EL *CUARTETO EN LA MAYOR «CARLOS III»* DE CONRADO DEL CAMPO, UN MODELO TARDÍO DE SÍNTESIS ENTRE LO POPULAR Y LO CULTO

Revista de Musicología, XXVI, 1 (2003)

Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS

Resumen: *La búsqueda de un lenguaje adecuado para lograr una integración coherente entre los elementos populares y los cultos, fue una de las constantes de la música nacionalista española desde sus primeras manifestaciones. Este artículo plantea un análisis del* Cuarteto en La mayor «Carlos III» *de Conrado del Campo (1878-1953) como ejemplo de una hábil síntesis entre una sólida técnica constructiva y un material temático evocador del casticismo dieciochesco.*

Palabras clave: Conrado del Campo. Cuartetos de cuerda. Análisis sistemático.

THE *QUARTET IN A MAJOR "CHARLES III"* BY CONRADO DEL CAMPO, A LATE MODEL OF SYNTHESIS BETWEEN THE POPULAR AND THE HIGHBROW

Abstract: The search for a language that is appropriate to achieve a coherent integration between popular and highbrow elements was one of the constant features of Spanish nationalist music since its first manifestations. This paper presents an analysis of the *Quartet in A Major "Charles III"* by Conrado del Campo (1878-1953) as an example of a skillful synthesis between a solid constructive technique and a thematic material that evokes the "castizo" qualities of the 18th century.

Keywords: Conrado del Campo. String quartets. Systematic analysis.

El problema de la utilización de elementos populares y su adecuada asimilación dentro de un lenguaje musical culto como estrategia de bús-

queda de una identidad nacional, es uno de los temas fundamentales de interés para los autores, y una de las líneas de estudio de toda la música nacionalista que aspira a la universalidad. En nuestro país la explotación de lo popular como esencia sobre la cual sustentar una estética nacionalista se remonta en sus orígenes a finales del siglo XVIII, cuando comienza a desarrollarse, en el llamado nacionalismo apologético, una empatía entre lo popular y lo nacional en un contexto de reivindicación del orgullo patrio que suponía un rechazo de los valores y usos importados de Francia e Italia[1]. La formulación tangible de esta estrategia se llevará a cabo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, como resultado de una línea de pensamiento que intenta recoger el ideario regeneracionista y que tendrá como máximos exponentes a Francisco Asenjo Barbieri, y Felipe Pedrell[2].

A partir de entonces, el folclore, en sus distintas formulaciones, va a constituir uno de los elementos referenciales del lenguaje musical de gran parte de los compositores españoles. Su tratamiento evolucionará desde una utilización más prosaica a modo de cita literal en los nacionalismos de corte regionalista, hasta la nueva visión de lo popular que encarnan ya en el siglo XX el neoclasicismo de autores como Falla en el *Concerto para clave*, o Ernesto Halffter con su *Sinfonietta*, pasando por la adopción de las técnicas impresionistas defendidas ardientemente por Adolfo Salazar[3]. Se consigue finalmente, extraer la quintaesencia de lo popular como objeto abstracto con el que configurar una obra netamente española pero de vocación universal, que trascienda nuestras fronteras y que pueda definir el verdadero carácter español de la música de nuestros compositores. De este modo, se favorece la utilización del folclore de manera no inmediata, trabajando por la creación de una música autóctona en la que los elementos populares aparecen como simples factores de inspiración en cuanto a escalas, modos, diseños rítmicos o carácter.

Si bien en el primer tercio del siglo pasado conviven en la música española varios tratamientos de elaboración del material popular, que darían lugar a una coexistencia de diversas tipologías de nacionalismos[4];

---

1. ALONSO, Celsa: «Nacionalismo». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana.* (DMEH) Emilio Casares, director y coordinador general. Madrid, SGAE, 2000, Vol. 7, p. 93.
2. CASARES RODICIO, Emilio: «La música española hasta 1939 o la restauración musical». En: *Actas del Congreso «España en la música de Occidente.»* Madrid, INAEM, 1987, pp. 264-267.
3. *Ibidem*, pp. 297-299.
4. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936)». En: *De Música Hispana et aliis.* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, Vol. II, 1990, p. 393.

al alcanzar el neoclasicismo sus consecuencias finales, se hace de nuevo balance por parte de algunos autores de la validez de lo popular como base sobre la que sustentar un lenguaje puramente nacional y *como medio de escapar de extraños estilos epidémicos*[5]. En 1934, ya con cierta perspectiva, Salas Viu critica el peligro que supone para la música española adoptar una actitud conciliadora con las *fórmulas universales* germánicas o posimpresionistas como vía de solución del perdurable problema de la integración de los elementos populares en una obra de pretensiones universales[6].

En este ecléctico contexto en el que conviven, entre otras, soluciones posrománticas, neoclásicas e impresionistas, se ubica la impronta de los elementos populares que se percibe en la música del compositor madrileño Conrado del Campo (1878-1953). Si bien, desde sus primeras obras ya se detecta la presencia de influencias populares dentro de las cuales los elementos castellanos y casticistas ocupan un papel principal, es indudable que, paralelamente, su música es un firme ejemplo de una expresividad y una estructuración formal de cuño posromántico, heredera de la tradición germánica.

Esta inclinación al posromanticismo de origen straussiano, y posteriormente la falta de un estudio analítico que descubra las verdaderas esencias de su lenguaje, ha contribuido a una frecuente valoración negativa de la obra conradiana[7]. La hábil solución sincrética en la difícil integración de los elementos nacionalistas de corte popular con las tendencias del sinfonismo germánico que Conrado del Campo desarrolla en sus obras, es muestra fehaciente de que esta criticada vía no sólo no era un camino errado, sino que gracias a ella su música adquiere *una personalidad especial y un sabor español peculiar*[8].

En el presente texto se estudia a través del análisis de su *Cuarteto en La mayor «Carlos III»*, la validez de esta solución de síntesis entre las formas y elementos propios de los modelos centroeuropeos y la utilización de un material temático de clara evocación popular.

---

5. SALAZAR, Adolfo: *La música contemporánea en España*, Madrid, La Nave, 1930, p. 267. (Reeditado en facsímil por Ethos-Música, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982).

6. SALAS VIU, Vicente: «Mas o menos música española. Traba del folklore y holgura de lo sinfónico en nuestro arte. En: *Cruz y Raya*, nº 31, 1935, pp. 64-66.

7. «La injusta fama de ser "pesadas" que obraron sus obras en su época ha dañado mucho su difusión posterior y es enteramente injustificada». MARCO, Tomás: *Historia de la música española, 6. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983. p. 47.

8. *Ibidem*.

I. La música de cámara en la producción conradiana. El cuarteto de cuerda

Dentro de la prolífica obra de Conrado del Campo, la música de cámara va a ocupar un papel preferente; tal hecho no debe extrañarnos si consideramos que a lo largo de su vida, Del Campo dedicaría una buena parte de su tiempo a la interpretación como destacado instrumentista de violín y viola. En sus inicios profesionales trabajó como violinista de los teatros Apolo y del Circo Colón. En 1896 obtuvo el puesto de primer viola de la orquesta del Teatro Real, y más tarde ocuparía el cargo de violinista de la orquesta de la Capilla del Real Palacio, que desempeñaría desde 1916 hasta la disolución de este conjunto con el advenimiento de la II República en 1931[9]. Pero, además de su participación en grupos orquestales, y con mayor relevancia para el tema aquí estudiado, hay que destacar su intensa dedicación a la música de cámara, como intérprete y promotor. En 1903 funda el Cuarteto Francés con Julio Francés y Odón González, violines y Luis Villa, violonchelo con el fin de difundir la música de cámara y crear un repertorio específicamente español. Esta agrupación será la artífice de la primera interpretación en Madrid de la integral de los cuartetos de Beethoven. Años después, en 1919, se unirá al grupo Joaquín Turina como pianista, pasando a denominarse a partir de entonces Quinteto de Madrid, y desde 1925, cuando el grupo se amplia de nuevo, se convertirá en la Agrupación de Unión Radio, que perviviría hasta la Guerra Civil.

La devoción del maestro Del Campo por los cuartetos de Beethoven, especialmente por los de su última época, se refleja constantemente en su producción camerística. A través de un análisis minucioso y de la interpretación constante como viola en diversos conjuntos, Conrado del Campo había asimilado la esencia de estas obras en sus aspectos formales, armónicos, contrapuntísticos y de recursos instrumentales.

Nos hallamos, por lo tanto, ante un autor peculiar dentro de la música de cámara española por su extraordinario conocimiento directo tanto de los recursos de los instrumentos de arco, como del repertorio camerístico. Ambos factores van a percibirse en una prolífica obra de cámara que comprende, entre otras, varias obras menores para violín y piano,

9. *Ibidem*, p. 45.

viola y piano; tres tríos para cuerda, una sonata para violín y piano, un quinteto para cuerda y piano y tres sextetos. Pero, sin duda la parte más destacada en su producción de música de cámara la ocupa el cuarteto de cuerda. Catorce cuartetos numerados, el *Cuarteto en Do*, para voz y cuarteto de cuerdas sobre un soneto de Emilio Morales de Acevedo, más dos pequeñas muestras de «música doméstica» para cuarteto y recitador de menor importancia[10], conforman según Tomás Marco el más importante corpus cuartetístico de toda la historia de la música española[11].

Su producción para cuarteto de cuerda se desarrolla en dos períodos concretos: el primero, que coincide con la fundación del Cuarteto Francés, se inicia en 1903 con el *Cuarteto en Re menor «Oriental»* y se cierra en 1913 con el *Cuarteto nº 8 en Mi mayor*. Durante la Guerra Civil, Del Campo retomaría la composición para este dispositivo instrumental con su *Cuarteto en Do* para voz y cuarteto de cuerda, de 1938, que abre un nuevo período que se cerraría sólo un año antes de su muerte, en 1952, con el *Cuarteto nº 14 en Re mayor*[12]. Desgraciadamente gran parte de estas obras apenas han trascendido para el gran público, ni se han incorporado al repertorio. Tras su estreno sólo han recibido alguna atención por parte de los intérpretes el *Cuarteto nº 5 «Caprichos románticos»* de 1908, y el *Cuarteto nº 13 «Carlos III»*, muy probablemente por ser los únicos que han llegado a ser objeto de edición, y esencialmente, por la citada carencia de estudios rigurosos sobre la figura y la música de este importante autor, cuyo valor está fuera de toda duda, pero que hasta la fecha ha sido prácticamente postergado por la investigación[13].

---

10. ALONSO, Miguel y GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro: *Conrado del Campo, Catálogos de compositores*. Madrid, SGAE, 1998.

11. MARCO, Tomás: *Historia de la música española, 6. Siglo XX. Op. cit.*, p. 49.

12. GARCÍA AVELLO, Ramón: «Conrado del Campo». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Op. cit.*, 1999, Vol. 2, pp. 982-993.

13. Como señalamos anteriormente, existe una absoluta carencia de estudios sobre la figura y obra de este compositor. La visión biográfica más completa y reciente es la citada de García Avelló en el DMEH. Señalar además por su cercanía al compositor la breve reseña biográfica de Tomás Borrás, publicada tras su muerte: BORRAS, Tomás: *Conrado del Campo*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954. Durante el proceso de edición del presente artículo se ha publicado una nueva aportación a la exigua bibliografía sobre Conrado del Campo. HEINE, Christiane. «El magisterio de Conrado del Campo en la generación del 27: El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey». En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*, Javier Suárez-Pajares (editor), Granada, Archivo Manuel de Falla, 2002, pp. 97-131.

II. De lo popular y lo culto en el *Cuarteto en La mayor «Carlos III»*

1. *Contexto y génesis de la obra*

El *Cuarteto en La mayor «Carlos III»*, compuesto a raíz de una idea del viola Pedro Meroño, a quien está dedicada la obra, está fechado en 1949. Meroño, miembro de la Agrupación Nacional de Música de Cámara y profesor del Conservatorio de Madrid, sugiere al autor la idea de componer un cuarteto que evocara el ambiente casticista madrileño. La dedicatoria se plasmará musicalmente en el sobresaliente papel de la viola en la obra. El estreno tendría lugar el 18 de mayo de 1950 en el Ateneo de Madrid a cargo de la Agrupación Nacional de Cámara compuesta por Luis Antón y Enrique García, violines, Pedro Meroño, viola y Juan Ruíz Casaux, violonchelo, junto con obras de Civil Castellvi, Martín Pompey, Julio Gómez y Guridi[14].

Es una de las escasas obras editadas del autor. Su partitura se publicó por la Unión Musical Española en 1982 con el patrocinio de la Asociación de Alumnos y Amigos del Maestro Conrado del Campo[15].

El cuarteto presenta una estructura clásica de cuatro movimientos, y es muy probable que sus primeros bocetos daten de varios años antes de la indicada fecha de finalización, pues se conservan dos versiones del segundo movimiento que presentan variantes significativas con la versión definitiva, una de ellas fechada el 2 de diciembre de 1946. En la versión final de este segundo movimiento, que lleva la indicación «A modo de scherzo. Allegretto. Un poco en carácter de un Pasacalle», se añade una introducción de 10 compases. Asimismo se modifica sustancialmente el tercer movimiento[16].

La obra se ubica, por lo tanto, en los últimos años de la producción de Conrado del Campo, momento en el que puede percibirse en su música de forma más clara la presencia de elementos nacionalistas de procedencia castellana y casticista, que, sin embargo, ya se halla latente desde sus primeras obras de juventud. A esta orientación pueden adscribirse también otras obras, compuestas en la década de los años cuarenta, como el

14. «Música de cámara en el Ateneo», *Harmonía*, Madrid, ene.-jun. 1950, pp. 19-20.

15. DEL CAMPO, Conrado: *Cuarteto en la mayor «Carlos III»*. Madrid, Unión Musical Española, 1982.

16. ALONSO, Miguel: *Catálogo de Obras de Conrado del Campo*, Madrid, Fundación Juan March, 1986, p. 151.

ballet *En la pradera* de 1943, en donde a través de una sucesión de danzas se evoca el ambiente castizo de una celebración festiva en la madrileña pradera de San Isidro; el Cuarteto «*Castellano*» en Fa mayor (1945) inspirado en el romancero de Castilla, y otras obras de indudable sabor «castellanizante» como el concierto para piano y orquesta de 1947 intitulado *Fantasía Castellana*[17].

«Evocación de una época y de un ambiente del Madrid lejano...» es el sugestivo subtítulo que Conrado del Campo sitúa al principio de su *Cuarteto en La mayor «Carlos III»* como alusión a los propósitos estéticos y formales en los que se desenvolverá esta obra[18]. La utilización del término «evocación» nos revela ya el alejamiento del mundo descriptivo o «pintoresquista», y nos sugiere un universo referencial abstracto que se funde con la tradición de música pura, heredera del cuarteto de cuerda romántico, sin olvidar por ello la utilización de elementos de un indudable sabor popular. Este distanciamiento de cualquier tipo de elemento «programático» no es obstáculo, sin embargo, para que en el programa de mano de su estreno, el autor opte por situar la obra en el contexto ambiental e histórico del Madrid de Carlos III, a través de unos versos de «Ruta emocional de Madrid» de Emilio Carrere[19]:

> «En calesas chisperas y en carroza fulgente
> van las damas majas cimbreando los talles.
> ¡Oh sotillo del manso Manzanares riente
> que copiaste las pompas de un jardín de Versalles»

Por si queda algún resquicio para la duda, Del Campo prosigue desvelando sus intenciones estéticas y afirmando con rotundidad: «Nada hay en este cuarteto de propósitos pintorescos ni descriptivos. Ni por naturaleza, ni por abolengo, ni menos aún por posibilidades de realización.»[20] De este modo, parece evidente que existe un firme propósito por parte del autor de evitar cualquier artificiosa «concesión a la galería» con el uso de elementos efectistas o deslumbrantes, dirigiéndose por el contrario su intención a «dar forma y lírica representación, con tanta modes-

17. GARCÍA AVELLO, Ramón: «Conrado del Campo», *Op. cit.*, p. 990.
18. DEL CAMPO, Conrado: *Cuarteto en la mayor «Carlos III». Op. cit.*, p. IX.
19. Citado en ALONSO, Miguel: «Conrado del Campo (1878-1953)». Notas al CD interpretado por el Cuarteto Brodsky, «Conrado del Campo (1878-1953). Cuartetos» Madrid, Fundación Autor, 1997, pp. [5-6].
20. *Ibidem.*

tia y sinceridad como respeto a la dignidad del estilo de cámara, a los íntimos impulsos de su sensibilidad de músico, sumido en el encanto de cautivadoras y románticas evocaciones[21]»

Establecida la negación de cualquier impulso descriptivo de tipo directo, se trata ahora de investigar de que modo en el presente cuarteto se revela una preocupación por obtener la esencia de lo popular como objeto genérico con el que configurar una obra netamente española sin renunciar, por ello, a un lenguaje fuertemente enraizado en la música europea. Con el fin de verificar esta cuestión, en los apartados subsiguientes se estudian los principales procedimientos y técnicas que contribuyen a lograr una perfecta fusión entre lo popular y la tradición centroeuropea del cuarteto de cuerda.

2. *Estructura clásica* versus *influencias populares*

La dificultad de encontrar un modo de expresión formal para la plasmación de un ideal estético es una constante en los fenómenos creativos de todos los tiempos. En el terreno musical, a lo largo de la historia los compositores se han debatido entre la adecuación de sus recursos expresivos a un molde formal más o menos preestablecido, y un anhelo por transformar o negar toda forma preconcebida como esquema estructural de la obra. La adecuación entre la forma y contenido es también una preocupación fundamental del pensamiento nacionalista de la música española que se refleja ya desde los escritos de Pedrell[22].

En el caso específico del cuarteto de cuerda, el peso de la tradición formal centroeuropea que se plasma en los cuartetos de Haydn, Mozart, y especialmente en los de la última época de Beethoven, supone para los autores que en el siglo XX se dedican a este género, un punto de referencia casi ineludible para la estructuración de sus composiciones.

En Conrado del Campo, tenemos constancia de esta preocupación por la adecuación formal a unos intereses estéticos específicos, en este caso la integración de cantos o melodías populares, a través de uno de sus

21. *Ibidem.*

22. «El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas dimanada de la relación harmónica que existe entre la forma y su contenido». PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música*, Barcelona, Imprenta de Henrich y C^{a}, 1891, p. 39.

escritos redactado con ocasión de la composición de su llamado *Cuarteto Asturiano* de 1909. En dicho texto, Del Campo cita a Beethoven como paradigma de la utilización de temas populares, aquí de origen ruso, dentro de una obra que sigue manteniendo la fidelidad a una estructura formal clásica:

> «¿Cuál es la forma más adecuada de expresión para el empleo en 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 lo principal a nuestro entender, según el artista sienta su arte.
>
> En dos cuartetos de los que componen el arte inmortal de Beethoven, los que hacen el número VII (en Fa) y VIII (en Mi menor) encontramos el empleo de dos temas populares rusos, puestos allí por estar ambas (*sic*) dedicadas al conde ruso Rasoumoffsky. No ha modificado en nada Beethoven, por eso, la forma acabada y tradicional suya de cuarteto. Precisamente estos cuartetos marcan el punto culminante de perfección y equilibrio entre la forma y la idea en la evolución de la obra beethoveniana.»[23]

En la lectura de este texto puede apreciarse como, ya en 1909, el camino propuesto por nuestro autor para la resolución de la cuestión de la integración de los elementos populares en una obra camerística pasa por la utilización de esquemas estructurales tradicionales. Como veremos a continuación, cuarenta años más tarde, en 1949, Conrado del Campo sigue manteniéndose fiel a estos principios. La estructura de su *Cuarteto «Carlos III»* nos revela, sin lugar a duda, una lealtad a la forma del cuarteto clásico-romántico. Sus cuatro movimientos siguen un planteamiento tradicional con un primer tiempo «Molto Moderato» subtitulado *Majeza y señorío*, que se plantea dentro del esquema de forma sonata bitemática, con las peculiaridades que más tarde comentaremos, seguido por un segundo tiempo «Allegretto» (*Estudiantina*) de carácter scherzante, un *Nocturno* «Lentamente y muy reconcentrado», y un tiempo final «Allegro moderato» en forma rondó.

Esta estructura revela, consecuentemente, un sometimiento a un plan formal enraizado en la tradición cuartetística centroeuropea, al cual va a someterse un material temático que pretende evocar el casticismo español dieciochesco. En el próximo punto tendremos ocasión de profundizar

---

23. DEL CAMPO, Conrado: «Cuatro Estudios en forma de Cuarteto sobre cantos populares asturianos de Conrado del Campo» En: IGLESIAS, Antonio (editor): *Escritos de Conrado del Campo*, Madrid, Alpuerto, 1984, p. 203.

en algunas de las características populares de este material temático desde el punto de vista armónico y melódico. Comencemos ahora indagando de qué manera se mantiene en esta obra la fidelidad a la estructura clásica y cómo se modifica respecto a los esquemas más comunes. El análisis detallado del primer movimiento, en sus aspectos estructurales y temáticos, corrobora esta idea.

El esquema de la figura 1 refleja como del análisis del primer movimiento se infiere una estructuración que responde al plan habitual de la forma de sonata bitemática, aunque con algunas peculiaridades. Veamos las más importantes. En primer lugar, la obra se abre con una gran sección (A), que si bien posee un carácter introductorio desde el punto de vista formal, adquiere sin embargo una indudable importancia desde el punto de vista temático al servir de presentación de parte de los materiales que van a ser posteriormente trabajados en otras secciones de la obra. Así, en la sección de «desarrollo» (D, E y F) además de los habituales elementos procedentes del primer y segundo grupos temáticos, entran en juego algunos de los materiales presentados en la sección A. De este modo puede observarse como en la segunda subsección (E) de la sección del desarrollo, se utiliza parte del material de la introducción, en concreto el motivo del violín I (compases 8-13) (a_3), junto con un tratamiento más clásico del material principal del segundo grupo temático.

Otro aspecto sin duda peculiar dentro de la sección central de una forma sonata, es la aparición de una fuga a cuatro voces (F). Si bien la utilización de procedimientos fugados puede ser más o menos común en las obras para cuarteto de cuerda, debido a que este dispositivo instrumental se presta gustosamente a la escritura contrapuntística, no lo es tanto la aparición de una severa fuga como forma cerrada dentro de dicha sección de desarrollo. Ante el peligro de que este procedimiento pudiera poner en peligro la coherencia con el resto de la obra, Del Campo anticipa hábilmente la cabeza del sujeto de la fuga en la introducción (subsección a_4). Dicho motivo es aquí sometido a un proceso de articulación más acorde con los principios de una fuga clásica, pero su aparición en esta sección de desarrollo se hace perfectamente reconocible, dada su evidente analogía, y gracias a que en su primera formulación (c. 31) ya se presenta despojado de todo acompañamiento.

	SECCIONES (compases)	SUBSECCIONES MATERIAL TEMÁTICO (compases)	ÁREAS TONALES Y MODALES SIGNIFICATIVAS
INTRODUCCIÓN	A (1-48)	a_1 (1-7) a_2 (8-13) a_3 (13-18)	Do# → Mi mayor Mi frigio
		a_3 (19-30)	Mi frigio (*rasgado a modo de pregón*)
		a_4 (31-48)	Mi mayor- Mi frigio
EXPOSICIÓN	B PRIMER GRUPO TEMÁTICO (49-90)	b_1 (49-63)	La mayor
		Transición (64-78)	
		b_2 (78-90)	Sol#
	C SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO (91-116)	c (91-106)	Do# eolio
		Grupo final o *Codetta* de la Exposición (106-116)	Mi mayor
DESARROLLO	D (116-145)	b_1 (116-129) Elaboración de b_1 por fragmentación y yuxtaposición (130-145)	Fa mayor
	E (146-172)	c (146) a_2 (149) Inversión interválica. Elaboración por eliminación e imitación.	Re frigio - Sol menor
	F *FUGA* (173-207)	Sujeto derivado de a_4 Exposición (173-184) Episodio con material del sujeto (185-198) Enlace a_1 (198-201) Coda (202-207)	La menor Doble pedal D-T (la)
REEXPOSICIÓN	PRIMER GRUPO B (208-247)	b_1 (208-219)	La mayor
		Transición (217-232)	
		b_2 (234-247)	Si bemol
	SEGUNDO GRUPO C (248-283)	c (248-266)	Fa# eolio
		Grupo final o *Codetta* de la reexposición (267-276) a_1 (277-283)	Mi mayor (D)
CODA	(284-297)	b_1	La mayor

Fig. 1. Estructura formal y principales áreas tonales del primer movimiento (*Majeza y señorío*)

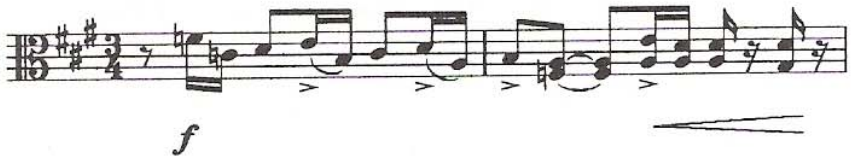


Fig. 2. Motivo inicial de a_4. Viola (cc. 31-32)

Fig. 3. Sujeto de la fuga. Viola (cc. 173-175)

De este modo, la rigurosa fuga se integra perfectamente en el discurso del desarrollo, convirtiéndose así en una sección de cierre, o si se quiere en una coherente transición para la reaparición del material temático principal de la reexposición, sección que se resuelve con un planteamiento tradicional, finalizando el movimiento con un no menos habitual cierre codal.

El análisis formal de este primer tiempo verifica la fidelidad de Conrado del Campo a la utilización de una estructura clásica, modificada según los criterios del compositor pero que no se vincula de modo alguno a supuestas formas de origen popular. Esta estructura será utilizada como molde sobre el que vaciar los materiales temáticos vinculados con la tradición. Busquemos ahora los supuestos valores populares a través del análisis de la concepción tonal de la obra, y del uso de determinados patrones rítmicos.

3. *La modalidad y el ritmo como medios de aproximación a lo popular*

Si bien, como acabamos de ver, es difícil mantener para esta obra el supuesto carácter popular en el ámbito formal; en el terreno armónico-melódico puede percibirse, en cambio, una utilización consciente de elementos evocadores de un espíritu popular a través del uso del carácter modal en la elaboración de los elementos temáticos. De nuevo recurrimos a uno de los escritos del propio autor, donde se nos revela la importancia de la utilización correcta del material popular no como referencia directa,

sino como idea inspiradora y medio de mantener un lenguaje genuinamente nacional:

> «El cultivo del Arte Popular, su estudio profundo y ordenado examinando separadamente las características de ritmo, de modalidad y de expresión, de las melodías más típicas y representativas, buscando afinidades entre unos y otros y tratando de hallar, por un sistema comparativo, el secreto de su última fuerza expresiva, puede servir para desarrollar en el joven alumno sus facultades sensitivas, estimulando el libre vuelo de su imaginación de una manera subjetiva y amplia, dentro de una orientación genuinamente nacional.»[24]

Para Conrado del Campo una de las maneras más efectivas de acercarse musicalmente a lo popular, pasa por la ampliación de los recursos tonales a través de la incorporación de las características modales propias del canto popular:

> «Es necesario ensanchar el concepto de nuestra moderna tonalidad y enriquecer ambos modos, Mayor y Menor con las variantes que se ofrecen en buen número de melodías populares, las más típicas y fuertemente impregnadas de arcaico sentido popular, procurando, en todo caso conservar en toda su franca y penetrante lozanía, la pura línea melódica, que no deberá ser alterada nunca por conveniencias o contradicción entre el propio carácter de ella y el criterio más o menos estrecho, limitado y formulista en cuanto a la "tonalidad" del músico aventurado en la empresa nada fácil y muy delicada, de vestir aquella fresca y perfumada imagen sonora del sentir de un pueblo y de una época, de galas armónicas que no la desfiguren, antes al contrario, que más la embellezcan y mejor acentúen su natural expresión y la gracia y carácter de su íntima estructura.»[25]

Estas líneas, escritas en 1925, son herederas directas del ideario pedrelliano que exhortaba a la ampliación de la armonía moderna por medio de un estudio de la modalidad procedente de la música popular y de las referencias históricas[26]. La solución a este problema de lenguaje pasa, en la obra de Conrado del Campo, por una asimilación de lo modal dentro de una tonalidad clásico-romántica, que servirá como apoyo para sustentar esa imprescindible vinculación con lo popular. De esta manera, se pretende que la música se impregne de las melodías populares con rasgos modales ampliando la bitonalidad clásica y contribuyendo a una

---

24. DEL CAMPO, Conrado: «Cuatro Estudios en forma de Cuarteto sobre cantos populares asturianos de Conrado del Campo». *Op. cit.*, p. 203.

25. *Ibidem*, p. 233.

26. PEDRELL, Felipe: *Por nuestra música, Op. cit.*, pp. 42-44.

armonización que se libere de las habituales restricciones academicistas. Comprobemos, a través del análisis armónico-tonal del material temático del primer movimiento de su *Cuarteto en La mayor «Carlos III»*, como esta idea permanece aún vigente para nuestro autor en la última etapa de su vida.

En el apartado anterior ya señalamos como en la introducción (A) se presentaban una buena parte de los elementos temáticos que entrarían en juego en este movimiento. Desde el punto de vista tonal esta primera sección exhibe también algunas de las constantes modales que van a estar presentes en la obra.

La primera de ellas, y la más destacada, es la presencia del modo frigio tan habitual en el folclore español, que aquí aparece en diversas formulaciones tonales y con distintos revestimientos armónicos. El primer motivo (a_1) que abre la obra, presentado por el violonchelo, se apoya en la dominante del área de Do# menor. Poco a poco éste evoluciona hacia un diseño cadencial que resalta las características modales al reposar en la dominante (Sol#) pero neutralizando cualquier referencia tonal clara a través del habitual esquema cadencial melódico del modo frigio (Do#-Si-La-Sol#)[27]. Puede advertirse también como el diseño interválico por grados conjuntos refleja la habitual configuración de la melodía modal.

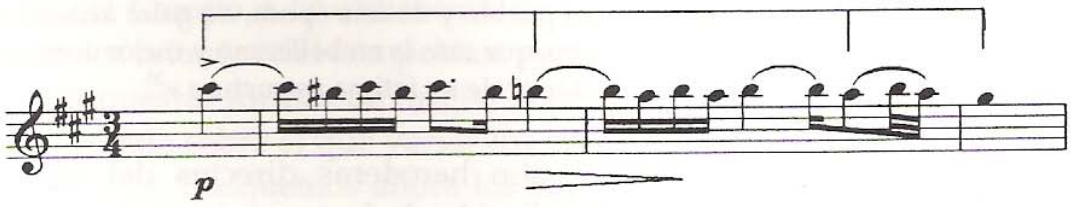


Fig. 4. Motivo a_1. Violín I (c. 5-6)

Con el final de este motivo se produce una translación tonal al área de Mi, (en a_2) insistiendo de nuevo en los aspectos modales con una sinuosa melodía, que en sus reapariciones a lo largo del movimiento va a seguir manteniendo su personalidad como elemento modal. Este ejemplo finaliza con la utilización del séptimo grado alterado, manteniendo así la ambigüedad entre lo tonal y lo modal, entre Mi mayor y Mi frigio.

27. Sobre las múltiples posibilidades de armonización de la cadencia andaluza dentro de un lenguaje nacionalista véase BENAVENTE, Jose Mª: *Aproximación al lenguaje musical de J. Turina*, Madrid, Alpuerto, 1983. pp. 150-170.

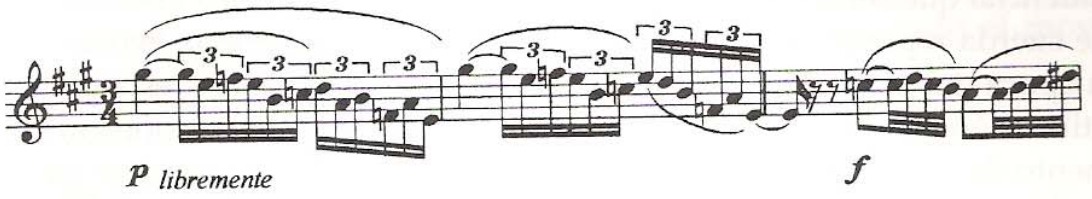


Fig. 5. Motivo inicial de a_2. Violín I (c. 8)

La modalidad también está presente en la tercera sección (a_3), en cuyo motivo inicial el autor parece pretender evocar el popular canto de un pregonero a través de la utilización, una vez más, del modo frigio[28]. De nuevo, aquí la modalidad pura se presenta difuminada, ahora por medio del uso de un diseño pedal en la viola que ornamenta la dominante modal (La) de Mi frigio:

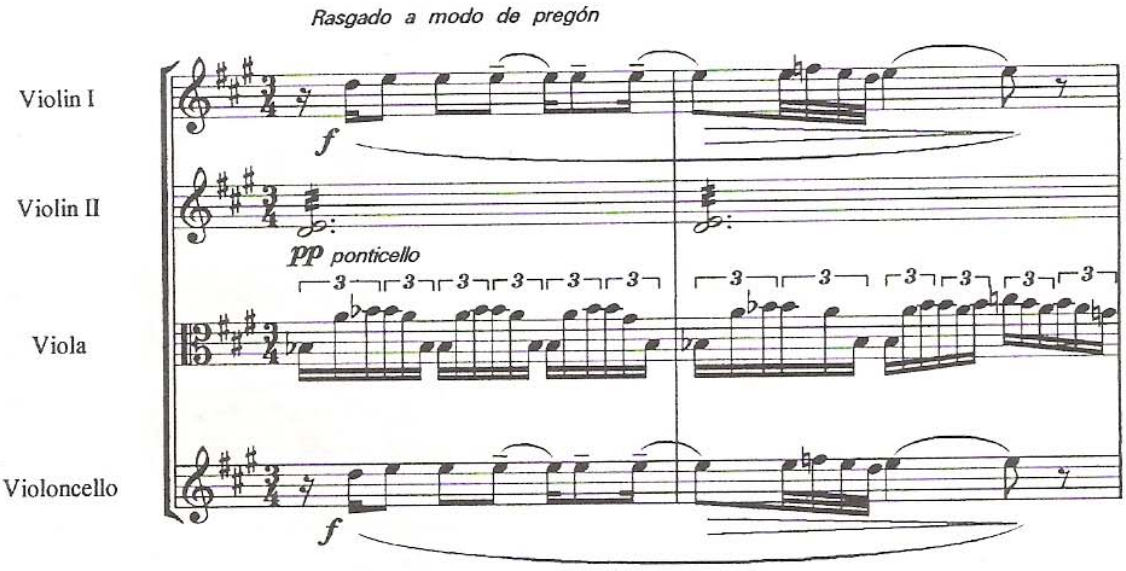



Fig. 6. Inicio de a_3. (cc. 19-20)

El uso de pregones, o gritos de vendedores es uno de los recursos de origen popular habituales de las tonadillas dieciochescas. Cuando se decidía darle un contenido musical era habitual que se resolviese con el uso de la voz a modo de salmodia que entonaba una «cuerda recitativa»

28. La presencia del modo frigio, a lo largo de la obra va a estar determinada, en gran medida, por el trabajo cíclico realizado con este motivo. Véase la figura 10.

repetida en forma silábica. Dicha entonación finalizaba con un inciso cadencial que servía de cierre al texto literario mientras los instrumentos de cuerda reposaban sobre un acorde tenido[29]. Dado que la evocación a la época del Madrid de Carlos III es el punto referencial de esta obra, la utilización de este procedimiento de claro origen popular, supone un elemento de recreación del ambiente dieciochesco que, además, se presta fácilmente a un tratamiento de carácter tonal ambiguo apoyado por el señalado uso de la modalidad frigia.

El final de la sección de introducción (A) es especialmente revelador de los procedimientos de utilización de la modalidad dentro de un contexto tonal. En la última sección se hace necesario dirigirse hacia la tonalidad del primer grupo temático (La mayor). El procedimiento más clásico pasaría por la enfatización del tono de la dominante (Mi mayor), y precisamente esto es lo que evita aquí Conrado del Campo, manteniendo la ambigüedad tonal-modal (Mi menor- Mi frigio), y evitando la aparición de la sensible (Sol#) en los últimos compases, hasta el preciso momento del enlace con la nueva sección:

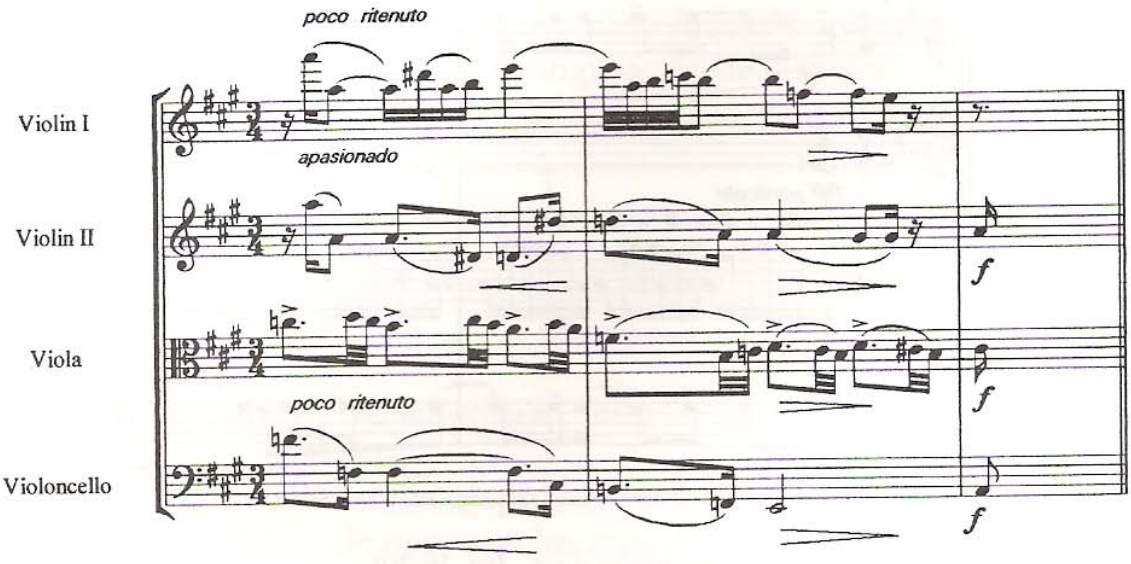


Fig. 7. Fin sección A (cc. 47-48)

Ya en la sección expositiva, dentro del primer grupo temático (B), el primer motivo (b_1) posee un mayor carácter tonal. De este modo, se conserva una fidelidad a los esquemas tonales clásicos de la forma sonata de

29. SUBIRÁ, José: *La Tonadilla Escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929, Vol. II, p. 450-451.

primer movimiento, presentando el primer grupo temático en la tonalidad de La mayor, tonalidad que podemos etiquetar con el calificativo de «principal» a pesar de la evocación modal presente en todo el movimiento.

Fig. 8. Motivo principal del primer grupo temático (b_1). Violín I (cc. 49-50)

El segundo grupo temático, en cambio, vuelve a insistir en los aspectos modales. Si bien se conserva aquí la clásica diferenciación rítmica con el primer grupo, en cuanto a las relaciones tonales se advierte un interés por las relaciones de mediante (La-Do#) muy propio del sistema armónico romántico. Pero esto no es inconveniente para presentar nuevas referencias modales que aquí están presentes a través de la utilización de una escala menor sin sensible, es decir de un modo eolio con tónica en Do#.

Fig. 9. Motivo principal del segundo grupo temático (c). Violín I (cc. 91-95)

Con estos ejemplos se evidencia como la recurrencia a la modalidad frigia, y en menor medida a la eolia, ambas habituales de nuestro folclore, y su utilización dentro de un contexto de debilitamiento de la funcionalidad armónica, permite a Conrado del Campo mantener la vinculación con lo popular dentro de una forma y una estructura tonal clásica, gracias a un trabajo de elaboración melódica y tonal personal sin recurrir a la cita directa ni a la mera armonización más o menos desvirtuada de una canción popular.

El segundo elemento que apoya la evocación de lo popular, es la discreta utilización a lo largo de la obra de ritmos procedentes de tiempos danzables de carácter español. Si bien en el primer movimiento es más difícil percibir este uso, debido quizá a la rigurosidad del esquema de la forma sonata; en los dos movimientos rápidos restantes, segundo y cuar-

to, pueden apreciarse alusiones más claras a la danza. Sin intención de ser exhaustivo, señalar al menos la utilización del dieciochesco *Tiempo de Tirana* en la sección central del segundo movimiento (compás 183), en compás de tres por ocho, a modo de evocación de una de las danzas epilogales habituales en la tonadilla[30], o el *Tiempo de Pasacalle* que se intercala en el último movimiento interrumpiendo con un compás de dos por cuatro el brillante seis por ocho en el que se desarrolla el resto de este movimiento.

4. *Desarrollo motívico e ideas cíclicas*

La acertada unión entre forma y contenido, entre un esquema preconcebido y el material evocador de lo popular, que se presenta en este cuarteto, adquiere su máxima cohesión a través de los procedimientos de desarrollo. Como es habitual en el lenguaje de Conrado del Campo, el trabajo con los elementos temáticos se materializa en una textura contrapuntística donde las líneas melódicas se entretejen con una armonía fuertemente cromática resultado de la ya citada ambigüedad tonal-modal.

No es mi intención presentar en este estudio un catálogo completo de todos los procedimientos de tipo compositivo que se muestran en este cuarteto, pero si me gustaría señalar dos de las técnicas que demuestran la sólida formación del autor y su fidelidad a los principios de elaboración motívico-temática herederos de la tradición europea

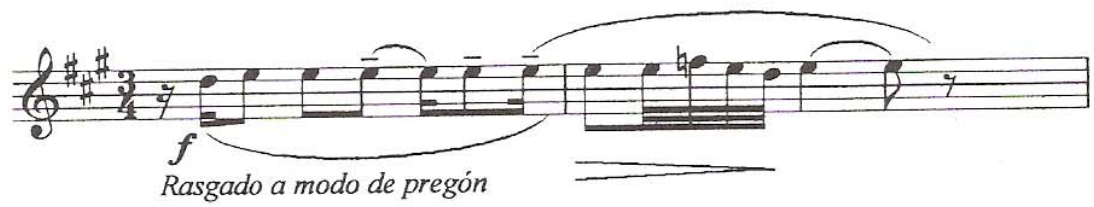
En primer lugar apuntar la preferencia por la utilización de procedimientos de desarrollo de raíz germánica basados en la elaboración por fragmentación, eliminación, y yuxtaposición de elementos, en los que la rítmica y la diastemática se condicionan mutuamente. Un ejemplo claro de esta técnica puede apreciarse en la primera sección (D) del desarrollo del primer movimiento (ver esquema en Fig. 1) donde tras una nueva presentación de b_1 se trabaja en la elaboración de este material temático por fragmentación y yuxtaposición (cc. 130-145) para, tras una presentación parcial del elemento c a modo de enlace, presentar el segundo motivo de la introducción a_2 (cc. 149) con una leve inversión interválica y sometido a un proceso de eliminación.

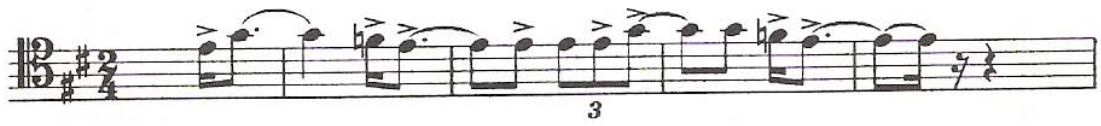
---

30. «*La tirana estaba moldeada en compás de 3 por 8 y se llevaba con aire animado, aunque no muy vivo*» SUBIRÁ, José: *La Tonadilla Escénica, Op. cit.* Vol. II, p..429.

La segunda técnica que se descubre en la obra como medio para lograr la coherencia formal es el recurso a las ideas cíclicas, una de las influencias de Cesar Franck que suelen citarse como características del lenguaje de Conrado del Campo, y cuya utilización censuró Alfredo Casella: «non altrettanto felici furono gli insegnamenti franckisti per Albéniz, Turina o altri musicisti minori come Del Campo»[31].

En cualquier caso la influencia franckiana pasa en esta obra por el crisol eclecticista de Conrado del Campo y se integra en su lenguaje de una manera sutil, gracias sobre todo a un intenso trabajo de reelaboración progresiva del material temático que se presenta de forma cíclica y que va adquiriendo progresivamente un mayor protagonismo hasta configurarse como elemento temático principal. Podemos observar un ejemplo de la utilización de este procedimiento en la figura 10, donde se presentan las distintas transformaciones y elaboraciones a lo largo de la obra del motivo a_3 del primer movimiento. A través de las graduales mutaciones rítmicas e interválicas, o de un proceso de eliminación, este motivo de carácter modal, que en el comienzo de la obra parece tener un carácter anecdótico, va adquiriendo importancia hasta convertirse en elemento temático principal de los dos últimos tiempos del cuarteto.



I. Majeza y señorío (cc. 19-20). Violín I y Violonchelo

II. Estudiantina (cc. 330-334) Violonchelo

31. «No fueron tan felices las enseñanzas franckianas para Albéniz, Turina, u otros músicos menores como Del Campo» CASELLA, Alfredo: «Il "renacimento" musicale ibérico. En: *Pègaso, Rassegna di lettere e arti*, Año II, nº 7, Florencia, 1930, p. 66.

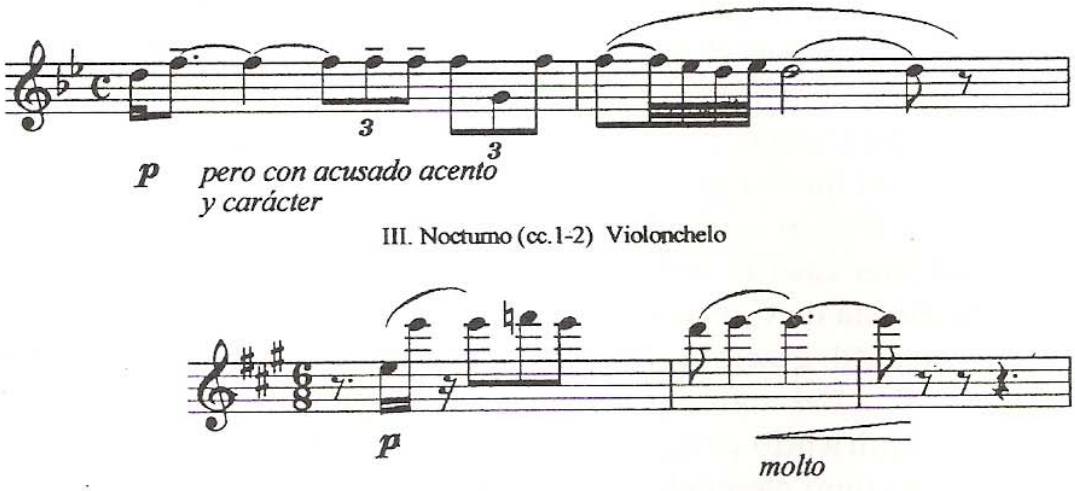



Fig. 10. Transformaciones de la idea cíclica a_3

Con este procedimiento cíclico progresivo, Conrado del Campo consigue una doble finalidad en la dimensión global de la obra: en primer lugar, trasladar la importancia a las relaciones temáticas en detrimento de la estructura armónica, como es habitual en los tratamientos cíclicos, pero además, y esto es mas interesante, consiguiendo que la presencia del frigio original del motivo, se transforme en una «modalidad cíclica» que contribuya a dotar a la obra de una coherencia en el ámbito armónico.

5. *Casticismo y evocaciones historicistas*

Para la comprensión del fenómeno del casticismo hay que remontarse al siglo XVIII cuando las clases populares urbanas desarrollan toda una serie de actitudes y comportamientos para reafirmar sus caracteres nacionales en oposición a las influencias foráneas. Beatriz Martínez de Fresno considera este casticismo embrionario como una manifestación popular, netamente urbana, y de condición localista. que en el ámbito musical tiene sus primeras evocaciones en los sainetes y tonadillas dieciochescas[32]. Ya en el período que aquí nos ocupa, la recuperación del término casticista por parte de la crítica adquiere diversos significados. Por

32. MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz: «Nacionalismo e Internacionalismo en la Música española de la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología*, XVI, (1993) p. 652.

una parte, se utiliza en relación con la evocación de los géneros o temas de la música española dieciochesca por parte de los compositores del siglo XX. También se usó como sinónimo de localismo especialmente en relación con la zarzuela[33], y finalmente, sobre todo tras la Guerra Civil adquiere un carácter negativo, denominándose neocasticismo a la repetición de fórmulas anteriores sin aportación estética alguna.

La referencia casticista del *Cuarteto «Carlos III»* debe enmarcarse en el fenómeno de recuperación historicista, descartando cualquier intento de interpretación localista. Las indicaciones del autor para la interpretación de cada uno de los motivos que van apareciendo en la obra parecen insistir en la búsqueda evocadora de este casticismo «revisitado». Aunque es evidente que dichas expresiones no inciden directamente en la materia musical, nos sirven para apreciar la intencionalidad del autor. Parece que el propio Conrado del Campo quiere hacer un alarde de casticismo también aquí, y a través de frases como «con garbo popular», «con fastuoso garbo» o «ritmo bien plantado» intenta transmitir al intérprete ese carácter nostálgico de un referente cultural como fue la época de Carlos III para la ciudad de Madrid. Al mismo tiempo el subjetivismo que impregna toda la obra apoya el uso de la evocación casticista como recurso estético ideal para fusionar coherentemente forma y contenido.

III. Conclusiones

El conflicto de la búsqueda de un adecuado equilibrio en la síntesis de los elementos populares y cultos como idea central sobre la que sustentar un lenguaje nacionalista de tipo universal, puede presentarse como resultado final del análisis de esta obra. Los planteamientos llevados a cabo por Conrado del Campo para la integración de lo popular en la tradición, se materializan en este cuarteto en una utilización de técnicas heredadas fundamentalmente del romanticismo tardío europeo, tales como la adopción de las estructuras formales clásicas, el desarrollo motívico o las ideas cíclicas. Junto a estas se percibe una utilización de materiales rítmicos, armónicos y melódicos siempre originales, pero que intentan buscar el acercamiento a la esencia de lo popular a través de una tonalidad ampliada con características modales, y con la presencia de alusiones a la danza. Todo ello se ve además envuelto en una expresiva textura de carácter

33. MARCO, Tomás: *Historia de la música española. 6: Siglo XX, Op. cit.*, pp.169-180.

romántico, pues eso es lo que subyace realmente en la obra de Del Campo, una vocación romántica universalista, quizás no del todo comprendida, pero que respondía en gran medida a las expectativas de gran parte de la crítica que desde décadas atrás invocaba a que el camino de la universalización se hallaría «no escribiendo sobre cantos del pueblo sino creándolos, inventándolos»[34] tratando de que las obras tuvieran un carácter nacional pero «a condición de que sean originalmente concebidas, pues lo demás es limitar los recursos del arte»[35]

34. VILLAR, Rogelio: *El sentimiento nacional de la música Española*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1920, p. 20.

35. *Ibidem*.