



20th-Century String Quartets

DEBUSSY • RAVEL • TOLDRÁ • ZEMLINSKY

*Cuarteto Casals*

CD1

**CLAUDE DEBUSSY** (1862-1918)

**String Quartet in G minor, Op.10**

*sol mineur / sol menor*

- |   |   |      |
|---|---|------|
| 1 | Animé et très décidé                          | 6'02 |
| 2 | Assez vif et bien rythmé                      | 3'38 |
| 3 | Andantino, doucement expressif                | 6'41 |
| 4 | Très modéré - Très mouvementé et avec passion | 6'57 |

**ALEXANDER VON ZEMPLINSKY** (1871-1942)

**String Quartet no.2 Op.15**

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 5  | I. Sehr mäßig - Heftig und leidenschaftlich<br>II. Moderato - Andante mosso - Allegretto | 9'40 |
| 6  | Adagio   | 7'40 |
| 7  | III. Schnell   | 5'38 |
| 8  | IV. Andante - Mit energischer Entschlossenheit   | 3'13 |
| 9  | Allegro molto  | 5'47 |
| 10 | Langsam - Andante  | 5'17 |

CD2

MAURICE RAVEL (1875-1937)

**String Quartet in F major**

*Fa majeur / fa mayor*

- |   |                              |      |
|---|------------------------------|------|
| 1 | Allegro moderato - Très doux | 8'22 |
| 2 | Assez vif - Très rythmé      | 6'18 |
| 3 | Très lent                    | 9'15 |
| 4 | Vif et agité                 | 4'56 |

EDUARDO TOLDRÁ (1895-1962)

**Vistes al mar**

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 5  | La ginesta (Poema de Joan Maragall)                | 0'56  |
| 6  | Allegro con brio                                   | 4'28' |
| 7  | A les llunyanies (Joan Maragall)                   | 0'33' |
| 8  | Lento  | 5'53' |
| 9  | La mar estava alegre aquest migdia (Joan Maragall) | 0'21  |
| 10 | Molto vivace                                       | 4'56  |

JOAQUÍN TURINA (1882-1949)

- |    |                           |      |
|----|---------------------------|------|
| 11 | <b>Oración del torero</b> | 8'26 |
|----|---------------------------|------|

*Cuarteto Casals*

*Vera Martínez Mehner, Abel Tomàs Realp, violins*

*Jonathan Brown, viola • Arnau Tomàs Realp, violoncello*

*Iván Sinyol, speaker / récitant* (CD2)



## Le quatuor à cordes : nouvelles perspectives

CD 1

Dans les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, toutes les conditions sont réunies pour que le quatuor à cordes franchisse ce grand bond en avant qui allait, au début du siècle suivant, lui ouvrir les portes de la modernité. C'est également dans ces années-là que l'on commence à estimer à sa juste valeur l'héritage des derniers quatuors de Beethoven, ce corpus visionnaire, incompris pendant plus de cinquante ans ; aucun compositeur, en effet, n'a jusqu'alors repris à son compte la "substantifique moelle" des enseignements pleins d'avenir dont ils étaient porteurs. À titre d'exemple, Brahms recherche, dans ses trois quatuors, une synthèse entre l'expression post-romantique et les structures de la tradition classique. En France, César Franck compose en 1890 un admirable *Quatuor en Ré majeur*, fruit sans aucun doute d'une étude approfondie du dernier Beethoven mais qui, dans sa forme cyclique et la richesse de ses idées, ouvrait sur le plan formel de nouvelles voies. À leur tour, **Debussy** et Ravel écrivent chacun un seul quatuor, sans conteste deux chefs-d'œuvre. Debussy, qui ne fut jamais un admirateur de Beethoven, se dresse comme un étendard au service de l'*ars gallica* sur un terrain aux racines ô combien germaniques, celui du quatuor à cordes. Il compose en 1893 son *Quatuor en sol mineur* ; on y trouve déjà les premières traces de ce qui deviendra la conscience sonore de la modernité. L'œuvre, d'une apparence fraîche et spontanée, respecte encore les formes traditionnelles même si les idées qu'elle contient sont d'une grande originalité. L'influence de Franck est déterminante en ce qui concerne l'organisation cyclique des matériaux ; ainsi, les motifs utilisés dans le premier mouvement – aux nombreux fragments mélodiques de transition, sans aucune fonction formelle – réapparaissent-ils dans le scherzo, une page surprenante construite sur des *pizzicati*, et dans le mouvement final. Mais le sentiment d'une réalisation unitaire est d'autant

Paris, Trocadéro, Exposition universelle, 1900  
akg-images

plus fort que le matériau surgit d'un thème initial de trois notes qui semble contenir en germe l'ensemble de l'œuvre. La réussite de cet ouvrage réside également dans la singularité des harmonies, la subtilité des développements, les transitions inattendues, les modulations et les constantes recherches de timbres. Ce sont précisément ces recherches qui caractérisent la production du Debussy de la maturité. Avec son *Quatuor*, il se détache de l'art ancien et élabore une nouvelle façon de concevoir la musique : il suffit de prêter une oreille attentive à la sonorité jusqu'alors inédite qui se dégage des quatre instruments à cordes.



Bien différent est l'ouvrage de **Zemlinsky**, un compositeur récemment redécouvert, mais dont l'œuvre éclaire l'évolution musicale qui se produit à Vienne au temps de Mahler et d'Hugo Wolf et qui aboutira à la suspension de la tonalité. Zemlinsky est l'un de ceux qui allaient s'approcher le plus de cette transgression. Ses quatuors sont issus d'une accumulation de styles nettement éclectique, où Brahms côtoie Wagner, mais qui finiront par se situer dans le sillage de l'œuvre dévastatrice de Schoenberg. Son *Quatuor n°1* date de 1896, soit trois ans après celui de Debussy ; malgré son importance, c'est une œuvre très traditionnelle. Ce sera avec le *Quatuor n°2 en Ré majeur*, achevé en 1914 et le plus ambitieux des quatre, que Zemlinsky introduira des procédés modernes d'écriture, d'une façon moins systématique que Schoenberg, que l'immersion dans l'atonalité libre conduira par la suite à l'élaboration intellectuelle du dodécaphonisme. Ce *Second Quatuor* ouvrira des chemins d'avant-garde dont l'importance sera reconnue même par ce philosophe exigeant que fut Theodor W. Adorno. L'œuvre, tout en étant influencée par le *Quatuor n°1* de Schoenberg – à qui elle est dédiée – et dont elle emprunte

la structure en un seul mouvement intégrant les quatre mouvements traditionnels, s'inspire de Mahler dans l'Adagio et pose un certain nombre de problèmes que le compositeur résout de manière éminemment personnelle. Elle possède une monumentalité et une densité d'écriture qui lui confèrent une ampleur symphonique sans la priver pour autant des caractéristiques propres à la musique de chambre. Face à la sensibilité de Debussy, le *Quatuor n°2* de Zemlinsky est tout de véhémence et de violents contrastes.

ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA

*Traduction : Emmanuel Bloch*



**Maurice Ravel** termine son *Quatuor à cordes* en 1903 ; il sera créé en 1904 par le Quatuor Heyman. Le compositeur de vingt-huit ans a derrière lui quelques œuvres pour piano ainsi que *Shéhérazade*, c'est-à-dire qu'il a déjà bien affirmé les bases de ses idées et de son style. La dédicace de cette première œuvre de chambre à Gabriel Fauré est aussi une déclaration d'intention, quand on pense à l'équilibre des formes et du désir de beauté, si sensuel parfois, de l'auteur de *Pénélope*. Le quatuor s'ouvre sur deux thèmes qui – est-ce là un clin d'œil à la vieille école de César Franck ? – ressurgiront

de façon cyclique tout au long de l'œuvre, de la façon la plus manifeste dans le *Vif et agité* final. Ces thèmes sont à la base de la forme sonate du premier mouvement. Tous deux se fondront avant la réexposition en une merveilleuse démonstration de construction. Le jeu des *pizzicati* du second mouvement introduit le premier thème de cet *Assez vif - Très rythmé*, scherzo à l'épisode central plus lyrique. C'est la forme variation qui prévaut dans le *Très lent*, au développement lyrique mais aussi passionné lors de l'épisode qui en précède la conclusion. Le final est folâtre, peut-être trop d'après certains critiques qui y ont vu un danger de déséquilibre par rapport à l'esprit général de l'œuvre ; mais la liberté de son approche et l'affirmation de l'expressivité qu'il comporte nous inclinent à le pardonner volontiers à son auteur.

**Eduardo Toldrá** fut un grand violoniste, fondateur du Quartet Renaixement et chef d'orchestre renommé, mais aussi un compositeur intéressant et original, auteur de quelques-uns des joyaux de la musique espagnole de la première moitié du *xx<sup>e</sup>* siècle, en particulier son opéra *El giravolt de maig* et le quatuor à cordes intitulé *Vistas al mar*. Toldrá se rattache de plein droit au mouvement culturel catalan baptisé *Renaixença* (Renaissance) qui



eut tant d'influence sur ce que nous pourrions appeler un modernisme aux caractéristiques particulières. S'inspirant de trois poèmes de Joan Maragall, Toldrà composa *Vistas al mar* en 1921. L'œuvre – que l'auteur lui-même transcrivit pour orchestre – met en musique, avec une subtilité admirable, les paysages évoqués par le texte littéraire. Au premier mouvement *Allegro con brio*, affirmatif et vigoureux, la pure lumière méditerranéenne apparaît comme elle a rarement été évoquée, alors que le second, *Lento*, méditatif, intériorise les sensations de l'observateur avec une légère allusion à la musique populaire. L'œuvre se clôt sur un allègre *Molto vivace* qui revient à l'exaltation du premier mouvement, à cette communion avec la nature qui est la raison d'être de cette petite merveille.

Il semble que peu à peu **Joaquín Turina** sorte d'un purgatoire critique qui ne correspond pas à la popularité dont sa personnalité et son œuvre jouirent de son vivant. Le problème tenait certainement à ce que sa création était considérée plus proche de l'estampe que de l'évocation (d'ailleurs c'est parfois le cas) et au fait que son nationalisme était beaucoup plus évident, plus direct que celui, plus épuré, d'un Manuel de Falla. Aujourd'hui – paradoxalement – il est plus respecté mais moins interprété et des œuvres auparavant aussi habituelles dans les salles de concert que la *Sinfonía sevillana* ou *La procesión del Rocío* sont moins souvent entendues. *La oración del torero* – écrite en 1925 pour le quatuor de luths Aguilar – est l'une des œuvres de Joaquín Turina qui a vaincu le temps, conservé la fraîcheur du premier jour, entre autres choses parce que la facture dépasse le prétexte. Expliquer ce que ressent le matador dans la chapelle de l'arène avant de combattre est anecdotique dans une musique qui répond sans doute à une recherche de la perfection formelle absorbée dans les salles de classe de la Schola Cantorum parisienne. Et cette forme provient d'un modèle très espagnol, de ce paso-doble qui apparaît

Maurice Ravel, 1895.  
akg-images / De Agostini  
Pict.Lib.

si souvent dans les opérettes espagnoles et qui a aussi donné, en dehors de ces *zarzuelas*, des chefs-d'œuvre dont la circulation est malheureusement restreinte au territoire physique et culturel de l'Espagne. Ce *paso-doble* est interrompu par un second thème, apportant le dramatisme nécessaire à ce qui, après une introduction plus sérieuse, avait presque commencé comme une affirmation festive. L'œuvre se résoudra par un épisode aux nuances plus tragiques. C'est dans cette dialectique entre l'ombre et la lumière que réside une grande part de l'enchantement indubitable de cette musique.

LUIS SUÑÉN

*Traduction : aulatradsuccions*

Julio Romero de Torres,  
*Rafael González Madrid*  
*dit "Machaquito"*,  
matador espagnol, 1911  
Museo Provincial de Bellas  
Artes, Cordoue, Espagne  
Album / Oronoz / akg-images





## New pathways for the string quartet

With the final decade of the nineteenth century in progress, the string quartet genre was ready to embark upon the great leap forward towards Modernism that was to come in the next century. It was during these years that the visionary late quartets of Beethoven began finally to be evaluated at their true stature, works which had previously been underappreciated for decades, since no composer had taken up their revolutionary torch with recognition of their authentic significance. One example of this can be found in the fact

that Brahms – the composer of a mere three quartets – was striving to provide a synthesis between post-Romantic expression and the

constructive relationships offered by the Classical tradition. In France, César Franck produced an impressive String Quartet in D major (1890), the fruit, without a shadow of a doubt, of a thorough study of late Beethoven, but a work whose cyclical design and wealth of ideas opened up new paths for the quartet form. Debussy and Ravel were also to come up with a single essay for the four strings, although both were to produce a masterwork.



In the case of **Debussy** – who was never a declared admirer of Beethoven – his music exists as a very definite declaration of the principles of the *Ars Gallica* in the field of the string quartet, one so heavily yoked to its Germanic roots. With his String Quartet in G minor, which dates from 1893, Debussy took the first steps in that effort to shape the rich consciousness of Modernism. Though possessing an appearance both fresh and natural and respecting the established conventions, the piece is nonetheless marked – in its ideas – by a great sense of originality. Franck's

influence can be seen in the cyclical treatment of the material; thus the motifs used in the first movement – containing many connecting melodic elements, which serve no precise formal function – reappear in the Scherzo, a surprising section founded on pizzicatos, and recur once more in the final movement. However, this sense of a unified achievement, which is further strengthened in that the elements arise from the initial theme of three notes (appearing to embrace everything in germinal form), is not the only success of this piece. It is distinguished also by the singularity of its harmonies, the subtlety of its transformation, the imaginative transitions and modulations, and the constant exploration in the field of timbre – this last characteristic was to be a clearly discernible trait in all of Debussy's mature production. With his String Quartet, Debussy bade farewell to the old artistic style and welcomed in a new approach to creating musical ideas. There is no doubt that the four instruments of the string quartet have been permitted access to a previously unheard sound-world.

Inhabiting a very different plane is the music of **Alexander Zemlinsky**, a composer who was forgotten until a just few decades ago, but whose revival has shed light on the changes that took place in the Viennese sound-worlds of Mahler and Wolf and would lead to the breakdown of the hegemony of tonality. Indeed one of the composers who was most responsible for bringing about such changes to the point where breakdown occurred was Zemlinsky. His string quartets derive from a variety of markedly eclectic styles, which encompass Brahms as much as they do Wagner but which have a tendency towards Modernism on account of the decisive influence of the groundbreaking work of Schoenberg. The First Quartet, dating from 1896 and thus

Claude Debussy, 1900  
Bibliothèque Nationale, Paris  
akg-images

appearing three years after that of Debussy, despite being of importance, is still a very traditional score. It was in the Second Quartet in D major, the most ambitious of his four, finished in 1914, that Zemlinsky was to introduce modern compositional procedures, albeit not in a totally systematic way – unlike Schoenberg, whose immersion in free atonality was to lead him eventually towards the intellectual elaboration of the twelve-note system. Zemlinsky's Second String Quartet opens up an avant-garde pathway – highly esteemed by, among others, the ever-rigorous philosopher Theodor Adorno. The work, although much influenced by the First Quartet of Schoenberg (its dedicatee) from which it takes its structure of a single movement that in turn incorporates the four customary sections, also makes room for a Mahlerian sense of symphonic grandeur in the Adagio and contains problems and solutions of a typically Zemlinskian nature. This is so because the work's monumental character and the density of its scoring arise from an aspiration to symphonic grandeur without abandoning the requirements of a chamber work. Set alongside the subtlety of Debussy, the Second Quartet of Zemlinsky represents vehemently powerful music, marked by violent contrasts.

ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA  
*Translation: Mark Owen*

**Maurice Ravel** completed his String Quartet in 1903 – the Heyman Quartet gave its first performance in 1904 – at a time when he was twenty-eight years old and had various piano works and *Shéhérazade* behind him; that is, with his basic ideas and styles already well in place. The dedication of this, his first chamber work, to Gabriel Fauré also represents a declaration of intentions when one thinks of the formal balance and the desire for beauty – sometimes so sensual – espoused by the older composer. The quartet opens with two subjects, which will reappear in cyclical form (a nod in the direction of the old school of César Franck, perhaps) throughout the work – this is seen most clearly in the *Vif et agité* finale – and which provide the basis of the first movement in sonata form. The two subjects will come together before the recapitulation in a brilliant display of creative construction. An interplay of pizzicatos in the second movement introduces the first subject of this movement marked *Assez vif - Très rythmé*, a scherzo with a strongly lyrical central episode. Variation form prevails in the *Très lent* movement, also melodic in its development and which grows impassioned in the episode which leads up to the conclusion. The finale is playful – almost too much so, it seems, for some commentators who have noted within it a certain risk of this upsetting the work's general spirit. The freedom of its approach, however, and the expressive assertiveness which it entails argue for the composer's peccadillo to be (willingly) pardoned.

**Eduardo Toldrá** was a great violinist (and founder of the Quartet Renaixement), a conductor (extremely well known in this own time), but additionally an interesting and highly individual composer, responsible for some of the jewels of Spanish music of the first half of the twentieth century; and two in particular: the opera *El giravot de maig* and the String Quartet, entitled *Vistas al mar*. Toldrá was a fully paid-up member of the Catalan

cultural movement known as *Renaixença*, what we might call a Modernism defined by its own special characteristics. Toldrà was to write *Vistas al mar* in 1921, drawing his inspiration from three poems by Joan Maragall. The quartet – the composer himself later made an orchestral transcription – transposes the scenic evocations of the literary text into musical terms with commendable subtlety. In the first movement, *Allegro con brio*, confident and animated, the pure light of the Mediterranean appears as in few works from any other period, whilst the contemplative second movement – *Lento* – turns the observer's feelings inwards with a delicate allusion to popular music. The work closes with a triumphant *Molto vivace* which returns to the agitated tone of the first movement, to that union with nature which is the *raison d'être* of this small marvel.



Little by little, it seems that **Joaquín Turina's** star is emerging from a critical purgatory which certainly does not tally with the popularity enjoyed by this figure and his output during his lifetime. The problem surely lay in considering his work to be located closer to vignettes than to genuine evocation (although admittedly this was the case with him sometimes) and to the fact that his form of nationalism seemed much more apparent, more direct, than the much more interiorised version of a Manuel de Falla.

Today, paradoxically, Turina is treated with more respect but is performed less. Works which before would have been heard in concert halls on a regular basis, such as the *Sinfonía sevillana* or *La procesión del Rocío* are these days heard with much less frequency. *La oración del torero* – written in 1925 for the Aguilar Lute Quartet – is one of Joaquín Turina's works which have survived the passing of time, retaining its original freshness



because, among other reasons, its compositional quality extends beyond its initial pretext. Explaining what the matador is feeling in the chapel prior to entering the bullring is the least of the concerns of a piece which, without doubt, relates to a yearning for the formal perfection imbibed in the lecture rooms of the Schola Cantorum in Paris. And the form in question derives from a very Spanish model, that of the *pasadoble*, which turns up so often in zarzuelas. Aside from these, it has inspired masterpieces of movement – which, unfortunately, tend to be restricted to the physical and cultural territory of Spain. This *pasadoble* is cut short by a second subject that bestows the necessary dramatic quality on what had begun (following a more serious introduction) almost as a festive declaration. The work is concluded by an episode in much more tragic hues. In this dialectic between light and shade resides a sizeable part of the undoubted charm of this music.

LUIS SUÑÉN

*Translation: Mark Owen*

## Nuevas sendas del cuarteto

En el último decenio del siglo XIX, el género del cuarteto de cuerda estaba listo para experimentar el gran salto hacia la modernidad que sufriría en la centuria siguiente. En estos años, empezó a valorarse en toda su auténtica dimensión el legado de los visionarios últimos cuartetos de Beethoven, incomprensidos durante décadas, pues ningún compositor había recogido esa antorcha renovadora en su auténtica significación. Un ejemplo de ello se encuentra en los tres únicos cuartetos de Brahms, que buscaban una síntesis entre la expresión postromántica y las proporciones constructivas de la tradición clásica. En Francia, César Franck produjo un admirable *Cuarteto en re mayor* (1890), nacido sin duda del estudio concienzudo del Beethoven final, pero que en su diseño cíclico y riqueza de ideas abría nuevos caminos para la forma. Debussy y Ravel entregaron asimismo una sola pieza a los cuatro arcos, mas en ambos casos se trataba de obras maestras. En el caso de Debussy, quien nunca fue un admirador declarado de Beethoven, su música se alzó como una declaración de principios del *ars gallica* precisamente en un terreno de tan fuerte raigambre germánica como el cuarteto de cuerda. Con su *Cuarteto en sol menor*, que data de 1893, Debussy dio los primeros pasos en la contribución a forjar la conciencia sonora de la modernidad. La obra es de una apariencia fresca y espontánea y respeta todavía las formas recibidas, aunque las ideas contenidas son de una gran originalidad. La influencia de Franck es determinante por la utilización cíclica de los materiales; así, los motivos utilizados en el primer tiempo – repleto de partes melódicas de enlace, sin función formal alguna – reaparecen en el Scherzo, una sorprendente página a base de *pizzicati*, y en el movimiento final. Pero el sentido de realización unitaria, potenciado además porque el material surge del tema inicial de tres notas que parece contenerlo todo en germen, no es el único logro de

una pieza caracterizada por la singularidad de las armonías, la sutileza de las transformaciones, las imaginativas transiciones y modulaciones y la constante indagación en el campo del timbre, algo esto último que distinguirá toda la producción madura de Debussy. Con su *Cuarteto*, Debussy se despedía del arte viejo y daba la bienvenida a una nueva manera de concebir la música, no hay sino que fijarse en que los cuatro instrumentos del cuarteto han accedido conjuntamente a una sonoridad hasta entonces inaudita.

Muy diferente es la música de **Alexander von Zemlinsky**, un autor olvidado hasta hace unos decenios, pero cuya recuperación ha venido a iluminar los cambios habidos en el arte de los sonidos de la Viena de Mahler y Wolf, que conducirían a la quiebra de la jerarquía de la tonalidad. Uno de los autores que llevarían los avances hasta la frontera de la transgresión sería Zemlinsky. Sus cuarteros nacen de una acumulación de estilos marcadamente ecléctica, que incluye tanto a Brahms como a Wagner, pero que se definirá hacia el horizonte de la modernidad por el peso decisivo de la obra rompedora de Schoenberg. Su *Cuarteto nº 1*, fechado en 1896, posterior por lo tanto en tres años al de Debussy, bien que importante es todavía una partitura muy tradicional. Será en el *Segundo Cuarteto en re mayor*, el más ambicioso de los cuatro que redactara, acabado en 1914, donde Zemlinsky introduce procedimientos modernos de escritura, aunque no de una manera totalmente sistemática, como sí hará Schoenberg, cuya inmersión en la atonalidad libre le llevará posteriormente a la elaboración intelectual del dodecafonismo. Este *Segundo Cuarteto* abrirá un camino vanguardista apreciado incluso por el siempre exigente filósofo Theodor Adorno. La obra, aunque muy influida por el *Cuarteto nº 1* de Schoenberg – a quien la pieza está dedicada – y del que toma la estructura en un solo movimiento que incluye a su vez los cuatro habituales, integra también la inspiración mahleriana en el Adagio

y contiene problemas y soluciones típicamente zemlinskyanos, porque la monumentalidad y la densidad de escritura poseen una aspiración de grandeza sinfónica sin renunciar a las necesidades de una composición de cámara. Frente a la sutileza de Debussy, el *Cuarteto nº2* de Zemlinsky constituye una música vehemente, marcada por sus violentos contrastes.

ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA

**Maurice Ravel** termina su *Cuartero de cuerdas* en 1903 – lo estrenará en 1904 el Cuarteto Heyman –, tiene veintiocho años y a sus espaldas unas cuantas obras para piano y *Shéhérazade*, es decir, bien sentadas las bases de sus ideas y de su estilo. La dedicatoria a Gabriel Fauré de esta su primera obra camerística es también una declaración de intenciones a la luz del equilibrio formal y el anhelo de belleza, a veces tan sensual, del autor de *Pénélope*. El cuarteto se abre con dos temas que reaparecerán en forma cíclica – ¿un guiño a la vieja escuela de Cesar Franck? – a lo largo de la obra, – más claramente en el *Vif et agité* final – y sobre ellos se estructura en forma sonata. Los dos se fundirán antes de la reexposición en un maravilloso alarde constructivo. El juego de los *pizzicati* en el segundo movimiento introduce el primer tema del *Asez vif - Très rythmé*, que es un *Scherzo* con un episodio central más lírico. La forma variación preside el *Très lent*, lírico en su desarrollo pero también apasionado en el episodio que precede a su conclusión. El final es juguetón, quizá demasiado para algunos críticos que han visto en él un cierto peligro de descompensación del espíritu general de la obra pero la libertad de su planteamiento y la afirmación de la expresividad que conlleva hacen que su pecado le sea perdonado al autor de buena gana.

**Eduardo Toldrá** fue un gran violonista – fundador del Cuarteto Renacimiento – director de orquesta – reconocidísimo en su época – pero también un compositor interesante y personal, autor de algunas de las joyas de la música española de la primera mitad del siglo XX, sobre todo dos: su ópera *El giravolt de maig* y su cuarteto de cuerdas titulado *Vistas al mar*. Toldrá se incardina de pleno derecho en el movimiento cultural catalán denominado Renaixença, que tanto tuvo que ver con lo que podríamos llamar un modernismo de características propias. Con inspiración en tres poemas de Joan Maragall, Toldrá escribiría *Vistas al mar* en 1921. La obra – que fue transcrita para

orquesta por el propio autor – pone en música las evocaciones paisajísticas del texto literario con una sutileza admirable. En su primer tiempo – *Allegro con brio* –, afirmativo y vivaz, aparece la pura luz mediterránea como en pocas obras de cualquier época, mientras el meditativo segundo – *Lento* – vuelca hacia adentro las sensaciones del observador con una leve alusión a la música popular. La obra se cierra con un jubiloso *Molto vivace* que vuelve a la exaltación del primer movimiento, a esa comunión con la naturaleza que es la razón de ser de esta pequeña maravilla.

Poco a poco parece ir saliendo **Joaquín Turina** de un purgatorio crítico que no se corresponde con la popularidad de que su figura y su obra gozaron mientras vivía. El problema estaba seguramente en considerar su creación más cercana a la estampa que a la evocación – y ello sucede en algunas de sus zonas – y a que su nacionalismo resultaba mucho más obvio, más directo, que el más esencializado de un Manuel de Falla. Hoy – paradójicamente – se le respeta más pero se le interpreta menos y obras antes tan habituales en las salas de conciertos como la *Sinfonía sevillana* o *La procesión del Rocío* se escuchan con menor frecuencia. *La oración del torero* – escrita en 1925 para el cuarteto de laúdes Aguilar – es una de las obras de Joaquín Turina que han vencido el paso del tiempo, manteniendo la frescura del primer día, entre otras razones porque su factura sobrepasa su pretexto. Explicar lo que siente el matador en la capilla de la plaza antes de salir al ruedo es lo de menos en una música que responde sin dudas a un anhelo de perfección formal bebido en las aulas de la Schola Cantorum parisina. Y esa forma viene de un modelo muy español, de ese pasodoble que tanto aparece en las zarzuelas y que, también fuera de ellas, ha dado piezas maestras de circulación, lamentablemente, restringida al territorio cultural y físico de España. Ese pasodoble se interrumpe con un

segundo tema que es el que otorga el dramatismo necesario a lo que había comenzado, tras una introducción más seria, casi como una afirmación festiva que se resolverá, al fin, en un episodio de tintes más bien trágicos. En esa dialéctica entre luz y sombra está una buena parte del encanto indudable de esta música.

LUIS SUÑÉN

**La Retam**

I  
 ¡De nuevo la retama!  
 ¡La retama con tanto olor!  
 Es mi enamorada  
 que llega con el calor.  
 Para darle un abrazo  
 subo a lo alto de la loma:  
 al primer beso  
 quedo entero perfumado.  
 Soplaban un viento ardiente,  
 lucía un sol replandeciente:  
 la retama se cimbreaba  
 furiosa al sol sonriente.  
 La tomo por la cintura:  
 la tijera levanta revuelo  
 desflorando tanta hermosura  
 hasta que el corazón me dice basta.  
 Con un mimbre que crecía  
 inocente a su vera  
 he atado a la dulce amada  
 prieta en un pequeño ramillete.  
 Cuando la he tenido atada  
 me he vuelto cara al mar  
 me he vuelto al mar de frente,  
 brillante cual cristal;  
 he izado el ramillete al aire  
 y he echado a correr cuesta abajo.

**5 La Ginesta**

I  
*La ginesta altra vegada!  
 La ginesta amb tanta olor!  
 És la meua enamorada  
 que va el temps de la calor-  
 Per donar-li una abraçada  
 he de pujar dalt del serrat:  
 de la primera besada  
 m'ha deixat tot perfumat.  
 Feia un vent que enerborava,  
 feia un sol molt resplandent:  
 la ginesta es regirava  
 furiosa al sol rient.  
 Jo la prenc per la cintura:  
 la tisora va en renou  
 desflorant tanta hermosura  
 fins que el cor me n'ha dit prou.  
 Amb un vîmet que creixia  
 innocent a vora seu  
 he lligat la dolça aima  
 ben estreta en un pom breu.  
 Quan l'he tinguda lligada  
 m'he girat de cara al mar  
 m'he girat al mar de cara,  
 que brillava com cristall;  
 he aixecat el pom en l'aire  
 i he arrancat a córrre a vall.*



### **Le Genêt**

I  
Le genêt une fois encore !  
Ce genêt au parfum si fort !  
Voilà cette fleur, mon amoureuse,  
qui vient lorsqu'il fait chaud.  
Pour la serrer dans mes bras  
j'ai dû monter sur la colline  
et son premier baiser  
m'a enveloppé de son odeur.  
Et le vent était exaltant,  
et le soleil resplendissait :  
la fleur de genêt ondoyait  
furieusement au soleil riant.  
Je la prends par la ceinture :  
les ciseaux crissent  
déflorant tant de beauté  
jusqu'au moment où mon cœur me dit d'arrêter.  
D'un brin d'osier qui, innocent,  
croissait auprès d'elle  
j'ai lié ma belle amie  
bien nouée en un petit bouquet.  
Et quand je l'ai tenue serrée  
je me suis tourné vers la mer  
à la mer j'ai fait face,  
elle brillait comme un cristal :  
j'ai levé le bouquet bien en l'air  
et j'ai dévalé la colline.

### **The weaver**

I  
The weaver's broom, once more!  
That broom, so heavily-scented!  
It is my sweetheart, which  
Arrives when the weather grows warm.  
So as to take the flower in my arms  
I ascended to the top of the hill  
And its first kiss  
Enveloped me with its fragrance.  
An ardent wind was blowing,  
And a dazzling sun shone overhead:  
The flower of the weaver's broom was swaying  
Angrily under the laughing sun.  
I held her by the waist:  
The scissors snapped together  
Despoiling such beauty  
Until my heart told me to stop.  
With some willow which, innocently,  
Was growing near her  
I bound up my sweet beloved one,  
Tied up in a small posy.  
And when I had bound her close  
I returned towards the sea  
I turned to face the sea head on,  
Sparkling like crystal;  
I raised the posy high up into the air  
And I rushed straight down the hill.

II

*Allà a les llunyanies de la mar  
s'aixacava la lluna solitària.  
Un himne sense mots, acompassat,  
li cantaven les ones a la platja.  
El cel tot llis i tot descolorit,  
s'escoltava el cantar de les onades:  
i la terra enfosquint-se a poc a poc  
sense veu, sense vent i sense gales,  
semblava submergir-se en el no-res  
devant del cel i el mar illuminant-se  
al bes de la lluna, a cada instant més clar,  
i a la remor creixent de les onades.*

III

*La mar estava alegre aquest migdia:  
tota era brill i crit i flor d'escuma,  
perquè feia molt sol i el vent corria.  
Al lluny es veia un gran mantell de bruma.  
Damunt les ones, amb les veles dretes,  
les barques hi brincaven com cabretes.*

*Joan Maragall*

7 II

Allá en la lontananza de la mar  
se alzaba la luna solitaria.  
Un himno sin palabras, acompassado,  
el cantaban las olas en la playa.  
El cielo, liso y descolorido,  
escuchaba el cantar de las olas  
y la tierra oscureciendo poco a poco  
sin voz, sin viento y sin galas,  
parecía sumirse en la nada,  
ante el cielo y el mar iluminándose  
con el beso de la luna, cada vez más claro,  
y el rumor creciente de las olas.

9 III

La mar estava alegre este mediodía:  
era toda brillo y grito y flor de espuma,  
porque hacía mucho sol y el viento corría.  
A lo lejos se veía un gran manto de bruma.  
Sobre las olas, con velas erguidas,  
las barcas brincaban como cabritas.

*Joan Maragall*

## II

Au loin sur la mer  
 se levait la lune solitaire.  
 Sans paroles et cadencé était l'hymne  
 que lui chantaient les vagues de la plage.  
 Un ciel tout lisse et tout décoloré  
 écoutait le chant des vagues  
 et la terre, peu à peu dans l'ombre  
 sans voix, sans vent et sans tralala,  
 semblait s'enfoncer dans le néant,  
 face au ciel et à la mer qui s'illuminaient  
 au baiser de la lune, à chaque instant plus claire,  
 et à la rumeur croissante des vagues.

## III

La mer était joyeuse ce midi :  
 tout était brillance et cri et fleur d'écume,  
 car le soleil était fort et le vent courait.  
 Au loin on voyait un grand manteau de brume.  
 Sur les vagues, voiles dressées,  
 les barques sautaient comme des chevrettes.

*Joan Maragall*

## II

Far in the distance above the sea  
 The solitary moon was rising.  
 A wordless and rhythmic hymn  
 Was being sung to it by the waves on the beach.  
 The sky, plain and drained of colour,  
 Was listening to the song of the waves  
 And on shore the land, growing dark by degrees,  
 Voiceless, without wind and with no fuss,  
 Seemed to be subsiding into nothingness,  
 In the face of the sky and the sea which were bathed in light  
 By the moon's kiss, becoming clearer at each moment,  
 And the growing murmur of the waves.

## III

The sea was joyful this noontime:  
 It was all sparkling, crying out and with the flower of foam,  
 For the sun was strong and the wind was coursing along.  
 In the distance one could make out a great cloak of mist.  
 On top of the waves, with sails hoisted,  
 Boats were gambolling like young she-goats.

*Joan Maragall*



Tras su fundación en Madrid en 1997, el **Cuarteto Casals** se convirtió en uno de los principales cuartetos de cuerda europeos. Descubierta a raíz de los concursos internacionales de Londres (2000) y Brahms (2002), en los que obtuvo los respectivos primeros premios, toca actualmente en los escenarios más importantes de Londres, París, Berlín, Viena, Zurich, Ámsterdam, Madrid, Nueva York o incluso Tokio, y participa en numerosos festivales entre los que se encuentran el de Salzburgo y el de Lucerna. El cuarteto ha acompañado al Rey de España durante sus visitas oficiales y ha tocado en el Palacio Real de Madrid con la colección de instrumentos Stradivarius de la familia real. Sus seis grabaciones precedentes para *harmonia mundi* han sido calurosamente acogidas por la crítica. El Cuarteto Casals ha estrenado varias obras de los compositores españoles Jesús Rueda, David del Puerto, Jordi Cervelló y Miquel Roger pero también ha trabajado con el húngaro György Kurtág y el escocés James MacMillan, y ha grabado *Morphing* del francés Christian Lauba. En 2005, el cuarteto recibió el premio Ciutat de Barcelona, en 2006 el Premio Nacional de Música y, posteriormente, en 2008 el premio de la fundación Borletti-Buitoni. Ha protagonizado diversas emisiones de radio y televisión tanto en Europa como en América del Norte. El Cuarteto Casals ha recibido las enseñanzas sobre todo de los maestros Walter Levin, Rainer Schmidt y el cuarteto Alban Berg; actualmente, sus miembros son profesores residentes de la Escola Superior de Música de Catalunya y tiene una temporada propia en la sala del Auditori de Barcelona.

**[www.cuarteto-casals.com](http://www.cuarteto-casals.com)**

Depuis sa fondation à Madrid en 1997, le **Cuarteto Casals** est devenu l'un des principaux quatuors à cordes européens. Découvert lors des concours internationaux de Londres (2000) et Brahms (2002), dont il remporta les premiers prix, il joue aujourd'hui sur les principales scènes de Londres, Paris, Berlin, Vienne, Zurich, Amsterdam, Madrid, New York ou encore Tokyo, et participe à de nombreux festivals, dont ceux de Salzbourg et Lucerne. Le quatuor a accompagné le Roi d'Espagne lors de visites officielles et joué au Palais Royal de Madrid sur le quatuor d'instruments Stradivarius de la famille royale. Ses précédents enregistrements pour harmonia mundi ont été chaleureusement accueillis par la critique. Cuarteto Casals a créé plusieurs œuvres des compositeurs espagnols Jesús Rueda, David del Puerto, Jordi Cervelló et Miquel Roger mais a également travaillé avec le Hongrois György Kurtág et l'Écossais James MacMillan, et enregistré *Morphing* du Français Christian Lauba. En 2005, le quatuor a reçu le prix de la ville de Barcelone, en 2006 le Prix Musical National Espagnol, puis en 2008 le prix de la fondation Borletti-Buitoni. On a pu l'entendre dans diverses émissions à la radio et à la télévision en Europe et en Amérique du Nord. Cuarteto Casals a été principalement influencé par Walter Levin, Rainer Schmidt et le Quatuor Alban Berg ; actuellement, le quatuor est en résidence au conservatoire de Barcelone.

Since its formation in Madrid in 1997, the **Cuarteto Casals** has quickly achieved recognition as one of Europe's most distinguished string quartets. The group came to public attention when it won first prize at both the 2000 London International Competition and the 2002 Brahms International Competition. It now performs regularly in the finest halls in London, Paris, Berlin, Vienna, Zurich, Amsterdam, Madrid, New York and Tokyo, and has appeared at such festivals as Salzburg and Lucerne. The quartet has accompanied the King of Spain on state visits and performed at the Royal Palace of Madrid on the royal family's set of matched Stradivarius instruments.

Cuarteto Casals has premiered works by the Spanish composers Jesús Rueda, David del Puerto, Jordi Cervelló and Miquel Roger, collaborated with the Hungarian György Kurtág and the Scot James MacMillan, and recorded *Morphing* by the French composer Christian Lauba. The quartet was honoured in 2005 with the Prize of the City of Barcelona, in 2006 with the Spanish National Music Award, and in 2008 with the Borletti-Buitoni Trust Award. It has broadcast on radio and television throughout Europe and North America. Cuarteto Casals is currently in residence at the conservatory in Barcelona and has its own residency at the Auditori, where it now performs an annual series of concerts. The principal influences on its style have been Walter Levin, Rainer Schmidt, and the Alban Berg Quartet.



## harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2004, 2006, © 2012

CD1 : Enregistrement juin-juillet 2004, "L'Auditorium" de Anacrusi s.l., Jafre (Girona)

Direction artistique : Miquel Roger et Pere Casas

Montage : Miquel Roger

CD 2 : Enregistrement septembre-octobre 2006, "L'Auditorium" de Anacrusi s.l., Jafre (Girona)

Direction artistique : Miquel Roger

Partitions : © Universal Edition AG, Wien (Zemlinsky), © Durand Editions (Ravel),

© UME Edition (Toldrà), © Salabert Editions (Turina)

Couverture : Fernand Khnopff, *Portrait de Jeanne de Bauer* (détail), 1890

Private collection / Photo © Christie's Images / Bridgeman Giraudon

Photo Cuarteto Casals : Josep Molina

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette Atelier harmonia mundi

Imprimé en Italie

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)

HMG 508390.91