



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. 751
VI EN EL CICLO

Concierto por el:

CUARTETO PAVEL HAAS

VERONIKA JARUSKOVA, Violín

EVA KAROVA, Violín

PAVEL NIKL, Viola

PETER JARUSEK, Violonchelo

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 19 de Diciembre

20,15 horas

Alicante, 2011

CUARTETO PAVEL HAAS



"El cuarteto más emocionante del mundo? Bueno, se adaptan a las frases mejor que la mayoría. Su tono es casi orquestal. Toman riesgos. Por encima de todo, interpretan con pasión."

The Times, Enero 2010

Desde que ganó el concurso Paolo Borciani en Italia en primavera del 2005, el Cuarteto Pavel Haas ha actuado en las salas de conciertos más prestigiosas del mundo y ha grabado tres CD todos ellos ganadores de premios, recibiendo un gran éxito tanto del público como de la crítica.

En la temporada 2010/11 el Cuarteto Pavel Haas regresará al Festival Internacional de Edimburgo (interpretando dos conciertos), Schubertiade, el Festival de Dvorak en Praga y en el Wigmore Hall. Asimismo, actuarán en las salas más importantes de Berlín, Munich, Ginebra, Madrid y San Francisco. En otoño del 2010 el cuarteto interpretará cuatro conciertos de residencia para la BBC en Londres, y poco después darán los conciertos inaugurales como los primeros Artistas en Residencia de la Glasgow Royal Concert Halls.

Entre sus compromisos más recientes destacan sus actuaciones en el Carnegie Hall, Festival de Lucerna, en la Konzerthaus de Viena, en el Palau de la Música de Barcelona, en la BBC Proms, en la sala de conciertos del Mariinsky en San Petersburgo, y en el Louvre de París. El Cuarteto Pavel Haas ha realizado recientemente una gira por Australia, en los EEUU y Japón, donde grabaron para la televisión NHK un concierto con obras de Janáček y Haas. En 2007, la Filarmónica de Colonia nominó al Cuarteto para el programa ECHO Rising Stars, tras el cual realizaron una gran gira por las principales salas del mundo. Durante las temporadas 2007-2009 el Cuarteto formó parte de la BBC New Generation Artists. Más recientemente, el cuarteto obtuvo uno de los premios principales del Borletti-Buitoni-Trust.

El cuarteto Pavel Haas ha editado tres discos con el sello Supraphon. La primera grabación del cuarteto núm. 2 *Cartas íntimas* de Janáček y el cuarteto núm. 2 *From the Monkey Mountains* de Haas recibió numerosos premios (entre otros el CD más votado en 2006 por el Daily Telegraph, CD de la semana por la BBC Radio y premio de cámara por la revista BBC Music). El segundo disco del cuarteto salió al mercado en otoño del 2007, completando al primero, ya que incluía el cuarteto núm. 1 de Janáček y los Cuartetos núm. 1 y 3 de Haas, recibiendo importantes elogios de Gramophone. A principios de 2010 sacaron al mercado su CD más reciente: Los cuartetos de Prokofiev números 1 y 2 y que ya ha sido alabado por la crítica como referencial.

Con sede en Praga, han estudiado con algunos de los maestros del mundo del cuarteto, incluidos los miembros de Quartetto Italiano, Quatuor Mosaiques y los cuartetos Borodin y Amadeus así como también el cuarteto Walter Levin en Basilea. El cuarteto ha trabajado particularmente con Milan Skampa, legendario violinista del Cuarteto Smetana y sigue disfrutando de una estrecha relación con él.

El Cuarteto brinda su nombre al compositor Checo Pavel Haas (1899-1944) quien fue encarcelado en 1941 en Theresienstadt y murió trágicamente en Auschwitz tres años después. Su legado incluye tres maravillosos cuartetos para cuerda.

PROGRAMA

- I -

TCHAIKOVSKY

Cuarteto núm. 1, en re mayor, op. 11

- Moderato e semplice – Allegro giusto
- Andante cantabile
- Scherzo: Allegro non tanto
- finale: Allegro giusto

JANAČEK

Cuarteto núm. 1, en mi menor (1923)

'Sonata Kreutzer'

- Adagio
- Con Moto
- Con Moto. Vivo. Andante
- Con Moto. Adagio. Maestoso

- II -

DVORAK

Cuarteto núm. 12, en fa mayor,

'Americano' op. 96, B. 179

- Allegro ma non troppo
- Lento
- Molto vivace
- Vivace ma non troppo

PIORT ILICH TCHAIKOVSKI (Votkinsk , 1840 – San Petesburgo, 1896)

Cuarteto n° 1 en Re mayor Op. 11, TH 111

Sea que las combinaciones más pequeñas tuvieran para Tchaikovsky una atracción menor o que el elevado nivel artístico alcanzado en sus obras orquestales le empujaron a dar preferencia a la gran formación, hasta el punto de escatimar sus esfuerzos hacia cualquier otra, lo cierto es que su catálogo de música de cámara es escaso, reducido prácticamente a unas pocas obras y por supuesto no comparable numéricamente a aquella. Aparte algunos ensayos juveniles (cuatro movimientos para cuarteto y quinteto de cuerda), su contribución a esta rama de la música se limita a tres Cuartetos de cuerdas (en Re mayor Op. 11, en Fa mayor Op. 22 y en Mi bemol menor Op.30), todos publicados antes de los cuarenta años, aunque precedidos de un cuarteto en Si bemol, del que sólo sobrevive el manuscrito del primer movimiento, fechado en 1865, escrito al final de sus estudios en el Conservatorio de San Petesburgo, un Trío con piano en La menor Op.50, *Souvenir d'un lieu cher* para violín y piano Op. 42 y el Sexteto de cuerdas *Souvenir de Florencia*, para dos violines, dos violas y dos violonchelos Op.70. Para comprender este fenómeno es importante situar estas obras no sólo en el marco particular de la producción de Tchaikovsky sino en el más general de la evolución histórica de la música de cámara rusa. En efecto, aunque hay antecedentes de cierta importancia, como algunas piezas de Glinka, no es extraño que se considere a Tchaikovsky como su verdadero creador pues, al igual que con la música de piano, las obras de otros compositores del momento difícilmente se alejaban del universo trasnochado de la pieza de salón burgués y aristocrático, de evidente consumo inmediato pero con una más que dudosa calidad artística.

Escritos durante los años de Moscú (entre 1871 y 1876), precediendo a su desastroso matrimonio y a su encuentro con Nadezhda von Meck, los tres Cuartetos de cuerdas de Tchaikovsky, son contemporáneos de la Sinfonía n° 2 Op. 17 (1872) y n° 3 Op. 29 (1875), del Concierto n° 1 para piano Op. 23 (1874-75) y del ballet «El lago de los cisnes» Op. 20 (1875-76). Cuando compuso el primero, en 1871, no había publicado todavía más que algunas oberturas, varias piezas sueltas para piano y una ópera, *Voyevoda*. Op. 3 (1867-68) por lo que, en el lapso de cinco años, enriquecerá su catálogo con tres indiscutibles obras maestras pertenecientes a un campo muy marginado por la música rusa en estos finales del siglo XIX. Desde 1868, Tchaikovsky vivió una intensa pasión por el folclore de su tierra y tal vez acomplejado por la intransigencia doctrinal de «Los Cinco» y, singularmente, por la actitud de su líder Balakirev, que contemplaba la música de cámara como un género caduco, hasta el punto de poner el

grito en el cielo cuando Borodin se lanzó a componer sus cuartetos, sintió el temor de verse contaminado por las técnicas de la música occidental, cuyos modelos en relación a la música de cámara, por lo común procedentes de los clásicos alemanes, eran considerados, en este sentido, particularmente peligrosos para el naciente nacionalismo musical ruso. El cuarteto, un género sin duda sublime y símbolo de la música absoluta, llevaba el peligro de arrastrar por el sendero de sus esquemas tradicionales y supuestamente acartonados, a un joven compositor claramente dotado para los grandes desafíos dramáticos de la gran formación orquestal. No obstante, en los tres Cuartetos de Tchaikovsky, sin enturbiarse en absoluto las cualidades de factura tradicionales del género como son la sobriedad, perfección estructural, rigor contrapuntístico y nobleza de carácter, destaca la presencia de un sello auténticamente ruso, de un sabor rústico al lado de un cautivador encanto melódico y de ostensibles audacias armónicas. A la sonoridad homogénea de los arcos, aporta, en efecto, matices tímbricos y hallazgos originales y aún prescindiendo de la orquesta, ciertamente más apta para traducir una música de un fértil dramatismo, impone sus habilidades de colorista al servicio de un pensamiento musical más abstracto. Hablando de los cuartetos, en su monografía sobre el compositor, Ivan Knorr destaca los repetidos indicios de lo que acertadamente califica de «nostalgia por la orquesta». Esto no significa que Tchaikovsky, como muchos de sus contemporáneos y sucesores, cediera a la tentación de escribir para cuatro instrumentos de cuerda lo que realmente era música orquestal, pues su talento musical, era lo suficientemente grande para preservarlo de ese peligro pero, en ocasiones, si parece percibirse que, en el transcurso de su labor, debió sentirse acosado por el ansia de aportar un poco más de color y no es difícil imaginarlo deseando, ardientemente, añadir siquiera una nota o dos de algún instrumento de viento. Si bien dominaba de un modo más holgado las exigencias de la escritura de la sinfonía o de la ópera, sus tres cuartetos de cuerda con número de opus revelan, igualmente, un conocimiento maduro del lenguaje camerístico y su desarrollo temático es, por lo menos en los dos últimos, tan magistral como cabría esperar de un compositor magistralmente dotado en el arte de manipular una idea musical. Hay que añadir que los cuartetos datan de una etapa anterior a que alcanzara su momento de plenitud con cuarenta años por lo que, como ya no regresó al género, ciertamente se frustraron las posibilidades de que pudiera aplicarles el lenguaje y los recursos expresivos de la época de la ópera «*La dama de picas*» Op. 68 (1890) o de la Sinfonía n° 6 «*Patética*» (1893). En este sentido puede considerarse que, en gran medida, los cuartetos fueron para el compositor un campo de experimentación, donde logró hacerse con un imprescindible dominio formal aunque nunca le abandonara la preocupación de no llegar estar en

el género a la altura necesaria.

En junio de 1870, Tchaikovsky se encuentra en Alemania coincidiendo con el centenario de Beethoven, que se celebra en Mannheim, permitiéndole descubrir la *Misa en Re*, que le parece «una de las cosas más grandes de la música». Después de pasar por Viena, «la ciudad más agradable del mundo», regresa a Moscú, en donde le aguarda el trabajo forzoso de componer arias y romanzas que sobre todo le darán fama de «músico del corazón» con gran facilidad seducción. No obstante, algunas de esas páginas, aún perteneciendo a lo que Erik Satie califica como «género alimenticio» poseen ya una auténtica belleza. En 1871, a pesar de un aumento de salario como profesor en el Conservatorio de Moscú, en el que enseñaba desde hacia cinco años y fundado recientemente en 1866 por su amigo el pianista Nicolai Rubinstein, siguiendo su consejo decide darse a conocer con un concierto con obras propias. Pese al incremento en el número de estudiantes privados, Tchaikovsky estaba viviendo por entonces en condiciones materiales ciertamente precarias por lo que la sugerencia de un recital de este tipo le convence de poder proporcionarle además algún beneficio, la posibilidad de trabajar con tranquilidad en la gran obra de su vida. Pero ni los medios a su alcance, ni las imprevisibles perspectivas económicas de la iniciativa permitían la contratación de una orquesta y por supuesto no podía darse el concierto sin aportar al menos una obra de dimensiones clásicas. Al limitarse su catálogo instrumental propio a unas pocas melodías y piezas para piano decide escribir, especialmente para esa ocasión, un primer **Cuarteto de cuerdas en Re mayor Op. 11** que, tras abandonar la composición de su ópera *Oprichnik*, aborda de inmediato escribiéndolo con rapidez durante todo el mes de febrero de 1871 con vistas al concierto programado para el 28 de marzo de 1871 en la Sala de la Sociedad Nobiliaria Rusa.

El estreno constituyó, finalmente, todo un acontecimiento, en gran parte por ser la primera pieza de esta clase de un compositor ruso y también por considerarse un ejemplo paradigmático de la nueva música rusa del momento, tanto por el carácter irregular del lenguaje como por el vigor de los ritmos. A la audición asistieron algunas de las primeras figuras de la intelectualidad rusa, pero la mayor atracción de la velada, la constituyó la presencia de la cantante favorita del momento, la mezzosoprano Elizaveta Andreievna Lavrovskaja que acudió acompañada de Nikolai Rubinstein, con quien vivía en esa época.. La pieza fue interpretada por el Cuarteto de la Sociedad Musical Rusa, liderado por el violinista checo Ferdinand Laub y en el que figuraban también artistas tan célebres como el violinista austríaco Ludwig Minkus y el violonchelista alemán Wilhelm Fitzenhagen (para el que Tchaikovsky escribiría luego sus *Variaciones sobre un tema*

Rococó para violonchelo y orquesta Op.3 en 1876), todos ellos colegas del compositor en el plantilla profesoral del Conservatorio de Moscú.

Seducido por la ingenuidad, la frescura de las melodías y la seriedad del «oficio», un público escogido y la propia crítica acogieron con entusiasmo, desde el principio, las diferentes partes del concierto y en general una partitura como el cuarteto tan alejada de los tópicos con los que se solía evocar el sentimiento ruso. La sorpresa del auditorio fue grande cuando apareció en la sala el célebre escritor, Ivan Turgueniev, que causó sensación al presentarse tarde en la sala al parecer únicamente para escuchar el cuarteto que había oído elogiar y deseoso de conocer al músico del que tanto se hablaba. El hermano de Tchaikovsky afirma que la presencia del gran novelista y dramaturgo contribuyó, ciertamente, a partir de entonces, a la fama del compositor. Esperando además un cambio en su suerte, el éxito le dio nuevos ánimos, permitiéndole dejar la casa de Rubinstein, donde había vivido de invitado hasta entonces, e instalarse en la suya propia. En los meses siguientes después de pasar el verano con su hermana en Kamenka, regresa a Moscú con su Segunda Sinfonía completamente terminada y no tarda en rehacer su equipaje y reafirmando su espíritu viajero y su independencia, marcha a ver nacer el año 1872 en Niza. Sin embargo no parece haber hallado la felicidad, a juzgar por una frase que le delata: «*No consigo librarme de la melancolía que me atormenta ...*», un pesimismo que, por otro lado, le proporcionara la base emotiva de muchas de sus obras maestras.

El mismo Tchaikovsky dividió toda su música en dos categorías: «*una, escrita por mi propia iniciativa, a través de una inclinación repentina y una necesidad interior urgente, otra, inspirada en medios externos como el requerimiento de un amigo, un editor o un encargo*» y continuaba diciendo «*quiero aclarar que, como muestra la experiencia, el valor de un trabajo no depende de la categoría al que corresponda*». El **Cuarteto de cuerda nº 1 en Re mayor Op. 11** cae dentro de la segunda condición. Dedicado a su amigo el botánico y libretista amateur Sergei Alexandrovich Rachinski, aun no habiéndose concebido en el estilo más maduro, del autor revela muchas de sus características. Tiene cuatro movimientos. El primero, *Moderato e semplice (Allegro giusto)* es un sólido *allegro* de sonata en el que la inspiración, visiblemente schubertiana, no impide la efusión característica de las melodías rusas llenas de fantasía, fresca y juvenil. Consta de dos temas; no muy contrastados entre sí y por la elevación y el descenso dinámico de los acordes de apertura se le asignó a la obra el subtítulo de «Acordeón». El segundo movimiento, *Andante cantabile*, fue en su época uno de los más grandes éxitos populares del compositor y el pasaje que proporcionó más fama a la obra, hasta el punto de independizarse de ella y haber sido transcrito para violín solo o para orquesta, en todos los

arreglos imaginables y utilizado también para crear «ambientes sonoros». Aun careciendo de un ropaje armónico complejo ofrece la melodía en su más absoluta sencillez que tocada con sordinas, encierra un gran poder emocional. Posiblemente fue su sencillez y claridad lo que sedujera a Tolstoi, enemigo de las complejidades en música y que se cuenta lloró al escuchar el cuarteto por vez primera en otra sesión memorable ocurrida en diciembre de 1876. Alternan dos melodías. Un primer tema popular ucraniano que Tchaikovski había anotado procedente del « Canto del jardinero» *Sidel Vania*, durante su estancia, en el verano de 1869, en la finca de su hermana Sacha Davidova en Kamenka. Se trata de una página que posee un extraño encanto primitivo, en la que el compositor trató de evitar el desarrollo a lo occidental, aunque incorporando un contrapunto de discreta elegancia y algunos efectos modales que logran darle un sabor rústico. La segunda idea, derivada por completo de la inspiración del autor es más mundana y evoca una orquesta de salón, confiando la melodía al primer violín acompañada por persistentes notas cromáticas descendentes del violonchelo en *pizzicato* que acentúan su original encanto cosmopolita.. Después de la muerte del compositor, cuando otros colegas honraban su memoria con composiciones elegíacas, Arensky introdujo en la suya una reminiscencia de este movimiento predilecto. El tercer movimiento *Scherzo (Allegro non tanto e con fuoco)*, es un tiempo alegre y vivaz, con aroma schumanniano, repleto de colorido y contrastes e impregnado de un inesperado sabor oriental con algo del robusto carácter rítmico de una danza rusa. El último movimiento, **Finale (Allegro giusto)**, constituye una brillantísima conclusión, una página divertida impregnada de aroma a fiesta popular rusa, en forma de un vasto y enérgico allegro de sonata en el que se manifiesta y se reafirma con plenitud la personalidad y la prodigiosa riqueza de invención melódica del compositor, resultando por ello un tiempo de inconfundible vigor y riqueza. En este movimiento conclusivo es notable el despliegue contrapuntístico mostrando el primer tema una atmósfera de danza exuberante y el segundo una canción sentimental. (**Duración aproximada: 28'**).

LEOŠ JANÁČEK (Kukvaldy, 1854 – Ostrava, 1928)

Cuarteto de cuerdas n° 1 "Sonata a Kreutzer"

En los primeros años de su carrera de compositor, Leoš trata de encontrar el sendero de Smetana y Dvorák pero, al no poder recibir la indispensable formación musical en Brno, frecuenta los famosos conservatorios de Leipzig, Praga y Viena que le proporcionan unas bases sólidas, aunque demasiado ortodoxas para su talante poco convencional. Por esta razón, sus trabajos tardíos, aún sin abandonar por completo

una forma que había encontrado durante sus estudios, están claramente alejados de la tradición austro-alemana. En el caso de sus dos cuartetos de cuerdas, Janáček no hizo sino tomar el testigo del género procedente de sus célebres predecesores y llevarlo a su apogeo y, ciertamente, por la originalidad de su lenguaje, su notable poder expresivo y su perfecto acabado estético, se confirman como los únicos en este período capaces de soportar la comparación con los de la Escuela de Viena o los de Bartók.

Procedente de Brno, Janáček llega a Viena el 3 de marzo de 1880. Su estancia en la ciudad fue, sin embargo, desastrosa pues las restricciones financieras le impidieron que pudiera aprovecharse de la vida cultural y de los valiosos contactos que ofrecía la capital imperial. Vuelve por ello decepcionado a su pueblo decidido a formarse de forma autodidacta y a construirse una carrera a su manera y, durante mucho tiempo, sobrevive como un músico casi desconocido. La acogida recelosa, por no decir el fracaso de sus primeras partituras (frecuentemente corales), la burguesía local impregnada de tradiciones germánicas hostil frente a un artista apasionadamente inclinado hacia la cultura nacional checa, las marcadas reticencias de la comunidad musical e intelectual de Praga (con excepción notable del escritor, popular moravo y la «música» del lenguaje hablado, fueron algunos de los motivos que posiblemente contribuyeron en disuadir a Janáček, por otro lado organista, director de coro y pedagogo, a consagrarse por entero a la composición. Es sólo tras un largo y oscuro camino cuando, estimulado por el estreno triunfal en Praga de su ópera *Jenůfa*, que había presentado por primera vez en Brno diez años antes, en 1902, da rienda suelta a su creatividad y decide dedicar sus esfuerzos a componer. Así pues, la parte más significativa de su obra corresponde a la última etapa de su vida, cumplidos ya los 60 y, a partir de 1916, inicia, de modo imparable y encadenadamente, un impresionante número de obras maestras: unas vocales como sus cuatro grandes óperas (*Katja Kabanová* [1921], *La zorrilla astuta* [1924], *El caso Makropulos* [1926] y *De la casa de los muertos* [1930]) o religiosas como la Misa *glagolitique* (1926), pero también puramente instrumentales como el sexteto *Juventud* (1924-1925), el *Concertino* (1925) o la célebre *Sinfonietta* (1926), flanqueadas en el tiempo por dos soberbios cuartetos de cuerdas el n° 1, « *Sonata a Kreutzer*», de 1923 y el n° 2, « *Cartas íntimas*», de 1928.

Aún resultando su enfoque más regionalista (al ceñirse casi en exclusiva a Moravia), Janáček comparte con su contemporáneo Bartók el gusto por la música campesina, de la que buscó sus auténticas fuentes recorriendo diversos lugares del país en compañía de su colega Frantisek Bartoš. A partir de la recopilación de todos esos elementos, publica, en 1889, numerosos arreglos de canciones y temas populares y realiza estudios más

precisos sobre el lenguaje hablado (ritmos, intervalos, armonía, forma etc), así como las circunstancias de creación y la índole del folclore moravo. Mas allá del interés etnomusical, este trabajo influirá sobre el desarrollo de su sensibilidad y de sus principios creativos, impregnando profundamente un estilo en el que se evidencia su original inspiración melódica que, como en Bartók, no se sustenta en el folclorismo gratuito y artificialmente adherido con frecuencia presente en otras obras de inspiración «nacionalista».

La gran originalidad de Janáček es el hecho de incorporar el lenguaje hablado a la composición. En lugar de interesarse sólo por la forma de poner sonido a las palabras, utiliza la sutileza de su oído para escuchar la música específica del idioma, analizar su papel como vehículo de los afectos, más allá del significado del discurso, e interrogarse de manera novedosa sobre los misterios del sentido de la voz. Su actividad musical se enriquece no sólo por su gestión de lingüista que aplica un gran rigor en la manera de cambiar y analizar los enunciados del lenguaje oral, tomado directamente de las situaciones de la vida real, sino también por su gestión de psicólogo que busca captar lo que expresan, sobre el estado anímico del locutor, las entonaciones del idioma, en las pláticas más comunes y ordinarias y más allá de la verbalización consciente. El entusiasmo y la energía que Janáček dedica a esta actividad autorizaron a Milan Kundera a adjudicarle un verdadero «furor psicológico».

Los resultados del trabajo en este campo, fruto de interminables y laboriosas anotaciones musicales sobre el lenguaje hablado publicadas día a día en un periódico checo, influirán de manera decisiva en la naturaleza del material musical que utilizará en sus obras. Efectivamente, de esta manera, estudiando la acústica, recogiendo las canciones moravas, pero también escuchando las conversaciones, las frases intercambiadas en la calle, captando los pequeños motivos que penetran en inflexiones melódicas y rítmicas del lenguaje verbal, escenificando la expresión de sus pulsiones y llenándolo de su influjo, Janáček forma su estilo peculiar que, de un modo irrevocable, gravita sobre motivos distintos de los que se hallan presentes tanto en la estética clásica o romántica como en los más recientes trabajos de la Escuela de Viena o de Bartók pero que, en definitiva, determinan la originalidad de su escritura.

En 1917 Janáček encuentra a Kamila Stosslova, treinta y dos años más joven, esposa de un negociante de Pisek en Bohemia, que había sido su proveedor durante la guerra y por la que, desde entonces y hasta sus últimos momentos, sentirá una intensa e impercedera pasión. La irrupción en su vida de esa mujer da, ciertamente, un nuevo impulso juvenil a este personaje sexagenario cuya música, a partir de entonces, directa o indirectamente, será escrita con una invariable referencia femenina. Las

cuatro últimas óperas están situadas bajo la égida protagonista de la mujer y, en el ámbito de la música instrumental, el Sexteto de instrumentos de viento canta a «la juventud», en las proximidades de la muerte, con un ardor que descubre un erotismo desbordante. Pero es en los dos cuartetos, verdaderas «óperas latentes», utilizando las palabras de Adorno a propósito de la Suite Lírica de Berg, donde Janáček culmina esta tendencia que, si bien en el 1º recurre a los rodeos de una parábola novelesca, en el 2º se libera, definitivamente, de cualquier alusión literaria.

El **cuarteto de cuerdas n° 1** fue escrito en menos de diez días (del 30 de octubre al 7 de noviembre de 1923), recién cumplidos los 69 años, como respuesta a un encargo del Cuarteto Bohemio ositor Josef Suk. En realidad, no era la primera vez que Janáček abordaba el género puesto que durante su breve paso por la clase de Franz Krenn, en el Conservatorio de Viena, en 1880, había compuesto al parecer uno aunque se ha perdido el manuscrito. En esta ocasión abordó la obra como una suerte de ópera sin palabras, un drama psicológico en el que cada instrumento se convierte en un personaje dotado de expresión y cuya voz es capaz de seguir la prosodia del lenguaje más directo, desde la queja amorosa al grito desgarrado. Para llevar a término su escritura retomó el argumento de la tragedia conyugal descrita por Leon Tolstoï en la «**Sonata a Kreutzer**», sirviéndose como punto de partida de un Trío con piano que había compuesto sobre el mismo tema en 1909, con ocasión de la conmemoración del 80º aniversario del escritor, cuyo manuscrito en un principio extraviado ha sido reconstruido en años recientes. La obra ya le había provocado una fuerte impresión cuando la leyera quince años antes por lo que ahora, cautivo de un matrimonio sin amor y enamorado de otra mujer sintió la fascinación por el drama de la protagonista Lise y por la identidad de su historia personal en relación con su joven amada Camila pero, sobre todo, conmovido por este relato doloroso, pleno de efervescencia y de atmósfera sobrecogedora, con su crónica del fracaso de la pareja, de la pasión y el adulterio que culmina en el asesinato de la heroína por el marido celoso, contemplado a través del prisma de la novela de Tolstoi.

En la descripción de una faceta tan eminentemente trágica del amor como los celos, Janáček, sin embargo, concibe el cuarteto como un alegato musical contra la tesis de Tolstoï, que justificaba la actitud despótica del marido respecto a su mujer y, por lo tanto, rebelándose contra la concepción puritana de la novela que admite la opresión del hombre en el marco del matrimonio, transformando pues el inicial soporte literario para hacer una profesión personal de fe. Janáček invierte la visión culpabilizadora de Tolstoï en favor de la protagonista y, lejos de imputarle una falta, contempla su destino con compasión, destacándola como la verdadera heroína de

la obra: « *He tenido en cuenta la pobre mujer torturada, golpeada , aporreada* » escribe a Kamila el 14 de octubre de 1824 . Combatiendo igualmente la tesis del escritor ruso, Janáček proclama la licitud del amor sensual pues, en su novela, aquél llega a considerar que el pecado consiste no solamente en mirar con concupiscencia a la mujer ajena, sino en desear lujuriosamente a la propia. Por esta razón, adopta el paroxismo musical al final de la pieza en cuyo pasaje escribe con tinta roja en su manuscrito: « *Yo ví su rostro magullado y, por primera vez olvidé pensar en mi, en mis derechos en mi fiereza y, por primera vez yo ví en ella un ser humano* ». El ejemplar de la novela, fechado en 1900, está profusamente cubierto de anotaciones y comentarios justificando que la partitura resultante no sólo esté muy elaborada sino que represente una especie de caleidoscópico de polémicos temas aforísticos. De cualquier forma, más que parafrasear una historia supuestamente conocida y evocada por el título del cuarteto, Janáček trata de escenificar musicalmente los irreductibles y misteriosos sentimientos de los personajes. Motivos musicales e instrumentos imitando el discurso verbal, tratan de representar los estados de crisis y traducir con los más sutiles matices todo el abanico del lenguaje amoroso y apasionado, desde el estremecimiento hasta el grito, pasando por el suspiro y el lamento. Si bien el intenso lirismo y el título del cuarteto recuerdan la tradición vienesa de Beethoven y sus sucesores, la fuerza que expresa Janáček es, en todo caso, única y sus tendencias no conformistas han sido justamente celebradas como la marca de un espíritu original e inspirado, por lo que no resulta sorprendente que el joven rebelde moravo no encontrara lugar en el estilo de la Viena refinada y conservadora que se le exigía imitar durante sus estudios.

Realizando la revisión crítica de la partitura y refiriéndose comentarios del compositor recogidos durante los ensayos por el cuarteto Moravo, Milan Skampa (viola del Cuarteto Smetana), que ha trabajado hasta en el menor detalle un manuscrito muy difícil de leer, ha establecido correlaciones entre las grandes secuencias de la obra y los acontecimientos de la novela de Tolstoï, ofreciendo una edición crítica que permite hacer a todos los músicos, incluso no checos, una «lectura» de la obra identificando no sólo la trama dramática de sus cuatro movimientos (o «actos»), sino también los diferentes motivos de cada uno de ellos y las afecciones de los personajes. Sobre este particular Skampa, propone que Janáček no intenta seguir la narración literalmente sino que los elementos que integran las emociones intensas y conflictivas están presentes en los cuatro tiempos, formando un mosaico en el que cada uno es una parte del total, unificándose por determinados motivos y que tienen una función cíclica en el curso de la obra. El Cuarteto n° 1 fue interpretado por primera vez por el Cuarteto Bohemio, el 14 de Octubre de 1924. Cuatro años más tarde, el 11 de

Septiembre de 1928, un mes después del fallecimiento del compositor, el Cuarteto Moravo ofreció un estreno póstumo del 2°.

Aún sin que pueda ignorarse el pretexto, el contenido narrativo del cuarteto y la tesis que lo sostiene, la obra sobrepasa las contingencias de la música de programa y la intriga va más por el ímpetu expresivo que suscita que por su relación con la dramaturgia musical. La aparente uniformidad con que Janáček define los cuatro movimientos (*con moto*) enmascara sus singularidades pues, en efecto, cada uno pone en juego todo un abanico de tiempos y de caracteres diferentes, ya sea bajo la forma de oposiciones bruscas, repentinos cambios de decoración, estados de ánimo contradictorios, cambios progresivos con largas, radicales y febriles aceleraciones o bien, a la inversa, por medio de ralentizaciones que van hasta suspender el discurso en el final de cada uno de los movimientos, que terminan en suspenso y de manera casi evanescente. La partitura está jalonada por una abundancia inhabitual de anotaciones del compositor de coloración sentimental («tímidamente», «ferozmente», «melancólicamente», «con desesperación» etc) todas en lengua checa y que subrayan su anclaje «narrativo». A través de la voz de cada instrumento se siguen, en cada detalle, las penas, los lamentos, los quejidos y los terrores de la protagonista en la magnitud de un drama sin palabras. Todas las etapas de la novela están representadas en la estructura del cuarteto. Así el motivo que lo inicia, que supone representa el deseo de la mujer, es incorporado bajo formas diferentes en muchos tramos de la obra y especialmente en su colofón donde juega un papel esencial bajo sus diversas metamorfosis. Sin embargo, estas transformaciones aparecen de forma abrupta y no como tradicionalmente el resultado de una escritura diseñada siguiendo una evolución progresiva y lógica, fruto de un desarrollo causal o temático. En el curso de los cuatro movimientos los temas se repiten, se encadenan entre si o se detienen brutalmente para dejar sitio a uno de otro carácter. Las transiciones son, pues, casi inexistentes y el paisaje musical evoluciona más por rupturas o cambios bruscos del decorado que por una modulación progresiva o un proceso transformador.

Desde los trabajos de Milan Skampa, el primer movimiento *Adagio, Con moto*, presenta un retrato de la heroína, como un ser puro y apasionado, de su carácter y de sus deseos íntimos, de sus sueños y sus frustraciones, siendo la viola la encargada de traducir un sentimiento de compasión del compositor-narrador ante el destino de esta mujer y su reclusión psicológica. De una manera sorda los violines manifiestan las innumerables frustraciones de un ser perpetuamente defraudado en su amor e imposibilitado de comunicarlo. El segundo movimiento *Con moto*, dibuja un retrato del violinista seductor y narra el desequilibrio producido por sus maniobras sobre la heroína lo que provoca una desestabilización

de melodías y ritmos. En el tercer movimiento, *Con moto*, Janáček describe como la música tocada por los dos amantes exagera las pasiones, de un lado el amor y el deseo de la heroína, del otro la respuesta celosa del marido, desencadenando la crisis de violencia. En el último movimiento, *Adagio* aparecen los diferentes elementos que conducen a la «catástrofe final», con el trágico espectáculo de la imagen herida de la mujer, «atormentada, abatida y rota» y conducida al paroxismo del sufrimiento. Solo al final la apacible línea melódica suspende la presión insostenible que oprime a la víctima, llevándola hasta la ansiada redención.

Si con este Primer cuarteto en 1923, en la cima de su arte, culminó Janáček su propia realización, cinco años después, el mismo de su muerte, más obsesionado que nunca por su amor por Kamila y disfrutando todavía de plenas facultades musicales, escribe en veinte días una segunda pieza, las «Cartas Intimas», una de las más fabulosas páginas de su producción y ciertamente de la literatura del cuarteto de cuerdas que, por su ardor y lirismo, muestra todavía a un hombre desbordante, ingeniosamente vitalista y devoto adorador de la vida y del amor. (**Duración aproximada: 18'**)

ANTONIN DVORAK (Nelahozeves, 1841 – Praga, 1904)

Cuarteto n° 12 en Fa mayor Op. 96, B. 179 "Americano"

Cuando Dvorák llegó a Nueva York procedente de Praga el 17 de Septiembre de 1892 además de tomar posesión inmediatamente de su cargo de director del Conservatorio Nacional y ocuparse de las muchas obligaciones que le generaba su condición de visitante célebre, continuó también componiendo. Al final de la temporada, en sus primeras vacaciones estivales en los Estados Unidos, fue invitado a visitar el pueblo de Spillville (Iowa) , una pequeña comunidad rural de 300 habitantes, situada en el mediooeste en pleno corazón de la América profunda e integrada, casi exclusivamente, por emigrantes checos , en el que se había preservado la lengua, la cultura y las costumbres de su país natal. Dvorak llegó el 5 de Junio con su mujer, seis niños, su hermana, la doncella y su secretario y asistente el joven violinista checo Josef Kovarik cuyo padre era precisamente el responsable del coro de la parroquia del lugar, la iglesia de San Wenceslao. Durante este período el compositor pudo reencontrarse con sus raíces bohemias y descubrir al mismo tiempo la música de los negros, tanto en su manifestación religiosa durante sus oraciones, como en sus fiestas o duelos y este ambiente campesino, en compañía de la familia y de sus compatriotas, le estimuló a componer dos de sus mejores obras de música de cámara: el Cuarteto en Fa mayor, Op. 96 y el Quinteto en

Mi bemol mayor Op. 97 que presentan algunos puntos en común con la Sinfonía del Nuevo Mundo finalizada poco tiempo antes.

En efecto, al poco de su llegada comenzó a trabajar en un nuevo cuarteto de cuerdas con tal entusiasmo hasta el punto que en contra de su costumbre de componer a un ritmo relativamente lento, en esta ocasión terminó los borradores en sólo tres días, entre el 8 y el 11 de junio de 1893, completando definitivamente la partitura dos semanas más tarde, el 23 de junio por lo que encoraginado por la facilidad y la rápida conclusión anota en la última página del manuscrito: «Gracias a Dios. Estoy satisfecho. Ha sido rápido». Tan pronto como la partitura final estuvo lista Dvorak la ensayó con tres estudiantes tocando el mismo la parte del violín. El estreno oficial de la obra tuvo lugar en Boston el 1 de enero de 1894 interpretada por el Cuarteto Kneisel, siendo publicada ese mismo año por Simrock, en Berlín. La finalización del cuarteto tuvo sin duda un efecto beneficioso sobre su inspiración puesto que todavía dominado por la euforia se lanza a escribir, tres días después, el 26 de junio, lo que resultará finalmente el Quinteto de cuerdas en Mi bemol mayor Op. 97 con dos violas (B. 180).

Escrito justo después de la Sinfonía del Nuevo Mundo, sin duda la obra orquestal más famosa de Dvorák, el **Cuarteto de cuerdas en Fa mayor Op. 96** lleva el calificativo de «Americano» atribuido no sólo por el momento de su creación sino sin duda por su especial «colorido» y, sobre todo, por los rasgos tan peculiares de su construcción melódica, estrechamente ligada a los espirituales negros y a ciertos cantos indios. Al igual que hiciera con la Sinfonía, el compositor muestra en el Cuarteto una especial predilección por la melodía pentatónica, por el intervalo de séptima disminuida y por los ritmos con puntillo o sincopados en los que la tradición checa coincide con la de afroamericana y la interrelación estilística de estas dos fuentes de inspiración marca decisivamente la atmósfera de ambas composiciones. Pese a ello no puede decirse que esos recursos sean citas literales o préstamos directos de la música popular norteamericana sino que parece más probable que Dvorak descubrió en ese folclore ciertos rasgos comunes con la música de su Bohemia natal. En el cuarteto se han detectado, no obstante, dos huellas particulares que provienen de la estancia en Spilville: la imitación que lleva a cabo el primer violín, en el comienzo del *Scherzo*, del canto de un pájaro de la familia de las currucas, el *tanager* rojo y la presencia, en el final del *Vivace*, de un breve pasaje, en forma de coral ligado, sin duda, a la experiencia del compositor en el órgano de la parroquia de San Wenceslao.

El Cuarteto Americano como la Sinfonía del Nuevo Mundo representan en dos de los géneros más constantemente explorados por Dvorák la culminación de una trayectoria que manteniéndose formalmente fiel a la

tradición clásica encuentra sobre suelo americano una clara ocasión de renovar sus medios expresivos al contacto con elementos populares extraños que le dan un sabor completamente particular. El uso en el Cuarteto por Dvorák de la escala pentatónica (es decir constituida por una sucesión de cinco sonidos diferentes dentro de una octava, no separada por semitonos) en claro contraste con su colega y estrictamente contemporáneo Debussy, que emplea la escala tonal, demuestra la efervescencia de una época en la que compositores totalmente alejados buscaban, en el mismo momento, aunque cada uno a su manera, renovar los medios expresivos del género recurriendo a ciertos elementos extraños considerados en un sentido amplio, aunque sin tratar de importar sin más elementos folclóricos ajenos para escapar de la dictadura implícita de la música vienesa cuyas fuentes, prácticamente agotadas, apenas permitían a los compositores expresarse de manera personal, habiendo sido Brahms el último en hacerlo con éxito. La escala pentatónica que Dvorak pudo reconocer en los cantos de los negros no le era ciertamente, desconocida al compositor puesto que había tenido ocasión de escucharla en Praga durante una gira de cantantes y bailarines norteamericanos en 1879 y, asimismo, el folclore checo tampoco era ajeno a ese sistema tonal que había impregnado de siempre las tradiciones populares musicales bohémio-eslavas además de diversas zonas del mundo. Por otro lado, cabe destacar que aún respondiendo particularmente bien a sus tendencias estéticas naturales, Dvorak no utilizó el sistema pentatónico en toda su radicalidad como lo hicieron Ravel, Debussy, Stravinsky o Bartók, sino más como un recurso para mejorar la coloración general.

Tal vez el más famoso de todos los cuartetos de Dvorak, dentro de su rica diversidad temática, lo más destacable sea la armoniosa construcción de sus cuatro movimientos y la unidad derivada de un único motivo de carácter fundamentalmente pentatónico,. El primer movimiento inicial, *Allegro ma non troppo* con su tema principal, a la vez lleno de fuerza rítmica y entreverado de melancolía, contiene la célula que dará origen a todo lo siguiente. Está construido en la tradicional forma sonata y parece iniciarse un tanto a la sombra del Cuarteto «*De mi vida*» de Smetana. El elegiaco y hermoso segundo movimiento, *Lento*, que representa la quintaesencia del arte melódico de Dvorák fue definido por su biógrafo Sourk como una «auténtica perla». La belleza de la cantinela, *Molto espressiva*, con sus variantes y diversas presentaciones, forman una especie de *blues* checo, una canción de cuna cuyo inevitable lirismo y balanceo soñador justifica la admiración que despierta. El tercer movimiento, *Molto vivace*, es una especie de *scherzo* con un tema único que incluye, en su centro, la imitación de la famosa curruca local (*tanager*) y cuyos momentos cantables son confiados alternativamente al violín y al violonchelo. El turbulento

cuarto movimiento, *Finale*, *Vivace ma non troppo*, desbordante de vida, esta proyectado con la gran libertad estableciendo un modelo rítmico en el que, sobre el rasgueado rítmico de las cuerdas, el violín protagoniza una danza evocadora de los redobles de tambor de los nativos indios, recuerdo probablemente de las fiestas a las que asistió el compositor.

Sin duda el más célebre de Dvorak y uno de los más tocados, el cuarteto « Americano » no es en realidad una obra innovadora sino, sobre todo, de consolidación, testimonio más de la maestría del estilo eslavo del compositor que de una influencia exterior y en el que, empleando un lenguaje simple y concentrado, llega a la máxima depuración de lo que ha supuesto hasta entonces la originalidad de su estética: el lirismo apacible y distendido, la melancolía enfocada en las viejas raíces y la fogosa y ardiente vitalidad. (***Duración aproximada 26'***)

Si abris totalmente vuestro espíritu y os dejáis invadir por el sonido del Cuarteto Pavel Haas, 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

Miércoles, 11 de enero 2012

CUARTETO EMERSON



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programa curso 2011-2012

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

