



Luis
-85

SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



Obra Social

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XL
Curso 2011 - 2012

CONCIERTO NÚM. 748
III EN EL CICLO

Concierto por el:

CUARTETO BRENTANO

Mark Steinberg, violín

Serena Canin, violín

Misha Amory, viola

Nina Maria Lee, violonchelo

TEATRO PRINCIPAL

Miércoles, 9 de noviembre

20,15 horas

Alicante, 2011

CUARTETO DE CUERDA BRENTANO



Últimas temporadas: Han continuado sus extensas giras con actuaciones en Estados Unidos, Canadá, Europa, Japón y Australia en las más prestigiosas salas como el Carnegie y Alice Tully Hall de Nueva York; la Biblioteca del Congreso de Washington; Concertgebouw de Ámsterdam; Konzerthaus de Viena; Suntory Hall de Tokio; y Sydney Opera House. Han participado en diversos festivales como Aspen, Music Academy of the West de Santa Bárbara, Edimburgo, Kuhno de Finlandia, Taos School of Music y Caramoor.

Es su primera visita a la Sociedad de Conciertos de Alicante.

Lo más destacado de su carrera: Fundado en 1992, tomó su nombre de Antoine Brentano, considerada la "Amada Inmortal" de Beethoven y destinataria de su célebre confesión de amor.

Poco después ganó el "Mejor Cuarteto de Cleveland" y el "Naumburg Chamber Music Award". En 1996 fue invitado por la Sociedad de Música de Cámara del Lincoln Center a ser miembros de la misma. En su primera gira europea, en 1997, recibió el premio de la Royal Philharmonic como el grupo debutante más destacado de la temporada, tras su recital en el Wigmore Hall, sala con la que continúa manteniendo colaboración.

Además de la música clásica dedica gran interés a las obras antiguas (Madrigales de Gesualdo, Fantasías de Purcell); y a las contemporáneas, colaborando con los más importantes compositores actuales como Eliot Carter György Kurtág, Charles Wourinen, Gabriela Frank entre otros. En 2002 celebró su décimo aniversario con el encargo a diez compositores de obras de acompañamiento para una selección del Arte de la Fuga de Bach.

Ha colaborado con artistas de la talla de Jessye Norman, y sobre todo con Mitsuko Uchida con quien mantiene una estrecha relación.

"Pasión, desinhibición y encantamiento" dijo de este cuarteto el London Independent; "Sonido lujosamente cálido y anhelante lirismo", New York Times; "El Brentano es un magnífico cuarteto de cuerda, fue maravillosa su interpretación", Times; son tan solo una muestra de lo que la crítica internacional ha dicho de este grupo.

Grabaciones: Ha grabado los Cuartetos de Cuerda Opus 71 de Haydn; el Cuarteto K. 464 y el Quinteto K. 593 de Mozart con la violinista Hsin-Yun Huang para Aeon Records. Y de música contemporánea, para Albany Records, un disco con música de Steven Mackey así como otros con obras de Bruce Adolphé, Chou Wen-Chung y Charles Wourinen.

PROGRAMA

- I -

SCHUBERT

Quartettsatz

- Allegro assait

MOZART

Cuarteto de cuerda en Re menor K 421

- Allegro moderato

- Andante en Fa mayor

- Menuetto y trío, Allegretto

- Allegretto ma non troppo

- II -

BEETHOVEN

Cuarteto nº 15 en La menor op. 132

- Assai sostenuto – Allegro

- Allegro ma non tanto

- Canzona di ringraziamento. Molto adagio –
Stendendo nuova forza. Andante

- Alla marcia, assai vivace – Piu allegro – Presto

- Allegro appassionato

FRANZ SCHUBERT (Viena, 1797 - Viena, 1828)

Movimiento de Cuarteto n° 12 en Do menor D. 703 «Quartettsatz»

Desde 1816, Schubert no vuelve a componer un cuarteto de cuerda hasta 1820 por lo que su retorno al género resulta por fuerza sorprendente al término de un año en el que, con excepción de sus frustrados ensayos operísticos, había pasado por un período de infertilidad creadora. En su flamante confrontación con el cuarteto, el compositor entra en una nueva fase, abandonando definitivamente el carácter sociable, doméstico de sus anteriores trabajos, para abordar obras cargadas de un fuerte dramatismo que brotan de forma intensa y apasionada. Una de las razones del cambio puede tener que ver con que Schubert dejó de escribir para un cuarteto familiar técnicamente limitado, en el que sus hermanos Ferdinand e Ignaz tocaban el violín, él mismo la viola y su padre el violonchelo, mientras que en ese momento tiene previsto contar con intérpretes profesionales con un prominente dominio de sus instrumentos. También puede ser que esa vuelta a un estilo más revolucionario y romántico fuera la respuesta a una amonestación oficial recibida ese año por asociarse con el poeta radical Johann Senn, destacado miembro del movimiento político *Vormärz* y activista crítico contra el régimen de Metternich en Austria. Sin embargo, es igualmente cierto que ese cambio de actitud coincide con sus tentativas sobre textos de determinados poetas, en especial Goethe, en las que parece preocupado por conseguir algo tan inexpresable como la traducción musical de un pensamiento metafísico con pretensiones cósmicas. Consciente de que existe una contradicción que tal vez solo música de cámara puede ayudarle a resolver, el recurso al cuarteto de cuerda, con sus posibilidades de abstracción y de rigor, es el corolario que se inscribe normalmente en esa búsqueda y el resultado que le lleva a abordar la composición del duodécimo (sobre quince) de su repertorio.

De cualquier forma, no cabe duda que el año de 1820 fue, en la vida de Schubert, además de sombrío, un período de angustia ante las vicisitudes del presente, empañadas por una delicada salud y la idea de la muerte y en el curso del cual ninguna obra emprendida pudo llevarse a término como testimonia el Movimiento de cuarteto (*Quartettsatz*), tercera obra inacabada del mes de diciembre, de la que solamente compuso el primer movimiento, un *Allegro assai* en Do menor y el esbozo de un segundo tiempo lento, *Andante* en La bemol, interrumpido en el cuadragésimo compás. Como con la Sinfonía «Inacabada», estos fragmentos, que parecen ser el comienzo de un proyecto completo en cuatro movimientos si bien algunas circunstancias lo impidieron, sobreviven en un manuscrito consistente en sólo cuatro dobles páginas que inicialmente estuvo en manos del editor Antón Diabelli, pasando posteriormente al archivo de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de

Viena. Aunque probablemente nunca se conocerá con seguridad porqué el trabajo no se terminó se ha especulado que pudo abandonarlo al sentirse incapaz de mantener en toda la obra la elevada intensidad del primer movimiento. Hubo que aguardar hasta 1939 para que ambos fragmentos fueran publicados separadamente en Viena, en la edición completa de las obras de Schubert, pero sólo se ha preservado el primero, conocido desde entonces como «*Quartettensatz*». El estreno tuvo lugar en la capital austríaca, en 1821, en un círculo musical privado.

El ***Quartettensatz D,703***, aunque truncada, es una satisfactoria y convincente composición de música de cámara y una de las más destacadas de todo el repertorio de Schubert. Marca un punto de inflexión en su búsqueda de una nueva escritura individualizada, tanto en el plano formal como expresivo, permitiendo apreciar, inmediateamente, su fuerza elemental, la seguridad de su lenguaje y la envergadura temática, en un marco estructural que, aún preservando determinadas formas heredadas, ya no mira hacia atrás, como hiciera en trabajos anteriores, sino que avanza hacia una total emancipación. Representa, por consiguiente, en el contexto formal de la armonía clásica, la culminación de la expresividad romántica schubertiana en el ámbito de la pequeña formación instrumental. Por sí solo, este «Movimiento de cuarteto» es apasionante. Todas las inquietudes del compositor en los últimos meses parecen desembocar aquí en una especie de explosión reveladora de su particular sentimiento. Resulta asombrosa la autonomía y libertad creadora, tanto en la construcción de la pieza como en el tratamiento cambiante de la tonalidad. El compositor supedita ciertamente la gramática tradicional de las formas musicales a las exigencias de su expresión, siguiendo el camino abierto por Beethoven en el terreno del cuarteto de cuerda de los que con seguridad debía conocer perfectamente los once primeros, encerrando la obra en un universo en el que al decir de Brigitte Massin «lo trágico está presente por doquier...» que deja adivinar fácilmente la riqueza propiamente musical de la obra haciendo que en cada nota de esta peculiar partitura sea una confesión subjetiva, llena de inocencia, de verdad y de convicción donde el yo schubertiano invade la música incorporándola por completo al espíritu del romanticismo. Así pues, incluso en esa forma incompleta, con un primer tema cromático y un segundo agitado y rítmico, la pieza representa un franco momento de cambio de rumbo del compositor, el paso inevitable hacia el grandioso carácter tripartito de los tres últimos cuartetos, a cuyo inspirado universo parece pertenecer más que al confortable marco doméstico de la primera serie de juventud. Además marca un período de la vida de Schubert en el que su música comenzaba a ser conocida por el gran público. (***Duración aproximada: 10'***).

WOLFGANG AMADEUS MOZART (Salzburgo, 1756 - Viena, 1791)

Cuarteto de cuerdas en Re menor K. 421

El 18 de junio de 1783, Mozart escribe a Leopold: «Mi muy querido padre: Os felicito: ¡sois abuelo! Ayer, día 17, por la mañana, a las seis y media, mi querida mujer ha alumbrado felizmente un niño grande y fuerte, redondo como una bola. Los dolores han comenzado a la una y media, y por consiguiente, hemos estado toda la noche sin descanso, sin dormir. A las cuatro he enviado a buscar a mi suegra, después a la comadrona. A las seis empezó el trabajo, y a las seis y media todo ha terminado (...) Ahora escuchad lo que ha sucedido con el padrino. Como mi verdadero y buen amigo he comunicado inmediatamente al barón Wezlar el feliz alumbramiento de mi mujer. Ha venido enseguida, y se ha ofrecido como padrino. No me he podido negar, pensando, para mí, que podría, a pesar de todo, llamar al niño Leopoldo. Pero justo, mientras me hacía esta reflexión, ha exclamado lleno de alegría: «¡Ah! Y bien, ¡tendrán un pequeño Raimundo!», y ha besado al niño. ¿Qué actitud adoptar en este momento? He hecho bautizar al pequeño como Raimundo-Leopoldo. (...) El niño, por tanto, se llama Leopoldo.» Pese a dejar claro que, una vez más, se ha visto superado por los acontecimientos lo único que Mozart no menciona en su carta es que esa feliz noche la ha dedicado también a transcribir y finalizar un trabajo ya muy avanzado en su cabeza, el **Cuarteto de cuerdas en Re menor (K. 421)**, segundo de la serie de seis dedicados a Haydn (K 387, K 421, K 428, K 458, K 464 y K 465) como devoto homenaje a sus «Cuartetos rusos», ocultando también el posible desasosiego que le perturba ese verano de 1783. En el mes de abril, Mozart había escrito al editor parisiense Sieber ofreciéndole, junto a tres Conciertos en proyecto de suscripción en Viena otros «seis Cuartetos para dos violines, viola y bajo». De esa serie había ya terminado el primero el 31 de diciembre precedente y es probable que durante los meses sucesivos estuviera trabajando en el segundo, que precisamente concluye la noche del nacimiento de su primogénito. Considerando el interés con el que propone la publicación de unas obras aún por escribir, la importancia que les concede y el momento de su creación, no parece aventurado suponer que al comenzar la primavera Mozart ya había concebido la estructura básica de los seis Cuartetos como un bloque inseparable teniendo en cuenta la gran diferencia que existía para él entre componer mentalmente y plasmar las notas sobre el papel, como pone evidencia el comentario en una carta del 30 de diciembre de 1780: «...Ahora tengo que terminar, tengo mucho que escribir, todo está ya compuesto, pero no escrito todavía». Cabe imaginar, por lo tanto, que durante la noche del parto en realidad se dedicó a terminar la redacción de la obra y pasarla a limpio y, casi seguro, considerando el conmovedor testimonio de soledad interior que representa su contenido, que en ese momento y desde hacía varios meses, ya llevaba en su cabeza,

prácticamente elaborada en su totalidad, la idea de esta pieza. Si bien muchos han tratado de buscar en vano una correlación del cuarteto con los acontecimientos biográficos inmediatos, asociar el particular estado de ánimo que traduce la obra a las impresiones que pudiera haber provocado el hecho de ser testigo directo de los dolores de su mujer parturienta o incluso a la emoción de su inmediata paternidad parece poco verosímil y, por el contrario, considerando la peculiar personalidad del compositor, esos sucesos sólo parecen representar un papel circunstancial. La mayoría de los estudiosos de Mozart coinciden en atribuirle una «asombrosa capacidad de desprendimiento emocional» e incluso destacan en él la manifiesta «insensibilidad del genio», por lo que no es fácil admitir la hipótesis de que los acontecimientos familiares inmediatos fueran los responsables de provocar un estallido de emoción creativa. La profunda melancolía, la intensa expresividad y el dramatismo que trasmite la pieza han de tener pues su origen en algún fenómeno más íntimo, profundo y oculto, surgido tras una reflexión capaz de proporcionarle una conciencia más clara de su vida pasada y tal vez presente. En palabras de Eric Blom el Cuarteto en Re menor puede quizás comprenderse mejor como *«una confesión personal que se mantiene dentro de los límites del arte puro que sólo debido a su intensidad expresiva es armonizado por el mayor tacto y el más agudo discernimiento de un perfecto balance entre técnica y diseño»*.

El excepcional talento de Mozart para madurar una obra en su mente, tanto en su conjunto como en sus detalles, no significa, sin embargo, que prescindiera por completo de determinados tanteos y exploraciones, al menos en los comienzos de su gestación. La desusada espontaneidad de su escritura resulta, por lo tanto, sólo relativa pues cada logro, ya sea en el plano inventivo como formal es, en palabras del propio compositor, el «fruto de un trabajo largo y difícil», resultante de ensayar, en cada caso, diversas posibilidades de estilo y tono, hasta hallar el camino para decir exactamente lo que pretende. En este segundo cuarteto es interesante destacar que si bien en primer lugar pensó en Mi menor como la tonalidad de la esperanza finalmente se decidió por Re menor de amplitud más melancólica y trágica. Efectivamente es la única obra de todo el ciclo en modo menor y para Paumgartner la más perfecta, dramática, apasionada y cargada de intensidad emotiva, constituyendo uno de los mensajes más conmovedores y directos de Mozart, en cuya atmósfera de conjunto predominan los tintes sombríos, pudiendo ser calificada de elegíaca, más que de trágica. Con este Cuarteto, decimoquinto de su repertorio, Mozart introduce ciertamente una nueva dimensión estética con una obra impregnada de una grandeza trágica que anticipa la de las otras grandes empresas en una pareja tonalidad de Re menor como el Concierto K. 466 (1785) y sobre todo *Don Giovanni* por no hablar del *Réquiem*. El sabio contrapunto del *minuetto*,

el desarrollo del andante, conducido hacia audaces perspectivas y las intuiciones «catastrofistas» del último movimiento, están dominados por un estado de ánimo que se mantiene lúgubre hasta el trío del tercer movimiento.

Desde el punto de vista estructural este cuarteto está mucho menos centrado sobre la forma sonata que el precedente. Tiene cuatro movimientos. En el primero *Allegro moderato* la curva melódica, y el ambiente expresivo evocan la era barroca, y en especial la patética nobleza de Pergolesi. Es un movimiento corto, concentrado, profundamente apasionado a pesar de su contención general. El segundo movimiento lento, *Andante*, de una escritura especialmente discreta y desnuda, está conformado con una simple forma de *Aria da capo*, una melodía elegíaca, extrañamente vacilante, entrecortada por numerosas pausas, que se despliega en un ritmo de nana, de una dulzura un tanto dolorosa. Es casi tierno pero con una excesiva agitación y casi sereno pero con demasiados motivos y cambios de dinámica como para proporcionarle la necesaria tranquilidad. Por ello el biógrafo de Mozart, Wolfgang Hildesheimer dice que el compositor incluyó en la música los gritos de Constanza durante el parto pensando que las fuertes explosiones sonoras escuchadas en esta parte son sus aullidos de dolor. Sin embargo, la larga frase melódica que lo anima, límpida y fresca como un *Lied*, con un esquema rítmico frecuentemente repetido, mantiene la esperanza. El tercer movimiento. *Minuetto Allegretto*, marcadamente polifónico muestra unos ritmos enérgicos que expresan un noble vigor exhibiendo luego el trío un marcado contraste entre el primer violín, que asume el carácter de un aire popular tirolés acompañado con los otros instrumentos en *pizzicato*, a la manera de una serenata breve y sonriente que pronto se desvanece para volver al comienzo. En el cuarto movimiento, *Allegretto ma non troppo*, Mozart escribe a manera de conclusión un *finale* con una serie de cuatro variaciones y coda sobre un ingenuo tema en el ritmo de siciliana, una vieja danza de Italia de carácter pastoral, moderadamente rápida, retomada, aunque de otro modo, del último movimiento del Op. 35 n° 5 en Sol mayor de Haydn, construido también con variaciones. El motivo rítmico sobre una sola nota, generalmente confiada a los registros más altos, desempeña un importante papel expresivo y estructural, reapareciendo obcecadamente como un tema característico. Tras las variaciones la coda (*piu allegro*) se eleva hasta un apasionado *fortísimo*. En los últimos compases, el *leitmotiv* rítmico triunfa y la obra culmina con esa exclamación desesperada. **(Duración aproximada: 29').**

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1770 - Viena, 1827)

Cuarteto de cuerdas nº 15 en La menor, Op. 132

No parece exagerado afirmar que los 16 cuartetos de cuerda de Beethoven, representen el ciclo de cámara más trascendente de la historia de la música ni tampoco sorprende que algunos críticos lo consideren, incluso, más representativo que el de las sonatas para piano y las sinfonías. En los cuartetos se refleja todo el desarrollo creador de Beethoven a través de sus «tres estilos»: los primeros fieles a Haydn; los del segundo período, «heroico», dominado por los que compuso por encargo del aristócrata ruso Razoumovski y, finalmente, los cinco últimos los más trascendentes y significativos, concebidos entre 1824 y 1827, es decir, en la última etapa más enigmática de su carrera, que rebasan los límites del Romanticismo y muestran al músico más profundo, original y revolucionario, constituyendo una genial anticipación estilística y técnica que influirá decisivamente en Shostakovich, Bela Bartók y en la escuela dodecafónica austríaca de inicios del siglo XX. Como consumado perfeccionista, Beethoven murió componiendo cuartetos y continuó revisándolos incluso en el lecho de muerte.

La historia de la composición de los cinco últimos cuartetos es tan especial, está tan estrechamente ligada al pensamiento de Beethoven y entrelazada a su biografía que parece oportuno recordar algunos pormenores para comprender lo que realmente unifica a este «conjunto». Sin embargo, para seguir paso a paso el proceso de creación de los últimos cuartetos es conveniente apuntar antes las peculiaridades de su catalogación puesto que los números opus que se les asigna a cada uno corresponden a la secuencia en que fueron publicados pero no escritos, proceso que siguió realmente el siguiente orden: Op. 127, Op. 132, Op. 130, Op. 133 (la Gran Fuga), Op. 131 y Op. 135.

En noviembre de 1822, tras dar los últimos toques al manuscrito de la *Missa Solemnis* en Re y la *Obertura Die Wahie des Hauses* (La consagración del hogar) Op. 124 y concentrado en los comienzos de la *Novena Sinfonía*, Beethoven, recibe varias cartas del príncipe ruso Nicolás Borissovitich Galitzine rogándole encarecidamente, desde San Petersburgo, «componer uno, dos o tres nuevos cuartetos» añadiendo que sería un placer pagar su trabajo al precio que juzgara oportuno. Es muy verosímil que los términos de este compromiso honorable se pactaran gracias a la intercesión de Schuppanzigh que, tras el incendio del palacio Razoumovski, pasó varios años (entre 1816 y 1823) en Rusia. En realidad, en la fecha que el aristócrata hizo su propuesta, Beethoven ya tenía adelantado parte del trabajo pues meses antes, en mayo de 1822, el editor Peters, de Leipzig, le había pedido algunas obras, entre ellas unos cuartetos para piano y cuerdas, respondiéndole en junio que disponía de un «cuarteto

para cuerdas por 50 ducados, que podéis recibir muy pronto». El editor le contestó que sólo le interesaba uno «acompañado» (con piano) y que encontraba demasiado alto el precio. En julio, Beethoven le responde de nuevo que «es precisamente este género de obras lo que más se le paga en estos momentos» y agrega que «en lo concerniente al cuarteto que me propone, todavía no está terminado del todo, porque he empezado otra cosa en este intervalo» y, ciertamente, no le faltaba razón al indicar «no terminado del todo» pues, en ese mes, no tiene ni un sólo apunte para ninguno de los cinco últimos cuartetos y el que ofrece a Peters, en realidad no existe todavía más que en su cabeza. Finalmente, en julio, en una tercera carta, el editor declina de manera definitiva el ofrecimiento de los cuartetos que le hace Beethoven por carecer de piano, resultar demasiado caros y considerarlos excesivamente difíciles decidiendo, por el contrario, publicar ese año en su lugar cuatro cuartetos de Spohr, uno de Romberg y otro de Rode «que son todos excelentes».

De cualquier forma, parece evidente que cuando Beethoven recibe en noviembre de 1822 la oferta del príncipe Galitzine, ya estaba psicológicamente preparado para aceptarla por lo que el 25 de enero de 1823 da su conformidad y le propone tres cuartetos por 50 ducados cada uno, el mismo precio con el que los tasara al editor. Muy poco después, Sir Charles Neate, desde Londres, le ofrece 100 guineas por tres cuartetos que el compositor acepta el 25 de febrero y al mes siguiente escribe a Peters para proponerle, esta vez sí, los dos cuartetos con piano que le pidiera antes. Es decir que, de acuerdo con estos datos históricos, durante el primer trimestre de 1823 el objetivo que se proponía Beethoven era componer nada menos que ocho cuartetos, género por otra parte, muy abandonado ya que el último que escribiera (nº 11, Op. 95) se remontaba a octubre de 1810.

Considerando cerrada la negociación, Galitzine se apresura a enviar por su banquero una transferencia de 50 ducados a Beethoven el 23 de febrero de 1823 para el futuro primer cuarteto resignado a esperar prudentemente la venida, pero nada llega. En su lugar Beethoven le envía una suscripción a la *Missa solemnis* en Re mayor que el príncipe acepta inmediatamente, involucrando incluso al zar y organiza con esmero en San Petersburgo su primera ejecución pública en Europa, pero, hasta esas fechas, sigue sin recibir las partituras de los cuartetos. A lo largo de 1823 le escribe nueve cartas a Beethoven reclamando las obras y, cada vez más impaciente, otras cinco en 1824. Por fin, a principios de 1825 recibe el cuarteto en Mi bemol mayor nº 12, Op. 127, iniciado tras finalizar la Novena Sinfonía un año antes que, pese a la demora, agradece calurosamente. Sin embargo, a partir de ese momento, la situación cambia, la mujer de Galitzine cae enferma, pierde un hijo, económicamente se encuentra casi en la bancarrota y, a finales de 1826, se involucra en la contienda del ejército ruso contra Persia,

desinteresándose por los cuartetos. Por otro lado, se siente incomodado con Beethoven al saber que un segundo cuarteto había sido estrenado en Viena sin habersele enviado el manuscrito original por lo que deja de pagarle desde entonces los honorarios pactados. Pese a ello Beethoven le dedicará finalmente los tres primeros de la serie que comprometiera en un principio, es decir el nº 12 Op. 127, el nº 15 Op. 132 y el nº 13 Op. 130.

Los borradores de la segunda obra en la secuencia del grupo el **Cuarteto nº 15 en La menor Op. 132**, se hallan intercalados entre unos primeros bosquejos que datan de 1823 junto a los apuntes para el final del anterior Op. 127. Mientras trabaja en aquél, durante el invierno de 1824-1825, Beethoven cae gravemente enfermo por un proceso hepático, que le provoca un doloroso cuadro inflamatorio abdominal que, aún dejándole seriamente debilitado, no le impide terminar la partitura, plagada de anotaciones marginales, entre julio y agosto de 1825. La primera ejecución de la pieza, fue organizada por el editor Schlesinger de París en la taberna del *Zum Wilden Mann* («Hombre Salvaje»), en el Prater de Viena, el 9 de septiembre de 1825, circunstancia que, precisamente, había irritado a Galitzine. En el ensayo, la víspera, Wolmayer, el viejo amigo de Beethoven, lloró emocionado y la interpretación alcanzó tal éxito que Schuppanzigh y su formación debieron repetir el concierto, esta vez como estreno oficial, dos meses después, el 6 de noviembre de 1825. En esta oportunidad, al final de la audición, Beethoven improvisó al piano por última vez en público.

A pesar de que Beethoven había pensado confiar en un principio la publicación de este 15º cuarteto a Peters, de Leipzig y escribió a su sobrino Karl: «*Recuerda al señor V. Peters que le ofrezco lo mejor que tengo en este momento, sin hablar del pasado*», éste se negó a editarlo siendo Schott de Maguncia quien, finalmente, adquirió los derechos, publicándolo en abril de 1827. El juicio del propio compositor fue de lo más lacónico: «*Es una de las obras más dignas de mi nombre*».

El estudio de los bocetos del Cuarteto Op. 132 muestra que originalmente fue planeado para los tradicionales cuatro movimientos, pero al parecer, tras recuperarse de su enfermedad, Beethoven decidió reemplazar las dos secciones intermedias por tres. Los movimientos primero y último son los que aparecen antes en los esbozos mientras que el segundo, *Allegro ma non tanto*, del que no queda ningún borrador, fue el último en escribirse durante el verano de 1825. La obra tiene pues definitivamente cinco movimientos: El primero, *Assai sostenuto-Allegro* adopta los rasgos principales de la forma sonata, pero sin seguirla estrictamente. El tratamiento temático es singular incurriendo a menudo en superposiciones y bruscas rupturas sonoras que contribuyen a crear una cierta impresión de desequilibrio en el conjunto. Comienza con un corto y lento motivo preliminar que muestra similitudes con los que abren el cuarteto Op. 131 y la Gran Fuga Op. 133. por lo que

se ha pensado que Beethoven lo usó como una clave unificadora de los tres trabajos, pero otros suponen que el parecido entre ellos deriva realmente de su casi simultánea composición que hace casi inevitable repetir ciertas melodías favoritas. En el segundo *Allegro ma non tanto* el *scherzo*, bastante desarrollado, es un tema tranquilo, nostálgico, evocador del aire de danza de un *Ländler* rústico que Beethoven había escrito en su juventud al llegar a Viena. El tercero *Molto adagio* es un vasto movimiento, cuya ejecución puede alcanzar los veinte minutos de duración y lleva la reseña: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen tonart* (Canto de acción de gracias ofrecido a la Divinidad por un convaleciente, en modo lidio). Otra mano añadió al manuscrito, en italiano: «*Canzone di ringraziamento offerta alla divinita da un guerito*» (Canto de acción de gracias de un convaleciente a la divinidad). Hace referencia a la enfermedad que padeció entre marzo y mayo de 1825 que le obligó a interrumpir la composición y al uso de una vieja escala eclesiástica (Modo lidio) que da a la música un tono espiritual. La primera parte (*Molto adagio*) se sustenta sobre un amplio, lento y solemne himno coral y se despliega en cinco secciones, cada una de ellas abordada por sucesivas y cada vez más breves preludios contrapuntísticos y plagados de indicaciones marginales manuscritas en la partitura original. La vigorosa segunda sección (*Andante*) que lleva la mención *Neue Kraft fühlend* (Experimentando una nueva fuerza) representa un inesperado retorno a la vida, evoca un sentimiento de liberación. Sigue un diálogo instrumental antes de que finalizar la página con una frase del violín de admirable serenidad. En el margen se indica: «*Doch du gabst mir wieder Krafte mich des Abends zu finden*» (¡Ah!, tu me has devuelto las fuerzas para encontrarme de noche...). Vuelve el coral (*Molto adagio*) que se enuncia siete veces, por el primer violín, mientras que los otros instrumentos alternan sus intervenciones en un estricto juego contrapuntístico. Después de varios retornos de ambas secciones el movimiento termina con un restablecimiento libre del *Heiliger Dankgesang*... marcado en la partitura para tocarse *Mit innigster Empfindung* (Con el más íntimo sentimiento). El cuarto movimiento *Alla Marcia, assai vivace* es una «pequeña marcha» llena de ánimo, sobre un tema sin pretensiones, casi banal, pero vivamente acompasado que proporciona un brusco cambio de ánimo desde lo celestial a lo mundano que Beethoven parece necesitar tras los momentos de profunda expresión emocional. La idea de este cuarto movimiento, surgió cuando el *adagio-andante* no era todavía definitivo. Después de la breve marcha el tono cambia totalmente y adopta el estilo de un recitativo, con una sección rítmicamente libre, en la que el primer violín sigue una línea melódica improvisada sobre un leve acompañamiento de las otras partes. Tiene dos secciones, de las cuales la segunda es la más ligada (*dolce*, aisladas por silencios que se repiten antes de un inesperado *attacca subito* del violonchelo. En el recitativo «expresivo» del primer violín se suceden nuevamente, una decena

de compases muy concentrados con varias indicaciones como: *ritardando*, *in tempo*, *crescendo*, *accelerando*. Un *Presto* fluido y un compás débil en el *Poco adagio* (con la indicación *smorzando*) preceden a la conclusión. El último movimiento *Allegro appassionato* combina estructuralmente el rondó y la forma sonata y sigue el recitativo sin pausa. El tema del *finale* está desarrollado a partir de una idea que Beethoven había anotado en sus borradores en 1823 y concebido para un final instrumental posible de la *Novena Sinfonía*. El estribillo está constituido por dos elementos que se superponen: el primero rítmico presentado de entrada por el segundo violín, con respuesta del violonchelo y el segundo melódico, que arranca *in crescendo* desde el primer violín... (**Duración aproximada: 45'**).

Si abris totalmente vuestro espíritu y os dejáis invadir por el sonido del Cuarteto Brentano, no seréis capaces de hacer ningún ruido hasta que acabe. Entonces el mejor comentario es aplaudir, si os ha gustado, y quedaros en vuestro asiento, por si nos ofrecen un bis.



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Próximo concierto

Lunes, 28 de noviembre 2011

JULIA FISCHER, violín

MILANA CHERNYAVSKA, piano



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programa curso 2011-2012

Lunes, 5 de diciembre 2011	NEMANJA RADULOVIC, violín SUSAN MANOFF, piano
Lunes, 19 de diciembre 2011	CUARTETO PAVEL HAAS
Miércoles, 11 de enero 2012	CUARTETO EMERSON
Lunes, 23 de enero 2012	LILYA ZILBERSTEIN, piano
Lunes, 6 de febrero 2012	MATTHIAS GOERNE, barítono TAMARA STEFANOVICH, piano
Jueves, 23 de febrero 2012	FAZIL SAY, piano
Lunes, 27 de febrero 2012	CUARTETO ARTEMIS
Lunes, 12 de marzo 2012	SARA CHANG, violín
Lunes, 26 de marzo 2012	YURI BASHMET, viola OLEG MAISENBERG, piano
Martes, 10 de abril 2012	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo JAVIER PERIANES, piano
Lunes, 16 de abril 2012	EMMNUEL AX, piano
Lunes, 14 de mayo 2012	NATALIA GUTMANN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Lunes, 21 de mayo 2012	ANDREA LUCCHESINI, piano
Mayo 2012	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Siente el Mediterráneo

depósitos
futuro
ahorro
coche
tranquilidad
crédito
estudios
familia
planes
casa
proyecto
comercio
viajes
seguros
inversión
empresas

AQUÍ NOS TIENES



CAM

www.cam.es

