



Sarriena
91

SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con el patrocinio de:



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVIII
Curso 2019 - 2020

CONCIERTO NÚM. 900
VI EN EL CICLO

Concierto por el:
ENSEMBLE DA CAMERA

VARVARA, piano
ERIC SILBERGER, violín
JONATHAN BROWN, viola
ERICA WISE, violonchelo
ANDER PERRINO, contrabajo

TEATRO PRINCIPAL DE ALICANTE

Lunes, 9 de diciembre

20,00 horas

Alicante, 2019

ENSEMBLE DA CAMERA



Es la primera visita del Ensemble Da Camera a nuestra Sociedad y le damos nuestra más cordial bienvenida.

El Ensemble da Camera se creó a partir de la Orquesta Da Camera que, fundada en 2013, dio su primer concierto en el Palau de la Música Catalana conmemorando el 30 aniversario de la Temporada Ibercamera. Formada por solistas de máxima calidad nacional e internacional, desde su creación ha mantenido su actividad de manera regular colaborando con artistas de la talla de Martha Argerich, Alexander Toradze, Antje Weithaas o Varvara, entre otros.

Varvara, nacida en Moscú, se formó en la Escuela de Música Gnessin y en el Conservatorio Estatal Tchaikovsky de Moscú con Mikhail Voskressensky y posteriormente en Hamburgo con Evgeni Koroliov. En 2006 fue galardonada en el Concurso Internacional Bach de Leipzig y en 2012 ganó el Primer Premio del Concurso Géza Anda de Zúrich. Varvara cultiva un amplísimo repertorio de todas las épocas y estilos. Ha colaborado con orquestas de gran prestigio como la Orquesta del Teatro Mariinsky, la Orquesta Tonhalle de Zúrich, Radio-Symphonieorchester Wien, SWR Sinfonieorchester, Tchaikovsky Symphony Orchestra, Orquesta Sinfónica de Galicia, Orquesta Filarmónica de Santiago de Chile o la Orquesta Gulbenkian, actuando bajo la dirección de Valery Gergiev, David Zinman, Cornelius Meister, Clemens Schuldt, Eliahu Inbal, Tamás Vásáry o Vladimir Fedosseyev. Además, ha ofrecido numerosos recitales en Lucerna, Zúrich, Madrid, Moscú, París, Barcelona, Montpellier, Milán, Turín, Lyon, San Petersburgo, Praga, Salzburgo, La Roque d'Anthéron, Valencia o Dortmund. La pianista ha conformado, dado su interés y entusiasmo por la música de cámara, un dúo estable con el violinista Fumiaki Miura, así como un trío con la colaboración del violonchelista Jonathan Roozeman.

Alumno de Pinchas Zukerman e Itzhak Perlman y apadrinado por Lorin Maazel, **Eric Silberger** el joven violinista ha emprendido su carrera internacional actuando bajo la dirección de los maestros Maazel, Valery Gergiev, Dimitri Kitajenko, Vladimir Ashkenazy, Robin Ticciati, entre otros. Eric ha actuado como solista y músico de cámara alrededor del mundo, incluyendo actuaciones con la Philharmonia de San Petersburgo, Orquesta del Teatro Mariinsky, Konzerthausorchester Berlín, Orquesta de Cámara del Teatro Mariinsky, London Philharmonia, Orquesta Nacional de Dinamarca, Orquesta de Cámara de Múnich, Orquesta Sinfónica de Indianápolis

y Orquesta Sinfónica de Cincinnati, entre otras. El artista toca un excepcional violín de J.B. Guadagnini de 1757 por gentileza de la Fundación Si-Yo Music Society y la familia Sau-Wing Lam. Es cofundador del Hawaii International Music Festival y del Classical Bridge Internacional Music Festival en Nueva York.

Nacido en Chicago en 1974, **Jonathan Brown** estudió con Heidi Castleman, Martha Strongin Katz y Victoria Chiang, antes de terminar su diploma superior en la Julliard School de Nueva York con Karen Tuttle. Jonathan Brown prosiguió sus estudios en la Universität Mozarteum de Salzburgo con Thomas Riebl y Veronika Hagen. Ha participado en masterclases con Diemut Poppen, Sylvia Rosenberg y Donald Weilerstein y ha sido profundamente influenciado por Ferenc Rados y György Kurtag. Desde el año 2002, forma parte del Cuarteto Casals, con el que toca en las salas más importantes del mundo. El cuarteto graba exclusivamente por Harmonia Mundi, sello con el que ha publicado una extensible cantidad de repertorio desde Boccherini hasta Kurtag. Por otro lado, Jonathan Brown ha sido invitado por otras agrupaciones de cámara, como los cuartetos Tokyo, Kuss, Zemlinsky, Quiroga y Miro y el Trio Kandinsky. Como intérprete comprometido con la música actual, Jonathan es miembro fundador de Funktion y ha tocado a menudo como solista con la BCN216, interpretando obras de Morton Feldman y Luciano Berio. Jonathan es actualmente profesor de viola y música de cámara en la Escuela Superior de Música de Barcelona y profesor asistente de la Escuela Superior de Música Reina Sofía y es invitado frecuentemente para dar masterclases en Europa y América.

La chelista **Erica Wise** goza de una carrera versátil como músico de cámara y orquesta, solista y profesora. Miembro fundador del cuarteto Dalia Quartet, también realiza con regularidad colaboraciones a dúo con los pianistas Kennedy Moretti y Lluïsa Espigolé. Comprometida de manera activa con la música contemporánea de nuestro tiempo, ha ofrecido numerosos estrenos por todo el mundo y en España, como solista y como miembro fundador de FUNKTION, conjunto de cámara contemporánea con sede en Barcelona. Como ganadora del Concurso de Violonchelo Nakachimi, interpretó el Concierto Dvorak en el Festival de Música de Aspen con el maestro Michael Stern. Entre otras actuaciones como solista, destaca el Concierto Walton con la Orquesta

Sinfónica NEC en el Jordan Hall y con la Filarmónica Hudson Valley bajo la dirección del maestro Keith Lockhart. Erica Wise ha tocado como violonchelista principal para directores como Michael Tilson Thomas y Seiji Ozawa, entre otros, y ha realizado giras con la New World Symphony, la Orquesta Sinfónica de Baltimore. También es consejera artística de Da Camera. Erica Wise consiguió su licenciatura en Música en el Conservatorio Peabody y una maestría en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, graduándose con Distinción en Interpretación. Como becaria de Harriet Hale Woolley, estudió violonchelo barroco en París con David Simpson. Entre sus principales maestros de violonchelo se cuentan Ronald Thomas, Colin Carr, Larry Lesser y Gary Hoffman. Las enseñanzas de Ferenc Rados también han sido una gran influencia para ella. En la actualidad es profesora de chelo y música de cámara en el Conservatorio Superior de Música del Liceu en Barcelona.

Nacido en Vitoria-Gasteiz en 1986, **Ander Perrino** comenzó a recibir clases de piano a la edad de 7 años y empezó a estudiar contrabajo con 12 años en el Conservatorio de Música Jesús Guridi de Vitoria-Gasteiz. Con 16 años entró a formar parte de la Joven Orquesta de Euskadi, siendo el miembro más joven de la formación, y el 2010 hizo su debut solístico junto a la Orquesta Sinfónica de Euskadi interpretando el Divertimento para contrabajo y orquesta de Nino Rota. Es el primer contrabajista español en tocar con la Filarmónica de Berlín, así como el primer instrumentista de cuerda español en ser integrante de la prestigiosa Orchester Akademie der Berliner Philharmoniker. Desde agosto de 2013 forma parte de la Mahler Chamber Orchestra, obteniendo la plaza fija en febrero de 2015. Desde marzo de 2015 Ander Perrino es el contrabajo solista de la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.

PROGRAMA

- I -

BRAHMS **Variaciones sobre un tema original para piano solo, Op. 21 núm. 1**

Theme. Poco larghetto, poco forte, molto espressivo e legato

Variation 1. Molto piano e legato

Variation 2. Più moto, espressivo

Variation 3. Dolce

Variation 4. Dolce

Variation 5. Tempo di tema, Canone in moto contrario, molto dolce, teneramente

Variation 6. Più moto, espressivo, legato

Variation 7. Andante con moto, dolce

Variation 8. Allegro non troppo

Variation 9

Variation 10. Espressivo agitato

Variation 11. Tempo di tema, poco più lento, dolce

Intérpretes:

Varvara, piano

BRAHMS **Cuarteto para piano núm. 3 Op. 60**

I. Allegro non troppo

II. Scherzo. Allegro

III. Andante

IV. Finale. Allegro comodo

Intérpretes:

Varvara, piano; Eric Silberger, violín; Jonathan Brown, viola; Erica Wise, violonchelo

- II -

SCHUBERT **Quinteto para piano y cuerdas, en La mayor, Op. 114, D. 667, «La Trucha»**

I. Allegro vivace

II. Andante

III. Scherzo. Presto

IV. Tema con variazione. Andantino

V. Finale. Allegro giusto

Intérpretes:

Varvara, piano; Eric Silberger, violín; Jonathan Brown, viola; Erica Wise, violonchelo, Ander Perrino, contrabajo

BRAHMS, JOHANNES (Hamburgo, 1833 – Viena, 1897)

Variaciones sobre un tema original para piano solo op.21, n°1

Cuarteto para piano núm. 3 op. 60

La sistemática revalidación y divulgación de la obra de los músicos del Barroco representó un importante factor de equilibrio en la época romántica y aunque las transcripciones para piano de las obras para órgano (en las que destaca el italiano Ferruccio Busoni, 1866-1925), fueran censuradas por algún musicólogo purista, no puede negarse el evidente valor histórico e incluso precursor de la iniciativa.

Tal vez con un interés más pedagógico que promocional, Johannes Brahms, tampoco renunció a la transcripción de partituras ajenas y en su estilo musical caló profundamente la influencia de Bach, aunque su primera obra orquestal, a gran escala: el *Concierto para piano en re menor*, en el que introduce la parte solista con un tema apacible, al estilo de aquél, no tuvo el éxito esperado, pues, evidentemente, ni el público, ni los intérpretes estaban preparados para un sonido de tal austeridad y hondura y, al propio tiempo, tan carente de adornos.

Las *Variaciones* para piano representan el segundo género por el que se interesará Brahms durante toda su existencia, al tratarse de una técnica tan conveniente a su enorme talento que, sin duda, no dejará de destinar a todos los dominios que emprende: *sinfonías*, música de cámara, ciclos de *Lieder* etc. En el caso concreto de las *Variaciones* se le impone una doble tradición: por un lado la llamada *Variación estricta*, la más antigua, que Beethoven llevó a su apogeo y que tiene como principio básico preservar, más o menos, la estructura métrica y armónica del tema y, por otra parte, la *Variación-fantasía*, más libre, ilustrada, sobre todo, por Schumann y Liszt, que renueva el principio del género, evadiéndose al máximo del plan inicial. Brahms en un principio va a utilizar libremente estas dos estéticas para, enseguida - con las *Variaciones sobre un tema de Haendel op.24*- conectarse con otra tradición más añeja: la del *pasacalle* barroco, (una forma musical de ritmo vivo y de origen popular español, de principios del siglo XVII, interpretada por músicos

ambulantes, como delata su propia etimología: *pasar por la calle*).

Compuestas durante la visita de Brahms a la corte de Detmold, las **Variaciones sobre un tema original, op. 21, n°1** que interpreta en este concierto la excelente joven pianista rusa Varvara Nepomnyaskaya, inauguran un segundo grupo de *Variaciones* del compositor, cuya primera serie iniciara con las *Variaciones en fa sostenido menor «sobre un tema de Schumann» op.9*, de 1854 y que, en esta ocasión, reúne bajo los números *opus 21* (dos cuadernos, ambos en *re menor*), *op.23* (para piano a cuatro manos) y *op.24* («sobre un tema de Händel»). En una carta a Joachim en 1856, Brahms hace referencia a un nuevo estilo de *Variaciones* «más estricto y más puro» que habría encontrado su aplicación en el *op. 21, n°1* y que Brahms denomina sus «Variaciones filosóficas» -sin duda en razón de su carácter meditativo y la relativa ausencia de virtuosismo-. Terminadas probablemente durante el verano de 1857, el compositor explica que «esa pureza estilística merece alguna aclaración: «En un tema casi sólo cuentan para mí los bajos (...) sobre los bajos, yo verdaderamente reinvento, descubro nuevas melodías, creo.... Pero lo que me es sagrado es el terreno firme sobre el cual elaboro mis historias (...).». Con este criterio, a partir del *op. 21*, Brahms se desprende del principio de la *variación* ornamental y abandona la elaboración del tema para cultivar más su basamento armónico según una técnica cercana al viejo *pasacalle*, estrategia que encontrará su mejor logro en las «*Variaciones sobre un tema de Händel*» *op.24*.

Las **Variaciones sobre un tema original, op. 21, n°1**, que escucharemos hoy, fueron estrenadas por Clara Schumann en la *Gewandhaus* de Leipzig, el 8 de diciembre de 1860. Según la pianista amiga, Brahms habría escrito estas variaciones con un «*humor Bach-Beethoven-Brahms*». El tema *Poco Larghetto* en *Re* mayor, tiene aquí de particular que se aleja de la configuración clásica -sus dos frases comprenden cada una nueve compases-métrica, que, por otra parte, será respetada en las once *Variaciones* incluidas en la partitura.

La primera Variación, **Poco più mosso**, es una invención a dos voces, en un estilo próximo a la vez de Bach y de Schumann, que se aparta ya considerablemente del tema.

En la Segunda Variación la mano izquierda conserva el ritmo de dobles corcheas de la precedente, mientras la mano derecha esboza una nueva idea a dos voces sobre el ritmo negra/corchea.

La tercera Variación **L'istesso tempo**, se caracteriza por sus síncopas regulares.

La cuarta Variación como las tres anteriores, se mantiene en el matiz *p* (*piano*) o *pp* (*pianissimo*). De gran riqueza polifónica, se desarrolla en acordes de cuatro o cinco partes, sobre un ritmo inalterado de dobles corcheas.

La Quinta Variación, próxima a los «desafíos» de J.S. Bach, está escrita bajo la forma de un *canon* «en espejo», en el que la mano izquierda toca a la inversa de la derecha, pero involucrándola en un acompañamiento de dobles corcheas de una gran dificultad de ejecución. Para Tranchefort, sin embargo: «este "Arte de la Fuga" brahmsiano, no excluye una poesía muy schumanniana».

La Sexta Variación es una suerte de *perpetuum mobile* («movimiento perpetuo») con trinos de dobles corcheas en las dos manos.

La Séptima Variación, *Andante con moto* se aproxima al tema inicial bajo la forma de un *canon* rítmico entre las dos manos.

Las tres Variaciones siguientes (8,9 y 10) están en *re* menor. Por vez primera aparece la gama *fortissimo* y el movimiento se acelera.

La Variación n° 8 **Allegro non troppo**, es una fogosa *toccata* en dobles corcheas *staccato*.

Encadenada a la precedente la Variación n° 9, plena de energía, evoca sonoridades de orquesta, con el característico sonar de timbales en la mano izquierda así como baterías de pequeña armonía de la derecha.

La Variación n°10 **Agitato**, es de una escritura compleja en la que fragmentos del tema se responden en imitaciones con la mano derecha, mientras que el acompañamiento los retoma en *disminución*.

Más vasta que las precedentes la *undécima y última Variación* abunda en efectos orquestales. Desde los primeros compases (retorno del tema en *re* mayor, en 3/8), la mano izquierda imita los timbales y los contrabajos bajo la forma de una «larga cadena de trinos que recuerdan la *Arietta* de la *Sonata* n° 32 (op.111) de Beethoven» (Tranchefort). A la mano derecha se le confía un pasaje de una escritura muy cargada. Hasta el fin se acentúa la impresión de plenitud orquestal, pero el tema inicial no reaparece.

En varias ocasiones Brahms confesó abiertamente que el *Cuarteto de cuerdas* le parecía, un género especialmente «sembrado de trampas» lo que sin duda condicionó que durante muchos años eludiera expresarse bajo esta modalidad instrumental. No obstante parece, también, evidente que, como en el ámbito de la *sinfonía*, la alargada sombra de Beethoven, la figura indiscutible de la Viena de entonces debió tener también, como en muchos de los compositores que le siguieron, un neto y molesto carácter intimidatorio en Brahms. De hecho los dos *Cuartetos* del Op.51, que le habían venido ocupando no menos de veinte años, marcados por las dudas, los escrúpulos y las rectificaciones no fueron terminados hasta finales del verano de 1873, que Brahms pasó en Lichtental, el municipio cercano a Viena en compañía de Clara Wieck. En efecto, desde 1854, tras su fructífero encuentro con los Schumann, el joven Brahms ya soñaba con componer *Cuartetos* y enseguida se puso manos a la obra, esbozando numerosos proyectos y ensayando algunos fragmentos ante amigos, en audiciones privadas tras las que solicitaba su opinión crítica. Por fin, al concluir en el pueblecito bávaro de Tutzing, donde pasó el verano de 1873, un trabajo que juzgó como definitivo, los dos *Cuartetos* del *Op. 51*(n°1 en *do* menor y n°2 en *la* menor), fueron interpretados privadamente, por vez primera, ante Clara, sancionándose como obras completamente válidas y acabadas.

El estreno oficial del *Cuarteto* n°1, en *do* menor, dedicado a su amigo, el famoso cirujano Theodor Billroth, se efectuó el 11 de Septiembre siguiente, en Viena, por el célebre *Cuarteto Hellmesberger*, constituyendo más que un éxito de público un notable aumento de prestigio musical para el compositor, en un lugar tan emblemático y difícil como la capital austríaca. La obra adquirió, enseguida, una reputación de austera debido, sobre todo,

al movimiento inicial, de gran rigor estructural y férrea escritura polifónica, aunque de efecto poco espectacular. Es de resaltar que existe de esta pieza una transcripción para piano a cuatro manos del propio autor.

Hubo de transcurrir un cierto tiempo hasta la composición por Johannes Brahms, del que será ya su último ***Cuarteto para piano y cuerdas n° 3, en do menor, op. 60***. Esbozado entre 1854 y 1856, un período de gran tensión emocional y ansiedad para el joven compositor, en el que su benefactor y querido amigo Robert Schumann, sufriera un empeoramiento de sus severos trastornos mentales y en el que sus sentimientos se debatían entre la fidelidad a Robert y el profundo afecto (amoroso) por su mujer Clara. Precisamente, cuando Robert fue hospitalizado en una institución psiquiátrica, en Endenich (cerca de Bonn), tras un frustrado suicidio en aguas del Rin, Brahms marchó presuroso a la casa familiar de los Schumann, en Düsseldorf, para ayudar a Clara y sus siete hijos en esos difíciles días. Durante ese período Brahms escribió a su amada amiga: «Doy gracias a Dios que me permita en este día repetirte con mis propios labios que estoy muerto de amor por ti». En efecto, desde entonces, Brahms permaneció un tiempo a su lado, pero sólo hasta que Schumann muriera, en Julio de 1856.

Muchas de las complejas y turbulentas emociones que Brahms sufrió, parecen fluir en el ***Cuarteto con piano op.60***, por lo que no es extraño que, al revisarlo después, no acabara de agradaarle y lo dejara marginado para darle luego un diferente formato. El presente *Cuarteto op.60*, conoció, efectivamente, varias versiones retocadas, sobre todo en 1861, cuando estaban en proceso los otros dos *cuartetos con piano* (n°1 en sol menor, *op.25* y n°2 en La mayor, *op.26*). Pasarían en efecto, diecisiete años hasta que, en 1873, decidiera retornar al *Cuarteto*, transponiéndolo desde la tonalidad original de *do sostenido menor* a la definitiva de *do menor*, lo que hace más fáciles las partes asignadas a los intérpretes de las cuerdas. En definitiva, de la obra original, mantuvo intacto el tercer movimiento (*Andante*), revisó el primero (*Allegro non troppo*) y compuso enteramente nuevos los movimientos segundo (*Scherzo*) y cuarto (*Finale: Allegro comodo*). La obra no fue terminada hasta 1875, hacia el final del verano que Brahms pasó en Ziegelhausen, no lejos de Heidelberg, en la misma época que escribió el *Cuarteto*

de cuerdas op.67. El presente *Cuarteto op.60*, conoció, por consiguiente, varias versiones retocadas, sobre todo en 1861, cuando estaban en proceso los otros dos *cuartetos con piano* (nº1 en *sol* menor, op.25 y nº2 en *La* mayor, op. 26). En realidad parece que fue el segundo movimiento *Scherzo* el primero en escribirse, mientras que el verdadero *Allegro* inicial sería el último en crearse durante el ya mencionado verano de 1875. De cualquier forma el tono sentimental de la primera partitura permanece, sin apenas cambios, en todas las versiones postreras. «Puede colocar un cuadro sobre la página del título», escribió Brahms al editor, al remitirle el manuscrito, (...) «concretamente una cabeza con una pistola frente a ella (...) esto le dará alguna idea de la música (...) le enviaré una fotografía de mí mismo para este propósito (...) que puede colorear...». Debido a que la descripción se aproxima a Werther, el romántico protagonista de la novela Goethe «*Die Leiden des Jungen Werther*» («Las tribulaciones del joven Werther») que se suicidó por el amor no correspondido de la mujer de su amigo, la obra fue también designada con el subtítulo: *Klavier-Quartet in C minor*, «*Werther*».

Para Tranchefort «de los tres Cuartetos con piano de Brahms éste no es solamente el más bello: obra-confesión, es, sin duda, también, el más libre, evadiéndose muchas veces de los rigores clásicos, y solamente guiado por la inspiración y la emoción del momento aunando, sin esfuerzo aparente, la fogosidad juvenil y la escritura magistral de un Brahms que apenas había rebasado los cuarenta años». La partitura, publicada en 1875, se interpretó por vez primera en Wiesbaden ante el Landgraf y la princesa de Hesse (grandes admiradores del músico, en febrero de 1876, con Brahms al piano. Como ya dijimos la obra tiene cuatro movimientos que describimos a continuación.

En el Primer Movimiento, ***Allegro non troppo*** (en $\frac{3}{4}$), una exposición bastante larga que ocupa más de treinta compases, precede a la exposición del primer tema principal, como «una especie de variación de atmósfera indecisa, de una exaltación un tanto sombría» (Tranchefort). Tras un puente de dos compases, evocando este tema, aparece el primer tema, al que Brahms precisamente menciona en una carta de 1868, a su amigo Hermann Dieters, haciendo referencia a su proximidad al Werther de Goethe:

«Imagina a un hombre que va a saltarse la tapa de los sesos», comenta el músico.

Continúa un motivo secundario, en semicorcheas sobre un ritmo decidido drásticamente marcado por el piano. El segundo tema, en modo mayor, es melódico, más claro y un poco solemne, se combina enseguida con una nueva y dramática idea secundaria. Tras una breve vuelta a este segundo tema solo, con un «puente» se clausura la exposición. El desarrollo, claramente más corto que ésta, utiliza sobre todo el tema inicial, tratado libremente y concluye con un episodio rápido en imitaciones sobre el segundo tema. Tras una reexposición regular, el movimiento llega a su fin con una coda de acentuado dramatismo.

El Segundo Movimiento Scherzo (Allegro) también en do menor, en 6/8, se revela otra vertiente de la obra, menos.

Duración aproximada:

- *Variaciones para piano solo op.21, n°1: 18 minutos.*
- *Cuarteto para piano núm. 3 op. 60: 33 minutos.*

SCHUBERT, FRANZ (Viena 1797 – Viena, 1828)

Quinteto para piano y cuerdas, en La mayor, Op. 114, D. 667, «La Trucha»

La evolución del genio creador y estético se desarrolla discretamente durante la primera etapa de Schubert, que discurre sin un particular enfrentamiento con las ideas tradicionales, sin la ambición de igualar o sobrepasar a los maestros que admiraba y, sobre todo, sin una voluntad tan feroz de afirmación de la personalidad como la que jalona, desde sus comienzos, la carrera de Beethoven, aunque trabajando sin descanso y siguiendo siempre los impulsos que le dictan su naturaleza y su intuición.

Por todo ello la sombra del pasado pesará largo tiempo sobre la producción de Schubert que evoluciona entre referencias absolutas a los viejos modelos y los trazos inequívocos de su propia originalidad. De este modo, con una sorprendente prudencia y modestia, tanto en lo referente a su obra general, como al *Cuarteto de cuerdas* en particular Schubert se abre camino utilizando las vías convencionales pero con un marcado sello personal lo que explica que, tradicionalmente, la musicología no haya podido resistir la tentación de contraponer su progresión en esta modalidad instrumental, con la respectiva de Beethoven, pues ambas personalidades representan, de alguna forma, una suerte de recíproco negativo, una suerte de *Doppelgänger* («duplicado»), a la vez antitético y cercano, manifestando evidentes puntos de encuentro en la ocasional contradicción de sus respectivas tendencias estéticas.

De la serie de casi veinte cuartetos que escribió Schubert, los tres primeros se han perdido y cuatro no se llegaron a consumir, ya fuera por inacabados, ya por tratarse de movimientos aislados y solitarios. La producción real de quince piezas se reparte, pues, en dos grupos bien diferenciados. El primero integra los once de juventud, escritos entre 1811 y 1819, los más precoces destinados esencialmente a sesiones musicales familiares, considerados de manera general como obras de aprendizaje, aún sin encerrar ningún objetivo experimental ni manifestar tampoco una particular ambición artística o pretensiones trascendentes. El segundo grupo lo constituyen los tres últimos *cuartetos*, situados entre 1824 y 1826, que se inscriben plenamente en el contexto de la música de cámara

«de la «sociedad vienesa» de la época, en concreto en la llamada «*Hausmusik*» («música doméstica»), creada por el mero placer de su escritura y concebida, esencialmente, para uso propio y de los amigos, en los que, no obstante, gracias a su talento, Schubert introduce un tono y un estilo nuevos que los eleva a auténticas obras maestras del género. En el intervalo, el solitario «Movimiento de Cuarteto» («*Quartettsatz*») de 1820, marca el momento decisivo en la mutación hacia el gran estilo schubertiano.

Pese no haber sido capaz de explotar todas sus posibilidades y existir en ellos una especie de dependencia de la tradición, aceptada y asumida, esencialmente de Mozart, Haydn y el primer Beethoven, cuyas obras, que conoció muy pronto, le influyeron significativamente, en las partituras tempranas de Schubert están ya presentes ciertos rasgos característicos de su estilo. Durante esa etapa precoz, su talento se hace más lúcido gracias a los consejos de Salieri, profesor de composición del *Konvikt* (la Escuela estatal de Música de Viena) que se interesa particularmente por el joven músico, examinando con esmero sus manuscritos y haciendo anotaciones en sus primeras partituras para *cuarteto* por lo que, a pesar de algunas dudas y retrocesos, su nivel experimenta en cuatro años una decisiva y espectacular progresión que le conduce al dominio del género y a la oportunidad de ofrecer una forma de expresión de cualificada y personal. Tras una notable actividad creadora inicial, entre 1812 y 1813, Schubert sólo escribe cinco *Cuartetos* de cuerda entre 1814 y 1819, escatimando, a partir de entonces la composición de este género que se circunscribe al *Quartettsatz* («movimiento de cuarteto») de 1820 y a los tres completos escritos en los postreros años de su vida.

El Cuarteto nº 8, en *Si bemol mayor* D. 112 (Op. 168) parece haberse concebido entre el 5 y el 13 de septiembre de 1814 que se corresponde, en la vida del músico, con un estado de ilusionante felicidad, durante las vacaciones de verano. La perspectiva de concluir su *Misa* cantada en *Fa* en las próximas semanas, debió sin duda contribuir al ambiente entusiasta que, de alguna forma, presidiría el rápido nacimiento de esta obra.

En efecto, el 5 de septiembre dos días después de terminar la segunda versión del primer acto de su ópera «El castillo de

placer del diablo», Schubert comienza el cuarteto cuyo primer movimiento escribe y concluye esa misma jornada lo que le hace añadir al final de sus páginas, con aire triunfante: «Acabado en cuatro horas y media». El segundo movimiento, comenzado al día siguiente, se termina el 10 de septiembre, el *Minuetto* el 11 y el total de la partitura el 13. Curiosamente la obra fue concebida, en un principio, como un *trío* de cuerdas aunque, después de unas pocas líneas, renunció a esta formación instrumental. Publicado mucho después de la muerte de Schubert, el Cuarteto en *Si* bemol recibió entonces el número de Opus 168, que no tiene ningún sentido en la cronología real de su obra, sometida durante largo tiempo a una catalogación contradictoria, si bien hoy día se acepta básicamente el inventario de Otto Erich Deutsch (Viena, 1883-1967) que refleja el orden real de composición precedido por la letra (D) del apellido del musicólogo austríaco compositor, su muerte prematura, el fracaso relativo de sus obras, pero también su propia personalidad, hizo que se preocupara poco, en vida, de la edición de su trabajo.

«Vd. conoce sin duda el quinteto de Schubert para pianoforte, violín, viola, violonchelo y contrabajo con variaciones sobre "*La Trucha*". Lo ha compuesto por la petición expresa de mi amigo Sylvester Paumgartner, a quien encantaba la deliciosa canción. De acuerdo con su deseo el quinteto debería presentar la misma estructura e instrumentación que el reciente quinteto de Hummel, que de hecho es un septeto. Schubert la ha terminado pronto y se ha quedado la partitura, yo me he encargado de las partes y las he mandado a Steyr a la casa de Paumgartner». Estas líneas a propósito del **Quinteto para piano y cuerdas, en La mayor, «La Trucha», Op. 114, D. 667**, en una carta escrita en 1858 por un amigo de Schubert, Albert Stadler, constituyen el único documento disponible sobre la génesis de la obra y hacen referencia a los acontecimientos acaecidos durante el verano de 1819 cuando el compositor, con 22 años, acompaña a su íntimo amigo, el famoso barítono de la Opera de la Corte de Viena y habitual intérprete de sus *lieder* Johann Michael Vogl, durante un viaje de vacaciones por la Alta Austria. En la primera etapa de su recorrido, de cerca de tres meses, se dirigen a Linz y se detienen inicialmente en Steyr, pequeña ciudad industrial, célebre desde la Edad Media por sus acererías y fábricas de armas, de donde era originario Vogl, a

la que finalmente retornan, para permanecer una temporada. Schubert disfruta allí de un período pleno de felicidad, fascinado por los encantos agrestes de los alrededores, «tan hermosos que no se pueden describir» (cuenta en una carta a su hermano), donde las plácidas aguas del río Enns reflejan los tejados empinados y la fachadas rococó del pequeño pueblo (...) por la embriagadora fragancia de los pinos y el aire de la montaña que le suscitan la quimera de un tiempo detenido (...). Me he divertido mucho en Steyr y espero divertirme más todavía...» escribe Schubert desde Linz a su amigo Johann Mayhoffer en Viena, el 19 de Agosto de 1819. Pero Schubert no sólo queda impresionado por el esplendor de la naturaleza, sino también por la oportunidad de relacionarse con otras jóvenes, hijas y amigas del abogado Albert Schellmann, tío de su amigo y colega Albert Stadler (condiscípulo en el *Convict*) y también amigo del cantante Vogl, gran aficionado a la música, en cuya casa se alojó. Parece que sobre el 14 de septiembre, estando todavía en Steyr, al pedirle la hermana de Stadler que escribiera algo en su diario formuló la siguiente máxima: « Disfruta siempre el presente con prudencia, para que tengas un recuerdo agradable del pasado y en el futuro ninguna pesadilla». Bajo este particular decorado, donde el hombre representa a un tímido actor desbordado por la naturaleza, no podría faltarle la inspiración al joven músico, haciendo que pronto le llegue y adquiera la condición de huésped privilegiado de Steyr.

En efecto, a través de Vogl, Schubert no tarda en introducirse a la buena sociedad del lugar, en especial, de los artistas y melómanos y, de esta forma, encuentra a Sylvester Paumgartner, vicedirector de una mina de hierro de la pequeña ciudad, acaudalado mecenas, hombre culto y amante de la música que, además de un cierto número de instrumentos de viento, tocaba aceptablemente el violonchelo y organizaba regularmente conciertos en los salones musicales de su amplia mansión, en la céntrica plaza de la villa, proporcionando generosa hospitalidad y una entusiasta acogida a los músicos visitantes.

Schubert y Vogt actuaron, sin duda, conjuntamente, en muchas de estas representaciones y es fácil suponer que la ya famosa canción *Die Forelle* («La Trucha») D. 550, habría figurado más de una vez en el programa. Compuesta en 1817, a partir del texto

del poeta alemán Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791) y consistente en una sencilla y sentimental imagen, que evoca la felicidad de un pez en el agua del río, brutalmente interrumpida por un pescador, el *Lied* era uno de los favoritos de Paumgartner y, de ser cierta la referencia de Stadler, a él precisamente correspondió el mérito de sugerir a Schubert que escribiera una pieza adecuada para una de sus reuniones de música de cámara, pero con dos curiosas estipulaciones: la instrumentación debía utilizar los mismos componentes que el célebre *Quinteto* de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) integrado por violín, viola, violonchelo, contrabajo doble y piano e incluir, además, un movimiento con variaciones basadas precisamente sobre el tema de su admirado *Lied*. *Die Forelle* («La Trucha»). Parece razonable que, como una muestra de gratitud por la hospitalidad recibida y un especial homenaje al patrón de las artes del lugar, Schubert no pusiera objeciones a estas peculiares exigencias y que, incluso, aceptara también gustoso, realizar una serie de variaciones sobre su canción favorita, comenzando a trabajar inmediatamente en el *Quinteto*. Si bien no cabe duda que el estado espiritual del compositor, en ese período de vacaciones, bajo el espléndido escenario de Steyr, debieron dejar sus trazas fecundas en la obra, a los analistas les resulta más discutible, sin embargo, la supuesta influencia de Hummel, al margen de los meros componentes instrumentales.

No se sabe por qué Paumgartner se había fijado precisamente en una obra de Hummel y, en particular, sobre uno de sus *Quintetos* aunque, ciertamente, el ilustre músico austríaco era, por entonces, un compositor y un pianista virtuoso, aclamado no sólo en Viena sino en toda Europa. Por el momento resulta más verosímil pensar que, firmemente convencido de la ingeniosidad de su idea, Paumgartner pretendiera que Schubert se ajustara al esquema del *Quinteto* de cuerdas con piano, que había adaptado Hummel de su propio *Septeto* en re menor Op.74, concebido, sin embargo, en un principio, para piano, flauta, oboe, trompa, viola, violonchelo y contrabajo, cuyas dos versiones habían aparecido, en una edición de la casa vienesa Artaria, poco antes, en 1816. Pero además, como aceptable intérprete, no era concebible que Paumgartner demandara una pieza en la que su participación con el violonchelo quedase relegada al tradicional y simple papel

de ordenador del bajo. Por el contrario, para concederle un más completo protagonismo melódico en la dinámica de la obra, era necesario, al igual que Hummel, delegar esa función de refuerzo armónico a un instrumento equivalente como es el contrabajo doble. Sin embargo, si bien la pieza de Schubert ciertamente coincide con la versión para cinco instrumentos del *Septeto Op. 74* de Hummel, no sólo respecto al insólito reparto instrumental, sino en su pareja disposición formal, en la que las *variaciones* se sitúan también en antepenúltimo lugar, en cuanto a calidad no existe comparación posible entre ambas obras a favor del primero. Hay constancia, no obstante, de otro *Quinteto en Mi bemol Op. 87* de Hummel, destinado a esa misma y poco usual combinación de instrumentos (piano, con trío de cuerdas y contrabajo), compuesto incluso antes, en 1802, aunque editado más tarde en Viena, en 1822 (de ahí su número de opus relativamente elevado), cuyo vigor expresivo, característica temática y magistral desarrollo, le sitúan entre una de sus mejores obras del autor, que no es extraño conociera y sirviera de guía a Schubert, pues las dos partituras muestran más afinidades. Finalmente, se ha especulado también que la inclusión del contrabajo fue sugerida por Paumgartner para permitir la participación de un amigo experimentado con el mismo o que, incluso, en el empeño del compositor rondara la idea de resucitar la vieja fórmula italiana de la *música da camera* con bajo continuo. Cualquiera que sea el origen de la formación desde el punto de vista temático Schubert se las ingenió para estructurar el motivo de «*La Trucha*» de un modo muy particular pues, tras prepararlo y anunciarlo, le hace esperar pacientemente, antes de ofrecerlo, depurado y simplificado, para culminar en una apoteosis de cinco variaciones, simples pero radiantes. Del poema de Daniel Schubart, el músico tomó tres versos estando el primero de ellos, colmado de una profunda serenidad, con la que el poeta observa, desde la orilla, a la trucha brincar en la espumosa corriente del río, admirando la facilidad con la que escapa del pescador, lo que marca la senda del quinteto y satura cada una de sus partes. Esa mezcla idílica de tumulto y calma se derrama sobre los cinco movimientos, dando al primero la sensación de claridad y burbujeo, al segundo la imagen del fluir del agua y sus turbulencias, al tercero sus alegres ritmos, al cuarto las variaciones

con la particular relación emotiva al trabajo en conjunto y al *Finale* sus insistentes patrones danzantes.

Como era habitual Schubert escribió la obra con rapidez, terminándola, supuestamente, al regresar a Viena hacia finales de Septiembre o comienzos de Octubre de 1819, pues se ha perdido la partitura autografiada, que hubiera podido dar pistas sobre la fecha exacta de su composición y todo lo que ha sobrevivido son las partes que Stadler copió de aquella y envió a Paumgartner y que debieron servir de soporte a la primera audición privada que, al parecer, tuvo lugar a finales del mismo año en su casa, en Steyr. La primera edición impresa de la partitura apareció en Viena en 1829, es decir después de la muerte del compositor (el 19 de noviembre de 1828), con el n° Op. 114 (rectificado luego por Otto Deutsch como D.667) estuvo a cargo de Joseph Czerny (1785-1831) que anunció su salida y la de un arreglo para piano a cuatro manos, debido a su pluma, en el *Wiener Allgemeine Theaterzeitung* el 21 de Mayo de 1829.

El **Quinteto en La mayor D. 667 «La Trucha»** se compone de cinco movimientos al añadir Schubert a la convencional estructura de la *Sonata* clásica un *Andantino* con variaciones. Si bien la disposición formal del *Quinteto* en cinco movimientos, podría emparentarse con el *divertimento*, en realidad, Schubert ni se preocupó de ello, al tratarse de una «música para aficionados en vacaciones, y él no estaba dispuesto a demostrar su talento en ocasión semejante» (Tranchefort).

En el primer Movimiento, **Allegro vivace** (en 4/4), destaca el lirismo general del violonchelo, que contrasta con la relativa sobriedad del piano. La instrumentación pone en evidencia el eterno problema de la búsqueda de un equilibrio satisfactorio entre las cuerdas y el piano, que es tratado como un elemento melódico, fundido con el grupo de aquellas, con lo que, una y otra parte, conversan de forma sosegada y sin aparente disputa hegemónica.

El Segundo Movimiento, **Andante** (*Fa* mayor), menos vehemente, lento, se revela de un lirismo moderado, muy modulante (apartándose pronto del tono *Fa* mayor, para no reencontrarlo hasta la conclusión). Está construido en dos partes con tres temas, que cambian sucesivamente de tonalidad, un primero poético,

danzante, enunciado por el piano, un segundo, cantado por el violonchelo y por la viola y el tercero, una melodía, intrincada y rítmica, a cargo del piano.

El Tercer Movimiento, **Scherzo** es rápido y breve, de trazo vigoroso, optimista y se caracteriza por acordes sólidos del piano, cuyo ritmo constante está bien apoyado por las cuerdas.

El Cuarto Movimiento, **Andantino** (en *re* mayor, en 2/4), representa el pasaje «crucial» de la partitura, al proponer el compositor la serie de cinco *Variaciones* sobre la melodía del *Lied* propio, que da título a la obra y cuyo tema mantendrá, prácticamente, intacto, con sólo leves modificaciones. Es en esta página, llena de gracia y delicadeza, donde en verdad se desvela por entero la despreocupación del músico por la tarea pues, con la intención de conservar su frescura y su alegría iniciales, voluntariamente acentúa el lado alegre y la vivacidad danzante del motivo, agudizando el ritmo. De este modo mientras que en el originario *Lied* «*Die Forelle*», D. 550 emplea la tonalidad de *re* bemol, en este caso Schubert elige la de *Re* mayor, más luminosa y, posiblemente, más asequible para el grupo de aficionados de Steyr a los que, en principio, se dirigía la pieza. Se trata, en cualquier caso, de una serie de *Variaciones* de una factura convencional (si se las mide con el rasero beethoveniano), en la que las tres primeras son, básicamente, fórmulas decorativas y ornamentales sobre la melodía original que, sucesivamente, se escucha por el piano, la viola, el violonchelo y el contrabajo, mientras la cuarta y la quinta consisten en transformaciones más sustanciales de aquella.

El último movimiento, **Allegro giusto** (en *La* mayor): el *Finale*, que presenta indiscutibles elementos «húngaros», tiene dos temas, el primero esencialmente rítmico, tocado por el violín y la viola, el segundo, versátil, cambiante desenvuelto y triunfal (en *re* mayor), con una escritura pianística por primera vez virtuosista. «El buen humor y la alegría, están presentes con nitidez, sin irrupción de lo trágico, y el gusto es el de un colorista que varía hasta lo infinito su paleta» (Brigitte Massin) conduciendo con alborozo a la conclusión de la partitura.

Duración aproximada: 40 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 16 de diciembre 2019

MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezosoprano

LAURENCE VERNA, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2019-20

Martes, 14 de enero 2020	DENIS KOZHUKHIN, piano
Miércoles, 22 de enero 2020	CUARTETO QUIROGA
Lunes, 3 febrero 2020	SEONG-JIN CHO, piano
Lunes, 17 de febrero 2020	LIVIU PRUNARU, violín JEROEN BAL, piano
Martes, 3 de marzo 2020	MIKLÓS PERÉNYI, violonchelo BENJAMIN PERÉNYI, piano
Miércoles, 25 de marzo 2020	DEZSO RÁNKI, piano
Martes, 31 de marzo 2020	BORIS BELKIN, violín ANASTASIA GOLDBERG, piano
Martes, 21 abril 2020	ALEXEI VOLODIN, piano PAVEL GOMZIAKOV, violonchelo
Lunes, 4 de mayo 2020	CHRISTIAN ZACHARIAS, piano
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA, piano

En nuestra web <http://www.sociedaddeconciertos.es> encontrará información adicional al resumen contenido en este programa de mano.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2020-21

Miércoles, 28 de octubre 2020	JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 30 de noviembre 2020	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Miércoles, 2 de diciembre 2020	GIL SHAHAM, violín
Lunes, 14 de diciembre de 2020	ARABELLA STEINBACHER, violín con piano
Lunes, 19 de abril 2021	YEFIN BRONFMAN, piano
Martes, 27 de abril 2021	VIKTORIA MULLOVA, violín (sola)
Miércoles, 12 de mayo 2021	CUARTETO BELCEA

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Con el patrocinio de:



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES

