, *Archiduque* (1811), considerada una de las piezas cumbre del género de todos los tiempos,⁷⁰³ el Trío de Tintorer está construido en tres movimientos en lugar de cuatro, lo que lo pone, por tanto, más en relación con los Tríos de Haydn y Mozart. Sin embargo, en el caso de Mozart, los movimientos extremos suelen tener forma sonata, rondó o rondó-sonata, reservando el central como tiempo lento.⁷⁰⁴ Los movimientos I y III del Trío de Tintorer no presentan una forma clara, lo que se podría vincular con las formas un tanto libres de algunos movimientos de Haydn. Es de reseñar que en el Trío D898 de Schubert se encuentra una similitud con el de Tintorer, pues Schubert también llama a su movimiento final «rondó» aunque, igual que ocurre en el Trío del compositor español, no acaba de serlo;⁷⁰⁵ si bien es cierto que en ambos casos se producen repeticiones de material temático que provocan la sensación de alternancia de bloques (con ciertas libertades).

Los compositores europeos de mediados del siglo XIX buscaban el avance sin traicionar al pasado, conciliando las diferentes variantes de las formas ternarias con la todopoderosa forma sonata, el virtuosismo exacerbado con la expresión íntima, lo escolástico y riguroso con la libertad del individuo; en definitiva, el pensamiento clásico y el romántico.⁷⁰⁶ Por eso, en muchos casos, el desarrollo del Trío a lo largo del siglo XIX fue errático, sin llegar a cristalizar en formas estándar, de forma que al final cada obra suponía un perfil diferente. Además, los tríos siempre suelen ocupar lugares extraños dentro de la producción musical de los compositores: o bien muy al principio o muy al final, siendo en muchas ocasiones contribuciones aisladas.⁷⁰⁷

Más allá de constatar similitudes y diferencias generales dentro de las obras para violín, violonchelo y piano, la producción de Tintorer presenta vínculos con obras concretas de los grandes maestros europeos que lo precedieron.⁷⁰⁸ En esta línea cabe

⁷⁰² El Trío no. 1, *Fantasma* (Geist) está escrito en tres movimientos, pero presenta un movimiento final que se puede dividir en un scherzo más una sonata; ver SMALLMAN. *The Piano Trío...*, op. cit., p. 53.

⁷⁰³ Para un estudio panorámico de los Tríos de Beethoven, ver KASSEL, Richard M. *The Complete Beethoven Piano Trios*, New York, Town Hall Foundation, 1988.

⁷⁰⁴ SMALLMAN. *The Piano Trío...*, op. cit., p. 25.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁰⁸ Tintorer posee un corpus de obras para piano a cuatro manos muy importante y extenso, en cuyas Sonatinas se aprecia también claramente una influencia de Beethoven, sobre todo en la construcción de melodías y en el uso de células breves provenientes de los temas para las zonas de elaboración. Se encuentra una grabación de las Sonatinas 1-3 y 5-8 de Pedro Tintorer, junto a otras piezas para piano a cuatro manos de Pedro Albéniz, Felipe Pedrell, Martín Sánchez Allú, Santiago de Masarnau, Marcial del Adalid y Joseph Thodor Villar en el CD: *El piano español a cuatro manos entre 1830 y 1900*, Oliver y José María Curbelo (pianos), colección El Patrimonio Musical Hispano 29, Madrid, SEdeM, 2013.

destacar *Un souvenir de L. van Beethoven: Quartuor pour piano, violon, alto et base* (es decir, violín, viola, violonchelo y piano), publicado en París por la imprenta de S. Richault y dedicado a Mr. F. Frontera de Valdemosa, «professeur de chant de S. M. la reine Isabelle II». La descripción de la BNE también indica que, de acuerdo al *Dictionnaire des éditeurs de musique français* fue editado en «1866?». ⁷⁰⁹ Gracias a *La Gaceta Musical Barcelonesa* se puede concretar un poco más la fecha, pues en diciembre de 1864 se anuncia que según el periódico *Arte Musical* de París, «Mr. Tintorer va a publicar próximamente en París en casa del editor Mr. Richault, un cuarteto dedicado al señor Valldemosa [*sic*], profesor de canto de S. M. la reina de España. Los periódicos de la península ibérica hacen grandes elogios de esta importante composición», ⁷¹⁰ por lo que probablemente el Cuarteto fuera editado al año siguiente, en 1865. Se trata de una pieza en dos movimientos: *Andante mosso* y *Allegro ma non tanto*, con una textura puramente camerística y que, desde el título, pretende ponerse en relación con Beethoven. ⁷¹¹ Tal es el nivel de cercanía con la obra de compositor alemán que se encuentra una cita casi literal de los primeros dos compases de su Trío en Do menor op. 1 no. 3 (compuesto entre 1793 y 1795 junto al no. 1 y no. 2).



Ejemplo 5a: BEETHOVEN, Ludwig van. Trío op. 1 no. 3, Leipzig, Peters, c1885, I, cc. 1-9 (inicio del primer movimiento)

⁷⁰⁹ Acceso online: <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000055005>> [consultado: 24/07/2018]

⁷¹⁰ [ANÓNIMO]. «Variedades», *La Gaceta Musical Barcelonesa*, año IV, no. 153 (25/12/1864), p. 4.

⁷¹¹ La profundidad de entramado camerístico y la relación con el lenguaje de Beethoven se puede apreciar con bastante claridad en especial en la coda final de la pieza, donde incluso encontramos secuencias armónicas que recuerdan a los pasajes finales del I y III movimiento de la Sonata op. 53 no. 21 en Do mayor, *Waldstein*, del compositor alemán.

Allegro ma non tanto

Allegro ma non tanto

Ejemplo 5b: TINTORER, Pedro. *Un souvenir de L. van Beethoven: Quartuor pour piano, violon, alto et base*, París, Richault, 1866?, II, cc. 1-6 (comienzo del II mov: *Allegro ma non tanto*)

Ambas piezas están escritas en Do menor, una de las tonalidades predilectas de Beethoven. El comienzo del Trío op. 1 no. 3 (Ejemplo 5a) es casi idéntico al comienzo del segundo movimiento del Cuarteto con piano de Tintorer (Ejemplo 5b).⁷¹² Y los desarrollos que proponen ambos a partir de este material también son parecidos. Lo cual indica que, a todas luces, Tintorer, en la década de 1860, ya conocía la obra para Trío con piano de Beethoven y, hasta cierto punto, la había estudiado. En resumen, este cuarteto *Un souvenir de L. van Beethoven* permite ver que la posición estética que adopta Tintorer en el Trío —más cercano a la música de salón que a los preceptos camerísticos— no proviene de su incapacidad o de su falta de formación para producir música de cámara de calidad y que cumpla los cánones tradicionales.

2. Proyecto de un Gran Trío (c1855-1866) de Marcial del Adalid Gurrea (1826-1891)

Marcial del Adalid Gurrea comenzó a componer un Trío con piano al que tituló *Proyecto de un Gran Trío* probablemente entre 1855 y 1866, en unas fechas relativamente cercanas a las que se estima que Tintorer pudo haber escrito el suyo.⁷¹³ El título, en clara relación con la tradición, anticipa algunos de los rasgos que se pueden constatar en la parte de la obra que se conserva, el primer movimiento incompleto: largos desarrollos y

⁷¹² También muestra cierta similitud con inicio del grupo temático A del Concierto no. 3 en Do menor op. 37 (1800) de Beethoven.

⁷¹³ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 50 a 52.

transiciones basadas en motivos rítmico-melódicos relativamente breves, lo que indica una intención de expansión de la forma a través de la secuenciación de motivos de carácter celular a la manera de Beethoven.⁷¹⁴ En cuanto a la textura y la relación entre los tres instrumentos, ya desde el comienzo se aprecia una intención de diálogo y contrapunto, a partir del cual se va conformando el discurso al menos al comienzo. Aunque el piano sigue teniendo mucho peso como sustento armónico, no llega a ser el instrumento principal ni tampoco un mero acompañamiento. Las numerosas entradas en canon entre las tres voces —sobre todo entre las cuerdas— dan dirección y producen un entramado denso que hace que el conjunto funcione de forma relativamente orgánica casi desde el comienzo (cc. 9-15). Aunque no está libre de pasajes en los que las cuerdas y el piano se comportan como bloques instrumentales independientes, por ejemplo donde comienza un nuevo material temático en el relativo mayor (Mi \flat M) que parece ser el grupo B (c. 92 con anacrusa), dentro de la estructura de forma sonata que parece sugerir este primer movimiento, hasta donde se conoce. No parece querer forzar los límites de los instrumentos pero tampoco se queda en la textura ligera propia de la música de salón, ofreciendo diferentes rangos dinámicos y técnicos para establecer un juego entre planos sonoros. Tampoco propone pasajes de gran virtuosismo, con lo que se aleja en cierta medida de la música creada para la de exhibición del solista. El tono principal, Do menor (grupo temático A), así como las regiones a las que modula, el uso de largos pedales sobre la dominante o la enfatización de las funciones diferentes a la tónica mediante dominantes secundarias lo coloca en un ambiente sonoro relativamente clásico muy cercano a Beethoven.

Aunque no se puede englobar dentro de la tradición del género, se contempla brevemente *Romanza sin palabras*⁷¹⁵ de Marcial de Torres Adalid para remarcar cierta

⁷¹⁴ De hecho, el comienzo recuerda tanto al inicio de los primeros movimientos de dos piezas de Beethoven, ambas también en Do menor: el Trío op. 1 no. 3 y el Concierto para piano no. 3 op. 37. Las dos de Beethoven indican *Allegro con brio*, la de Adalid especifica *Allegro*. El carácter, el tono y el uso de materiales celulares que recorren las tríadas de tónica y dominante para construir el discurso son similares.

⁷¹⁵ Se trata de una pieza corta, escrita en la tonalidad de Mi \flat mayor, con un tratamiento armónico romántico, con constante uso de dominantes secundarias y eventuales acordes de sexta aumentada (generalmente alemana) para la enfatización de las cadencias, guiños al VI grado —tanto mayor como menor— así como una especie de reexposición del material inicial sobre al IV grado —estableciendo una relación plagal en lugar de la de dominante—. Acompañando a la tensión armónica, la densidad narrativa se va produciendo por una paulatina acumulación del piano que claramente ostenta un papel preponderante con respecto a las cuerdas, tanto en nivel técnico como en relevancia textural. Aunque eventualmente se producen intercambios entre las voces, juegos contrapuntísticos —a modo casi de canon— entre las cuerdas (cc. 8-12), como en el *Proyecto de un Gran Trío* de Adalid Gurrea, el lenguaje general se aleja de la idea de equilibrio e igualdad entre instrumentos que se espera de una obra camerística dentro de la tradición del género. Soto Viso comenta que la parte de piano está incompleta y muestra muchos descuidos, lo que hace

similitud entre ésta y *Proyecto de un Gran Trío* de su primo Adalid Gurrea, tanto en el lenguaje utilizado como en la relación entre instrumentos, pues, aunque en la obra de Adalid Gurrea el equilibrio entre instrumentos está más buscado, las cuerdas siguen mostrando cierta independencia, estableciendo relaciones canónicas como principal medio de comunicación entre ellas y el piano. Es decir, en las dos piezas (aunque mucho más claro en Torres Adalid) aparece uno de los problemas endémicos de la formación y del género —tanto dentro y como de nuestras fronteras—, desde sus orígenes hasta sus últimos representantes: el tratamiento separado de las dos cuerdas y el piano, como dos bloques independientes y a veces opuestos.

Aunque por su incompletitud o por su no pertenencia al género ambas quedan fuera del objeto principal de estudio, tienen una carga importante como pioneros en lo concerniente a las obras para violín, violonchelo y piano de origen nacional. Quizá su lejanía con los principales núcleos de actividad camerística —Barcelona y Madrid— contribuyeron a que estas piezas sean solo dos muestras singulares y relativamente aisladas de la producción gallega.

3. *Menuetto y Allegro* (1869) y *Concierto infantil: Sonatita* (187?) de Claudio Martínez Imbert (1845-1919)

Menuetto y Allegro fue premiada en el concurso de composición de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en 1869 y editada cinco años después, en 1874, por la casa Andrés Vidal y Roger de Barcelona.⁷¹⁶ La obra se compone de dos movimientos, ambos con una indicación de tempo y carácter similar: *Allegro*. El primero, *Menuetto*, escrito en la acostumbrada estructura ternaria de Minueto (Si menor), Trío (Si mayor), Minueto (da capo) más Coda, está basado en un único material, anunciado al comienzo del mismo por el violonchelo y el piano a unísono (Ejemplo 6, cc. 1-16) y posteriormente por las cuerdas mientras el piano acompaña (cc. 17-32) y con el que Martínez Imbert también construye la sección central de Trío (centrándose en la cabeza de motivo).

pensar que seguramente fue escrita por el autor pensando que él mismo sería el que la iba a interpretar ya que nunca mostro mucho interés en difundir su propia música sino, más bien, en promocionar a su primo Adalid Gurrea; ver SOTO VISO. «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico...», *op. cit.*, pp. 221.

⁷¹⁶ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 56 a 61.



Ejemplo 6: MARTÍNEZ IMBERT, Claudio. *Menuetto y Allegro*, Barcelona, Vidal y Roger, 1874, I, cc. 1-16 (tema principal del *Menuetto*)

El segundo movimiento, *Allegro final*, se presenta en compás de 2/4 y en la tonalidad de Re mayor (relativo mayor del tono del movimiento anterior). A grandes rasgos, y usando el cambio de tono (y armadura) como apoyo, se organiza en tres grandes secciones. Una primera sección (A, cc. 1-162) en Re mayor construida principalmente con un motivo ascendente y ágil de semicorcheas y corcheas (Ejemplo 7). Se puede considerar una zona más expositiva hasta el compás 66 y, a partir de ahí, diferentes pasajes virtuosísticos (centrados sobre todo en el piano) elaboran el material para volver al tema principal de A en el compás 115. A partir del compás 131, comienza una zona de desarrollo secundario que dirige a la sección central en La mayor (B, cc. 163-246, Ejemplo 8), con bastantes inflexiones a Fa menor, que propone un material nuevo compuesto por dos líneas melódicas, una en el violín y otra en el violonchelo (más el acompañamiento acórdico del piano). La sección final retoma el tema inicial tras un largo pedal de dominante (cc. 247-268) con mucho peso en el piano. A partir de aquí, pasajes bastante parecidos a los del comienzo conducen a la Coda (cc. 308-316) en *Vivace*.



Ejemplo 7: MARTÍNEZ IMBERT, Claudio. *Menuetto y Allegro*, Barcelona, Vidal y Roger, 1874, II, cc. 3-4 (tema inicial A del *Allegro*)

Ejemplo 8: MARTÍNEZ IMBERT, Claudio. *Menuetto y Allegro*, Barcelona, Vidal y Roger, 1874, II, cc. 163-170 (tema central B del *Allegro*)

En general, se aprecia un discurso muy centrado en el piano y en el virtuosismo, con una estructura que roza la fantasía por el enlace (un tanto yuxtapuesto) de diferentes pasajes que tienen como objetivo el lucimiento del solista. Aunque hay algunos fragmentos en los que los instrumentos dialogan e intercambian material temático (cc. 3-10) lo normal es: o bien las cuerdas asociadas realizando la melodía y el piano acompañando (p.e., cc. 148-159, 194-213), o bien el piano desarrollando pasajes de lucimiento a solo (p.e., cc. 99-122, 247-254). Por lo cual, la credencial de música de salón es quizá más apropiada que la de música de cámara en este caso, identificando la etiqueta de «Trío» más con la plantilla que con el género. De hecho, la intención de lucimiento del piano recuerda a piezas también de carácter rapsódico y virtuosístico como el *Allegro de concierto* de Enrique Granados o de Manuel de Falla.

Aunque claramente fuera de la tradición del género, *Concierto infantil: sonatita* sí presenta un lenguaje más camerístico, intentando que cada instrumentista tenga una importancia equivalente dentro de la narrativa de la obra.⁷¹⁷ Quizá sea por la concepción de la pieza como una composición fácil para el entretenimiento de tres jóvenes estudiantes que el compositor cuida este aspecto de equilibrio e igualdad, existiendo incluso intercambio de material entre voces y diálogo. Esta pieza para niños, en un solo movimiento, tiene una extensión de 78 compases, en Sol mayor y en compás de compasillo. Aunque se denomina «Sonatita», no encontramos la estructura de forma sonata. Se trata más bien de una forma ternaria: A (cc. 1-28, de los cuales los primeros 12 actúan como introducción); B (cc. 29-45, marcada por el cambio a Re mayor); A' (cc. 46-61 + cc. 62-69 como extensión); más coda (cc. 70-78). Es monotemática y plantea pequeñas zonas de desarrollo interno, más para variar el discurso que como recurso para establecer alejamientos de la tonalidad o el tema principal. La elaboración y el desarrollo del material se realizan a través de procedimientos clásicos simples (sobre todo transporte de células para secuenciarlas o cromatización de notas para generar sensibles secundarias y, por tanto, dominantes secundarias).

4. Observaciones en torno a las primeras obras para la plantilla

El Trío para violín, violonchelo y piano de Pedro Tintorer es una de las creaciones más tempranas en el género compuestas por un músico español, pudiendo incluso ser la

⁷¹⁷ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 56 a 61.

primera. Está escrito en tres tiempos, pero ninguno de ellos en forma sonata, encontrándose en los movimientos externos una estructura cercana al rondó. La repetición de motivos hace que el discurso (sobre todo en el primer movimiento) presente un desequilibrio entre reiteración-variación, provocando cierta monotonía. Debido tanto a la estructura formal tan reiterativa como a la yuxtaposición de temas y secciones, generar una narración continua que produzca un punto culminante claro y efectivo es complicado, construyendo los clímax por superposición de elementos para aumentar la densidad. El poco intercambio de material entre las voces, la ausencia casi total de contrapunto en pro de una textura de melodía acompañada o la desigualdad en la carga discursiva instrumental, dejando al violonchelo en un papel muy secundario (muchas veces reforzando al piano) mientras el teclado acompaña y el violín despliega la melodía, aleja la pieza de la línea camerística de los Tríos de Beethoven para posicionarlo casi a la estela de los de Haydn.

A nivel armónico, el uso de secuencias de acordes de séptima disminuida y dominantes secundarias para los pasajes modulantes lo acerca al romanticismo temprano centroeuropeo. Si bien es cierto que Tintorer se vale de algunas sonoridades con reminiscencias francesas (como la sexta aumentada francesa) o coloraciones exóticas (con giros que podrían considerarse árabes),⁷¹⁸ la influencia principal parece ser germana. Son de señalar los acercamientos desde Fa mayor a Mi mayor, tanto a gran escala como a pequeña, que se dan durante la pieza, estableciendo vínculos más allá de las relaciones clásicas de tónica-subdominante-dominante.

En cuanto a la relación del material con la forma, el Trío de Tintorer muestra una intención cíclica: el motivo con el que comienza y acaba el primer tiempo reaparece al final del tercer tiempo, concluyendo así la obra tal y como empezó, aportando solidez

⁷¹⁸ Es cierto que en la música de final del siglo XIX y comienzos del XX en España, el tema y la sonoridad oriental era algo recurrente puesto que el público lo veía como algo exótico y atractivo. Dado que, como se dijo, la pieza fue editada y publicitada en la prensa española con el objetivo de venderse, este toque oriental puede venir motivado por un intento de hacer la pieza más atractiva. Son innumerables los ejemplos de uso de este tipo de sonoridades por parte de los compositores españoles en este periodo. Sirvan como ejemplo: *Adiós a la Alhambra* (1861) de Jesús de Monasterio; *Suite española* op. 47 (1886-1887) —en particular el no. 1, «Granada»— y *Recuerdos de viaje* op. 71 (1886-1887) —especialmente el no. 4, «En la Alhambra»— o *Albaicín* (del segundo cuaderno de *Iberia*, estrenada en 1908) de Isaac Albéniz; o *Recuerdos de la Alhambra* (1896) de Francisco Tárrega. Dentro de la plantilla de violín, violonchelo y piano, podemos citar las *Tres piezas originales en el género español* op. 1 (editada en 1910 pero compuesta a mediados de la década de 1880) de Enrique Fernández Arbós o *Cuatro piezas españolas* (editada en 1913 pero compuesta en 1890) de Tomás Bretón. Adentrándonos más en el siglo XX, encontramos *Serenata mozárabe per a trio de violí, violoncel i piano* (1920) de Juan Pujol Matheu. Estas tres últimas piezas (o colecciones) no se pueden considerar representantes del género del Trío con piano sino de obras sueltas compuestas para la plantilla.

estructural. Esta recursividad temática junto a la intención de unir el primer movimiento al segundo a modo de *attacca* apuntan a una idea que marcará toda la trayectoria del Trío con piano en España hasta su disolución a finales del siglo XX: el derribar la barrera entre los movimientos para buscar un discurso continuo como mecanismo para dotar de una mayor coherencia y cohesión a la composición.

Otro de los rasgos que aparecen en el Trío de Tintorer —y que también marcan la línea evolutiva del género en España— es la relación entre la inclusión de material popular (en este caso relacionado con la música ligera y con las sonoridades exóticas) y la propuesta de estructuras alternativas para conseguir un mayor acomodo de este material dentro de las grandes formas. La hibridación entre las formas tradicionales y el lenguaje de salón es mucho más clara en *Menuetto y Allegro* de Martínez Imbert, muy centrado en el piano que muestra un nivel de virtuosismo bastante alto, observándose los recursos típicos de la época a este respecto —trémolos en la mano izquierda, extensos pasajes de escalas a octavas y terceras, largos arpeggios, alternancia de acordes placados entre ambas manos— como parte integrante de su sonoridad, que cuestionan la pertenencia de la pieza al género del Trío con piano y la acercan a la música ligera.⁷¹⁹

En definitiva, valorando estas primeras obras en su conjunto, es difícil reseñar similitudes en cuanto a macroestructura y articulación interna, ni tan siquiera en el número de movimientos o tonalidades. Sin embargo, sí parecen existir algunas tendencias comunes que se integran en la línea evolutiva del género a lo largo del siglo XIX y principios del XX.

Primero, un lenguaje que, aunque de herencia germánica, posee ciertas reminiscencias de la música de salón, sobre todo por la simpleza en el planteamiento armónico, la inclusión puntual de material popular o exótico para hacer llamativo el discurso, el uso de técnicas virtuosísticas (sobre todo en el piano) y por la relación instrumental en la que, más que diálogo camerístico, se produce una alternancia o incluso una disputa entre las cuerdas y el piano, como timbres claramente separados: si la cuerda destaca, el piano acompaña; si el piano dirige, la cuerda refuerza la armonía. Efectivamente, no se busca en las primeras obras españolas para la plantilla una textura claramente conjunta, con la intención de engranar y reunir cuerdas y piano en un solo conjunto sonoro, como sí comienza a verse en algunos de los primeros grandes Tríos con

⁷¹⁹ Recordando a piezas bipartitas como *Introducción y rondó caprichoso* op. 28 (1863) para violín y orquesta de Saint-Saëns, escrito por el compositor francés para el violinista español Pablo Sarasate (1844-1908).

piano de origen francés del momento, como el no. 1 (1864) de Camille Saint-Saëns (1835-1921) incluso en el aspecto tímbrico.⁷²⁰ Esta búsqueda de la homogeneidad tímbrica dentro de la platilla será una de las claves para obras posteriores como el Trío (1914) de Maurice Ravel (1875-1937) quien abiertamente comentó haberse inspirado en el anterior,⁷²¹ sobre todo en relación a la compleja (y, en cierta forma, antinatural) tarea de encontrar el equilibrio sonoro entre los timbres del piano, el violín y el violonchelo.⁷²²

Segundo, la necesidad de transgredir las grandes formas partiendo de ellas mismas; es decir, de renovar su arquitectura. Esto ocurre en el nivel formal superior —la gran dimensión— donde los movimientos no adoptan las estructuras tradicionales o presentan planteamientos formales alternativos. En la mediana dimensión, las secciones carecen de continuidad, produciendo un discurso en el que el desarrollo continuo queda eclipsado por la yuxtaposición de material, lo que —como se ha visto en el caso de Tintorer— favorece el desplazamiento de fragmentos dentro del mismo movimiento o incluso de un tiempo a otro, dado su carácter autónomo, compartimentado y, en cierta manera, descontextualizado.

Y tercero, en aparente relación causa-efecto con los dos anteriores, la necesidad de compensar la falta de coherencia y cohesión que provoca esta fragmentación estructural del discurso y la convivencia de lo «estilizado» con lo «popular» a través de recursos cíclicos que aportan estabilidad a la narración agracias a la recurrencia temática.

Estas tres ideas aquí solo sugeridas, se trenzarán en la línea evolutiva del Trío con piano en España, desde mitad del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial.

⁷²⁰ Este intento de engranaje instrumental por parte de Saint-Saëns se puede observar claramente en los compases 234-250 del primer movimiento, concretamente en el compás 242, en el que el violonchelo se coloca por encima de los demás instrumentos, el violín toca una octava en cuerdas dobles entre la que la mano derecha del piano introduce un motivo en stacatto mientras la izquierda, tras dar el bajo, realiza varias apoyaturas entre la nota superior del violín y el violonchelo, generando así una textura de engranaje orquestal muy lograda y de un equilibrio tímbrico admirable. Otro fragmento se encuentra en el segundo movimiento, entre los compases 63 y 75, donde nuevamente Saint-Saëns propone una textura en la que los tres instrumentos intentan presentarse en un bloque equilibrado. Esta vez es el piano el que abre el *mi* en varias octavas y las cuerdas las que se entretajan en los huecos, textura muy similar a la que usarán Ravel (1914) y Shostakovich (no. 2, op. 67, 1944) más adelante.

⁷²¹ MYERS. *Ravel. Life and Works, op. cit.*, p. 185.

⁷²² LARNER, Gerald. *Maurice Ravel*, London, Phaidon Press Limited, 1996, p. 150.


IV

Los primeros impulsos nacionales en el género hacia finales del s. XIX

Desde el Trío de Chapí, escrito alrededor de 1879, hasta el de Turina, en 1904, existe un periodo de unos veinte años en los que la presencia del Trío con piano es notable; mucho más en los últimos diez. Estas composiciones continúan algunas de las ideas anunciadas por Tintorer, Martínez Imbert o Adalid, como la yuxtaposición de material en lugar del desarrollo continuo, una cierta intención cíclica y una inclusión somera de material popular y/o recursos derivados del virtuosismo de la música de salón en el discurso académico que generalmente conllevan una renovación de las grandes formas.

1. Trío en Re mayor (1879?) de Ruperto Chapí (1851-1909).

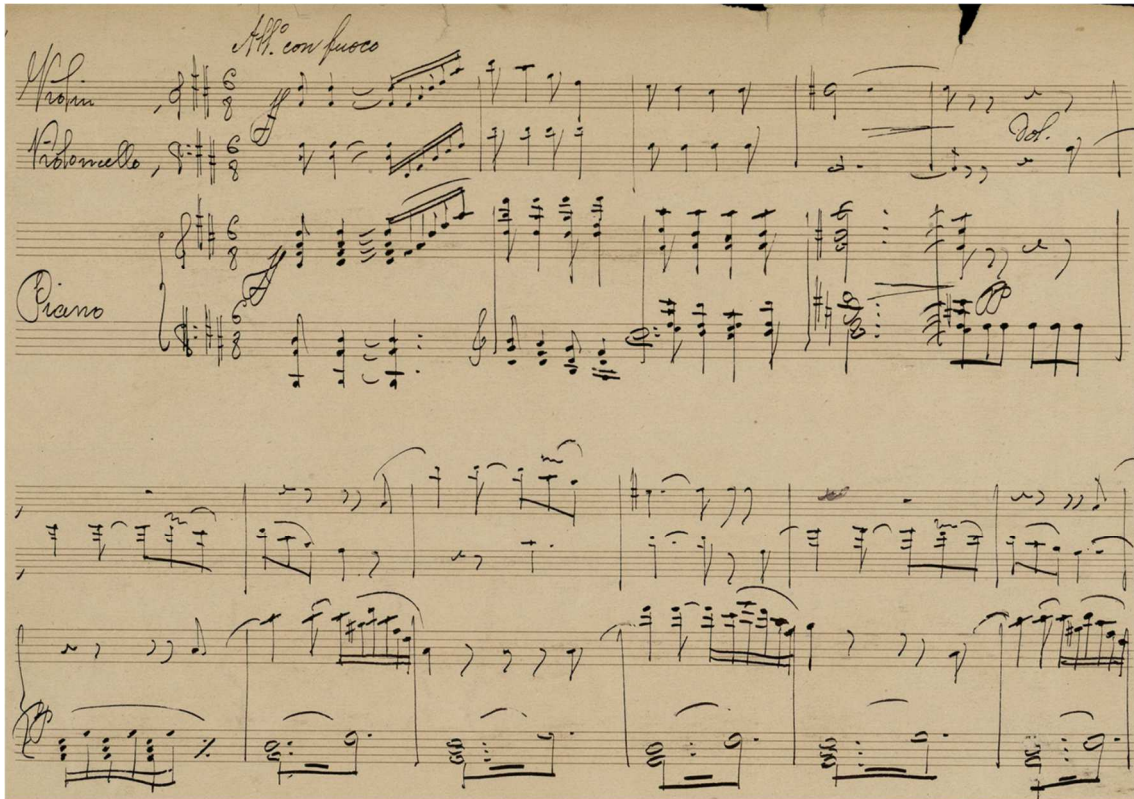
El primer Trío con piano del periodo establecido es el de Ruperto Chapí, compuesto probablemente en 1879 para una velada de la Institución Libre de Enseñanza de Madrid y del que desconocemos si realmente se produjo su estreno, se conservan dos movimientos: *Allegro con fuoco* (en re mayor) y *Scherzo* (en Re menor), siendo el primero considerablemente más largo que el segundo.⁷²³

El primer movimiento de los dos conservados, en forma sonata,⁷²⁴ se abre con una potente llamada con los tres instrumentos presentando una textura homofónica (Ejemplo 9). Se puede observar que, tal y como ocurrirá en muchos otros representantes del género en España, los gestos iniciales del primer movimiento presentan elementos secundarios que reaparecerán más adelante; como ya apunta Llorens, el motivo rítmico «» será

⁷²³ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 70 a 72.

⁷²⁴ Para un análisis completo desde los planos contextual, formal y armónico de la obra —muy útil para el intérprete y especialmente desde el punto de vista de la escritura para la cuerda—, acudir a LLORENS, Ana. «Ambivalencias musicales: el *Trío para piano, violín y violonchelo* de Ruperto Chapí», en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ PAJARES, Javier; GALBIS LÓPEZ, Vicente (coords.). *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, 2 vols., Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, vol. I, pp. 283-302. Centraremos aquí la atención en los aspectos que lo relacionan con los otros representantes españoles de la tradición del género de finales del siglo XIX: desviaciones de la forma tradicional, ubicación estética del lenguaje, uso del material motivico y de los recursos armónicos y el comportamiento de los tres instrumentos dentro del grupo de cámara.

uno de los recursos que dinamicen el discurso.⁷²⁵ Esta llamada inicial se puede incluir dentro del grupo temático A, que se subdivide en dos: A₁ (cc. 1-5) —el arpeggio inicial con los acordes siguiendo la rítmica de «♩ ♩» de manera homofónica— y A₂ (cc. 6-9) —con un carácter más melódico y propenso al intercambio de material entre voces—.



Ejemplo 9: CHAPÍ, Ruperto. Trío en Re menor [manuscrito], I, cc. 1-11

Sin embargo, a pesar del uso de la forma sonata en el primer movimiento, a lo largo de su análisis, Llorens comenta las muchas desviaciones con respecto a la tradición del género: por ejemplo, aunque el primer tiempo se adapta estructuralmente a la forma sonata, cada una de las partes no parece respetar la función para la que fue concebida.⁷²⁶ Esto podría apuntar a que Chapí, al igual que muchos otros compositores, ya consideraba relativamente caducos los moldes formales clásicos y se estaba adentrando en un terreno

⁷²⁵ LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 286. Llorens también incluye la apoyatura semitonal inferior como otro elemento que reaparecerá. Pero consideramos que, dentro del lenguaje utilizado por Chapí, es un recurso usual y no singular.

⁷²⁶ *Ibid.*

más libre, explorando nuevas posibilidades estructurales y relaciones armónicas entre materiales temáticos y movimientos.

Quizá la relectura más llamativa en la función tradicional de algunas secciones es el uso de transiciones y zonas de desarrollo, típicamente modulantes e inestables, como zonas estables. Por ejemplo, el puente entre los grupos temáticos A (Re mayor) y B (Si menor) en la Exposición (cc. 14-35) no es estrictamente modulante en virtud de la relación tonal muy próxima entre ambos —la de relativo— que no hace necesario ni siquiera un cambio de armadura. Esta relación, como bien remarca Llorens, aleja el aparato armónico de la tradición —solo se modula al relativo cuando el tono principal es menor—, como un gesto de libertad compositiva de Chapí, que, por otro lado, anuncia el intento de acercar los polos mayor y menor.⁷²⁷ Sin embargo, esta decisión debilita los cimientos armónicos de la forma sonata que se construyen a partir del establecimiento de un conflicto claro, tanto tonal como de carácter, entre los dos grupos temáticos en la Exposición para, tras un proceso de elaboración en el que se genera tensión, relajar el discurso con el encuentro de ambos temas compartiendo la misma tónica en la Reexposición. De acuerdo con la tradición, Re mayor seguido de Si menor, como centros, no parecen establecer una secuencia satisfactoria para que el discurso avance.

Esto plantea dos posibilidades: o bien se concibe el puente como un pasaje no modulante basado principalmente en el grupo temático principal, o bien el puente se identifica como un desarrollo secundario interno del grupo temático A (cc. 14-26), con lo que se podría considerar que A y B enlazan uno con otro de forma continua gracias a un breve nexos que cambia el carácter (cc. 30-35). Pero de ser así, se debería unir otro aspecto que dificultaría la separación entre ambos, y es que, además, el material con el que los temas mismos están contruidos es muy similar, ya que el tema secundario (B) deriva directamente del primario (A₂), a pesar de las indicaciones de carácter diferentes (*dolce* para A₂ y *con arrogancia* para B).⁷²⁸

⁷²⁷ LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 289. Llorens alude al uso del acorde Napolitano y de los acordes préstamo del homónimo en la sección conclusiva de la Exposición (c. 63) como un indicador más de la intención de Chapí de difuminar los límites entre los modos mayor y menor.

⁷²⁸ Llorens incluso comenta que «en este sentido podemos hablar de lo que se ha denominado tradicionalmente como sonata monotemática»; ver LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 287. Sin embargo, no creemos que la similitud entre ambos grupos sea tan evidente como para poder hablar de monotematicidad. Sirva como ejemplo la Sonata no. 23 en Fa menor (op. 57) *Appassionata* de Beethoven, en la que, a pesar de que la primera parte del tema B (en La^b mayor) es prácticamente una inversión en modo mayor del comienzo del tema A (en Fa menor), se sigue hablando de una sonata bitemática tanto porque son diferenciables —aunque también estén en relación de relativo—.



Ejemplo 10: CHAPÍ, Ruperto. Trío en Re menor [manuscrito], I, cc. 122-126

Esta suavidad y continuidad en el discurso musical que une los dos grupos temáticos provoca, en cierta medida, que Chapí debería trasladar la tarea de producir el conflicto y la inestabilidad armónica al Desarrollo, el cual debe alejarse lo suficiente de la tranquilidad como para que la vuelta en la Reexposición sea satisfactoria. Sin embargo, el Desarrollo adolece de lo mismo que el puente de la Exposición: se rebela a la función con la que fue concebido. Es cierto que comienza de una forma un tanto incierta en el compás 92, donde parece encontrarse una articulación que podría dar paso a una nueva sección, aparece una especie de falsa Reexposición que incluye al grupo A completo e incluso el puente para, abruptamente, cambiar de Re mayor a Re menor a través de una modulación por conversión de dominante (cc. 118-120) y caer mediante un brusco *diminuendo* y un paulatino *ritardando* en un calderón (c. 125) en el que claramente se produce un corte (Ejemplo 10).⁷²⁹

En concordancia con esta idea de la ambivalencia, planteamos una hipótesis basada en la posibilidad de que Chapí, con este intento de repetición del comienzo esté, efectivamente, proponiendo eso: una (falsa) repetición de la Exposición,⁷³⁰ tal y como ocurriría si, siguiendo la pauta de las sonatas clásicas y del romanticismo temprano, se presentara una doble barra de repetición justo antes de comenzar el Desarrollo. Es decir, es posible que este también será un rasgo de reinterpretación de la tradición por parte del compositor: partir de la sensación que provocaría el uso de la doble barra de repetición, pero, de manera abrupta, modificar el discurso de forma clara y contundente para inocular

⁷²⁹ Llorens alude a la doble función de este pasaje (cc. 92-125) como perteneciente a la Exposición y también al Desarrollo lo que hace que el paso de una gran sección a otra sea continuo; ver LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 290.

⁷³⁰ Que no una «falsa Reexposición», que usualmente se produce después del Desarrollo.

la duda sobre la naturaleza del pasaje escuchado y, justo ahí —cuando el cambio despierta la atención del oyente— comenzar la sección central de elaboración con A₂. De manera que la Exposición, con la repetición incompleta, respondería a la forma: [A + puente + B + grupo final + A + puente + nexo] (seguido del Desarrollo). Esta estructura dota a arquitectura general del movimiento —en forma sonata— un rasgo que deriva del rondó (ABA), con lo que el planteamiento de la Exposición parece ser más próximo al de un rondó-sonata.⁷³¹

Tras la Exposición vuelve a aparecer la idea de la no correspondencia de la sección con su función, pues aunque el Desarrollo comienza en el compás 126 y se extiende hasta el 284, no se encuentra de manera clara la elaboración del material, apareciendo este normalmente completo y respetando en todo momento su forma original. Por tanto, la necesaria generación de tensión se encuentra en el entramado armónico y moduladorio, el cual es bastante complejo.⁷³² No obstante, la falta de elaboración del material y la aparición de diferentes tonalidades sin transiciones eficaces hace que se produzca un discurso yuxtapuesto, disminuyendo así la sensación de dirección y, por tanto, la tensión. Con lo cual, nuevamente, la función tradicional del Desarrollo queda desdibujada.

El hecho de la no elaboración del material en el Desarrollo, sumado a la incidencia del tema A en la Exposición (que se repitió), hace que, de nuevo, Chapí se encuentre con la dificultad de plantear cambios necesarios en la Reexposición para no incurrir en un discurso demasiado repetitivo y predecible. Aunque comienza con el grupo temático A completo —casi sin modificaciones— en el tono principal de Re mayor —como era de esperar—, el puente sí cambia. Lo cual es lógico ya que la reexposición del grupo B no se hará en el relativo menor (Si menor) sino en el homónimo menor (Re menor), respetando así tanto los preceptos de la forma sonata como el carácter del grupo secundario. No obstante, será necesaria una vuelta a Re mayor al final para cerrar el primer movimiento. Con lo que, salvando la falta de esa reaparición del tema inicial que se producía al final de la Exposición (casi como una «falsa repetición»), ambas secciones son tan similares como la tradición permite.

⁷³¹ O incluso a una forma lied ternaria, como en el caso del Trío no. 1 en Re menor op. 63 (1847) de Schumann, que finaliza la Exposición con una reaparición elaborada del tema inicial en modo mayor.

⁷³² Llorens, partiendo de la idea de la falta de elaboración motívica y la presentación de «secciones yuxtapuestas que se suceden unas a otras dentro de un proceso moduladorio muy complejo», también plantea el interés del Desarrollo en el aspecto armónico, mostrando un esquema que resume los diferentes centros tonales que se establecen en esta gran sección central y relacionándolos con el grupo temático sobre el que se producen; ver LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 291.

En cuanto a textura, el piano y las cuerdas presenta una relación equilibrada. Llorens comenta que la obra no presenta grandes dificultades técnicas para los intérpretes pero sí es incómoda en numerosos lugares, condición que quizá podría derivar del hecho de que Chapí no era intérprete de piano ni de cuerda, sino de viento.⁷³³ En particular, la dificultad de las cuerdas para adaptarse a la sonoridad que espera el compositor en determinados pasajes, por ejemplo, el comienzo del grupo temático A, donde Llorens apunta a una escritura poco idiomática —a pesar de su simplicidad— que dificulta mucho el llevar a buen término el carácter *dolce* precisamente por unas indicaciones de arco muy cortas que contribuyen más a aclarar el ritmo que a dejar que los instrumentos resuenen.⁷³⁴

El siguiente tiempo de los dos conservados, *Scherzo-Presto*, es mucho más breve que en anterior, a pesar de las múltiples repeticiones. Se trata de una forma ternaria reexpositiva: *Scherzo* (cc. 1-37, en Re menor) – *Presto* (cc. 38-76, en Si \flat mayor, que funciona como el Trío) y una repetición del comienzo del *Scherzo* (cc. 77-103, no hay indicación de *da capo* sino que está escrito). El movimiento presenta una coda final (c. 104 en adelante) en la que se produce un cambio de compás (a 2/4) unido a un cambio de carácter: de nervioso y juguetón a calmado y lírico; lo cual, en cierta forma, compensa el movimiento.⁷³⁵

En cuanto a la textura y a instrumentación, la escritura aquí parece más en concordancia con el resultado sonoro esperado, sobre todo en las cuerdas porque, al escribir prácticamente todo con una articulación ligera y suelta, no aparecen los problemas de arco que Llorens acusaba en el primer tiempo. De nuevo el papel de cada instrumento es bastante equilibrado dentro del discurso general.

Esta obra, aunque aparentemente inconclusa, es una muestra de ese impulso del último tercio del siglo XIX por releer los modelos tradicionales pero sin afán rupturista: la yuxtaposición como relevo del desarrollo continuo, la ambivalencia estructural en lugar de la claridad, la generación de tensión a partir de la sorpresa y de un complejo entramado

⁷³³ LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 297.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 286.

⁷³⁵ En este segundo movimiento, la repetición del *Scherzo* tras el *Presto* central no se realiza mediante la indicación de *da capo* sino que está escrita, de la misma manera que en el primer movimiento la repetición de la Exposición no se procuraba usando una doble barra de repetición justo antes del Desarrollo. También, de la misma manera, ambas secciones sufren un cambio brusco con el que se articula una zona claramente distinta que esclarece el hecho de que no se trataba de una repetición completa sino parcial. Estos dos fragmentos finales sirven como conclusión en ambos casos. Esta parece ser la única posible conexión con el primer tiempo.

armónico en lugar de por la manipulación y secuenciación del material temático.⁷³⁶ Los elementos temáticos, aunque cambian de centro tonal, se presentan siempre en forma muy similar a la original. Sin embargo, para equilibrar esta cohesión entre secciones, el músico se vale del elemento «♪ ♪» que aparece al comienzo y que plaga todo el discurso. De nuevo, tal y como ocurrió en Tintorer, en un Trío de un compositor español aparece la idea de volver al inicio sin volver literalmente, de aludir a este material antes de continuar, de una manera muy similar a como ocurría en el primer movimiento del Trío de Tintorer, donde (incluso aquí escribiendo explícitamente la doble barra), volvía una y otra vez al grupo temático inicial, produciendo también una incertidumbre en cuanto a la función de determinadas secciones.

2. Trío en Mi mayor (1887) de Tomás Bretón (1850-1923)

Casi una década después aparece el siguiente representante del género. Éste, aunque también existió una problemática asociada a su estreno, sí fue estrenado en la Sociedad de Cuartetos de Madrid en 1889, casi dos años después de su composición. Aunque una parte, el tercer movimiento, se interpretó con anterioridad en su versión para orquesta (cuyo éxito provocaría dos versiones más: para piano y para piano a cuatro manos). Este dato, sumado a largo periodo de composición —desde diciembre de 1886 hasta diciembre de 1887— y a las múltiples interrupciones que sufrió para atender otros proyectos laborales, plantean la pregunta de si realmente la obra está concebida y pensada como un todo y si, por el contrario, es una compilación de cuatro piezas relativamente independientes.⁷³⁷ Esta pieza se encuentra entre las últimas composiciones de Bretón dentro de un periodo fructífero para la música de cámara, destacando particularmente sus tres Cuartetos de cuerda, que entrelazan la tradición clásica germana con las sonoridades pintoresquistas derivadas del folklore nacional.⁷³⁸

⁷³⁶ En las propias palabras de Llorens, este «ensayo por parte del compositor valenciano para integrar de forma coherente y cohesionada principios compositivos opuestos como unidad y variedad, detalle y estructura, lenguaje tradicional y experimentación, o localismo y universalidad» tiene la intención de «regenerar el repertorio camerístico español a través de la inserción de sus elementos distintivos dentro de la tradición europea más general»; ver LLORENS. «Ambivalencias musicales...», *op. cit.*, p. 302.

⁷³⁷ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 75 a 78.

⁷³⁸ SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, p. 373. Precisamente, como puntualiza Christiane Heine, el Cuarteto en Sol (1866) de Bretón —en cuatro movimientos— será una de las primeras piezas camerísticas compuestas por un músico español en presentar transferencia clara de material entre los movimientos; ver HEINE. «Die zweite Blüte...», *op. cit.*, p. 144. Lo que lo pone en relación con el Trío de Tintorer al encontrarse ambos entre los pioneros de su género al incluir rasgos relacionados con procesos cíclicos.

El Trío en Mi mayor de Tomás Bretón está compuesto por cuatro movimientos.⁷³⁹ El primer tiempo, *Allegro cómodo*, presenta una forma sonata en concordancia con lo esperado dentro del género.

Tabla 6: BRETÓN, Tomás, Trío, I (esquema formal)

EXPOSICIÓN [1-167]

A _____	puente	B _____	grupo final
a ₁ a ₂		b ₁ trans b ₂	
1 13 24		67 83 98 150	
MiM _____		DoM _____	

DESARROLLO [168-198] – Corto, poca elaboración, centrado en el grupo temático B

REEXPOSICIÓN [199-464]

A _____	puente	B _____	coda
a ₁ trans a ₂		b ₁ trans b ₂	
199 214 240		261 324 340 355 399	
MiM (mod) Sol#M		(mod) MiM _____	

CODA FINAL [439-464] – Basado en el grupo temático A

Sin embargo, aun ateniéndose a la forma tradicional para el primer movimiento de un Trío con piano clásico, se pueden constatar irregularidades en la proporción global del movimiento que descompensan la arquitectura del discurso. La Exposición y el Desarrollo juntos son considerablemente más cortos que la Reexposición, lo que hace que esta última sección (en la que reaparece todo el material que ya se ha anunciado) pierda interés por lo redundante. Históricamente, a medida que la forma sonata se interna en el romanticismo y las estructuras se amplifican, la tendencia es precisamente la contraria: se prioriza el Desarrollo, extendiéndolo, lo que produce en muchos casos un acortamiento

⁷³⁹ Para una primera aproximación formal y estética, ver SÁNCHEZ. *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, pp. 179-180. Víctor Sánchez alude a un vínculo con lo francés, reflexionando sobre «el delicado romanticismo francés a la manera de Saint-Saëns» o comentando que «el estilo más francés se refleja mejor en el scherzo [...] cuyos rítmicos y rápidos diseños huyen de cualquier dramatismo a la manera beethoveniana» para concluir que «el estilo francés que recoge Bretón no era más que una evolución de la tradición clasicista vienesa — de Mozart y Haydn— tamizada a través del suave melodismo de Schubert» (*Ibid.*) Sánchez traslada aquí su concepción de la obra como libre de la carga dramática y tensional de las obras de Beethoven, de forma que, aunque en relación con la tradición vienesa del género, la composición se posiciona en un ambiente menos cargado donde tienen cabida los planteamientos sonoros franceses y los recursos no tan centrados en la elaboración con el material temático sino en el valor mismo de lo melódico.

de la Reexposición para compensar; más aún si existe una coda que cierra el movimiento. Aquí, a pesar de contar con más de 450 compases, la Exposición representa las dos terceras partes de la Reexposición y el Desarrollo se extiende en poco más de 30 compases.

A pesar de la intención de Bretón de aligerar la reexposición del grupo temático B (eliminando diez compases que deberían aparecer entre el 378 y 379 para corresponder con la Exposición, lo que hace que el tema b_2 se agilice), prácticamente todas las demás estructuras reaparecen hipertrofiadas.⁷⁴⁰ No obstante, algunos de estos incrementos surgen como necesidad debido al planteamiento tonal que el músico utiliza.

Allegro comodo. $\text{♩} = 92.$

⁷⁴⁰ El grupo temático A pasa de 23 a 62 compases, el puente de 42 a 62, el grupo final de la Exposición se incrementa en 22 en la Reexposición, a lo que hay que añadir una coda de 25 compases.

Ejemplo 11: BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, I, cc. 1-15 (Grupo temático A: a₁ y comienzo de a₂)

Tal es el caso de, dentro del grupo temático A, el paso de a₁ a a₂. Mientras que en la Exposición es prácticamente inmediato —usando el compás 12 como soldadura (Ejemplo 11)— ya ambos se encuentran en el tono principal,⁷⁴¹ en la Reexposición este paso necesita extenderse veinticinco compases puesto que la reaparición de a₂ se produce en Sol# mayor, el tercer grado mayor (de nuevo, como el grupo temático B de la Exposición, una relación mediántica), lo que hace necesario un proceso moduladorio desde Mi mayor.⁷⁴² Igualmente el puente se incrementa notoriamente para volver de Sol# mayor a Mi mayor que reaparece al comienzo del grupo temático B y continúa hasta el final.⁷⁴³ Esto es algo que no se espera en una Reexposición, por lo que, desde el punto de vista de la estabilidad armónica, quizá podría interpretarse como una extensión del Desarrollo. Esto provoca que la forma de sonata tradicional se desdibuje, estableciendo más elaboración armónica en la Reexposición que en la Exposición. Sin embargo, parece una decisión casi inevitable para compensar la estabilidad de la Exposición y la aparente brevedad del Desarrollo: es la Reexposición la encargada de generar la tensión que ella misma debe resolver. Probablemente sea ésta también la razón de que la Reexposición sea tan extensa, pues necesita espacio para expandir la dramaturgia temática y armónica que no sucedió antes.

Esto pone de relieve otro conflicto entre forma y contenido. Al igual que ocurría en el Trío de Chapí, la relación de las secciones con la función para la que fueron concebidas

⁷⁴¹ Exposición: A₁ está en MiM. A₂ comienza en SiM dominante (c. 13) pero rápidamente vuelve a tónica (c.17).

⁷⁴² Reexposición: A₁ está en MiM (cc. 199-213). A₂, comienza en Re#M (c. 240) como dominante de Sol#M, pero rápidamente vuelve a su tónica (c. 247). El pasaje que engloba los cc. 214-239 produce una transición modulante que no existía en la Exposición.

⁷⁴³ Esta secuencia es extraña para la Reexposición, ya que en esta zona lo que se busca es la calma y la estabilidad. Quizá habría sido más lógico plantear este juego en la Exposición, reservando la cercanía armónica —y por tanto la estabilidad y la reducción del número de compases— para la Reexposición.

no es siempre coherente. Además de lo ya comentado, el puente de la Exposición no es un pasaje modulante puesto que se desarrolla prácticamente en su totalidad en Mi mayor —tónica— para, tan solo al final (cc. 64-66) incluir un pequeño nexo que, neutralizando el *re#* a *re* natural, cambia el tono para introducir el grupo temático B en Do mayor (c. 67), el sexto grado de Mi menor (el homónimo del tono principal). Aunque esta relación mediántica es muy característica del romanticismo, no lo es la ausencia de elaboración y fluctuación armónica para el puente. Al igual que en Chapí, esto debilita uno de los cimientos de la forma sonata: el conflicto entre los dos temas expuestos.

Hay un elemento más a reseñar en este primer movimiento que será clave en el estudio general de la obra y de su génesis y es la relación entre los instrumentos. La principal diferencia a nivel instrumental entre la Exposición y la Reexposición es el reparto del material musical. De forma casi sistemática, los cambios se producen al trasladar al piano lo que hacían violín y violonchelo, y viceversa. Es decir, Bretón diferencia dos bloques sonoros, por un lado el teclado y por otro las cuerdas. El intercambio de papeles del piano con las cuerdas entre *b*₂ en la Exposición (Ejemplo 12a) y la Reexposición (Ejemplo 12b) es muy ilustrativo.

Ejemplo 12a: BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, I, cc. 98-101 (comienzo de *b*₂ en la Exposición)

Ejemplo 12b: BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, I, cc. 353-357 (comienzo de *b*₂ en la Reexposición)

Esta consideración separada de las dos familias instrumentales —piano y cuerdas—, sumada a la capacidad de intercambio de material constantemente entre una y otra, puede llevar a cuestionar si la escritura de Bretón estaba pensada para adecuarse a la naturaleza organológica de cada instrumento o sí, por el contrario, se trata de recursos más bien neutrales que podrían haberse adaptado a esta formación igual que a cualquier otra.⁷⁴⁴ Desde luego, el segundo movimiento, *Andante*, en La mayor (subdominante del tono principal) sigue mostrando —e incluso ahondando— en esta separación entre las cuerdas y el piano, ejecutando las primeras la mayoría de los pasajes cantábiles y relegando al piano al papel de acompañante en la mayoría de los casos. Esto se hace particularmente evidente en la sección B (cc. 44-79) en Re menor, donde el violín solo acompañado del piano inicia la melodía (cc. 44-51) que se traslada al violonchelo (cc. 52-59) —a modo de fraccionamiento melódico— para volver a repetirla justo después, esta vez las dos cuerdas juntas a distancia de octava mientras el piano continúa con el mismo motivo rítmico melódico, casi a modo de ostinato, aunque también reforzado a octavas (Ejemplo 13).

Ejemplo 13: BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, II, cc. 63-68 (sección B)

⁷⁴⁴ A la luz de este dato, se estudiará más adelante la instrumentación del III movimiento, ya que se sabe que fue arreglado para otras plantillas, incluso siendo estrenado en su versión para orquesta antes que para Trío con piano.

El funcionamiento de las cuerdas como un bloque diferenciado del piano se hace más patente aún a partir del compás 121, cuando se retoma la sección inicial a modo de Reexposición profusamente adornada por el teclado. Aquí, al igual que ocurría en el primer movimiento, se producen numerosos cambios en la instrumentación que consisten en intercambiar el material del piano con el de las cuerdas. Pero aquí aparece un elemento más y es la repartición de la melodía entre violín y violonchelo, relevándose de forma continuada en el liderazgo del discurso.⁷⁴⁵ En esta sección reexpositiva, el papel del piano, aunque técnicamente mucho más complejo (lleno de arpegios, escalas, trémolos, octavas repetidas y saltos que incluso a veces rozan lo excesivo) sigue siendo esencialmente el de dar soporte armónico a la cuerda para que ellos desplieguen las líneas melódicas.

El planteamiento formal y armónico es peculiar para un movimiento lento, normalmente en forma ternaria, pues aparecen bastantes elementos de la forma sonata, incluso más que en el primer movimiento, por lo que usaremos su terminología para hacer referencia a las partes de este tiempo.

Tabla 7: BRETÓN, Tomás, Trío, II (esquema formal)

EXPOSICIÓN				DESARROLLO		REEXPOSICIÓN			
A ₁	A ₂	A ₃	B	con A con B		A ₁	A ₂	B	A ₃
1	20	34	44	80	102	121	132	144	160
LaM_____			Rem	Fa#M	Fa#m	LaM_____		Fa#m	LaM

En la Exposición, aunque estrictamente no existe un puente, sí aparece un nexo modulante (cc. 42-43), con material libre, que introduce la nueva tonalidad de Re menor; comportándose prácticamente igual que la zona final del puente (la que realmente modulaba) en la Exposición del primer movimiento. Entre los compases 80 y 120 se despliega una sección central de desarrollo en el que los materiales —aunque sin presentar elaboración como tal— sí se mezclan entre ellos, funcionando a veces el uno como contrapunto del otro y repartiéndose —aquí sí— entre los tres instrumentos.⁷⁴⁶

La Reexposición, por su parte, plantea una inteligente solución para resolver la tensión armónica entre La mayor (grupo temático A) y Re menor (grupo B) de la

⁷⁴⁵ Conocido como «durchbrochene Arbeit» o fragmentación de la melodía

⁷⁴⁶ Esto se puede observar claramente en los cc. 86-96, donde, a pesar de la preponderancia de A₃, aparecen gestos propios de B en contrapunto con ésta.

Exposición, y es intercalar entre A₂ y A₃, ambos en tónica, el material de B en el relativo menor. Precisamente A₂ concluye con un acorde de dominante (Mi mayor) que, a modo de cadencia rota, resuelve sobre Fa# menor (el sexto grado del tono principal), aprovechando el cambio de modo para desplegar B, originalmente en menor. Sin embargo, aquí el grupo secundario es de naturaleza modulante ya que, efectivamente, debe volver al tono principal después, La mayor, justo a la entrada de A₃. Este carácter inestable de B contribuye a hacer más enfático el punto culminante, situado justo aquí: en lo estructuralmente diferencial con respecto a la Exposición. A₂ sirve como plataforma de despegue para que precisamente B sea el encargado de llevar al máximo dinámico y textural el movimiento antes de la vuelta definitiva a A₃ para su conclusión.

La eficaz y equilibrada construcción del movimiento, el uso de desarrollos con elaboración real del material (aunque breve) y la reorganización de la reexposición para enfatizar la vuelta al tono principal y dar potencia el punto culminante, hacen pensar que Bretón se sentía más cómodo trabajando en movimientos con trazos argumentales más cortos; cosa que no se daba en el extenso primer movimiento pero que sí vuelve a ocurrir en el breve tercer tiempo.

Tras el tiempo lento, el discurso vuelve a tomar inercia con el *Allegro molto* en Do# menor (relativo menor del tono principal), que responde a la forma del scherzo tradicional que —desde Beethoven— ocupa el tercer movimiento.⁷⁴⁷

Tabla 8: BRETÓN, Tomás, Trío, III (esquema formal)

SCHERZO						TRÍO					
A ₁	A ₂	:	B	A ₂	:	C	C	D	C+D	C+D	coda
1	17		33	69		85	117	147	181	213	242
Do#m _____						Do#M _____ (mod) Do#M _____					
[SCHERZO <i>da capo</i> sin rep]						+ CODA					
						con A, C y D			con A y B		
[sumaría 84 compases al total]						277			306		
Do#m _____						Do#M _____			Do#m _____		

⁷⁴⁷ Recordemos que este movimiento se independizó y fue publicado bajo el título de *Scherzo* en sus otras tres versiones contemporáneas a la del Trío: para piano, para piano a cuatro manos y para orquesta.

La estructura vuelve a ser bastante sólida. La forma clásica de la primera sección, el scherzo (||: a :||: b a :||) está modificada, sustituyendo la repetición literal del inicio (A₁, c. 1) por una variante de la misma idea en la que todo el material se traslada al piano mientras las cuerdas proponen un complemento melódico nuevo aunque bastante neutro (A₂, c. 17). Como se ha comentado en los movimientos anteriores, vuelve a aparecer desde el comienzo este recurso de presentar el mismo material primero en las cuerdas y luego en el piano; y viceversa. Esta técnica es propia de las composiciones que oponen dos grupos instrumentales, como los conciertos para solista y orquesta, reforzando la idea de que Bretón considera el violín y el violonchelo como una capa dentro del conglomerado sonoro y el teclado como otra, prácticamente independientes. La textura de esta primera sección (cc. 1-84) es muy simple y ligera, contrastando con las complejidades —sobre todo para el piano— que aparecían en los movimientos anteriores. De hecho, la escritura puede trasladar la sensación de que el material musical está repartido entre los tres instrumentos, ya que la contribución de cada uno es casi trivial en algunos casos. Observando algunos pasajes de la versión para piano solo del propio Bretón (Ejemplo 14a), surge la idea de si la versión para violín, violonchelo y piano (Ejemplo 14b) es anterior; o ambas fueron propuestas diferentes de una idea musical desligada de toda plantilla (lo que también pudo facilitar su arreglo para orquesta).



Ejemplo 14a: BRETÓN, Tomas. *Scherzo para piano*, Madrid, Romero, c1888, cc. 39-45 (comienzo de B)

Ejemplo 14b: BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, III, cc. 33-40 (comienzo de B)

Esta suposición de que la obra no fue escrita estrictamente para una plantilla determinada sino como ideas musicales neutras, potencialmente adaptables a una formación u otra, concuerda con lo comentado acerca de la polivalencia del material en los demás tiempos. Esto es mucho más evidente es en el segundo bloque de este movimiento, la sección de trío en Do# mayor, donde el motivo inicial —un coral homofónico— expuesto en el piano (cc. 85-116 y su repetición variada en cc. 117-146) puede trasladarse sin dificultad a las cuerdas (cc. 213-242) ya que se trata simplemente de una secuencia de acordes.⁷⁴⁸ No obstante, en el último bloque de la sección de trío aparece de nuevo la melodía en acordes de la sección C en el piano a la que se suma por encima la secuencia de dos corcheas en apoyatura del material de D, produciendo un entramado que muy difícilmente pudo originarse para piano solo (Ejemplo 15a).⁷⁴⁹ Sin embargo, al comparar ambas versiones, esta idea de superponer material de C con D con cuerdas y piano es casi una instrumentación natural de la versión para piano solo para dar continuidad a la textura (Ejemplo 15b).⁷⁵⁰

Ejemplo 15a: BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, III, cc. 176-188 (comienzo de C+D)

⁷⁴⁸ Secuencia de acordes que, por otro lado, recuerda bastante al grupo temático B del primer movimiento, tanto por la textura como por el perfil melódico. Aunque consideramos que este parecido es fortuito.

⁷⁴⁹ Este embellecimiento de una línea melódica simple y acordal con elementos rápidos y ágiles es un recurso típico del romanticismo, sobre todo de las obras en las que interviene el piano.

⁷⁵⁰ En la versión para violín, violonchelo y piano, la sección del Trío central está escrita en Do# mayor – Do# menor – Do# mayor. En la de piano solo, Re \flat mayor – Do# menor – Re \flat mayor, enarmonizando, creemos, para facilitar la lectura al intérprete amateur, ya que estas obras iban destinadas en su mayor parte al público no profesional.



Ejemplo 15b: BRETÓN, Tomas. *Scherzo para piano*, Madrid, Romero, c1888, cc. 184-195 (comienzo de C+D)

En cuanto a la métrica, aunque el movimiento está escrito en 3/4, la sensación general que transmite es que el discurso se desarrolla en ciclos de dos compases (comenzando en anacrusa), por lo que cada compás de 3/4 (escrito en negras) podría haber sido una de las dos partes de un compás de 6/8 (escrito en corcheas).⁷⁵¹ Lo que habría rebajado la indicación de «♩. = 100», un poco contradictoria (valores largos, indicación de metrónomo rápida) a «♩. = 100».⁷⁵² Y, lo que es más importante, habría hecho innecesarias las acentuaciones que el compositor indica en determinados pasajes para que el discurso suene a 6/8 sin estar escrito así. Por ejemplo, el uso de acentos y apoyos en la primera sección del scherzo (Ejemplo 16) o en la sección del trío (Ejemplo 17) hacen que las frases en las que se encuentran —y, por tanto, los dos bloques completos— se puedan reconvertir a un 6/8, considerando el primer compás de cada conjunto como anacrusa.

Se puede considerar, en su conjunto, un movimiento corto, equilibrado, armónicamente simple, con cierta elaboración del material en la zona central (por superposición), que, de nuevo, presenta al piano y a la cuerda en planos separados, donde

⁷⁵¹ En el Scherzo de la Sinfonía no. 9 en Re menor op. 125 (1824) de Beethoven ocurre algo similar. En este caso el compositor indica al director —con la frase «ritmo di tre battute» hacia el final del movimiento, c.177 antes de la fuga— que, a pesar de estar escrito en 3/4 deben agruparse los compases de tres en tres, como un 9/4 (o más bien 9/8 ateniéndonos al tempo). De hecho, un poco más adelante (c. 234) Beethoven, sobre el mismo 3/4 indica «ritmo di quattro battute», agrupando los compases de cuatro en cuatro como si fuera 12/4 (o 12/8). La única aclaración en cuanto a interpretación que aparece en la partitura del Trio de Bretón se encuentra en el manuscrito, justo al comienzo del tercer movimiento, donde se especifica que «tanto en el piano como en el violín debe interpretarse las corcheas de la frase principal como si fueran dobles corcheas». Este dato no se especifica en la edición porque ya se incorpora en la propia notación, cambiando las corcheas por semicorcheas (cosa que ya corrige Bretón con lápiz en el propio manuscrito).

⁷⁵² Es de reseñar que, mientras el manuscrito está escrito en tinta negra, la indicación de metrónomo está escrita a lápiz, quizá para especificar más allá del *Allegro molto* el tempo al que debe desarrollarse el movimiento.

los requerimientos de cada instrumento son triviales, pudiendo adaptarse a diferentes plantillas (como, de hecho, ocurrió).



Ejemplo 16: BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, III, cc. 25-32 (final de A₂)



Ejemplo 17: BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, III, cc. 85-95 (comienzo de C)

El cuarto y último movimiento, *Allegro enérgico*, retorna a las grandes proporciones tal y como ocurría en el primero, de manera que la forma global del Trío se construye con dos movimientos extensos en los extremos y dos más cortos como centrales. Vuelve a presentar una forma basada en la tradición —una sonata sin desarrollo, quizá más típica del movimiento lento—, pero, de nuevo, con ciertas particularidades.

Tabla 9: BRETÓN, Tomás, Trío, IV (esquema formal)

EXPOSICIÓN				REEXPOSICIÓN				CODA	
A	punte	B	grupo final	A + [cad]	punte	B	grupo final		
1	47	85	147	188	205	254	304	366	410
MiM	(mod)	MiM	SiM	MiM _____	(mod)	LaM	MiM _____		
		Sol#m				Do#m			

Los rasgos relativos a la instrumentación, al carácter neutral del material melódico (que lo hace intercambiable entre instrumentos) o el agrupamiento de las cuerdas y el piano en bloques diferentes continúa presente, constatándose como una tendencia general de toda la obra. Sí es cierto que los grupos temáticos son mucho más contrastantes que en tiempos anteriores. El primer grupo está muy articulado y presenta una textura homofónica que asciende en pequeños impulsos. El segundo grupo (c. 85) en cambio es mucho más lírico y cantábil. No obstante, a este respecto, la obra contiene un elemento reseñable, y es la aparición de un elemento temático nuevo y con entidad propia en el puente que aparece desde el comienzo del mismo en el violín (Ejemplo 18, c. 47) y lo ocupa por completo saltando de voz en voz, donde el compositor despliega una textura musical que no se ha dado ni en A (homofónico) ni en B (melodía acompañada) que es la contrapuntística —aunque en una versión muy primitiva—. De hecho, este grupo temático del puente no está confinado aquí, sino que se expande, jugando un papel como desarrollo secundario del grupo B tanto en la Exposición (cc. 103-115) como en la Reexposición (cc. 322-365) —donde la cabeza del tema aparece ampliada en diálogo con la original— y en el *Presto* con el que acaba la obra, que funciona como la coda final del movimiento (c. 410).

Ejemplo 18: BRETÓN, Tomas. *Trío en Mi mayor*, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, IV, cc. 47-52 (comienzo del puente)

Esta necesidad de dar entidad propia al puente con un material que lo desborda para infiltrarse en las demás secciones puede derivar del hecho de que no existe Desarrollo como tal, por lo que ese elemento elaborativo, al carecer de un lugar concreto, reaparece para compensar quizá una falta de elaboración general. De hecho, el grupo temático B en sí mismo se comporta como una zona inestable armónicamente, que ni siquiera tiene un tono bien establecido, y se produce elaboración del material, así como llamadas a material

previo (del puente). De hecho, la tensión del grupo temático secundario es mucho más alta de lo que la reaparición de A en la Reexposición puede absorber, faltando claridad y contundencia. Quizá por esto, Bretón decide incluir justo después de la reaparición de A una pequeña zona de calma —inexistente en la Exposición— indicada con *Poco meno* (cc. 205-253), que funciona casi como una sección cadencial interna en la que los tres instrumentos tiene pasajes virtuosísticos (principalmente arpeggios y escalas) con cierta independencia y libertad basadas en el material de A.

Esta idea de un elemento temático, como el del puente, que reaparece más allá de sus límites y de su función moduladora tiene un reflejo macroscópico. El tema inicial del movimiento, en cierta forma recuerda al tema B del primer movimiento. El vínculo con el primer tiempo también se encuentra en el pasaje con el que se introduce el puente de la Reexposición —y acaba ese gesto cadencial del *Poco meno*, cc. 250-253 (Ejemplo 19)— o el que precede a la coda final (cc. 399-409), en los que el piano despliega su registro alternando acordes en el grave y el agudo; lo que se pone en relación con el pasaje de los compases 411 a 423 que funcionaban como coda de la Reexposición del primer movimiento (Ejemplo 20).

The image shows a musical score for Example 19, which is the final of the *Poco meno* section and the beginning of the bridge from Tomas Bretón's Trío in G major. The score is written for piano and strings. The piano part features arpeggiated chords in the right hand and a more active line in the left hand. The string part has melodic lines in both hands. The score includes dynamics such as *sf*, *ff*, and *rall.*, and a tempo marking of *a tempo*. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with the first system ending with a double bar line and the second system beginning with a new section marked *ff a tempo*.

Ejemplo 19: BRETÓN, Tomas. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, IV, cc. 246-256 (final del *Poco meno* y comienzo del puente)



Ejemplo 20: BRETÓN, Tomás. Trío en Mi mayor, Londres, Stanley Lucas, Weber & Co, 1891, I, cc. 413-423 (Coda)

Considerando el Trío completo como una gran forma en la que se integran cuatro movimientos, parece no haber sido pensado desde el inicio como un todo sino como un compendio de cuatro piezas sueltas. El hecho de que el proceso creativo de la obra se alargara tanto y sufriera numerosas interrupciones (transcurriendo casi un año entre la conclusión del segundo movimiento y el comienzo del tercero) hace dudar de la coherencia entre movimientos. A ello se debe sumar el hecho de que el tercer movimiento parece haber tenido una génesis compartida, adaptándose finalmente a cuatro plantillas diferentes (orquesta, piano solo, piano a cuatro manos y orquesta), lo que de nuevo pone en duda la intención de su concepción como integrante del ciclo de cuatro movimientos del Trío o más bien como una pieza aislada —quizá construida originalmente sobre el piano— que finalmente se une al todo.⁷⁵³

Esta aparente polivalencia del material musical en cuanto a su capacidad para adaptarse a diferentes plantillas sin requerir demasiadas adaptaciones, simplemente repartiendo los diferentes estratos del discurso, se puede observar en todos los movimientos: las cuerdas y el piano —en su mayor parte concebidos como bloques

⁷⁵³ Esta composición de una obra para violín, violonchelo y piano por compendio de piezas aisladas y/o adaptación de obras para otras plantillas tendrá su sumun en *Quatre morceaux espagnoles*, transcripción de composiciones completas o fragmentos escritos para diferentes formaciones instrumentales entre 1894 y 1904 y editados de forma reunida bajo un título que alude claramente al rasgo compartido por todas ellas y que da significado a su unificación: lo español.

separados donde el teclado generalmente acompaña—⁷⁵⁴ intercambian constantemente el material, pero no como un diálogo sino como una modificación en la orquestación para cambiar el resultado sonoro o incluso el timbre, siendo este el principal mecanismo de variación entre la Exposición y la Reexposición o, en definitiva, entre cualquier pasaje y su repetición posterior.

En general, el Trío de Bretón sigue la tradición del género tanto en el lenguaje como en la forma. Sin embargo, en los movimientos extremos (I y IV), los más largos, a pesar de erigirse sobre estructuras tradicionales, presenta peculiaridades que, en general, comprometen la estabilidad de la arquitectura y debilitan el discurso musical, cargando demasiado las reexposiciones y aligerando (o incluso eliminando) las zonas típicamente destinadas al desarrollo del material temático. Sin embargo, estas deficiencias no se muestran en los movimientos intermedios (II y III), más cortos y mucho más equilibrados y coherentes.

3. Trío en Do mayor op. 50 (1894) de Enrique Granados (1867-1916)

De nuevo es necesario avanzar casi diez años para encontrar al siguiente representante del género nacional: el Trío op. 50 de Granados,⁷⁵⁵ escrito en 1894 y estrenado en febrero del año siguiente en la Sala Romero de Madrid.⁷⁵⁶ Se trata de una pieza en cuatro movimientos dentro de la tradición germana pero con un planteamiento tonal ampliado que recoge rasgos de la modalidad para incorporarlos al discurso y así producir variedad en el color. Quizá el rasgo más importante para la trayectoria del Trío es la reaparición de material musical de un movimiento en otros a través de recursos cíclicos. Lo que supone la segunda cristalización clara de este procedimiento —más allá de los guiños de Chapí y Breton— habiendo transcurrido cuarenta años desde que Tintorer lo utilizara por primera vez dentro del género.

⁷⁵⁴ Esta concepción del piano por un lado y las cuerdas por otro, separando los timbres, será una de las características que los compositores en general consideraban como defecto en el Trío con piano en el siglo XIX y uno de los retos del XX: conseguir integrar los tres instrumentos en un todo. Aunque los compositores franceses ya vienen experimentando en esa dirección desde el primer Trío de Saint-Saëns, será Ravel uno de los primeros en conseguirlo de manera evidente y consciente.

⁷⁵⁵ Aquí desarrollaremos tan solo los aspectos formales y estilísticos necesarios para ubicar la obra dentro de la trayectoria del género en España. Para un análisis estructural más concreto y pormenorizado, consultar KENT, Adam. «Granados's Piano Trio: Harbinger of Masterworks to Come», *Diagonal: an Ibero-American Music Review*, vol. II, no. 1, California, University of California, 2017 pp. 24-48 y GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 174-188.

⁷⁵⁶ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 79 a 81.

Tabla 10: GRANADOS, Enrique, Trío, I (esquema formal)

A	B	A	C	A	D	C	A
1	31	62	78	128	142	183	217
Dom	SolM	DoM	Sim	DoM	_____		

El primer tiempo, en forma rondó, muestra desde el comienzo —al igual que ya ocurría en Chapí— gran cantidad de información que influirá en el devenir del resto de la obra. El elemento con el que comienza (Ejemplo 21, cc. 1-3) será el que reaparezca una y otra vez a lo largo del primer tiempo (cc. 62, 128, 217, en tónica; cc. 20 y 125 en otro tono). El material que se oculta dentro de los compases 3 a 5, construido a partir de la figura rítmica «♪. ♪» se emancipará, teniendo presencia propia y libre en este movimiento (p.e., cc. 33-34, 66-67, 126, 145, 158-159 entre muchos otros) e incluso reapareciendo de nuevo en el último, como uno de los muchos elementos que se van a transferir entre los movimientos extremos.



Ejemplo 21: GRANADOS, Enrique. Trío op. 50 [manuscrito], I, cc. 1-6.

También armónicamente se puede intuir el ambiente tonal-modal en el que Granados pretende sumergir al oyente. Douglas Riva, en concordancia con Walter A. Clark, alude al doble uso de quinto grado (dominante o no dominante según presente sensible o subtónica) como un elemento de color modal que lo pone en relación con el lenguaje de Gabriel Fauré.⁷⁵⁷ Precisamente la sonoridad que presenta el comienzo del Trío de Granados, con una coloración mixolidia derivada del uso del quinto grado prestado del homónimo menor, concuerda con el inicio del Trío en Re menor op. 120 de Fauré (1923), donde la sensible aparece también neutralizada hasta el compás 21 donde —ahí sí— un quinto dominante, con el *do#*, resuelve de manera tonal una frase que hasta el momento se valía de la sonoridad modal.⁷⁵⁸ Sin embargo, aquí es mucho más claro; y, al aparecer justo al comienzo, es casi una declaración de intenciones por parte del compositor: enriquecer el ámbito tonal con elementos propios de la modalidad.⁷⁵⁹

Esta necesidad de ampliación y renovación tiene un reflejo en la forma. Según Walter A. Clark, el primer movimiento se asemeja a una forma rondó con libertades.⁷⁶⁰ Posición con la que concuerda Adam Kent, aludiendo incluso al uso de Granados de la doble barra o de diferentes directrices interpretativas para separar realmente cada una de estas partes.⁷⁶¹ Sin embargo, de acuerdo con Kent, la obra parece presentar una necesidad de ir más allá, mostrando incluso rasgos de otras dos formas tradicionales: las de sonata y el concierto.⁷⁶² De la primera, hereda la organización tonal ya que a partir del compás 128 la obra comienza una especie de reexposición de material,⁷⁶³ en el que todo permanece en el tono principal; y también la idea del desarrollo en forma de pequeños pasajes transicionales en los que se elabora el material para unir bloques temáticos.⁷⁶⁴ Del

⁷⁵⁷ RIVA. «Introducción», *Enric Granados. Trío en Do mayor per a violí, violoncel i piano, op. cit.*, p. 7.

⁷⁵⁸ Este acorde funciona de manera similar al V_{ND} (no dominante) que aparece de manera recurrente en el Trío de Mitjana para aportar también un fondo sonoro mixolidio.

⁷⁵⁹ Las coloraciones modales son constantes a lo largo de todo el movimiento. Sirva como ejemplo el pasaje de los compases 40-43, donde el acorde de Si^b mayor usa sonoridades lidias (*mi*); igual que Do mayor (*fa#*).

⁷⁶⁰ CLARK. *Enrique Granados...*, *op. cit.*, p. 50. Idea que afirma García Alcantarilla en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 177 y siguientes.

⁷⁶¹ KENT. «Granados's Piano Trio...», *op. cit.*, p. 30.

⁷⁶² El punto culminante del primer movimiento del Trío de Granados se encuentra en los cc. 142-180, teniendo su punto álgido en los cc. 171-177 con la indicación de «el mismo batimiento del compás». La localización del clímax precisamente en la sección D, donde aparece un material nuevo alternándose con el material de los cc. 3-5 (♩. ♪) que reaparecerá en el último movimiento, es un rasgo de madurez constructiva que lo pone en relación con la tradición germana. Es decir, aunque la forma parezca un rondó, alternando un tema A con nuevas unidades temáticas, existe un único punto culminante hacia el que el movimiento avanza y desde el que vuelve, aportando solidez y dirección al discurso.

⁷⁶³ Reexposición consolidada por la reaparición en el violonchelo (c. 130) del material melódico que inicia la obra en el violín (c. 10), ambas en el tono principal.

⁷⁶⁴ KENT. «Granados's Piano Trio...», *op. cit.*, p. 30.

concierto, los diferentes fragmentos cadenciales solistas que se suceden a lo largo del movimiento: el piano casi al comienzo (c. 19), el violín (c. 61, *cadenza ad libitum*)⁷⁶⁵ o al final, con sendos grupos cadenciales del violín (c. 219), con la indicación de «como una cadenza árabe», o el piano justo para acabar. La indicación de Granados de interpretar un pasaje en estilo árabe, sumada a la decisión de optar, desde el principio, por un lenguaje tonal enriquecido con lo modal, posiciona la obra en un ambiente sonoro muy rico en conexión con lo popular.⁷⁶⁶ Esta intención cristaliza totalmente en la sección C que comienza en el compás 78, en el que expresamente se indica «como una canción popular». Aquí, la calma que dimana de la componente melódica y armónica está en cierta manera contrarrestada por la agitación de la estructura rítmica, en la que se alternan constantemente el compás de 2/4 y 3/8. Esta alternancia entre compases de subdivisión binaria y ternaria es muy usada en el folklore musical.⁷⁶⁷

En esta sección C es quizá donde mejor se puede observar un rasgo que, salvo en momentos puntuales, se extiende a todo el movimiento: la relación constante y equilibrada entre los tres instrumentos, lo cual no suele ser común cuando el compositor es un virtuoso de algunos de estos. Las voces son autónomas, aportando cada una su parte al discurso, sin redundancias y de manera colaborativa; y, cuando esto no ocurre, es claramente por una búsqueda tímbrica concreta, como el pasaje que se inicia en el compás 62, en el que el piano y el violonchelo realiza una melodía a octavas en el registro grave para, posteriormente, dejar paso a una asociación entre el violín y el violonchelo, realizando nuevamente la misma línea melódica a diferente altura para aportar una sonoridad amplia y luminosa (Ejemplo 22).

⁷⁶⁵ Con cierta reminiscencia, según Kent, con el *Andante Spianato* de Chopin ya que Granados parecía tener una conexión íntima con esta pieza. Incluso las *Escenas románticas* para piano del español acaban con la indicación de «Andantino spianato» en clara relación con el músico polaco; ver KENT. «Granados's Piano Trio...», *op. cit.*, p. 31.

⁷⁶⁶ Douglas Riva relaciona el Trío con las obras compuestas por Granados inmediatamente antes, la colección de *Danzas españolas*, por tener estas un notable aire oriental (no. 2, *Oriental*; no. 11, *Arabesca*) que reaparece el Trío en varias indicaciones del tipo «como una cadencia árabe» en el primer movimiento (c. 219) o determinados pasajes del segundo movimiento en el que se alude nuevamente a un «recitativo» con una sonoridad exótica (c. 207-213); ver RIVA. «Introducción», *Enric Granados. Trio en Do mayor per a violí, violoncel i piano, op. cit.*, p. 8.

⁷⁶⁷ Esta sección interna en la que parece desarrollarse una melodía popular recuerda al pasaje central de la *Fantasia Bética* (1919) de Manuel de Falla. Tanto en Granados como en Falla, ambas secciones funcionan como el núcleo central de calma inestable.

62 1° Tempo

[pp] *f*

65

Vln. I *ff* 3

Vc. *f* [*ff*] 3

Pno. *f* *p* [*ff*]

Ejemplo 22: GRANADOS, Enrique. Trío op. 50 [transcripción del manuscrito], I, cc. 62-67.

Sin embargo, en determinados momentos, sí aparece una contribución quizá un tanto excesiva del teclado. Así lo resalta, Adam Kent, quien indica que, aunque entre los compases 20 y 30 se puede encontrar una transición bastante convencional entre las secciones A y el B (que se inicia en el compás 31), los compases 28-30 representan un fragmento muy recargado para el piano que incluso recuerda a los estudios o pasajes eminentemente técnicos y virtuosos de la música del siglo XIX; de la misma forma el fragmento entre los compases 37 y 49, demasiado elaborados hasta el punto de generar un discurso un tanto confuso.⁷⁶⁸ Esta sobrecarga al piano es una característica que aparece en los compositores que, siendo virtuosos de este instrumento, se enfrentan al género.

El segundo tiempo, *Scherzetto*, es una forma lied ternaria en la tonalidad de La menor (relativo menor del tono principal). El aire danzable y los acordes sueltos y ágiles aporta mucho dinamismo al scherzo, energía que continua en el Trío a pesar de la indicación *Trio alla pastorale* (en el homónimo mayor).⁷⁶⁹ Según Kent, este movimiento

⁷⁶⁸ KENT. «Granados's Piano Trio...», *op. cit.*, p. 31.

⁷⁶⁹ En una carta a Joaquim Malats, Granados le indica «pon lo que te dé la gana» en algunos compases que el propio compositor ha dejado en blanco en el scherzo; ver GRANADOS, Enrique. Carta a Joaquim Malats, Barcelona (06/11/1895), citado en GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons...*, *op. cit.*, vol. II, anexo II, p. 53. En este fragmento el compositor parece dar a entender que quizá algunas partes del *Scherzo* de su Trío con piano no fueron enteramente completadas por él.

recuerda a la escritura delicada de Mendelssohn o Saint-Saëns, compositores apreciados y muy estudiados por Granados. Las *acciaccaturas* recuerdan a las sonatas de Scarlatti que el compositor había trabajado;⁷⁷⁰ reminiscencias que estaban presentes en muchas obras de los grandes pianistas españoles del momento, como en *Iberia* de Albéniz. El tercer movimiento, *Duetto*, también es una forma lied ternaria, esta vez en Mi mayor (mediante).⁷⁷¹ Aunque la razón del título se desconoce, bien podría atribuirse al hecho de que las dos cuerdas están en dialogo constante, normalmente alterno, mientras que el piano básicamente acompaña, introduce o apostilla, relegado al papel de acompañante la mayor parte del tiempo.

El cuarto movimiento, en La menor (acabado en La mayor), se desarrolla, según Kent, nuevamente bajo una forma rondó un tanto libre hibridada con la sonata.⁷⁷² Aquí, Granados retoma prácticamente todos los materiales temáticos de la obra. El mismo comienzo proviene del gesto con el que empieza el Trío pastoral del II movimiento (cc. 153-156). Aunque hay elementos sugeridos, es a partir del compás 151 cuando se suceden las referencias más claras a los demás tiempos: en el compás 151 se identifica el grupo temático B del I movimiento (c. 31), en el 157 aparece el grupo temático C del I movimiento (c. 78), en el 166, el grupo A del I movimiento (c. 1). Un poco más adelante volverá a aparecer C en el compás 196, A en el 212 y el elemento temático libre del primer movimiento (♩. ♪) en los compases 213 y 215. En el compás 217 reaparece B y en el 222 se reconoce el comienzo del II movimiento, el Scherzetto. A partir del 230 —en una especie de reexposición tal y como lo hacía en el primer tiempo—, el movimiento vuelve a centrarse en su propio material para concluir la obra de manera brillante.⁷⁷³

En definitiva, Granados escribe una obra dentro del género, con cierta flexibilidad formal, incluyendo elementos provenientes de la música popular y del folklore (ya sea rasgos modales o indicaciones de carácter) y valiéndose de diferentes procedimientos cíclicos, resumiendo así los que serán los rasgos característicos de la mayoría de las obras dentro del género hasta la Guerra Civil Española.

⁷⁷⁰ KENT. «Granados's Piano Trio...», *op. cit.*, p. 31.

⁷⁷¹ La elección del VI y el III grado para los movimientos centrales es un signo romántico, por la influencia de la mediantes y la submediante en lugar de la subdominante o la dominante.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 32.

⁷⁷³ Kent comenta la posible influencia de Grieg en este cuarto movimiento. Concretamente indica la posible inspiración de tema principal en el Concierto para piano y el tema secundario de los cc. 25-34 con danzas noruegas: *hallings* y *Springars*; ver KENT. «Granados's Piano Trio...», *op. cit.*, p. 32.

4. Trío en Sol menor op. 7 (c1895) de Rafael Mitjana (1869-1921)

Prácticamente contemporáneo del de Granados, el incompleto Trío en Sol menor (c1895) del malagueño Rafael Mitjana supone un caso muy particular dentro del género, supeditando los moldes clásicos para construir la forma de acuerdo a su interpretación de un poema, lo que lo coloca en una posición contraria a la tradición germánica y, por tanto, alejado de las concepciones de los demás Tríos con piano nacionales del siglo XIX.⁷⁷⁴ En el manuscrito aparece una frase que lo vincula a un poema de Thomas Moore; concretamente un fragmento de «The Young man's dream», incluido en *Irish melodies* (1808).⁷⁷⁵ El poema desarrolla la idea de un recuerdo que vuelve una y otra vez, que no desiste en su empeño de alimentarse del protagonista, no ya intentando hacerle sufrir o intentando destruir su alegría, sino simplemente vaciándolo de sentimientos. Es un recuerdo que, sin ser necesariamente malo ni bueno, produce un sentimiento de nostalgia que sume al pensante en un estado de latencia en el que, pese a ser consciente de todo, nada parece afectarle. El Trío parece ser un reflejo, hasta cierto punto, de elementos del poema que condicionan su estructura y algunos de sus procesos compositivos, lo que lo aleja de la tradición germana para proponer una arquitectura que revisa las formas tradicionales para adaptarlas a los requisitos del texto.

El Trío se compone de cuatro movimientos (aunque del cuarto solo parece haberse escrito el comienzo). El primer tiempo se inicia con una introducción que parece el lugar en el que el texto encuentra su reflejo más evidente: carácter sombrío, temas líricos que desaparecen por la interrupción de gestos violentos sobre acordes de séptima disminuida, lo que Pardo Cayuela identifica con ese recuerdo fatídico que socaba la alegría. Sin embargo, también aparece un motivo que constituye tanto el material fundamental del movimiento como el de la obra que, aunque sugerido desde el principio, aparece de forma evidente en los compases 31-34, en el violonchelo (Ejemplo 23).



Este tetracordo descendente se constituye como germen del grupo temático A con el que se inicia el *Allegro molto*, a partir del compás 62, caracterizado por el movimiento interno que provoca el piano, desplegando los acordes en semicorcheas usando diferentes dibujos melódico-rítmicos. Este material reaparecerá constantemente en lo largo del movimiento, alternándose con el grupo temático B, que aparece en el compás 96, en el homónimo mayor, con un carácter más tranquilo y cantáble. El tema A vuelve a aparecer dos veces (c. 140, en Do menor; c. 289, en Sol menor) con una intervención de B entre ambas (c. 246, también en Sol mayor). Lo que produce la estructura [Introducción (basada en A) + A B A' B A]. Lo que muestra la recurrencia del material de A y su insistencia a lo largo del movimiento. De esta forma, supeditando la forma al texto literarios, Mítjana opta por no elegir la forma sonata en la que típicamente se suele desarrollar el primer movimiento, para sustituirla por una arquitectura que respeta más la idea que subyace en el poema: la reaparición de una idea dramática (A en modo menor) que subyuga los demás pensamientos, generalmente alegres (B en modo mayor).

De la misma manera que estructuralmente no se comporta dentro de lo esperado en el género, este primer movimiento tampoco muestra otros rasgos como el diálogo entre instrumentos (que ocurre principalmente solo entre las cuerdas) o la igualdad en la relevancia de cada uno en el discurso (ya que piano está muy sobrecargado). Se trata de un discurso con una organización bastante simple en cuanto a textura, desplegando, en la mayoría de los casos, una melodía acompañada.

No obstante, es posible que este alejamiento con respecto a la tradición no provenga solo de una hipotética inexperiencia por parte del compositor,⁷⁷⁷ sino que sea una intención para producir un ambiente sonoro que abandone por momentos el discurso clásico-romántico muy dependiente de la armonía para introducir elementos que provienen más del campo de lo modal y el folklore.⁷⁷⁸ De hecho, tanto el uso del ritmo de «♪ ♪.», típica de la música popular escocesa e irlandesa (c. 17, c. 212) o el cambio de alteración en notas dependiendo de si forman parte de un movimiento ascendente o descendente (cc. 14-15). A esto contribuye el papel del piano en los grupos temáticos,

⁷⁷⁷ Inexperiencia que en determinados lugares se hace patente. Por ejemplo, hay un problema instrumental en los cc. 48-49 donde las voces se mezclan de manera extraña, sobre todo las cuerdas en las que, por momentos, se oculta una de ellas. Además, en el c. 49 prácticamente desaparecen todos los instrumentos bruscamente salvo el violín, lo que contradice el impulso dinámico planteado desde un *pp* hasta un *ff*. No obstante, al estar suponiendo la relación con un texto, este problema técnico puede ser una metáfora provocada por el compositor de algún elemento del poema.

⁷⁷⁸ Como la ausencia de tercera —y por tanto de sensible— en el acorde de V entre dos acordes de I, lo que da una sonoridad un tanto hueca y produce un paralelismo propio de la música popular (c. 12)

desarrollando simplemente en acorde que aparece en cada momento (acompañando a A con arpeggios en semicorcheas y a B con arpeggios en tresillos de corcheas) o los numerosos pasajes en los que las cuerdas y el piano realizan la misma melodía a octavas.

El segundo movimiento, en Mi mayor, continúa con esta idea de colorear o complementar el discurso clásico-romántico con sonoridades y recursos modales. Por las palabras de Mitjana en la carta a Pedrell, se podría esperar una melodía irlandesa⁷⁷⁹ pero, aunque no carece de cierto toque popular —sobre todo con la neutralización del *re#* por *re* natural— y ciertamente el inicio parece una armonización de una melodía preexistente, no se puede asegurar su origen (Ejemplo 24). El debilitar la sensible de la tonalidad rebajándola a subtónica en el modo mayor aporta una sonoridad mixolidia que vuelve a incidir en la utilización de rasgos modales. Durante todo el movimiento aparece el V no dominante,⁷⁸⁰ lo que refuerza mucho la sensación de música alejada de la tonalidad clásica pero aún sometida a un sistema de construcción armónico tradicional: el pensamiento creativo sigue siendo muy vertical. Esto se puede ver claramente en los compases 23 a 27, donde la cadencia perfecta completa, con acordes invertidos, deconstruye cualquier atisbo de ambiente modal. Ocurre igual entre los compases 39 y 42.

Ejemplo 24: MITJANA, Rafael. Trío en Sol menor [Pardo Cayuela (ed.)], II, cc. 1-7⁷⁸¹

Durante los primeros compases del comienzo del movimiento, Mitjana expone la intención de que el piano sea un simple acompañante, percutiendo los seis tiempos del 6/8, lo que aludiría a una textura casi primitiva si no fuera por la indicación de *Andante*

⁷⁷⁹ Ver página 84 del presente texto.

⁷⁸⁰ El acorde de quinto no dominante, a pesar de ser de quinto grado, no funciona como dominante puesto que carece de sensible a ser un acorde menor. Este recurso es muy común en la música popular para eliminar la tensión que produce la sensible al dirigirse a la tónica, liberando este sonido de su conducción obligatoria. Lo que provoca un distanciamiento con lo tonal inmediato.

⁷⁸¹ PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana...*, op. cit., vol. II, p. 581.

con espresione y el registro dinámico en *pp*. Para seguir incidiendo en las coloraciones modales desde lo tonal, el compositor propone conversiones de algunos acordes: además del V sin sensible, alterna el I (mayor) con el VI, en el que altera la tercera para convertirlo también en mayor produciendo una alternancia de acordes de Mi mayor con Do# mayor en los que las notas *mi* y *mi#* provocan un cromatismo interno de que se vale la melodía para enriquecerse.

El piano, con un cambio de textura, anuncia la nueva subsección; lo que será la manera usual del movimiento de articularse internamente. En esta zona, la mano izquierda despliega los acordes en un movimiento muy similar al de un arpa, manteniendo largos pedales dinámicos sobre las notas del acorde. Solo en algunos momentos, estableciendo una textura similar a un bordón, la función se mantiene constante para dejar que sobre ella se articulen diferentes armonías (cc. 28-31), lo que libera en cierta manera el discurso.

La escala descendente que aparecía en la introducción del primer movimiento y sería de base para la construcción del tema A, de alguna manera, también aparece en el comienzo del segundo tiempo, pero esta vez ascendente, quizá como un intento de mostrar un trasfondo menos dramático; pero inevitablemente vuelve a su versión descendente un poco más adelante para acabar con la esperanza (cc. 39-42).

El tercer movimiento, scherzo, no presenta armadura, ya que el uso del modo *zeitān* (similar al modo dórico —con el sexto grado rebajado— pero con el cuarto elevado, *sol#*) no necesita indicar el *si♭*. De esta forma, la sección interna del Trío, aunque se desarrolla en otro tono, La menor, no necesita cambiar la armadura. No obstante, aunque efectivamente usa el modo *zeitān*, el tratamiento no es modal, sino tonal. Salvo en algunos momentos, como el compás 22, en el que, a pesar del acorde de dominante secundaria sobre el séptimo grado con el *si♭* en la estructura armónica, la melodía utiliza el giro *do-si-do* de una manera puramente modal, como bordadura semitonal inferior. Armónicamente sigue habiendo una predilección por el II, el V y el I, aunque debilita las tensiones tonales al usar la subtónica (*do*) en lugar de la sensible (*do#*), trasladando la tensión a la cuarta nota del modo, el *sol#*, que, según sus notas, es el sonido característico y diferenciador. Sin embargo, pequeños despuntes claramente tonales desdibujan el ambiente modal que aparentemente el compositor parece plantear. En la sección central del Scherzo, en ciertos lugares donde parece que la línea de desarrollo motivico es una bordadura inferior y superior sistemática que se va trasladando a diferentes notas (cc. 43-

46, cc. 51-54), aunque es un recurso típico del folklore —sobre todo en el modo frigio—, el resultado se desliga del ambiente modal producido al comienzo. Aunque, desde luego, la búsqueda del vínculo con lo popular parece una constante, no solo armónica, sino tímbrica: en los compases 60-74 especifica al violín que interprete la melodía sobre la cuarta cuerda, para aportarle una sonoridad poco refinada (Ejemplo 25). De hecho, el violonchelo desaparece y el piano realiza un acompañamiento trivial. Justo después (c. 75) comienza un breve pasaje en el que el violín vuelve a proponer cromatismos que dependen de la dirección ascendente o descendente del fragmento, a modo de embellecimiento, pero una vez más como un recurso tomado de lo popular.

The image shows a musical score for a Trio in G minor by Rafael Mitjana. It consists of three staves. The top staff is for the 4th string of a violin, marked '4ª cuerda' and 'con grazia'. The middle staff is for the cello, also marked 'con grazia'. The bottom two staves are for the piano, marked 'p a tempo'. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

Ejemplo 25: MITJANA, Rafael. Trío en Sol menor [Pardo Cayuela (ed.)], III, cc. 71-77 ⁷⁸²

El segundo bloque del movimiento, la sección de trío, parece retomar algunas ideas. Armónicamente se encuentra en la región de la dominante; pero dominante menor, continuando con la idea de prescindir del *do#*, de nuevo incidiendo en esa neutralización de la sensible. Asimismo, retoma las ideas rítmicas del comienzo del movimiento. En lo referente al ritmo, se produce un desplazamiento del bajo para que percuta en lugar de en la parte fuerte, una semicorchea después (cc. 128-131), lo que, en un movimiento tan homogéneo rítmicamente, provoca un punto de interés. Ocurrirá lo mismo en los compases 135 a 150, donde un pequeño grupo de dos semicorcheas sirve como breve redoble que precipita el compás siguiente, dando continuidad y proyección al pasaje.

Tanto al comienzo del Scherzo (cc. 5-7) como del Trío (cc. 116-119), reaparece la idea inicial de la escala descendente que plagaba la introducción del primer movimiento, siendo el germen del grupo temático A: algo soterrado, oculto pero recurrente, que va minando todo el discurso.

⁷⁸² PARDO CAYUELA. *Rafael Mitjana...*, op. cit., vol. II, p. 591.

Este motivo será el gesto con el que comience el fragmento conservado del cuarto y último movimiento, con una sonoridad muy agitada y dramática, volviendo por última vez a ese dibujo melódico que ha ido mostrándose a lo largo de todos los movimientos, como una metáfora del «pensamiento que se aloja en el seno del placer», ese «recuerdo fatídico» al que se refería el poema de Moore, del que no se puede escapar y que, se haga lo que se haga, se desplaza oculto por los entresijos de la vida (o la música) y la drena, dejando solo un cascarón externo indolente y muerto.

Este uso de un material recurrente otorga a la obra un carácter cíclico que, aunque ya se pudo constatar en los Tríos de Tintorer y Granados, aquí está más relacionado con el concepto de *idée fixe* como motivo conductor:⁷⁸³ la traslación de una idea extramusical — el pensamiento recurrente del poema— al discurso musical, lo que condiciona tanto la estructura general, optando por formas que permitan fijar un material recurrente como el principal, como los procedimientos, al usar un patrón melódico como elemento que aporta coherencia no solo a cada movimiento sino al conjunto —semejante a la idea del *color* en el contrapunto renacentista cuyos representantes tanto había estudiado Mitjana—.

5. Trío en Si \flat mayor (1898) de Joaquim Malats (1872-1912)

Tan solo unos años después de los de Granados y Mitjana, aparece el Trío en Si \flat mayor (1898) de Joaquim Malats, estrenada ese mismo año en el Ateneo de Madrid.⁷⁸⁴ Articulado en tres movimientos. De manera general, el primer movimiento, *Allegro*, en Si \flat mayor, responde a la estructura de forma sonata (con ciertas licencias tonales); el segundo, *Andante*, en Fa mayor (dominante del tono principal), presenta una estructura en arco del tipo ABCBA; el tercero, de nuevo en la tonalidad inicial, es casi una forma continua en la que el compositor —partiendo de la tradición— va más allá de los moldes clásicos.⁷⁸⁵

La obra refleja la intención de un músico de construir una obra académicamente correcta, muy respetuosa con la tradición, sin excentricidades. Sin embargo, este respeto por el género conduce a veces al músico a no explotar suficientemente los temas ni los

⁷⁸³ Para extender los conceptos de *idée fixe* y otros relacionados con una idea generadora o conductora en los procedimientos cíclicos, consultar FINSCHER. «Zyklus», *op. cit.*, vol. 9 (Sy-Z), 1998, cols. 2533-2534.

⁷⁸⁴ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 86 a 88.

⁷⁸⁵ Se puede encontrar una primera aproximación analítica —sobre todo formal y armónica— en GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 493-506. Vea también GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 191-201.

instrumentos. Por ejemplo, salvo las dobles cuerdas en violín y violonchelo (cc. 187-188), el trémolo en el violín (cc. 182-185) ya al final del movimiento o algunos *pizzicati* del violonchelo (cc. 39-42, 152-154), no hay prácticamente nada que diferencie la línea del violín de una flauta o la del violonchelo de un fagot. Es material muy poco idiomático, que no aprovecha las características de las cuerdas.⁷⁸⁶ Lo cual podría ser algo esperable de un compositor poco experimentado cuya carrera se ha forjado al calor del piano. Sin embargo, tampoco aparecen pasajes en los que el piano destaque. La zona central de Desarrollo del primer movimiento, aunque bastante extensa (cc. 61-126) presenta un nivel de elaboración muy bajo y un planteamiento armónico que no genera suficiente inestabilidad. La búsqueda de un punto culminante, que comienza en el compás 92 con un *molto appassionato* en el que el piano aumenta la densidad sonora usando largos arpeggios con cinquillos de semicorcheas y, posteriormente, fusas, no consigue su cometido en la zona de llegada y despliegue sonoro (cc. 113-124) justo antes de la Reexposición.⁷⁸⁷ Con lo que, el resultado sonoro global y el juego de tensiones y expectativas del movimiento es quizá demasiado simple para una obra compuesta ya en el umbral del siglo XX.⁷⁸⁸

De nuevo, como ha ido ocurriendo en prácticamente todos los tríos anteriores, en general, las cuerdas forman un bloque que se opone al piano, que realiza el papel de acompañante. Esto se puede apreciar claramente en el pasaje de los compases 50 a 67 (o del 104 al 124) en el que violín y violonchelo realizan una melodía a distancia de octava mientras el piano simplemente da soporte armónico. Salvo en momentos muy concretos (en el c. 33, con un giro sobre un acorde de II sexta aumentada francesa, o en los cc. 67-68), no se observa en este primer movimiento una profusión en el uso de sonoridades españolas que se reseñaba en la prensa de la época tras el estreno.

La sensación es la de un exceso de respeto por la tradición o cierta inseguridad por proponer un lenguaje, unos recursos (al menos pianísticos) o una estructura más audaz

⁷⁸⁶ De hecho, en muchas ocasiones las indicaciones de arco para las cuerdas son demasiado larga y casi irrealizables, lo que hace que se asemejen más a ligaduras de expresión que indican la respiración de un instrumento de viento.

⁷⁸⁷ El punto climático se ve frustrado pues, aunque Malats indica *ff* en los tres instrumentos, la textura es prácticamente la misma que se ha ido desarrollando en toda la obra, con lo cual, aunque con un nivel dinámico mayor, la sensación es que no se ha llegado a ninguna parte sino que el discurso se halla en otro tramo cualquiera del camino.

⁷⁸⁸ Por ejemplo, los apoyos sobre tónica, subdominante y dominante del tema principal, casi sin apoyaturas ni ningún recurso de desplazamiento melódico o armónico, produce una sensación de simplicidad demasiado marcada.

hace que este primer movimiento pase desapercibido, simplemente como una muestra muy correcta, académicamente hablando.

El segundo movimiento, continúa en la línea del primero: texturas claras, frases muy cuadradas, armonías transparentes, instrumentos organizados en dos bloques por familias, ausencia de elementos idiomáticos para las cuerdas (salvo el pizzicato del violonchelo en los cc. 56-57) con una escritura neutra y escasa elaboración del material temático. Se encuentran algunos rasgos con cierto aire español (c. 29) y algún pasaje que desapunta por el abandono de la armonía más clásica para mostrar enlaces a distancia de tercera que dan un color particular casi cromático (cc. 60-64); recurso este último que será muy usado en el tercer movimiento a varios niveles. Lo que, en cierta manera, nos puede llevar a pensar en el Trío con piano como en un experimento en el que el propio compositor va aprendiendo de lo ya hecho, perfeccionando su método conforme avanza.

Esta hipótesis parece corroborarse en el tercer movimiento pues, aunque continúa con muchas de las concepciones compositivas de los movimientos anteriores, Malats parece proponer ideas un poco más complejas, desligándose de las formas y lenguajes básicos tradicionales.

Incluso se adentra más en la escritura de las cuerdas, usando pasajes sustanciales con dobles sonidos tanto en violín como en violonchelo en concordancia con la dinámica en *ff* y el uso de un registro amplio del piano para marcar el punto culminante del movimiento (cc. 223-232). Este nivel de coherencia tan alto no había ocurrido hasta ahora.

Toda la claridad formal que existía en los dos movimientos anteriores desaparece aquí. García Martínez propone una forma casi continua en la que una serie de materiales reconocibles se van alternando, con cierta similitud con la estructura de sonata por la idea de resolución armónica al final.⁷⁸⁹ Aunque quizá la estructura de rondó sea la que más de le asemeje, por la alternancia de grupos temáticos (hasta cuatro) pero con una idea de retorno casi constante. Existen secciones que se podrían considerar como retomadas cerca del final a modo de reexposición.⁷⁹⁰ Sin embargo, la casi interminable sensación cadencial que aparece en pasajes muy extensos (cc. 53-122) dificulta el establecer articulaciones más allá de las que claramente se producen por la reiteración el gesto inicial en los compases 123 y 312.

⁷⁸⁹ GARCÍA MARTÍNEZ. *El pianista y compositor Joaquín Malats...*, op. cit., vol. I, p. 504.

⁷⁹⁰ Por ejemplo, el pasaje de los cc. 115-246 reaparece variado en los cc. 302-333, un poco antes del breve *Largamente* que precede al *Vivace* que funciona como coda final.

Quizá la aparente autolimitación del propio músico en los movimientos anteriores —ciñéndose escrupulosamente a las formas clásicas— podría provenir de un respeto excesivo a la hora de enfrentarse a la que sería su creación, si no más ambiciosa, sí la de mayor envergadura. En este último movimiento, quizá un poco más seguro de su trabajo, el compositor indaga en formas un poco más libres, produciendo una estructura que no necesita la elaboración del material en sí mismo puesto que propone un sinfín de combinaciones entre eses mismo material de manera casi continua para, al final, tras volver momentáneamente a algunos pasajes del comienzo, concluir claramente el movimiento con un escueto reposo (*Largamente*) y una coda final (*Vivace*).⁷⁹¹

En resumen, Malats se presenta aquí como un compositor que parte de su experiencia como intérprete, de su instinto y de su oído para ir evolucionando rápidamente dentro de los límites mismos de la pieza. En tan solo tres movimientos, muestra un aumento en su destreza y concepción creativa que bien podría haberlo llevado mucho más lejos si hubiera continuado componiendo. Sin embargo, aunque este tercer movimiento es mucho más interesante y complejo que los anteriores, la obra, en su conjunto, se puede entender como una creación temprana de un músico aún inexperto, casi de un estudiante, que está explorando y poniendo a prueba lo aprendido pero que posee un profundo conocimiento de la tradición.

Por su simplicidad y uso de Malats de un lenguaje y recursos clásicos, éste y el Trío de Tintorer presentan numerosas similitudes. Son los únicos del siglo que presentan tres movimientos, en el que cada uno parte de una estructura clásica y la modifica para actualizarla —con procedimientos que en algunos casos son sorprendentes, como el intento de ciclicidad de Tintorer o el desarrollo continuo del último tiempo de Malats—. La libertad formal que ambos ostentan se equilibra con una sobriedad armónica de corte bastante clásico con inflexiones sobre la dominante y la subdominante, usando dominantes secundarias como elemento para enfatizar y modular. En la mediana dimensión, Tintorer utiliza menos los acordes del grupo de la subdominante; Malats, en un contexto más romántico, si se apoya más en el segundo y el sexto grado. Sin embargo, en la gran dimensión ocurre todo lo contrario: los tres movimientos de Tintorer se

⁷⁹¹ Lo que hace pensar que quizá, aunque fechada en enero de 1898 —aparentemente la fecha de finalización—, según el manuscrito que se conserva, la obra pudo haber sido comenzada con anterioridad. De ser así, es posible que los dos primeros movimientos fuese compuestos con cierta continuidad y el tercero lo escribiera después, habiendo adquirido más soltura o más conocimiento compositivo. Como se vio en el caso de Bretón, el proceso creativo de una obra de gran formato como este puede sufrir interrupciones o altibajos derivados de obligaciones laborales colaterales.

articulan en FaM, Si♭M y FaM (tónica, subdominante, tónica); los tres de Malats responden a Si♭M, FaM y FaM/Si♭M (tónica, dominante, dominante menor/tónica).

No obstante, a pesar de su buena acogida y a la aparente buena percepción del compositor de su propia obra (dedicándosela a Saint-Saëns), el Trío no fue demasiado interpretado ni tampoco editado en su época, a pesar de la valía y las relaciones de Malats con algunos de los más prestigiosos músicos del momento, tanto españoles como extranjeros, que, como en el caso de Albéniz, sí intercedieron para facilitar la edición de algunos trabajos —como el Trío de Bretón—.

6. Trío en Re mayor (c1898) de Emilio Tuesta (después de 1865-?)

El Trío en Re mayor de Emilio Tuesta es una obra desconocida, compuesta durante su pensionado en la AEBAR. Se trata de una obra con unos requerimientos concretos probablemente impuestos en la institución. Uno de estos requisitos venía especificado en la convocatoria de becas, al indicar, para el tercer año de pensionado, una obra de cámara en al menos tres tiempos entre cuyas posibilidades se especifican «trío, cuarteto o quinteto para piano y otros instrumentos».⁷⁹² Tuesta decide articular la obra en cinco movimientos: Allegro brioso; Temo di minuetto; Scherzo; Adagio; Finale. Presto.

El primer movimiento se adapta escrupulosamente a la forma sonata tradicional. El grupo temático A (Re mayor, cc. 1-14) es presentado por el piano y repetido por el violín (Ejemplo 26). El puente, que comienza con la cabeza de A, dirige el discurso hacia el grupo temático B (Ejemplo 27, La mayor, cc. 30-72), constituido por dos unidades, B₁ (cc. 30-35) y B₂ (cc. 46-72) construido con la cola del tema B₁ por ampliación. La segunda parte de B es más inestable, una zona de elaboración interna que avanza de manera muy similar como lo harían los desarrollos del Trío de Tintorer: acordes de séptima disminuida, que contrastan con la tonalidad mayor, y uso de cromatizaciones que generan dominantes secundarias (o, en este caso, también acordes de sexta aumentada, como en el c. 65). A partir del compás 73, continúa el material de B₂ solo que adquiere un carácter cadencial, por lo que se podría considerar el grupo final de la Exposición. Tuesta, siguiendo la tradición clásica, escribe una doble barra de repetición al concluir el primer la primera gran sección, cerrando con una breve cadencia del piano solo, como un rasgo derivado de otra de las grandes formas: el concierto. El Desarrollo (cc. 82-135), se articula

⁷⁹² Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 88 a 91.

en tres partes: la primera, basada en B₁, casi como una extensión del grupo temático secundario (cc. 82-110); la segunda, basada en A, donde el diálogo con la cabeza del tema provoca pequeños *fugatos* (cc. 111-123); y el tercero, construido con B₂, manteniendo su carácter inestable y moduladorio (cc. 124-135). En esta última sección del Desarrollo se coloca el punto culminante del movimiento, con el violín realizando triples cuerdas, el violonchelo pasajes escalísticos y el piano proporcionando un sustento acórdico al conjunto. La Reexposición (cc. 136-211), que discurre como marca la tradición (con el tema B volviendo al tono principal) es prácticamente idéntica, aunque un poco más corta que la Exposición, debido, sobre todo, a la disminución del puente.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Violin, Violoncello, and Piano. The score is written in treble clef for the Violin and Violoncello, and grand staff for the Piano. The tempo is marked 'All: vivo'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The Violoncello part includes a 'tr.' (trill) marking. The Piano part includes 'cres.' (crescendo) markings. The score is arranged in two systems of staves.

Ejemplo 26: TUESTA, Emilio. *Trío para piano, violín y violonchelo* (E-Mba: Sig. M-2571), I, cc. 1-10 (tema A)

The image shows a second page of handwritten musical notation for the same three instruments. It continues the musical themes from the previous page, featuring similar rhythmic complexity and dynamic markings like 'p' (piano) and 'cres.' (crescendo). The notation includes various note values, rests, and articulation marks.



Ejemplo 27: TUESTA, Emilio. *Trío para piano, violín y violonchelo* (E-Mba: Sig. M-2571), I, cc. 27-37 (tema B)

El segundo movimiento, en La mayor, tono de la dominante, y en compás de 3/4, despliega una forma ternaria reexpositiva con carácter de Minuetto, siguiendo su forma tradicional: A (La mayor, cc. 1-51), B (Re mayor, cc. 52-83) y *da capo al fine*. Cada una de las secciones y subsecciones está separada por una doble barra, pero Tuesta no escribe los puntillos que indiquen su repetición, quizá dando por supuesto que esto se debe realizar acorde a la tradición (al igual que en la mayoría de los casos el *da capo* no viene acompañado de «al fine» o «sin repeticiones»).

El tercer movimiento parece redundar en esta misma estructura, dado que se trata de un Scherzo, también en 3/4 pero esta vez en Re mayor. Históricamente, el Scherzo fue sustituyendo al Minuetto como tercer tiempo en las Sonatas y Cuartetos de cuerda. Sin embargo, aquí aparecen los dos seguidos, quizá explorando ambas posibilidades. La forma, al igual que el Minuetto, es también la tradicional: A (Re mayor, cc. 1-70), B (Sol mayor, cc. 70-139) y *da capo al fine*. No obstante, Tuesta sí indica aquí que la primera sección del Scherzo se repita y especifica que la sección central B es un «Trío». Armónicamente, cabe destacar el acercamiento tonal a Si \flat mayor al final de B pues, aunque momentáneo, anticipa la sonoridad en la que se desarrolla el siguiente movimiento.

El cuarto movimiento, *Adagio*, en Si \flat mayor y compás de 2/4, actúa como tiempo lento (Ejemplo 28), ya que, a pesar de su número reducido de compases, treinta, su duración es considerable debido, además de al tempo y el carácter, a lo subdividido de la figuración. Hay que mencionar su colocación, ya que en ciclos de cuarto movimientos suele aparecer como segundo tiempo, antecediendo al Minuetto o al Scherzo. En este caso, no es uno sino ambos los que se anticipan. Lo que, en términos estructurales, y dado que parece que Tuesta decide usar los dos, supone un largo pasaje tranquilo que prepara

al oyente para rápido finale. La escritura del piano recuerda a los movimientos lentos de las últimas Sonatas y Conciertos de Beethoven, con un nivel de subdivisión tan profuso y unos adornos tan ágiles que incluso parece desafiar la lógica del compás o del metro elegido por el compositor.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system is marked "= Adagio =" and is in 2/4 time. It features a vocal line with lyrics "we- - - - - ce- - - - - do" and a piano accompaniment with dense textures. The bottom system continues the piano part with intricate, rapid passages.

Ejemplo 28: TUESTA, Emilio. *Trío para piano, violín y violonchelo* (E-Mba: Sig. M-2571), IV, cc. 1-13

Como ocurrirá con muchos Tríos con piano del siglo XX (Turina, Serra, Bonnín Guerin), el último movimiento será el que incluya más elementos experimentales que se salgan de la tradición. En este caso, toma una forma que parece hibridar la forma sonata, el rondó sonata y el rondó.

Tabla 11: TUESTA, Emilio, Trío, V (esquema formal)

A	puente	B	A	C	A	Desarr	A	puente	B	C	A
1	16	32	77	87	116	124	180	195	211	243	264
ReM _____		LaM	Fa#m	LaM _____		(mod)	ReM	SolM	ReM _____		

Aunque parezca responder a una forma global ABACA+D+ABCA, el carácter de desarrollo de la zona central (cc. 124-179), en el que se elaboran los materiales de A, B y C, así como la vuelta a la tonalidad principal en los tres grupos temáticos, provoca una estructura de Exposición, Desarrollo y Reexposición. De hecho, mientras el puente de la Exposición comienza en Re mayor para modular a La mayor, en la Reexposición —siguiendo un procedimiento bastante clásico— comienza en Sol mayor para que, simplemente transportándolo una quinta hacia abajo, produzca el mismo tránsito tonal (una quinta por encima) para finalizar en la tonalidad de la tónica. De hecho, de no ser por la clara aparición de A en Fa# menor a mitad de la Exposición y justo al final de ésta, en La mayor, casi como una coda, podría considerarse una forma sonata en la que B y C son dos elementos de un grupo temático secundario opuesto al tema A. Este tema principal, por otro lado, parece adaptarse fácilmente tanto al modo mayor como al menor, pasando por las tres notas que conforman el acorde de tónica del movimiento (y de la obra), estableciendo parentescos tonales de tercera.⁷⁹³

Esta aparente experimentación con la forma que Tuesta realiza en esta obra sigue poniendo de manifiesto un rasgo que será la tendencia general de los Tríos con piano nacionales: plantear alternativas a las grandes formas, a los modelos clásicos, pero sin producir una ruptura con ellas. No obstante, el lenguaje usado es muy clásico, incluso más semejante a Mozart o Haydn que a Beethoven.⁷⁹⁴ El acudir a una estética tan estudiada y con una retórica tan identificable, provoca la sensación de que algunos elementos reaparecen una y otra vez, como acordes desplegados formando escalas o patrones de acompañamiento pianístico recurrentes; no obstante, no parece haber una intención de establecer vínculos entre el material de los diferentes movimientos más allá de las características idiomáticas del propio lenguaje usado.

En lo referente a la instrumentación, en general, aunque el piano tiene un tratamiento más cuidado que los demás instrumentos, hay un equilibrio entre las tres

⁷⁹³ Esto también ocurrirá con el tema principal del primer movimiento del Trío de Ravel.

⁷⁹⁴ El lenguaje utilizado es análogo al que usará Gerhard en su Trío no. 1, obra también muy influenciada por la tradición clásico-romántica. No obstante, Gerhard, casi veinte años después, lógicamente se muestra más audaz en la exploración e inclusión de elementos más avanzados.

partes. No obstante, como venía ocurriendo en las obras anteriores, el compositor establece dos grupos debido a sus diferencias tímbricas: el piano por un lado y las cuerdas por otro. En lo referente a la textura, en no pocas ocasiones Tuesta decide incluir pasajes con un carácter cadencial (solista en algunos casos), que ponen la obra en relación con el lenguaje de los Conciertos solistas del clasicismo.



Ejemplo 29: TUESTA, Emilio. *Trío para piano, violín y violonchelo* (E-Mba: Sig. M-2571), IV, cc. 28-30 y V, cc. 1-9 (final del tiempo lento y comienzo del finale)

Acorde con la convocatoria de su pensionado en Roma para el tercer año, Tuesta elige el Trío con piano y cumple con el mínimo de tres tiempos. Sin embargo, hay una contradicción entre el número de movimientos que parece indicar el autor en la portada del manuscrito («Trío para piano, violín y violonchelo [tres tiempos]») y los cinco tiempos en los que realmente se articula la obra. Quizá el compositor considere que el Menuetto y el Scherzo pueden conformar una unidad, mostrando las dos vías (la más clásica y la romántica) en un solo gesto. Ambos se desarrollan en 3/4, en tonalidades muy cercanas (La mayor, Re mayor) y el carácter es similar. Pero no existe ninguna evidencia de la intención de unir estos dos tiempos en uno. Como hipótesis, bien podría ser que, en una versión definitiva para el público, y no para la Academia, Tuesta estaba pensando en

uno de los dos y no en los dos. La supresión del Menuetto o el Scherzo dejaría efectivamente tres movimientos si se considera que el Adagio es una especie de largo preámbulo al Finale dado que ambos están unidos en la partitura sin necesidad de interrupción (Ejemplo 29).⁷⁹⁵

7. Trío en Fa menor (1904) de Joaquín Turina (1882-1949)

Ya cruzando el umbral del siglo XX, editado como el de Malats casi cien años después, aparece el Trío en Fa menor de 1904 del sevillano Joaquín Turina, una obra de juventud estrenada en Sevilla ese mismo año y que el propio compositor relegó al ostracismo por un exceso de autoexigencia y por el gran éxito que tuvo en París si siguiente obra camerística, el Quinteto de 1907.⁷⁹⁶ Con el Quinteto, con el que el músico inicia oficialmente su catálogo, supone una profundización en los procedimientos cíclicos de los que, tal y como se verá en el Trío en Fa menor, ya había hecho uso con anterioridad.⁷⁹⁷

El Trío se articula en cuatro movimientos.⁷⁹⁸ El primero, *Lento – Allegro ma non tanto*, se adapta a la forma sonata tradicional con una introducción (Ejemplo 30) cuyo material motivico tendrá una trayectoria larga, reapareciendo no solo en el punto culminante de este movimiento sino en los tres tiempos siguientes, dejando claro desde el comienzo la intención cíclica del compositor.

⁷⁹⁵ Existe otra posibilidad, aunque remota, de que tanto el Minuetto como el Scherzo —pese a estar escritos y concluidos— no llegaran a formar parte de la obra finalmente. Desde el punto de vista de la continuidad del discurso, el primer movimiento, que acaba precisamente con una indicación de «Lento», rebajando el tempo justo en el último compás, podría enlazar sin problema con el cuarto movimiento, *Adagio*, realizando una modulación mediantica desde el homónimo que ya venían usando algunos compositores para marcar el cambio con el tiempo lento; en este caso, de Re mayor a Si^b mayor. Lo que también dejaría tres movimientos en la alternancia clásica de rápido-lento-rápido.

⁷⁹⁶ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 91 a 93.

⁷⁹⁷ Para profundizar en los procedimientos cíclicos en la música de cámara de Turina y en particular en el Quinteto, consultar ETCHARRY, Stéphan. «Procédés cycliques dans la musique de chambre de Joaquín Turina: l'exemple des Quintette op. 1 et Sextour avec piano op. 7», *Musurgia XXVI/1: Les formes cycliques I*, Eska, 2019, pp. 41-56.

⁷⁹⁸ Se puede encontrar una primera aproximación analítica tanto en la tesis doctoral (2019) de Andrea García Alcantarilla como en su trabajo fin de máster (2013), presentando ambos trabajos el mismo texto; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano...*, op. cit., pp. 15-26 o GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 31-45.

Tabla 12: TURINA, Joaquín, Trío en Fa, I (esquema formal)

INTRO (1-11)	EXPOSICIÓN (12-90)					
	A		puente	B		
	a ₁	a ₂		b	trans	b
1	12	38	59	69	78	84
Fam	Si ^b m _ Fam		(mod)	ReM		

DESARROLLO (91-171)

d ₁	d ₂	d ₃ [=d ₁ +intro]	d ₄ [= -d ₂]	d ₅
93	109	117	133	152
LaM	(mod)	SolM	(mod)	Fam ⁶ ₄ _ Solm ⁶ ₄

REEXPOSICIÓN (172-267)

B			A		
b	trans [=d ₁]	b	a ₁	a ₂	
172	181	200	219	245	
ReM	LaM	ReM	Fam	Si ^b m _ Fam	

The musical score shows the introduction of the first movement. It consists of two systems. The first system has a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. Both are in 3/4 time and F major. The piano part starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a fortissimo (ff) chord. The bass part follows a similar pattern. The second system is marked 'Lento' and 'Tutta la forza'. It features a piano part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The piano part begins with a fortissimo (ff) chord, followed by a triplet of eighth notes. The bass part also begins with a fortissimo (ff) chord, followed by a triplet of eighth notes. The tempo is 'Lento' and the dynamics are 'ff'.

Ejemplo 30: TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, I, cc. 1-3 (introducción)

El grupo temático A (cc. 12-58) es muy ligero, casi con aire de scherzo debido al carácter *con grazia* que Turina especifica, se desarrolla en el violín, en el que prácticamente no aparecen indicaciones de arco (Ejemplo 31), lo cual será una constante general en todo el movimiento salvo en pasajes concretos del grupo secundario, por poseer éste un carácter lírico y cantábil. Se articula en dos secciones análogas en las que los principales cambios son el tono (de Fa menor a Si \flat menor, tonalidad de la subdominante) y la dinámica, de *p* a *ff*. El cambio de intensidad lleva consigo un aumento de la presencia del piano, alargando el acompañamiento arcórdico de « $\text{♪ } \text{♪} \text{♪}$ » por « $\text{♪ } \text{♪} \text{♪}$ »; un cambio sutil que deja traslucir la meticulosidad que el compositor aplicó en la obra. El grupo temático A retorna a Fa menor al final, dato crucial pues será la reexposición prácticamente literal de esta primera estructura la que el músico use para concluir el movimiento sobre la tónica. Un breve puente conduce al grupo temático B (cc. 69-92) presentado también por el violín, en Re mayor (en relación mediántica tanto desde Fa como desde Si), este más expresivo y ligeramente más lento (Ejemplo 32), conformado por dos intervenciones del tema separadas por una breve transición.

Allegro ma non tanto

p con grazia

Allegro ma non tanto

p

Ejemplo 31: TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, I, cc. 12-15 (tema A)

Più lento

arco

p espress

arco

p

cresc

Più lento

p

espress

Ejemplo 32: TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, I, cc. 69-73 (tema B)

La sección central de Desarrollo es un muestrario de las grandes dotes compositivas que Turina ya poseía en 1904. Aunque elabora material ya expuesto, se puede articular en cinco secciones (d₁ a d₅) que se identifican con los pasos necesarios para que el discurso ascienda al punto culminante y vuelva, produciendo una forma de arco simétrica muy lograda. En d₁ el compositor presenta el material en el piano (c. 93), construido a partir del ritmo de A y la línea melódica de B, que será uno de los elementos elaborativos más importantes por su capacidad para dialogar con material proveniente de A y B indistintamente. La dinámica se relaja para comenzar la sección d₂, encargada de proyectar el discurso hacia el punto culminante en dos fases de ocho compases cada una, una plataforma estable con arpeggios de corcheas en la cuerda (cc. 109-112) y una zona de lanzamiento con escalas de semicorcheas en el piano (113-116). La sección central, d₃, es el pasaje de más intensidad, mayor dinámica y densidad de información musical. Aquí reaparece en el piano el material con el que se inició el Desarrollo en d₁, conformado por una suma de aspectos de A y de B mientras violín y violonchelo apoyan en semicorcheas (corcheas partidas) ascendentes y dobles cuerdas (cc. 117-124). Pero lo más destacable es que, tras estos ocho compases, Turina retoma el motivo que aparecía en la introducción mientras las cuerdas superponen el tema A durante ocho compases más, como un segundo bloque del punto culminante (Ejemplo 33, cc. 125-132).

The image displays two systems of musical notation for a Trio in F major by Joaquín Turina. The first system, starting at measure 121, shows the Violin (v), Cello (c), and Piano (p) parts. The piano part is characterized by dense, arpeggiated chords. The second system, starting at measure 125, continues the piece with a forte (ff) dynamic marking. The piano part features a prominent melodic line in the right hand, while the strings provide a rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings.

Ejemplo 33: TURINA, Joaquín. *Trio en Fa*, Madrid, UME, 2004, I, cc. 121-128 (punto culminante)

La siguiente sección, d₄, es una retrogradación de d₂, intercambiando la posición de las corcheas y semicorcheas ya que la intención ahora, tal y como se aprecia en las indicaciones dinámicas, relajar la tensión generada por el punto culminante para llegar a d₅, el anticlímax, que a su vez funciona como transición hacia la Reexposición, la cual guarda aún una sorpresa, pues, al construir esta última sección básicamente con material del grupo temático A, Turina prefiere comenzar la recapitulación con el grupo secundario, evitando así la excesiva reiteración de A. Por esta razón, aunque d₅ funcione casi como un pedal de dominante al incidir en el acorde de Fa menor en segunda inversión, finalmente realiza un giro hacia Sol menor, estableciéndose en su dominante que es, precisamente, el tono original del grupo temático B. Es decir, la Reexposición no resuelve el conflicto armónico establecido en la Exposición.

Este intercambio de posiciones,⁷⁹⁹ esta vez entre A y B en la Reexposición, vuelve a extender la idea de simetría del Desarrollo a una simetría global del movimiento, que produce un resultado estructural en forma de arco. Por completitud, restaría por comentar que en la Reexposición, el pasaje central que servía como transición entre las dos apariciones del tema B aquí se sustituye por d₁, por lo que estos compases (cc. 181-197) son básicamente el fragmento inicial del Desarrollo (cc. 93-108) pero con más carga para el piano esta segunda vez.

El primer tiempo muestra una estructura muy equilibrada, muy pensada por parte del compositor, con un alto nivel de interrelación temática y un gran dominio del discurso. La colocación del motivo de la cabeza de la introducción en el punto culminante, donde ya aparecen todos los materiales (A, B y A+B) provoca una sensación de plenitud muy lograda. Lo que sorprende en un músico tan joven y que todavía no ha iniciado profesionalmente su carrera como compositor.

El segundo movimiento, *Andante*, en La^b mayor, tiene una estructura muy clara, incluso delimitada por el propio compositor por dobles barras pues generalmente suponen un cambio de tonalidad que provoca un cambio de armadura. Es una forma semejante a un lied binario (A₁B₁-A₂B₂), con una primera sección centrada en la cuerda (Ejemplo 34,

⁷⁹⁹ El intercambio de los dos grupos temáticos en la Reexposición es un recurso romántico usado por muchos compositores como Chopín (Balada op. 23 no. 1), Mozart (Sonata KV 311); o, en España, Chapí (Cuarteto de cuerda no. 4 en Si menor), véase HEINE. «Die zweite Blüte...», *op. cit.*, p. 164.

cc. 1-23)⁸⁰⁰ y una segunda (en Si mayor),⁸⁰¹ con mucha más presencia del piano (cc. 24-34) que modula a Mi mayor para desplegar el punto climático en teclado y cuerdas —que se unen en la misma línea melodía— consiguiendo una sonoridad plena (cc. 35-40).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (V), Cello (C), and Piano (P). The top two staves are for the strings, and the bottom two are for the piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three sections by tempo markings: 'ritard molto' (ritardando molto), 'a tempo', and 'portando'. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'dim' (diminuendo). The piano part features a melodic line that eventually joins the string parts.

Ejemplo 34: TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, II, cc. 12-17 (pasaje final de A₁)

El discurso se interrumpe por la aparición sorpresiva del material de la introducción del primer movimiento en las cuerdas —siendo esta su primera llamada fuera el movimiento inicial— que genera una caída en la tensión que neutraliza la grandiosidad del pasaje anterior (cc. 41-46). Tras esta cesura, la narración comienza de nuevo mostrando el tema A en el tono principal con las cuerdas de nuevo como protagonistas —ahora sí acompañadas por el piano— y B esta vez completamente en Mi mayor.⁸⁰² Más allá del atisbo del tema de la introducción del primer movimiento sugerido en el pasaje que enlaza B con A (cc. 62-63), este material vuelve a aparecer claramente al final del movimiento (Ejemplo 35, cc. 78-81), justo antes de una pequeña coda basada en el tema principal en su forma original (es decir, sin piano) para finalizar tal y como comenzó.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (V), Cello (C), and Piano (P). The top two staves are for the strings, and the bottom two are for the piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score starts at measure 77. Dynamic markings include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'ff' (fortissimo). There are triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in both the violin and piano parts. The piano part has a more active role than in the previous example.

Ejemplo 35: TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, II, cc. 78-81 (pasaje final de B₂)

⁸⁰⁰ El comienzo deja ver el dominio de Turina en cuanto a las posibilidades del violín y el violonchelo, explotando las cuerdas dobles y cuidando su escritura, indicando incluso el picado-ligado con un *portando* y con la grafía correspondiente.

⁸⁰¹ Enarmónico de Do \flat mayor, en relación mediántica con el tono principal de La \flat mayor

⁸⁰² Enarmónico de Fa \flat menor, también en relación mediántica con el tono principal.

Armónicamente, las relaciones tonales entre las secciones, siempre a distancia de tercera, sumado a ciertos pasajes (cc. 11-14, 47-49) con una sonoridad que anticipa rasgos impresionistas —como el uso de enlaces cromáticos a través de mixturas—, proclaman la intención de Turina de explorar y avanzar en el terreno compositivo.

El tercer movimiento, *Allegro alla Danza*, está escrito en Do mayor y compás de 5/4. Aunque la estructura general es ternaria, la intención de establecer simetrías vuelve a aparecer; lo que, sumado a una nueva aparición del tema de la introducción del primer movimiento, conforma una arquitectura curiosa pero muy razonable.

Tabla 13: TURINA, Joaquín, Trío en Fa, III (esquema formal)

A ₁	A ₂		B	A ₂	[intro de I]	A ₁	
1	15	22	34	66	73	85	97
DoM	(mod) DoM		Mim _____	(mod) DoM	Dom		DoM

Aunque optamos por considerar la estructura del tercer movimiento como la de un lied, la decisión de si se trata de una forma ternaria con la «intrusión» del motivo introductorio del primer movimiento (Ejemplo 36) o de un rondó un tanto particular es personal, dependiendo de la importancia que se le quiera dar al material transferido.

Ejemplo 36: TURINA, Joaquín. *Trío en Fa*, Madrid, UME, 2004, III, cc. 85-88 (material de Intro)

Es importante remarcar dos sutilezas formales que Turina pone en práctica. Una es tan evidente como necesaria, y es el comienzo de A₂ (c. 15) con un pasaje inestable armónicamente (a priori innecesario puesto que no hay modulación) para facilitar la vuelta desde B cuando el material se reexponga (ya que aquí si proviene de otro tono, Mi menor) puesto que Turina invierte el orden de aparición A₁A₂ por A₂A₁. Otro es la secuenciación del fugato que se produce justo en este fragmento inestable armónicamente

de A₂ (Ejemplo 37, c. 15 en adelante): el piano propone una frase de 3 compases (cc. 15-17) que es imitada una tercera por encima por las cuerdas 2 compases después (cc. 17-19), tras un compás «vacío» (c. 18) el piano vuelve a exponer un fragmento de 2 compases (cc. 19-20) cuyo comienzo imitan las cuerdas un compás después (cc. 20-21) dejando el final más libre para enlazar con el punto culminante relativo en el que las tres voces, después de este proceso de acercamiento paulatino (a distancia de 2 compases, luego 1 y ahora a 0), despliegan la melodía al unísono. Recurso éste que genera mucha dirección y tensión, que Turina se ha reservado justo para introducir este clímax. De la misma forma, las cinco blancas que atraviesan los compases 30 y 31 no son sino un intento de dilatar el discurso para compensar esta suerte de estrecho (tan cerrado que alcanza la simultaneidad) que se ha producido aquí. El proceso completo reaparece en los compases 66 a 85.

The image displays three systems of musical notation for a Trio in F major by Joaquín Turina. Each system consists of three staves: Violin (V), Cello (C), and Piano (P).
 - The first system (measures 15-17) features the piano playing a three-measure phrase. The strings (V and C) imitate this phrase two measures later. Dynamics include 'arco' and 'cresc'.
 - The second system (measures 17-19) continues the imitative process. Dynamics include 'a', 'poco', and 'cresc'.
 - The third system (measures 21-23) shows the piano and strings playing in unison. Dynamics include 'ff'.

Ejemplo 37: TURINA, Joaquín. *Trio en Fa*, Madrid, UME, 2004, III, cc. 13-24 (A₂)

Mientras A₂ contiene los dos puntos culminantes relativos de la obra, será la última aparición de A₁ la que despliegue el punto culminante absoluto, justo al final (cc. 103-108), precisamente después de la zona de mínima energía en la que se hace una llamada al tema transferido de la introducción del primer movimiento. En este final, Turina indica *tutta la forza* y, aunque las cuerdas aparecen igual que en los dos puntos culminantes relativos, el piano completa las octavas de la mano derecha con notas intermedias, densificando mucho más la textura y produciendo una sonoridad mucho más plena.

El compositor demuestra de manera diáfana en este movimiento algo que ya se vio en los anteriores: el altísimo nivel de planificación previa a la composición,⁸⁰³ en la que se conciben la arquitectura global de los movimientos y cada sección se cuida para que pueda encajar en diferentes sitios respetando su estructura original, como un puzzle con varias posibilidades. Lo que deriva en un sistema que, aunque en cierto modo está relacionado con la yuxtaposición que aparecía en los Tríos anteriores, aquí Turina pule los extremos para que dentro de las propias secciones musicales haya transiciones que puedan solaparse con otras transiciones, fusionando las estructuras.⁸⁰⁴

Sin embargo, este nivel de sofisticación temática no se aprecia de manera tan clara en el tercer movimiento como en los demás tiempos, ya que el compás de 5/4 en el que se desarrolla reclama tanta atención que todo suena muy homogéneo y, en cierta forma, muy dependiente del tempo: el piano reforzando los tiempos 1 y 4, el violonchelo apoyando armónicamente al piano (con un papel muy testimonial) y el violín desplegando la línea melódica principal. Los dos pasajes que funcionan como puntos culminantes relativos y el absoluto son quizá los más reconocibles por la textura y la dinámica.

El cuarto y último movimiento, *Andante grandioso*, vuelve a la tonalidad principal de Fa menor y reutiliza la mayoría de las ideas anteriores en cuando a melodía, armonía,

⁸⁰³ El propio Turina explica que «las obras musicales se construyen como los edificios y los cimientos están integrados por la tonalidad. El cuerpo general de la obra se alza mediante una forma definida. Todo este plan de estructura y de tonalidades hay que hacerlo antes de escribir la primera nota; pero mi maestro, d'Indy, nos recomendaba mucho que no hiciésemos cuestión de gabinete seguir al pie de la letra el plan trazado de antemano, por dos razones: porque se compone tanto borrando con la goma como escribiendo con el lápiz; y, además, porque en el curso del trabajo pueden venir modificaciones que mejoren la estructura»; ver TURINA, Joaquín. «Cómo se hace una obra» en IGLESIAS, Antonio (recopilación y comentarios), *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 112.

⁸⁰⁴ Aunque se desconoce la manera en la que Turina se enfrentó a la creación del Trío, el compositor sí dejó testimonio de proceso creativo del Quinteto op. 1 —obra de cámara relativamente cercana y que necesitaba a bien seguro de un enfoque compositivo parecido—, marcado por una intensa labor de planificación formal y trabajo temático previo. Lo que probablemente facilitó que la composición general de la obra no pasara necesariamente por centrarse en movimientos concretos (como sí ocurriría por ejemplo en Bretón) sino que le permitía ir alternando entre varios. Lo que en cierta manera facilita la aparición de recursos cíclicos. Para ver una discusión completa del proceso creativo del Quinteto, acudir a MORÁN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997, pp. 108-111.

textura e instrumentación. No obstante, el rasgo más reseñable es que el desplazamiento del material motivico dentro del movimiento —buscando simetrías y compensaciones estructurales— así como la transferencia temática con el primero alcanza su máximo.

Tabla 14: TURINA, Joaquín, Trío en Fa, IV (esquema formal)

A _____		B		C		B		C		B		A _____			
a ₁	a ₂	a ₁										a ₁	a ₂	T (de I)	a ₁
1	12	23	31	62	76	102	123	133	144	150	156				
Fam	(mod)	Fam	(mod)	MibM	(mod)	FaM	Fam	Fam	(mod)	Fam	_____				

De nuevo, aparece una forma inusual, esta vez con tres grupos temáticos: A, B y C. El primero, A, está compuesto por material del primer movimiento. En concreto a₁ es una cita del material que, desde la introducción del primer movimiento, ha ido filtrándose en los demás tiempos y a₂ es la parte final del grupo temático A también del primer tiempo (I, cc. 35-37).⁸⁰⁵ El único material motivico que falta para aludir al comienzo completo del Trío es la cabeza del grupo temático A, que aparece al final de este último tiempo (T). De manera tal que la última sección A (c. 133 en adelante) cita los tres materiales del inicio del Trío: introducción, cabeza del tema principal y final del mismo. Pero, yendo más allá, esta sección final A no solo completa la idea de lo cíclico que el compositor lleva anunciando desde el comienzo, sino que establece una simetría global en toda la composición, ya que los tres últimos elementos (a₂, T y a₁) son una retrogradación de los materiales con los que comienza el Trío: a₁ proviene de la introducción, T de la cabeza del tema principal y a₂ de la parte final. Danto así el sentido de ciclicidad y simetría completo con el que magistralmente Turina ha ido reforzando y apuntalando todas las estructuras (micro y macroscópicas) de la obra.

⁸⁰⁵ Existe cierta similitud entre el grupo temático C de este cuarto movimiento y el tema B del primer tiempo, particularmente en el carácter y el gesto inicial de la cuerda. Sin embargo, atendiendo a la claridad con la que Turina expone los materiales transferidos, consideramos que este parentesco no es suficiente para incluirlo entre los elementos retomados.

8. Observaciones con respecto al género en el siglo XIX

En estos Tríos con piano, un recurso que aparece de forma muy recurrente (casi sistemática) es el uso de diferentes procesos cíclicos para aumentar el nivel de coherencia y cohesión de la obra. Esto ocurre a dos niveles:

Primero, haciendo que parte del material asociado a una sección (grupo temático A, B, puente, coda) reaparezca dentro de los límites del movimiento pero fuera de su sección correspondiente. Por ejemplo, en el cuarto movimiento de Bretón ya aparecía una unidad temática particular asociada al puente que luego reaparecía en forma de desarrollo secundario en el grupo temático B y en la coda final.

Segundo, que la unidad temática no solo trascienda el receptáculo de la sección sino incluso el del movimiento, trazando nuevas líneas estructurales que generan un armazón sólido como soporte de toda la pieza. En este sentido, Granados retoma en el cuarto movimiento prácticamente todos los materiales expuestos con anterioridad en toda la obra, especialmente los del primer movimiento. Siendo ésta la primera expresión sistemática de retomar material previo, ya que la propuesta de Tintorer era aún muy taimada. Mitjana, como un reflejo del poema, retoma al comienzo del cuarto tiempo el ambiente sonoro de la introducción del primero. Turina, llevando un nivel superior el recurso, reutiliza el material de la introducción del primer movimiento en todos los demás; y en el último tiempo, cuando este material se convierte en un grupo temático propio, reintroduce el tema A del primer movimiento en los pasajes finales para que se produzca una nueva llamada externa.

Todos estos intentos de retornar a materiales anteriores, sobre todo al final, se identifican con procedimientos cíclicos que tendrán mucha presencia en la música francesa de principios del siglo XIX gracias a la Schola Cantorum y a César Franck.⁸⁰⁶ Este recurso satisface también una necesidad psicológica, ya que la familiaridad provoca una mayor aceptación. Lo que, en obras que en muchos casos tan solo se iban a interpretar una o dos veces, era una cualidad —la de generar familiaridad y, por tanto, conexión con el público— totalmente deseable.

⁸⁰⁶ Aunque el termino de aplica de manera habitual a partir del siglo XIX, ya en el renacimiento existía la idea de misa cíclica, en la que el mismo *cantus firmus* se usaba como fundamento para todos los tiempos. Obras como el Trío (1840), el Quinteto (1879) o la Sinfonía en Re menor (1888) de César Frank, la *Sinfonía fantástica* (1830) de Berlioz o la Sonata para piano en Si menor (1853) de Franz Liszt suelen aparecer como ejemplos. No se debe confundir la forma cíclica con el tema con variaciones o con la construcción de un movimiento a partir de una célula rítmico-melódica (como en el caso del primer movimiento de la Sinfonía no. 5 de Beethoven), aunque a veces los límites entre ambas son difusos. Para extender estas ideas, consultar FINSCHER. «Zyklus», *op. cit.*, vol. 9 (Sy-Z), 1998, cols. 2528-2529.

Precisamente, otro elemento que aumenta el nivel de familiaridad y, de alguna manera, de recursividad (ya incluso desde fuera de la obra) es el uso de la música popular; o, al menos, de determinados aspectos. Más allá de algún giro exótico concreto o fragmento frigio (muy común en la música española), quizá el primero en plantear claramente la inclusión de elementos del folklore en su discurso dentro del Trío con piano es Granados, quien extiende el planteamiento armónico más clásico de los Tríos anteriores de Tintorer, Martínez Imbert, Chapí y Bretón para incluir coloraciones propias de la modalidad de forma sistemática. Sobre todo el uso del modo mixolidio, debilitando la función de la sensible y, por tanto, su direccionalidad armónica hacia la tónica. Indicaciones del tipo «como una cadenza árabe», «como una canción popular» o «alla pastorale» dan fe de la intención del compositor de dotar a la obra de un trasfondo sonoro relacionado con el folklore nacional. Mitjana, por su parte, usa puntualmente ritmos más relacionadas con lo popular y embellece las escalas introduciendo cromatismos puntuales, como si fueran adornos o inflexiones vocales (razón por la cual aparecen sobre todo en pasajes de cuerdas). Pero pese al enriquecimiento de la tonalidad con recursos modales, la sonoridad preponderante sigue siendo clásico-romántica. Esto ocurre incluso en el tercer movimiento, donde el compositor usa el modo *zeïtan* (similar al dórico pero con la cuarta aumentada) aunque no lo trata de forma modal; es decir, sustituye la escala mayor/menor pero no su uso. Malats y Tuesta, en su respeto por la tradición germana como parte de su formación en las estructuras y lenguajes tradicionales, se mantienen en una estética clásico-romántica que solo eventualmente introduce algún giro modal. Turina, lejos de un uso explícito del folklore, incorpora la modalidad plenamente al discurso, con armonías complejas y coloraciones casi impresionistas. Pero no será la sonoridad un rasgo de vinculación con lo popular, sino más bien el aire y el carácter de determinados pasajes; por ejemplo, el *Allegro alla Danza* del tercer movimiento, acompañado del compás de 5/4. La ampliación armónica que aparece en algunas de estas obras no se puede entender sin la inclusión de elementos de la música popular (generalmente cada nación la suya) dentro del conglomerado tonal clásico-romántico de origen germánico que, por ejemplo, siguen practicando Bretón y Chapí en sus Tríos con piano (el último con mayor complejidad moduladora). Sin embargo, a partir de 1890, se relaja el cuidado por la disonancia puesto que, en Europa, su proceso de emancipación ya ha comenzado.

En cuanto a la textura, en prácticamente todos los casos, existe diálogo entre instrumentos, pero normalmente se produce entre violín y violonchelo o entre cuerdas

(como bloque) y piano, casi siempre como alternancia de material. Exceptuando el caso de Turina donde el diálogo es mucho más camerístico y complejo —tal y como se vio en el pasaje *fugato* de tercer tiempo, donde la estructura dimana directamente de la relación entre los instrumentos—. En general, salvo en pasajes aislados, no se busca una integración tímbrica del conjunto en un solo producto sonoro sino precisamente se aprovecha esta diferencia para establecer alternancias entre las dos familias, siendo la cuerda en muchas ocasiones la que despliega la línea melódica mientras el piano acompaña. Mas allá de la relación de los instrumentos con el material musical, el piano suele tener una presencia mayor cuando es el instrumento principal del compositor; en caso contrario, como en Chapí —instrumentista de viento—, el balance en el uso de los tres instrumentos es más equilibrado. Incluso en el caso de Granados, que a pesar de ser pianista busca una mayor igualdad entre las tres partes, siguen existiendo pasajes donde la sonoridad del piano claramente excede a la del conjunto, sobre todo al usar recursos muy virtuosísticos (como octavas, octavas partidas o acordes en bloque). De nuevo en Turina estos aspectos están más cuidados, demostrando un conocimiento más claro de la escritura específica para cuerdas y explotando sus recursos (trémolos, dobles cuerdas, diferentes gestos del arco); aunque sorprende la poca cantidad de indicaciones de arco o cambios de articulación en toda la obra, aunque realmente la construcción melódica del compositor hace que a cada nota le corresponda un golpe de arco.

Finalmente, como categoría en la que todo lo anterior confluye, aparece la arquitectura de la obra. Los compositores parecen considerar caducos los moldes estructurales clásicos, intentando modificarlos —preservando las líneas maestras— para proponer alternativas que no supongan una ruptura, sino una relectura de la tradición. En casi todos los casos, estas «desviaciones» vienen ligadas a una compensación por parte del compositor para reequilibrar la estructura, reforzando lo que supuestamente su modificación ha debilitado. Esta idea un tanto abstracta de la reestructuración formal es fácilmente verificable en cada caso. De manera general, Chapí introduce la idea de simular repeticiones literales para, en el último momento, realizar un giro inesperado y articular ahí el discurso, generando en el mismo punto confusión y claridad. Bretón invierte las funciones clásicas de las secciones, presentando reexposiciones complejas armónicamente, desarrollos sin elaboración o transiciones no modulantes. Sin embargo, también anticipa dos recursos: uno, la redistribución de los grupos temáticos para establecer variedad y plantear así soluciones a conflictos armónicos (generalmente relacionados con la necesidad de acabar en tónica), utilizado también por Turina; otro, la

inclusión de elementos del concierto al incluir una sección cadencial poco después de empezar la reexposición. Granados seguirá esta estela, presentando numerosos pasajes cadenciales en diferentes instrumentos, estos casi solistas y con un mayor grado de libertad. Mitjana, en el primer movimiento, se aleja de la forma sonata para adaptar la estructura al texto que le sirve como inspiración. Malats, quien parte de los preceptos de las grandes formas en sus versiones más clásicas, va experimentando y avanzando en el propio devenir del proceso creativo hasta llegar a una estructura casi personal en el último tiempo (lo que en parte corrobora la versatilidad del género como plataforma de exploración para los compositores noveles). En esta misma línea, y también en el último movimiento, Tuesta, quizá el que muestra una mayor cercanía con los modelos tradicionales, construye en el último tiempo una estructura híbrida entre una sonata, un rondó y un rondó sonata. Y finalmente Turina, quien también relee las estructuras clásicas para introducir intercambios seccionales que le aseguren una mayor simetría formal a todos los niveles (sección, movimiento o incluso obra completa), lo que claramente se aprecia en la estructura del primer movimiento, prácticamente un arco simétrico que deja en el centro el punto culminante donde se reúnen todos los materiales hasta el momento. Para reconfigurar y reequilibrar las formas tradicionales tras estas modificaciones aparece un recurso que ya Tintorer mostraba, casi como una curiosidad, pero que en este periodo se revela como un aspecto importantísimo a estudiar: el uso de diferentes procesos cíclicos.

Estas modificaciones estructurales parecen ser más accesibles debido a una característica diferenciadora con respecto a la tradición germana que posee la música española del siglo XIX —particularmente la instrumental— que es la ya constatada yuxtaposición de fragmentos musicales como proceso constructivo en lugar de la elaboración y el desarrollo continuo. Esta «compartimentación» (con límites bien definidos), en lugar de la interpenetración de secciones (con el objetivo de difuminar su principio y final), desafía la idea romántica de construir la pieza de un solo impulso musical continuo, un único trazo, una larga línea discursiva que corona en el punto culminante y resuelve toda la tensión al retornar al lugar (tonal y temático) de partida. Precisamente los conceptos que en este momento alejan al Trío con piano español de los preceptos románticos de herencia germana lo ponen en relación con la idea de arte «descontextualizado», debido a la capacidad de los objetos musicales de trascender su propia esencia y función original para redefinirse en virtud del lugar que ocupen. Producir material más neutro con la capacidad de readaptarse a otras circunstancias y a otros

instrumentos, siendo transición no por su carácter modulante sino por la función estructural que desempeña. Se puede apreciar en Tintorer, con una primera coda que también es la última y que parte del material con el que se inicia toda la obra que también es el que la concluye; en Chapí, con una repetición de la Exposición que realmente no es tal, con transiciones estables y secciones cadenciales inestables; en Bretón, con reexposiciones que crean conflicto, desarrollos que no desarrollan, grupos temáticos que pueden aparecer insertados dentro de otros y cadencias solistas al comienzo de la Reexposición; en Granados, quien construye el último movimiento con materiales del primero; en Mitjana, donde un elemento tiene la capacidad de reaparecer y adaptarse a todo; en Malats o Tuesta, con un discurso que es casi independiente de la plantilla; o en Turina, mostrando simetrías a todos los niveles a través de «piezas motívic» intercambiables, generando un entramado tan complejo y sólido que muy probablemente requirió una intensa labor de planificación previa.

Esta aparente pérdida de solidez discursiva, en la que diferentes elementos pueden coexistir para ganar en movilidad, intercambio y versatilidad del material, parece arrojar luz sobre otra de las peculiaridades de la música de cámara nacional durante el siglo XIX y parte del siglo XX: lo desdibujada que se presenta la línea que separa la música «seria» de la música «popular», lo difuso del límite entre la música académica, sabia erudita y la música de salón, de recreo, de consumo o ligera. Y no solo conviven sus sonoridades, sino también sus recursos, ya que gran cantidad de elementos considerados como virtuosísticos (casi de exhibición), que desafían la correcta y clásica urdimbre camerística centroeuropea, son cada vez más usados por los músicos nacionales. Arpeggios vertiginosos, largos pasajes en octavas, octavas partidas en el registro extremo del piano o rápidas escalas a dos manos han sido elementos recurrentes en las obras tratadas, como una forma de incluir lo llamativo, lo conocido por el público, lo atractivo (por ser difícil y arriesgado). Rasgos que, en definitiva, aportan a la música «seria» un coeficiente de consumo que, desde Tintorer a Turina, ha ido apareciendo en todas los Tríos con piano analizados y que, en muchos casos, fueron el foco de los comentarios que la prensa realizaba en las reseñas de los estrenos.

Desde luego, la falta de una tradición sólida dentro de España y de una ascendencia que practicara el género de manera sistemática, hizo que muchos de estos músicos reinterpretaran tanto las formas como los contenidos de las obras de manera particular. Sin embargo, estas peculiaridades, aunque parecen ir desligándose paulatinamente del modelo clásico tradicional de herencia germana, ya presentan puntos en común y van

estableciendo conexiones. Quizá, de no ser por la Primera Guerra Mundial, estos vínculos se habrían ido asentando, aportando una base sólida para que las siguientes generaciones pudieran continuar construyendo una trayectoria basada en estos primeros representantes del Trío con piano, ya que se extendían tanto por Andalucía como por Madrid o Cataluña —y, si añadimos el *Proyecto de Gran Trío* de Adalid Gurrea, en Galicia—. Sin embargo, no se puede culpar totalmente al conflicto bélico ya que, tal y como se vio en Adalid Gurrea o en Chapí, las obras no parecen estar completamente terminadas; o, en el caso de Bretón, el camino al estreno no fue fácil. También aparecen obras que, más allá de un planteamiento original —como Mitjana construyéndolo a partir de un poema y dejándolo también incompleto— o excesivamente escolástico —como los de Malats o Tuesta—, no parecen haber ostentado una posición de interés en su momento (o, como en Turina, ni tan siquiera para el propio compositor). Todo ello, sumado a las tardías ediciones de muchos de ellos (Mitjana, Granados y Turina un siglo después), influyó negativamente a la hora de dar visibilidad y proyección a este primer gran núcleo aquí estudiado, cuyas obras se erigen como los primeros impulsos del género en España.

V

El florecimiento del Trío con piano en España en el periodo de entreguerras

1. Los Tríos con piano de Roberto Gerhard (1896-1970)⁸⁰⁷

1.1. Trío no. 1 en Si mayor (1917-1918)

El Trío no. 1⁸⁰⁸ parece ser la primera incursión seria de Gerhard en el género del Trío con piano, donde se aprecia al joven compositor aún muy condicionado por la tradición, por las formas estandarizadas, por el lenguaje romántico, por las texturas clásicas. Se constatan las características que se esperan de una pieza de estudiante muy centrada en la estética germana del siglo XIX. Se articula en tres movimientos: I. *Enèrgic* (Si mayor), II. *Íntim* (Si menor), III. *Amb passió* (Si menor).

1.1.1. I movimiento: *Enèrgic*

La forma es la esperada para el primer movimiento de un Trío con piano clásico: forma sonata.⁸⁰⁹ Sin embargo, se observa cierto desequilibrio estructural: el desarrollo tiene un papel casi testimonial. En cuanto a la gestión de la información del discurso, hay demasiado interés en las zonas cadenciales (tanto en la Exposición como en la Reexposición).

⁸⁰⁷ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de las obras dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 102 a 116.

⁸⁰⁸ Se puede encontrar una primera aproximación de su análisis formal en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 212-222.

⁸⁰⁹ García Alcantarilla, aunque coincide en considerar el movimiento bajo la forma sonata, advierte varias licencias que hacen que se desvíe de lo esperado. La principal es que, considera que en la Exposición (cc. 1-83) hay tres materiales temáticos diferenciados que, aunque se identifican con los tradicionales tema A, puente y tema B, prefiere no llamarlo así por respetar el planteamiento armónico tradicional; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 212-213. Nosotros consideramos que estas tres secciones (tanto en su función como en las regiones tonales en las que se desarrollan) sí cumplen con lo esperado dentro de la forma sonata clásica.

Tabla 15: GERHARD, Roberto, Trío no. 1, I (esquema formal)

EXPOSICIÓN				DESARROLLO				REEXPOSICIÓN			
1	16	36	71	86	98	105	113	120	135	155	189
A	puente	B	g. final	D1	D2		D3	A	puente	B	grupo final
SiM		Fa#M		ReM	La♭M	ReM	Do#M	SiM	_____		

Comienza el Trío con el tema A, en compás de compasillo y en Si mayor (Ejemplo 38). El tema es herencia del primer romanticismo, de un lenguaje y unas expectativas propias de obras de Beethoven y Brahms. Violonchelo sobre *re#* y violín sobre *si* (a distancia de sexta más octava) unidas al piano sobre *fa#* despliegan el acorde de tónica y realizan una melodía enérgica desde el registro grave al agudo —cuerdas mediante saltos y piano a través de una escala a doble octava—. Aunque la línea melódica parece asentarse en el violín primero, será el material que despliega el piano el que se usará en el Desarrollo como elemento derivado de A para su elaboración.

A pesar de ser una obra temprana, hay cierto oficio compositivo en Gerhard. Por ejemplo, en el compás 2, el acorde de tónica vuelve a estar completo entre violín (*re#*), violonchelo (*si*) y piano (*fa#*) aportando solidez; esto enriquecido con las cuerdas triples que aportan un toque de distinción. Pero por otro lado, existen demasiados aspectos cuya contribución debería ser crucial y que aparecen aquí poco cuidados, como las indicaciones técnicas, así como de dinámicas o agógicas, lo que da testimonio del estado compositivo de Gerhard: un estudiante de composición primerizo que aun centra toda su atención en las notas y en la armonía, más que en aspectos más sutiles (e igualmente importantes) como son la textura, la dirección o el uso de diferentes rangos de intensidad sonora.

Enèrgic

Enèrgic

5

Vln.

Vc.

Pno.

9 rit

Vln.

Vc.

Pno.

rit

13

Vln.

Vc.

Pno.

Ejemplo 38: GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_01], I, cc. 1-18 (tema A)⁸¹⁰

El puente de la Exposición (c. 16) es un puente al uso, dentro de la tradición más escolástica. El discurso se aligera y el piano comienza con un motivo derivado del comienzo del grupo temático B pero con esa intención de escala ascendente del grupo A. Es decir, Gerhard continúa usando elementos de A pero anunciando el nuevo tema. A su vez, propone una modulación hasta Do# mayor, dominante de la tonalidad del tema B: Fa# mayor. Que es, como cabría de esperar en la forma sonata tradicional, la dominante de Si mayor (tonalidad inicial).

El tema B (c. 36) en Fa# mayor tiene un cierto carácter popular, con un ámbito reducido (octava) y un acompañamiento simple que despliega acordes para apoyar la melodía. Es también fácil de memorizar e intuitivo de cantar debido a la constante repetición de notas y gestos melódico-rítmicos (Ejemplo 39). En los compases 36-47 se puede atisbar la intención de Gerhard de explorar armónicamente las posibilidades de esta melodía popular, que se encuentra en Fa# mayor con la sexta rebajada (por la neutralización constante del *re#* por *re*) que aporta una sonoridad emparentada con la escala de Fa# menor debido también al uso del *mi*. El acompañamiento, por su parte, se desarrolla en una alternancia entre este Fa# mayor/menor y Re dórico (por el *si* natural) con la aparición eventual de un *sol#* (c. 38).⁸¹¹ Esta falta de claridad se intensifica en el

⁸¹⁰ Los ejemplos musicales del Trío no. 1 en Si mayor de Gerhard pretenden ilustrar los comentarios del texto, por lo que en ocasiones se modifica la presentación con respecto a los originales para clarificar su lectura. Todas las transcripciones del Trío no. 1 han sido realizadas por el autor de este estudio, con la cortesía de los herederos de Roberto Gerhard, a partir de los manuscritos inéditos conservados en el IEV de Valls: primer movimiento [E-VLL: Sig. 01_06_01], segundo movimiento [E-VLL: Sig. 01_06_02] y tercer movimiento [E-VLL: Sig. 01_06_03] y la versión alternativa del primer movimiento (*Viu*), encontrada en el *Cuaderno rojo*. Para una discusión sobre el *Cuaderno rojo* y las fuentes relativas al Trío no. 1 de Gerhard, ver páginas 105-108 del presente texto.

⁸¹¹ Este *sol#* auditivamente se reconoce más como un *la*♭, aunque por escritura (bordadura semitonal inferior de *la*) deba ser *sol#*. Lo que contribuye más a la sensación de inestabilidad del pasaje.

compás 38, en el que el pentagrama inferior se despliega *fa-re-la-re + fa-do#-sol#-fa*, lo que auditivamente se percibe como un choque sutil de Re menor con Do# mayor. Choque que en cierta forma, complementa el movimiento *fa#-fa* del bajo. En el fragmento siguiente que comienza en el compás 48 con la entrada de las cuerdas se halla esta misma melodía centrada casi totalmente en *do#*, la dominante.⁸¹² El acompañamiento del piano propone simplemente una alternancia entre tónica, Fa# mayor (c. 48), y el séptimo grado del menor, Mi menor, sobre la tónica (c. 49). Esta sonoridad de *mi-sol-si* funcionando como acorde apoyatura sobre *fa#-la#-do#* aporta un aire popular, relacionado con el modo frigio, que estabiliza la sonoridad ambigua del fragmento anterior. Es decir, la sección de los compases 36-47 (primera presentación del tema B en el piano) sería una versión modificada, enriquecida, de la posterior aparición del tema B ya en los tres instrumentos (cc. 48 en adelante). Se produce pues una especie de transfiguración de la melodía y del acompañamiento para mostrar una alternativa más compleja.⁸¹³ Este método puede ser un precursor de lo que, según Julian White, será un procedimiento muy usual de Gerhard en sus obras siguientes vinculadas con el folklore y la música popular.⁸¹⁴

Tras el grupo temático B, en el compás 71, comienza el grupo final de la Exposición. Se trata de una sección que, aparentemente, produce un descenso en la tensión, apoyada texturalmente con una disminución de la densidad. Paradójicamente, en el compás 81 aparece en el piano la indicación de *ff* (que suponemos se hace extensible a las cuerdas en el c. 82) para finalizar esta primera gran sección de manera contundente en Do# mayor, que funciona como sensible de la tonalidad con la que se inicia el Desarrollo, Re mayor.

⁸¹² *Repercusio* o nota de recitación dentro de los modos gregorianos es el sonido sobre el que se articula la mayor parte del texto religioso. Por extrapolación al canto popular, la dominante (el quinto sonido de la escala) es a su vez una nota importante de recitación en la música propia del folklore.

⁸¹³ Ahondando en esta idea de modificar —y en cierta forma actualizar— las melodías populares, Gerhard (en 1931) revela que, a su parecer «este maravilloso proceso de transustanciación por el cual toda la savia que la música de Bartók absorbe del folklore de su tierra es convertida en esencia musical representativa de un concepto radicalmente moderno del arte del sonido, que responde al estado más avanzado de la evolución irreprimible de nuestro sistema occidental, es, al mi entender, la lección más importante que los músicos catalanes debemos extraer de la obra del gran maestro húngaro»; ver GERHARD, Roberto. «Els músics d'ara. Béla Bartók», *Mirador*, año III, nº 105, Barcelona (05/02/1931), p. 7.

⁸¹⁴ WHITE, Julian. «National Traditions in the Music of Roberto Gerhard», *Tempo (a quarterly review of modern music)*, 184, marzo de 1993, p. 4.

més calmós

Pno. *expressiu*

39 *decreixent poc a poc*

42

46 Vln. pizz

Vc.

Pno. *flx*

50

Vln.

Vc.

Pno.

The image displays a musical score for Example 39, consisting of five systems of staves. The first system is for Piano (Pno.) and includes the instruction 'més calmós' above the staff and 'expressiu' below it. The second system is also for Piano (Pno.) and includes the instruction 'decreixent poc a poc' below the staff. The third system is for Piano (Pno.) and includes the instruction 'flx' below the staff. The fourth system includes Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts, with 'pizz' (pizzicato) written below the Viola staff. The fifth system includes Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The piece is in a minor mode, as indicated by the key signature and the overall mood.

Ejemplo 39: GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_01], I, cc. 36-52 (tema B)

El Desarrollo, aun siendo corto, contempla tres cambios de armadura y varios centros tonales (Re, La \flat y Do \sharp) en sus 34 compases. Considerando el uso del material y las diferentes tonalidades, se puede subdividir en tres secciones. D1 comienza con armadura de tres sostenidos, La mayor; sin embargo, debido al *sol* natural del texto, el fragmento de los compases 86-89 se desarrolla en Re mayor. No obstante, tonalidad y armadura concuerdan en los compases 90-97, éste sí en La mayor. Mientras que el piano acompaña con acordes desplegados, las cuerdas se intercambian material de los temas A y B, dialogando entre sí. Este procedimiento de poner en coexistencia elementos reconocibles de los diferentes grupos temáticos pasando por varias tonalidades es el método de elaboración básico del clasicismo y el romanticismo temprano. En el compás 98, D2, el piano propone una línea melódica derivada del tema B, esta vez en La \flat mayor, que comienza con las notas *do-mi \flat* , en el compás 101 entra el violonchelo para comenzar una estructura fugada, un pequeño canon, esta vez sobre las notas *si \flat - re*, un tono por debajo, en lo que parece un acercamiento a Mi \flat mayor. En el compás 104, el violín comienza su intervención con la misma melodía en *la-do \sharp* (un semitono por debajo) en la tonalidad de Re mayor, volviendo así al tono con el que comienza el desarrollo.⁸¹⁵ Si en D1 la idea de desarrollo iba relacionada con la de combinación motivica, aquí aparece un pequeño canon en el que la melodía va descendiendo conforme los instrumentos van incorporándose al discurso (piano en *do*, violonchelo en *si \flat* , violín en *la*). D3 (c. 113), en Do \sharp mayor (con armadura de Si mayor, preparando la Reexposición, pero con *mi \sharp* y *si \sharp* en el texto), supone una vuelta a la idea de D1: material del tema A en el piano simultaneando material de B en las cuerdas. Los compases 113-116 funcionan como una especie de falsa Reexposición que se revela como tal en el compás 117, donde el piano solo interpreta un pasaje cromático que culmina en el compás 120 en Si mayor, con el comienzo, esta vez sí, de la verdadera Reexposición.

El Desarrollo denota una preocupación excesiva en melodía y armonía. No aparecen casi dinámicas ni indicaciones explícitas de ningún tipo; sería pues labor del intérprete el deducirlas a partir de la propia evolución textural del discurso.

⁸¹⁵ En esta sección D2 se ha puesto de manifiesto por primera vez una relación armónica que será clave en la construcción del Trío no. 2: La \flat (o Sol \sharp) y Re, distancia de tritono. Parece que Gerhard mostraba cierta afinidad por estas tonalidades ya que en el ciclo de canciones *L'infantement meravellós de Shahrazada* (compuesta entre abril de 1917 y marzo de 1918, contemporáneas al Trío no. 1) aparecen también números en La \flat mayor y Sol \sharp menor.

La Reexposición, que se extiende desde el compás 120 es idéntica a la Exposición hasta el compás 188; excluyendo lógicamente los compases 147-156 del puente (pues ya no tiene por qué ser modulante) y la mutación propia a la forma al aparecer el grupo temático B en la tonalidad principal y no en la dominante. A partir de ahí, comienza una sección final con carácter cadencial en la que se va acumulando sonoridad mediante una sucesión de impulsos que densifican la textura. A pesar de la falta de indicaciones dinámicas (rasgo común a todo el movimiento), del texto se puede deducir un crescendo general hasta el compás 220 y un posterior decrescendo para extinguir el movimiento en una intensidad muy moderada en el compás 226; de manera similar a como hizo en la coda de la Exposición.

1.1.2. I movimiento: *Viu* (versión alternativa)

Se trata de lo que parece una versión en limpio (*Viu*, [E-VLL: sin catalogar]) del primer movimiento que se usó para el estreno (*Enèrgic*, [E-VLL: Sig. 01_06_01]). Por el contenido del *Cuaderno rojo* parece ser que *Viu* es una versión anterior a *Enèrgic*.

Este primer movimiento alternativo *Viu*, a diferencia del *Enèrgic*, indica letras de ensayo, algunas de las cuales están corregidas y movidas de compás, contiene más indicaciones de arco para las cuerdas, más ligaduras de expresión y, en general, un acabado en cuanto a articulación ligeramente más alto. Lo cual parece indicar que *Viu* es una partitura más trabajada pensando en su interpretación. En esta línea, la indicación de «*Viu*» en lugar de «*Enèrgic*» también es más clara en cuanto a tempo, ya que *enérgico* podría bien ser un movimiento lento pero muy intenso, pues se relaciona más con la velocidad en el gesto del intérprete que con el tempo.⁸¹⁶ En *Viu*, el violonchelo parece estar más elaborado y se complementa mejor con el violín, restando algo de protagonismo al piano, que, aun así, sigue siendo el instrumento reinante. Sin embargo, no todas las modificaciones de este tipo son aditivas. Por ejemplo, en el compás 2, el violonchelo pierde el acorde de tres notas que sí aparece en *Enèrgic*, quedándose tan solo con la nota superior. La versión *Viu* despliega una concepción más camerística del Trío, equilibrando la presencia e importancia de cada instrumento. El papel de las cuerdas está ligeramente más cuidado (sobre todo el del violonchelo) mientras que el del piano es básicamente

⁸¹⁶ En música de cámara, se puede encontrar un ejemplo ilustrativo de alta energía contenida que convive con una gran moderación en tempo en la sección central del II movimiento de la sonata de flauta de piano de Paul Hindemith.

similar. Sin embargo, la sensación de claridad se pierde y el entramado melódico complica al oyente el dilucidar cuál es el plano principal y cuales los secundarios (p.e., comparar c. 11 del piano en el Ejemplo 38, *Enèrgic*, y Ejemplo 40, *Viu*).⁸¹⁷

Una diferencia clave entre ambos manuscritos es la naturaleza de las correcciones que presentan. En *Viu*, aparecen correcciones a lápiz, apuntes, ideas y otras indicaciones sobre los pentagramas que apuntan a que sigue siendo una versión no terminada del todo. Este tipo de modificaciones son ya muy poco comunes en *Enèrgic*, donde incluso las correcciones aparecen como trozos de papel pegado sobre la partitura, para dejar la partitura lo más limpia posible, legible y terminada.⁸¹⁸

Viu

Viu

⁸¹⁷ Aunque los ejemplos aquí propuestos tienen como tarea el ilustrar los comentarios el texto, por completitud, se muestra una transcripción de los compases 1-19 del *Viu*, [E-VLL: sin catalogar] (Ejemplo 42) coincidente con los compases 1-18 arriba transcritos del *Enèrgic*, [E-VLL: Sig. 01_06_01] (Ejemplo 40), en ambos casos la parte inicial del grupo temático A, para posibilitar una comparación parcial.

⁸¹⁸ Es de remarcar que, en algunos momentos, estas diferencias son considerables. De forma que, de cara a una edición del Trío no. 1 en Si mayor, se deberían tener en cuenta ambas fuentes. Dadas las diferencias sustanciales que presentan muchos de los fragmentos, la tarea del editor para optar por uno u otro debería partir de la consideración de pasajes de gran extensión y no solo modificaciones concretas (cambio de notas, modificaciones de la melodía, etc.).

Ejemplo 40: GERHARD, Roberto. Trío no. 1, I alternativo [Viu, en el *Cuaderno rojo*], cc. 1-19 (tema A)

1.1.3. II movimiento: *Íntim*

El segundo movimiento responde, *grosso modo*, a una forma lied ternaria.⁸¹⁹ Aunque el compositor no escribe indicación metronómica ni de tempo, la textura y el carácter dejan entrever un ritmo relajado, como corresponde al movimiento central de la mayoría de las formas organizadas en tres tiempos.

Tabla 16: GERHARD, Roberto, Trío no. 1, II (esquema formal)

[A]	[trans]	[B]	[trans hacia A]	[A]	[dúo]	[coda]				
1	49	72	102	128	132	145	160	173	202	216	233	275
Sim	SiM	ReM	SibM	ReM	LaM		SibM	Solm	Sim	(SiM)	Sim	

Al igual que como ocurría en el primer movimiento, el lenguaje de este tiempo lento es eminentemente romántico. El material de la sección A así lo atestigua. En Si menor y compás de 4/4, con una textura pianística similar a las *Romanzas sin palabras* op. 30 de Mendelssohn (por ejemplo, la no. 1), produce un ambiente en el que las cuerdas recitan una línea melódica de carácter vocal y ámbito reducido, claramente articulada en frases de dos en dos compases (Ejemplo 41).

Gerhard, desde el comienzo, deja claros los centros tonales a los que luego aludirá constantemente durante toda la pieza. Al igual que ocurría en el primer movimiento, faltan indicaciones de dinámica, tempo o expresión básicas para construir un discurso un poco

⁸¹⁹ García Alcantarilla opta por la forma ABAC(A+B), aludiendo no tanto a la función estructural de cada sección dentro del discurso sino centrándose más en el material con el que cada una está construida; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 216.

más concreto. Aunque, como se aprecia en los compases 17-21, no están tan descuidadas como en el tiempo anterior. Pero, por ejemplo, solo especifica ligaduras de expresión (y no arcos) para el violín a partir del compás 9, aun cuando la zona de la sección A es crucial para dar a conocer el material propuesto por el compositor y reconocer posteriores elaboraciones, cambios y reparaciones.

The image displays a musical score for Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.) across three systems of measures. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The first system covers measures 1 to 3. The second system covers measures 4 to 6, with a measure rest in measure 5. The third system covers measures 7 to 8, with a measure rest in measure 7. The Violin part features melodic lines with various articulations and slurs. The Viola part provides harmonic support with chords and moving lines. The Piano part is characterized by complex textures, including frequent triplets and dense chordal structures.

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (11, 15, and 18). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system (measures 11-14) features a complex texture with triplets in all three parts. The second system (measures 15-17) includes a tempo change from 'rit.' to 'a tempo' and a piano dynamic marking 'pp'. The third system (measures 18-21) includes performance markings 'pizz' (pizzicato) and 'arc' (arco) for the Viola, and a piano dynamic marking 'p'. The piano part has a complex texture with tremolos and chords.

Ejemplo 41: GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_02], II, cc. 1-21 (sección A)

Tras la sección A, Gerhard presenta una breve sección transicional hacia la sección contrastante B en la que aparecen tímidamente estructuras fugadas (cc. 53-55) y otros materiales que serán reutilizados posteriormente. Por ejemplo, la coda final está construida con muchos elementos de esta sección de transición. Empieza a verse también una tendencia por parte del piano a explotar el registro agudo incluso en el pentagrama inferior. Como suele ocurrir en los puentes entre grupos temáticos diferentes en la forma sonata clásica, en esta transición siguen apareciendo elementos de la sección A y se anuncia algunos de la siguiente, B: los acordes de tres-cuatro notas en ambas manos, de

manera homorrítmica. De hecho, este será el elemento principal con el que se prepare el punto culminante.

La sección B (Ejemplo 44, c. 72), en Re mayor, aunque armónica y melódicamente continúa encontrándose dentro de la estética romántica, ha perdido tanto el carácter vocal, debido a que el ámbito es mucho más amplio y lleno de saltos, como la sensación de estabilidad rítmica que derivaba de esa intención *íntima* del comienzo. Sin embargo, aunque puntalmente haya gran cantidad de eventos, se produce una reducción en la densidad de eventos.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in the key of D major (two sharps) and is marked 'a tempo'. It covers measures 72 through 79. Measures 72-74 show the beginning of section B, featuring triplets and a melodic line in the violin. Measures 75-79 continue the section with more complex rhythmic patterns and a 'flx' marking in the piano part.

Ejemplo 42: GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_02], II, cc. 72-79 (sección B)

Tras la sección B se inicia nuevamente una transición hacia la sección inicial A, esta vez considerablemente más larga que la anterior (cc. 145-202). Aunque la idea es de retorno al comienzo, Gerhard propone una idea no trivial: anunciar varias veces el comienzo de A en diferentes tonalidades, casi como falsas recapitulaciones, antes de la vuelta definitiva. En concreto, se encuentra un primer intento en el compás 160 (en Sib

mayor con la sexta rebajada), un segundo mucho más cerca del original en el compás 173 (en Sol menor, en la que incluso aparece el tema completo primero en violín y luego en violonchelo, como al comienzo); y finalmente en el compás 202, donde sí comienza lo que se podría llamar la verdadera recapitulación de A, en el tono principal, Si menor, y de forma prácticamente idéntica (salvo el violín apareciendo octava alta y un añadido al piano en forma de acorde en el primer tiempo).

La primera de las dos grandes secciones finales supone un cambio drástico en la textura: la primera vez que, abiertamente, dos instrumentos (en este caso las dos cuerdas) toman el control total del discurso mientras que el piano permanece en silencio (cc. 216-232). El violín interpreta la línea melódica principal mientras que el violonchelo lo acompaña con un contrapunto a semicorcheas. Queda patente que Gerhard carece de la inventiva para las cuerdas que sí ostenta en el piano. Otro enfoque para explicar esta reducción en la complejidad del discurso podría ser el considerar esta sección del dúo como una zona de relajación, una especie de anticlímax, una plataforma sobre la que erigir el último impulso del movimiento antes de la coda que cierra el movimiento.

1.1.4. III movimiento: *Amb passió*

El tercer y último movimiento del Trío no. 1 de Gerhard supone un cambio a varios niveles con respecto a los anteriores. Aunque tiene como centro tonal Si menor, al igual que el primer movimiento, el lenguaje armónico en el que se desarrolla es mucho más audaz y, en cierta medida, relacionado con el que se verá en el primer movimiento del Trío no. 2.

Tabla 17: GERHARD, Roberto, Trío no. 1, III (esquema formal)

[Minueto/Scherzo]			«Fi» [Trio]				«Repetiu fins a: Fi»	
1	27	42	66	76	102	128		
A	B	: C	A	T ₁	T ₂	(nexo)		
Sim	ReM	(mod)	Sim	SolM				

Por las indicaciones de «Fi» tras la primera sección (cc. 1-75) y de «Repetiu fins a: Fi» al final de la segunda (cc. 76-131), las regiones tonales de cada una (Si menor en la primera y Sol mayor, el relativo, en la segunda), su articulación interna en dos secciones (incluso con una barra de repetición en el c. 41) y la especificación de Gerhard de «Trío» sobre el primer compás del manuscrito, consideramos que este movimiento responde a

una forma de Minueto (o Scherzo) con Trío,⁸²⁰ que no se espera como movimiento final dentro del género. Sin embargo, como no se encuentran prácticamente indicaciones de tempo ni de carácter, es difícil dilucidar si Gerhard tenía en mente la idea de Minueto o Scherzo. Según el programa de concierto, este movimiento debe ser tocado *amb passió* (con pasión), lo cual nos hace decantarnos por algo más movido, tipo scherzo. Desde luego, la aparición del compás ternario/binario desvirtúa la cualidad danzable que se asocia al Minueto de corte clásico.

Efectivamente, lo primero que llama la atención en este movimiento es la alternancia entre $3/2$ y $2/4$ (Ejemplo 43). Al menos eso indica el compaseado, pues, de acuerdo a la escritura de Gerhard, bien se podía haberse escrito en $4/2$ o en $8/4$. Se puede observar claramente en las síncopas de los compases 13-20, donde incluso las ligaduras de la mano izquierda del piano indican que el discurso está organizado pensando en ocho tiempos y no en seis más dos. Sin embargo, en los compases 59-62, el discurso se desarrolla en $3/2$ $2/4$ mucho más claramente, sobre todo en el piano (ya que las cuerdas no acaban de respetar la hipotética barra de compás); paradójicamente, esta sección está escrita en $4/2$, cambio de metro que Gerhard hace en el compás 27 y que permanece así hasta prácticamente el final de lo que hemos denominado Minueto/Scherzo (c. 66) con la vuelta al material inicial. Es decir, el uso del compás es un poco arbitrario, más allá de que la sensación global de $4/2$ es la que sobrevuela.⁸²¹ Esta complicación de la ejecución sin aparente justificación hace pensar en una posible motivación externa para su uso, aportar realmente un elemento distintivo que lo justifique.⁸²²

⁸²⁰ Aunque García Alcantarilla se hace eco de la intención del compositor de realizar una repetición de la primera sección mediante una indicación semejante a *da capo*, indica una forma ternaria sin proponer el vínculo con una estructura semejante a la del Scherzo-Trío o Minueto-Trío; sin embargo, sí aventura que la vuelta a la primera sección se hará sin respetar la doble barra de repetición que aparece en el compás 41, apreciación que el compositor no especifica —y que no se entiende en la forma ternaria ABA que comenta García Alcantarilla—. Ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 220-221.

⁸²¹ Lo cual, desde la perspectiva del estudiante de composición, es normal, lícito e incluso deseable. Sobre todo teniendo en cuenta al afán exploratorio de Gerhard y su ansia de aprendizaje, de asimilar técnicas, procesos y lenguajes compositivos de otras estéticas.

⁸²² Algo semejante a este interés por la articulación interna de un compás cuaternario se aprecia en el primer movimiento del Trío no. 2 de Gerhard, con el $(3+2+3)/8$ que descompone el compás de $8/8$ en tres grupos de 3, 2 y 3 tiempos. Aunque, en esta ocasión, Gerhard sí adecúa más su escritura a lo que se espera de ese compás amalgamado. La indicación del propio compositor de haber buscado inspiración para su segundo trío en el Trío de Ravel trae a colación del uso del compás de $8/8$ como $5/8 + 3/8$ con el que el compositor francés desarrolla el primer tiempo de la obra. Por lo que, en cierta manera, las tres ideas están emparentadas.

Vln. *(p)*

Pno. *p*

Vln. ⁴

Pno. ⁴

Vln. ⁸

Pno. ⁸

Pno. ¹³

Vln. ¹⁷

Pno. ¹⁷

21

Vln.

Vc.

Pno.

26 *retingut* rit

Vln.

Vc.

Pno. *retingut* rit

29

Vln.

Vc.

Pno.

Ejemplo 43: GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_03], III, cc. 1-30

Sin embargo, aunque el almacén sea de corte clásico, no lo es así el lenguaje que se desarrolla. Desde el comienzo, Gerhard despliega un acorde sobre cada una de las notas de la melodía. Los acordes son tríadas, principalmente mayores y menores, que enriquecen la sonoridad proponiendo una marcha que podría encontrarse cerca de lo que en el impresionismo se denomina mixtura libre. El teclado también propone un acompañamiento sincopado en ostinato rítmico en la mano izquierda que, aunque cambiante, se centra mucho en la fundamental y la quinta del acorde de tónica.⁸²³

⁸²³ En cierta forma, estas nuevas sonoridades así como el material de la primera sección de este tercer movimiento apuntan a un lenguaje que recuerda bastante al segundo tema del I movimiento de su Trío no.

Dentro de la sección B (cc. 27-41), en Re mayor (relativo mayor de la tonalidad principal), se despliega un discurso más centrado en las cuerdas.⁸²⁴ Tanto es así que en los compases 35-38, violín y violonchelo generan uno de los pocos juegos canónicos del Trío no. 1 (Ejemplo 44). En el compás 39, los acordes del piano vienen precedidos por una larga apoyatura en forma de arpeggio ascendente que, en el compás 42 (ya dentro de la sección C, tras la doble barra de repetición) se emancipa para transformarse directamente en una escala arpegiada sobre la que el violín realiza una línea melódica modulante basada en el material de la sección B.

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems. The first system (measures 37-38) shows the Violin and Viola parts. The second system (measures 39-42) shows the Piano part. The Piano part features a long arpeggiated support in measure 39 and a melodic line in measure 42. The score is in the key of D major and 3/4 time.

2. Se pueden ver claras similitudes entre los cc. 15-18 de este movimiento y los cc. 61-64 del Trío no. 2. Esto deja abierta una hipótesis. Teniendo en cuenta que, de acuerdo con el género del Trío clásico al que Gerhard parece responder (al menos de la forma), el Scherzo/Minueto-Trío era el tercero de cuatro movimientos, es posible que el compositor tuviera en mente un cuarto movimiento. Y dados los vínculos temáticos y estéticos entre el III mov. del Trío no. 1 y el I mov. del Trío no. 1, quizá la génesis del segundo trío estuviera en la idea de escribir un cuarto movimiento para esta Trío no. 1. A esto contribuye el hecho de que el I movimiento del Trío no. 2 responda a una estructura de Sonata sin desarrollo, más propia de los movimientos finales o centrales que de los iniciales.

⁸²⁴ Esta sección B guarda cierta relación con los pasajes finales del movimiento anterior. En los cc. 252-255 del II movimiento, la idea de las cuatro corcheas con las dos centrales repetidas aparece claramente. Además, el acompañamiento del piano (en la mano derecha) es parecido. Es interesante que Gerhard genere este vínculo entre movimientos para dar coherencia y cohesión a la obra completa.

The image displays a musical score for Example 44, consisting of three systems of staves. The first system (measures 40-41) features a Piano (Pno.) part with a complex texture of chords and arpeggios, and a Violin (Vln.) and Viola (Vc.) part with a melodic line. The second system (measures 41-42) continues the Piano part with a prominent arpeggiated figure and includes a triplet of chords. The Violin and Viola parts continue their melodic development. The third system (measures 42-43) shows the Piano part with a series of five-measure arpeggiated figures and an eighth-note triplet. The Violin part continues with a melodic line that includes an eighth-note triplet.

Ejemplo 44: GERHARD, Roberto. Trío no. 1, [E-VLL: Sig. 01_06_03], III, cc. 37-42

Esta sección C que comienza en el compás 42, tras la doble barra, es principalmente una elaboración de material anterior. La melodía principal es una inversión libre de la línea melódica que comienza en el compás 27. El compás 44 desarrolla la idea de la escala descendente por cuartas-quintas que ya había aparecido en los c. 36 y 38 (y que volverá a aparecer en los cc. 58-61). Los compases 56 y 67 son una trasposición elevada un tono de los compases 42-43. Entre los compases 49 y 55, Gerhard usa de nuevo el concepto de emancipación de un elemento para construir la desintegración y reintegración de un motivo de cuatro corcheas.⁸²⁵

⁸²⁵ Al comienzo de la sección C, los cc. 42-43 tienen cierta similitud con los cc. 13-14 del I movimiento del Trío de Ravel, donde el violonchelo realiza la melodía mientras el piano lo acompaña con una figuración arpegiada de semicorcheas que finaliza con varias corcheas (en el caso de Ravel, incorporadas al torrente de semicorcheas).

A partir del compás 63 comienza una vuelta al material inicial que cristaliza en el compás 66, donde vuelve a cambiar el compás de 4/2 a 3/2+2/4 para clarificar esta idea reexpositiva. A partir del compás 76 comienza la segunda sección de este tercer movimiento a la que hemos denominado Trío. Se desarrolla íntegramente en Sol mayor, salvo en los compases finales, 128-131, donde realiza una inflexión poco elaborada hacia Fa# como V de Si menor, para preparar la vuelta a la primera sección. Esta vuelta viene acompañada de un proceso de disminución rítmica un poco precipitado y rudimentario. En el compás 131 se encuentra la inscripción «repetiu fins a: Fi» (repita hasta el Fin). Intuimos que, por la estructura Scherzo/Minueto-Trío del movimiento, esta indicación de *da capo* también viene acompañada de la intención de que se haga sin respetar la doble barra de repetición que aparece a mitad del Scherzo/Minueto. Pero no se puede constatar si esta era la intención real de Gerhard ya que no hace una mención expresa.

De manera general, al acudir al manuscrito, en este tercer movimiento se puede observar cierto descuido en la escritura, olvidando alteraciones, cambios de clave o escribiendo elementos de manera muy compleja cuando existen soluciones mucho más simples y fáciles para los intérpretes, lo que podría apuntar quizá a un movimiento no suficientemente reflexionado y trabajado.⁸²⁶ Las erratas en cuanto a alteraciones pueden ser un indicio de que el compositor comienza a usar un lenguaje más avanzado del que acostumbra, ya que esta exploración tonal/modal enriquecida que asume la armadura como una excusa sobre la que generar conglomerados sonoros que a veces poco tienen que ver con la misma no es una estética arraigada en el imaginario de Gerhard en el momento de escritura del Trío no. 1. Desde luego, la sonoridad de este último tiempo es diferente a la de los anteriores: los movimientos I y II son románticos, con un lenguaje más homogéneo, próximo a Mendelssohn; mientras que este III tiene ciertos rasgos que recuerdan al impresionismo francés.⁸²⁷ No parece ser un paso más dentro de la misma

⁸²⁶ Las notas falsas que aparecen en el manuscrito plantean una cuestión ya que del Trío no. 1 no se conservan las partichelas (si las hubo) con las que los músicos tocaron en el primer concierto. En estas, o bien debía haber muchas correcciones (si se escribieron de acuerdo con el manuscrito) o en el estreno efectivamente se produjeron choques sonoros que pudieron influir en la no tan buena acogida de este último movimiento. Sirva como ejemplo el comentario de *La Vanguardia*: «Los dos primeros tiempos, muy inspirados, ricos de musicalidad y resueltos con garbo, fueron calurosamente aplaudidos. También lo fue el último, aunque aquí nos pareció advertir alguna divagación»; ver [ANÓNIMO]. «Palau de la Música Catalana. Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XXXVII, no. 16326 (26/04/1918), p. 14. Tanto el movimiento I como el II no presenta problemas de posibles notas falsas, probablemente por estar escritos en un lenguaje más trabajado por parte de Gerhard.

⁸²⁷ Aunque García Alcantarilla menciona también una influencia muy diluida de la música francesa (concretamente de Debussy), concluye que el Trío no. 1, en general, se mantiene bastante cercano a la tradición clásico-romántica, considerando que «para un autor que ya en 1916 pretendía dar un halo de modernidad a todo lo que saliera de sus manos puede considerarse, en cierto modo un fracaso»,

lógica en la que se han desarrollado los tiempos anteriores, sino el intento de incluir una lógica nueva —quizá externa— a la que el compositor consideraba como propia en ese momento.⁸²⁸

1.2. Trío no. 2 en La \flat mayor (1918-1919)

Al Trío no. 1 le siguió inmediatamente el Trío no. 2,⁸²⁹ desarrollando aquí algunos de los procedimientos explorados en el último movimiento del anterior, como el uso de compases más complejos y la exploración de sonoridades y técnicas más avanzadas. En esta nueva incursión en el género se aprecia una destreza y una audacia mayor, tanto en el tratamiento de los instrumentos (individualmente y como grupo) como en el lenguaje utilizado: desde un romanticismo enriquecido hasta sonoridades muy cercanas a Stravinsky, Bartók o, como expresó el propio compositor, Ravel.⁸³⁰ También es de remarcar el uso de materiales, ritmos y estructuras de origen popular pero con la intención de proyectarlas hacia un contexto internacional por medio de elaboraciones y cambios conceptuales. Al igual que el Trío anterior,⁸³¹ éste está formado por tres movimientos: I. *Modéré* (La \flat mayor), II. *Trés calme* (Do# mayor); III. *Vif* (Sol# mayor). La enarmonía que propone Gerhard entre las tonalidades de los movimientos externos da una pista de la intención del compositor de llevar el planteamiento armónico global de la pieza más allá de las relaciones tonales tradicionales.

responsabilizando en parte a este supuesto sentimiento de la falta de interés del músico en la edición de la obra. Ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 223. Estas conclusiones nos parecen demasiado especulativas pues no hay un fundamento sólido para suponer tal desafección por parte del compositor hacia una obra que estrenó públicamente bajo la interpretación de una importante agrupación del momento: el Trío de Barcelona.

⁸²⁸ Por otro lado, como ocurrió en el Trío de Malats, este tipo de evoluciones dentro de la misma obra son típicas de los jóvenes estudiantes de composición, que aún están buscando una identidad y que son muy permeables al descubrimiento de nuevas obras. Mucho más en el caso de Gerhard que comenzaba ahora a buscar nuevos horizontes sobre los que explorar y experimentar. Lo que lo llevaría a meterse de lleno en el lenguaje de la vanguardia francesa con su Trío no. 2 y, unos años después, al expresionismo dodecafónico de mano de Schoenberg.

⁸²⁹ Se puede encontrar una primera aproximación de su análisis formal en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 226-234.

⁸³⁰ «El segundo Trío, muy impresionista, con todo, influido por Ravel», ver GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [1ª parte]», *La Publicitat*, año LI, no. 17364 (03/12/1929), p. 5 / GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [2ª parte]», *La Publicitat*, año LI, no. 17365 (04/12/1929), p. 5. Para profundizar en este vínculo de cara a la recepción del Trío no. 2, ver las páginas 112-113 del presente texto.

⁸³¹ Y con los precedentes también en tres movimientos de los Tríos de Malats, Tintorer y (según el propio compositor) Tuesta.

1.2.1. I movimiento: *Modéré*

El primer movimiento del Trío no. 2 responde a una forma de sonata sin desarrollo.⁸³²

Tabla 18: GERHARD, Roberto, Trío no. 2, I (esquema formal)

EXPOSICIÓN				REEXPOSICIÓN				
1	37	57	83	101	120	132	169	176
A	trans	B	trans	A	trans	B	coda	
La \flat M	(Si m)	Re M	(Mi \flat M)	La \flat M	(Fa \sharp M)	La \flat M		
6/8		3/2	3/8	6/8		3/2	3/8	

El material con el que comienza el Trío no. 2, el grupo temático A se construye a partir de una melodía acéfala de carácter desenfadado, en la tonalidad de La \flat mayor y en compás de 6/8 (Ejemplo 45). La melodía principal (en el violín y en la voz superior del piano) está reforzada por varias líneas que la acompañan paralelamente a distancia de quinta (sin tercera). Aunque la idea de Gerhard es una exposición clara y rotunda del tema principal, el silencio en el tiempo fuerte (por el comienzo acéfalo) genera la sensación de desplazamiento de la parte fuerte (y por tanto el comienzo de la obra) a la segunda subdivisión. Esto aporta al tema cierta direccionalidad e impulso, lo cual es muy interesante como elemento motriz. Pero a su vez introduce un factor de desequilibrio quizá demasiado al comienzo de la obra. Esta peculiaridad rítmica se compensa con una rotundidad textural, pues el tema se presenta desplegado a dos octavas entre piano y cuerda. Aunque no aparece ninguna indicación de dinámica, la textura deja entender que se trata de una llamada de atención inicial que establece claramente el material.

Ejemplo 45: GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, I, cc. 1-3 (Tema A)

⁸³² Diferimos de los resultados analíticos de García Alcantarilla, quien propone una forma sonata con libertades debido, entre otros, a un tema A que también funciona como puente, un Desarrollo muy corto y una Reexposición también corta debido, en parte, a que —según la autora— no reaparece el tema A. Ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 226-229.

El tema B, en Re mayor (a distancia de tritono de la tonalidad principal de Lab mayor) se caracteriza por ser de naturaleza más soñadora y gentil que el tema A, en una referencia muy clara al primer tema del Trío de Ravel (1914).⁸³³ Sobre todo por una reinterpretación similar de la estructura rítmica del zortzico como (3+2)+3 dentro de un compás de 4/4 (expresado como 8/8 en Ravel, como 323/8 en Gerhard). Este tema secundario, por el perfil melódico-rítmico parece tener cierto vínculo con lo popular,⁸³⁴ pero no se busca esta relación de manera evidente y explícita, sino más bien sugerida, desde una perspectiva más personal (Ejemplo 46).⁸³⁵



Ejemplo 46: GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, I, cc. 61-62 (Tema B)

Una sonata sin desarrollo es difícil para un compositor que se está iniciando porque se encuentra con el problema de colocación del punto culminante dentro de estructuras que se repiten. Es decir, pensar en un material que tenga esa doble vertiente: una como neutro y otra como culminación. Por esto, quizá, Gerhard acaba usando como anticlímax (cc. 96-99) y clímax (cc. 129-130) un mismo material que, de alguna forma, es externo a

⁸³³ García Alcantarilla también constata este parentesco, ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 235.

⁸³⁴ Julian White comenta que este segundo tema del movimiento inicial es una transformación rítmica de la canción popular catalana *La Pepa*. Se trata de una balada sobre una mujer a la que su padre le prohíbe casarse con ninguno de sus pretendientes, resignándose al hecho de que tarde o temprano se cansarán de las negativas y se verá sola; ver WHITE, Julian. «Promoting and diffusing Catalan musical heritage»: Roberto Gerhard and Catalan», en ADKINS, Monty; RUSS, Michael (eds.). *The Roberto Gerhard Companion*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013, p. 52. Se han encontrado varias versiones posibles para esta melodía, pero ninguna muestra realmente una semejanza reseñable. Sirva como ejemplo una transcripción en PELAY BRIZ, Francesch; CANDI, Candi (comps). *Cansons de la Terra. Cants populars catalans*, Barcelona, F. P. Briz, 1866, pp. 231-233.

⁸³⁵ Es probable, por tanto, que tal y como comenta Vincents Gibert en el programa de concierto del estreno del Trío no. 2, «ni el compositor ha empleado deliberadamente la canción popular para la formación de sus temas, ni ha querido dar un sabor folclórico a su obra»; ver GIBERT. «Robert Gerhard. Segon Trio per violi, violoncel i piano», op. cit., p. 5.

los grupos temáticos principales del Trío.⁸³⁶ Siguiendo esta idea, este primer movimiento del Trío no. 2 de Gerhard plantea una problemática concreta en cuanto a la relación entre la instrumentación y la dinámica. Este problema se encuentra en la misma génesis del Trío con piano, ya que las cuerdas y el piano tienen una sonoridad muy diferente. En general, en Gerhard, el piano actúa como un bloque frente a las cuerdas. No hay una comunión entre los instrumentos. Se puede ver claramente en los compases 23-55, donde el piano o bien acompaña en un último plano o bien tiene perfiles melódicos que no dialogan realmente con las cuerdas.

1.2.2. II movimiento: *Trés calme*

Aunque la forma no corresponde literalmente a ninguna estructura convencional, este movimiento muestra un mayor equilibrio y está mucho más acabado que el anterior. Por la aparición y organización de los materiales y las secciones se podría encuadrar en una estructura ternaria reexpositiva: una zona inicial en la que se expone varias veces el tema principal (A), una zona central compuesta por dos grupos temáticos derivados del principal (B y C) y una zona reexpositiva en la que se vuelve al material inicial, pero a su vez, a modo de resumen general, aparecen breves llamadas a elementos de los dos temas centrales. Se podría describir, de forma desarrollada, como AA-BaC-Abc; o simplemente A – BC – A'.⁸³⁷

Tabla 19: GERHARD, Roberto, Trío no. 2, II (esquema formal)

A				B		C		A			
1	16	23	37	56	75	81		102	114	123	176
A		nexo	A	transición		B	trans (A) C		A	(B)	(C)
Do# M			(mod – Si M)		Sol# m	Mi M		Lab M		Do# M	
<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>f</i>			<i>mf</i> – <i>ff</i> – <i>p</i>		<i>pp</i> – <i>f</i> – <i>fff</i>	<i>mf</i>		<i>pp</i>	

Comienza con el tema A en el piano, una frase larga, muy melódica, rica y expresiva sobre la tonalidad de Do# mayor —bastante inusual desde una perspectiva tradicional— en compás de 4/4. El ambiente general de este movimiento está igualmente relacionado con la música francesa del momento, pero en este caso, la presencia de Debussy queda

⁸³⁶ Lo que recuerda a los pasajes que poseían una naturaleza neutral en algunos de los Tríos anteriores comentados (sobre todo en el *Trío en Fa* de Turina), lo que facilitaba su posterior inserción en diferentes lugares, releyendo su función simplemente al cambiar de lugar.

⁸³⁷ García Alcantarilla concuerda al indicar una forma no tradicional dentro del género: una forma estrófica ABABCA; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 232.

más patente. No existen largos procesos modulantes sino más bien cambios que clarifican la separación entre secciones. Los nuevos centros tonales donde el discurso se estabiliza, Sol# (o Lab) y Mi, emparentados por terceras al formar parte de la tríada menor de Do#, con lo cual los cambios en sonoridad no son muy contrastantes (salvo, quizá, el cambio a Sol# menor al comienzo de la sección B por la coloración un poco menos brillante inherente al modo menor). Este énfasis sobre la tonalidad de Lab (o Sol#) pone este movimiento en relación con el primero, como una suerte de continuación.⁸³⁸

Parece, en definitiva, que Gerhard está consolidando su dominio sobre un lenguaje más avanzado y, a su vez, proponiendo formas alternativas a las tradicionales sin que esto provoque un desequilibrio estructural. Este segundo movimiento denota más control en la dirección del discurso, en la gestión de la tensión y en la organización creativa.

1.2.3. III movimiento: *Vif*

El tercer movimiento está escrito en Sol# mayor con coloraciones mixolidias (seis sostenidos en la armadura más el *si#* de la melodía).⁸³⁹ Siguiendo la línea del segundo tiempo, Gerhard continúa explorando nuevas sonoridades y estructuras formales, conteniendo algunas de las secciones más interesantes de todo el Trío relacionadas con el desarrollo del material, el enfoque tonal-modal, un uso más concreto de la politonalidad (que ya se venía anunciando tácitamente en los movimientos anteriores), la variedad rítmica y las diferentes técnicas instrumentales usadas. Quizá esta variedad derive de que, al ser este el último movimiento de su última obra antes de sumirse en ese silencio compositivo (que precedió a la composición de *Dos Apunts*), Gerhard intentó llevar al límite sus conocimientos compositivos hasta la fecha.

⁸³⁸ Incluso en el primer movimiento, como se dijo, el segundo centro tonal en importancia es Re, la sustitución de tritono de la tónica. Con lo cual, como también comenta Orga, la tonalidad de Lab se erige como bastión tonal de la obra completa; ver ORGA, Ates. «The works [by Roberto Gerhard]», en ATHERTON, David (ed.). *The London Sinfonietta. The complete instrumental and chamber music of Arnold Schoenberg and Roberto Gerhard (The Schoenberg/Gerhard series)*, London, Sinfonietta Productions Limited, 1973, p. 76. Como se verá a continuación, el tercer movimiento también se desarrolla en gran parte centrado en los centros tonales de Sol#, Lab y Re.

⁸³⁹ García Alcantarilla indica la tonalidad de comienzo como la de Fa# mayor, probablemente por la armadura de seis sostenidos, ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 232. Sin embargo, el gran énfasis sobre *sol#*, casi siempre acompañado de *re#* y *la#*, como sonido fundamental sobre el que se construye el entramado armónico en numerosos pasajes posteriores (como en los cc. 65, 102 o 113 entre otros), nos hace inclinarnos por Sol# mayor como tono de inicio y final del movimiento, concluyendo precisamente en un acorde de Sol# mayor en piano y cuerdas con una sexta y una segunda añadidas.

Tabla 20: GERHARD, Roberto, Trío no. 2, III (esquema formal)

EXPOSICIÓN			DESARROLLO						REEXPOSICIÓN				
A	B	A	C			A			C	B	trans	A	
1	35	62	77	89	95	102	113	126	140	155	181	203	213
A	B	A	C1	C2	C3	A			C1	B	(abc)		A
Sol#M	ReM		Fa#M	Lam	Mi♭M	LabM	Do#	SiM	Mim	FaM	Dom	Mi♭M	Sol#M
			DoM	Fa#M	DoM				Re♭M			SolM	
				DoM									

La estructura se adapta a una forma rondó-sonata con cierta libertad:⁸⁴⁰ en lugar de la forma ABA-C-ABA (con la zona central C a modo de Desarrollo y las secciones ABA como Exposición y Reexposición), Gerhard traslada la primera aparición de A en la Reexposición a la sección central de Desarrollo, eliminándola así de la Reexposición por razones de equilibrio formal. Quedando una estructura de ABA—CAC—BA.⁸⁴¹

El conjunto inicial ABA será una zona de presentación del material, en los tonos principales de todo el Trío (Sol#-Re). El tema principal, que aparece en el comienzo del movimiento en Sol# mayor (Ejemplo 47a), parece una reelaboración del tema con el que se inicia el II movimiento (*Assez vif – Très rythmé*) del *Cuarteto de cuerda* de Ravel (Ejemplo 47b),⁸⁴² aunque en Ravel es más refinado al alternar un compás binario (6/8) con uno ternario (3/4).



Ejemplo 47a: GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, III, cc. 1-4

⁸⁴⁰ García Alcantarilla indica una forma similar a la que la autora había considerado para el segundo movimiento, es decir, una forma estrófica; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 232.

⁸⁴¹ La aparición en la zona central C-A-C de la sección inicial A en Lab mayor refuerza la tonalidad principal del Trío: Sol# mayor (enarmónica de la anterior).

⁸⁴² «El animado *Vif*, encajado en la forma de un rondó, contiene con toda probabilidad la parte más original de la pieza. Así y todo, las reminiscencias ravelianas —esta vez del *Assez vif* del *Cuarteto de cuerda*— vuelven a salir a la superficie»; ver MARTÍNEZ MIURA. «El nacionalismo musical y el trío con piano», op. cit., p. 11. García Alcantarilla también hace referencia a esta relación, ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 236. De forma menos evidente muestra vínculos de carácter, ritmo, tempo, textura y melodía con el II movimiento, *Pantoum*, del Trío del músico francés.



Ejemplo 47b: RAVEL, Maurice. Cuarteto, París, Durand, 1910, II, cc. 1-4

La zona central CAC se caracteriza tanto por la complejidad armónica como por (salvo la sección A, estable) no poseer material netamente temático. Es una zona de elaboración, de incertidumbre, de inestabilidad, que lleva hasta el límite (dentro de las fronteras que permite la obra) la superposición de centros tonales a distancia de tritono (y/o tercera menor) obteniendo sonoridades similares a las bartókianas. En este caso, toda la primera sección de C (cc. 77-101) está construida sobre lo que Ernő Lendvai —en su estudio de la obra de Bartók— denominará cincuenta años después el eje de tónica:⁸⁴³ *do-mi-b-fa#-la*, lo cual le da coherencia sonora. La aparición de A dentro de esta sección central aumenta la inestabilidad pues, aunque comienza en *La*^b mayor, enarmónico de la tonalidad principal, rápidamente modula a *Do*[#] (mayor menor, al poseer *mi* y *mi*[#] simultáneamente) y a *Si* mayor (mixolidio, por el *la* natural). La última aparición de material de C en los compases 140-154 se desarrolla nuevamente sobre dos centros, *Mi* menor y *Re*^b mayor (similar al eje de dominante bartókiano). Para que esta sonoridad novedosa en el movimiento no sea tan chocante, Gerhard despliega pequeños fragmentos que ya van anunciando (o recordando) esta oposición de centros tonales a distancia de cuarta aumentada. Por ejemplo: en los compases 4-5 aparece *Sol*[#] mayor seguido de *Re* mayor; cc. 22-23, *La*^b mayor seguido de *Re* mayor; c. 61, *Sol*[#] mayor sobre *Re* mayor; cc. 77-101, toda la sección C ya comentada; cc. 140-144, comportamiento similar a los compases 77-87 de la sección C pero oponiendo *Re*^b mayor a *Sol* mayor (en lugar de *Fa*[#]

⁸⁴³ LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók. Un análisis de su música*, Barcelona, Idea Books, 2003, pp. 11-16. No obstante, aunque algunas de las obras de Bartók que claramente usan esta superposición de centros tonales y sustitución de tritono ya estaban publicadas, como el *Allegro barbaro* (escrito en 1911 y publicado en 1918) o la *Suite* op. 14 (compuesta en 1916 y editada en 1918), los estudios de Lendvai que lo tratan como un «sistema» no fueron conocidos hasta 1971, mucho después de las fechas de composición del Trío no. 2 de Gerhard.

mayor a Do mayor), etc. Una vez más, estas múltiples relaciones de tritono suponen el final del proceso que Gerhard había comenzado en el primer movimiento, oponiendo *La*^b y *Re* (en los grupos temáticos A y B) o en el comienzo de este tercero, oponiendo *Sol*[#] y *Re* (igualmente en A y B).⁸⁴⁴

El siguiente material constructivo, el grupo temático B, es una larga línea melódica, muy expresiva, que exponen primero el piano (Ejemplo 48, cc. 36-41), después el violín (cc. 42-51) y finalmente el violonchelo (cc. 52-60). Se encuentra en la tonalidad de *Re* mayor. Tal y como ocurría en el primer movimiento, los grupos temáticos A y B están de nuevo en relación de tritono: *Sol*[#] y *Re*; lo que sigue reforzando la idea de que ambas tonalidades forman parte de la lógica interna de la pieza. Pero, aunque se desarrolla en *Re* mayor, Gerhard elimina la nota *sol* dentro del entramado sonoro para generar una ambigüedad tonal-modal que resolverá puntualmente en los compases 48, 51 y 58 con un *sol*[#], coloreando este *Re* mayor con sonoridades propias del *Re* lidio.⁸⁴⁵ En la melodía, como además de *sol* también parece reservarse la nota *do*, resulta una escala de *re-mi-fa-la-si*, aportando una sonoridad pentatónica al material melódico. El acompañamiento del piano establece dos estratos sonoros: un pedal inferior de *re* y una secuencia *re-do*[#]-*si-la* en la parte superior. Por otro lado, aparecen acordes que funcionan como pequeños pasos o apoyaturas cromáticas que enriquecen el pasaje sin dar la sensación al oyente de salirse de la lógica planteada para la sección.



Ejemplo 48: GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, III, cc. 37-40

La sección central de desarrollo, C (con la intrusión de A) establece un juego de oposición tonal en el que células rítmico-melódicas o determinados gestos (como largos

⁸⁴⁴ En el primer movimiento ya había ciertos amagos, muy sutiles, de superposición tonal. Sirvan como ejemplo los cc. 129-130. En concreto, en el c. 129, en el primer acorde, se observa que, aunque éste muestre las notas *la*^b-*do*-*mi*, presenta un acorde apoyatura anterior sobre las notas *mi*-*sol*[#]-*si*-*re*. Produciéndose una duplicación de *sol*[#] y *la*^b en la propia escritura del acorde que indica que quizá Gerhard estaba considerando dos conglomerados sonoros diferentes.

⁸⁴⁵ El *sol*[#] del piano y el *fa* del violonchelo en el c. 35 (aún un compás de transición) funcionan como apoyatura inferior del *la* y *fa*[#] respectivamente.

arpeggios) son solo la excusa sobre la que desarrollar una propuesta armónica relativamente contrastante dentro del universo sonoro que representa la pieza. En el pasaje de los compases 77-88, aparecen dos tríadas de Do mayor y Fa# mayor superpuestas, incidiendo en las sonoridades bartókianas comentadas o incluso stravinskianas (como en *Petrushka* de 1911) al oponer acordes mayores a distancia de tritono. Se puede observar claramente en el despliegue del piano, en el que incluso cada mano (*g=gauche* y *d=droite*) está asociada a las notas de una y otra tonalidad (Ejemplo 49).

Ejemplo 49: GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, III, cc. 77-79

Un poco más adelante (cc. 89-94) se suma La menor como tercer polo, en la mano derecha del piano. Con lo que, en referencia al sistema de ejes de Bartók, tan solo quedaría encontrar Mi \flat para completar las cuatro aspas del eje Do-Mi \flat -Fa#-La, acorde que aparece unos compases después (cc. 94-101), donde el piano opone Do mayor (pentagrama inferior) a Mi \flat mayor (pentagrama superior).⁸⁴⁶

La última sección de transición de los compases 181-212, propone una sublimación de todos los materiales usados anteriormente. La melodía de los compases 182-202 proviene de la escala pentatónica del grupo B; el compás 183 es un pasaje parecido al compás 49, en el que se produce un salto de séptima menor y un descenso de tercera menor (con una nota de paso); el compás 184 (con anacrusa) recuerda al comienzo de A

⁸⁴⁶ Esta colisión de dos centros tonales aparece más desarrollada en su siguiente obra, en el primero de sus *Dos Apunts* (esta vez sobre Mi y Fa). Es decir, esta idea de solapar centros ya comienza en éste, el último movimiento del último de sus Tríos con piano. Sin embargo, ya en el caso de estas dos piezas, *Dos Apunts* y el Trío no. 2, hay diferencias. En el Trío no. 2, superponer Do y Fa# (o Mi \flat y La) pone esta pieza en relación al uso de polos opuestos a distancia de tritono. En el caso de *Dos Apunts*, pensamiento de solapar Mi y Fa está más próximo a la idea de modo popular, pues se puede considerar una enfatización de los grados importantes dentro de Mi frigio (Mi y Fa), lo cual lo pondría en contacto con sonoridades propias de lo hispano y con la llamada «cadencia andaluza».

mientras que la caída final está en relación con el compás 97 de C3. La zona final de los compases 203-210 (Ejemplo 50) muestra, en el compás 203, el giro de tercera menor que producen los acordes de los compases 89-90 de C2 y en el compás 204, el ambiente pentatónico de B. Los compases 211-212 son un reflejo de los compases 20-23 del comienzo de la pieza, un gesto aislado. A nivel armónico, en los compases 203-210, aparece una nueva superposición: Sol mayor y Mi \flat mayor. Ya no estarán a distancia de tritono o de tercera menor, sino de tercera mayor. Las notas que conformarían el sistema ya no serían las de un acorde de séptima disminuida (tres terceras menores) sino de quinta aumentada (dos terceras mayores). Esto produce el choque de *si-si \flat* que caracteriza este fragmento tan atractivo y con una sonoridad muy peculiar. Las cuerdas se centran en la nota *sol* por ser el sonido que comparten ambos centros tonales. Quizá por tratarse de una zona avanzada del discurso, Gerhard plantea esta nueva superposición (centros tonales a distancia de tercera mayor) para aportar variedad complejo sonoro global ya que las anteriores (centros a distancia de cuarta aumentada o tercera menor) ya estaban muy presente.

Aunque el octatonismo marque parte de su producción posterior (comenzando con la primera de los *Dos Apunts*, obras inmediatamente posteriores al Trío no. 2),⁸⁴⁷ es en este tercer movimiento donde parece haber realizado sus primeras exploraciones con este tipo de sonoridades.

The image shows two systems of musical notation. The first system, titled "Anime" with a tempo marking of quarter note = 100, consists of two staves (treble and bass clef) with "pizz." markings. The second system, titled "Animé" with a tempo marking of quarter note = 100, also consists of two staves (treble and bass clef) and includes a dynamic marking "p" and a triplet of eighth notes in the treble staff.

Ejemplo 50: GERHARD, Roberto. Trío no. 2, París, Maurice Sénart, 1921, III, cc. 203-205

Como conclusión general, los Tríos no. 1 y no. 2 representan la piedra angular de la evolución gerhardiana. Al ser estos Tríos con piano obras de naturaleza casi

⁸⁴⁷ ALONSO. *La creación musical de Roberto Gerhard...* op. cit., p. 160.

experimental en las que Gerhard trata de usar lo conocido y, a partir de ahí, explorar desde su propia experiencia y con la intención de introducir en su lenguaje los recursos propios de las vanguardias europeas, queda bastante desligado de la línea evolutiva nacional marcada por las obras ya estudiadas. En cuanto a la técnica compositiva, aparecen — aunque no de forma sistemática— algunos de los rasgos que unían la mayoría de las obras anteriores: el uso de la yuxtaposición de estructuras formales y algunas ideas cercanas la transferencia de material entre movimientos, todo ello en virtud de un material musical relativamente autónomo (casi descontextualizado) que permite su movilidad, readaptación y cambio de función estructural. Sin embargo, el propio sistema compositivo de Gerhard en este momento — en el que la improvisación o lo rapsódico marcan el impulso creativo— dificulta la aparición de estos recursos.

2. Trío en Mi mayor (1926-1927) de Joaquim Serra (1907-1957)

El Trío en Mi mayor (1926-1927)⁸⁴⁸ de Joaquim Serra (1907-1957), obra de juventud escrita con tan solo 19 años, una de sus primeras composiciones cuando aún estudiaba en la Escuela Municipal de Música de Barcelona. Por ella fue premiado en el V Concurso Musical de la Fundación Concepción Rabell y Cibils de 1926.⁸⁴⁹

El primer movimiento, *Moderato*, se adapta escrupulosamente a la forma sonata clásica. Presenta un material constructivo bastante sencillo, especificando incluso «molto semplice» para el primer grupo temático, en Mi mayor (cc. 1-22, Ejemplo 51). El segundo, más animado («molto ritmato»), contrasta con el primero en carácter y tonalidad, en Si mayor, tono de la dominante (cc. 56-81, Ejemplo 52). Sin embargo, las elaboraciones a partir de estos que realiza Serra en el Desarrollo son de cierta complejidad.

⁸⁴⁸ En este estudio del Trío de Serra se profundizará en los aspectos más importantes que lo insertan en la trayectoria del género en España, como el uso del material popular y las modificaciones estructurales de las grandes formas que el compositor plantea. Para un esquema formal detallado, ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 269-279.

⁸⁴⁹ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 118 a 120.

Moderato (♩ = 84) *molto semplice*
mp
 Moderato (♩ = 84)
 Moderato (♩ = 84)
p
m. s.

Ejemplo 51: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 1-3 (comienzo de A)

molto ritmato
p

Ejemplo 52: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 56-59 (comienzo de B)

El puente, articulado en dos secciones, se construye también de manera escolástica: abandonando paulatinamente el tema A para ir introduciendo rasgos de B. La primera sección del puente, P₁ (cc. 23-30), está basada en la cabeza del tema A en las cuerdas pero introduciendo ligeramente el perfil melódico y el ritmo de B en el piano (Ejemplo 53); la segunda, P₂ (cc. 31-55), con más diálogo entre cuerdas y piano, incide en el intervalo de quinta justa (inversión del comienzo del tema B) y en la textura ligera y en staccato que casi anuncia la entrada del tema secundario.

22
f
espress.
p
 22
f
p

Ejemplo 53: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 22-24 (comienzo del Puente: P₁)

Hay que destacar dos elementos en el puente. Primero, que finaliza con una vuelta al tema A (cc. 49-52, final de P₂), algo no muy usual, pero que ayuda a marcar las diferencias entre los dos grupos temáticos. Y segundo, que ya se muestra de manera embrionaria de un material nuevo que aparecerá en el Desarrollo, al que denominaremos Z: un giro de ascenso y descenso usando diferentes intervallos (Ejemplo 54, piano, cc. 29-30) que volverá a reaparecer en el compás 125 (D₃) y ya de manera sistemática a partir del compás 140 (D₅). La Exposición acaba con un grupo final sobre material de A en las cuerdas mientras que el piano realiza una figuración descendente en tresillos (Ejemplo 55, cc. 82-99).

Example 54 shows measures 28-30. The piano part (bottom system) features descending triplets in the right hand, starting on G4 and moving down to E3. The string part (top system) has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include forte (f) and piano (p). A first ending bracket is present in measure 30.

Ejemplo 54: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 28-30 (final de P₁: Z primitivo)

Example 55 shows measures 82-84. The piano part (bottom system) features descending triplets in the right hand, starting on G4 and moving down to E3. The string part (top system) has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include piano (p). The string part is marked with 'Rec.' (ritardando) and 'simile'.

Ejemplo 55: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 82-84 (inicio de grupo final)

De alguna manera, el material del grupo temático A ha aparecido de forma recurrente en toda la Exposición. Lo cual ocurrirá también en el Desarrollo. Esta sección

central de elaboración está muy compartimentada, pudiendo reconocer ocho subsecciones. La primera, D₁ (cc. 100-117), comienza usando material de B, probablemente buscando contraste por el hecho de basar la coda de la Exposición en A. A continuación, D₂ (cc. 118-123), funciona como una soldadura que se inicia con material de B que va incorporando poco a poco rasgos de A para, en D₃ (cc. 124-131), volver a desplegar el tema principal del movimiento; acompañado aquí —primero en el piano y luego en el violín— por la versión definitiva (más resumida) del gesto que aparecía en el puente de la Exposición, a la que denominamos Z (Ejemplo 56).

Ejemplo 56: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 123-125 (D₃: Z)

Seguidamente, D₄ (cc. 132-139) recupera la segunda parte del puente, P₂, prácticamente de manera literal, una tercera por debajo (Mi mayor en lugar de Sol# mayor), para llegar D₅ (cc. 140-147), en la que A —en las cuerdas— dialoga de nuevo con Z —en el piano—. Una vez establecido este acoplamiento temático, la textura se vuelve más completa en D₆ (cc. 148-155), ya que a esta estructura de A+Z se unen tanto B como la una versión elaborada y ascendente (cambiando tresillos de corcheas por cuatro semicorcheas) de la figuración cromática que acompañaba a A en la Coda de la Exposición. Por lo que D₆ (Ejemplo 57) supone el máximo textural del movimiento, por superposición de todos los materiales significativos del mismo: A en la mano izquierda del piano, material de coda en la derecha, B en el violonchelo y Z en el violín (materiales que se irán intercambiando entre los instrumentos a medida que avance la sección).

Ejemplo 57: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, I, cc. 148-149 (comienzo de D₆)

Tras esta culminación textural en D₆, Serra disminuye bruscamente la intensidad del discurso en D₇ (cc. 156-162, basado en B) para preparar la subida a D₈ (cc. 163-172, basado en A), el punto culminante dinámico del movimiento. Y tras un breve nexo escalístico por parte del piano, comienza de nuevo la Reexposición. Esta última gran sección de la obra es prácticamente igual que la Exposición, salvo por la aparición del grupo temático B en el tono principal, Mi mayor, lo que hace que la primera parte del puente (P₁, cc. 195-209, siete compases más largo) difiera, siendo este el único cambio significativo.

De manera general, las cuerdas desempeñan un papel más importante que el piano, presentando y desarrollando las melodías principales, mientras que el teclado queda ligeramente en segundo plano, a veces simplemente acompañando.

Más allá de adherirse casi escrupulosamente a la forma sonata clásica, el movimiento presenta varias maneras de buscar la unidad. Por un lado, la reaparición de P₂ no solo en la Reexposición (como es lógico) sino también en el Desarrollo. Por otro, al usar material de A al final del puente y en el grupo final tanto de la Exposición como en la Reexposición, se genera una continuidad por medio de la recursividad. Y por último, al incluir Z como tercer elemento temático, de naturaleza transitoria y —muy secundario con respecto a A y B— que aparece en los dos puentes y en el Desarrollo, el discurso aumenta su coherencia interna. Pero, aunque esto recuerda al material soterrado que recorría la obra de Mitjana —esa idea recurrente asociada al texto—, aquí Z alcanza un puesto mucho más significativo, saliendo a la luz en el punto culminante de este primer tiempo junto al resto de materiales.

El segundo movimiento, *Calmo*, presenta un discurso muy cantabile donde las cuerdas desarrollan prácticamente todas las líneas melódicas y el piano queda en un segundo plano; incluso al final cuando expone largos pasajes virtuosísticos. La estructura es similar a la de un rondó-sonata. La primera sección A (Si mayor, cc. 1-21) es un largo canto del violonchelo acompañado por el piano (Ejemplo 58). La segunda B (Si menor, cc. 22-41) equilibra la anterior presencia del violonchelo al ser relevado por el violín y el piano, desplegando la melodía al unísono en el agudo; dueto al que se unirá el violonchelo al final de la sección. Tras una vuelta a A (Si mayor, cc 42-54), esta vez más corta y con las cuerdas dobladas a la doble octava, aparece la sección central, C.

The image shows the beginning of section A of the second movement 'Calmo' by Joaquim Serra. The score is in 9/8 time, Si major, and marked 'Calmo (♩ = 56 - 60)'. It features a cello part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of chords. The piano part includes markings like 'mp', 'Ped.', and '* Ped.'. The score is divided into two systems, each with a measure number '4' at the start of the piano part.

Ejemplo 58: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, II, cc. 1-6 (comienzo de A)

Esta sección C en Do mayor (cc. 55-102) aunque posee un material temático propio, funciona como una zona de elaboración, casi como un Desarrollo. Despliega el tema en el violín mientras el violonchelo, con un bordón en cuerdas doble, y el piano le acompañan. Sin embargo, a partir del compás 79, las cuerdas realizan un diálogo con el

material temático principal, A, mientras el piano aumenta la complejidad introduciendo pasajes rápidos de semicorcheas, dirigiendo el discurso hacia el punto culminante del movimiento que comienza en el compás 87 (Ejemplo 59). De nuevo, al igual que en el anterior movimiento, Serra plantea un clímax mucho más romántico que clásica, recurriendo no solo al aumento dinámico sino también maximizando los requerimientos técnicos (en el piano), la complejidad textural por medio de la superposición temática de A (violonchelo) y C (piano) y aumentando la masa sonora gracias al despliegue en semicorcheas de la mano izquierda del piano. Tras esta gran sección central, reaparece la misma estructura que al comienzo (A-B-A) prácticamente idéntica, aunque el piano continúa con la alta exigencia técnica que alcanzó en C hasta casi el final.

The image displays a musical score for Example 59, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 87 and 88, and the second system covers measures 89 and 90. The top staff in each system is for the cello, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked 'Tempo primo'. The piano part features a dense texture of sixteenth notes in the left hand and sustained chords in the right hand. Dynamics include 'mf' and 'cresc.'. A rehearsal mark '9' is present above measure 89.

Ejemplo 59: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, II, cc. 87-90 (comienzo del punto culminante)

El planteamiento armónico es semejante al del primer movimiento, aunque con cierta insistencia en explorar las relaciones mediánticas al sexto grado del homónimo tan celebrados en el posromanticismo. Por ejemplo, el apoyo sobre Sol mayor (sexto de Si

menor) estando en Si mayor (c. 19) o el enlace de Fa mayor con Re^b mayor (cc. 30-31 y 32-33) mediante cromatización.

El tercer movimiento, *Moderato*, presenta una estructura un tanto intrincada que se articula en tres grandes secciones. Aunque bajo ciertos supuestos podría verse como un rondó, como un rondó-sonata o (llevando al límite el concepto de Desarrollo) como una forma sonata monotemática, intentar encorsetar este movimiento dentro de uno de las grandes formas sería forzarlo demasiado. La estructura que proponemos es una superposición (o anidación) de formas. Por un lado, la zona central (CDC) puede verse —como ocurrirá en el primer movimiento del Trío no. 2 op. 76 de Turina— como una forma lied interna, lo que cuadra con la naturaleza cantabile y libre de esta sección intermedia. De la misma forma, la gran sección reexpositiva final, sustituye una de las repeticiones del tema principal (A₂) por una exposición de fuga real (A^F) usando como sujeto el mismo material. Todo ello enmarcado con sendos pasajes libres y solistas por parte del violín, como la cadencia de un concierto.

Tabla 21: SERRA, Joaquim, Trío, III (esquema formal)

Solo	Intro	A ₁	B		A ₂	trans	A ₃		
MiM		MiM	Sol#M		MiM	(mod)	MiM	LaM	
1	35	57	70	80	112	125	137	185	198
	C ₁	C ₂	[D ₁	D ₂	D ₁]	C ₁	C ₂		
	ReM		SolM	(mod)	DoM	MiM	ReM		
	210	230	239	268	286	315	230		
	Int	A ₁	B		A ^F	trans	A ₃	Solo	Coda
	MiM		Do#M		MiM			LaM	MiM
	350	372	385	402	432	459	478	488	500 510

La primera gran sección, que podría tratarse como expositiva (cc. 1-209), está compuesta por un material principal A (Ejemplo 60) y por un tema secundario B, ambos muy emparentados (Ejemplo 61), hasta el punto de que podría tratarse de un bloque monotemático. Ambos dos tienen un perfil de melodía popular, casi de juego de niños:⁸⁵⁰ el primer grupo temático (A, cc. 57-64) más enérgico y movido, se articula en dos frases; el segundo (B, cc. 80-88) más tranquilo y cantáble, se desarrolla en un solo trazo.

⁸⁵⁰ Recuerda el perfil y las variaciones rítmicas de la melodía a canciones como *Al pasar la barca*, *Antón Pirulero* o *El cocherito leré*

56 *Giacoso*
pizz. *ff*
f *Giacoso* (IV corda: *accordatura normale Do*)

56 *Giacoso*
f

61 *leggero*
p

61 *p*

Ejemplo 60: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, III, cc. 56-64 (tema A: 1ª y 2ª frase)

79 *pizz.* *p*
giacoso *mp*

79 *p*
Ped. *

Ejemplo 61: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, III, cc. 79-88 (tema B)

La segunda frase del grupo temático A, en Mi mayor, reaparece siempre inmediatamente después en un tono diferente: Sol# mayor, Do# mayor o, si pretende finalizar una sección, en La mayor. De hecho, todo el grupo temático A aparece una y otra vez, lo que hace que el movimiento adopte una forma superficial de rondó.

La gran sección intermedia (cc. 210-349), que podría tratarse como un lied anidado, se inicia con una nueva melodía en el violonchelo (C, cc. 210-23), en Re mixolidio, *poco più tranquillo*, estableciendo en breve un diálogo con la cabeza del tema —un salto descendente de quinta— entre los tres instrumentos. La zona central (D, cc. 239-314) propone una alternancia entre las cuerdas y el piano para posteriormente unirse en un breve desarrollo secundario que devuelve el protagonismo a las cuerdas para finalmente volver a esa alternancia entre las dos familias instrumentales (Ejemplo 62).

Ejemplo 62: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, III, cc. 239-243 (comienzo de la sección D)

Tras este lied central, casi en forma de espejo, Serra retoma el comienzo del movimiento prescindiendo del solo inicial del violín pero no de la introducción que dirige a la irrupción del tema principal. Esta gran sección reexpositiva (cc. 350-520) es muy similar a la sección expositiva salvo en la sustitución de la segunda repetición de A presentado a modo de una exposición de fuga (Ejemplo 63, A^F).⁸⁵¹ El sujeto, introducido por el violonchelo, es el tema A (cc. 432-440). Mientras éste realiza el contrasujeto, el piano expone la respuesta real en el registro agudo (cc. 441-449). En la tercera entrada, mientras las demás voces continúan, violín y piano (en el agudo) se unen para presentar de nuevo el sujeto (cc. 450-458). Una vez finalizada la exposición de la fuga, el primer divertimento se convierte en un desarrollo secundario que devuelve el discurso a la última aparición de grupo principal (A₃, cc. 478-499). Serra retoma aquí la idea inicial del movimiento, el solo de violín (cambiando su función de introducción por la de cadencia), a la que sigue una breve coda final.

Ejemplo 63: SERRA, Joaquim. *Trío en Mi*, Barcelona, Clivis, 2004, III, cc. 432-445 (comienzo de la Fuga)

Se trata, en definitiva, de una obra clara, escrita en un lenguaje romántico sin demasiados cromatismos ni disonancias. Sobrevuela todo el conjunto cierto aire popular, derivado de que los temas —de carácter desenfadado— parecen relacionados con canciones o juegos infantiles, aunque al trasladarlos a la partitura quedan envueltos en una especie de halo de nostalgia más que de vivencia actual. En los tres movimientos el

⁸⁵¹ García Alcantarilla también detecta esta hibridación de dos formas: la fuga y la sonata; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 275.

compositor parece buscar los puntos culminantes a través de la superposición temática: en el primero, aparece todo el material simultáneamente; en el segundo, A y C; y en el tercero, el tema principal se superponen las tres voces en la exposición de una fuga.

Serra se muestra aquí como un creador muy solvente, que controla a la perfección las formas clásicas, capaz de generar una obra atractiva que, a pesar de su claridad para delimitar las secciones, presenta un complejo perfil global una vez se unen todas las piezas del puzle. De nuevo, aun siendo esta una de sus primeras composiciones, el joven estudiante de composición pone de manifiesto una realidad que ya se ha visto —a pesar de su limitado número— en prácticamente todos los Tríos españoles del siglo XX: la necesidad de superar las grandes formas clásicas.

3. El Trío en Do# menor (1927) de Manuel Bonnín Guerín (1898-1993)

La música de cámara del tinerfeño Manuel Bonnín Guerín (1898-1993) es, en general, una parte de su producción madura y casi toda se adapta a la estructura de sonata.⁸⁵² El Trío en Do# menor (1927) se desarrolla pues dentro de los esquemas clásicos del género, en cuatro movimientos: I. *Largo – Allegro*; II. *Andante tranquilo*; III. *Scherzo*; IV. *Final – Allegro*.⁸⁵³

El primer movimiento, a pesar de la complejidad del lenguaje, presenta una estructura de forma sonata clásica bastante conservadora. Las grandes secciones están claramente delimitadas por cambios texturales en los que los instrumentos abandonan un discurso denso para trasladar una sensación de calma momentánea. Esto ocurre, por ejemplo, entre el grupo temático A y el puente (cc. 62-63), entre el puente y el grupo temático B (cc. 88-91, incluso indicando *Adagio*), entre la Exposición y el Desarrollo (cc. 161-162) o al comienzo de la Reexposición (cc. 287-303, indicando *Adagio*, valiéndose de un resumen de la introducción lenta con la que también comenzaba la Exposición).

Tabla 22: BONNÍN GUERÍN, Manuel, Trío, I (esquema formal)

Intro	A	puente	B	Desarrollo	Intro	A	puente	B	Coda
1	43	64	92	164	287	304	338	378	560
(mod)	Do#m	Fa#m	Si♭m	(mod)	Fa#m		Do#m	Fa#m	Do#m

⁸⁵² ÁLVAREZ MARTÍNEZ. «Manuel Bonnín: un músico rescatado», *op. cit.*, pp. 32-33

⁸⁵³ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 138 a 140.

El grupo temático A (cc. 43-50) se presenta en el violín, desplegando una melodía ascendente muy apoyada en la tríada de Mi mayor (Ejemplo 64). El grupo temático B (Ejemplo 65) puede dividirse en dos materiales principales, un pasaje melódico muy expansivo (cc. 92-98) y un motivo breve en arco (cc. 112-113). Los perfiles de ambos grupos no son demasiado característicos, por lo que todas las elaboraciones posteriores en el Desarrollo son difíciles de reconocer. Esto, sumado tanto a la idea de no romper la continuidad que Bonnín aplica a toda la composición como a las numerosas líneas cromáticas ascendentes y descendentes que lo atraviesan todo, hace que las transiciones y desarrollos se sumerjan en entramados inextricables desde el punto de vista auditivo. Sorprende el entramado polifónico que se propone desde el piano, complicando hasta el extremo el control de planos sonoros por parte del intérprete y que, de alguna manera, dan fe del gran dominio del instrumento que poseía el compositor.

The image shows a musical score for Violin and Piano, measures 43-52. The score is in 2/4 time, key of D major (three sharps). It features a violin part with an ascending melody and a piano accompaniment with complex polyphonic textures. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into two systems, with measures 43-47 in the first system and measures 48-52 in the second system. The piano part is particularly dense and complex, with many overlapping lines and textures.

Ejemplo 64: BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, I, cc. 43-52 (comienzo de A)

88 **Adagio**

95

Ejemplo 65: BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, I, cc. 88-98 (final del Puente y comienzo de B)

Los puentes desarrollan la cabeza del tema principal e introducen elementos del tema secundario. Mientras que el puente de la Exposición se articula en dos secciones casi idénticas (cc. 64-71 y 72-91), el de la Reexposición introduce un fragmento entre ambas (cc. 338-345, 346-354, 355-377), siendo éste, junto al desarrollo secundario del tema A (cc. 318-337), una de las causas de que la Reexposición sea unos cuarenta compases más extensa que la Exposición.

La sección central de Desarrollo es prácticamente un continuo, en el que se elaboran los dos grupos temáticos así como otros elementos secundarios como células rítmicas aisladas. La secuenciación de motivos es uno de los procedimientos más usados, llevando el discurso por diferentes centros tonales en cambio casi perpetuo, valiéndose mucho de

la cromatización. Sin embargo, aquí la idea de la disonancia y lo cromático no se plantea como puede verse en otros Tríos con piano del momento (Turina, Fernández Blanco, Serra o incluso Cassadó), de una manera un tanto libre, muchas veces entendido como una coloración concreta, sino que se trata a la manera romántica, necesitando de una resolución, de una conducción del mismo. Esto hace que se establezcan muchas líneas internas, muchas voces que exigen un inicio y un fin, complicando mucho la textura y casi eliminando la sensación de seccionamiento. La zona culminante del movimiento se encuentra entre los compases 198 y 230, ocupando un pasaje bastante extenso.

La Reexposición plantea una diferencia armónica sustancial con respecto a la forma sonata tradicional, dado que ambos grupos temáticos no vuelven a la tónica, sino que reaparecen en el cuarto grado, Fa# menor, postergando la vuelta a Do# menor a la Coda final. Esto quizá sería un rasgo muy reseñable de no ser por el ambiente tan cromático en el que se desarrolla el movimiento ya que la elección de los centros tonales en los que la obra se estabiliza eventualmente, relacionados con la aparición de los grupos temáticos, es casi irrelevante. Es decir, dado que el alto nivel de cromaticidad, la obra dificulta una percepción de las funciones tonales (I, IV, V) por lo que la dicotomía se establece al oponer la tensión de la inestabilidad armónica frente a la calma de la estabilidad tonal, sea en el tono que sea. El duelo dialéctico entre tónica y dominante pasa aquí a un concepto mayor: relajación, tensión; estabilidad, inestabilidad.

El segundo movimiento, el tiempo lento usual de las formas en cuatro movimientos, es una estructura ternaria clásica en La mayor —con acercamientos a Fa# menor y Re mayor—, en la que las cuerdas ostentan un papel mucho más prominente que en el movimiento anterior, lo que, a su vez, facilita el diálogo entre los tres instrumentos. Esto se puede apreciar claramente al comienzo (Ejemplo 66), donde el tema principal del movimiento aparece en forma de canon, pasando desde el violonchelo al violín, a la mano derecha del piano (en octavas), a la mano izquierda del piano, volviendo a la derecha (sin octavas) para a continuación anticipar la entrada un tiempo (cc. 8-10) que, junto a la indicación de *cresc* empieza a dinamizar el discurso.

Andante tranquilo

Andante tranquilo

p *mf* *p*

7

cresc.

Ejemplo 66: BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, II, cc. 1-12 (comienzo el II mov.)

El tercer movimiento, con la indicación de *Scherzo*, se trata de una forma ternaria reexpositiva en Mi mayor, típica del tercer movimiento de las obras articuladas en cuatro tiempos. Bonnín prescinde de la indicación de *da capo* que acompaña a los minuetos o scherzos más clásicos para reescribir la vuelta al comienzo. La sección central no es autónoma, como podría ser el *trío* que tradicionalmente aparece, sino que se trata de un desarrollo del tema principal al que se unen motivos nuevos, incidiendo aún más en el procedimiento compositivo que el compositor presentó en el primer movimiento: la elaboración continua, la no interrupción del discurso.

Al igual que ocurría con el Trío de Serra, el último movimiento se presenta bajo un perfil un tanto inusual, que puede ser visto tanto como un rondó, un rondó-sonata o incluso como una sonata.

Tabla 23: BONNÍN GUERÍN, Manuel, Trío, IV (esquema formal)

A	B	C	DES (con A)	A	B	C	CODA (con A)
1	46	74	128	209	273	294	348
Do#m	Sol#	hexátona	(mod)	Do#m	Do#	hexátona	Do#m

De nuevo, debido a la inercia discursiva que aporta lo cromático y a la pujanza del piano, es necesario plantear respiros texturales para indicar las articulaciones de la forma. La primer gran sección (ABC, cc. 1-127) está compuesta por tres unidades temáticas: A, de carácter rítmico, ligero texturalmente (casi scherzando) y muy estable armónicamente, constituye uno de los pocos temas fácilmente identificables de todo el Trío (Ejemplo 67); B, un poco más cantabile, pero más inestable armónicamente (Ejemplo 68); y C, que supone un desafío a la lógica de toda la obra incluyendo elementos muy impresionistas, como la coloración de los acordes con disonancias que no resuelven, uso de escalas casi como arabescos y la exploración de escalas hexátonas (o de tonos enteros) durante largos pasajes con una textura muy ligera (Ejemplo 69). Por lo tanto, aunque B sigue la misma lógica creativa de toda la obra anterior, aquí Bonnín lo encuadra entre un tema A muy estable y reconocible y un tema C difuso, que se aproxima más a la idea de ambiente o panorama sonoro que a la de unidad temática en sí misma. Estableciendo así tres elementos con los que extiende sus postulados románticos hacia los dos extremos: por un lado, a la claridad melódica y estabilidad armónica y, por otro, a una gran difusión textural e indeterminación armónica.

Allegro

Allegro

p

Ejemplo 67: BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, IV, cc. 1-5 (comienzo de A)

45

f

fp

51

mf

Ejemplo 68: BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, IV, cc. 45-56 (comienzo de B)

74

85

Ejemplo 69: BONNÍN GUERÍN, Manuel. Trío en Do# menor, Canarias, RALS, 2000, IV, cc. 74-89 (comienzo de C)

En cuanto a la sección central de Desarrollo, se trata de un gran bloque en el que el compositor elabora parte del material expuesto anteriormente mientras el tema A aparece sistemáticamente en los diferentes instrumentos y registros; y en muchas ocasiones de forma completa. La Coda (cc. 365-388), introducida por una pedal de dominante (cc. 348-354) y una breve transición (cc. 355-364), retoma de nuevo el material principal del movimiento para concluir toda la sección reexpositiva (ABC, cc. 208-388) que, salvo la zona hexátona, ha tenido como centro tonal Do# menor.

Según Rosario Álvarez, aunque el propio compositor se define como neoclásico (por la claridad, orden y simetría de sus obras), su lenguaje lo ubica claramente dentro de una corriente romántica tardía que, no obstante, incluye elementos propios de su tiempo, como el alto grado de cromaticidad y alguna coloración impresionista. Su preocupación por los elementos fundamentales del discurso, los desarrollos temáticos elaborados —herencia del pensamiento musical germano—, la continuidad narrativa y el uso del contrapunto como motor discursivo,⁸⁵⁴ generan una aproximación totalmente lineal y prácticamente unívoca del discurso musical. Por otro lado, esta preocupación por los fundamentos clásico-románticos de la construcción musical hacen que otras cualidades como el equilibrio entre instrumentos —que, aunque en constante diálogo, las cuerdas están supeditadas al piano—, la claridad armónica —ya que el entramado cromático a veces es casi atonal—, la exploración del timbre —buscando registros extremos, asociaciones sonoras entre familias o técnicas de engranaje instrumental— o la renovación estructural —adhiriéndose a los modelos clásicos sin plantear novedad— pasen a un segundo plano.

El Trío de Bonnín, aunque estructuralmente claro, es una de las obras dentro del género más complejas en cuanto a armonía y melodía. Aunque los grupos temáticos se desarrollan dentro de tonalidades reconocibles, los desarrollos y transiciones generan complejos sonoros tan cambiantes y cromáticos que a veces se muestran en el límite entre lo tonal y lo atonal. Se pone aquí de manifiesto una tendencia que será clave para entender la trayectoria del género y los problemas de concertar el contenido y la forma: si el material es impersonal o de carácter neutro, se adapta a las formas clásicas (como ocurre en los tres primeros movimientos); si el material es más personal o deriva del folklore, la estructura se desvía con respecto a la tradición para poder darle cabida de forma orgánica (como ocurre en el último tiempo, donde los temas A y C parecen ser los detonantes de estos reajustes).

Con un altísimo nivel de entramado musical, una omnipresencia del piano —sobreponiéndose a las cuerdas casi en todo momento— y una profusa utilización del material temático que casi satura al oyente, el Trío se podría ubicar en un contexto musical más cercano al expresionismo europeo del cambio de siglo que al de los Tríos con piano de los años veinte en España (Trío no. 1 op. 35 de Turina, Trío en Mi mayor de Serra, Trío en Do mayor de Fernández Blanco o el Trío en Do mayor de Cassadó). El aislamiento

⁸⁵⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ. *Manuel Bonnín Guerin, una vida para la música...*, op. cit, pp. 41-42.

que de alguna manera supone el ambiente musical de las Islas Canarias, unido a que Bonnín prácticamente no salió de allí en toda su vida, han podido contribuir a que el Trío adopte un posicionamiento estético que opta por la densidad y la complejidad para alejarse de las vanguardias del momento que, de manera general, abogan precisamente por la claridad y la transparencia, casi huyendo de las expresiones extremas de sentimientos, de la sobrecarga y de la sensación de una música que se erige y lucha.

4. Trío en Do mayor (1927) de Evaristo Fernández Blanco (1902-1993)

El Trío en Do mayor (1927), escrito en tres movimientos (I. Alegrementemente vivo e molto ritmico; II. Moderato; III. Alegrementemente vivo e molto ritmico) parece haber sido una de las piezas camerísticas de Evaristo Fernández Blanco que más fortuna ha tenido en cuanto a trascendencia,⁸⁵⁵ siendo objeto de muchos análisis y comentarios tanto de investigadores como de intérpretes, que en general llegan a conclusiones estéticas y formales similares.⁸⁵⁶ Carro Celada, quien añade que fue una de las composiciones más queridas por el músico, la describe como «diez minutos trepidantes en forma de movimiento perpetuo» con influencias del grupo de Los Seis, el jazz o los bailes de los años veinte, «compensados por el frenetismo de un piano que golpea, galopa y se detiene para acabar de nuevo al galope».⁸⁵⁷ Martínez-Lombó extiende la conexión de esta obra con el segundo movimiento de su *Cuarteto cromático* (1924) por su sonoridad jazzística.⁸⁵⁸ González Sarmiento, pianista del Trío Mompou, coincide en muchos aspectos al incidir en las texturas incesantes y rápidas» casi como un movimiento perpetuo, reuniendo la música de baile, el jazz y la canción sentimental y generando una

⁸⁵⁵ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 125 a 130.

⁸⁵⁶ Se centra la atención de este análisis en los rasgos que permiten contemplar este Trío dentro de la trayectoria evolutiva del género en España: alternativa a las formas clásicas, relación con el jazz e inclusión de procedimientos cíclicos que aportan unidad al conjunto de la pieza. Para un estudio formal y del uso del material en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 89-99.

⁸⁵⁷ CARRO CELADA. «El siglo musical de Fernández Blanco», op. cit., p. 46. En relación a la obra con el jazz, y a modo de curiosidad, el Trío Salduie (Consuelo Roy, piano; Nuria Gañet, violonchelo; Daniel Francés, violín), en un concierto fechado el 22 de mayo de 2009 en el Instituto Cervantes de Palermo, dentro del ciclo *La influencia del jazz en la música clásica y los ritmos latinos*, incluye en el programa una pieza llamada *Spring (fox-trot)*, original para contrabajo y piano, de Ricardo Lamote de Grignon (1899-1962) junto al *Trío en Do* de Evaristo Fernández Blanco. Ver <https://palermo.cervantes.es/FichasCultura/Ficha56336_65_1.htm> [consultado 20/09/2019].

⁸⁵⁸ MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA, Julia María. «La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX: catálogo comentado de su obra musical», en MARÍN LÓPEZ, Javier; GAN QUESADA, Germán; TORRES CLEMENTE, Elena, RAMOS LÓPEZ, Pilar (eds.). *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 115-133. p. 127.

obra en un solo trazo,⁸⁵⁹ aunque articulada en tres movimientos por el compositor. Gan Quesada recuerda que tres composiciones de música ligera anteriores, *H-H-Hoo...!*- (ca. 1919), *Dyvoool* (ca. 1921) y *Melodía* (1924), subtituladas como *fox-trot*, con las que nos traza cierta línea de inclusión de este lenguaje en las obras de Fernández Blanco.⁸⁶⁰ Profundizando en su vínculo con el jazz, Ramón Barce hace un comentario general de su primera trayectoria, añadiendo que «en sus composiciones juveniles [...] lo neoclásico alterna a menudo con otras incitaciones. Una de ellas es la del jazz, que aparece como símbolo del salón de baile de los años veinte y como exotismo pintoresco, casi como evasión hacia un mundo más convencionalmente moderno», mencionando también la relación del Trío con el *Cuarteto cromático*.⁸⁶¹

De acuerdo con lo comentado, efectivamente los dos rasgos más llamativos y definitorios del Trío de Fernández Blanco son: por un lado, su vinculación con el jazz,⁸⁶² que se aprecia sobre todo en el segundo movimiento, debido a los desplazamientos del ritmo (que le aportan un ligero tono *rag*), como el puntillo del violonchelo en la sección final (Ejemplo 70, cc. 131-134); por otro, un motor intenso e imparable en forma de *ostinato* que proyecta el discurso y hace que, aun escrita en tres movimientos, la pieza se desarrolle prácticamente en un solo impulso. A su vez, la estructura rítmica como secuencia de 3+3+2, que no es más que una reagrupación de las ocho corcheas de un 4/4,⁸⁶³ es otro rasgo que lo vincula a otros bailes de salón, como el tango, en el que la alternancia del 2+2+2+2 general con 3+3+2 produce una tensión rítmica idónea para aumentar la expresividad de los bailarines; métrica popularizada, sobre todo, a partir de mitad del siglo XX.⁸⁶⁴

⁸⁵⁹ GONZÁLEZ SARMIENTO. *Un siglo de música para Trío en España (1890-1990)*, op. cit., pp. 27-28.

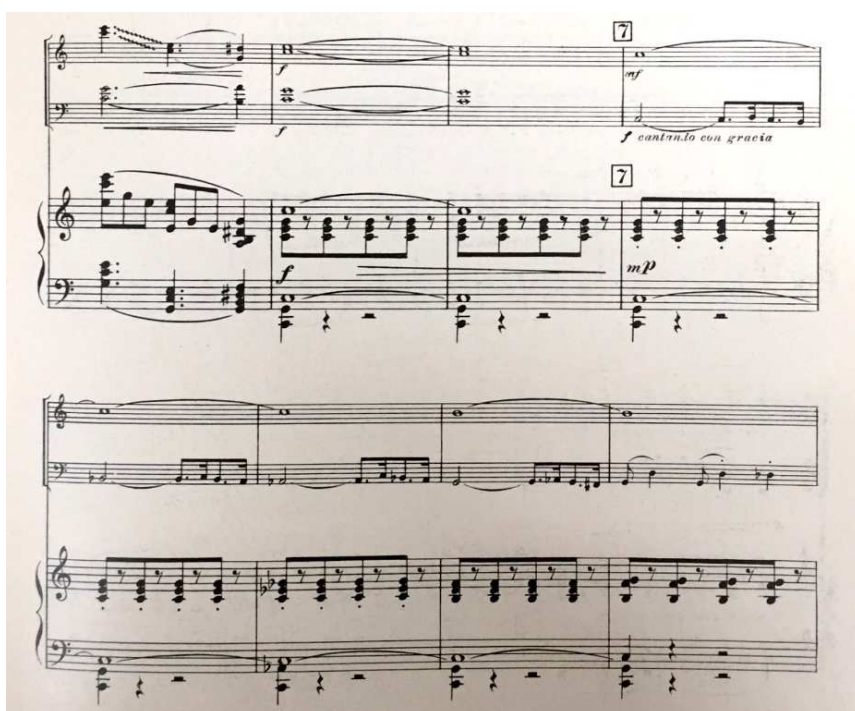
⁸⁶⁰ GAN QUESADA. «*In tempore belli...*», op. cit., p. 110. Carro Celada puntualiza que no será solo creativo sino también interpretativo su contacto con el jazz desde comienzos de los años veinte; ver CARRO CELADA. *De Schönberg a Celia Gámez...*, op. cit., p. 27).

⁸⁶¹ BARCE. «Evaristo Fernández Blanco», op. cit., p. 64.

⁸⁶² En el contexto musical global, no sería este un rasgo singular de Fernández Blanco, ya que a partir de la Primera Guerra Mundial, los géneros de baile derivados del jazz se filtraron poco a poco en la música instrumental clásica en todo el mundo. Para ampliar datos sobre la tradición del jazz y su transformación durante la primera mitad del siglo XX así como la interfaz entre éste y la música clásica y la tradicional, consultar el capítulo II (pp. 108-189) y el epígrafe «El jazz y la música clásica: la llegada de la 'tercera ola'» (pp. 383-387) de la tesis GARCÍA VINUESA, Juan Fernando. *Tradiciones, vanguardias y aspectos transculturales en el jazz occidental de la segunda mitad del siglo XX. El periodo de la libertad en el jazz (1955-1967)*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2017.

⁸⁶³ Rasgo que también comenta García Alcantarilla en su análisis del Trío, ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 90.

⁸⁶⁴ MITILINEOS, Pablo. «Al son de la clave: 3+3+2 en el tango. Las décadas del 20, 30 y 40», *Clang*, año IV, no. 4 [La Plata] (-/04/2016), p. 55. En esta línea, Gan Quesada argumenta que la alternancia de ritmos ternarios y binarios en esta obra puede considerarse «desde la doble perspectiva de su recurrencia en buena medida a la música folklórica hispánica o también desde el universo de las músicas de salón jazzísticas de los años veinte, como deformación del patrón del *fox-trot*, en una estrategia similar a la del *Fox-trot* (1920)



Ejemplo 70: FERNÁNDEZ BLANCO, Evaristo. *Trío en Do mayor*, Barcelona, Ediciones del Consejo Central de la Música, 1938, II, cc. 128-135

Este reagrupamiento interno del 8/8 en forma de 3+3+2 que propone aquí Fernández Blanco para vincular la obra con lo popular (Ejemplo 71) es el mismo que usa la compositora inglesa Rebecca Friskin Clarke (1886-1979) en ciertos momentos de su *Trío Dumka* (1941) para violín, viola y piano;⁸⁶⁵ o, según Liano Curtis, Antonín Dvořák (1841-1904) en pasajes de su Trío no. 4 en Mi menor op. 90, *Dumky* (1891),⁸⁶⁶ ambos inspirándose en la balada épica del mismo nombre propia del folklore eslavo. También recuerda a la formulación rítmica de 3+2+3 que usó Ravel en el primer movimiento de su

de Alfredo Casella, o la ampliación de la base rítmica sincopada del *cake-walk*, en su versión *two-step*», ver GAN QUESADA. «*In tempore belli...*», *op. cit.*, p. 111. La generalización del 3+3+2 como un caso concreto de la alternancia de ternario con binario también se puede apreciar en el tango. Sirva como ejemplo el tango *Vayamos al diablo* de Astor Piazzolla, con su ritmo de 3+2+2.

⁸⁶⁵ Clarke obtuvo en 1921 el segundo galardón del premio de composición del *Berkshire Festival of Chamber Music* (financiado por la mecenas americana Elizabeth Sprague Coolidge) por su Trío para violín, violonchelo y piano; ver COHEN, Aaron I. «Clarke, Rebecca», en COHEN, Aaron I (ed.). *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 vols., Nueva York, Books and Music, 1987, vol. I, p. 153. El *Trío Dumka* no presenta la plantilla tradicional del Trío con piano, cambiando el violonchelo por la viola. Es de remarcar que en uno de los borradores la compositora indica «dúo concertante», por lo que quizá o bien el violín o la viola fueron añadidos con posterioridad; ver CURTIS, Liano. «Clarke, Rebecca (1886-1979)», en GLICKMAN; FURMAN SCHLEIER (eds.). *Women Composers. Music Through the Ages*, *op. cit.*, vol. VII: composers born 1800-1899, vocal music, pp. 705-706.

⁸⁶⁶ Se encuentran menciones a la similitud entre los Tríos de Clarke y Dvořák, además de por los títulos, por la presencia del ritmo de 3+3+2; ver CURTIS, Liano. «Clarke, Rebecca (1886-1979)», *op. cit.*, p. 702 y <<https://www.rebeccaclarke.org/her-life/>> [consultado: 11/09/2018]. Sin embargo, consideramos que esta similitud es bastante difusa, más allá de reinterpretaciones rítmicas puntuales.

Trío de 1914 para simular una métrica hispana (en concreto el zortzico) o Roberto Gerhard en su Trío no. 2 de 1919. Esta asimetría pone de nuevo el Trío de Fernández Blanco en relación con las métricas propias del folklore.

The image shows a page of musical notation for a Trio in D major by Evaristo Fernández Blanco. It features three staves: Violin, Violoncello, and Piano. The tempo is marked 'Alegremente vivo e molto ritmico' with a metronome marking of quarter note = 152-130. The piano part has a 3+3+2 rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'mf', and articulation like 'f e marcato'.

Ejemplo 71: FERNÁNDEZ BLANCO, Evaristo. *Trío en do mayor*, Barcelona, Ediciones del Consejo Central de la Música, 1938, I, cc. 1-9

También se puede constatar la influencia de Gerhswin en el Trío de Fernández Blanco.⁸⁶⁷ Por un lado, existen numerosas referencias auditivas en el segundo movimiento que constantemente recuerdan a la parte central de *Rhapsody in blue*, con el motivo de tres notas descendentes, las secuencias a distancia de tercera, la rítmica interna y los acordes con séptima añadida (muy propios del jazz clásico). Pero donde las similitudes con esta obra del compositor americano se hace más patente será en los movimientos extremos de la del español, ambos *Alegremente vivo e molto rítmico*. De hecho, da la sensación de que la melodía del tema principal así como el ritmo de 3+3+2 se encuentran en cierta manera contenidos en algunos pasajes de *Rhapsody in blue* (Ejemplo 72).⁸⁶⁸

⁸⁶⁷ Germán Gan ya comenta una relación estructural entre esta obra y los *Three Preludes* (1926) de Gerhswin. Sin embargo, el precedente más cercano se encuentra en la *Sonata para violín y piano* (1922-1927) de Ravel, con los títulos «Blues» y «Perpetuum mobile» para los dos últimos movimientos, ideas que se infiltran también en este Trío y en otra obra coetánea de Fernández Blanco, *Movimiento perpetuo*; ver GAN QUESADA. «*In tempore belli...*», *op. cit.*, p. 110.

⁸⁶⁸ *Rhapsody in blue* fue compuesta en 1924 y estrenada el 12 de febrero del mismo año en el Aeolian Hall de Nueva York, por Gerhswin al piano y la banda de Paul Withemann, en un concierto denominado *An*

Ejemplo 72: GERHWIN, George. *Rhapsody in blue* (version para piano)
New York, New World Music Corp, 1927, cc. 89-100

Aunque no parece que en 1925 *Rhapsody in blue* fuera muy conocida en España, a tenor de las reseñas en prensa,⁸⁶⁹ a finales de 1926, tanto esta composición como el jazz

Experiment in Modern Music, junto a numerosas piezas de diferentes estilos, desde canciones al estilo de Orleans hasta *Pompa y circunstancia* de Elgar, encontrándose entre el público figuras como Rachmaninov o Stravinsky. Para saber más sobre la obra y en concreto sobre este trascendente estreno, consultar SCHIFF, David. *Rhapsody in blue*, New York, Cambridge University Press, 1997. En particular el capítulo 5 - «Inception: the Aeolian Hall concert» (pp. 51-62).

⁸⁶⁹ En agosto de 1925, Salvador Raurich se hace eco de que «un autor americano especializado en esta clase de nueva música [el jazz], Mr. Jorge Gershwin, ha hecho en Londres unas curiosas declaraciones, definiendo a su modo de ver el estilo de la música sincopada [...] el señor Gershwin es autor de cierta *Rapsodia en azul*, la que titula en cierto modo sinfonía. Pero una sinfonía debe de poseer variedad de movimiento y de tiempos; no puede ser toda jazz, porque sería monótona»; ver RAURICH, Salvador. «La música del jazz en derivación», *Ondas*, año I, no. 9 (16/08/1925), p. 28. Simplemente con ojear la prensa musical de 1924-1926 se observa fácilmente cómo la música de salón de Gershwin sí se conocía: *Swanee* (one-step), *Tell me more* (fantasía), *Why do I love you* (fox) y otras piezas de danza que también se solían retransmitir por radio. Pero el vínculo entre jazz y música clásica no era tan cercano en España como en otros países, simplemente considerando el jazz como un entretenimiento radiofónico que ha comenzado a filtrarse en la «música recta», viéndose como la contrapartida que contrarresta en cierta medida la vanguardia musical ultramoderna, que «destruye el ritmo, aborrece la cuadratura tradicional y hace tabla rasa de la sacrosanta melodía –atributo esencial del lenguaje musical [...] Al futurismo cubista de la ultratécnica musical, buen grano le ha salido con este jazz [...] No morirán los atributos del clasicismo mientras por

sí eran ya tratados por la prensa con más cercanía,⁸⁷⁰ pudiendo disponer en España de grabaciones de la obra.⁸⁷¹ Lo que en cierta forma posibilitaba el acceso de Fernández Blanco a esta obra antes de escribir su trío. Ambas comparten ideas que claramente alinean este Trío con la estética del jazz; o, al menos, con las nociones que del jazz se tenían en España en ese momento. Esto comulga con el hecho de que en el panorama internacional las fronteras entre manifestaciones artísticas comienzan a difuminarse, en parte, porque los países «huésped» de esas estéticas externas hacen uso de ellas como complemento de su propio lenguaje, lo que produce un proceso de reinterpretación casi simultáneo al de asimilación.

No es éste su único vínculo estético. El neoclasicismo enérgico que aprovecha la idea de la «disonancia percusiva» como elemento métrico dinamizador del discurso (a la manera de Stravinsky, Prokofiev o Shostakovitch) supone el marco perfecto donde ubicar estas rítmicas desplazadas o no-simétricas y los conglomerados sonoros diatónicos, considerando Do mayor como un universo pantonal en el que es fácil, sobre todo para el piano -todo teclas blancas- acumular sonidos (como ya ocurre en la versión para teclado de la *Danza rusa* con la que comienza *Petruschka*). Idea que comulga con otro concepto que sobrevuela toda la obra, y es la superposición de capas sonoras. Es tan solo menester considerar el comienzo de la pieza para escuchar cómo la dirección del discurso queda a cargo de esa idea de superposición, tanto instrumentales como de material, acumulando hacia puntos culminantes relativos.⁸⁷²

Aunque reconocer esta compleja red de parentescos internacionales es un aspecto importante en el estudio del Trío de Fernández Blanco para constatar las hibridaciones de lenguaje y estilo que se fueron sucediendo tras la Primera Guerra Mundial, también es necesario evaluar la obra en sí misma para ubicarla en el contexto nacional del género.⁸⁷³

otro lado del jazz siga infiltrando en las gentes su dinámica metronómica [*sic*] elevada a potencia» (*Ibid.*, p. 28).

⁸⁷⁰ «‘Rhapsodhy [*sic*] in blue’ de Gershwin, un concierto para piano con ‘jazz-band’, en el que hay unos ‘glisandos’ en el clarinete que ningún europeo es capaz de ‘ejecutar’ y que es ‘lo último’ en exotismo, desternillamiento, pirueterías y vértigo de dificultades»; ver NOEL, Eugenio. «Bataclán y casticismo. Ante una fotografía de Pastora Imperio», *El Liberal*, año XLVIII, no. 16649 (28/10/1926), p. 1.

⁸⁷¹ UN INGENIERO DE ESTA CORTE. «Calendario y lunario. Vida breve», *Blanco y negro*, año XXXVI, no. 1845 (26/09/1926), pp. 67-68.

⁸⁷² De hecho, la edición particular proporcionada por Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós —a quien agradecemos el gesto— presenta, para facilitar su estudio, algunas modificaciones en la maquetación que precisamente inciden en este hecho: la separación de los numerosos estratos musicales (sobre todo en el piano) para aumentar la claridad del discurso con la simple visualización de la partitura.

⁸⁷³ Para un primer análisis forma y estilístico de la obra, ver MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA. *Evaristo Fernández Blanco...*, *op. cit.*, pp. 120-125

Se trata de una obra en tres movimientos, aunque bien se podría considerar una gran forma ternaria reexpositiva, ya que se interpretan usualmente sin interrupción ya que, a pesar de no existir una indicación explícita de *attaca* —incluso apreciándose un corte entre los dos primeros movimientos—, sí hay una idea de continuidad —sobre todo entre los dos últimos movimientos, pues al final del II aparece «poco accel. e cresc» para lanzarse sobre el III—. ⁸⁷⁴ Fernández Blanco escribe el tercer movimiento con el material melódico del primero y el motor rítmico-melódico del segundo, como una especie de resumen de las intenciones de la obra para dar coherencia y cohesión al conjunto, lo que de alguna forma indica que los tres tiempos fueron escritos en el mismo impulso creativo. Es decir, al igual que en la mayoría de los Tríos nacionales ya considerados, aquí la modificación de las estructuras clásicas viene acompañada de una especie de necesidad de compensación (casi retribución) a través de procedimientos cíclicos que relacionan el material de los tres movimientos. A lo que se suman los juegos rítmicos de 3+3+2 que recorren toda la obra y una sonoridad general que recuerda claramente a las sonatas para tecla de Scarlatti, ⁸⁷⁵ obra monumental que inspira gran parte del neoclasicismo español —sobre todo en la Generación del 27 o de la República a la que Fernández Blanco pertenece—. De hecho, teniendo en cuenta la repetición que plantea Fernández Blanco para el primer movimiento (tras el cual escribe una breve pausa con un compás en silencio con calderón) y la unión clara del II y el III movimiento mediante el «poco accel. e cresc», la estructura de la obra podría interpretarse como [A :|| B A'], donde la primera sección A (primer tiempo), donde se expone el material, se repetiría, con lo que la suma de B (segundo tiempo) y A' (tercer tiempo) ocuparían una extensión ligeramente superior a la del A inicial repetido. Siendo B una zona central más especulativa en la que se siguen usando elementos de A; y A' la resolución de la pieza donde básicamente vuelve a aparecer el material A inicial, esta vez más elaborado y, en numerosas ocasiones,

⁸⁷⁴ En cuanto a esta articulación en tres movimientos rápido-lento- rápido del *Trío en Do mayor*, con los movimientos extremos compartiendo tempo y carácter (I. Alegremente vivo el molto ritmico; II. Moderato; III. Alegremente vivo el molto ritmico), Gan Quesada comenta una similitud con los *Tres preludios* (1926) de Gerhswin, (I. Allegro ben rimato e deciso; II. Andante con moto e poco rubato; III. Allegro ben rimato e deciso), los cuales también se suelen interpretar como si se tratara de una gran pieza en tres movimientos; ver GAN QUESADA. «*In tempore belli...*», *op. cit.*, p. 110. También se puede encontrar este ritmo de 3+3+2 claramente en el primero de estos *Tres preludios*; y 3+2+3 al comienzo del tercero (cc. 1-4). La alternancia antes mencionada entre simetría y asimetría rítmica propia del jazz se puede ver en este último movimiento (cc. 5-6): 2+2+2+2 / 1+3+2+2.

⁸⁷⁵ Se indican aquí algunas sonatas Scarlatti que, además de por su sonoridad, comparten rasgos con los movimientos I y III del Trío de Fernández Blanco, como la ruptura de la simetría fraseológica, la repetición de pasajes en diferentes dinámicas, el motor rítmico incesante, el intercambio de material entre las voces o la acumulación sin perder la claridad: K. 159 en Do mayor, K. 135 en Mi mayor, K. 531 en Mi mayor, K. 533 en La mayor.

incluyendo elementos que aparecieron en B.⁸⁷⁶ De hecho, en la obra de Scarlatti también se pueden encontrar ritmos populares de danza españolas, como la jota (K. 204), el fandango (K. 243), la petenera (K. 105), el bolero (K. 380) la bulería (K. 405) o la imitación de la guitarra (K. 27) por lo que el mismo Scarlatti ya demostró que la estructura de estas sonatas permite la inclusión del material popular. De alguna forma, el Trío de Fernández Blanco actualiza esa idea de hibridación entre lo «culto» y lo «popular» al incluir elementos del jazz nuevamente dentro de una estructura muy similar a la de la sonata preclásica scarlattiana.

5. El Trío en Do mayor (1926-1929) de Gaspar Cassadó (1897-1966)

El Trío en Do mayor (1926-1929) de Gaspar Cassadó (1897-1966) es una pieza escrita en tres movimientos que respeta la alternancia clásica de rápido-lento-rápido: I. Allegro risoluto – Allegro ma non troppo, II. Tempo moderato e pesante – Allegro giusto – Tempo primo, III. Recitativo. Moderato ed appassionato – Rondó. Allegro vivo.⁸⁷⁷ Aunque adscrito al género, a pesar de tratarse de una pieza abiertamente virtuosística y desplegar un uso un tanto libre de la forma, aunando ambas cualidades con rasgos típicos populares (ritmos de danza, giros hispanizantes, imitación de rasgueos de guitarra, fuertes contrastes dinámicos, etc.).⁸⁷⁸

5.1. I movimiento: *Allegro risoluto*

La estructura del primer movimiento es la de forma sonata en la que el grupo temático A se presenta en la tónica (Do mayor) mientras que B se construye sobre el sexto grado del homónimo menor (La^b mayor), relación tonal entre temas muy común en el romanticismo tardío que busca explorar las modulaciones y enlaces mediánticos.⁸⁷⁹

⁸⁷⁶ Aunque en las sonatas de Scarlatti, estrictamente hablando, también se repite esta segunda sección.

⁸⁷⁷ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 116 a 118.

⁸⁷⁸ Para un primer análisis del Trío de Cassadó, centrado sobre todo en su relación con la música popular española, consultar KAUFMAN. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber, op. cit.*, pp. 145-148.

⁸⁷⁹ Según, Kaufman, «parece que la afición por los géneros clásicos pudo venirle de Ravel, por lo que su Trío pudo servir de inspiración»; ver KAUFMAN. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber, op. cit.*, p. 146. Lo que contribuiría a explicar los numerosos paralelismos en el uso de las formas, el timbre, la instrumentación y la elaboración del material entre el Trío de Cassadó y el de Ravel.

Tabla 24: CASSADÓ, Gaspar, Trío, I (esquema formal)

EXPOSICIÓN				DESARROLLO					REEXPOSICIÓN				CODA					
A	P1	P2	B	D1	D2	D3	A	P1	P2	B	DoM	Mifrig	DoM	MibM	DoM	LabM	DoM	
1	17	25	51	61	69	105	113	133	151	167	175	185	195	203	231	239		
DoM				Dofrig LabM SiM LabM SiM FaM					DoM Mifrig DoM MibM DoM LabM DoM									

La Exposición y la Reexposición son muy similares, presentando las diferencias que se esperan en una forma sonata romántica. Se preserva el tema principal A (manteniendo incluso el mismo número de compases, 16). El puente, articulado en dos secciones, P1 y P2, se acorta considerablemente en la Reexposición (pasando de 8+26 a 8+10) y en ambos casos prepara la tonalidad del tema secundario: en la exposición, P2 enriquece el Do mayor inicial, convirtiéndolo en Do frigio (pero conservando la tercera mayor), de manera que se acerca armónicamente a Lab mayor (su sexto grado); en la reexposición, P2 se desarrolla en Mi frigio (con la tercera mayor) precisamente para propiciar el mismo cambio a su sexto grado, Do mayor, (ahora el tono principal). Esta idea de la relación mediántica (esta vez superior) reaparece en el grupo temático B, articulándose internamente en tres partes.⁸⁸⁰ El fragmento final del grupo temático B es diferente, dado que el de la Exposición conduce al Desarrollo (y por tanto a partir del c. 83 reduce paulatinamente la intensidad para comenzar la zona de elaboración desde la calma) y el de la Reexposición hacia la Coda final (por lo que desde el c. 219 aumenta la densidad sonora); nuevamente, el grupo B es mayor en la Exposición (54 compases) que en la Reexposición (46 compases).

En cuanto a la zona central de Desarrollo (cc. 105-150, de 46 compases), tras un pasaje introductorio (D1), comienza súbitamente con un largo fragmento en el que se mezclan elementos de los dos grupos temáticos. Lo más reseñable es la idea del engranaje instrumental como una de las posibles soluciones para dar continuidad tímbrica a la superposición de los tres instrumentos: el separar las manos del piano dos octavas para, en este caso, introducir al violín entre ellas y al violonchelo debajo. Lo que, unido a las dobles cuerdas de ambos, produce una sensación orquestal, una masa mayor de la que se espera para la plantilla. Este pasaje (cc. 113-120) se repite seguidamente (cc. 121-132),

⁸⁸⁰ Aunque en la Reexposición el cambio es claro (Do mayor – Mib mayor – Do mayor), en la Exposición puede ser un poco confuso por la enarmonía que plantea Cassadó de Dob mayor por Si mayor para no tener que escribir con siete bemoles (Lab mayor – Si mayor – Lab mayor).

intercambiando los papeles del teclado y las cuerdas, preparando (con *dim.* y *rit.*) la retransición, a modo de anticlímax, que conduce a la Reexposición.

La búsqueda por parte de Cassadó de la continuidad instrumental se puede apreciar claramente aquí, al final del Desarrollo, en los compases 140-141: justo después de abandonar una zona de mixturas, el piano ocupa los registros extremos dando soporte armónico para que el violonchelo sea relevado sutilmente por el violín, justo en la fundamental del acorde que percute el piano y ambos en pizzicato para enmascarar aún más el efecto; lo que traslada una sensación momentánea de metainstrumento de cuerda con un registro amplísimo (Ejemplo 73). Esta apreciación particular no es más que uno de los muchos casos que demuestran una tendencia global de toda la pieza: un tratamiento igualitario y equilibrado de la plantilla en el que cada instrumento -a pesar del alto grado de virtuosismo- contribuye y participa del total sonoro de manera proporcionada, sin destacar ni ser relegado a un segundo plano, con recursos y sutilezas sonoras que recuerdan mucho al Trío de Ravel.⁸⁸¹ Igualmente destacable es el fragmento del final del puente (tanto de la Exposición, cc. 22-24, como de la Reexposición, cc. 172-174), donde las cuerdas y el piano quedan tan fusionadas que es difícil diferenciarlas, generando casi un único bloque con un timbre particular y complejo (Ejemplo 74).

The image shows a musical score for three instruments: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The score is divided into two systems, each containing measures 140 and 145. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The Violin part starts with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* (piano) dynamic, then switches to *arco* (arco) and *accel.* (accelerando). The Viola part also starts with *pizz.* and *p*, then switches to *arco* and *accel.*. The Piano part is marked *ppp* (pianissimo) and features a series of chords with a *accel.* instruction. The key signature is two sharps (D major).

Ejemplo 73: CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, I, cc. 139-146

⁸⁸¹ Es de destacar que, al igual que Ravel, Cassadó era un consumado pianista. También estaba muy interesado en la construcción instrumental, colaborando con varios constructores de violonchelos para indagar en cómo potenciar la sonoridad del mismo; ver KAUFMAN, Gabrielle. «The Forgotten String Quartets (1927-1933) by Gaspar Cassadó», en HEINE, Christiane; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.). *The String Quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016, p. 610. La elección de la tonalidad de Do mayor —centrándose en las teclas blancas del piano— para facilitar algunos pasajes que de otra manera serían muy incómodos (cc. 17-24 o 132-139) es un signo del conocimiento del teclado adquirido desde el propio instrumento. También es una tonalidad que facilita los acordes de cuatro notas para el violonchelo, dejando la cuarta cuerda al aire, lo que en muchos casos aportará profundidad al tejido armónico.

Ejemplo 74: CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, I, cc. 19-24 (final del Puente)

La coda del movimiento comienza en el compás 231, tras un largo pasaje denso y muy sonoro del grupo temático B (cc. 219-230, que recuerda mucho al final del último movimiento del Trío de Ravel). Precisamente esta zona de articulación de la Reexposición con la Coda da muestra de la amplísima gama dinámica usada por Cassadó en el Trío: desde el *ffff* acentuado en todos los instrumentos (cc. 230, final de B) hasta la desaparición absoluta con *pp* *diminuendo* y *morendo* (cc. 238, comienzo de la Coda). Lo cual es un reflejo del uso de los registros del violín, el violonchelo y el piano: de extremo a extremo, recorriendo todo el espectro de posibilidades. De la misma manera, los recursos virtuosísticos de los tres miembros son muy altos, pero, de nuevo, equilibrados entre sí (sin que nadie destaque sobre nadie). Tras un primer lento pasaje de calma súbita (cc. 231-238), la coda comienza a desplegar elementos de los dos grupos temáticos, funcionando esta sección final —como ya ocurría en muchos Tríos anteriores— como un resumen del material del movimiento.

En el aspecto melódico y armónico, el compositor reúne las tendencias del último romanticismo al recurrir a las modulaciones mediánticas, alejándose de los movimientos a la dominante o la subdominante, lo que debilita la estructura tonal desde el punto de vista clásico pero la refuerza desde la concepción moderna.⁸⁸² Este alejamiento de la sonoridad tradicional del siglo XIX, unido a la gran cantidad de recursos y coloraciones

⁸⁸² Por establecer una similitud, mientras el primer movimiento del Trío de Ravel refuerza las tonalidades de La, Do y Mi, el primer tiempo del de Cassadó refuerza Lab, Do y Mib.

provenientes tanto de la vanguardia francesa⁸⁸³ como de la música popular española,⁸⁸⁴ da como resultado una sonoridad muy atractiva y particular para este primer movimiento que, sin citar textualmente el folklore,⁸⁸⁵ genera un ambiente que enlaza el último romanticismo europeo con el nacionalismo patrio.⁸⁸⁶

5.2. II movimiento: *Tempo moderato e pesante*

Siguiendo con la idea de respetar los modelos estructurales clásicos, el segundo movimiento es una forma ternaria muy clara escrita en La menor (relativo de la tonalidad principal). Comienza con una introducción un tanto especulativa construida sobre Mi frigio que plantea una serie de gestos que parten y acaban en la fundamental del modo, sonoridad que recuerda a la entonación del *cantaor* y la preparación (e incluso afinación, por los *glissandi*) de los demás instrumentos —guitarras, palmas, taconeos— que introducen poco a poco en una atmósfera vinculada con el *cante jondo*. Más allá de los recursos relativamente comunes a finales del primer tercio del siglo XX, como los sonidos armónicos, trémolos, trinos o *glissandi*, es la forma de buscar continuidad instrumental entre los miembros de la plantilla denota un gran dominio de los instrumentos y un afán por profundizar en el trabajo camerístico. Por ejemplo, en el compás 11 el piano realiza un ascenso de la nota *mi* a diferentes octavas hasta percutir el sobreagudo pero sin mantener la duración ya que es el violín, con un *mi* armónico, el que recoja el testigo; sin embargo, ese será uno de los dos planos encargados al violín, solapada a ese E mantenido, aparece otra línea melódica que realiza bordaduras más o menos amplias hasta el compás 15, acabando súbitamente con el piano percutiendo un acorde de sexta aumentada (francesa más alemana), que, con el *si \flat* , introduce una escala de La frigio (c. 15) que

⁸⁸³ Melodías pentatónicas, paralelismos por cuartas, acordes mixturados, búsqueda de coloraciones a partir del añadido de segundas y cuartas (a veces sustituyendo a la tercera, lo que genera una sensación de hueco) o de sextas (concepción que casi hace desaparecer los acordes en primera inversión).

⁸⁸⁴ Uso del modo frigio (tanto con la tercera mayor como menor), rasgueos en pizzicato que recuerdan a la guitarra, tratamiento de la cuerda para semejar a la voz en el *cante jondo* (con rápidos pasajes escalísticos de ida y vuelta que recuerdan a los *quejíos* del *cantaor*) o el uso de pedales como bordones que sirven de sustento, sobre los que se construye el resto de la armonía.

⁸⁸⁵ Kaufman indica que el uso del folklore que realiza Cassadó en su Trío no es comparable con ninguno de sus coetáneos. Incluso teniendo en cuenta que a veces el músico toma como modelo a Turina en el tratamiento de lo popular, en este caso supera en profundidad de uso al Trío con piano op. 35 de Turina, escrito en 1926; ver KAUFMAN. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber, op. cit.*, p. 146.

⁸⁸⁶ Gabrielle Kaufman comenta que una visión más amplia de la obra de Cassadó también lo vincula con el neoclasicismo, el posromanticismo o el impresionismo, encontrando similitudes con Ravel, Stravinsky, Debussy o Falla, que lo acercan a la concepción creativa de los compositores de la *Generación del 27*, contemporáneos de Cassadó; ver KAUFMAN. «The Forgotten String Quartets...», *op. cit.*, pp. 609-610.

anticipa el centro tonal de la siguiente sección, La menor —aunque con inflexiones modales— (Ejemplo 75).

Ejemplo 75: CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, II, cc. 7-15

Toda esta primera sección introductoria del segundo movimiento (cc. 1-16) es un juego entre los tres instrumentos, pasando ese *mi* entre ellos y haciendo, por tanto, que no deje de oírse en todo el fragmento; aunque, eso sí, cambia de timbre, altura, proyección, dinámica y color. La búsqueda de continuidad instrumental repercute en la continuidad discursiva y viceversa.

Este *mi* tan establecido abandona su función de tónica para convertirse en el quinto grado de La menor a partir del compás 17. Y no solo cambia su función armónica sino también la melódica, pasando a ser en una especie de «cuerda de recitación» sobre la que se despliega el tema principal A (cc. 17-48), siguiendo con la idea del *cante* (esta vez grupal), con el que realmente comienza el movimiento; y, de nuevo, recorriendo los tres instrumentos. Esta sección supone un crecimiento dinámico y textural paulatino hasta alcanzar la culminación a partir del compás 41 (Ejemplo 76a), donde la sonoridad general

y las rápidas escalas del piano recuerdan pasajes de *El Albaicín* de Albéniz (Ejemplo 76b).⁸⁸⁷

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a box containing the number '45' above the second measure. The second system also consists of two staves with a box containing the number '45' above the first measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'meno forte' and 'dim.'.

Ejemplo 76a: CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, II, cc. 43-46

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a box containing the text 'bien articulé' above the first measure. The second system also consists of two staves with a box containing 'ff' above the first measure and 'animato' above the second measure. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'bien articulé', 'ff', and 'animato'. There are also markings for 'Ped.' (pedal).

Ejemplo 76b: ALBÉNIZ, Isaac. *El Albaicín* [*Iberia*, cuaderno 3, no. 1], Mineola, Dover, 1987, cc. 198-205

⁸⁸⁷ El lenguaje de Albéniz parece sobrevolar toda la obra, pero particularmente en este movimiento se pueden encontrar similitudes concretas. El pasaje central con rápidas escalas en el piano (cc. 41-48) presenta una sonoridad muy similar al fragmento de los compases 198-205 de *El Albaicín*. El primer bloque de la sección central de la obra de Cassadó (cc. 49-58) es muy parecido en sonoridad, gestualidad e intención a los compases 49-68 de la obra de Albéniz; de hecho, a partir de este punto, las dos composiciones continúan igual: con un pasaje que intenta imitar el sonido del *cantaor* solista, cuyos silencios entre frases son una excusa para que el piano (Albéniz, cc. 69-86) o el trío (Cassadó, 60-74) reinterpreten la sonoridad del grupo instrumental que estaría encargado de ello (liderado por la guitarra). Mas adelante, el final de este segundo tiempo del Trío, recuerda al final de *Rondeña*.

En esta sección central (cc. 49-74), Cassadó — en nuestra opinión— parece tener la intención de hacer una referencia a los tres palos del flamenco. Primero el baile y el *toque* (cc. 49-58), cambiando incluso el compás a un 5/4, lo que le aporta dinamismo y un cierto aire danzable.⁸⁸⁸ Después (cc. 59-74), el *cante*; pero no como al comienzo, grupal, sino individual. El *cantaor* (que ya fue sugerido en la introducción inicial del movimiento), despliega aquí la línea melódica, llena de adornos, *glissandi*, portamentos, notas largas, acentuaciones y otros recursos instrumentales que hacen que las cuerdas se asemejen a la voz (dentro del contexto popular). De hecho, ubicar la melodía en el registro más agudo del violín y en *fff* provoca un timbre roto, rasgado y forzado, propio de la voz flamenca; igualmente, descender a la cuarta cuerda al aire del violonchelo (c. 69), esta vez en *mf* y más calmado, produce una sonoridad profunda y ronca en la que se puede escuchar incluso el roce del arco sobre el doble entorchado metálico de la cuerda.

Tras la sección central, se inicia una tercera sección (cc. 75-90) en la que Cassadó retoma el material motivico con el que —después la introducción— se inicia el movimiento, creando una forma de lied ternario en la que A' ocupa justo la mitad de compases que A. Tras un vertiginoso ascenso que, en sus últimos compases, recuerda a *Orgía* de Turina,⁸⁸⁹ el movimiento propone un súbito descenso a la calma, en la que el elemento escalístico que sirvió de preparación para la sección A (c. 15-16) reaparece como cierre (Ejemplo 77a, cc. 95-98), en lo que parece una nueva alusión a *Iberia* de Albéniz, esta vez al final de *Rondeña* (Ejemplo 77b).

⁸⁸⁸ Observando los Tríos con piano anteriores (particularmente Turina, 1904, y Gerhard, 1919), este uso de compases de cinco tiempos parece ser un recurso vinculado de alguna manera a la música española. Incluso Ravel, cuando quiso dar un ambiente español a su Trío, recurrió —además de a otros muchos elementos— al 5/8 (como parte de un compás de 8/8 fragmentado), por su vinculación con el *zortzico*.

⁸⁸⁹ La coda final (*più vivo*) de *Orgia*, la tercera de las *Danzas fantásticas* op. 22 (1919) de Joaquín Turina, tiene una sonoridad muy similar el final de este segundo movimiento del *Trío en Do mayor* de Cassadó (c. 87 en adelante) interrumpiéndose ambas súbitamente antes del final para proponer un pasaje calmado en *p*.

Ejemplo 77a: CASSADÓ, Gaspar. Trío en Do mayor, Viena, Universal Edition, 1926, II, cc. 94-100

Ejemplo 77b: ALBÉNIZ, Isaac. *Rondeña* [Iberia, cuaderno 2, no. 1], Mineola, Dover, 1987, cc. 258-263

5.3. III movimiento: *Recitativo (Moderato ed appassionato). Rondo (Allegro vivo)*

El tercer y último movimiento, de nuevo en Do mayor (tono principal de la obra), vuelve a usar un modelo clásico: el rondó.

Tabla 25: CASSADÓ, Gaspar, Trío, III (esquema formal)

RECIT	RONDO									
	A ₁	B	A ₂	C		A ₃	D	A ₄		
		b ₁ b ₂		c ₁ c ₂ c ₁		[fugato]	d ₁ d ₂ (= b ₂)			
1	25	63 77	91	106 118 127		135 153	167 176	190		
	DoM	Mim	DoM	Dofrig		La♭M	SiM	DoM		

Tras una breve pero intensa introducción, según la edición, a modo de recitativo (*Moderato ed appassionato*) sobre el material principal del movimiento, comienza el rondó, mucho más ligero (*Allegro vivo*). El motivo principal que será el estribillo del rondó aparece en su forma definitiva en el compás 41 en el violín —complementado por

el violonchelo— mientras el piano acompaña con un motivo suelto y juguetón. El episodio B, que comienza en Mi menor presenta una textura menos categorizada entre los tres instrumentos, llegando al compás 77, donde el discurso se apoya en los centros tonales de La y Sol para volver a Do mayor en el primer retorno al grupo A; el cual será más breve que en su primera intervención. A continuación, el episodio central C, que funciona internamente como una forma ternaria en Do frigio, desplaza el interés narrativo sobre el piano, hasta llegar al compás 135, en el que se podría decir que, casi a nivel conceptual —como ocurría en el Trío de Ravel—,⁸⁹⁰ comienza una idea de reexposición: en el tono de La^b mayor, A₃ se comporta como un reflejo transfigurado de A₁. Las indicaciones de «gracioso» o «quasi burlesco», el cambio del violín al violonchelo, incluso llegando a su registro más oscuro (cc. 148-154), con una dinámica que pasa de *pppp* a *pppppp* en el piano, de *p* a *pp* en el violonchelo y coloca al violín en *ppp*, hacen pensar en una imitación bufonesca. El pasaje que se abre a partir del compás 154 es un fugato entre los tres instrumentos con la cabeza del tema A, el tema principal, que poco a poco va aumentando en dinámica, tempo y presencia, como reconstruyéndose, para finalmente volver a su esencia en el compás 167, donde vuelve a la indicación inicial de *Allegro vivo* pero en la tonalidad de Si mayor (un semitono por debajo del tono principal). Una vez recuperado, la segunda parte de D retoma la misma transición que, en la segunda parte de B, conducía de nuevo a A en el tono principal, reforzando esta idea reexpositiva.⁸⁹¹ Sin embargo, en el compás 190, la aparición final de A, aunque en el tono principal, es un tanto difusa y en *pppp*, proponiendo el compositor una pedalización del piano que refuerza precisamente esta nebulosa. Sin embargo, a medida que el pasaje final avanza, el tema cada vez es más claro, el nivel dinámico crece y la percusión de cada uno de los seis tiempos del compás se hace cada vez más patente, finalizando esta última sección, que a la postre funciona como una Coda final, ascendiendo desde una *f*, pasando por dos, tres y cuatro hasta llegar a *ffff*; mostrando de nuevo Cassadó su interés por explorar los límites sonoros de los instrumentos con unas indicaciones que, en pocos obras más aparte de *Iberia* de Albéniz, se verán coexistiendo en apenas veinte compases.

⁸⁹⁰ Quizá de la misma forma que en el primer movimiento del Trío de Ravel se produce una Reexposición un tanto difusa, en el que los materiales aparecen en el lugar esperado pero «disfrazados» para no ser tan reconocibles, aquí Cassadó plantea su propia versión de esta recapitulación, como una ensoñación que finalmente toma forma para devolver al oyente a la realidad en la coda final.

⁸⁹¹ Lo que podría hacer que el movimiento se pudiera considerar como un rondó-sonata en lugar de simplemente un rondó. Pero la sección central, C, no es tanto elaborativa como expositiva, por lo que el comportamiento general del movimiento se encuentra en el rondó y el rondó-sonata.

En definitiva, Cassadó no busca la innovación a través de la modificación de la estructura formal, pues cada sección aparece en el lugar esperado y respeta su función (expositiva, reexpositiva, de desarrollo, de transición, cadencial, introductoria), sino que introduce variantes en el material musical para que los motivos no serán tan claramente reconocibles; lo que, conceptualmente, recuerda al Trío de Ravel y, en sonoridad, a Albéniz. Y es que la figura del compositor francés sobrevuela prácticamente toda la obra en muchos aspectos. Primero, ambos buscan la continuidad instrumental entre los miembros de la plantilla, incluso buscando conglomerados sonoros que establezcan una tímbrica casi general en la que el violín, el violonchelo y el piano son difíciles de reconocer o de delimitar. De la misma forma, la capacidad de Cassadó de interpretar tanto el violonchelo como el piano a un alto nivel hacen que la contribución tanto de las cuerdas como teclado dentro de la narrativa de la obra es muy similar y equilibrada, desapareciendo la sensación de que haya un instrumento preponderante o de que alguno de ellos tenga una función asociada casi por defecto. Tampoco se establecen las dos categorías tímbricas que en muchas ocasiones hacían que el piano y las cuerdas se comportaran como grupos independientes. Esta es una de las obras del género nacional, junto a las aportaciones de Turina, en la que la sensación de igualdad instrumental es más patente.

El uso de elementos propios del folklore es también una causa común en Cassadó y Ravel. El Trío de Cassadó parece desarrollarse a partir de material de propia composición enraizado con la música popular nacional. El uso del modo frigio (tanto mayor como menor), cromatización de determinadas notas en la melodía para aportar ese grado de impredecibilidad y libertad de las melodías populares, las cuerdas imitando gestos vocales (vibratos, portamentos, murmuraciones, respiraciones, desafinaciones, calentamientos, recitados, sonidos tensos, rajados), la presencia de los diferentes palos del flamenco (cante, baile, toque) hacen que incluso recuerde en muchos casos a obras españolas consideradas de referencia en este estilo, como *Iberia* de Albéniz o, por el alto grado de sofisticación instrumental, la *Fantasía Bética* de Manuel de Falla.

6. Los Tríos con piano de Joaquín Turina (1882-1949)

La figura de Joaquín Turina ha sido muy estudiada por la historiografía musical española desde diferentes enfoques;⁸⁹² concretamente, hay varios estudios que versan directamente sobre sus Tríos con piano.⁸⁹³ Desde la perspectiva del género clásico, Turina es el único compositor que lo cultiva de manera recurrente, construyendo el corpus más importante para poder rastrear la evolución del género.⁸⁹⁴ Concretamente la música de cámara es el frente creativo que más trascendencia ha tenido dentro de la producción de Turina, precisamente con el que inició su catálogo y con el que se dio a conocer en París a comienzos del siglo XX.

6.1. Trío no. 1 en Re menor op. 35 (1926)

El Trío no. 1 op. 35 ya aparece parcialmente analizado por el propio compositor en su cuaderno de notas de 1946, indicando que «el primer tiempo es un difícilísimo alarde de técnica. Es un *Preludio y fuga*, representada, ésta, a la inversa, comenzando por los *estrechos*. Las *variaciones*, a base de temas populares, y el *final*, son más humanos» (Ejemplo 78).⁸⁹⁵ También se conserva en la FJM una partitura en la que Turina realiza numerosas anotaciones analíticas.⁸⁹⁶

A lo largo de su historia, el Trío no. 1 ha sido objeto de numerosos análisis desde su estreno el 5 de julio de 1927 por parte de la crítica. El 27 de abril de 1928, tras su interpretación por el Trío Sandor en Madrid, Salazar resumía en una frase la que sería la principal problemática de la obra: «un deseo fundamental parece haber dictado ese “Trío”, a saber, el de hacer entrar los temas de “carácter” dentro de las formas tradicionales,

⁸⁹² Alfredo Morán recoge numerosos textos sobre el compositor hasta 1991, entre los que se encuentran dieciséis monografías, catorce libros que dedican un capítulo a Turina y más de treinta publicaciones que tratan extensamente su figura u obra; ver MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina, a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicados al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo*, Madrid, FJM, 1991.

⁸⁹³ Ver la página 120 del presente texto para una relación de textos científicos centrados totalmente en el análisis de los Tríos de Turina. Es de remarcar que, junto al de Enrique Granados y el segundo de Roberto Gerhard, son los únicos tríos con piano españoles que aparecen en la monografía *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire* de Basil Smallman. Aunque es de aclarar que Smallman tan solo ofrece unas brevísimas e imprecisas líneas centradas en *Círculo* op. 91, haciendo hincapié en su reflejo de las sonoridades españolas; ver SMALLMAN. *The Piano Trio...*, op. cit., p. 172.

⁸⁹⁴ Para un estudio del contexto creativo, localización y recepción de los tres Tríos maduros de Turina dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 120 a 123.

⁸⁹⁵ TURINA, Joaquín. *Cuaderno de notas* [1946], p. 46, citado en MORÁN. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, op. cit., pp. 362-363.

⁸⁹⁶ E-Mjm: Sig. LJT-P-B-54. Acceso online:

<<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A20845>> [consultado: 01/09/2019]. En su estudio sobre la obra, García Alcantarilla expone un esquema estructural en el que traslada lo que aparece en esta partitura; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 73-82.

haciendo éstas todo lo más elásticas posible y a aquellos lo más próximos posible también al estilo general». ⁸⁹⁷

4
FUGUE (à l'inverse)
Andante
pp
pp
Andante ♩ = 58
pp
pp

Ejemplo 78: TURINA, Joaquín. Trío no. 1 op. 35 en Re menor, París, Rouart, Lerolle & Cia, 1926, I, cc. 67-69 (comienzo de la Fuga) Partitura con anotaciones manuscritas de Turina (E-Mjm: Sig. LJT-P-B-54)

Esta será no solo la problemática ubicada en la génesis de esta obra sino también en la de los dos Tríos siguientes y, como se ha visto, de prácticamente todos los Tríos con piano de los compositores nacionales en el siglo XIX: la búsqueda de alternativas estructurales que permitan conciliar el material musical de raigambre popular con las grandes formas clásicas, cuyas diferentes soluciones y aproximaciones irán marcando la línea evolutiva. Salazar continúa aventurando una reminiscencia de sus estudios en la Schola Cantorum al concebir el primer movimiento como un preludio y una fuga estructuralmente retrogradada (comenzando por los estrechos y desarrollándose hacia la claridad de la exposición), proyectando este espejo en la fuga a la macroestructura de toda la composición, ya que precisamente el último movimiento es una forma sonata con la que, según la tradición del género, debería también haber comenzado, reservando la fuga para el final. ⁸⁹⁸ No obstante, aunque con esto Turina demuestra su dominio de las formas tanto clásicas como barrocas, de nuevo en relación con su formación en la Schola

⁸⁹⁷ S[ALAZAR]. «Conciertos. El Trío Sandor, en la Sociedad Filarmónica», *El Sol*, año XII, no. 3349 (27/04/1928), p. 2, citado en GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., p. 85

⁸⁹⁸ S[ALAZAR]. «Conciertos. El Trío Sandor, en la Sociedad Filarmónica», op. cit.

Cantorum, es de remarcar que el Quinteto op. 1 también comienza con una fuga, por lo que no será este aspecto del Trío op. 35 un caso excepcional dentro de su producción.

No obstante, hay que remarcar que Salazar hace referencia a un elemento trascendental en la concepción compositiva de Turina que ya se estudió en el *Trío en fa*: el alto nivel de relación entre los diferentes movimientos de la obra, a muchos niveles. De hecho, aquí el vínculo no deriva simplemente de esta idea de proyectar lo micro en lo macroscópico, sino también porque, al igual que ocurría en el Trío de Granados, el último tiempo cita material de los anteriores, casi como un resumen temático de la obra.

El movimiento central, un tema con variaciones, propone un acercamiento explícito al uso del folklore nacional ya que cada sección responde a una danza,⁸⁹⁹ esta vez no como una referencia imprecisa que alude a una sonoridad exótica —como ocurría en muchos Tríos nacionales en el siglo XIX— sino como un recurso bien definido. En la partitura conservada en la FJM donde el compositor realiza un análisis de la pieza, al comienzo Turina indica que «sobre un tema en tres frases, se desarrollan las variaciones, de tipo decorativo, pero muy libres, presentando cada una de ellas, ritmos y fórmulas de ambiente popular». En ésta, en La menor, en un calmado *Andante*, el piano acompaña a las cuerdas, quienes se van intercambiando la melodía principal. En la primera variación, *Allegro moderato*, Turina escribe: «Tema popular. Ritmo de muiñeira [*sic*] fa mayor».⁹⁰⁰ Se trata de una estructura ternaria que se inicia con el piano portando la melodía principal en la derecha mientras la izquierda y las cuerdas actúan a modo de bordón. En la sección central, la línea melódica para al violín para, al final, volver al piano. De esta forma queda compensado el protagonismo del violonchelo en el tema. La segunda variación, *Andantino mosso*, «en modo popular, ritmo de schotis [*sic*] re mayor».⁹⁰¹ La textura instrumental está equilibrada aunque el papel del piano es más bien rítmico. La tercera variación, *Moderato*, «ritmo de zortzico / si bemol mayor» está completamente

⁸⁹⁹ Para una escucha guiada de este movimiento central, consultar el podcast de Radio 2 del 16 de septiembre de 1982 (o su retransmisión en rtve ‘a la carta’ el 25 de mayo de 2016) en el que García del Busto analiza la obra antes de su audición, haciendo énfasis en el carácter de cada una de las variaciones. En el mismo audio, se presenta otra obra, la sonata de *Sanlúcar de Barrameda* op. 24 en cuyos cuatro movimientos - I. En la torre del castillo; II. Siluetas de la Calzada; III. La playa; IV. Los pescadores en Bajo de Guía- se muestran determinados escenarios gaditanos y se usa un lenguaje próximo a lo popular. La obra también presenta procedimientos cíclicos muy claros. <<http://www.rtve.es/alacarta/audios/segundo-programa/segundo-programa-centenario-joaquin-turina-jose-luis-garcia-del-busto-25-05-16/3616768/>> [consultado: 03/09/2019]

⁹⁰⁰ Turina usa el vocablo original en gallego *muiñeira* en lugar del castellanizado: muñeira. Significa «molinera» (*muiño* = molino). Es una danza popular gallega escrita en 6/8 de carácter instrumental.

⁹⁰¹ De nuevo Turina vuelve a aludir al vocablo original en alemán, Schottisch (escocés), del que deriva la palabra castellana y que ya aparecía así en la partitura de obras como la zarzuela *La Gran Vía* (sexto número: «Schottisch del Eliseo Madrileño») de Federico Chueca y Joaquín Valverde en 1886.

desarrollada por el piano, quien hasta el momento había tenido un papel más secundario, usando el típico compás de cinco tiempos (5/8) de esta danza vasco-navarra oriunda del norte de España y sur de Francia.⁹⁰² La cuarta variación, *Allegro*, «evocación de jota lejana, cortada por fragmentos del tema / sol mayor / esta variación tiene mayor alcance que las otras».⁹⁰³ Las indicaciones de «cantando» sobre el violín, interpretando el pasaje en la cuarta cuerda para buscar un timbre menos brillante, dejan claro el carácter vocal popular de la pieza; mientras, el violonchelo, en pizzicato, ejerce de motor rítmico. Este discurso, tal y como indica Turina, se entrecorta con intervenciones del tema principal en el piano, por lo que la textura es alternante entre las dos familias: piano y cuerda. La quinta variación, *Andantino*, «popular, a modo de soleares / mi mayor, dominante de la» presenta al piano simulando claramente a la guitarra mientras el violín intenta simular la nota tenida del cantaor con gestos que imitan el *quejío*. Turina parece buscar el efecto tímbrico del comienzo del cante, que en el flamenco a veces se inicia con una pequeña acentuación, sumando a la cuerda la misma nota del piano. Aunque escrito en 6/8, los doce tiempos en los que se subdivide la soleá se encuentran en la agrupación de las frases de dos en dos compases. A pesar de la indicación del compositor de Mi mayor como tonalidad, se trata de un Mi frigio al que se le altera al tercera eventualmente para producir la alternancia mayor/menor típica de este modo tan asociado a la música andaluza, en la que se enmarca la soleá. Al final de esta variación el compositor indica «vuelta al tema», en La menor; es decir, el segundo movimiento acaba tal y como comienza, siguiendo el procedimiento clásico.⁹⁰⁴

El tercer movimiento, Re menor (aunque sin armadura) presenta una estructura de forma sonata, en la que el primer tema presenta un perfil más rítmico y enérgico mientras que el segundo tienen un carácter más popular («ritmo de guajiras») con su característica alternancia de 6/8 y 3/4.⁹⁰⁵ En este movimiento será donde reaparezca material de los anteriores tiempos, como así lo indica el propio compositor en la partitura. Dentro de la

⁹⁰² De hecho, Ravel también utilizará este ritmo de zortzico para dar un aire popular español a su Trío con piano, además de usar material temático también del norte de España.

⁹⁰³ Aunque la jota como baile regional se identifica con Aragón, es una danza que se extiende a toda la geografía. Quizá a esto se refiera Turina con «esta variación tiene mayor alcance que las otras» puesto que musical o formalmente no hay ninguna razón para considerarla más trascendente que las demás.

⁹⁰⁴ Para profundizar en el tratamiento del tema con variaciones por parte del compositor, consultar HEINE, Christiane. «La variación en las Sonatas para piano de Joaquín Turina», en JAMBOU, Louis (ed.). *La musique entre France et Espagne: Interactions stylistiques (1870-1939)* (= Collection Musiques-Écritures), París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, pp. 269-290.

⁹⁰⁵ El dibujo rítmico-melódico del piano que recuerda mucho al tema principal de *Almería (Suite iberica, cuaderno II, no. 1)* de Albéniz, que también se desarrolla siguiendo el esquema rítmico de la guajira, la versión flamenca del punto cubano.

sección de Desarrollo (cc. 74-127): «tema de la fuga» (cc. 77-80, cc. 122-127), «tema de las variaciones» (cc. 86-90), «tema de muiñeira» (cc. 108-110). En la Coda (cc. 182-210): «diseño del prelude» (cc. 187-182), «tema generador del prelude» (cc. 183-188) o «cabeza del motivo de la fuga» (cc. 190-193). Es de remarcar que Turina reserva por un lado estas referencias a movimientos anteriores para el Desarrollo, valiéndose de diferentes materiales para aumentar la sensación de elaboración discursiva, pero por otro también retoma el tema con el que se inicia el Trío, el de la fuga, para concluirlo, dando otra dimensión a su idea inicial —comenzar con la sección final de una fuga— para finalizar aquí el Trío con lo que sería el comienzo de esta fuga. De manera que Turina extiende aquí el concepto polivalencia e intercambiabilidad de frases y motivos que ya se vio en el *Trío en fa*, proponiendo incluso funciones nuevas para materiales ya utilizados, profundizando también lo cíclico a diferentes niveles.⁹⁰⁶

En cuanto a la instrumentación, es de reseñar que la obra no fue comenzada como Trío sino como Quinteto. No obstante, la presencia de los tres instrumentos y su relevancia discursiva está bastante equilibrada, como ya ocurría en el *Trío en fa* (1904). A nivel armónico, la obra se posiciona en una estética tonal-modal que ya viene anunciada desde su comienzo, desarrollando la tonalidad de Re menor pero sin indicar armadura alguna; y pasando por diferentes regiones modales a lo largo del segundo tiempo, donde se exponen diferentes danzas populares.

En resumen, salvo por una inclusión más evidente de lo popular realizando un recorrido por diferentes regiones de España en cada una de las cinco variaciones (Galicia, Madrid, Navarra y País Vasco, Aragón y Andalucía), el procedimiento compositivo de Turina aquí es similar al del *Trío en fa*, donde los bloques que se yuxtaponen son intercambiables (como ocurre al comienzo y final del II movimiento) y los temas se tratan como material descontextualizado cuya movilidad le hace aparecer en un pasaje expositivo, en una transición en una coda. Sin embargo, sí se puede apreciar un uso más profundo de lo cíclico, en el sentido de aproximar los extremos, tanto en el segundo tiempo como en la obra completa, acabando casi como comienza y, aludiendo a la propuesta de Salazar, intercambiando el papel de la forma sonata y la fuga como primer y último movimiento en lo que sería la concepción clásica y tradicional del Trío con piano. De nuevo, Turina propone un juego de espejos que da fe de su capacidad de

⁹⁰⁶ Por ejemplo, el segundo tiempo finalizaba con el material temático con el que comenzaba, dando sensación cíclica al propio movimiento que, ya de por sí, estaba concebido como una recursividad temática (tema con variaciones).

organizar estructuralmente el discurso. Sin embargo, a nivel compositivo, este último movimiento del Trío no necesita una planificación tan concienzuda como sí lo requería el *Trío en fa*, ya que las reapariciones de material del I y II movimiento se pueden considerar prácticamente como elementos motivicos autónomos que se introducen en un discurso que, sin ellos, también estaría completo.

6.2. Trío no. 2 en Si menor op 76 (1933)

El Trío no. 2 op 76 en Si menor muestra una adhesión con las formas clásicas mayor que el anterior. De la misma manera que en el Trío no. 1, la FJM conserva una partitura con anotaciones manuscritas del compositor que analiza la obra y la puntualiza en numerosos aspectos.⁹⁰⁷ Por ejemplo, comienza indicando que el primer tiempo es la «reunión de dos formas en una – sonata sin desarrollo, en su lugar hay un pequeño lied en tres partes» para posteriormente identificar y caracterizar cada sección de la estructura. Lo cual, concuerda con nuestros resultados analíticos.⁹⁰⁸ De corte plenamente romántico,⁹⁰⁹ el primer tema presenta una melodía en las cuerdas a distancia de octava mientras el piano refuerza texturalmente el pasaje con semicorcheas ascendentes y acordes placados para, tras cuatro compases, intercambiar los papeles para que sea el teclado el que cante el tema y las cuerdas lo acompañen. Este comienzo ya pone de manifiesto el vínculo con lo clásico: agrupamiento de la cuerda por un lado y el piano por otro que se alternan en el tratamiento del material. El tema secundario, en Mi mayor (la subdominante), que comienza en el compás 30, aparece, según Turina, «con modulaciones muy bruscas, a modo de danza y un poco frívolo como sentimiento». Se trata éste de un bloque en el que el tema se secuencia realizando acercamientos tonales a diferentes centros, lo que proporciona una movilidad y una energía interna que contribuye a esa sensación de danza que busca el compositor. Al finalizar el grupo temático B, tal y como indicó Turina, no aparece el Desarrollo, sino que comienza la primera sección de

⁹⁰⁷ E-Mjm: Sig. LJT-P-B-98. Acceso online:

<<https://digital.march.es/turina/es/fedora/repository/jt%3A25283>> [consultado: 02/09/2019].

⁹⁰⁸ García Alcantarilla expone un esquema estructural de la obra en el que traslada las consideraciones analíticas de Turina; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, op. cit., pp. 102-111.

⁹⁰⁹ Llano comenta incluso que se trata de un tema «al estilo Brahms»; ver LLANO, Samuel. «Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum», *Notas al programa del Aula de (re)estrenos 74*, Madrid, Fundación Juan March, 2009, p. 6. Probablemente refiriéndose a la similitud con el tema principal del primer movimiento del Quinteto con piano en Fa menor op. 34 de Brahms. Aunque también se asemeja al tema A (tras la introducción) del Cuarteto de cuerda el Sol menor de Grieg. Por lo que, aunque el parecido es probablemente anecdótico, sí que encuentra resonancias con el lenguaje romántico.

un Lied tripartito en Do mayor (c. 68). El protagonismo de las cuerdas es total en esta sección, siendo la zona central (c. 92), en Re mayor, «a dúo» como indica Turina. El lied concluye con un «conducto por el primer tema» (c. 109) que es una transición usando material del grupo temático principal para iniciar la Reexposición (c. 115), que se desarrolla según lo esperado.

El segundo movimiento también se adhiere a una de las formas tradicionales: el scherzo (tal y como lo indica Turina). Mientras que la primera sección se desarrolla en compás de 5/8 para marcar el carácter agitado y juguetón del movimiento, la zona central, «trío» (cc. 78-87) retoma la idea de la «segunda frase del lied. A dúo» del primer movimiento realizando incluso el cambio de compás de 5/8 a 3/4. Tras esto, Turina no indica *da capo*, sino que escribe una versión elaborada del comienzo, estableciendo así la forma ternaria reexpositiva, tal y como lo harían Chapí (II mov.) y Bonnín (III mov.) y al contrario de Bretón (III mov.), Gerhard (Trío no. 1, III mov.) o Tuesta (II y III movs.).

El tercer y último movimiento, según el autor, es un «coral que crece siempre en dinamismo. Está cortado por dos episodios». Efectivamente, tras una breve introducción en Mi mayor (cc. 1-7) comienza el Coral, en Si menor, el tono principal, articulado en dos impulsos en los que primero lidera el piano (cc. 8-28) para luego dejar el relevo al violín (cc. 19-29). El primero de los dos episodios que lo cortan (cc. 36-75) es un largo fragmento en 6/8, mucho más rítmico, que se interrumpe así mismo en el compás 58 para iniciar un ascenso dinámico hasta el comienzo del segundo bloque del Coral en el compás 76, ahora «más dinámico que la primera vez». De nuevo, en el compás 87 se ve interrumpido por el «segundo episodio, en desarrollo. Segundo tema del primer tiempo» al que anexa la «transición del primer tiempo» (el puente entre A y B del I mov, es decir, cc. 22-29) seguido, ya en el compás 101 con otro nuevo fragmento del primer tema del tiempo inicial (como un resumen de los cc. 10-17 del I mov.) que inicia una nueva subida hasta el compás 137 donde el Coral hace su tercera y última aparición «con gran dinamismo y sin correr. Violín y cello no deben estorbar al piano» ya que precisamente éste despliega el coral de manera similar a como lo haría al comienzo, culminando así el movimiento y la obra. Las tres apariciones del Coral (que llamaremos A, en Si menor), interrumpidas por dos bloques diferentes (B, cc. 36-75, en Si menor; C, cc. 87-136, en Si mayor, que retoma material del primer tiempo), parecen construir una estructura ABACA.⁹¹⁰ Aunque, por sus propias palabras, la idea de Turina parece ser la de un

⁹¹⁰ También describe así su arquitectura García Alcantarilla, aunque no menciona una posible relación con el rondó; ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, pp. 109-110.

crecimiento constante a través de varios impulsos hacia el punto culminante —que se coloca justo al final—, se podría considerar este tercer movimiento bajo una forma rondó debido a la alternancia de un estribillo, el coral inicial, con dos episodios.

De nuevo, se aprecian en este Trío no. 2 op. 76 elementos que reaparecen fuera del movimiento en el que fueron presentados: la sección central «a dúo» del «lied en tres partes» que sustituía al Desarrollo del primer tiempo se cita en el Trío central del segundo tiempo; mientras que el tema secundario, el puente y el tema principal del primer tiempo —lo que Turina llamaba «sonata sin desarrollo»— constituyen la mayor parte del segundo episodio, C, del último movimiento. Es decir, todo el material significativo del primer tiempo se retoma en los dos siguientes. Pero no lo hace de manera continua, como una elaboración o una extensión, sino, una vez más, como fragmentos compartimentados que, en virtud de su autonomía y versatilidad, se insertan en diferentes partes para cambiar su función atendiendo al nuevo lugar que ocupan. De nuevo, la idea que aparecía en el Trío op. 35 y el *Trío en fa*, y que, en resumen, sobrevolaba la producción dentro del género en el siglo XIX: la descontextualización del material para reubicarlo y dotarlo de una nueva función y significado derivada de una localización distinta a la original.

6.3. *Círculo* op. 91 (1936)

La cuarta composición de Turina para esta plantilla es *Círculo* op. 91, intitulado «fantasía para piano, violín y violonchelo». No es casualidad que la denominación de «trío» no aparezca en ningún lugar, ya que la obra se desarrolla fuera de los límites estructurales del género, pudiendo discutirse si realmente el compositor tiene la intención de continuar los modelos clásicos o, de lo contrario, propone una forma continua desde el comienzo al final; lo que, desde luego, contribuiría al entendimiento de su título y sus tres movimientos, en los que se evoca el tránsito del Sol y sus tres momentos más importantes durante el día en relación a la intensidad lumínica: I. Amanecer; II. Mediodía; III. Crepúsculo. Tanto el título de la pieza como el de los movimientos ya anuncian la relación con elementos extramusicales de naturaleza poética, que apuntan a un cuidado del sonido; lo que efectivamente ocurre ya que en numerosas ocasiones Turina muestra una mayor preocupación por esculpir la materia sonora que en las tres obras anteriores para la plantilla.

En lo referente al plano armónico, al igual que los dos anteriores (pero no como el *Trío en Fa*, que presentaba cuatro bemoles) Turina decide no colocar armadura dado que

los continuos cambios de color y de centro tonal la harían prácticamente inútil. El lenguaje, más avanzado que en el Trío anterior, está en continuo cambio, estabilizándose brevemente en pasajes más temáticos pero volviendo a la bruma sonora cuyo cambio constante dirige el discurso. La sensación no es tonal-modal, como en los anteriores, sino que parece haber adquirido un nuevo grado de libertad en el que las disonancias están mucho más emancipadas y los acordes por cuartas y quintas en paralelo se usan sistemáticamente para debilitar tensión. Todo ello claramente en resonancia con los recursos armónicos impresionistas.

Los tres instrumentos tienen una presencia y contribución bastante similar, sobre todo debido al hecho de que el material es difícilmente reconocible por ser muy poco característicos, casi sumidos en una contemplación constante que provoca que piano, violín y violonchelo siempre digan algo, pero casi nunca destaquen uno por encima del otro. El teclado parece haber abandonado la idea de «línea melódica» para expandirse hacia un concepto similar a una «franja melódica» en la que los acordes se desplazan de manera agrupada, como si se pasara del trazo de un pincel al de una brocha. Tanto la dificultad en la delimitación estructural como la idea de líneas melódicas texturalmente más difusas son elementos esenciales de la estética impresionista en la que, según nuestra opinión, parece moverse Turina en esta obra, donde uno de los preceptos principales es la desaparición de los límites entre forma y contenido.⁹¹¹

Debido a esta falta de definición y caracterización del material temático, es difícil establecer vínculos entre los tres movimientos más allá de parentescos que pueden derivar de la propia lógica de la obra y no de una intención manifiesta de recursividad temática. No obstante, sí existe un motivo que claramente aparece al comienzo (Ejemplo 79a) y al final (Ejemplo 79b) de la composición, en ambos casos en el violonchelo —sobre el acorde de Re^b mayor— aunque con acompañamientos diferentes, aportando el rasgo cíclico que se podría deducir desde el propio título.⁹¹²

⁹¹¹ La máxima del movimiento impresionista en pintura —precedente del musical— era erigirse contra el sistema representativo de la pintura tradicional (XV-XIX) para poner en relieve la percepción subjetiva del artista (y por ende, del público), rechazando toda idea preconcebida sobre la realidad objetiva para atender únicamente a los datos que aporta la retina, la cual es incapaz de diferenciar entre objeto o espacio, dentro o fuera, pues ese es un proceso de reinterpretación cerebral posterior, eliminando la división entre continente y contenido y atendiendo solo a la idea de *color* en movimiento.

⁹¹² D'Indy, tras estudiar la técnica compositiva de Beethoven, concibió la idea de que la transferencia de material temático de un movimiento a otro, en su versión original o elaborada, provoca que los motivos cíclicos se perciban como personajes que deambulan, cambian y se readaptan a los nuevos contextos, contribuyendo a la dramatización de la obra; ver HEINE, Christiane. «La enseñanza de Vincent d'Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)», en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; CABRERA, María Isabel (eds.). *Cruces de caminos*:

Ejemplo 79a: TURINA, Joaquín. *Círculo* op. 91
Madrid, UME, 1936, I, cc. 7-15 (material cíclico: al comienzo)

Ejemplo 79b: TURINA, Joaquín. *Círculo* op. 91
 Madrid, UME, 1936, III, cc. 99-107 (material cíclico: al final)

Observando que las características principales y procedimientos compositivos del *Trío en fa* (1904) escrito antes de irse de España reaparecen —aunque enfatizadas— en estas tres obras para la plantilla posteriores, la estancia en París no parece haber supuesto un cambio de paradigma en las obras dentro del género del Trío con piano.⁹¹³ Quizá, precisamente a causa de la similitud de enfoques creativos, fue que el músico sevillano eligió la *Schola Cantorum* como centro de formación:⁹¹⁴ desde luego, tras recorrer los cuatro tríos —siendo el primero anterior a su marcha a Francia—, se puede llegar a la conclusión de que su formación en París parece haber servido más para asentar una

⁹¹³ Según Samuel Llano, las obras compuestas en París, entre ellas el Quinteto, no parecen suponer una modificación significativa del método creativo de Turina, sino una interrupción temporal para adaptarse a los métodos de la Schola Cantorum; ver LLANO. «Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum», *op. cit.*, pp. 4-5.

⁹¹⁴ Una consideración similar, pero aludiendo concretamente a los procesos cíclicos que ya mostraba el *Trío en fa* de 1904, realiza García Alcantarilla, ver GARCÍA ALCANTARILLA. *El repertorio español para Trío con piano...*, *op. cit.*, p. 127.

técnica y un lenguaje que, de alguna manera, ya le era afín, que para espolearlo a descubrir nuevas posibilidades estructurales o investigar sonoridades. De hecho, Yvan Nommick resume la herencia de la *Schola* en la creación posterior de Turina en tres elementos: adhesión a la tonalidad, concepción global del plan estructural y uso de procedimientos cíclicos,⁹¹⁵ los cuales ya estaban presentes (e incluso más trabajados, como el planteamiento estructural) en el *Trío en fa*,⁹¹⁶ obra de juventud donde ya se encuentran las ideas constructivas de yuxtaposición, ciclicidad, material descontextualizado o revisión de las grandes formas que venían apareciendo en el género desde los entornos de 1850. Lo que significa que los Tríos de Turina se pueden ver más como parte de la línea evolutiva del género en España —sobre todo en el aspecto formal— o incluso como una consolidación de los recursos compositivos que el músico practicaba desde su juventud —en cuanto a la yuxtaposición, descontextualización y uso de procedimientos cíclicos— más que como el resultado de la asunción de los preceptos compositivos de la *Schola Cantorum*.

7. *Trío-Fantasia* (1937) de Arturo Dúo Vital (1901-1964)

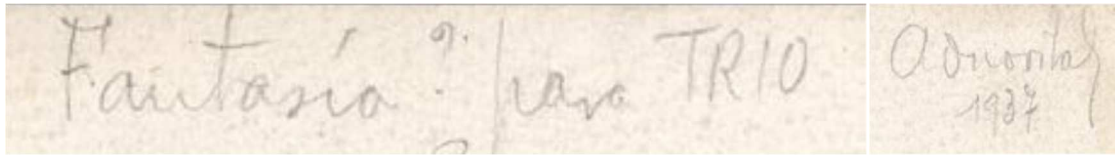
7.1. *Fantasia? Para TRIO* (borrador: 1º bloque)

El título original, tal y como aparece en la primera página del manuscrito es «Fantasia ? para TRIO» (Ejemplo 80).⁹¹⁷ La firma y fecha original es «A. Duovital 1937» (P. 1), con la «o» enlazada claramente con la «v» formando una sola palabra. Un poco más adelante, llamará a la obra «TRIO-FANTASÍA» (P. 4).

⁹¹⁵ NOMMICK, Yvan. «Joaquín Turina: Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)», *Scherzo*, vol. XV, no. 140, Madrid, 1999, p. 141.

⁹¹⁶ Muchos de estos rasgos también aparecen en obras camerísticas de Turina cercanas a los tres Tríos aquí analizados. Por ejemplo, en su *Sonata fantasía* op. 59, escrita en 1930, Turina presenta no solo rasgos impresionistas (como el uso de paralelismo de acordes a modo de línea melódica ampliada o la modalidad/pantonalidad como universo sonoro característico) sino también ideas formales que se han constatado en estos Tríos, como las variaciones, el uso del coral como tema generador o la ciclicidad. Concretamente, el segundo tiempo de la *Sonata fantasía*, «Coral con variaciones», se puede relacionar tanto con el segundo movimiento del Trío no. 1 como con el último tiempo del Trío no. 2. Además, entre las elaboraciones de este segundo movimiento de la Sonata, *Lento*, aparece material del primer tiempo, apareciendo de nuevo la idea de lo cíclico, debilitando la frontera entre ambos; ver HEINE, Christiane. «El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)», *Anuario Musical*, no. 52, 1997, p. 177.

⁹¹⁷ El manuscrito no está compaseado. De manera que para referenciar un elemento se indicará la página (P.), la línea o pentagrama (L.) y el compás o compases dentro de esa línea (C.) Hacen referencia a la paginación de los documentos digitales (obviando la primera página por tratarse simplemente de una duplicación de la portada con el añadido de elementos relacionados con su catalogación y descripción). Al no existir un orden claro en el manuscrito, el número de compás que se indique en los ejemplos estará en relación únicamente con el ejemplo concreto comentado en cada momento.



Ejemplo 80: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 1 / encabezado

El manuscrito autógrafo —en 26 páginas— está escrito íntegramente a lápiz y se trata de un borrador, simplemente esbozos y esquemas más o menos desarrollados o anotados para ser, supuestamente, terminados y concretados posteriormente. Labor que el compositor no realizó.⁹¹⁸ No obstante, algunas aclaraciones como «última sección de la exposición», «desarrollo o transición», «melodía 1º» o «melo2º» (P. 4) apuntan a una estructura relacionada con la forma sonata, aunque la indicación de «fantasía» probablemente esté relacionada con una propuesta que no respete el modelo tradicional.

A musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The Violin part is in bass clef and shows measures 1 through 5. The Piano part is in treble and bass clefs and shows measures 1 through 5. Dynamics include *pp* and *p*. The word 'sigue' is written at the end of the first line.

Ejemplo 81: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío
[transcripción de E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 3 / L. 4

En la cuarta línea de la página tres del manuscrito, el violonchelo muestra el material completo del tema inicial (y aparentemente principal). Una melodía compuesta por varios impulsos, en compás de 3/4 y en una estética neoclásica. La armadura, la melodía y el desarrollo armónico indican la tonalidad de Re menor (Ejemplo 81).

⁹¹⁸ Para un estudio biográfico del compositor y del contexto creativo, localización y recepción de la obra dentro del Capítulo II del presente texto, consultar las páginas 134 a 138.

1 **A tempo**

Pno.

5

Pno.

rfz *dim.* *p* rit. rit. molto

12 **Moderato assai**

Vln.

Vc.

mf

Moderato assai

Pno.

p

pp

15

Vln.

Vc.

Pno.

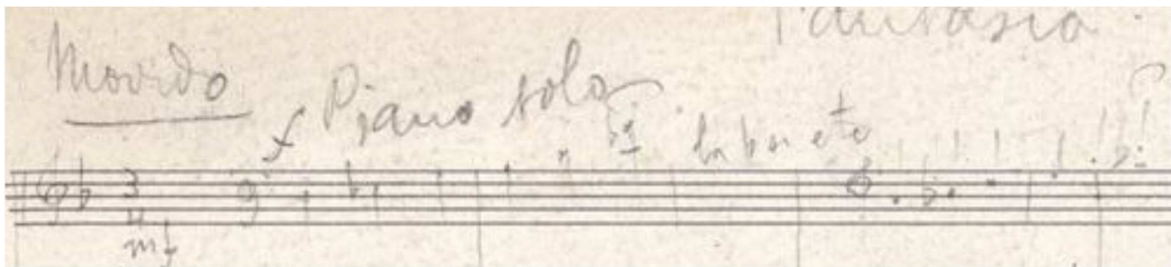
salta a Ø o bien sigue a A

Ejemplo 82: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío
[transcripción de E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 1 / L. 5-6

En las líneas cinco y seis de la primera página (Ejemplo 82, c. 12), aparece una versión del tema anterior, de nuevo en Re menor pero esta vez más desarrollado. En este pasaje se aprecia como desde la doble octava del compás 1, Dúo Vital empieza a tejer una red de una, dos y tres voces que se abre en el compás 5, donde todo aparece desplegado en forma de mixtura. Es una zona de lanzamiento y vuelta, que genera un punto culminante relativo en el plano textural para introducir los tres instrumentos: violín, violonchelo y piano. En esta introducción del piano solo, se aprecia claramente como la mano izquierda muestra una organización pentatónica:

la sib re mi sol (2m 3M 2M 3m)

No es el único sitio en el que Dúo Vital plantea estas agrupaciones interválicas que, de alguna manera, parecen contribuir a definir el comportamiento armónico de la obra. Esto se deja entrever en varios lugares más del borrador.



Ejemplo 83: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 1 / L. 1 / C. 1-4

Justo al comienzo del manuscrito, aparece una anotación en la línea del violín en la que Dúo Vital escribe esta sucesión de notas y varias palabras (Ejemplo 83):

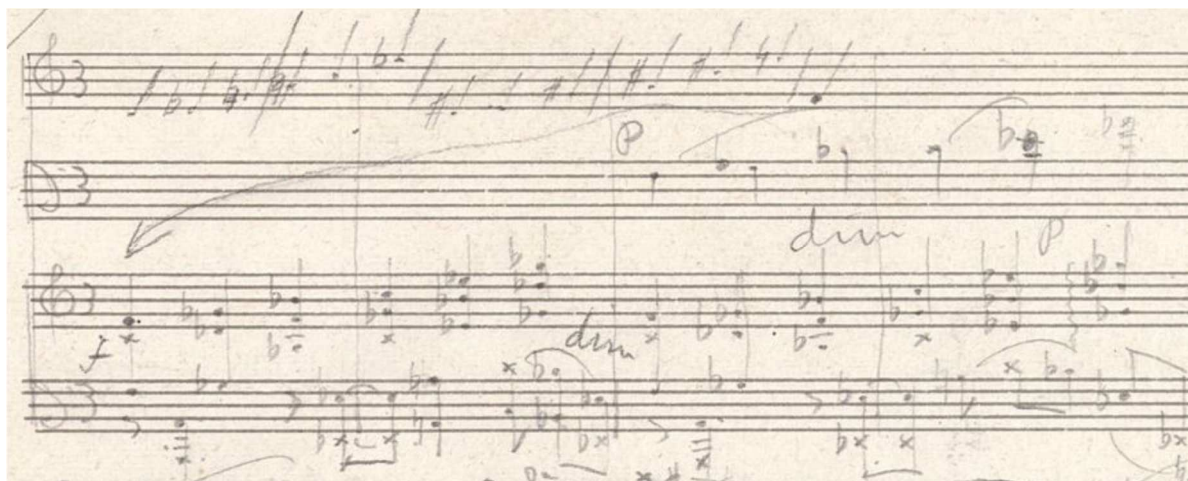
re mi^b sol la re mi^b sol si^b [la b si etc] la sib re mi sol sib

Es decir, asumiendo que no es una línea terminada sino una anotación, no revisada e incompleta, parecen ser los sonidos:

re mi^b sol la sib (2m 3M 2M 2m)

Observando el siguiente caso (Ejemplo 84), en una zona bastante más perfilada, aparecen las escalas:

<i>re mi^b sol la do</i>	(2m 3M 2M 3m)	[pentagrama superior, primera mitad]
<i>re[#] mi sol[#] la[#] do[#]</i>	(2m 3M 2M 3m)	[pentagrama superior, segunda mitad]
<i>fa sol^b si^b do mi^b</i>	(2m 3M 2M 3m)	[tercer pentagrama, cc. 1-2]



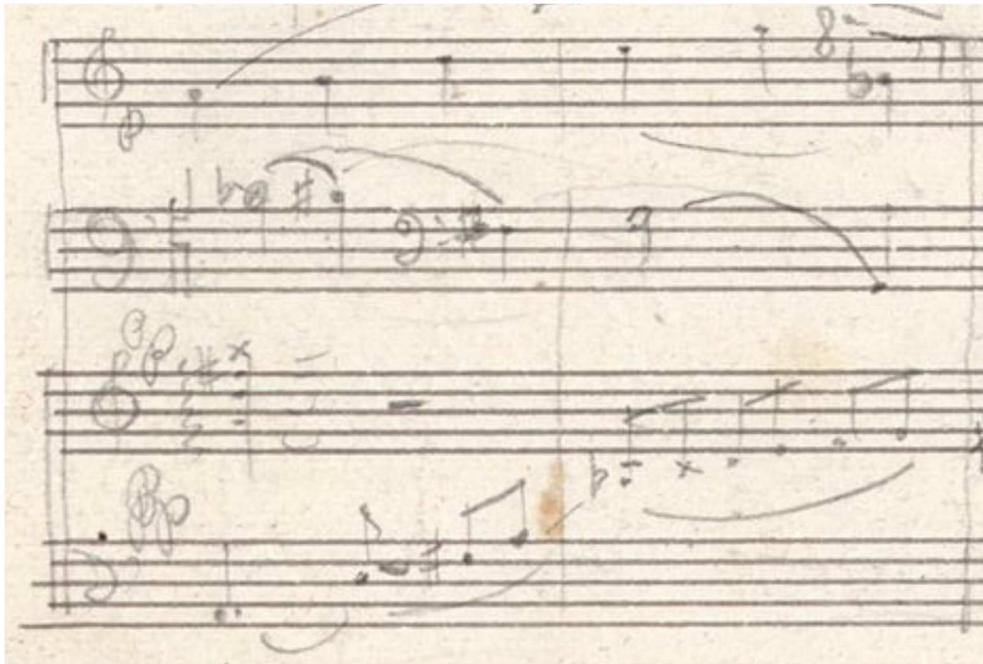
Ejemplo 84: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 7 / L. 1 / C. 1-4

En el siguiente ejemplo (Ejemplo 85) aparece una ordenación muy parecida a la anterior: *la si re mi sol si^b*. Aunque probablemente sea la primera (olvidando Dúo Vital el primer bemol), se abren dos posibilidades:

<i>la si^b re mi sol</i>	(2m 3M 2M 3m)
<i>la si re mi sol</i>	(2M 3m 2M 3m)

Es decir, de alguna forma, a través del material de estos borradores, se puede conjeturar que había una organización pentatónica interna; la cual, podría influir a nivel estructural. De ser tal, la organización más general sería la de «2m 3M 2M 3m». Con lo cual, las secuencias antes vistas, reforzarían determinadas funciones tonales:

<i>re mi^b sol la do</i>	sobre la tónica
<i>la si^b re mi sol</i>	sobre la dominante
<i>fa sol^b si^b do mi^b</i>	sobre la mediate
<i>re[#] mi sol[#] la[#] do[#]</i>	sobre el napolitano



Ejemplo 85: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 7 / L. 2 / C. 1-2

No se puede asegurar si este elemento melódico iba a tener un uso equivalente al de un grupo temático secundario, o bien era un elemento transicional, o un sustento estructural que se filtra dentro del discurso para generar coherencia y cohesión. Lo único que se puede postular es que, a parte del tema principal que se ha visto en los tres ejemplos anteriores, este material pentatónico es uno de los pocos elementos recurrentes y dotado de una entidad y lógica que podría oponerse al tema principal. Por lo que no sería descabellado considerarlo como un grupo temático nuevo aunque de importancia menor.⁹¹⁹

Siguiendo con la parte introductoria del piano, como se dijo, en los compases 5 y 6 (mano izquierda) aparece una textura a la que comúnmente se le denomina mixtura: una línea melódica embellecida por varios sonidos simultáneos, intentando emular los trazos difusos de la pintura impresionista al sustituir la «línea» melódica por una «banda» melódica, lo que refuerza la relación con el lenguaje francés.⁹²⁰ Tras la introducción, ya

⁹¹⁹ A propósito de *Danza Thaiandesa* (1937) para banda, contemporánea a esta *Fantasía-Trío*, Dúo Vital comentaba que «hacía uso de la escala pentatónica oriental», y que acabó considerándola «como una de sus obras más impersonales»; ver LASTRA CALERA. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música, op. cit.*, p. 255, donde se hace referencia a la carta de Arturo Dúo Vital a Luis Zugadi, fechada el 27 de julio de 1955 que se conserva en el archivo familiar. Quizá *Fantasía-Trío* le propiciaba una nueva oportunidad para usar elementos pentatónicos de otra forma, esta vez no como un material claramente melódico sino como un sustrato que serviría para dar soporte estructural, como un ADN oculto, filtrándose de diferentes formas a lo largo de la pieza para dar solidez.

⁹²⁰ Dúo Vital manifiesta su predilección por los trabajos de Debussy y, especialmente, Ravel, quienes influirán en el lenguaje de sus composiciones posteriores a su vuelta a España tras estudiar en Francia; ver

en el compás 12 (*Moderato assai*), se observa cómo, en general, el compositor comienza a mostrar cierto desequilibrio entre los instrumentos. Las indicaciones de *p* para la mano derecha del piano, *pp* para la izquierda y *mf* para las cuerdas deja claro que la sonoridad general no es fácil de gestionar. El acento en el *si* del violín (c. 13) para compensar la bajada del piano hasta el *sol* grave apunta a que el compositor es consciente de esta problemática (por otro lado, inherente a la formación). El violonchelo, aunque está realizando un papel melódico, también proporciona un bajo para el piano, que presenta un pasaje complejo. Sin embargo, este fragmento del teclado (aparentemente el último en importancia) es el más difícil técnicamente de los tres. Por último, Dúo Vital escribe al final de este fragmento la indicación de «salta a \emptyset o bien sigue en A». Es decir, se plantean dos formas posibles de seguir, lo que contribuye con la concepción de una obra en un estado aún muy embrionario.

En el siguiente pasaje (Ejemplo 86a), la ausencia de armadura y el cambio ya producido de subdivisión binaria a ternaria sugieren que este fragmento no es un elemento aislado sino que proviene de un pasaje anterior en La menor (tono de la dominante). La anotación de «id y mayor» probablemente signifique un cambio de tonalidad de La menor a La mayor, ésta ya como dominante de Re menor, tonalidad a la se ubica el siguiente pasaje referenciado con «y ahora Violín y Cello a la 8ª repiten el 1^{er} tema inicial, está en la misma hoja, al otro lado, dice Medio» (Ejemplo 86b). La continuación ya está escrita en el dorso de esta misma página (Ejemplo 87), en la que básicamente se vuelve a mostrar el tema inicial, esta vez con violín y violonchelo interpretando a octava la melodía y con el piano en un papel muy secundario. Es decir, nuevamente agrupa las cuerdas por un lado y el piano por otro para encontrar claridad y equilibrio en un momento que, por lo manifiesto del tema, parece importante. De hecho, la indicación de «última sección de la exposición» que se encuentra justo antes de la introducción del piano (Ejemplo 86) así lo atestigua: parece identificarla como la última gran aseveración del tema antes de comenzar con una zona de «desarrollo o transición» que, por otro lado, está solo mínimamente esbozada en el pentagrama superior (Ejemplo 88).

Declaraciones estéticas autógrafas del compositor en 1953 conservadas en el archivo familiar; ver LASTRA CALERA, Julia. «Arturo Dúo Vital (1901-1964). Una retrospectiva», *op. cit.*, pp. 30-31.

PARA EL TRIO FANTASIA
última sección de la exposición

MEDIO
a la 8ª V y Cell

Vln.

Vc.

Pno.

pizz.

p

id y mayor

y ahora Violín y Cello a la 8ª repiten el 1er tema inicial, está en la misma hoja, al otro lado, dice Medio

1

6

Ejemplo 86a: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío
[transcripción de E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 4 / L. 7 + P. 3 / L. 5

última
sección
de la ex-
posición

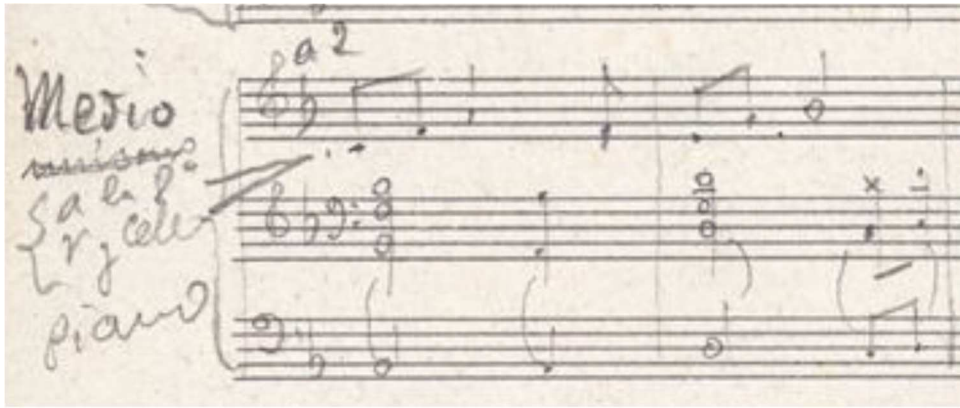
pizz.

id y mayor

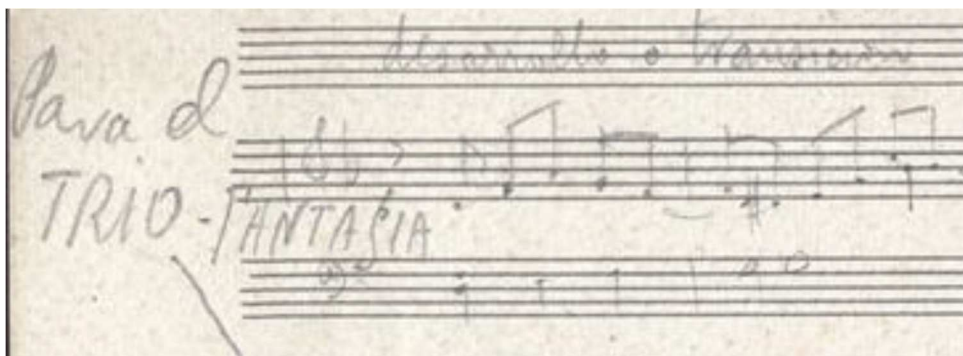
y ahora

y ahora violín y cello a la 8ª repiten el 1er tema inicial, está en esta misma hoja, al otro lado, dice Medio

Ejemplo 86b: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 4 / L. 7
(corresponde a cc. 1-3 del Ejemplo 86a)

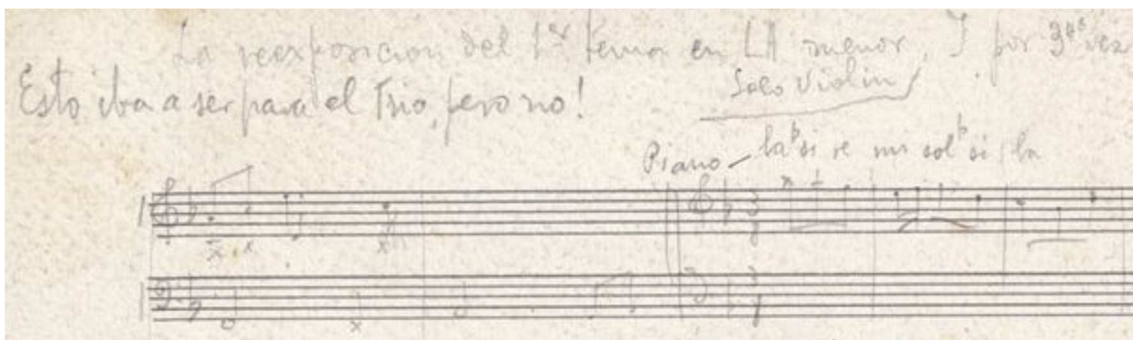


Ejemplo 87: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 3 / L. 5
(corresponde a cc. 4-5 del Ejemplo 93)



Ejemplo 88: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 4 / L. 6

La página cuatro del manuscrito alberga dos datos importantes. Uno es la anotación de: «La reexposición del 1^{er} tema en LA menor solo violín. Y por 3^a vez en re menor al unísono V y Violon» (Ejemplo 89). Segundo, la constatación clara de que Dúo Vital no planteaba solo un tema, sino varios. Con lo cual lo dicho en el apartado anterior sobre la posibilidad de otorgarle a ese material escalístico pentatónico (2m 3M 2M 3m) la credencial de tema secundario (o similar), cobra mayor sentido.



Ejemplo 89: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 4 / L. 1 / C. 1-2

7.2. *Fantasia? Para TRIO* (borrador: 2º bloque)

Todo lo anteriormente comentado hace referencia a las cuatro primeras páginas del manuscrito «DUO 14-36796», las más complejas de interpretar puesto que se trata de los fragmentos menos perfilados. A partir de aquí aparecen varias páginas numeradas de la 7 a la 24 (más dos extra sin numerar) mucho más acabadas. Este bloque nuevo podría ser incluso una versión con miras a ser interpretada, al menos parcialmente, ya que la parte de violín de las páginas 11-13 aparece remarcada con un lápiz más oscuro que clarifica el texto. No obstante, el primer bloque analizado (P. 1-4) y el que se contempla ahora (P. 7-24) están relacionados a muchos niveles, pudiendo ser este segundo grupo la versión a limpio de algunas ideas que solo se esbozaron antes. Por ejemplo, reaparece el tema principal (Ejemplo 90).



Ejemplo 90: DÚO VITAL, Arturo. *Fantasia-Trío* [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 9 / L. 3

Los pasajes que se ofrecen a continuación (Ejemplo 91), basados en el que parece ser el grupo temático principal (Ejemplo 81) son de naturaleza elaborativa y no tanto expositiva. Es curioso que este segundo bloque del borrador, en el que se desarrolla el material expuesto en el bloque anterior, está mucho más definido. Las diferentes versiones de lo que parece ser el tema sobre el que se construye la mayor parte de la obra mostradas en las primeras páginas del manuscrito, sin acabar y un tanto erráticas, contribuyen a pensar que las indeterminaciones encontradas sobre tonalidades, secuenciación y ordenación de los fragmentos escritos no derivan de una dificultad para elaborar el motivo en sí mismo sino de un conflicto estructural a la hora de conformar un discurso lógico o con cierta dirección.

1 **A tempo (movido)**

Vln.

Vc.

Pno.

A tempo (movido)

4

Vln.

Vc.

Pno.

7

Vln.

Vc.

Pno.

cresc.

10

Vln.

Vc.

Pno.

13

Vln.

Vc.

Pno.

16

Vln.

Vc.

Pno.

19

Vln. pizz

Vc. pizz

Pno. 3 3 3

22

Vln. arco ? pizz arco. cresc.

Vc. arco pizz arco ?

accel

Pno. 3 3

26

Vln. A tempo mf

Vc. pizz arco

A tempo

Pno. mf

The image displays a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into three systems, each containing two staves for the strings and one for the piano.

- System 1 (Measures 30-33):** The Violin and Viola parts feature melodic lines with slurs and accents. The Piano part has a dynamic marking of *mf* and includes a triplet of eighth notes in the right hand.
- System 2 (Measures 34-36):** The Violin part includes a *rit* (ritardando) marking. The Viola part has a *p* (piano) dynamic marking. The Piano part features a triplet in the right hand and a *p* dynamic marking. A *Red.* (Reduction) marking is present at the end of the system.
- System 3 (Measures 37-39):** The Violin and Viola parts continue with melodic lines. The Piano part has a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *Red.* marking at the end.

Ejemplo 91: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [E-SANfb: Sig. DUO 14-36796], P. 14-16

En el compás 2 (Ejemplo 91), el piano presenta un *do#* entre paréntesis, con la única función de añadir sonoridad pero que resta claridad al discurso. La decisión de añadirlo

puede ser, nuevamente, por ergonomía de la mano, lo que quizá indique que este pasaje fue probado al piano. En el compás 4 aparece un *lab* entre paréntesis, pero esta vez no parece un añadido sino una corrección: el *lab* fue primero (se puede apreciar en el trazo) y *mi* es supuestamente la corrección, que facilita la continuidad de la melodía en el compás siguiente. No obstante, no borró el *lab*. Quizá no estaba seguro de cuál sería su decisión final. De la misma forma ocurre con las interrogaciones de los compases 13, 15, 22, 24: dudas sobre alteraciones o notas concretas. En los compases 32-33 la línea del violonchelo aparece tachada. Probablemente no encontró interesante que ambos instrumentos interpretaran lo mismo a la octava.⁹²¹

Un poco más adelante (Ejemplo 92, cc. 8-9), vuelve a aparecer la escala pentatónica etiquetada como posible material secundario. La nota superior de la mano derecha muestra primero la escala:

la sib re mi sol [2m 3M 2M 3m]

y después

la si re mi sol sib [2M 3m 2M 3m]

La primera escala sigue la lógica general del tema pentatónico [2m 3M 2M 3m]. La segunda vuelve a presentar la ambivalencia *si / sib* descrita anteriormente (Ejemplo 92).

La sección que aparentemente finalizaría la obra, «Allegro», es independiente del resto (ejemplo 93). Aparece material nuevo, modifica el compás a 2/4 para aumentar la dirección y la sensación de precipitación hacia el final y no retoma la que parecía ser la tonalidad inicial sino que se mantiene en la dominante.

⁹²¹ A falta de una corrección posterior, se ha transcrito lo tachado.

1 **rit. molto**

Vln.

Vc.

Pno.

rit. molto

dim.

8 **Movido**

Vln.

6

Movido *aceler e rinf*

Pno.

Ejemplo 92: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [transcripción], P. 18-19

Allegro

1 *8va*

Vln.

p

Vc.

pizz. *arco*

Pno.

arpeggio

p

9 $\text{\textcircled{8}}$ -----1

Vln.

Vc.

Pno.

15

pizz arco pizz

Vln.

Vc.

pizz arco pizz

Pno.

3 3 3

21 arco pizz arco pizz tr

Vln.

Vc.

arco pizz arco pizz

Pno.

3 3 3 3

Ejemplo 93: DÚO VITAL, Arturo. Fantasía-Trío [transcripción], P. 21 / L. 2-4 + P. 22 / L. 1-2

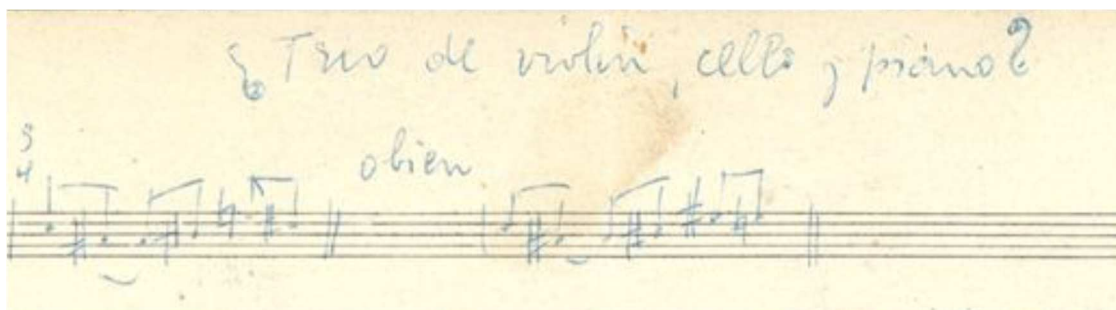
En definitiva, aunque el título de «fantasía» invita a la libertad estructural, el manuscrito presenta terminología asociada a la forma sonata (desarrollo, transición, exposición, reexposición, tema principal), por lo que, al menos en esta fase de borrador, parece que el planteamiento formal inicial de Dúo Vital contemplaba la sonata (bitemática y tripartita) como primer armazón al comenzar la obra.⁹²² Un armazón no excesivamente rígido que le permitía cierta flexibilidad para proponer, como la mayoría de las obras ya contempladas, una alternativa a la tradición partiendo del modelo clásico. La sensación general es que el músico cántabro parece escribir trozos aislados de música, autónomos y relativamente sólidos, y luego piensa donde puede insertarlos. Produciendo así un discurso que carece de un arco general previo: primero crea ideas y luego busca el mejor sitio para cada una, componiendo los nexos entre las mismas para no interrumpir al flujo musical. Esta aparente falta de coherencia general asociada al método compositivo basado más en la yuxtaposición parece llevar a Dúo Vital a la misma conclusión que la mayoría de los compositores anteriores —tanto en el siglo XX como en el XIX— plantearon dentro del género: es necesario un elemento que aporte la solidez narrativa que posiblemente se pierda con este planteamiento discontinuo. Para ello, en lugar de recurrir a los diferentes procedimientos cíclicos, el compositor acude a una idea mucho más acorde a sus tiempos, que será una de las bases constructivas del siglo XX: establecer un conjunto de intervalos predilectos e incluso una secuenciación de los mismos. El uso de la escala pentatónica (*re-mi-b-sol-la-do*) y de una ordenación interválica fija (2m 3M 2M 3m) para algunas melodías hace que se plantee la posibilidad de que Dúo Vital incrustara un sistema subyacente con el objetivo de dotar de una lógica interna, no demasiado perceptible auditivamente, pero que funciona como un flujo subterráneo que irriga todo el Trío. A su vez, esta secuencia parece poder funcionar como uno de los posibles materiales secundarios de la pieza. Con la ventaja de que, por su naturaleza neutra y abierta, este tema sí permite ser transportado, desarrollado o modificado sin que éste pierda la esencia que sí poseen los temas de origen popular. De forma que se podría basar en dos materiales (o, hasta cierto punto, temas) diferentes: uno puramente melódico, el

⁹²² En otro manuscrito de esta misma época, el del *Estudio-Improptu* para violín y piano, fechado en Santander, el 29 de marzo de 1939 (E-SANfb: Sig. DUO14-36807), también se encuentra esa conexión con la forma sonata para después ser modificada. En la página 12, se lee: «Puede ser antes del 2º motivo de la exposición o mejor en la parte [de] desarrollo». En la p. 10: «viene ahora un pequeño juego sobre el diseño de dos corcheas ascendentes en semitono Ø y enseguida entra el 2º tema en 2/4». En la p. 10: «1er tema» antes de un pentagrama. Pero sin embargo toda la parte asociada a este material comienza diciendo «Estudio en clásico, tal vez Fantasía» (p. 10). Con lo cual, de nuevo, lo que parece ser un planteamiento inicial de forma sonata cambia.

tema principal con el que comienza el trío, de corte popular; otro, secundario, de naturaleza más estructural y neutra.⁹²³ Lo que, a priori, parece un punto de partida con mucho potencial.

7.3. *¿Trío de violín, cello y piano?* (borrador)

Este manuscrito, «DUO20-37624», aunque no está estrictamente relacionado con el anterior en lo referente al material musical (ya que se trata —aparentemente— de obras diferentes), sí lo está en cuanto a la formación instrumental y el uso de las formas clásicas. La inscripción que corona la primera página es «¿Trío de violín, cello y piano?», encontrando de nuevo dudas en el título o en la plantilla (Ejemplo 94).

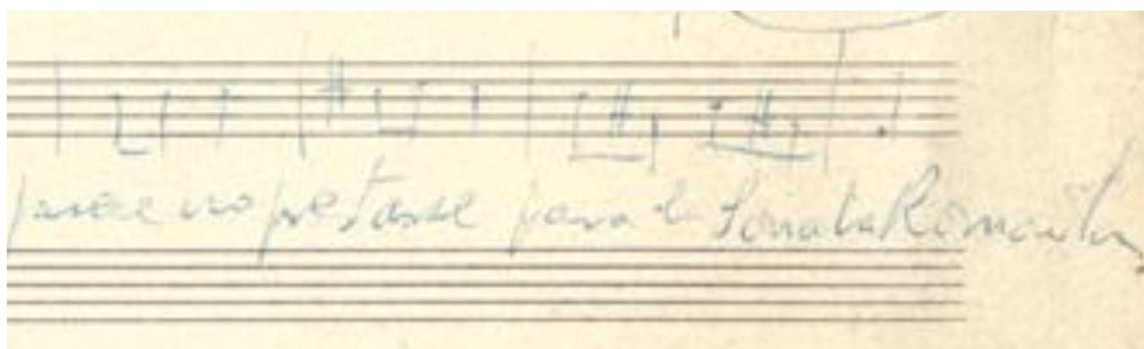
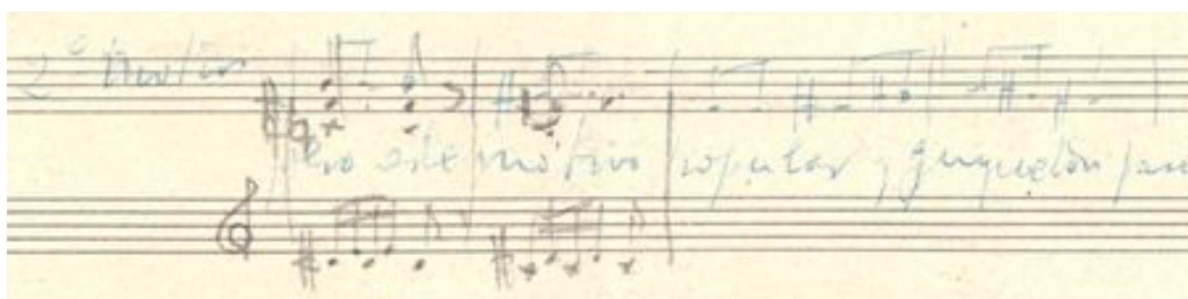


Ejemplo 94: DÚO VITAL, Arturo. *¿Trío de violín, cello y piano?*
[E-SANfb: Sig. DUO 20-37624], P. 2 / L. 1

Se trata, al igual que en el manuscrito anterior, de esbozos incompletos, líneas con anotaciones y apuntes. Por carecer de fecha, no se sabe si los dos manuscritos fueron trabajos coetáneos o no. En este borrador existe un trabajo mucho más claro que en el anterior sobre un material vinculado con el folklore. También se encuentra la inscripción de: «2º motivo. Pero este motivo popular, juguetón, parece no prestarse para la Sonata Romántica» (Ejemplo 95). Lo que por un lado indica que estaba trabajando sobre dos unidades temáticas en relación a la forma sonata romántica —de nuevo asociando esta

⁹²³ La preocupación por integrar el material de origen popular en las formas tradicionales —lo que normalmente generaba una readaptación de las mismas— era una constante entre los compositores españoles durante la primera mitad del siglo XX. Conrado del Campo, uno de los compositores más sobresalientes de su época, nos traslada así su opinión: «¿Cuál es la forma más adecuada de expresión para el empleo en el cuarteto de los ‘cantos’ o melodías populares? ¿La llamada forma clásica, la de ‘suite’ o ‘novelettes’? – Lo son todas, según el propósito del compositor, según el carácter de las melodías en que se inspire y según, y esto es principal a nuestro entender, el artista sienta su arte [...] Digno será decidírnos porque la forma en que tales esplendideces sean talladas [...] proceda, [...] sin que se acuse por ello afán de esclavitud, de aquellos modelos inmortales»; ver CAMPO, Conrado del. «Notas al programa – autocríticas. ‘Cuatro estudios en forma de cuarteto de cuerda sobre cantos populares asturianos’, de Conrado del Campo. Algunas palabras sobre su composición», en IGLESIAS, Antonio (compilación y comentarios). *Escritos de Conrado del Campo*, Madrid, Alpuerto, 1984, pp. 203-204.

arquitectura con la composición para violín, violonchelo y piano— y, por otro, que esta estructura, según el compositor, parece no dar cabida los temas derivados de la música popular. Quizá el hecho de añadir del sobrenombre «fantasía» al manuscrito anterior fue un resultado de la imposibilidad de conciliar de forma orgánica y satisfactoria la forma sonata tradicional con el material proveniente del folklore.⁹²⁴ Estas palabras de Dúo Vital están en consonancia con lo encontrado en muchas de las obras dentro del género antes estudiadas: la dificultad de hacer convivir el material popular con las grandes formas, lo que generalmente deriva en un planteamiento alternativo o relectura de las estructuras tradicionales por parte del compositor.



Ejemplo 95: DÚO VITAL, Arturo. ¿Trío de violín, cello y piano?
[E-SANfb: Sig. DUO 20-37624], P. 1 / L. 3

8. Observaciones al Trío con piano en el periodo de entreguerras

Tras el Desastre del 98, España debía reconstruirse y regenerarse, abriéndose a las influencias externas de Europa y comenzar a navegar en las aguas de la modernidad sin renunciar a los rasgos musicales nacionales. Entre los principales compositores que

⁹²⁴ Según Lastra Calera, tras sus estudios en París, el compositor hizo uso de lo popular en varias obras, pero evitando siempre «alusiones folclóricas directas»; ver LASTRA CALERA. «Arturo Dúo Vital (1901-1964). Una retrospectiva», *op. cit.*, p. 36.

lideraron esta «fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero»⁹²⁵ se puede encontrar a Manuel de Falla, Conrado del Campo, Óscar Esplá, Julio Gómez, Jesús Guridi y Joaquín Turina. Al parecer, tan solo este último dedicó una parte de su producción al género del Trío con piano. Aunque sus trayectorias formativas no fueron homogéneas —por ejemplo, Guridi y Turina fueron los únicos que estudiaron en la Schola Cantorum— todos ellos, que forman parte de la Generación de los Maestros, mostraron un interés por lo popular y un acercamiento al folklore nacional que iba más allá de las diferencias de sus lenguajes (desde el posromanticismo al impresionismo).⁹²⁶ En todos ellos, en mayor o menor medida, sobrevuela la idea de la modernidad, de la apertura y de la incorporación de las tendencias europeas a la creación musical española. A ellos se pueden añadir como precursores a Albéniz, Granados y Pedrell,⁹²⁷ quienes (salvo la duda en Albéniz) sí dirigieron su atención a la formación de violín, violonchelo y piano.

La influencia de la música francesa de final del siglo XIX y principios del XX en la española es innegable. Nommick, haciéndose eco de las palabras del filósofo Vladimir Jankélévitch, atribuye a esta estética una serie de características que se han visto sugeridas en los Tríos con piano españoles desde del siglo XIX y constatadas en el XX: por un lado, la poca presencia de desarrollos (tanto formales como temáticos) en el sentido germánico en virtud «de la yuxtaposición de instantes, de microformas» como una sucesión de momentos aislados; por otro, un cuidado por el refinamiento tímbrico, por el color y la armonía que difumina el sentido del tiempo como una secuencia de metros estables para introducir conceptos más propios de las corrientes de pensamiento orientales.⁹²⁸ Sin embargo, esta predilección por esculpir el sonido no genera un descuido estructural. Tan solo basta observar el Trío de Ravel para tener una muestra de cómo las obras francesas del momento tienen una lógica organizativa compleja y sólida a pesar de no estar tan sometidas a «los moldes formales petrificados» que impiden su flexibilidad.⁹²⁹

Precisamente aquí se asentaba la gran disyuntiva de los compositores españoles para Trío con piano durante el XIX, que sigue vigente en el XX: cómo renovar las grandes

⁹²⁵ AZORÍN. *Clásicos modernos*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919, p. 248, citado en NOMMICK, Yvan. «La Edad de Plata de la música español en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?», en NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 412.

⁹²⁶ NOMMICK. «La Edad de Plata de la música español en el contexto europeo...», *op. cit.*, pp. 412-413

⁹²⁷ De hecho, para los músicos franceses, la figura patriarcal de esta generación conocida como «de los maestros» era precisamente Albéniz; para los españoles, habría que ascender un peldaño hasta Pedrell; ver NOMMICK. «La Edad de Plata de la música español en el contexto europeo...», *op. cit.*, pp. 414.

⁹²⁸ *Ibid.*, pp. 417.

⁹²⁹ *Ibid.*, pp. 419.

formas clásicas de herencia germana para proponer nuevas estructuras sin renegar de la tradición. Más allá de las obras que se adaptan a la forma de suite o que se conforman al agrupar piezas independientes,⁹³⁰ el género del Trío con piano intenta partir de la arquitectura heredada y del lenguaje romántico para realizar nuevas propuestas que cambien uno o ambos aspectos. Gerhard explora los lenguajes de vanguardia pero no rompe con la forma; Bonnín y Serra, plantean estructuras para sus últimos movimientos que no son fácilmente clasificables; Serra, al igual que Turina en el Trío no. 2, propone una anidación de subestructuras (insertando una fuga en un rondó y un lied en una sonata sin desarrollo, respectivamente); Fernández Blanco escribe una obra cuyos tres movimientos podrían considerarse las partes de un gran scherzo; Cassadó disfraza las secciones a la manera de Ravel para camuflar la forma; y de nuevo Turina, quien, pese a seguir lo esperado formalmente dentro del género, desdibuja los límites entre movimientos gracias a la transferencia de material, lo que hace que *Círculo* (como en el caso de Fernández Blanco) también pueda considerarse como una fantasía en un solo movimiento articulada en tres secciones.

Más allá de las particularidades estructurales de cada uno, existe una idea que, desde el siglo XIX, sobrevuela las composiciones para Trío con piano. Y es el difuminar la barrera que supone el cambio de movimiento para tender hacia una concepción unitaria. Unos, como Turina, quien continúa la línea evolutiva del siglo XIX, lo conseguirán valiéndose de procedimientos cíclicos, que permiten un tránsito del material que rompe con la doble barra, trazando puentes entre los movimientos hasta el punto de que casi los sueldan. Precisamente su enfoque compositivo a través de fragmentos compartimentados y la yuxtaposición de elementos permite una mayor movilidad del material a cualquier parte de la obra, lo que ya se veía como una tendencia general en el siglo XIX que interrumpió la Primera Guerra Mundial. Otros, desde Gerhard, en el que los dos tríos casi se pueden considerar una única línea evolutiva en su lenguaje,⁹³¹ hasta Fernández Blanco, con sus tres movimientos que simulan una gran forma ternaria reexpositiva ABA, o Dúo Vital quien parece construir una fantasía en un solo movimiento con varias articulaciones

⁹³⁰ La reflexión en torno a la contribución a renovar la forma de las obras fuera del género ya fue realizada en el Capítulo II.

⁹³¹ El Trío no. 1 se adhiere a una estructura tradicional casi sin modificación, en un lenguaje romántico, con una armonía simple con cierto grado de cromatismo pero con un tratamiento muy constreñido aún de la disonancia. Pero, a medida que avanza la obra, se observa que el compositor va adquiriendo y usando nuevos conocimientos, de manera que el tercer movimiento funciona casi como soporte para explorar procedimientos y lenguajes y así evolucionar, mostrando incluso versiones embrionarias de sonoridades, ritmos y conceptos melódico-armónicos que se desarrollarán en el primer movimiento del Trío no. 2, generando una suerte de continuidad evolutiva entre ellos.

internas y con tan solo dos materiales, consiguen un arco general que lo une todo. En otros, habrá elementos muy característicos, gestos o células rítmico-melódicas, que atraviesan toda la obra, aportando un sustrato común que nuevamente aporta esa idea de unidad entre movimientos.

Avanzando en el siglo XX, la corriente francesa antiwagneriana que rechazaba el cromatismo y el posromanticismo por tratarse de propuestas ya sobreexplotadas y caducas también se revelaba contra la indeterminación, la atemporalidad y la falta de claridad estructural del impresionismo. Este impulso de los años veinte y treinta, que se ha llamado de manera genérica «neoclasicismo» (en sus múltiples variantes), abogaba por la objetividad expresiva, la claridad textural, la concisión formal, la economía de medios, la recuperación de estructuras formales del pasado así como de procedimientos como el contrapunto (aunque libremente reinterpretado), todo ello imbuido de una desafección o neutralidad emocional que les hace abandonar los temas trágicos o heroicos para desarrollar discursos basados en la ironía, la broma, el juego, la parodia o lo ecléctico (usando elementos del jazz, de la música de salón o incluso del circo).⁹³²

Así, Tríos como el de Fernández Blanco, por su simplicidad, uso del jazz y reminiscencias del preclasicismo scarlattiano, o composiciones estructuralmente claras y texturalmente diáfanas como las de Serra o Turina, quienes usaron referencias populares, consiguen unirse a la estela del neoclasicismo europeo sin renunciar a su identidad nacional. En una línea quizá más alejada de esta neutralidad y con un lenguaje más próximo al romanticismo casticista (aunque muy imbuido de sonoridades impresionistas y con un cuidado extremo por el timbre), Cassadó refina y destila la formación trasladando un discurso instrumentalmente más complejo pero igualmente transparente.⁹³³ Algo que parece ser también la voluntad que Dúo Vital deja traslucir en sus borradores. Sin embargo, Gerhard parece no encontrar acomodo claro en su afán exploratorio que deambula entre el romanticismo y el octatonismo, mientras que Bonnín

⁹³² NOMMICK. «La Edad de Plata de la música español en el contexto europeo...», *op. cit.*, pp. 422-423.

⁹³³ Según Smallman, la creciente preocupación por sutilezas como el timbre, el equilibrio sonoro o la percepción exterior hace que para las obras camerísticas ubicadas en los entornos del cambio de siglo necesiten un enfoque instrumental distinto. Desde luego, han perdido su vínculo original y literal de música «de cámara», circunscrita a una habitación, con un público minoritario, instrumentos no tan potentes (sobre todo en el caso del piano) e intérpretes amateur, para ser consideradas como piezas para un gran auditorio, un público numeroso, instrumentos de gran potencia e intérpretes profesionales. Estos factores físicos y espaciales que generan grandilocuencia, peso en el piano, emociones desbordadas y teatrales, que han sido considerados como un error de enfoque en relación a la práctica del tardío siglo XVIII y primer siglo XIX (modelos por excelencia), juegan, sin embargo, un papel significativo en el enfoque que los nuevos compositores tienen sobre la creación camerística. Lo que supone, a la larga, un cambio de paradigma; ver SMALLMAN. *The Piano Trio...*, *op. cit.*, p. 196.

Guerín, ya claramente en el otro extremo, se ve inmerso en una vorágine posromántica que proclama a viva voz todo lo que el neoclasicismo rechaza (pero representa de manera excepcional las aspiraciones de los músicos europeos a finales del siglo XIX).

En cierta forma, Turina, con su profunda intuición constructiva (afianzada con posterioridad en la Schola Cantorum), a la que se debe sumar su conformidad con el uso de elementos del flokllore musical español (por consejo de Albéniz) y otras estéticas como el impresionismo, fue quien mejor reunió y amalgamó los tres frentes que, en mayor o menor medida, triangulan los posicionamientos estéticos nacionales: la relectura de la herencia formal clásico-romántica, la inclusión de elementos populares (originales o creados a semejanza de estos) y la permeabilidad frente a los nuevos lenguajes. La manera de cohesionar todos estos conceptos ha sido, desde el primer al último Trío, la recurrencia del material a distintos niveles. Turina es el más coherente con la línea marcada en el siglo XIX y que, de alguna manera, se interrumpe con la Primera Guerra Mundial. De hecho, sin contar los Tríos de Gerhard —que tienen su propio principio y fin casi independiente de la trayectoria general—, el músico sevillano será precisamente quien inaugure el siglo XX y quien, veinte años después, reavive su interés por el género con su Trío op. 35 de 1926 galardonado con el Premio Nacional de Música.

Serra parece comulgar con algunas de las ideas de Turina a la hora de enfrentarse a la creación dentro del género. En el punto culminante del primer movimiento, busca la superposición de elementos temáticos, como lo haría Turina en el *Trío en fa* (el cual él no podía conocer) o Ravel en el suyo. Buscando, mediante esta recursividad y acumulación temática, una sensación de plenitud, un aumento de la significación de esta culminación como punto de encuentro de los elementos y las tensiones del movimiento. Lo que, en cierta forma, también indica un grado de planificación. También aparecen secciones que retornan y se insertan en otros momentos —abandonando su función natural—, uno de los procedimientos más usados por Turina para conseguir coherencia estructural. Pero también incluye la idea de un tema auxiliar que aparece en diferentes lugares y bajo diferentes formas, funcionando como un pegamento que aumenta la cohesión, tal y como lo harían Mitjana, Granados y otros compositores del siglo XIX. Al igual que Turina, Serra incluye una fuga como parte de un movimiento, el tercero, pero esta vez será Serra quien anticipe un elemento que aparecerá en el Trío no. 2 de Turina, la anidación de estructuras, al incluir un lied como zona central.⁹³⁴

⁹³⁴ Es posible que, tanto en el caso de Turina como en el de Serra, la una galardonada con el Premio Nacional de Música y la otra con el Premio de Composición Rabell, sus Tríos deban la complejidad formal y el uso

El Trío de Cassadó, por su parte, puede considerarse el paralelo español al Trío de Ravel —lo que, en cierta forma, buscaba Gerhard con su Trío no. 2— tanto por el uso de las formas tradicionales como por la renovación del lenguaje que, partiendo de lo popular, eleva la obra a un nivel que trasciende lo local y lo español para sumergirse en lo europeo. En esta línea, el Trío de Cassadó se puede considerar el punto de verificación de muchas de las ideas relacionadas con la coexistencia de lo «culto» y lo «popular» dentro de las concepciones académicas del género que durante años buscaron los compositores españoles, sobre todo en el siglo XIX —particularmente Fernández Arbós, Bretón y Granados—. Sin embargo, la obra también presenta cierto aire de nostalgia posromántica que se aleja de los procedimientos neoclásicos que ponen sus ojos en épocas aún más anteriores, como el preclasicismo o el barroco. La búsqueda de lo cíclico —al menos de manera explícita— no está presente en esta obra. Y la forma de escritura es heredera de la tradición germana: continua, con un trazo discursivo claro que se construye en busca de un punto de llegada y la posterior vuelta al origen. Aunque la narración se ve interrumpida súbitamente en numerosas ocasiones, no se trata de una concepción discontinua en la que se yuxtaponen las secciones. De manera que, en cierta forma, Cassadó acaba reforzando la línea que inicia Gerhard (quien precisamente se revelará contra estas ideas justo después de terminar el Trío no. 2, considerándolas un posicionamiento estético y técnico caduco).

El Trío de Bonín Guerín también muestra un gran respeto por la tradición, suponiendo una adhesión aún más firme al posromanticismo alemán al enarbolar los largos desarrollos temáticos y la continuidad narrativa para evitar el seccionamiento del discurso. Aunque plantea algunas alternativas formales (como la Reexposición del primer movimiento comenzando en el IV grado), todas siguen teniendo un precedente clásico. No obstante, en el último tiempo, tal y como también lo hará Serra, sí plantea una estructura más compleja que desafía los límites de las estructuras clásicas, proponiendo un punto intermedio entre la forma sonata, la forma sonata sin desarrollo, el rondó y el rondó-sonata. Además, a pesar de usar un lenguaje hipercromatizado y muy direccional, incluye zonas con sonoridades claramente impresionistas (valiéndose incluso de escalas por tonos enteros durante largos pasajes), casi como un paréntesis necesario frente al torbellino posromántico sobre el que se erige la obra. Sin embargo, en opinión del propio

de estructuras más elaboradas —como la fuga— al hecho de ser piezas que iban a ser presentada a un concurso, donde las composiciones no solo deben ser buenas, sino también parecerlo.

compositor, su estilo es neoclásico, debido a la claridad estructural y a la preocupación por los fundamentos del discurso clásico (forma, melodía, armonía y textura).

El afán exploratorio de Gerhard lo lleva a indagar y casi agotar los elementos que le interesan de algunas de las corrientes de las vanguardias europeas, incluyendo referencias —entre otros— a Ravel, cuyo Trío y Cuarteto sirvieron como referencia y casi como origen de algunas unidades temáticas, sobre todo del Trío no. 2. La idea de que los Tríos de Gerhard parecen comenzar cobijado por los moldes y lenguajes tradicionales como supuestos iniciales para ir transgrediéndolos en pos de una renovación a través de la exploración de otros lenguajes en boga en Europa —en equilibrio con la propia individualidad del compositor—, anticipa una información valiosa que se podrá corroborar en el siguiente capítulo: la Primera Guerra Mundial supone la primera gran escisión dentro de la línea evolutiva propia del Trío con piano en España. Una diferenciación que ya venía anunciándose desde el siglo XIX con las piezas que desafiaban los límites entre lo «culto» y lo «popular» (como las obras de Martínez Imbert, Arbós o Pedrell). A partir de este momento, el género toma dos vías: una, la que continúa la tradición y propone alternativas cada vez menos imaginativas; otra, la que se aleja de los preceptos clásicos (en estructura, número de movimientos, lenguaje, relaciones entre instrumentos o uso y proveniencia del material) para promover posicionamientos creativos que se liberan de la imposición de los modelos del siglo pasado. Esta última prosperará conformando un modelo híbrido con las piezas que anteriormente suponían una alternativa a la tradición y dando impulso a esta vía intermedia que, salvo excepciones, acabará protagonizando el periodo de entreguerras en el caso del Trío con piano.

Justo aquí se posiciona el Trío en Do de Fernández Blanco, donde aparecen sonoridades que recuerdan a Gershwin, metros que subdividen ocho tiempos de manera asimétrica en relación con el jazz, el uso de la disonancia percusiva para enfatizar el poderío rítmico de la obra, enraizada con las músicas populares urbanas de la época, todo ello desde una perspectiva de respeto a la tradición. Quizá estas diferencias y desviaciones con respecto a lo que sería la estructura clásica llevarán a Fernández Blanco a retomar en el tercer movimiento el material del primero, realizando casi una forma ternaria reexpositiva; lo que se podría considerar prácticamente como una forma ternaria en un solo movimiento —un Scherzo jazzístico—.

Siguiendo esta concepción de difuminar los bordes de los movimientos para generar una indeterminación entre una pieza en tres partes que se pueden unir en una o una obra

en un movimiento que se puede articular en tres secciones, aparece *Círculo* de Turina, el más breve de sus cuatro Tríos que, desde el *Trío en fa*, van disminuyendo en duración. Esto podría derivar de que el lenguaje usado es cada vez más complejo, más lleno de color, más difícil de trabajar y equilibrar, lo que probablemente conllevara un mayor nivel de esfuerzo, así como de revisión (o, directamente, eliminación) de los pasajes escritos por parte del compositor.⁹³⁵ *Círculo*, concebido desde la libertad de una fantasía, es una muestra clave del estado final del género antes de la Guerra Civil en España (en la misma línea de Fernández Blanco o Dúo Vital): superar los modelos tradicionales y las grandes formas clásicas para dirigirse simplemente a propuestas formales relativamente libres que, desde del posicionamiento estético particular de cada compositor, aporten un alto grado de coherencia y cohesión, tanto estructural como temática. Sin embargo, estas innovaciones no se verán como un rechazo violento a lo anterior sino como una revisión desde el respeto, una suerte de destilado que estiliza la forma para desbastarla. Por esta razón, aunque se transgredan los límites del género del Trío con piano, no serán pocas la obras que sigan echando la vista atrás en busca de inspiración formal, estética, técnica o conceptual.

Siguiendo con la idea de usar la referencia a la «fantasía» como credencial para liberarse de la sujeción de las grandes formas clásicas, Dúo Vital parece plantear, desde los borradores, una forma sonata muy libre que se compone de fragmentos aislados que son reorganizados e insertados con posterioridad sin un planteamiento previamente establecido. El compositor parte del material, explorando sus posibilidades. De esta manera, plantea dos temas: uno melódico, de carácter popular, que será el material principal de la obra; otro, secundario, menos reconocible, que —como ocurría en Mitjana o Serra— recorra lo obra aportando coherencia al discurso.

La liberación formal, junto a las atmósferas y sonoridades de la vanguardia francesa, parece haber sido una de las novedades incorporadas a su paso por París (1930-1932). Aunque ya era conocedor de los procedimientos compositivos más generales, ahora los proyecta sobre estos nuevos lenguajes (muy influenciados por armonías

⁹³⁵ No en vano, Turina comenta que para componer «hace falta, ante todo, un aislamiento completo, y proceder con enorme lentitud. El esfuerzo cerebral es tan grande que, al menos por mi parte, me es imposible soportar más de dos horas el trabajo de composición cada día. Esas dos horas producen un máximo de 14 o 15 compases, los que, con alguna frecuencia, suelen destruirse al día siguiente. Hay que comprobar la labor al piano a cada momento, compas por compás, acorde por acorde; borrar sin compasión lo que no esté completamente bien; no tener jamás prisa por terminar»; ver TURINA, Joaquín. «Cómo se hace una obra» en IGLESIAS, Antonio (recopilación y comentarios), *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982, p. 114.

posrománticas e impresionistas), dando como resultado una afiliación casi natural con las técnicas neoclásicas. La unión entre el bagaje previo adquirido en España y de sus estudios en París, da como resultado un lenguaje plagado de referencias modales con tintes impresionistas. No obstante, aunque efectivamente se acercan al modalismo francés, el contexto de Dúo Vital y su fuerte ligazón con la tradición musical popular (bandas de música, música coral) hace que su lenguaje se impregne del folklore cántabro (sin llegar, en general, a usar citas textuales). Es decir, como muchos de sus coetáneos, destila la esencia de lo popular y la usa para crear nuevos elementos «a la manera de».

De manera que, aunque bien podría incluirse dentro de la línea evolutiva del género entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX al suponer un pequeño retroceso en aspectos que otros compositores como Turina, Serra o Cassadó dejaron atrás — instrumentación separada de piano y cuerdas, falta de organización previa dando prioridad al discurso intuitivo— otros, como la búsqueda de coherencia a través de parámetros interválicos o el establecimiento de conflictos temáticos entre materiales de naturaleza sintética y polivalente y los de factura popular —difíciles de modificar— sí lo colocan en el contexto al que pertenece.

El *Trío-Fantasía* de Dúo Vital, *Círculo* de Turina y, en cierta forma, el Trío de Fernández Blanco, se suman a obras como *Mallorca* de Torrandell o *Suite Canaria* de Álvarez García (o un poco antes, *España* de Zubeldía) para anunciar el que será el horizonte del género tras la guerra: ir disolviéndose en un grupo híbrido, que sin renunciar totalmente a la tradición, realiza propuestas que quedan lejos de los preceptos básicos de las grandes formas germanas. Mientras que el Trío con piano tradicional tiende hacia una estructura libre en un solo gesto con la incorporación de elementos del folklore, las obras de carácter popular (que en el siglo XIX se podían asociar a la música de salón) que quieren acercarse al género optan por formas que derivan de la suite. Se produce así un modelo intermedio y heterogéneo que será el que conforme la línea evolutiva principal de las obras para violín, violonchelo y piano a partir de los años cuarenta y hasta finales del siglo XX. Por lo que, salvo excepciones, prácticamente no hay obras dentro de la tradición del género durante los primeros cuarenta años; siendo muchas de ellas tan solo propuestas triviales u obras muy tempranas sin trascendencia evolutiva.

VI

Hacia una diversidad de planteamientos: el Trío con piano en España en la segunda mitad del s. XX

Las obras que han integrado la trayectoria de la formación hasta el momento han mostrado diferentes niveles de inclusión de elementos propios del folklore nacional, regional o local en la música culta para dar trasfondo al discurso clásico (más neutro); o, desde el lado opuesto, para dar mayor entidad a la música popular al incluir procedimientos de la denominada «música clásica». En los entornos de la Guerra Civil, mientras el género lírico y la música de salón seguían tomando como premisa creativa los clichés del casticismo para conformar un discurso musical que pretendía satisfacer al grueso de la sociedad —lo que Julián Bautista denominaba «españolismo mal entendido»—,⁹³⁶ existió un movimiento creativo que, haciéndose eco de la premisa de elevar lo local a lo global, impulsó un alejamiento de las propuestas que buscan tan solo simular (o, a veces, exagerar/caricaturizar) lo nacional,⁹³⁷ para indagar en un sonido de alma y raíz esencialmente española.⁹³⁸ El objetivo era construir un discurso propio no como una modificación del extranjero, readaptándolo y disfrazándolo con vestimentas españolas, sino a través de un enfoque más antropológico: un músico que ha vivido y se ha formado en España, escribirá música española.⁹³⁹ Es decir, un compositor que haya

⁹³⁶ BAUTISTA, Julián. «Lo típico y la producción sinfónica», *Música*, 3 [Barcelona] (-/03-1938), p. 23.

⁹³⁷ Como Bizet lo hizo en *Carmen*, Massenet con *El Cid*, Chabrier con *España*, Ravel con la *Rapsodia española*, Satie con *Españaña*, Debussy con *La puerta del vino* o *La soirée dans Grenade*, Lalo con su *Sinfonía española*, Glinka con *Jota aragonesa* o *Recuerdos de una noche de verano en Madrid*, Balakirev con *Obertura sobre el tema de una marcha española*, Rimsky-Korsakov con *Capricho español*, y muchísimos otros que consideraban lo español, lo andaluz, como lo exótico (en particular, Granada y la Alhambra, último reducto de oriente en Europa occidental).

⁹³⁸ «Según los pueblos van alcanzando su *mayoría de edad*, más tienden a universalizarse [...] Las costumbres se irán unificando y surgirán unos gustos y unas necesidades análogas que traerán consigo una vida más igual en todos los pueblos. Aquí surge la conveniencia de conservar [...] aquello que contenga valores en peligro de perderse, representativos de los pueblos que van a fundirse. Quiero decir, con esto, que lo *típico* que es lo que pudiera desaparecer, debe llevarse a los museos [...] Lo *esencial* (la esencia de nuestra raza, de nuestro pueblo), eso no se perderá; porque no es externo, como lo *típico*»; ver BAUTISTA. «Lo típico y la producción sinfónica», *op. cit.*, p. 24.

⁹³⁹ BAUTISTA. «Lo típico y la producción sinfónica», *op. cit.*, pp. 26-27. En este sentido, desde la perspectiva de la creación humana, John Blacking en el primer capítulo de su libro *¿Hay música en el hombre?*, describe «la música como sonido humanamente organizado» (BLACKING, John. *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza editorial, 2006, p. 58) mientras que el filósofo Michel Foucault sostiene que «es el autor el que da coherencia y cohesión al material que produce, pues, tácitamente, lo vincula con su vida, su

conformado su personalidad en España, haya experimentado las peculiaridades de su entorno y asimilado su lenguaje profundamente, hará música de raíz realmente española sin tener que recurrir a los tópicos que el entorno internacional asocia a la música española.⁹⁴⁰ Según esto, el posicionamiento estético personal y el bagaje cultural de cada compositor también será un aspecto esencial a contemplar a la hora de estudiar determinadas creaciones. Por esta razón —que ya se venía anunciando en la década de los 30— el encuadre de esta investigación debe abandonar la idea de trayectoria global del género (como entidad abstracta) para contemplar más bien la posición de las obras dentro del entramado creativo del propio músico.

A esto contribuye el hecho de que algunas de las últimas creaciones anteriores a la contienda que aún muestran vínculos con el género —*Mallorca* de Torrandell, *Suite Canaria* de Álvarez García, *Círculo* de Turina y *Trío-Fantasia* de Dúo Vital— no hacen sino reflejar un cierto agotamiento de las grandes formas clásicas debido, en parte, a la poca versatilidad de éstas para conciliar las necesidades expresivas de los compositores españoles, quienes las modifican y reajustan constantemente para dar cabida a sus propios rasgos de identidad, tanto nacionales como personales.⁹⁴¹ La dicotomía entre, por un lado, seguir respetando las formas tradicionales para adaptarlas a las nuevas necesidades y, por otro, producir estructuras alternativas basadas en las nuevas ideas expresivas —como las formas basadas en el contenido— fue un debate creativo muy fructífero durante el siglo XX.⁹⁴²

formación, su personalidad y el sentido oculto de lo que lo recorre» (FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*, Buenos Aires, Fábula, 2005, pp. 30-31). Para profundizar en este aspecto, consultar KALISCH, Volker. «Music from an anthropological perspective», en GREER, David (ed.). *Musicology and sister disciplines. Past, present, future, (Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society)*, London, Oxford University Press, 1997, pp. 309-319.

⁹⁴⁰ El intento de Tintorer de incluir gestos musicales exóticos relacionados con el floklore nacional (como algunos intervalos de segunda aumentada) serán reconocidos como «típicos españoles» (sinónimo de exótico) por el público tanto nacional como extranjero. En el otro extremo, Turina en su *Trío en fa*, aun inmerso en el ambiente sevillano, pese a no focalizarse en el uso sistemático de lo popular (como sí lo haría en el op. 35) presenta una influencia más sutil de la sonoridad de su entorno, lo que probablemente pase desapercibido para un extranjero.

⁹⁴¹ La convergencia entre una forma libre y una forma predefinida depende del punto de partida y de llegada, ya sea reglar lo rapsódico o liberar lo establecido. Aunque en las obras escritas para la plantilla en España más allá de los años 40 el resultado final de estos dos itinerarios —ya sea llenar la forma o formalizar el contenido— pueda dar como resultado una arquitectura similar, el fundamento conceptual es totalmente opuesto: mientras que una forma preestablecida está definida pero su naturaleza integrativa le permite absorber, mutar y adaptarse, la forma libre no está definida y crece en relación a las posibilidades del material.

⁹⁴² Para una discusión sobre las llamadas «formas basadas en el contenido», es interesante consultar HEPOKOSKI, James. *Sibelius: Symphony n.º 5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993. En concreto el apartado «content-based forms ('fantasias')» del capítulo 3: *Reassessed compositional principles, 1912-1915: the five central concepts (Ibid., pp. 19-30)*, donde Hepokoski se hace eco de las palabras que Sibelius escribía a finales de abril de 1912 en estos términos: «Los temas musicales son lo que determinará mi

De manera general, la presencia de obras nacionales dentro de la tradición del género a partir de la Guerra Civil se puede articular en tres grupos que presentan unos límites no demasiado claros: obras dentro de la tradición más clásica (Romero y Rodríguez-Losada), obras que renuevan el lenguaje pero de alguna manera aún de adhieren a las formas clásicas (Hidalgo, Benejam, Gombau, Medina Seguí, Josep Soler, Castillo y José Luis Turina) y un tercer grupo ubicado en el límite del género que casi se podrían considerar como obras libres (Báguena Soler y Barce), ya muy relacionadas con las demás piezas sueltas que componen la producción de obras para violín, violonchelo y piano entre 1940 y 1990.⁹⁴³

1. Conservación de la tradición clásico-romántica

Los Tríos con piano de Elena Romero y Eduardo Rodríguez-Losada representan la visión más conservadora del género. Se trata de piezas escritas dentro de las grandes formas que casi parecen mostrar una intención lúdica debido a su falta de complejidad.

El lenguaje de Romero, en general, se adscribe a la modalidad pero desde una perspectiva muy tonal. En el caso concreto del Trío en Re menor (1953), esta sensación de modalidad totalmente consonante, sin tensiones, así como el uso de patrones melódico-rítmicos y secuencias armónicas (muchas a distancia de tercera) muy recurrentes dan a la obra una sonoridad minimalista. El Trío está escrito en cuatro movimientos: I. *Allegro*, en forma sonata; II. *Andante molto cantabile*, en forma lied; III. *Allegro molto scherzando*, con un trío interno (*Assai meno mosso*) más la indicación de *da capo senza ripetizioni*; IV. *Allegretto molto animato* en forma rondó. A pesar de lo conservador de su lenguaje, Romero incluye en el último tiempo elementos que cambian tímidamente el enfoque hacia una búsqueda de timbres concretos, especificando *col legno* y *sul ponticello* para las cuerdas justo antes de concluir la obra, para intensificar y diferenciar el final.

Los Tríos de Rodríguez-Losada dirigen su vista a un pasado incluso más alejado, con un lenguaje clásico muy ligado a la estética barroca y muy contrapuntístico (sobre todo en el piano); aparentemente sin pretensiones, simplemente escritas por el propio gusto de desarrollar una actividad musical. El primero, en Sol menor, escrito en cuatro movimientos (I. Allegro; II. Andante; III. Allegro. Vals; IV. Allegro. Lento). El siguiente,

destino [...] las ideas musicales —esto es, los motivos— son las que deben crear la forma y estabilizar mi senda» [«musical themes are the things that will determine my Destiny [...] the musical thoughts —the motives, that is— are the things that must create the form and stabilize my path»] (*Ibid.*, p. 21).

⁹⁴³ Para un recorrido por la producción general para violín, violonchelo y piano en este periodo, ver las páginas 148 a 162 del presente texto.

el Trío no. 2 en Re menor, en cuatro movimientos (I. *Lento. Allegro con brio*; II. *Largo*; III. *Allegro*; IV. *Fuga. Allegro moderato*) es quizá ligeramente más ambicioso que el anterior. Aunque sigue adhiriéndose a las formas clásicas, presenta algo de libertad. El último movimiento, aunque comienza como una exposición de fuga a cuatro voces, luego abandona la rigidez de la forma de escuela, desarrollando un discurso que conserva un alto nivel de contrapunto e imbricación entre voces. Según Carreira, este último movimiento del Trío no. 2, junto al cuarto movimiento del Cuarteto no. 5, la Sonata no. 2 para piano o los Tres Preludios y fuga dan fe de la inclinación cada vez más profunda de Rodríguez-Losada por el lenguaje contrapuntístico y por estructuras formales que se alejan de la forma sonata para acercarse a la fuga.⁹⁴⁴ El último, el Trío no. 3 en Do menor, en tres movimientos (I. *Allegro*; II. *Andante*; III. *Allegro*), se desarrolla en la misma línea que los dos anteriores. Aquí, quizá por la tonalidad, se aprecia un mayor dramatismo y una mayor exploración armónica, realizando acercamientos tonales a regiones más lejanas. Pero conserva el que es el sello de identidad de su lenguaje: el contrapunto al estilo de Bach. Se trata, en general, de un lenguaje que podría estar escrito para teclado y dos instrumentos cualesquiera (uno agudo y otro grave).

2. Renovación del lenguaje y de las grandes formas

Este conjunto de obras, aunque difícilmente categorizable por la complejidad y disparidad de sus propuestas, puede englobarse dentro de una línea evolutiva que, a través de un exploración estética y flexibilización de la forma, conduce al género a los límites en los que está definido.

El Trío en Sib (1947) de Juan Hidalgo presenta una estructura en cuatro movimientos: I: *Lento-Animado-Lento*; II. *Movimiento perpetuo* (dedicado a Montsalvatge); III. *Scherzo: Tajaraste* (dedicado a Gadi Markoff); IV. *Final*. El primer tiempo comienza con un tema atonal en el violonchelo que retoma el violín y luego el piano como una exposición de fuga a tres voces. Súbitamente se interrumpe este discurso casi dodecafónico para insertar un pasaje melódico y totalmente tonal en el piano basado en el motivo inicial, como si aquí cristalizara la ensoñación anterior. El piano (tonal) y el violín (atonal) se mezclan para generar un resultado desconcertante y difícil de categorizar, casi cubista. La entrada del violonchelo afianza más la vertiente tonal de esta

⁹⁴⁴ CARREIRA. «El compositor Eduardo Rodríguez-Losada...», *op. cit.*, p. 138

doble cara simultánea, culminando con un pasaje totalmente romántico que ya nada tenía que ver con todo lo anterior. De nuevo, el discurso se interrumpe para volver al tema inicial en su forma atonal, repitiendo este primer gran bloque. El movimiento finaliza con una sección de estrechos entre los tres instrumentos con el sujeto de la fuga. De forma que Hidalgo compone todo este tiempo con un mismo material reubicado en diferentes estéticas. Rompiendo con la concepción dicotómica del primer tiempo, el segundo se construye sobre un ostinato rítmico-melódico del piano que sirve de soporte para que las cuerdas propongan y dialoguen en un contexto romántico. El tercer tiempo, un scherzo, incide en esta idea de composición desenfadada, casi de carácter circense, en la que el piano y las cuerdas ocupan planos claramente diferenciados. La sección central contrastante, de acuerdo con la forma tradicional, está escrita en una estética mucho más tradicional, casi como un pequeño trío interno de corte clásico. La vuelta al scherzo inicial, refuerza el contraste claro entre las dos secciones. Xavier Montsalvatge revela la existencia de un elemento que aporta unidad al movimiento y es el uso de un esquema rítmico típicamente canario que deriva del Tajaraste, una danza de los aborígenes prehispánicos canarios conocidos como «guanches». Al igual que la melodía del primer movimiento, aquí este ritmo popular canario se reviste de diferentes formas en cada sección.⁹⁴⁵

Los movimientos, hasta el tercero, son independientes, presentando incluso estéticas y concepciones radicalmente diferentes, como un muestrario que recuerda a la suite *Hommages* de Ernesto Halffter —en ambos casos, los distintos tiempos están dedicados a personas diferentes—. Sin embargo, el último tiempo es el encargado de reunir los cuatro movimientos en una sola unidad, ya que retoma muchos de los materiales expuestos con anterioridad, muy en concordancia con cómo lo hace Turina en los suyos: no se trata de una reelaboración de una idea, sino, en muchos casos, de casi una cita casi textual, una inserción de algo ya presentado. De hecho, salvo pasajes concretos de material original, está escrito prácticamente en su totalidad con fragmentos anteriores, lo que hace que formalmente se perciba como una yuxtaposición de elementos ya conocidos, casi como un collage escrito con trozos de lo anterior. Será éste uno de los pocos casos de transferencia de material entre movimientos de manera tan clara y sistemática en las

⁹⁴⁵ MONTSALVATGE, Xavier. «Trío en Si bemol», en *De Juan Hidalgo (1957-1997)*. Centro Atlántico de Gran Canaria, 8 de mayo al 15 de junio de 1997, Catálogo de la exposición en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria y la Sala de exposiciones La Recova de Santa Cruz de Tenerife, editado por Centro Atlántico, 1997, p. 26. Comentario firmado el 22 de octubre de 1948 en Barcelona.

primeras décadas tras la Guerra Civil. La idea de la composición a partir de elementos independientes que parecía dirigir evolutivamente el sistema de composición de los músicos españoles al enfrentarse al Trío en el siglo XIX y comienzos del XX aquí toma un cariz más complejo, mucho más vinculado con la idea de la «descontextualización» —que ya se marcó como rasgo a finales del siglo XIX—. No en vano, Hidalgo se consideraba a sí mismo como heredero de las ideas de Marcel Duchamp (1887-1968).⁹⁴⁶ Aquí, los motivos autónomos son, en cierta manera, el mismo elemento disfrazado de formas totalmente dispares, en lo que podría ser una alusión a las ideas que defendían Duchamp con la *disociación* o Kazimir Malévich (1879-1935) con el *alogismo*. Desde el punto de vista instrumental, el uso del violín, el violonchelo y el piano como capas independientes facilita esta visión cubista y surrealista del discurso, en el que parece que elementos que no deberían coexistir, aquí se superponen para producir un complejo sonoro de compleja ubicación.

El Trío no. 1 op. 3 en Sol mayor (c1951) de Lluís Benejam, escrito en cuatro movimientos (I. *Allegro moderato ma appassionatto*; II. *Andante*; III. *Vivo*; IV. *Presto non troppo*), es una obra escrita en un lenguaje tonal romántico con reminiscencias impresionistas y mucha influencia del jazz, hasta el punto de asemejarse a un estándar. El uso constante de acordes de cuatro o cinco sonidos (como mínimo), considerando las notas añadidas (generalmente séptimas, novenas y cuartas) como coloraciones que no tienen una resolución obligada, hace que casi se confunda con una improvisación sobre un cifrado americano dado. La libertad y flexibilidad asociada a esta estética se filtra en la estructura de cada uno de los movimientos ya que, aunque basados en las formas clásicas, proponen algunas variantes que simplifican el discurso. Por ejemplo, el primer movimiento se articula en cuatro secciones (*Allegro moderato ma appassionatto*; *Largamente*; *Più Vivo*; *Tempo 1º*) retomando en el último el material del inicio con un carácter más grandilocuente. Sin embargo, las formas utilizadas no están totalmente desligadas de la tradición ya que el segundo movimiento es una canción y el tercero un scherzo (con un trío central y un *da capo* final). La importancia del piano es mayor que la de los otros instrumentos puesto que en él recae el contenido armónico; no obstante,

⁹⁴⁶ Ver noticia en prensa, el 11 de noviembre de 2016: Juan Hidalgo, “hijo de John Cage y nieto de Marcell Duchamp”, *Premio Nacional de Artes Plásticas 2016* <<https://www.europapress.es/cultural/exposiciones-00131/noticia-juan-hidalgo-hijo-john-cage-nieto-marcel-duchamp-premio-nacional-artes-plasticas-2016-20161111143646.html>> [consultado: 03/11/2019]. También el 26 de febrero de 2018 *Muere el artista y compositor Juan Hidalgo* <<https://elcultural.com/Muere-el-artista-y-compositor-Juan-Hidalgo>> [consultado: 03/11/2019]

no reclama la atención en todo momento, ya que en muchas ocasiones el material presentado por el piano se repite en las cuerdas, pasando el teclado a acompañar (y viceversa).

El Trío en Fa# (1954) de Gombau, también se articula en cuatro movimientos: I. *Andantino quasi allegretto*, forma sonata; II. *Andante*, lied; III. *Allegro scherzando*, Scherzo; IV. *Allegro assai*, rondó.⁹⁴⁷ Más allá de que el cuarto tiempo parece retomar vagamente algunos fragmentos de movimientos anteriores (por ejemplo, el principio del III y IV parecen ser elaboraciones de una misma idea), el compositor se vale de otro recurso para dar coherencia a toda la obra: un fundamento interválico. Su uso de la armonía tonal-modal construida sobre el tritono Do-Fa# que recuerda a Bartók o Stravinsky,⁹⁴⁸ sí lo posiciona en un contexto menos conservador; el tema con el que se inicia el primer movimiento (Ejemplo 96) ya muestra el apoyo en el intervalo de cuarta aumentada como cimiento tanto armónico (en piano y violonchelo) como melódico (en el violín). La construcción del discurso desde la perspectiva interválica era una posición que ya contemplaba Dúo Vital, sin embargo aquí Gombau prescinde de la idea de escala para aumentar el nivel de abstracción.

Ejemplo 96: GOMBAU, Gerardo. Trío en Fa# [edición particular del Trío Arbós], I, cc. 1-5 (tema A)⁹⁴⁹

⁹⁴⁷ GAN QUESADA. «La creación de música de cámara en España en los años cincuenta...», *op. cit.*, p. 157

⁹⁴⁸ *Ibid.* Lo que, según el propio Gombau, se produce al usar en «el tiempo lento del *Trío en Fa#* [...] más o menos conscientemente, sonoridades que recuerdan de lejos las bartókianas»; Gombau citado en GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombáu: época y obra*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002, p. 231. García Manzano indica así la procedencia del texto de los escritos autobiográficos de Gombau conservados en E-Mn: Fondo Gombau, Archivador 1, Conferencias y Escritos, Carpeta roja.

⁹⁴⁹ Agradecemos a Juan Carlos Garvayo, pianista del Trío Arbós, el habernos facilitado su edición personal del Trío en Fa# de Gombau.

Aun así, la sonoridad general no es mucho más avanzada que la que ya conseguía Gerhard al final de su Trío no. 2, donde el enfoque octatónico ya dejaba entrever tanto a Stravinsky como a Bartók. Aunque con cierto retraso, será precisamente durante los años cincuenta cuando Gombau se acercará a la estética neoclásica con influencias nacionalistas, explorando estas ideas desde su bagaje posromántico.⁹⁵⁰ Este Trío podría considerarse uno de los dos posibles eslabones en una hipotética línea evolutiva que partiría del Trío no. 2 Gerhard, siendo el de Cassadó la otra vertiente, más ligada al folklore y al impresionismo francés. Esta idea de continuar un impulso muy anterior corrobora el que la crítica la considerara como una obra sin afán de renovación, sin pretensiones. Casi forzadas parecen las apreciaciones al respecto de su posible vínculo con lo popular al indicar que éste «alienta y palpita en todo momento un sentido austero y racial castellano, que en algún momento (segundo tema del primer tiempo) desemboca en un madrileñismo de la más castiza solera» (Ejemplo 97).⁹⁵¹ Pues, aunque es verdad que en determinados momentos hace aparición un cierto aire popular (sobre todo en el tercer y último tiempo), no es uno de los rasgos principales de la obra puesto que Gombau simplemente se vale de giros o adornos de las melodías propias del folklore que, junto con la modalidad extendida, instilan un halo tradicional a un discurso que se construye sobre ideas actuales.

Ejemplo 97: GOMBAU, Gerardo. Trío en Fa# [edición particular del Trío Arbós], I, cc. 36-41 (tema B)

⁹⁵⁰ GARCÍA MANZANO, Julia Esther; MAHEDERO RUÍZ, Benito (eds.). «Introducción», *Gerardo Gombau. Don Quijote velando las armas. Sonata para orquesta de cámara*, Edición crítica, Madrid, ICCMU, 2006, p. XIV.

⁹⁵¹ ALFONSO, Javier. «El “Premio Samuel Ros” para música de cámara ha sido otorgado a Gerardo Gombau», *ABC*, año XLVII, no. 15019 (27/04/1954), p. 36

Continuando con el respeto a la tradición formal pero con una intención de renovación estética —que ya presentaban Hidalgo, Benejam y Gombau— se encuentra el Trío no. 1 (1975) de Medina Seguí. Se trata de un lenguaje prácticamente atonal, aunque a grandes rasgos se pueden percibir aún intenciones armónicas reexpositivas asociadas no a una tonalidad sino a una nota de referencia, como un polo de atracción. El primer movimiento se adapta a la forma sonata tradicional. El segundo es un movimiento lento en estructura ternaria en el que deja aún más patente la predilección por el intervalo de cuarta aumentada y la oposición de centros tonales a esta distancia. El tercer movimiento, bastante extenso, se desarrolla en una forma ternaria que recuerda, por el carácter, a un scherzo. El cuarto comienza con un largo canon entre el piano y las cuerdas, enfatizando el carácter contrapuntístico que por otro lado plaga toda la obra.

Los dos Tríos de Josep Soler (1972 y 1995) son, dentro de la tradición del género, las propuestas más alejadas de la concepción clásica del Trío con piano.⁹⁵² Según Ángel Medina, el Trío no. 1 de Soler queda dentro de su etapa creativa enmarcada en la tradición serial (1965-1975), al igual que su Trío anterior para dos violines y piano (1970). No obstante, el uso de las series de Soler no es estricto, ya que en ocasiones éstas aparecen alteradas, gesto con el que el compositor se aleja de la asepsia del método compositivo para insuflar algo de personalidad propia.⁹⁵³ La obra consta de dos secciones: *Allegretto* y *Allegro*. La primera parte comienza con los instrumentos de arco repartiendo los doce sonidos en ataques en cuerdas múltiples mientras el piano realiza diseños ágiles. A pesar del lenguaje moderno, el piano, una vez más, asume el papel de motor interno de la obra. Y no será éste el único elemento que lo une con la tradición pues, como comenta Ángel Medina, esta configuración inicial reaparece casi como lo haría el tema A de una forma sonata clásica.⁹⁵⁴

Los últimos representantes del género en este periodo fueron compuestos ambos en 1983. El Trío no. 1 de Manuel Castillo está escrito en cuatro movimientos que se interpretan de manera continua: I. *Moderato, sempre rubato*; II. *Scherzando*; III. *Lento espressivo*; IV. *Allegretto deciso*. La obra se desenvuelve en un entorno atonal bastante

⁹⁵² El Trío no. 2, de 1995 y por tanto fuera de los márgenes temporales de esta investigación, se desarrolla también en un lenguaje similar al no. 1. Se articula en cuatro secciones. Comienza con un largo *Tranquillo* (cc.1-69), en el que pequeñas frases de carácter serial se intercambian entre los instrumentos con una clara intención de diálogo y contrapunto; continúa con *Poco più mosso* (cc. 70-97) en el que el protagonismo recae totalmente en el piano, siendo casi solista la mayor parte del tiempo. Las dos secciones restantes (*Molto lento* y *Molto tranquillo*) plantean, respectivamente, un retorno a las ideas de las dos anteriores, como una gran repetición (o reexposición) variada.

⁹⁵³ MEDINA. Josep Soler. *Música de la pasión*, op. cit., pp. 96-97.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 97.

libre, acorde con la flexibilidad de las estructuras formales que se salen de lo establecido por la tradición del género. El primer tiempo, incide en una suerte de recapitulación que se estructura en una forma ABA. El segundo, también en forma ternaria, se alinea con la idea del juego que hay detrás del Scherzo, proponiendo un ritmo continuo de semicorchea, incidiendo en notas repetidas, para los tres instrumentos, mientras que la zona central, donde el piano toma un mayor protagonismo, relaja esta densidad rítmica, preparando así la vuelta. Tras el tiempo lento (colocado en tercer lugar), el cuarto y último movimiento presenta un carácter más contrapuntístico, con el violín presentando la melodía y el violonchelo realizando un canon invertido en siguiente compás al que seguirá también el piano. Al igual que en el segundo tiempo, tras una sección central en la que la disminuye el entramado contrapuntístico, el movimiento retoma el canon contrapuntístico, esta vez establecido entre el piano y las cuerdas como dos bloques sonoros. Por su parte, el Trío de José Luis Turina está escrito en tres movimientos (I. *Adagio molto*; II. *Allegro molto*; III. *Molto moderato*). Al igual que Castillo, aunque la armonía no tonal prima, el sustrato profundo de la obra parece ser tonal. Esta dualidad entre tradición y vanguardia también se extrapola a la forma, donde el compositor modifica los modelos tradicionales para renovarlos y adaptarlos a sus necesidades estructurales: el primer movimiento se fundamenta en la idea del canon entre las cuerdas; el segundo es un scherzo, el tercero responde, a grandes rasgos, a una forma sonata.⁹⁵⁵

3. Disolución del concepto tradicional de género

Este tercer grupo está integrado por dos obras que, según el enfoque, se podrían considerar dentro o fuera del género ya que no solo buscan la renovación del lenguaje sino que además se articulan sobre formas que poco tienen que ver con las que tradicionalmente ha usado el género en sus distintos movimientos (que normalmente son tres o cuatro). Con esto se abre la puerta al resto de obras contempladas para la plantilla en este periodo de cincuenta años que se han considerado como piezas sueltas desligadas de la tradición del Trío con piano.

Báguena Soler escribe en 1945 *Recitativo adornado, fuga simple y adagio breve*, con la que recupera la tradición barroca no solo con las formas sino con el uso del contrapunto, construyendo el discurso a partir de series dodecafónicas —las cuales no

⁹⁵⁵ Se puede encontrar estas ideas sobre la obra y otras en la página web del compositor: <<http://www.joseluisturina.com/ingles/trio.html>> [consultado: 18/09/2019]

respeta escrupulosamente— que atraviesan los movimientos. Y no será este el único elemento que reaparece, pues el *Adagio* utiliza el ritmo del *Recitativo*. De hecho, las tres secciones se interpretan seguidas, volviendo a la idea de las piezas escritas en varios movimientos breves que realmente funcionan como un solo bloque articulado internamente (como el Trío en Do de Fernández Blanco, *Círculo* de Turina o *Trío-Fantasía* de Dúo Vital).

Kampa (1978), de Ramón Barce, en tres tiempos, comienza con un largo discurso en el que el violonchelo y el violín se alternan con extensos pasajes de notas mantenidas que van conformando el perfil de una escala. Mientras uno despliega un sonido, los demás acompañan con gestos breves para crear una atmósfera en torno a estas líneas. El segundo tiempo, que se interpreta prácticamente sin interrupción, continúa con esta idea aunque a un tempo mayor y con una mayor densidad de eventos; en los pasajes finales, el flujo continuo se va interrumpiendo. El último tiempo, finalmente revela el material con el que se habían construido los dos movimientos anteriores, funcionando casi a la inversa de un tema con variaciones tradicional.

Conclusiones

El número de obras para violín, violonchelo y piano escritas en España, tanto dentro como fuera de la tradición del género, es significativamente menor al de otros países como Alemania o Francia, donde ya existía una tradición sólida —tanto creativa como interpretativa— vinculada a la plantilla en el momento en que el que los primeros compositores nacionales comienzan a interesarse por escribir para esta formación instrumental, en los entornos de 1850. No es de extrañar que, en este contexto, los músicos españoles que durante el siglo XIX dedican parte de su trayectoria creativa al Trío con piano sean, en muchos casos, los que tuvieron la oportunidad de continuar su formación en el extranjero y que, presumiblemente, mantuvieron un contacto más cercano con éste y otros géneros camerísticos que, de manera general, no estaban tan presente en España.

Desde las primeras obras, a mitad del siglo XIX, hasta prácticamente la década de los 1960, la mayor parte de los compositores han dedicado una parte exigua de su catálogo a las obras escritas para la plantilla instrumental de violín, violonchelo y piano; número que se reduce prácticamente a uno considerando solo las adscritas a la tradición del género del Trío con piano. Parece éste un lugar al que acudir para adquirir ciertas destrezas y al que, una vez aprendidas, no es necesario volver. En muy pocos casos se acude de manera sistemática a la plantilla (Torrandell, Rodríguez Losada, Romero), siendo casi únicamente Turina el que dedica cuatro obras que se podrían considerar —de manera amplia— representantes de la tradición del género. A partir de los años 70 —pero sobre todo a partir de los 80—, los compositores parecen abandonar esta tendencia a escribir tan solo una obra para la plantilla, normalmente muy al final (plena madurez) o muy al comienzo (época de estudios) de su trayectoria creativa, para dedicar varias composiciones a esta formación instrumental. Eso sí, no serán normalmente obras cercanas en el tiempo ni con una homogeneidad estética, sino más bien propuestas singulares que se adaptan a un encargo, una exploración de un elemento técnico o la representación sonora de una idea. Lo que marca desde el comienzo una de las conclusiones principales: tras la Guerra Civil, la tradición del género se va disolviendo en una plétora de propuestas más personales.

En el siglo XIX y hasta comienzos del siglo XX, la edad con la que los músicos escribían obras para Trío con piano era cada vez menor, desde la senectud de Adalid Gurrea y Tintorer hasta la juventud de Turina o Gerhard, por ser considerada como plantilla óptima para la formación de los compositores noveles, donde iniciase en ideas

como la orquestación. Sin embargo, durante la primera mitad del siglo XX la edad aumenta y parece estancarse en los entornos de los 35-40 años, con compositores ya relativamente maduros y establecidos. Esta media de edad es más o menos realista y estable durante el periodo de entreguerras, pero tras la Guerra Civil, pese a que la media más o menos se conserva, la dispersión de edades es tan alta que no tiene sentido seguir manteniéndola puesto que no son pocos los casos de músico que escriben para la plantilla en torno a los 50 años (Gombau, Martín Pompey, Barce, Cercós, Groba, Castillo, Homs), los 60 (Chacón, Rodríguez Losada, Homs, Castillo) e incluso pasados los 70 (Homs, Medina Seguí, Tapia Colman). La multiplicidad de propuestas a partir de estos últimos años afianza la necesidad de abandonar la idea de «trayectoria del género» para sustituirla por una concepción más cercana a «trayectoria creativa del compositor», con una lógica fuertemente arraigada en cada creador y no en un trasfondo general heredado que, según el caso, se respeta más o menos.

Aunque se trate de una característica que atraviesa toda la trayectoria desde el siglo XVIII hasta finales del XX, la incidencia de obras que no han sido originalmente concebidas para la plantilla sino readaptadas aumenta con el paso del tiempo; quizá porque también aumenta el número de obras. No obstante, el siglo XIX y el XX muestran una problemática casi opuesta: mientras que entre 1880 y 1914 parecía más fácil estrenar obras de carácter orquestal más que camerístico, a partir de la Primera Guerra Mundial esta situación se invierte gracias, entre otras, a la aparición de formaciones profesionales estables para violín, violonchelo y piano (entre las que destaca el Trío de Barcelona) o, de manera secundaria, a los recitales que formaciones extranjeras ofrecían en España. Tras el desastre de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, serán las obras de pequeño formato las que más fácilmente vean la luz, ya que los estragos de la guerra hicieron mella en la economía española, lo que también explica la necesidad de los músicos de reconfigurar las obras de acuerdo a la logística de cada evento; una idea con la que ya nacen muchas composiciones: la capacidad de readaptación que facilite su estreno y promoción.

Al tratarse de obras en muchos casos singulares, un tanto experimentales por realizarse en etapas de estudio o por motivación totalmente personal, escritas en localizaciones periféricas o en contextos de aislamiento (como la Primera y Segunda Guerra Mundial) y sin una tradición estable y bien caracterizada, parece que el Trío con piano tiene un discurso propio dentro de la música de cámara, surgiendo las obras *desde* los propios compositores y no *hacia* ellos.

La lucha de los compositores españoles para hacer coexistir los modelos germanos con el material popular español ha sido una constante en los Tríos con piano, lo que en muchos casos lleva a los músicos a buscar fórmulas renovadas de solidez argumental. De acuerdo con las obras nacionales analizadas, cuanto mayor es el vínculo con lo popular, mayor es la reconfiguración de los modelos clásicos. Tal y como los compositores españoles plantean la composición en el género —no tanto de manera continua sino con estructuras yuxtapuestas o con materiales descontextualizados e intercambiables— uno de los procedimientos más inmediatos para recuperar la coherencia y cohesión perdida al modificar las grandes formas tradicionales es la recursividad en el uso del material a través de procedimientos cíclicos que aportan unidad al difuminar los límites entre los tiempos y poner en relación el comienzo y el final de la obra.

A lo largo de la línea evolutiva del género, cuanto más separadas se encontraban las obras de los esquemas formales clásicos, cuantas más alternativas estructurales plantean los músicos, más aparece esta idea de lo cíclico como forma de recuperar una supuesta pérdida de solidez al transgredir los grandes modelos germanos. A través de los análisis se ha comprobado como Malats, Gerhard, Tuesta, Serra, Bonnín, Cassadó, Romero, Rodríguez-Losada o Gombau, que respetan las formas clásicas, no usan procedimientos cíclicos. Mientras que Tintorer, Granados, Mitjana, Turina o Hidalgo son ejemplos de cómo el trascender estructuralmente en el género viene de la mano de estos recursos técnicos.

Estas discrepancias con respecto a las ideas compositivas de otros países pueden hacerse extensible a la instrumentación y el equilibrio de voces. En España no hay una intención de integrar tímbrica de los tres instrumentos como sí se podía encontrar en Ravel, Saint-Saëns y otros compositores franceses. Los músicos que buscan la homogeneidad tímbrica, como en el caso de Turina y, sobre todo, Cassadó, la buscarán siempre por ser su manera de expresarse; quien considera éste un aspecto secundario, no modificará su posición cuando escriba para Trío con piano. De manera que, aunque hay diferentes grados de uniformidad tímbrica en las obras —siendo Turina y sobre todo Cassadó los que más centren su atención en este aspecto—, no parece ser un elemento relevante de manera general. Esta conclusión puede hacerse extensible al caso de la igualdad y equilibrio en las contribuciones de los tres instrumentos, lo que ocurrirá (o no) en función del propio compositor y no debido a un enfoque establecido en el uso de la plantilla dentro del género en España.

Aludiendo a las características formales y estéticas, de manera general, en los siglos XIX y XX existen tres grandes grupos de piezas para violín, violonchelo y piano atendiendo a su nivel de inclusión en la tradición del género y sus conexiones con respecto al Trío con piano de ascendencia germana vinculado a las grandes formas clásicas:

El primer grupo, el que ha sido objeto principal de estudio, es el del Trío con piano propiamente, relacionado con la idea de música absoluta —y por tanto con un enfoque no tan personal—, desarrollado según las grandes formas clásicas y en un lenguaje más homogéneo y relacionado con las tendencias europeas de cada marco histórico, comenzando por el romanticismo alemán con coloraciones «españolas» o «orientales» (Tintorer, Chapí, Granados, Mitjana, Malats) para adentrarse en las vanguardias europeas (Gerhard, Bonnín), sobre todo de influencia francesa (Cassadó) —uniéndose en la exploración formal para renovar la tradición—, para, finalmente, desembocar en los múltiples enfoques de atonalidad libre dentro de un fenómeno global, ya en los límites de la disolución del género desde el punto de vista tradicional, tanto en estructura como en lenguaje (Gombau, Castillo, Soler, Benejam, Angulo, entre muchos otros). A lo largo de toda su trayectoria, las composiciones para Trío con piano en España han ido alejándose, de forma general, de las grandes estructuras articuladas en tres y cuatro movimientos del siglo XIX para ir acercándose a modelos más concretos, más esenciales, en los que los movimientos son cada vez más cortos (o, directamente, menos en número) y los materiales temáticos entre ellos son más similares, llegando a usar procedimientos cíclicos para establecer puntos de unión reconocibles que debilitan las fronteras entre los diferentes tiempos y acercan los extremos, dirigiendo poco a poco al género hacia una concepción más unitaria y destilada. Tal es la intención de dar continuidad al discurso que, aunque diseñada por el compositor en varios movimientos independientes, la obra acaba percibiéndose más como una composición en un solo trazo con varios puntos de articulación internos (visto como respiros en una arquitectura que conforma un arco completo de extremo a extremo). Sirvan como ejemplo el Trío en Do mayor de Fernández Blanco, *Círculo* de Turina o, por lo que parece, *Trío-Fantasía* de Dúo Vital.

El segundo grupo lo conforman las obras que, aunque no desligadas totalmente de la tradición, se presentan como alternativas a la misma, conformadas en varios movimientos por agrupación de piezas sueltas relativamente independientes, adaptándose a la forma de una suite (lo que a veces incluso se explicita en el título). Aunque en algunos casos son piezas totalmente autónomas (como en el caso de *Hommages* de E. Halffter, *Tres impresiones* de Perelló, *Dos impromptus* de Homs o *12 piezas para trío* de Cercós,

entre otras) en su mayoría plantean una alternancia rápido/lento entre movimientos y poseen un trasfondo global que dimana de la construcción conceptual o la referencia externa en la que se inspiran (como en *Mallorca* de Torrandell, *España* de Zubeldía, *Trío Prehispánico* de Tapia Colmán, *Manolas y Chisperos. Evocación del viejo Madrid* de Martín Pompey, *Suite Canaria* de Álvarez García, *Graffiti* de Taverna Bech o *Coloquios* de Legido, entre otros). A veces, debido a la alta coherencia y cohesión entre las partes y la adhesión a estructuras tradicionales, estas obras concebidas casi como suites quedan muy cerca de las del grupo anterior, en la tradición del género.

El tercero y último está integrado por las composiciones independientes, desligadas del género, normalmente en un movimiento, de enfoque personal y con el objetivo de realizar una metáfora musical de un sentimiento, un lugar o cualquier otro elemento generalmente extramusical; si la referencia es de temática popular o nacional, el uso de elementos del folklore es muy recurrente. También se valen de fragmentos o estéticas de otras obras y compositores como fundamento o inspiración aunque el tratamiento de este material será libre, yendo más allá de la simple cita. A veces, estas piezas se articulan internamente en secciones claramente diferenciables, lo que de alguna forma las acerca al grupo anterior, las piezas que, en mayor o menor medida, recuerdan a la suite.

Lo difuso de los límites entre estos grupos —y el hecho de que no pocas de las composiciones se encuentran en las fronteras entre los mismos— hace imposible la consideración de cada apartado como un compartimento estanco sino, más bien, como tres sectores dentro de un círculo cuyos márgenes son difusos, generando en sus bordes propuestas singulares cuyo color es una mezcla de los anteriores. Incluso en algunos casos, posicionándose en el centro de todo, como el *Trío en Si* de Hidalgo Codornú o *Dos impromptus* de Homs. Sin embargo, en cuanto a nivel de evolución, el peso mayor recae sobre el género, ya que las obras con forma de suite son posteriores y no dejan de ser una agrupación de partes con mayor o menor relación entre ellas y las piezas sueltas han sido, desde el comienzo, creaciones muy personales que se valen de los recursos que el compositor posee así como de los lenguajes de la época para crear una pieza libre.

A este respecto, cabe mencionar la importancia de los concursos de composición que solicitaban obras para violín, violonchelo y piano, ya que los galardonados son una muestra representativa de las obras para la plantilla en ese entorno temporal. Por ejemplo, *Menueto y Allegro* de Martínez Imbert, premiado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en 1869, parece resistirse a ser categorizado dentro del género o como música de salón, reflejando de alguna forma el estrato concreto en el que el género

se encontraba durante gran parte del siglo XIX: una construcción a partir de las formas clásicas tradicionales pero incluyendo elementos de la música de salón —que se erigía como la alternativa popular a la música de cámara «seria» o «cultiva»— cuyo lenguaje y requerimientos eran más accesibles para el pueblo (ya fuera para oír como para interpretar). En las obras camerísticas tempranas de Gerhard parece haber contribuido el entorno de los premios de composición de la *Festa Catalana de la Música* entre 1914 y 1921, donde el joven compositor experimenta con las formas y lenguajes tradicionales; pero, a medida que dirige su vista a Europa, comienza a incluir ideas más actuales hasta proyectarse hacia las vanguardias del momento explorando los límites de su adiestramiento compositivo temprano. Un poco más avanzado el siglo XX, tanto Joaquín Serra como Joaquín Turina ganan sendos premios de composición, el Premio Rabell y el Premio Nacional de Composición en 1926, presentando ambos posturas similares: fundamento arquitectónico basado en las formas tradicionales y cierto aire de libertad estructural derivado del uso de un lenguaje que sigue incluyendo sonoridades populares (en Turina de manera más explícita que en Serra) pero que se aleja de la concepción de «música de salón» para adentrarse en el neoclasicismo, ya muy presente en toda Europa desde décadas anteriores. Los años veinte y comienzo de los treinta, en plena *Edad de Plata* para la música española, generaron un panorama en el cual era fácil escribir obras que no tuvieran como objetivo principal el rédito económico o la búsqueda de notoriedad social, por lo que ambas composiciones eran propuestas bastante personales (lógicamente dentro de los requerimientos del concurso) que también resumen las dos vertientes principales del género en la primera mitad del siglo XX: por un lado, el de Serra, que representa a los jóvenes compositores que quieren poner a prueba su formación temprana con un Trío con piano, pensando en su incorporación al mundo profesional; y, por otro, el de Turina, músico ya maduro que muestra nuevos enfoques creativos y que trata de incorporar su experiencia y los consejos recibidos en su trayectoria a sus creaciones en el género. Por último, el Trío en Fa# de Gombau, Premio Samuel Ros de 1954, transmite un respeto por la tradición y por el sustrato musical nacional que defiende la Dictadura pero a su vez renueva el lenguaje incluyendo sonoridades que recuerdan a Bartók, lo que comulga con la intención de apertura internacional que comienza a proponer el Régimen antes del fin del periodo de autarquía en España. De esta forma, Gombau recupera la posición española del género en los años veinte, que se alejaba del impresionismo francés y del uso más «típico» del folklore.

Todas las piezas galardonadas, de una forma y otra, se desarrollan siguiendo los preceptos de la tradición del género, alejándose de las otras líneas evolutivas de la plantilla: las obras alternativas (representadas principalmente por las suites) y las piezas sueltas de concepción personal (normalmente en un movimiento y de inspiración poética o descriptiva). Sea por la alineación política o pertenencia social de los convocantes de los concursos o por la necesidad de establecer unas normas básicas para que las propuestas enviadas tengan una cierta uniformidad (sin la cual sería difícilísimo discernir la mejor para ser premiada), los premios reflejan el posicionamiento bastante equilibrado entre los diferentes polos creativos de cada contexto y, por tanto, se pueden considerar como focos en torno a los que giran muchas de las obras de su periodo y contexto dentro de la trayectoria del género.

Finalmente, desde un punto de vista epistemológico, esta investigación pone de manifiesto la dificultad de estudiar un periodo tan largo como el contemplado (casi dos siglos) en referencia a un fenómeno como el musical, desde un punto de vista estructuralista o reduccionista, superponiendo cortes históricos para construir la ilusión de un continuo —tal y como las fotos intentan simular la realidad—. En el caso del Trío con piano, nunca fue el *qué* se pretende decir sino el *cómo* decirlo: la emancipación sin rechazo de las formas y lenguajes heredados del clasicismo y romanticismo alemán para plantear modelos formales alternativos que puedan convivir mejor con el material popular nacional. El distanciamiento con respecto al formalismo alemán fue una forma de huir de los modelos autoimpuestos; no obstante, no se rechazó la forma en sí misma, sino más bien su supuesta inamovilidad.

El estudio de una obra arroja luz sobre ésta; lo cual es cierto y fundamental. Pero solo el estudio de muchas obras relacionadas con ella habilitará el acceso a la idea de trayectoria (social, cultural, creativa o cualquier otra). Solo de la suma de diferentes trayectorias se puede reconstruir la curva cuyo perfil dibuje la línea evolutiva de lo estudiado; y, analizando la curva, se podrá deducir una proveniencia (que pasó antes) y una tendencia (qué puede pasar después) que, a su vez, reestablecerán nuevos focos de estudio. Esta tesis doctoral es tan solo una curva, la que corresponde al Trío con piano de origen nacional desde su tímido surgimiento (mediados del s. XIX) hasta alcanzar su proyección asintótica (finales del s. XX). Sin embargo, ésta no es más que una de las muchas curvas dentro del plano musical que necesitan ser estudiadas para, algún día, poder reconstruir todo el espacio camerístico completo como parte del complejo entramado multidimensional de la música española, que, al interconectarse con otras artes

o incluso con otros países, reúne en torno a sí innumerables espacios y tiempos de los que beber y a los que alimentar.

Conclusions

The number of works for violin, cello and piano written in Spain, both inside and outside the tradition of the genre, is significantly lower than in other countries such as Germany or France, where there was already a solid tradition —both creative and interpretative— related to this instrumental group by the time the first Spanish composers began to be interested in writing for this ensemble, around the 1850s. It is not surprising that, in this context, Spanish musicians who over the 19th century dedicate part of their creative output to the Piano Trio were, in many cases, those who had also the opportunity to continue their training abroad and, presumably, maintained a closer contact with these and other chamber genres that, in general, were not so present in Spain.

From the first works (in the middle of the 19th century) to those written in the 1960s, most of the composers have dedicated a small part of their catalogue to this ensemble; number that is reduced to practically one considering only those attached to the tradition of the genre. The Piano Trio seems to be a place to turn to when it comes to acquire certain skills; and to which, once tried, it is not necessary to return. In very few cases, the ensemble is systematically used (Torrancell, Rodríguez-Losada, Romero), being Turina the only one who dedicates four works that could be considered —broadly speaking— representatives of the genre. From the 1970s —but especially since the 1980s—, composers seem to abandon this tendency to write only one work for this instrumental group, usually very late (full maturity) or very early (study period) of his creative career, to dedicate several compositions for the ensemble. Of course, they will be not close works, neither in time nor with an aesthetic homogeneity, but rather particular proposals fulfilling the requirements of a commission, the exploration of a technical element or the musical depiction of an idea. What, from the beginning, points to one of the main conclusions: after the Spanish Civil War, the tradition of genre comes to a dissolution into a plethora of more personal approaches.

Along the 19th century and the beginning of the 20th, the age at which musicians wrote works for Piano Trio was decreasing, from the maturity of Adalid Gurrea and Tintorer to the youth of Turina or Gerhard, in part due its consideration as an optimal instrumental group for the novel composers' apprenticeship, being initiated in ideas such

as orchestration. However, during the first half of the 20th century, the age increases and seems to stagnate in the range of 35-40 years —composers already mature and established—. This average is realistic and stable during the interwar period, but after the Civil War, despite the average is rather preserved, the dispersion of ages is so high that it makes no sense keep on considering it as a valid fact since there are several musician who write for the ensemble around their fifties (Gombau, Martín Pompey, Barce, Cercós, Groba, Castillo, Homs), their sixties (Chacón, Rodríguez Losada, Homs, Castillo) and even after their seventies (Homs, Medina Seguí, Tapia Colman). The multiplicity of proposals from these last period reinforces the necessity of abandoning the idea of «trajectory of the genre» to replace it with a notion closer to «creative trajectory of the composer», with a logic deeply rooted in each musician and not in a general inherited background that, depending on the case, it is more or less respected.

Although it is a characteristic that passes through the entire trajectory from the 18th to end of the 20th century, the incidence of works not originally conceived for the ensemble —but transcribed or adapted— increases over the years; maybe because it increases the number of works as well. However, the 19th and 20th centuries show an almost opposite problematic: while between 1880 and 1914 it was easier to premiere orchestral works rather than Piano Trios, since the First World War this situation was reversed thanks, among others, to the appearance of stable professional formations for violin, cello and piano (highlighting the Trío de Barcelona) or, secondly, to the recitals that foreign ensembles offered in Spain. After the Civil War and the Second World War disasters, small-scale instrumental works succeed easier, since the ravages of the war made a dent in the Spanish economy. That contributes to explain the necessity of musicians to reconfigure their works according to the logistics of each event; an idea which some compositions were already born with: a capacity for retrofitting to whatever that facilitates its premiere and promotion.

Due to the singularity of many of these works, somewhat experimental because they are carried out in stages of study or totally personal motivation, written in peripheral locations or in contexts of isolation (such as First and Second World War) and without a stable and well-characterized tradition, it seems that the Piano Trio in Spain has its own discourse within chamber music field: works that come *from* the composers themselves and not *towards* them.

The struggle of the Spanish composers to make the German models coexist with the Spanish popular and folk music material has been a constant in the Piano Trios, which

in many cases leads musicians to seek renewed formulas of structural robustness. Regarding the national works analysed, the greater the link with the popular, the greater the reconfiguration of the classic models. According to how Spanish composers approach to the genre of Piano Trio —not in a continuous way but rather juxtaposing structures or by using decontextualized and interchangeable motives—, one of the most immediate procedures to recover the coherence and cohesion lost due to the modifying of the great traditional forms is the recursiveness of music material through cyclic procedures, which provides unity by blurring the boundaries between the movements and linking the beginning and end of the work.

Along the evolutionary line of the genre, the more separated were the works of the classical formal schemes and the more structural alternatives they present, the more this idea of the cyclical appears as a way to recover a supposed loss of solidity by transgressing the great German models. Through the analyses, it has been found that Malats, Gerhard, Tuesta, Serra, Bonnín, Cassadó, Romero, Rodríguez-Losada or Gombau, who respect the classical forms, do not use cyclic procedures. While Tintorer, Granados, Mitjana, Turina or Hidalgo are examples of how structurally transcending the genre somehow comes tied with these technical resources.

These discrepancies regarding the compositional ideas of other countries can be extended to the instrumentation and voice balance. In Spain, there is no intention of integrating the three instruments' timbre as it could be found in Ravel, Saint-Saëns and other French composers. National musicians face the violin, cello and piano ensemble as they would face any other instrumental formation. So, although there are different degrees of timbral uniformity in the works —being Turina and even more Cassadó who focus the more on this aspect—, it seems to have been not a relevant issue in general. This conclusion can be extended to the discursive equality of the three instruments, which will occur (or not) depending on the composer himself and not by a traditional approach concerning the use of the ensemble within the genre in Spain.

Referring to the formal and aesthetic characteristics, overall, in 19th and 20th centuries there are three large groups of pieces for violin, cello and piano according to their level of inclusion in the tradition of the genre and their connections with the Piano Trio and the great classical forms:

The first group, the one that has been the main object of study, is the Piano Trio itself, related to the idea of absolute music —and therefore with a not so personal approach—, developed according to the great classical forms and in a language more

homogeneous and related to the European tendencies of each historical framework, beginning with German romanticism with «Spanish» or «oriental» colors (Tintorer, Chapí, Granados, Mitjana, Malats) to enter the European avant-garde (Gerhard, Bonnín), especially of French influence (Cassadó) —joining in the formal exploration to renew the tradition—, ending up, finally, in the multiple approaches of free atonality within a global phenomenon, already on the edge of the dissolution of the genre from the point traditional view, both in structure and language (Gombau, Castillo, Soler, Benejam, Angulo, among many others). Throughout his path, the compositions for Piano Trio in Spain have been moving from the large structures articulated in three and four movements of the 19th century to more concrete and essential models, in which the movements were gradually getting short in length (or, directly, decreasing in number) and the thematic materials of each one became more similar, coming to use cyclic procedures to establish recognizable junction points that weaken the boundaries between different movements and bringing the edges closer, slowly heading the genre towards a more unitary and distilled conception. Such is the intention to give continuity to the movements that, even though being structured for the composer as a set of independent movements, the work turns out to be perceived as a composition in a single stroke with several internal points of articulation (as an architecture that forms an arc from side to side). The Piano Trio in C major by Fernández Blanco, *Círculo* by Turina or (apparently) *Trío-Fantasia* by Dúo Vital are examples of this.

The second group is formed by works that, although not totally detached from tradition, could be considered as alternatives to it, built in various movements from a group of relatively independent pieces, adapting to a suite-like form (what sometimes appears in the title). Although in some cases they are totally autonomous pieces (as in the case of *Hommages* by E. Halffter, *Tres impresiones* by Perelló, *Dos impromptus* by Homs or *12 peces per a trio* by Cercós, among others), mostly they outline a fast-slow alternation of movements and have a common background that comes from the conceptual construction or the external reference they are inspired in (as in *Mallorca* by Torrandell, *España* by Zubeldía, *Trío Prehispánico* by Tapia Colmán, *Manolas y Chisperos. Evocación del Viejo Madrid* by Martín Pompey, *Suite Canaria* by Álvarez García, *Graffiti* by Taverna Bech or *Coloquios* by Legido, among others). Sometimes, due to the high coherence and cohesion between the parts and the adherence to traditional structures, these works originally conceived as suite-like forms end up quite close to the ones of the previous group: the traditional genre.

The third and last group of works consist on independent compositions, totally detached from the genre, usually in a single movement, of personal approach and with the aim of portraying a musical metaphor of a feeling, a place or any other generally extramusical element; if the reference is linked to popular or national themes, the use of folklore elements is very recurrent. They also use fragments or languages from other works and composers as the music basis or inspiration —although the usage of this material is rather free, going beyond the simple quotation—. Sometimes, these pieces are articulated internally in clearly differentiable sections, which somehow brings them closer to the previous group, the suite-like works.

The diffusion of the boundaries between these groups —and the fact that not few of the compositions stand on the borders— makes it impossible to consider each section as a hermetic compartment, but rather as three sectors within a circle whose limits are blurred, generating at their edges singular proposals whose shade is a mixture of the previous ones. Even some works could be seen in the centre of everything, such as the Piano Trio in B \flat by Hidalgo Codornú or *Dos impromptus* by Homs. However, in terms of evolution, the greater contribution rests with the genre, since the suite-like works started later —and are just a group of parts with greater or lesser relationship between them—, and the independent pieces have been, from the beginning, very personal approaches that use both the composer's resources as well as the languages of its time to create a free piece.

In this regard, it is worth mentioning the importance of composition contests that requested pieces for violin, cello and piano, since the winners are a representative sample of the works for this ensemble in that framework. For example, *Menueto y Allegro* by Martínez Imbert, awarded by the Sociedad Económica de Amigos del País in Valencia in 1869, seems to resist being categorized neither within the genre nor as «light music» («música de salón»), somehow portraying the specific situation of the genre along most of the 19th century: a construction based on traditional forms but including elements of light music —built as the popular alternative to the seriousness and cultured of chamber music— whose language and requirements were more accessible to the amateurs musicians and average citizens (either to listen and to perform). In Gerhard's early chamber music, the atmosphere of the *Festa Catalana de la Música* composition awards between 1914 and 1921 seems to have encouraged the young composer to experiment with traditional forms and languages; but, as he turned his eyes on Europe, he began to

include more contemporary ideas until he projected himself towards the avant-garde of that moment, exploring the limits of his early compositional training. Some years later, both Joaquín Serra and Joaquín Turina were awarded in 1926 with the Rabell Prize and the National Composition Award respectively, presenting similar approaches: architectural foundation rooted in traditional forms together with certain structural freedom derived from the use of a language which includes popular sonorities (in Turina more explicitly than in Serra) but moving away from the conception of light music to enter to neoclassicism, already quite present throughout Europe since previous decades. The twenties and early thirties of 20th century, in the middle of the *Silver Age* for Spanish music, generated a panorama in which it was easier to write music regardless of its economic retribution or social notoriety, so both works were quite personal proposals (obviously within the requirements of the contest) that also summarize the two main aspects of the genre after the First World War: on the one hand, that of Serra, representing youth composers who wanted to put his early training to the test with a Piano Trio, thinking about their incorporation into the professional world; and, on the other, that of Turina, an already mature musician who showed new creative approaches and wanted to instil his experience and advices to his works in the genre. Finally, the Piano Trio in Fa# by Gombau, Samuel Ros Prize in 1954, conveys the respect for tradition and for the national musical substrate that defends the Dictatorship but in turn renews the language including sonorities reminiscent of Bartók, in accordance with the intention of Regime's international openness before the ending of the Spanish autarchy period. In this way, Gombau recovers the position of the genre in Spain in the 1920s, moving away from French impressionism and the more «typical» use of folklore.

All the award-winning pieces, in one way or another, were developed following the precepts of the tradition of the genre, distancing themselves from the other evolutionary lines for the ensemble: alternative works (mainly suite-like forms) and pieces of personal approach (normally in a single movement and of poetic or descriptive inspiration). Either by the political alignment or social belonging of the competition's organizers or by the need to establish basic rules so that the proposals submitted have a certain uniformity (without it would be very difficult to discern the best to be awarded), the awards reflect a fairly balanced place between the different contexts' creative poles and, therefore, they can be considered as focal points which many works of its period and context spin around within the trajectory of the genre.

Finally, from an epistemological point of view, this research demonstrates the difficulty of studying a period as large as the one contemplated (almost two centuries) in reference to the musical phenomenon from structuralists or reductionists scopes, superimposing historical cuts to build the illusion of a continuum —just as several photos try to simulate reality—. As it has been showed, in the case of the Piano Trio in Spain, it is not *what* to say but *how* to say it: the emancipation without rejection of the great forms and languages inherited from classicism and romanticism to propose alternative structural models that can coexist with different elements that come from Spanish music popular background. The distancing from German formalism was a way to escape from the self-imposed models; however, the form itself was not rejected, but rather its supposed immobility.

The study of a single work sheds light on it; which is true and fundamental. But only the study of many will provide the idea of trajectory (social, cultural, creative, whatever else). Only the overlapping of different trajectories can rebuild the curve that represents the evolutionary line of the subject of study; and, by analysing the curve, one can deduce a provenance (what happened before) and a tendency (what might happen later) that, in turn, will re-establish new paths of study. This doctoral thesis is only one curve, corresponding to the Piano Trio written in Spain from its timid emergence (mid-19th century) until reaching its asymptotic projection (late 20th century). However, this is only one of the many curves within the musical surface that need to be studied in order to, one day, be able to reconstruct the entire chamber space as part of the complex multidimensional framework of Spanish music, which, when interconnected with others artistic fields or other countries, will bring together innumerable spaces and times to drink from and feed.

Referencias documentales

1. Bibliografía

- [ANÓNIMO]. «Sesión pública de 8 de diciembre de 1869 y distribución de los premios concedidos por la Sociedad», *Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia*, tomo XV, Valencia, imprenta de José Rius, 1871.
- _____. «La nueva estructuración de la vida musical española», *Música*, 1 [Barcelona], Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública), enero de 1938, pp. 63-67.
- _____. «Información musical. Madrid», *Ritmo*, año XIII, 154, abril de 1942, p. 11.
- _____. «La Agrupación Nacional de Cámara», *Ritmo*, año XIII, 156, junio de 1942, pp. 7-8.
- _____. «Memoria de actividades del año 2001», *El Museo Canario*, vol. LVII, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 2002, p. 511.
- _____. «Entrevista a Roberto Dúo», *Vital*, 19, revista del CEIP «ARTURO DÚO» de Castro Urdiales, marzo de 2014, pp. 12-13. Acceso online en: <https://issuu.com/arturoduo/docs/peri_dico_xx_semana_cultural> [consultado: 25/08/2018].
- ACKER, Yolanda. «Ernesto Halffter. A Study of the Years 1905-1946», *Revista de Musicología*, vol. XVII, no. 1-2, 1994, pp. 97-176.
- _____; ALFONSO, M^a de los Ángeles; ORTEGA, Judith; PÉREZ CASTILLO, Belén. *Archivo histórico de la Unión Musical Española*, Madrid, ICCMU, 2000.
- _____. «Ernesto Halffter en el centenario de su nacimiento», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 11, 2006, pp. 5-15.
- ADKINS, Monty; RUSS, Michael (eds.). *The Roberto Gerhard Companion*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013.
- _____; RUSS, Michael (eds.). *Essays on Roberto Gerhard*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- AGUADO SÁNCHEZ, Ester. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863–1894)», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, 2000–2002, pp. 27-140.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Ángeles. «Martínez Imbert, Claudio», en CASARES, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2000, vol. VII, p. 292.
- ALONSO TOMÁS, Diego. «‘A breathtaking adventure’: Gerhard’s musical education under Arnold Schoenberg (1923-1928)», *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield (UK), Centre for the Research in New Music (CeReNeM), University of Huddersfield, 27-28 de mayo de 2010, pp. 9-21.
- _____. *La formación musical de Roberto Gerhard*, Trabajo fin de máster, Logroño, Universidad de La Rioja, 2011.
- _____. «‘Unquestionably decisive’: Roberto Gerhard’s studies with Arnold Schoenberg», en ADKINS, Monty; RUSS, Michael (eds.). *The Roberto Gerhard Companion*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013, pp. 25-47.
- _____. *La creación musical de Roberto Gerhard durante el magisterio de Arnold Schoenberg: neoclasicismo, octatonismo y organización proto-serial (1923-1928)*, Tesis doctoral, Logroño, Universidad de La Rioja, 2015.
- ÁLVAREZ LOSADA, Cristina. *El Pensamiento Musical de Felip Pedrell (1841-1922)*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María del Rosario. «Manuel Bonnin: un músico rescatado», *Ritmo*, año LVI, no. 560, noviembre-diciembre de 1985, pp. 32-33.

- _____. *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música. Discurso de la Académica electa Dra. Rosario Álvarez Martínez leído el día 5 de diciembre en 1985 con motivo de su recepción. Y contestación de la Dra. M^a. Carmen Fraga González. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife)*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1989.
- _____. «Álvarez García, Juan», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. I, pp. 370-371.
- _____. «Bonnín Guerín, Manuel», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. II, pp. 620-622.
- ANDRÉS VIERGE, Marcos. *Fernando Remacha. El compositor y su obra*, Madrid, ICCMU (Colección música hispana textos), 2003.
- Arturo Dúo Vital (1901-1964). *La mirada de un músico*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2001.
- AVIÑO A PEREZ, Xosé. «Moera Viura, Enric», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2000, vol. VII, pp. 817-819
- AZORÍN. *Clásicos modernos*, Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919.
- BARCE, Ramón. «Evaristo Fernández Blanco», *Ritmo*, año LXI, no. 608, 1 de marzo de 1990, p. 65.
- BAUTISTA, Julián. «Lo típico y la producción sinfónica», *Música*, 3 [Barcelona], Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública), marzo de 1938, pp. 23-29.
- BERGADÀ, Monserrat. «Tintorer, Pedro», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, p. 300.
- _____. «Vives Ballvé, Ricardo», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, p. 986
- _____. «Franz Liszt et les pianistes espagnols», *Quaderni dell'Istituto Liszt*, 10 (*Les élèves de Liszt: Figures connues et inconnues*), Milan, Rugginenti, 2011, pp. 224-244.
- BLACKING, John. *¿Hay música en el hombre?*, Madrid, Alianza editorial, 2006.
- BLUME, Friedrich (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 17 vols. Kassel, Bärenreiter, 1949-1986. Segunda edición, revisada por Ludwig FINSCHER, 27 vols., Kassel, Bärenreiter Metzler, 1994-2007.
- BORDAS, Cristina. «Tradicón e innovación en los instrumentos musicales», BOYD, Malcom; CARRERAS, Juan José (eds.). *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 2003.
- BOWEN, Meirion (ed.). *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot, Ashgate, 2000.
- BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*, Madrid, Editorial Acento / Fundación Caja Madrid, 1995.
- CÁCERES PIÑUEL, María. «Evaristo Fernández Blanco y la historiografía musical contemporánea», en CÁCERES PIÑUEL, María (coord.). *Astórica: revista de estudios, documentación, creación, divulgación de temas astorganos*, año XXXI, no. 33, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2014, pp. 21-40.
- CALOSCI, Laura. *Mercanti genovesi a Barcelona tra XVII e XIX secolo. La familia Villavecchia*, Tesis de licenciatura, Milán, Università degli studio di Milano, 2000.
- CAMALICH LANDAVAZO, Jesús David. *El fondo musical de Emiliana de Zubeldía. Catálogo del Archivo Histórico de la Universidad de Sonora*, Hermosillo (Sonora), Universidad de Sonora-Fundación Emiliana Zubeldía, 2013.
- CAMPOS FONSECA, Susan. «Between Left-led Republic and Falangism? Spanish women composer, a critical equation», *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and*

- Latin American Music (CILAM)*, Actas del congreso *Music and dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975*, celebrado el 18 de febrero de 2011 en la Universidad de California, Riverside. Acceso online: <<https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/index.html>> [consultado: 15/09/2019].
- CARREIRA, Xoán Manuel. «El compositor Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón (1886-1973)», *Revista de musicología*, vol. IX, no. 1, 1986, pp. 97-140.
- CARRO CELADA, José Antonio. «El siglo musical de Fernández Blanco», *Argutorio: revista cultural de la Asociación Cultural "Monte Irago"*, año III, no. 6 [Astorga], primer semestre 2001, pp. 44-46.
- _____. *De Schönberg a Celia Gámez. Una conversación con Evaristo Fernández Blanco*, Astorga, Ayuntamiento de Astorga / Diputación de León / Instituto Leonés de Cultura, 2002.
- CASAL CHAPÍ, Enrique. «Música en la guerra», *Hora de España*, 14 [Valencia], febrero de 1938, pp. 82-89.
- _____. «Salvador Bacarisse», *Música*, 2 [Barcelona], Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública), febrero de 1938, pp. 27-53.
- CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols., Madrid, SGAE-ICCMU, 1999-2002.
- _____. «Benejam Agell, Luis», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. II, pp. 360-361.
- _____. «Fernández Blanco, Evaristo», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. V, pp. 51-52.
- _____. «Serra Corominas, Joaquín», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. IX, p. 939.
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa; PALACIOS NIETO, María (coords.). *Los señores de la crítica: periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*, Sevilla, Doble J [2012].
- _____; GAN QUESADA, Germán (coords.). *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología*, Calanda Music, 2017.
- CASTAÑEDA PEIRON, Lluís; RODRIGO ALHARILLA, Martín. «Los Vidal Quadras: familia y negocios, 1833-1871», *Barcelona Quaderns d'Història*, 11, 2004, pp. 115-144.
- CASTRO ESCUDERO, José. «Las ediciones del Consejo Central de la Música», *Música*, 4 [Barcelona], Consejo Central de la Música, Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Instrucción Pública), abril de 1938, pp. 40-42.
- Catalog of the Gaspar Cassadó and Hara Chieko Collection*, Museum of Educational Heritage, University of Tamagawa, Tokyo, 2016.
- CHAITKIN, Nathaniel J. *Gaspar Cassadó: his relationship with Pablo Casals and his versatile musical life*, Tesis doctoral, University of Maryland, 2001.
- CLARK, Walter Aaron. *Enrique Granados: Poet of the Piano*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- _____. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*, Madrid, Turner, 2002.
- CLIMENT, José. «Báguena Soler, José Vicente», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. II, p. 48.
- CRAGGS, Stewart R. *John Ireland. A catalogue, discography and bibliography*, Oxford, Calendor Press, 1993.
- CRESPI, Joana. «El fondo musical Robert Gerhard del "Institut d'Estudis Vallencs"», *Boletín de AEDOM*, año III, no. 1, Madrid, enero-junio de 1996, pp. 5-19.
- COBBET, Walter Willson (ed.). *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (3rd edition), vols. I-III, London, Oxford University Press, 1963.

- COHEN, Aaron I. «Clarke, Rebecca», en COHEN, Aaron I (ed.). *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 vols., Nueva York, Books and Music, 1987, vol. I, p. 153.
- COLLET, Henri. *Albéniz et Granados*, París, Librairie Félix Alcan, 1926.
- CORTES I MIR, Francesc. «Prólogo», en PEDRELL, Felip. *Nocturns*, Edición crítica, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Secció de Música, 1992, pp. xii-xiii.
- _____. «Perelló, Mariano», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2001, vol. VIII, p. 614.
- CURTIS, Liano. «Clarke, Rebecca (1886-1979)», en GLICKMAN, Sylvia; FURMAN SCHLEIER, Martha (eds.). *Women Composers. Music Through the Ages*, 7 vols, Nueva York, G. K. Hall and Co., 1999, vol. VII: composers born 1800-1899, vocal music, pp. 700-716.
- DÍAZ MORLÁN, Isabel. *Emma Chacón, una compositora bilbaína*, Bilbao, BBK, 2001.
- DUNSBY, Jonathan. «Part two 1850-1900 - Chamber music and piano», en SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 500-521.
- EAGLEFIELD HULL, Arthur (ed.). *Dictionary of Modern Music and Musicians*. London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1924.
- EDDIE, William Alexander. *Charles Valentin Alkan*, New York, Routledge, 2016.
- ESPERANZA Y SOLA, José María. «Guelbenzu», *La ilustración española y americana*, año XXX, no. 4, 30 de enero de 1886, p. 67.
- ESPÍN Y GUILLÉN, Joaquín. «Un artista en su patria», *La Iberia Musical y Literaria*, año I, 5, 2 de octubre de 1842, p. 35.
- ETCHARRY, Stéphan. «Procédés cycliques dans la musique de chambre de Joaquín Turina: l'exemple des Quintette op. 1 et Sextour avec piano op. 7», *Musurgia XXVI/1: Les formes cycliques I*, Eska, 2019, pp. 41-56.
- ETZION, Judith. «'Música Sabia': The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)», *International Journal of Musicology*, VII, 1998, pp. 185-232.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1973.
- FERNÁNDEZ VICEDO, Francisco. «La música española en los años cincuenta: el Premio de Composición 'Samuel Ros' como reflejo de las políticas del régimen franquista y la transición hacia las nuevas estéticas compositivas», en SALA, Massimiliano (ed.). *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 265-288.
- FERRER CAYÓN, Jesús; FIORENTINO, Giuseppe (eds.). *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2014.
- FINSCHER, Ludwig. «Zyklus», en FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musikin Geschichte und Gegenwart*, 27 vols. (1994-2007), Kassel, Bärenreiter-Metzler, Sachteil vol. 9 (Sy-Z), 1998, cols. 2528-2537.
- FLAMM, Christoph. "«...des compositions on ne peut plus distinguées...»: Liszt Exploring Alkan", en LÉVIS SALA, Luca (ed.). «Grandeur et finesse». *Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene*, Turnhout, Brepols, 2013 (= Speculum musicae), pp. 207-220.
- _____. «Alkans Klaviertrio», en TADDAY, Ulrich (ed). *C. V. Alkan (Musik-Konzepte 178)*, München, Boichard Boorberg Verlag GmbH KG (edition text+kritik), septiembre 2017, pp. 69-82.
- FONTSTAD PILES, Ana. *El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)*, Tesis doctoral, Valencia, Universidad de Valencia, 2006.

- FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*, Buenos Aires, Fábula, 2005.
- FRANCO, Enrique. «Fernández Arbós, Enrique», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. V, pp. 578-580.
- GAN QUESADA, Germán. «El concurso nacional de música durante el primer franquismo (1939-1959): una breve aproximación», en OLARTE MARTÍNEZ, Matilde; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (eds.). *La música acallada: Liber amicorum*, Salamanca, Amarú ediciones, 2014, pp. 149-161.
- _____. «*In tempore belli*: Evaristo Fernández Blanco y los años de la Guerra Civil», en CÁCERES PIÑUEL, María (coord.). *Astórica: revista de estudios, documentación, creación, divulgación de temas astorganos*, año XXXI, no. 33, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2014, pp. 95-116.
- _____. «La creación de música de cámara en España en los años cincuenta: ¿una oportunidad perdida?», en GONNARD, Henri; HEINE, Christiane (dirs.). *La musique de chambre au milieu du 20e siècle*, Tour, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017, pp. 135-180.
- GARCÍA ALCANTARILLA, Andrea. *Aproximación al lenguaje musical de Joaquín Turina a través de sus Tríos para violín, violonchelo y piano*, Trabajo fin de máster, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013.
- _____. *El repertorio español para Trío con piano (1894-1936): actores, análisis y proyección de un género*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2019.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Eva. *Juan María Guelbenzu Fernández (1819-1886): Estudio biográfico y analítico de su obra musical*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2011.
- _____. «La imposible inocencia del musicólogo: el proceso de construcción histórica de la Generación musical del 27 o de la República», NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 39-47.
- GARCÍA GALLARDO, Cristóbal. «¿En qué circunstancias surge la Generación del 27?», en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco; RUIZ HILILLO, María (coords.). *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, pp. 8-14.
- GARCÍA GODOY, María del Carmen. *Compositoras españolas: repertorio musical para flauta travesera desde 1915 hasta la actualidad*, Tesis doctoral, Jaén, Universidad de Jaén, 2017.
- GARCÍA MANZANO, Julia Esther. *Gerardo Gombáu: época y obra*, Tesis doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.
- _____; MAHEDERO RUÍZ, Benito (eds.). «Introducción», *Gerardo Gombau. Don Quijote velando las armas. Sonata para orquesta de cámara*, Edición crítica, Madrid, ICCMU, 2006, pp. XI-XVI.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Paula. *El pianista y compositor Joaquín Malats y Miarons (1872-1912)*, Tesis doctoral, 2 vols., Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.
- _____. «El piano en Barcelona», en GÓMEZ RODRÍGUEZ, José Antonio (ed.). *El piano en España entre 1830 y 1920*, Madrid, SEdeM, 2015.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Albano. *El músico José María Nemesio Otaño Eguino (1880-1956). Perfil biográfico, pensamiento estético y análisis de su labor propagandística y gestora*, Tesis doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2014.
- GARCÍA VELASCO, Mónica. *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*, Tesis doctoral, 2 vols., Oviedo, Universidad de Oviedo, 2003.

- GARCÍA VINUESA, Juan Fernando. *Tradiciones, vanguardias y aspectos transculturales en el jazz occidental de la segunda mitad del siglo XX. El periodo de la libertad en el jazz (1955-1967)*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2017.
- GER, Olga. «The Robert Gerhard archive in the Institut d'Estudis Vallencs», *El compositor Robert Gerhard (Valls, 1896 – Cambridge, 1970). Patrimoni Humà*, Valls, IEV, 2017, pp. 297-302 (versión en catalán «El fons Robert Gerhard de l'Institut d'Estudis Vallencs», pp. 143-148).
- GERHARD, Roberto. *Cuaderno de apuntes* [E-VLL: Sig. 14_01_06].
 _____. *Cuaderno rojo* [E-VLL: Sig. no catalogado]
- GLICKMAN, Sylvia; FURMAN SCHLEIER, Martha (eds.). *Women Composers. Music Through the Ages*, 7 vols., Nueva York, G. K. Hall and Co., 1999.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*, 7 vols., Siglo XIX (vol. V), Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- GONNARD, Henri; HEINE, Christiane (dirs.). *La musique de chambre au milieu du 20e siècle*, Tour, Presses Universitaires François-Rabelais, 2017.
- GONZÁLEZ SARMIENTO, Luciano (ed). *Arturo Dúo Vital. Música de cámara (en el primer centenario del nacimiento de Arturo Dúo Vital)*, Madrid, Iberautor/ICCMU (Colección Música Hispana no. 10), 2001.
- GORDILLO, Francisco Javier. «Hace 130 años: La Sociedad –Wagner de Barcelona», *Filomúsica. Revista de música culta*, 41, Revista online, junio de 2003. Acceso online: <<http://www.filomusica.com/filo41/wagner.html>> [consultado: 19/07/2019].
- GORDO CASAMAYOR, María Luisa. «Los primeros pasos de la Orquesta de Cámara de Canarias (1935-1940)», *El Museo Canario. Homenaje a Lola de la Torre Champsaur*, vol. LIV-2, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1999, pp. 632-651.
- GOROSABEL GARAI, Amaia. «Sorozábal Marierzcurrena, Pablo», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, pp. 22-29.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José. *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras*, Madrid, AEDOM, 1995.
- GREER, David (ed.). *Musicology and sister disciplines. Past, present, future, (Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society)*, London, Oxford University Press, 1997.
- GRIBENSKI, Jean. «Le trio avec clavier à Paris pendant la Révolution et l'Empire», *Revue de Musicologie*, vol. LXXIII, no. 2, Paris, Société Française de Musicologie, 1987, pp. 227-248.
- GUERRA Y ALARCÓN, Antonio. *Isaac Albéniz. Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886 (47 páginas). Edición facsímil: Madrid, Fundación Albéniz, 1990.
- GUTIÉRREZ SANZ, Daniel. *Evaristo Fernández Blanco. Catálogo de obras*, León, Ayuntamiento de Astorga, Celarayn, 2007 (revisado y comentado por Julia Martínez-Lombó en 2013).
- HEINE, Christiane. *Catálogo de Obras de Salvador Bacarisse*, Madrid, Fundación Juan March, Biblioteca de Música Española Contemporánea, 1990.
- _____. *Salvador Bacarisse (1898-1963). Die Kriterien seines Stils während der Schaffenszeit in Spanien (bis 1939)*, Tesis doctoral, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1993.

- _____. «El impresionismo musical en tres obras para piano de compositores españoles: Vicente Arregui (1902), Salvador Bacarisse (1922) y Joaquín Turina (1930)», *Anuario Musical*, 52, 1997, pp. 173-200.
- _____. «La variación en las Sonatas para piano de Joaquín Turina», en JAMBOU, Louis (ed.). *La musique entre France et Espagne: Interactions stylistiques (1870-1939)* (= Collection Musiques-Écritures), París, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2003, pp. 269-290.
- _____. «La enseñanza de Vincent d'Indy, del análisis musical a la práctica compositiva: las sonatas para violín y piano de Paul Le Flem (1905) y Joaquín Turina (1907-1908)», en PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; CABRERA, María Isabel (eds.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2010, pp. 79-138.
- _____. (ed.). *Buscando identidades. Música de cámara en los países mediterráneos durante el tardío siglo XIX y el temprano siglo XX*, Sevilla, Doble J, 2015.
- _____. «Die zweite Blüte: Spanische Streichquartettproduktion im frühen 20. Jahrhundert», en HEINE, Christiane; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.). *The String Quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 121-299.
- _____. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.). *The String Quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016.
- HEPOKOSKI, James. *Sibelius: Symphony n° 5*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- HESS, Carol A. *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago, University of Chicago Press, 2001.
- HINDMARSH, Paul. *Frank Bridge. A thematic catalogue*, London, Faber Music, 1983.
- HOMS FORNESA, Pietat (ed.). *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*, Madrid, Ediciones y publicaciones autor S.R.L., 2007.
- IBERNI, Luis Gracia. *Ruperto Chapí*, Madrid, ICCMU, [1995], 2009 (segunda edición).
- IGLESIAS, Antonio (recopilación y comentarios). *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982.
- _____. (compilación y comentarios). *Escritos de Conrado del Campo*, Madrid, Alpuerto, 1984.
- _____. *Isaac Albéniz* (2 vols.), Madrid, Editorial Alpuerto, 1987.
- IGLESIAS, Iván. «(Re)Construyendo la identidad musical española: el jazz y el discurso cultural del franquismo durante la Segunda Guerra Mundial», *HAOL (Historia Actual Online)*, 23, otoño de 2010, pp. 119-135. Acceso online: <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/reconstruyendo-la-identidad-musical-espanola-el-jazz-y-el-discurso-cultural-del-franquismo-durante-la-segunda-guerra-mundial/>> [consultado: 03/08/2018].
- ISUSI FAGOAGA, Rosa. «13. Salvador Bacarisse: *Fantasia Andaluza para arpa y orquesta*», en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco; RUIZ HILILLO, María (coords.). *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada-CDMA, 2010, pp. 279-291.
- KALISCH, Volker. «Music from an anthropological perspective», en GREER, David (ed.). *Musicology and sister disciplines. Past, present, future, (Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society)*, London, Oxford University Press, 1997, pp. 309-319.
- KASSEL, Richard M. *The Complete Beethoven Piano Trios*, New York, Town Hall Foundation, 1988.

- KAUFMAN, Gabrielle. *Gaspar Cassadó: a Study of Catalan Cello Arrangements and Cello Performance Style*, Tesis doctoral, Birmingham, Birmingham City University, 2013.
- _____. «The Forgotten String Quartets (1927-1933) by Gaspar Cassadó», en HEINE, Christiane; GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.). *The String Quartet in Spain*, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 609-652.
- _____. *Gaspar Cassadó: Cellist, Composer and Transcriber*, Londres, Routledge, 2017.
- KENT, Adam. «Granados's Piano Trio: Harbinger of Masterworks to Come», *Diagonal: an Ibero-American Music Review*, vol. II, no. 1, California, University of California, 2017 pp. 24-48.
- KRAUSE, William Craig. «Casticismo before and after 1939», *Diagonal. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music (CILAM)*, Actas del congreso *Music and dictatorship in Franco's Spain, 1936-1975*, celebrado el 18 de febrero de 2011 en la Universidad de California, Riverside. Acceso online: <<https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/index.html>> [consultado: 15/09/2019].
- LARNER, Gerald. *Maurice Ravel*, London, Phaidon Press Limited, 1996.
- LARROCHA, Alicia de (apuntes), MCCLURE, Mac (documentación), en GRANADOS, Enrique. *Trío op. 50*, Barcelona, Boileau, 2013.
- LASTRA CALERA, Julia. *Arturo Dúo Vital (1901-1964). Travesías por la música*, Santander, Fundación Marcelino Botín Publicaciones, 2013.
- _____. «Arturo Dúo Vital (1901-1964). Una retrospectiva», en FERRER CAYÓN, Jesús; FIORENTINO, Giuseppe (eds.). *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2014, pp. 19-44.
- LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók. Un análisis de su música*, Barcelona, Idea Books, 2003.
- LEZA, José Máximo. «La música en la corte: Capilla Real y Real Cámara», en LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (8 vols.): *La música en el siglo XVIII* (vol. IV), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 77-97.
- LLORENS, Ana. «Ambivalencias musicales: el *Trío para piano, violín y violonchelo* de Ruperto Chapí», en SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ PAJARES, Javier; GALBIS LÓPEZ, Vicente (coords.). *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, 2 vols., Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, vol. I, pp. 283-302.
- LÓPEZ-CALO, José. «Otaño Eguino, José María Nemesio», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. VIII, pp. 293-295.
- LÓPEZ LÓPEZ, María Begoña. *En mig de gent estranya: Agustí Borgunyó i Garriga, un cas de camaleonisme estilístic al país del jazz (aproximació a seva biografia i catàleg)*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.
- _____. *Nemesio Otaño, S. J. Medio siglo de música religiosa en España*, Madrid, ICCMU, colección Música Hispana, 2010.
- MACDONALD, Hugh. «Alkan [Morhange], (Charles-) Valentin», en SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London, Macmillan, 2001, vol. 1, pp. 377-380.
- MARCO, Tomás. *Historia de la música española, 7 vols., Siglo XX* (vol. VI), Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- MARÍN, Miguel Ángel «El mercado de la música» en LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 8 vols., *La música en el siglo XVIII* (vol. IV), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 439-461.

- _____. «Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos», en LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 8 vols., *La música en el siglo XVIII* (vol. IV), Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 461-484.
- MARLIAVE, Joseph de. *Études musicales*, París, Librairie Félix Alcan, 1917.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española*, 7 vols., *Siglo XVIII* (vol. IV), Madrid, Alianza Música, 2006.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Los lenguajes musicales de la Edad de Plata: modernidad, elitismo y popularismo en torno a 1927», en NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 455-478.
- MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA, Julia María. «La obra compositiva de Evaristo Fernández Blanco, un compendio de las tendencias musicales europeas del siglo XX: catálogo comentado de su obra musical», en MARÍN LÓPEZ, Javier; GAN QUESADA, Germán; TORRES CLEMENTE, Elena, RAMOS LÓPEZ, Pilar (eds.). *Musicología global, musicología local*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 115-133.
- _____. *El compositor Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): de la modernidad al exilio interior*, Tesis Doctoral, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018.
- _____. *Evaristo Fernández Blanco (1902-1993): música y silencios de un compositor en la vanguardia musical española del siglo XX*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2019.
- MCCALLA, James. *Twentieth-century chamber music*, Nueva York, Routledge, 2003.
- MEDINA, Ángel. «Angulo López-Casero, Manuel», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. I, pp. 474-475.
- _____. *Josep Soler. Música de la pasión* (2ª ed), Madrid, ICCMU, 2000.
- MESTRE, Melani (documentación y revisión). MALATS, Joaquim. *Integral Joaquim Malats*, 6 vols., Barcelona, Editorial Boileau, 2012, vol. III: *Trio. Violí, violoncel i piano*.
- MONTERO GARCÍA, María 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, Granada, Universidad de Granada, 2011.
- MONTORO BERMEJO, Amparo. *Mario Medina Seguí. Compositor Murciano del siglo XX (1908-2000)*, Tesis doctoral, Murcia, Escuela Internacional de Doctorado, 2018.
- MONTSALVATGE, Xavier. «Trío en Si bemol», en *De Juan Hidalgo (1957-1997). Centro Atlántico de Gran Canaria, 8 de mayo al 15 de junio de 1997*, Catálogo de la exposición en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria y la Sala de exposiciones La Recova de Santa Cruz de Tenerife, editado por Centro Atlántico, 1997, p. 26.
- MOORE, Thomas. *The poetical Works of Thomas Moore (complete in one volume)*, New York, Appleton & Co., 1846.
- MORÁN, Alfredo. *Joaquín Turina, a través de otros escritos. Un repertorio de escritos dedicados al músico sevillano en el transcurso de casi un siglo*, Madrid, FJM, 1991.
- _____. *Joaquín Turina a través de sus escritos*, Madrid, Alianza, 1997.
- _____. (prólogo a la edición), en TURINA, Joaquín. *Trío en Fa (1904)*, Madrid, UME, 2004, p. 3.
- MOREDA RODRÍGUEZ, Eva. «La recuperación de la obra e Evaristo Fernández Blanco durante la Democracia», en CÁCERES PIÑUEL, María (coord.). *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, año XXXI,

- no. 33, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2014, pp. 117-129.
- _____. *Music Criticism and Music Critics in Early Francoist Spain*, New York, Oxford University Press, 2017.
- MUNTADA I TORRELLAS, Marta. *L'Associació de Música "Da cámara": 1913-1936*, Tesis doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona / Departament d'Art / Facultat de Geografia i Història, 1984.
- MYERS, Rollo H. *Ravel. Life and Works*, London, Gerald Duckworth & co, 1960.
- NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009.
- NIETO NUÑO, Lope. *Catálogo de obras de Ángel Martín Pompey (1902-2001)*, Madrid, FJM, 2004.
- NOMMICK, Yvan. «Un ejemplo de ambigüedad formal: el "Allegro" del "Concerto" de Manuel de Falla», *Revista de Musicología*, vol. XXI, no. 1, 1998, pp. 11-35.
- _____. «Joaquín Turina: Los años de formación en la Schola Cantorum (1906-1913)», *Scherzo*, vol. XV, no. 140, 1999, pp. 140-143.
- _____. «La Edad de Plata de la música español en el contexto europeo: ¿Qué representó Francia para Manuel de Falla y los compositores españoles de su entorno?», en NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia; TORRES, Elena (eds.). *Música y cultura en la Edad de Plata, 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, pp. 411-430.
- OLARTE MARTÍNEZ, Matilde; CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino (eds.). *La música acallada: Liber amicorum*, Salamanca, Amarú ediciones, 2014.
- ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *La recepción de Richard Wagner en Madrid (1900-1914)*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003
- OSSA MARTÍNEZ, Marco Antonio. *La música en la Guerra Civil Española*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha / SEdeM, 2011.
- PALACIO, Domingo. «Dúo Vital, Arturo», en CASARES, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, vol. III, 1999, pp. 561-563.
- _____. «Arturo Dúo, pedagogo humanitario», en FERRER CAYÓN, Jesús; FIORENTINO, Giuseppe (eds.). *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2014, pp. 233-246.
- PALACIOS ALCALDE, María. «La música en las Exposiciones Internacionales de Barcelona (1929) y París (1937)», en SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 219-256.
- PALACIOS NIETO, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*, Madrid, SEdeM, 2008
- PARDO CAYUELA, Antonio A. *Rafael Mitjana (1869-1921): trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*, Tesis doctoral, 2 vols., Barcelona, Universidad de Barcelona, 2013.
- PAULO SELVI, Isabel. *La influencia de Liszt en el panorama musical hispano a raíz de su estancia en la Península Ibérica*, Tesis doctoral, servicio de publicaciones de la Universidad de La Rioja, 2017.
- PAYNE, Anthony; FOREMAN, Lewis; BISHOP, John. *The music of Frank Bridge*, London, Thames, 1976.
- PEDRELL, Felipe. *Jornadas de Arte* [autobiografía (1841-1891)], París, Ollendor, 1911.
- PERANDONES, Miriam. *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 2016.

- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Castillo Navarro, Manuel», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. III, pp. 378-381.
- _____. «Turina, Joaquín», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. IX, pp. 513-525.
- PÉREZ OLLO, Fernando. «Emiliana de Zubeldia: años europeos», *Cuadernos de Sección. Música*, 6, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1993, pp. 105-120.
- PÉREZ ZALDUONDO, Gemma; CABRERA, María Isabel (eds.). *Cruces de caminos: intercambios musicales y artísticos en la Europa de la primera mitad del siglo XX*, Granada, Universidad de Granada, 2010.
- _____. «Arturo Dúo Vital en la música española durante el primer franquismo», en FERRER CAYÓN, Jesús; FIORENTINO, Giuseppe (eds.). *Arturo Dúo Vital (1901-1964) en perspectiva histórica*, Santander, Editorial Universidad de Cantabria, 2014, pp. 45-66.
- PERRY, Mark E. «‘Un Català Mundial’: the early works of Roberto Gerhard», *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference*, Huddersfield, Centre for the Research in New Music (CeReNeM) / University of Huddersfield, 27-28 de mayo de 2010, pp. 22-27.
- _____. «Early works and life of Roberto Gerhard», en ADKINS, Monty; RUSS, Michael (eds.). *The Roberto Gerhard Companion*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013, pp. 9-24.
- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *Clasicismo moderno, neoclasicismo y retornos en el pensamiento musical español (1915-1939)*, Sevilla, Doble J, 2010.
- POWELL, Linton E. *A History of Spanish Piano Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1980.
- POWELL, Linton E. «Tintorer, Pedro», en SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London, Macmillan, 2001, vol. 25, p. 503.
- QUEIPO GUTIÉRREZ, Carolina. «La música insonora del fondo Adalid o la invisibilidad de la práctica musical doméstica masculina de la élite durante la Restauración», en SCHMITT, Thomas (coord.). *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 37, 2013, pp. 61-86.
- RAGÓN, Baltasar. *Terrassencs del mil-vuit-cents*, Terrassa, Imprenta Joan Morral, 1933.
- REVUELTA SAÑUDO, Manuel (ed.). *Menéndez Pelayo, Marcelino. Epistolario*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982-1991. Acceso online: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carta-de-rafael-mitjana-a-marcelino-menendez-pelayo-madrid-4-julio-1902-826095>> [consultado: 31/07/2019]
- RICHARDS, Fiona. *The music of John Ireland*, Hants (Inglaterra), Ashgate, 2000.
- RIVA, Douglas. «Granados Campiña, Enrique [Pantaleón Enrique Joaquín]», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. V, pp. 852-865.
- _____. «Introducción», *Enric Granados. Trio en Do mayor per a violí, violoncel i piano*, Barcelona, Tritó, 2010, pp. 7-9.
- ROBERTSON, Alec (ed.). *Chamber music*, London, Penguin Books, 1965.
- RODRIGO Y ALHARILLA, Martín. «Una saga de Banqueros: la familia Vidal Quadras», *Historia Social*, 64, Valencia, 2009, pp. 99-119.
- ROMERO, Justo. *Isaac Albéniz. Discografía recomendada. Obra completa comentada*, Barcelona, Ediciones Península, 2002.

- RUBIO OLIVARES, Pedro. «Manuel Gómez, *the famous Spanish clarinettist*», *Música. Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 24, 2017, pp. 79-97.
- RUIZ HILILLO, María. «¿Qué función desempeñó la crítica en la Generación Musical del 27?», en GARCÍA GALLARDO, Cristóbal; MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Francisco; RUIZ HILILLO, María (coords.). *Los músicos del 27*, Granada, Universidad de Granada-Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2010, pp. 14-16.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. «Liszt en Madrid», *Revista de musicología*, vol. X, no. 3, 1987, pp. 879-886.
- RUSS, Michael; ADKINS, Monty (eds.). *Perspectives on Gerhard. Selected Proceedings of the 2nd and 3rd International Roberto Gerhard Conferences (Barcelona-Valls, 24-26/04/2012; Madrid, 6-7/06/2013)*, Huddersfield, University of Huddersfield Press, 2014.
- _____. «Some thoughts on current Robert Gerhard scholarship», *El compositor Robert Gerhard (Valls, 1896 – Cambridge, 1970). Patrimoni Humà*, Valls, IEV, 2017, pp. 205-216.
- SADIE, Julie Anne; RHIAN, Samuel (eds.). *The New Grove Dictionary of Women Composers*, MacMillan, Londres, 1994.
- SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols., London, Macmillan, 1980. Segunda edición: SADIE, Stanley; TYRRELL, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 vols., London, Macmillan, 2001.
- SALAS VILLAR, Gemma. «Guelbenzu Fernández, Juan María», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2000, vol. VI, pp. 15-17.
- SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles escrito y publicado por Baltasar Saldoni*, 4 vols. (1868-1881), Madrid, Imprenta a cargo de D. Antonio Pérez Dubrull.
- SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.
- SÁNCHEZ BARANGUÁ, Carlos Andrés. *Sebastián Ramón de Albero y Añanos (1722-1756): vida y obra: un roncalés en la cima de la música hispana para tecla de la primera mitad del siglo XVIII*, Tesis doctoral, Navarra, Universidad Pública de Navarra, 2016.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal: pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*, Madrid, SEdeM, 2009.
- _____. *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, Madrid, Fundación Scherzo, 2013.
- SÁNCHEZ MIRANDA, Moisés R. «El manifiesto musical del Museo Canario (1997) y los inicios del proyecto “RALS”», *El Museo Canario. Homenaje a Lola de la Torre Champsaur*, vol. LIV-2, Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1999, pp. 729-733.
- SCHIFF, David. *Rhapsody in blue*, New York, Cambridge University Press, 1997.
- SEARLE, Muriel V. *John Ireland. The man and his music*, Kent (UK), Midas Books, 1979.
- SHER, Daniel Paul. *A Structural and Stylistic Analysis and Performance of the Piano Trios of Joaquín Turina*, Tesis doctoral, Nueva York, Columbia University, 1980 [University Microfilms International Ref. 8022159].
- SMALLMAN, Basil. *The Piano Trio: Its History, Technique and Repertoire*, Oxford, Clarendon Press, 1990, 1992 (paperback).
- SOBRINO, Ramón. «Torrandell, Antonio», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, pp. 374-379.

- SOJO, Patricia. «Zubiaurre Urionabarrenechea, Valentín María», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, pp. 1201-1204.
- SORIANO FUERTES, Mariano. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, 4 vols. (1855-1859), Barcelona, imprenta de D. Narciso Ramírez, 1859.
- SOROZÁBAL, Pablo. *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- SOTO VISO, Margarita. «Del catálogo provisional de Marcial del Adalid. Estudio sobre la significación de su literatura pianística», *Revista de Musicología*, vol. II, no. 2, 1979, pp. 327-342.
- _____. «Marcial de Torres Adalid (1816-1890). Estudio biográfico y edición de su trío con piano», *Anuario Musical* 45, enero de 1990, pp. 189-238.
- _____. «Adalid Gurrea, Marcial del [Marcial Francisco Juan Bartolomé]», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 1999, vol. I, pp. 63-64.
- SPECK, Christian. «Boccherini, (Ridolfo) Luigi», en FINSCHER, Ludwig (ed.). *Die Musikin Geschichte und Gegenwart*, 27 vols. (1994-2007), Kassel, Bärenreiter-Metzler, Personenteil vol. 3 (Bj-Cal), 2000, cols. 147-166.
- _____. (ed.). *The String Quartet: From the Private to the Public Sphere* (Speculum Musicae XXVII, editado por Roberto Illiano), Turnhout, Brepols, 2016.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España», *Anuario musical*, 66, 2011, pp. 181-202.
- SUÁREZ GUAITA, Pilar. *Elena Romero Barbosa (1907-1996). Estudio biográfico y análisis interpretativo. El piano, la composición y la dirección de orquesta*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- SUÁREZ-PAJARES, Javier (ed.). *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002.
- SUBIRÁ, José de. *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953.
- TEJADA TAUSTE, Torcuato. (ed.). «Francisco Senante. Cuarteto clásico en Do mayor», Edición crítica en HEINE, Christiane (dir.). *19th Century Spanish String Quartets*, Madrid, Ediciones Eudora, 2017, pp. 11-13.
- _____. «Una compositora española en América. El *Cuarteto modal* (1957) de María Teresa Prieto», en VEGA PICHACO, Belén; CALERO CARRAMOLINO, Elsa; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo. Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, Granada, Libargo, 2019, pp. 63-84.
- TEMES, José Luis. «Introducción», en Enrique Fernández Arbós. *Bolero. Tres piezas de concierto para violín y orquesta*, Edición crítica, Madrid, ICCMU, 2006, p. xii.
- TORRANDELL, Bernardo. «Apuntes para una biografía» [compendio inédito de documentación llevado a cabo por el hijo de Antonio Torrandell].
- TORRES, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*, Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2002.
- TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla: de «La vida breve» a «El retablo de Maese Pedro»*, Madrid, SEdeM, 2007.
- TORTELLA, Jaime. *Boccherini. Un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid, SEdeM, 2002.
- TRANCHEFORT, François-René (dir.). *Guía de la música de cámara* (traducido por José Luis García del Busto), Madrid, Alianza, 2010.
- TURINA, Joaquín. TURINA, Joaquín. *Cuaderno de notas* [1946]

- _____. «Cómo se hace una obra» en IGLESIAS, Antonio (recopilación y comentarios), *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982, pp. 107-120.
- _____. «Encuentro en París con Isaac Albéniz», en IGLESIAS, Antonio (recopilación y comentarios), *Escritos de Joaquín Turina*, Madrid, Alpuerto, 1982, pp. 207-211.
- ULRICH, Homer. *Chamber music*, New York, Columbia University Press, 1966.
- VARELA, Leticia. «Emiliana de Zubeldía en América», *Cuadernos de Sección. Música*, 6, Donostia, Eusko Ikaskuntza, 1993, pp. 121-134.
- _____. «Zubeldía Inda, Emiliana», en CASARES RODICIO, Emilio (ed.). *DMEH*, 10 vols. (1999-2002), Madrid, SGAE-ICCMU, 2002, vol. X, p. 1197.
- VEGA PICHACO, Belén; CALERO CARRAMOLINO, Elsa; PÉREZ ZALDUONDO, Gemma. *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo. Imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*, Granada, Libargo, 2019.
- VILLAFÁFILA APARICIO, Fidel. «Robert Gerhard and Valls (1914-1916): His friendship and his cultural involvement», *El compositor Robert Gerhard (Valls, 1896 – Cambridge, 1970). Patrimoni Humà*, Valls, IEV, 2017, pp. 163-204 (Versión en catalán: «Robert Gerhard i Valls (1914-1916): Experiències humanes i culturals», pp. 7-48).
- _____. «El Valls de Gerhard en las primeras décadas del siglo XX: una reconstrucción del repertorio musical a través de la prensa», en SUAREZ GARCÍA, José Ignacio; SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón; CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina (eds.). *Música lírica y prensa en España (1868-1936): ópera, drama lírico y zarzuela*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2018, pp. 391-400.
- _____. *De Valls a Valls (1896-1923). Contextos, primeras experiencias, recepción e influencias*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2018.
- WALSHAW, Trevor Stansfield. *Roberto Gerhard: explorer and synthesist*, Tesis doctoral, Huddersfield (UK), University of Huddersfield, diciembre 2013.
- WHITE, Julian. «National Traditions in the Music of Roberto Gerhard», *Tempo (a quarterly review of modern music)*, 184, marzo de 1993, pp. 2-13.
- _____. «‘Promoting and diffusing Catalan musical heritage’: Roberto Gerhard and Catalan», en ADKINS, Monty; RUSS, Michael (eds.). *The Roberto Gerhard Companion*, Surrey, Ashgate Publishing Limited, 2013, pp. 49-77.

2. Prensa anónima⁹⁵⁶

- «Lista de los señores suscriptores que tiene dicho periódico», suplemento a *El Anfiòn Matritense*, año I, no. 12 (26/03/1843), pp. 1-19.
- «Agence des jeunes compositeurs à Lyon», *L’album de Sainte-Cécile et les Petites affiches musicales*, año II, no. 32 [Lyon] (20/06/1846).
- «Diversiones públicas», *Diario de Barcelona*, no. 83 (24/03/1849), p. 1401.
- «Espectáculos», *Diario de Barcelona*, no. 87 (28/03/1849), p. 1460.
- «Crónica teatral», *El Sol*, año III, no. 636 (04/08/1851), p. 3.
- «Don Pedro Tintorer», *El Sol*, año III, no. 642 (10/08/1851), p. 4.
- «Crónica teatral», *El Sol*, año III, no. 645 (14/08/1851), p. 4.
- «Crónica», *La Zarzuela*, año I, no. 19 [Madrid] (09/06/1856), p. 151.
- «Variedades», *La Gaceta Musical Barcelonesa*, año IV, no. 153 (25/12/1864), p. 4.
- «Trío para piano, violín y violoncello, por Tintorer», *La Gaceta Musical Barcelonesa*, año V, no. 175 (28/05/1865), p. 1.
- «Gacetilla», *El Lloyd español*, año V, no. 2257 (29/05/1865), p. 1.

⁹⁵⁶ Organizada cronológicamente

- «Correspondencia. Barcelona, 28 de marzo de 1867», *La Escena*, año III, no. 13 [Madrid] (31/03/1867), pp. 103-104.
- «Noticias», *La Iberia*, año XXVI, no. 7019 [Madrid] (28/09/1879), p. 3.
- «Noticias generales», *La Época*, año XXXI, no. 9823 (30/10/1879), p. 3.
- «Noticias de espectáculos», *El Globo*, año V, no. 1477 [Madrid] (01/11/1879) p. 4.
- «Cartera de Madrid», *El Liberal*, año I, no. 156 (02/11/1879), p. 3.
- «Audiciones y conciertos», *Crónica de la Música*, año II, no. 59 [Madrid] (06/11/1879), p. 2.
- «Gacetillas», *Crónica de Cataluña*, año XXVII, no. 18 (12/01/1880), p. 2.
- «El conservatorio de Madrid», *Crónica de la música*, año IV, no. 167 [Madrid] (30/11/1881), p. 4.
- «Crónica», *La Dinastía*, año III, no. 745 [Barcelona] (14/01/1885) p. 287.
- «Gacetillas», *Crónica de Cataluña*, año XXXII, no. 22 (14/01/1885), p. 3.
- «Noticias varias». *El Día*, no. 2565 (edición de la noche) [Madrid] (27/06/1887), p. 3.
- «Teatros. Príncipe Alfonso», *Diario oficial de avisos de Madrid*, año CXXX, no. 30 (30/01/1888), p. 3.
- «Varia. Templos, teatros y conciertos – Barcelona», *La ilustración musical hispano-americana*, año I, no. 19 (30/10/1888), p. 151.
- «Ecos teatrales», *La Época*, año XLI, no. 13085 (12/01/1889), p. 3.
- «Noticias de espectáculos. Sociedad de Cuartetos», *El Día*, no. 3126 (edición de la noche) [Madrid] (12/01/1889), p. 4.
- «Sección de espectáculos. Sociedad de Cuartetos», *El Imparcial*, año XXIII, no. 7775 (12/01/1889), p. 3.
- «Crónica», *La Dinastía*, año IX, no. 3944 [Barcelona] (12/03/1891), p. 2.
- «D. Pedro Tintorer y Segarra [ha fallecido] en Barcelona el 11 del actual», *La Ilustración Hispano-Americana*, año XII, no. 542 (22/03/1891), p. 190.
- «Nostres grabats. Don Pere Tintorer y Segarra», *La Ilustración Catalana*, año XII, no. 257 (31/03/1891), p. 82.
- «Noticias y espectáculos», *El Heraldo de Madrid*, año III, no. 497 (12/03/1892), p. 3.
- «Noticias de espectáculos. Concierto en el Salón Romero», *El Día*, no. 5313 [Madrid] (03/02/1895), p. 4.
- «Espectáculos», *La correspondencia de España*, año XLVI, no. 13531 [Madrid] (22/02/1895), p. 3.
- «Sección de espectáculos», *El Imparcial*, año XXIX, no. 9980 [Madrid] (21/02/1895), p. 3.
- «Noticias de espectáculos. Salón Romero», *El Día*, no. 5333 [Madrid] (23/02/1895), p. 3.
- «Entre bastidores», *El Liberal*, año XVII, no. 5623 [Madrid] (24/02/1895), p. 3.
- «Boletín Musical de la quincena. España», *Ilustración musical hispano-americana*, año VIII, no. 179 (30/06/1895), p. 7.
- «Boletín musical de la quincena», *La ilustración musical hispano-americana*, año VIII, no. 182 (15/08/1895), p. 310.
- «Los pensionistas de Roma», *El País*, año IX, no. 3041 (26/10/1895), p. 1.
- «Los pensionados en Roma», *El Liberal*, año XVII, no. 5892 (20/11/1895), p. 1.
- «Noticias», *El País*, año XII, no. 3901 (10/03/1898), p. 3.
- «Noticias generales», *La Época*, año L, no. 17154 (10/03/1898), p. 3.
- «Velada en el Ateneo», *La Unión Católica*, año XII, no. 3201 [Madrid] (10/03/1898), p. 3.
- «Ateneo. Joaquín Malats», *El Heraldo de Madrid*, año IX, no. 2679 (12/03/1898), p. 3.

- «Malats en el Ateneo», *La Correspondencia de España*, año XLIX, no. 14649 (13/03/1898), p. 1.
- «En serio y en broma. Malats», *El Cardo*, año V, no. 212 [Madrid] (18/03/1898), p. 5.
- «Un guitarrista notable. En el Ateneo y en “El Evangelio”», *El Imparcial*, año XXXV, no. 12431 (17/11/1901), p. 5.
- «En la Comedia. Un concierto», *El Globo*, año XXVII, no. 9485 [Madrid] (27/11/1901), p. 2.
- «En la Comedia. El concierto Llobet», *La Correspondencia de España*, año LII, no. 16001 (28/11/1901), p. 2.
- «Madrid. Concierto en la Comedia», *El Correo Español*, año XIV, no. 3877 (28/11/1901), p. 2.
- «Un concierto», *El Noticiero Sevillano* [Sevilla] (01/06/1904), p. 1.
- «Festa de la música catalana. Any III. Cartell del concurs de 1906», *Revista Musical Catalana*, año II, no. 23 (-/11/1905), pp. 216-217.
- «Festa de la Música Catalana. Any IV. Veredict», *Revista Musical Catalana*, año IV, no. 43, (-/07/1907), pp. 144-145.
- «Festa de la Música Catalana. Any V. Veredict», *Revista Musical Catalana*, año VII, no. 76-77 (-/04-05/1910), pp. 137-138.
- «Festa de la Música Catalana. Any VI. Cartell del Concurs de 1914», *Revista Musical Catalana*, año X, no. 119 (-/11/1913), pp. 313-316.
- «Festa de la Música Catalana. Any VI. Suplement al Cartell del Concurs de 1914», *Revista Musical Catalana*, año XI, no. 122 (-/02/1914), p. 60.
- «Festa de la Música Catalana. Any VI. Composicions reubes per al Concurs de 1914», *Revista Musical Catalana*, año XI, no. 125 (-/05/1914), pp. 147-148.
- «Festa de la Música Catalana. Any VI. Veredict», *Revista Musical Catalana*, año XI, no. 131 (-/11/1914), pp. 335-338.
- «Festa de la Música Catalana. Any VII», *Revista Musical Catalana*, año XIII, no. 145 (-/01/1916), pp. 12-13.
- «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XXXVI, no. 15919 (11/03/1917), p. 7.
- «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XXXVII, no. 16322 (22/04/1918), p. 10.
- «Palau de la Música Catalana. Tríu de Barcelona», *La Vanguardia*, año XXXVII, no. 16326 (26/04/1918), p. 14.
- «Festa de la Música Catalana. Concurs VIIIè.- any 1919. Cartell», *Revista Musical Catalana*, año XVI, no. 181-183 (-/01-03/1919), pp. 42-45.
- «Claudi Martínez Imbert», *Revista Musical Catalana*, año XVI, no. 188-192 (-/10-11/1919), p. 199.
- «Festa de la Música Catalana. Concurs VIIIè.- Veredict», *Revista Musical Catalana*, año XVII, no. 193-197 (-/01-05/1920), pp. 28-31.
- «Festa de la Música Catalana. Concurs IXè.- any 1921. Llista de composicions rebudes fins el dia 30 de novembre», *Revista Musical Catalana*, año XVIII, no. 216 (-/12/1921), pp. 234-236.
- «Música y teatros. Amics de la música», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18142 (02/03/1922), p. 17.
- «Música y teatros. Música ‘da camera’. Sigrid Hoffmann-Onegin. Tríu de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18144 (04/03/1922), p. 17.
- «Festa de la Música Catalana. Concurs IXè.- Veredict», *Revista Musical Catalana*, año XIX, no. 220-222 (-/04-06/1922), pp. 95-99.
- «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18167 (02/04/1922), p. 19.
- «Palau de la música catalana. Tríu de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18174, Barcelona (11/04/1922), p. 23.

- «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLI, no. 18373 (31/12/1922), p. 21.
- «Les auditions Radiotéléphoniques d'aujourd'hui. Radiola (S. F. R.)», *L'Ouest-Eclair*, año XXV, no. 8161 [Nantes] (18/01/1924), p. 8.
- «Decretos de varios departamentos», *ABC*, año XX, número extraordinario (21/12/1924), p. 19.
- «Lundi 12. Au Caméléon», *La Semaine a Paris*, año V, no. 137 [París] (09/01/1925), p. 45.
- «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLIV, no. 18038 (25/02/1925), p. 11.
- «Fundació Concepció Rabell i Cibils», *Revista Musical Catalana*, año XXIII, no. 269-271 (-/05-07/1926), pp. 150-151.
- «Fundació Concepció Rabell i Cibils», *Revista Musical Catalana*, año XXIV, no. 281-284 (-/05-08/1927), pp. 203-204.
- «Revista de revistas», *Musical-Hermes*, año I, no. 3 [Barcelona] (-/03/1928), p. 25.
- «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLVII, no. 19992 (20/03/1928), p. 24.
- «Fundació Concepció Rabell i Cibils», *Revista Musical Catalana*, año XXVIII, no. 329 (-/05/1931), p. 156.
- «Concierto de música de cámara: Trío Hispano-Húngaro», *Ondas*, año X, no. 492 (22/12/1934), p. 11.
- «Concierto de música de cámara», *Ondas*, año XI, no. 502 (02/03/1935), p. 13.
- «Conferencias culturales», *ABC*, año XXXIV, no. 11037 (17/09/1938), p. 2.
- «Informaciones musicales. Conciertos de música contemporánea de Cámara», *ABC* (14/02/1942), p. 19.
- «Concierto de "Educación y Descanso"», *La Vanguardia*, año LVIII, no. 23649 (18/06/1942), p. 5.
- «Asociación Mundial "Estela". La Agrupación de Cámara de Barcelona», *La Vanguardia*, año LXVII, no. 26450 (22/06/1951), p. 14.
- «Una Evocación. La dilatada historia del Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año LXXXV, no. 32027 (25/05/1969), p. 56.

3. Prensa firmada

- A. «En la Comedia. Un concierto notable», *El País*, año XV, no. 5233 (28/11/1901), p. 1.
- _____. «Trío de Barcelona», *Revista Musical Catalana*, año XV, no. 173 (-/05/1918), pp. 133-134.
- ALEXANIAN, Diran. «Gaspar Cassadó, compositor», *Revista musical catalana*, año XXVIII, no. 329 (-/05/1931), pp. 154-155.
- ALFONSO, Javier. «El "Premio Samuel Ros" para música de cámara ha sido otorgado a Gerardo Gombau», *ABC*, año XLVII, no. 15019 (27/04/1954), pp. 36-37.
- A[ntonio], F[ernández]. -C[id]. «Bellas Artes y Radio2: músicos españoles octogenarios», *ABC*, no. 27080 (10/12/1989), p. 96.
- ARROLA, José María. «Sala Piazza. Un concierto», *El Liberal* [Sevilla] (01/06/1904), p. 1.
- B. «El Trío Sandor en la Sociedad Filarmónica», *La Voz*, año IX, no. 2345 [Madrid] (26/04/1928), p. 3.
- C. «Informaciones musicales. El Trío Sandor, de Berlín, en la Sociedad Filarmónica», *ABC*, año XXIV, no. 7902 (26/04/1928), p. 38.
- C. F. «Festival Emiliana de Zubeldia», *Le Ménestrel*, año LXXXVII, no. 5 [París] (31/01/1925), p. 53.

- CH. «El Círculo Artístico», *La Dinastía*, año XVII, no. 7053 [Barcelona] (10/10/1899), p. 2.
- CHICÓN, Rafael. «Bailes de antaño», *Álbum salón. Revisa Ibero-Americana de Literatura y Arte*, año II, no. 12 [Barcelona] (16/02/1898), p. 136.
- COMAS, Ramón N. «D. Pere Tintorer y Segarra», *La Tomasa*, año IV, no. 134 [Barcelona] (20/03/1891), p. 163.
- CORRESPONSAL. *La Vanguardia*, año XLIV, no. 19193 (23/08/1925), p. 20.
- CUSPINERA, Clemente. *La España Musical*, Barcelona (05/04/1873).
- F. «El violinista Mr. Labatut; su primer concierto en el teatro del Odeon», *Diario de Barcelona*, no. 338 (04/12/1850), p. 6428.
- F. P. «Claudio Martínez Imbert», *La Ilustración Musical Hispano-Americana*, año III, no. 58 (15/06/1890), pp. 273-274.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. «Música española, por el Trío Mompou, en el Real», *ABC* (09/04/1987), p. 97.
- _____. «Próximo homenaje, con estreno, a Federico Mompou en Alcalá», *ABC*, no. 24486 (11/06/1984), p. 66.
- FRANCO, Enrique. «Cinco tríos y una calle de Alcalá de Henares, en homenaje a Frederic Mompou», *El País*, Madrid (20/06/1984).
- _____. «Crítica: Festival de Santander. Música española para Mompou», *El País*, Madrid (15/08/1988).
- G. BAUDIN. «Concerts divers», *Le Ménestrel*, año XC, no. 7 [París] (17/02/1928), p. 74
- GERHARD, Roberto. «Els músics d'ara. Béla Bartók», *Mirador*, año III, no. 105 [Barcelona] (05/02/1931), p. 7.
- GIBERT, Vicente M^a de. «El trío: su música y sus músicos», *La Vanguardia*, año XLVII, no. 19988 (15/03/1928), p. 7.
- GIRASOL. «Una conversa amb Robert Gerhard [1^a parte]», *La Publicitat*, año LI, no. 17364 (03/12/1929), p. 5.
- _____. «Una conversa amb Robert Gerhard [2^a parte]», *La Publicitat*, año LI, no. 17365 (04/12/1929), p. 5.
- J. BARRAUD. «Le mouvement musical en province», *Le Ménestrel*, año LXXXVIII, no. 18 [París] (30/04/1926), p. 202.
- J. A. MONTES. «La cultura y la guerra. Curso de conferencias en Madrid», *Blanco y negro (revista quincenal ilustrada)*, año XLVIII, no. 12 (01/10/1938), p. 10.
- KREUTZER, Léon. «Revue critique. Compositions de M. V. Alkan», *Revue et Gazette Musicale*, año XIII, no. 2 [Paris] (11/01/1846), pp. 13-14.
- L. «Correspondencias particulares», *La España musical*, año II, no. 77 (11/06/1867), pp. 2-3.
- LE LOUP DE DENTELLE. «Petit Courier», *Comædia*, año XXIV, no. 6460 [Paris] (26/09/1930), p. 2.
- M. A. NEPOMUCENO. «Evaristo Fernández Blanco, un músico astorgano que ha dejado huella. El impresionista de la Generación del 27», *El Faro Astorgano* [Astorga] (-/08/2001), pp. 46-49.
- MITILINEOS, Pablo. «Al son de la clave: 3+3+2 en el tango. Las décadas del 20, 30 y 40», *Clang*, año IV, no. 4 [La Plata] (-/04/2016), pp. 55-68.
- MITJANA, Rafael. «Noticias musicales», *Pro Patria*, año II, no. 14 [Barcelona] (-/02/1895).
- MORDENTE. «Los Teatros. Sociedad de conciertos», *La Monarquía*, año II, no. 110 (30/01/1888), p. 3.
- NOEL, Eugenio. «Bataclán y casticismo. Ante una fotografía de Pastora Imperio», *El Liberal*, año XLVIII, no. 16649 (28/10/1926), p. 1.

- PEDRELL, Felipe. «Un nuevo compositor», *La Vanguardia*, año XXXVII, no. 16233 (22/01/1918), p. 7.
- PUJOL, Francesc. «Memoria pel Secretari», año XIV, no. 159 (-/03/1917), pp. 67-71
- RAURICH, Salvador. «La música del jazz en derivación», *Ondas*, año I, no. 9 (16/08/1925), p. 28.
- S.A. «Arturo Dúo. Perfil humano», *Proel, Periódico Popular de Castro Urdiales (revista castreña quincenal)*, 100 [Castro Urdiales] (1982), pp. 75-76.
- SAINT-JEAN, J. «Isaac Albéniz (1860-1909)», *Revue Française de Musique*, año X, no. 1 [París] (01/03/1912), pp. 3-11.
- S[ALAZAR]. «Conciertos. El Trío Sandor, en la Sociedad Filarmónica», *El Sol*, año XII, no. 3349 (27/04/1928), p. 2.
- _____. «Un programa Turina en la S. I. C.», *El Sol*, año XII, no. 3377 (30/05/1928), p. 2.
- SALAZAR, Adolfo. «Revista de música. Robert Gerhard: “L’infantament meravellós de Schahrazada” [sic]. Doce melodías para canto y piano (Barcelona, Unión Musical Española, eds.)», *El Sol*, año IV, no. 764 (16/01/1920), p. 9.
- _____. «Un historiador musical: R. Mitjana», *El Sol*, año II, no. 226 (16/07/1918), pp. 1-8.
- _____. «Historia de la Música en España», *El Sol*, año II, no. 233 (23/07/1918), pp. 1-8.
- _____. «Algunos músicos españoles del siglo XVI», *El Sol*, año II, no. 233 (23/07/1918), pp. 1-8.
- _____. «Revista de música. Robert Gerhard: “L’infantament meravellós de Schahrazada” [sic]. Doce melodías para canto y piano (Barcelona, Unión Musical Española, eds.)», *El Sol*, año IV, no. 764 (16/01/1920), p. 9.
- SILVARI, Varela. «Calvó Puig», *Enciclopedia Musical*, año II, no. 23 [Barcelona] (30/11/1885), pp. 183-184.
- TURINA, Joaquín. «La princesa más sabia en música», *El Debate* (24/04/1931), p. 2.
- UN FILARMÓNICO. «Comunicados. Profesor de música», *El Guardia Nacional*, no. 1006 [Barcelona] (14/10/1838), p. 3.
- UN INGENIERO DE ESTA CORTE. «Calendario y lunario. Vida breve», *Blanco y negro*, año XXXVI, no. 1845 (26/09/1926), pp. 67-68.
- VILLAR, Rogelio. «Los críticos musicales. Rafael Mitjana», *La Ilustración española y americana*, año LXII, no. 21 (08/06/1918), pp. 326-327.
- W. «Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLII, no. 18375 (03/01/1923), p. 20.
- _____. «Música y teatros», *La Vanguardia*, año XLIV, no. 19041 (28/02/1925), p. 21.
- Z. «Palacio de la Música Catalana. El Trío de Barcelona», *La Vanguardia*, año XLVII, no. 19993 (21/03/1928), p. 23.

4. Programas de mano y libretos de CDs

- [ANÓNIMO]. *Associació Catalanista de Valls. Comissió de Cultura. Recital de Lieder per M. de la Mercè Plantada, cantatiur, i Robert Gerhard, pianista*, Valls (10/03/1916) [E-VLL: Sig. 13_05_01].
- _____. *Associació d'amics de la música. Curs de 1917-1918. Setè concert. Dimarts, dia 22 de gener de 1918, a tres quarts de deu del vesper. Palau de la Música Catalana*, Barcelona (22/01/1918) [E-VLL: Sig. 15_01_02].
- _____. *Palau de la Música Catalana. Concert per al dijous 25 d'Abril de 1918 a tres quarts de deu vespre*, Barcelona (25/04/1918) [E-VLL: Sig. 15_01_01].
- _____. *Associació de Música “da Camera” de Barcelona. Palau de la Música Catalana. Sessió Robert Gerhard*, Barcelona (22/12/1929) [E-VLL: Sig. 13_05_03].

- _____. *Associació de Música “da Camera”*. *Audicions intimes. Clausura del curs I: 1930-1931. Concert vuité. Primera actuació de C.I.C. (Compositors Independents de Catalunya), Dijous, 25 de juny de 1931, a les deu del vespre. Sala Mozart, Barcelona (25/06/1931)* [E-VLL: Sig. 15_01_04].
- _____. *Ciclo Tríos Españoles*, segundo concierto a cargo del Trío Mompou, Madrid, FJM, 11 de enero de 2003.
- _____. «Tercer concierto. Música de cámara», *Ciclo «Ernesto Halffter en su centenario»*, Madrid, FJM, enero de 2005, pp. 34-36.
- _____. *Música de cámara española del siglo XX: de la música de salón a la performance*, octubre 2007 - enero 2008, Auditorio de Zaragoza. Acceso online: <<http://victorrebullida.blogspot.com/2008/01/concierto-transicion-del-xix-al-xx-en.html>> [consultado: 29/08/2019].
- _____. «Legado de Elena Romero», *Aula de (re)estrenos. Canciones de posguerra (con motivo de los legados de Elena Romero y de Antonio Fernández Cid)*, Madrid, FJM, 31 de octubre de 2012, pp. 53-60.
- ALFAYA, Javier. «Gerhard el heterodoxo», *Roberto Gerhard. Música de cámara* (ciclo de cuatro conciertos), Madrid, FJM, noviembre-diciembre de 1996.
- ATHERTON, David (ed.). *The London Sinfonietta. The complete instrumental and chamber music of Arnold Schoenberg and Roberto Gerhard (The Schoenberg/Gerhard series)*, London, Sinfonietta Productions Limited, 1973.
- CRUZ DE CASTRO, Carlos. «La voz de Evaristo Fernández Blanco (fragmentos de una entrevista realizada en 1990)», *Evaristo Fernández Blanco. Obra sinfónica completa*, CD, Orquesta filarmónica de Málaga bajo la dirección de José Luis Temes, Verso, 2010.
- CORTÉS, Francesc. «“Has vuelto a enseñarme la pureza...”», en *Pau Casals. Integral de l'obra per a piano, col·lecció Pau Casals*, vol. 1, CD, Jordi Camell (piano), Barcelona, Columna Música, 2011.
- COSTAS, Carlos-José. *Ciclo de Piano-Tríos españoles del siglo XX*, Madrid, FJM, octubre-noviembre de 1997.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «Los antecedentes: un siglo —el XX— de música de cámara española» [introducción general], *Ciclo Tres Tríos Españoles*, Madrid, Fundación Juan March, octubre-noviembre de 2005.
- GIBERT, Vicents M^a de. «Robert Gerhard. Segon Trio per violí, violoncel i piano», *Associació de Música “da Camera” de Barcelona. Curs IX: 1921-22. Concert desè. Palau de la Música Catalana. Dijous, 2 de Març de 1922, a ¾ de deu del vespre, Barcelona (02/03/1922)*, pp. 5-9 [E-VLL: Sig. 15_01_03].
- GÓMEZ ARRUFAT, Carmen. «Joyas recuperadas de la música española», *Fundación Quílez Llisterri. Conciertos*, no. 9, Alcañiz, Tramax, 28 de mayo de 2011, p. 5.
- GONZÁLEZ SARMIENTO, Luciano. *Un siglo de música para Trío en España (1890-1990)*, Ciclo de música de cámara para Trío con piano a cargo del Trío Mompou, FJM, marzo de 1990.
- LLANO, Samuel. «Turina y el legado parisino de la Schola Cantorum», *Notas al programa del Aula de (re)estrenos* 74, Madrid, FJM, 2009, pp. 4-10.
- MARTÍNEZ MIURA, Enrique. «El nacionalismo musical y el trío con piano» [notas al programa], *Temporada de conciertos “Euroradio” 2006-2007: El nacionalismo en la música de cámara española*, concierto a cargo del Trío Arbós, Madrid, FJM, 12 de febrero de 2007.
- ORGA, Ates. «The works [by Roberto Gerhard]», en ATHERTON, David (ed.). *The London Sinfonietta. The complete instrumental and chamber music of Arnold Schoenberg*

and Roberto Gerhard (The Schoenberg/Gerhard series), London, Sinfonietta Productions Limited, 1973, pp. 76-86.

ZAVALA, Mercedes. «Semblanza de Elena Romero», *Aula de (re)estrenos. Canciones de posguerra (con motivo de los legados de Elena Romero y de Antonio Fernández Cid)*, Madrid, FJM, 31 de octubre de 2012, pp. 44-47.

Anexo: Catálogo de obras para violín, violonchelo y piano españolas en los siglos XIX y XX

Catálogo alfabético⁹⁵⁷

AUTOR	OBRA	AÑO	MANUSCRITO	EDICIÓN	ESTRENO	MOVS	OBSERVACIONES
Albéniz, Isaac (1860-1909)	Trío en Fa	c1883-1885					No localizado
Álvarez García, Juan (1909-1954)	<i>Suite Canaria</i>	1932		Canarias (Proyecto RALS), 2000 [edición no comercial]	Tenerife, enero de 1933	3	
Adalid Gurrea, Marcial del (1826-1881)	<i>Proyecto de un Gran Trío op. 36 en Do menor</i>	c1855-1866	E-Mn			1	Se conserva solo el primer movimiento incompleto
Bacarisse, Salvador (1898-1963)	Sonata en trío op. 13b para vl, vc y p [arreglo posterior del op. 13a para fl, vc y arp]	1932			Op. 13a: Madrid, 25/04/1932 Op. 13b: Madrid, 26/12/1934	3	Inéditas. Perdidas
Bonnín Guerín, Manuel (1898-1993)	Trío en Do# menor	1927	E-SCRcsm	Canarias (Proyecto RALS), 2000 [edición no comercial]	Tenerife, 27/06/1929 [solo II mov]	4	Primera interpretación completa en 2000 por el Trío Mompou
Borgunyó, Agustí (1894-1967)	<i>Idil·li</i>	1924	US-Wc	Barcelona (La mà de Guido), 2004		1	Escrito en Washington
Bretón, Tomás (1850-1923)	<i>Quatre morceaux espagnols</i>	[1894-1909]		París (Max Eschig), 1913		4	Arreglos de obras anteriores para diferentes plantillas
	Trío en Mi mayor	1887	E-Mn	Londres (Stanley Lucas, Weber & Co), 1891	Madrid (Sociedad de Cuartetos de Madrid), 11/01/1889	4	Del III movimiento se realizaron tres versiones: para orquesta, para piano y para piano a cuatro manos bajo el título <i>Scherzo</i>

⁹⁵⁷ Se realiza un catálogo pormenorizado de obras para violín, violonchelo y piano escritas por compositores españoles entre 1850 y 1939.

Cassadó, Gaspar (1897-1966)	Trío en Do mayor	1926-1929	J-Tmeh?	Viena (Universal Edition), 1929	París (Sociedad Nacional), 1929	3	
Chapí, Ruperto (1851-1909)	Trío en Re mayor	1879?	E-Mn	Ana Llorens, 2011 [edición comercial en preparación]		2	
Daura Oller, Emilio (1845-1904)	<i>Trío sobre Guillermo Tell</i>			Barcelona (Vidal y Roger), 1874		1	
Dúo Vital, Arturo (1901-1964)	<i>Trío-Fantasia</i> [o <i>Fantasia para trío</i>]	1937	E-SANfb	Torcuato Tejada Tauste, 2019 [reconstrucción editada no comercial]			Conjunto de borradores incompletos y anotaciones manuscritas
Fernández Arbós, Enrique (1863-1939)	<i>Trois pièces originales dans le genre espagnol</i> op. 1	c1884		Berlín (Bote&Bock), c1884		3	La primera pieza, <i>Bolero</i> , fue orquestada por Fernández Arbós
Fernández Blanco, Evaristo (1902-1993)	Trío en Do mayor	1927		Barcelona (Consejo Central de la Música), 1938	Madrid, 17/03/1935	3	
Gerhard, Roberto (1896-1970)	<i>Trio en Si</i> [no. 1] en Si mayor	1918	E-VLL		Barcelona, 25/04/1918	3	Existe una versión alternativa al primer movimiento en el <i>Cuaderno rojo</i> [E-VLL: no catalogado]
	<i>Trio pour violon, violoncelle et piano</i> [no. 2] o <i>Segundo Trío</i> en La mayor	1919		París (Maurice Sénart), 1921	Barcelona, 02/04/1922	3	
Granados, Enrique (1867-1916)	Trío op. 50 en Do mayor	1894	E-Bmi	Madrid (UME), 1976 // Barcelona (Tritó) 2010 // Barcelona (Boileau), 2013	Madrid, 22/02/1895	4	
Halffter, Ernesto (1905-1989)	<i>Hommages: petite suite pour trío</i>	1923	E-Mjm	París (Max Eschig), 1995	Madrid, 21/11/1991	4	En el manuscrito aparece «Bravo» escrito por Falla
Martínez Imbert, Claudio (1845-1919)	<i>Menuetto y Allegro</i> en Si menor	1869		Barcelona (Vidal y Roger), 1874	Barcelona, ¿04/02/1884?	2	Premio de la Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia en 1869

	<i>Concierto infantil. Sonatita</i>	c187?		Barcelona (Faustino Bernareggi), c187?		1	
Malats, Joaquim (1872-1912)	Trío en Sib mayor	1898	E-Boc	Barcelona (Boileau), 2012	Madrid, 11/03/1898	3	
Mitjana, Rafael (1869-1921)	Trío op. 7 en Sol menor	c1895	Archivo particular (Málaga)	Antonio Pardo Cayuela, 2013 [edición no comercial]	París, c1895-1902	4	Incompleto. Del cuarto movimiento solo se conserva el inicio.
Otaño, Nemesio (1880-1956)	<i>Trío-zortzico</i>	1933		Madrid (UME), 1934	Azcoitia, 1933	1	Antes del estreno público, se interpretó de forma privada a finales de febrero de 1933 en la casa del hermano de Otaño en Azcoitia por el Trío Húngaro
Pedrell, Felipe (1841-1922)	<i>Nocturno-Trío op. 55, no. 1</i> [arreglado y renombrado como <i>Elegía a Fortuny</i> en 1875]	1873	E-Bc	Barcelona (BC), 1992		1	Añade armonio <i>ad libitum</i>
	<i>Nocturno-Trío op. 55, no. 2</i>	1873	E-Bc	Barcelona (BC), 1992		1	Reelaboración de una pieza para piano y armonio escrita en 1872
	<i>Chant du soir, chant du matin</i>	1875	E-Bc				Añade armonio <i>ad libitum</i>
Perelló, Mariano (1886-1960)	<i>Tres impresiones: Pensando en Albéniz, Capricho andaluz y Escenas gitanas</i>	c1922		Madrid (UME), 1922?	Barcelona, 01/01/1923 [solo I mov]	3	También aparecen como piezas individuales
Pujol Mateu [o Matheu], Joan (1862-1938)	<i>Serenata mozárabe</i>	1920	E-Boc			1	
Serra Corominas, Joaquim (1907-1957)	Trío en Mi mayor	1926-1927	E-Boc	Barcelona (Clivis), 2004	Barcelona, 20/03/1928	3	Premio de Composición Rabell de 1926.
Sorozabal, Pablo (1897-1988)	<i>Tríos fáciles: Ume malkoak y Txori Abestiak</i>	1925		San Sebastián (Ervti), 195?		2	También aparecen como piezas individuales
Tintorer y Segarra, Pedro (1814-1891)	Trío en Fa mayor	c1856-c1863	E-Mn	París (E. Gérard), 1865?	Barcelona, 29/05/1865	3	
Torrandell, Antonio (1881-1963)	<i>Nativité op. 34 en Re</i>	12/08/1921		París (Deiss & Crépin), 1923	París, ¿enero?, 1924	1	

	<i>Sommeil paisible</i> op. 39 en Mi ^b mayor	05/03/1926				1	
	<i>Mallorca</i> op. 41	1930				3	
Torres Adalid, Marcial de (1816-1890)	<i>Romanza sin palabras</i> en Mi ^b mayor	19/01/1868	Archivo del Pazo de Vila Suso (La Coruña)	Margarita Soto Viso, 1990 [edición no comercial]		1	
Tuesta y Borrás, Emilio (después de 1865-?)	Trío con piano en Re mayor	c1898	E-Mba			5	Aparece la inscripción «Trío para piano, violín y violonchelo (tres tiempos)». Envío de pensionado desde la AE BAR
Turina. Joaquín (1882-1949)	Trío [no. 0] en Fa menor	1904	E-Mjm	Madrid (UME), 2004	Sevilla, 31/06/1904	4	Fuera del catálogo de Turina por decisión del compositor
	Trío no. 1 op. 35 en Re menor	1926		París (Rouart, Lerolle & Cia), 1926	Londres, 05/07/1927	3	Premio Nacional de Música, 1926
	Trío no. 2 op. 76 en Si menor	1933		París (Rouart, Lerolle & Cia), 1933	Groningen, 19/07/1933?	3	
	<i>Círculo</i> op. 91	1936	E-Mjm	Madrid (UME), 1936	Madrid, 01/03/1942	3	
Vilar, José Teodoro (1836-1905)	<i>Souvenir. Melodie facile</i>	¿último tercio del s. XIX?		Madrid (Casa Dotesio)		1	Dedicado a su amigo A. Sala. Número de plancha «.99.»
Zubeldía, Emiliana (1888-1987)	<i>España</i>	c1924	Universidad de Sonora (México)	París (Max Eschig)?	París, 12/01/1925	3	
Zubiaurre, Valentín (1837-1914)	<i>Vals</i>	¿final del s. XIX?	E-RE			1	Dedicatoria: «“Una siesta” dedicada a mi amigo Don Antonio de Lecuona»

Catálogo cronológico

COMPOSICIÓN	OBRA	AUTOR
c1855-1866	<i>Proyecto de un Gran Trío</i> op. 36 en Do menor	Marcial del Adalid Gurrea (1826-1881)
c1856-c1863	Trío en Fa mayor	Pedro Tintorer y Segarra (1814-1891)
19/01/1868	<i>Romanza sin palabras</i> en Mi♭ mayor	Marcial de Torres Adalid (1816-1890)
1869	<i>Menuetto y Allegro</i> en Si menor	Claudio Martínez Imbert (1845-1919)
c187?	<i>Concierto infantil. Sonatita</i>	Claudio Martínez Imbert (1845-1919)
1873	<i>Nocturno-Trío</i> op. 55, no. 1 [arreglado y renombrado como <i>Elegía a Fortuny</i> en 1875]	Felipe Pedrell (1841-1922)
1873	<i>Nocturno-Trío</i> op. 55, no. 2	Felipe Pedrell (1841-1922)
1874 [edición]	<i>Trío sobre Guillermo Tell</i>	Emilio Daura Oller (1845-1904)
1875	<i>Chant du soir, chant du matin</i>	Felipe Pedrell (1841-1922)
1879?	Trío en Re mayor	Ruperto Chapí (1851-1909)
c1883-1885	Trío en Fa	Isaac Albéniz (1860-1909)
c1884	<i>Trois pièces originales dans le genre espagnol</i> op. 1	Enrique Fernández Arbós (1863-1939)
1887	Trío en Mi mayor	Tomás Bretón (1850-1923)
1894	Trío op. 50 en Do mayor	Enrique Granados (1867-1916)
c1895	Trío op. 7 en Sol menor	Rafael Mitjana (1869-1921)
1898	Trío en Si♭ mayor	Joaquim Malats (1872-1912)
c1898	Trío con piano en Re mayor	Emilio Tuesta y Borrás (después de 1865-?)
¿último 1/3 s. XIX?	<i>Souvenir. Melodie facile</i>	José Teodoro Vilar (1836-1905)
¿final del s. XIX?	<i>Vals</i>	Valentín Zubiaurre (1837-1914)
1904	Trío [no. 0] en Fa menor	Joaquín Turina (1882-1949)
[1894-1909]	<i>Quatre morceaux espagnols</i>	Tomás Bretón (1850-1923)
1918	<i>Trio en Si</i> [no. 1 en Si mayor]	Roberto Gerhard (1896-1970)
1919	<i>Trio pour violon, violoncelle et piano</i> o <i>Segundo Trío</i> [no. 2 en La♭ mayor]	Roberto Gerhard (1896-1970)
1920	<i>Serenata mozárabe</i>	Joan Pujol Mateu (1862-1938)
12/08/1921	<i>Nativité</i> op. 34 en Re	Antonio Torrandell (1881-1963)
c1922	<i>Tres impresiones: Pensando en Albéniz, Capricho andaluz y Escenas gitanas</i>	Mariano Perelló (1886-1960)
1923	<i>Hommages: petite suite pour trio</i>	Ernesto Halffter (1905-1989)
1924	<i>Idil·li</i>	Agustí Borgunyó (1894-1967)

c1924	<i>España</i>	Emiliana Zubeldía (1888-1987)
1925	<i>Tríos fáciles: Ume malkoak y Txori Abestiak</i>	Pablo Sorozabal (1897-1988)
1926	Trío no. 1 op. 35 en Re menor	Joaquín Turina (1882-1949)
05/03/1926	<i>Sommeil paisible</i> op. 39 en Mi \flat mayor	Antonio Torrandell (1881-1963)
1926-1927	Trío en Mi mayor	Joaquim Serra Corominas (1907-1957)
1927	Trío en Do \sharp menor	Manuel Bonnín Guerín (1898-1993)
	Trío en Do mayor	Evaristo Fernández Blanco (1902-1993)
1926-1929	Trío en Do mayor	Gaspar Cassadó (1897-1966)
1930	<i>Mallorca</i> op. 41	Antonio Torrandell (1881-1963)
1932	Sonata en trío op. 13b para vl, vc y p [arreglo posterior del op. 13a para fl, vc y arp]	Salvador Bacarisse (1898-1963)
1932	<i>Suite Canaria</i>	Juan Álvarez García (1909-1954)
1933	Trío no. 2 op. 76 en Si menor	Joaquín Turina (1882-1949)
	<i>Trío-zortzico</i>	Nemesio Otaño (1880-1956)
1936	<i>Círculo</i> op. 91	Joaquín Turina (1882-1949)
1937	<i>Trío-Fantasia</i> [o <i>Fantasia para trío</i>]	Arturo Dúo Vital (1901-1964)
c1942	<i>Fantasia española</i> [arreglo de una obra para piano y orquesta de cuerdas]	Elena Romero (1907-1996)
1945	<i>Recitativo adornado, fuga simple y adagio breve</i>	José Baguena Soler (1908-1995)
¿?	<i>Improvisación</i> op. 41	Emma Chacón Lasauca (1886-1972)
1946 [edición]	<i>Sonata Romántica</i> en Do menor op. 72	Emma Chacón Lasauca (1886-1972)
1947	Trío en Si \flat	Juan Hidalgo Codorníu (1927-2018)
1948	<i>En el Castillo de Torremolinos</i> . De la obra «Acuarelas españolas»	Elena Romero (1907-1996)
	Trío no. 1 en Sol menor	Eduardo Rodríguez Losada Rebellón (1886-1973)
¿?	Trío no. 2 en Re menor	Eduardo Rodríguez Losada Rebellón (1886-1973)
¿?	Trío no. 3 en Do menor	Eduardo Rodríguez Losada Rebellón (1886-1973)
1951	Trío [original para fl, vc y p; parte de fl arreglada para vl por el Trío Mompou]	Arturo Dúo Vital (1901-1964) / Trío Mompou
c1951	Trío no. 1 en Sol op. 3	Lluís Benejam (1914-1968)
¿?	Trío no. 2 en Sol \flat op. 5	Lluís Benejam (1914-1968)
1953	Trío en Re menor	Elena Romero (1907-1996)
	<i>Manolas y Chisperos. Evocación del viejo Madrid</i>	Ángel Martín Pompey (1902-2001)
1954	Trío en Fa \sharp	Gerardo Gombau (1906-1971)
1956	<i>Trío-Sonata</i>	Manuel Angulo López (1930)

1960	<i>Impromptu no. 6</i> [para vl o fl, vc y p, arreglo del sexto de los <i>Siete impromptus</i> para p]	Joaquim Homs (1906-2003)
1968	<i>Dos movimientos para Trío</i>	Jordi Cervelló (1935)
1972	Trío no. 1	Josep Soler Sardá (1935)
1974	Trío para vl, cl [o vc u ob] y p <i>Homenaje a Schumann</i>	Joaquim Homs (1906-2003) Josep María Mestre-Quadreny (1929)
1975	Trío con piano no. 1	Mario Medina Seguí (1908-2000)
1975-1977	<i>12 peces per a trío</i>	Josep Cercós Fransí (1925-1989)
1978	<i>Kampa</i>	Ramón Barce (1928-2008)
1972-1982	<i>Graffiti</i>	Francesc Taverna Bech (1932-2010)
1982	<i>Evocación a Paul Valery</i> [arreglo sobre <i>Cinco canciones sobre textos de Paul Valery</i>]	Frederic Mompou (1893-1987) / Trío Mompou
1983	Trío	José Luis Turina (1952)
	<i>Divertimento</i>	Elena Romero (1907-1996)
	Trío no. 1	Manuel Castillo Navarro (1930-2005)
	Trío	Ángel Barja (1938-1987)
	<i>Trío Concertante</i> no. 1	Tomás Marco (1942)
	<i>Trium</i>	Rogelio Groba (1930)
	Tri-84	Ricard Miralles (1944)
	Trío «Mompou»	Gabriel Fernández Álvez (1943-2008)
1984	<i>Moviment per a Trio</i>	Benet Casablanca (1956)
1985	<i>Trío Prehispánico</i>	Simón Tapia Colman (1906-1993)
	Trío no. 1	Carlos Cruz de Castro (1941)
	Trío	Saturnino M. A. Samperio Flores (1936-2000)
1986	Trío op. 39	Salvador Brotons Soler (1959)
	<i>Coloquios</i>	Jesús Legido (1943)
	<i>Dos impromptus: I - Tardor 1960; II - Primavera</i> 1986 [el I es el <i>Impromptu no. 6</i> de 1960]	Joaquim Homs (1906-2003)
1987	<i>Sanctuarios</i> [arreglo de la versión para fl, vc y p de 1979]	Antoni Olaf Sabater
	Trío no. 2	Manuel Castillo Navarro (1930-2005)
	Trío	Eduardo Pérez Maseda (1953)
	<i>Caligrafías (Federico Mompou in memoriam)</i>	Luis de Pablo (1930)
	<i>Danke (a todos... por todo)</i>	Sebastián Mariné (1957)
1986-1988	<i>Balada a Dulcinea, Ritornello, Diálogo con Mompou</i> [piezas independientes agrupadas]	Xavier Montsalvatge (1912-2002)
1988	Trío [para vl, vc y piano preparado]	Agustín Charles Soler (1960)

	<i>Homenaje a Mompou</i>	Antón García Abril (1933)
	<i>Per a Frederic – Canço i danza</i>	Carmelo Bernaola (1929-2002)
	<i>Canción callada (in memoriam Federico Mompou)</i>	Cristóbal Halffter (1930)
	<i>Quinto cantar</i>	Tomás Marco (1942)
	<i>Trío Esperando</i>	Manuel Hidalgo (1953)
	<i>Canto al poeta de los sonidos [en homenaje a Mompou, revisado en 1990]</i>	Claudio Prieto (1934-2015)
	<i>Passim Trío</i>	Joan Guinjoan (1931)
	<i>Guía concreta</i>	Adolfo Nuñez (1954)
1989	<i>Climes III</i>	Francesc Taverna Bech (1932-2010)
	<i>Trío Nemetanos [también conocida como Galicia Anterga]</i>	Rogelio Groba (1930)
	<i>Triosonata op. 56</i>	Manuel Seco de Arpe (1958)

