



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. 752  
VII EN EL CICLO

Concierto por el:  
**CUARTETO EMERSON**

**Eugene Drucker**, violín  
**Philip Setzer**, violín  
**Lawrence Dutton**, viola  
**David Finckel**, violonchelo

## **TEATRO PRINCIPAL**

Miércoles, 11 de enero

20,15 horas

**Alicante, 2012**

# **CUARTETO EMERSON**

---



© Lisa-Marie Mazzucco / Deutsche Grammophon

**Últimas temporadas:** Durante la pasada temporada 2010/11 el Cuarteto Emerson ofreció series de tres conciertos en el Wigmore Hall de Londres, y el estreno mundial de *Los cuatro cuartetos* de Thomas Ades en el auditorio Stern del Carnegie Hall de Nueva York, obra que luego interpretó en Los Ángeles y en Londres. Además realizó giras en Francia, Rusia, México y Noruega, y en Alemania, Italia, Dinamarca Suiza y Austria. En Norteamérica tocó en Montreal, Boston, Filadelfia, Washington DC, Detroit, Chicago, Houston, San Diego, Santa Bárbara, Seattle, y Vancouver. En mayo del 2011 volvió a Sudamérica tras el éxito de su gira en 2009.

**Visitó la Sociedad de Conciertos:**

- 10/IV/1987 interpretando obras de Haydn, Shostakowitsch y Beethoven.
- 11/XI/2008 interpretando obras de F. Schubert.

**Lo más destacado de su carrera:** Fundado en 1976, tomó su nombre del poeta y filósofo americano Ralph Waldo Emerson. Los violinistas Eugene Drucker y Philip Setzer, se alternan en la primera posición. Están acompañados por el viola Lawrence Dutton. Los tres tocan de pie. Solo el chelista David Finkel lo hace sentado en un podio. Después de treinta y una temporadas continúan su residencia en el Smithsonian de Washington DC. Además de serlo en la Universidad de Stony Brook donde aparte de clases, y conciertos ha dirigido talleres de cuartetos de cuerda lo que también han hecho dentro del Carnegie Hall en el Instituto de Música Weill. En la temporada 2006/07 también el Carnegie Hall invitó al Cuarteto a presentar *Perspectivas*, un estudio de nueve conciertos titulado *Beethoven en Contexto*. Sus ciclos de cuartetos de cuerda de Beethoven, Bartok, Mendelssohn y Shostakovich en las principales capitales mundiales de la música, han sido continuas durante los últimos treinta años.

**Grabaciones:** Son de destacar sus cerca de treinta grabaciones de éxito producidas por Deutsche Grammophon desde 1987, nueve premios Grammy, (incluyendo dos al mejor álbum de música clásica) tres premios Grammophon, y el ya mencionado codiciado premio Avery Fisher en 2004, entregado por primera vez a un conjunto de cámara en su 18ª edición.

# PROGRAMA

- I -

**MOZART**      **Cuarteto de Cuerda en Fa mayor, KV 590**  
Allegro moderato  
Andante: Allegretto  
Menuetto: Allegretto  
Allegro

*Primer violín: Eugene Drucker*

**BEETHOVEN**      **Cuarteto de Cuerda No. 16 en Fa mayor, op. 135**  
Allegretto  
Vivace  
Lento assai e cantante tranquillo  
Grave, ma non troppo tratto-Allegro.

*Primer violín: Philip Setzer*

- II -

**BÉLA BARTÓK**      **Cuarteto de Cuerda No. 5**  
Allegro  
Adagio molto  
Scherzo: Alla bulgarese  
Andante  
Finale: Allegro vivace

*Primer violín: Eugene Drucker*

## **WOLFGANG AMADEUS MOZART** (Salzburgo 1756 – Viena, 1791)

### **Cuarteto de cuerdas (nº 23) en Fa mayor, K. 590**

El programa del viaje por el norte de Alemania, incluyendo Dresde, Leipzig y Berlín, como observa Martín «sereno y desazonado a la vez» y que Mozart emprendió entre abril y junio de 1789, «gracias al ofrecimiento de una plaza en la carroza de su aristocrático patrón, compañero masón y alumno, el príncipe Karl Lichnowsky», no resultó especialmente fecundo, ni en el ámbito de la creación ni en los beneficios financieros. Si bien, por una parte, no faltaron acontecimientos espiritualmente significativos como el redescubrimiento de Johann Sebastian Bach, su encuentro con el *Kapellmeister* G. Neumann, el violonchelista Antonin Kraft y el organista Antón Teyber, en Dresde, y con el cantor de la Thomaskirche, Friedrich Doles, en Leipzig, por otro lado, las esperanzas de conseguir un empleo estable, que solucionara sus problemas financieros, se esfumaron una vez más y, de sus dos visitas a Berlín, a pesar de contar a Constanza en una carta que Federico Guillermo II de Prusia estaba ansioso por conocerlo, no logró en la primera que se le fuera concedida una audiencia si bien, en la segunda, pudo actuar ante el Rey y la Reina en el palacio real, el 26 de mayo, por lo que recibió 100 *friedrichs* de oro (aproximadamente 800 florines) y el encargo del soberano de componer seis cuartetos para cuerdas y un conjunto de seis sonatas de piano fáciles para la princesa Federica. Su labor creativa fue escasa y las obras del momento se limitan al Canon «*Lebetwohl*», K. 572 a, escrito al abandonar Leipzig, el 23 o el 24 de abril, las Variaciones para piano en Re mayor sobre el *Minuetto* del violonchelista Duport, K. 573, obra bastante trivial, sin una gran profundidad temática, escrita para conseguir los favores de la corte berlinesa, el 29 de abril y finalmente, con ocasión de su segunda estancia en Leipzig, el 16 de mayo, la *Giga* para piano en Sol mayor, K. 574, mucho más interesante que las Variaciones precedentes y reflejo de hasta qué punto se sintió impresionado por las obras de Bach que le desvelaron sus amigos y que constituyen un breve, pero sugestivo homenaje a su magisterio. El balance de los dos meses de viaje fue pues bastante pobre ya que prácticamente se limitó a la visita a los lugares de procedencia de la música de Bach, sin obtener ninguna oferta de trabajo operístico de interés, ni efectuar encuentros significativos con personas influyentes, limitándose el mísero «botín musical» del periplo alemán, como lo define Albertini, al encargo del rey de Prusia, Federico Guillermo II.

Tras su regreso a Viena, el 4 de junio, Mozart se pone a trabajar inmediatamente en el primero de los seis Cuartetos encomendados por el monarca y teniendo en cuenta que, además de gran patrón de la música e ilustrado melómano, era un auténtico virtuoso del violonchelo, se ve obligado a resaltar particularmente su protagonismo, lo que se pone de manifiesto en casi todos los movimientos, sobre todo en su registro más agudo, mientras que el segundo violín y la viola son mantenidos en un segundo plano. Aunque en esa época era usual publicar los cuartetos en grupos de tres, al encontrarse bajo el efecto de la peor depresión de su existencia, víctima de una profunda crisis moral y de una lamentable ruina material, Mozart sólo es capaz de encontrar fuerzas para concluir en un mes el primero, aplazando los dos siguientes de la serie que han de aguardar hasta un año más tarde e incluso renunciando, una vez acabado el tercero, a proseguir su tarea, precipitándose hacia un período de excepcional esterilidad creativa.

Efectivamente, desde su retorno a la capital austríaca las circunstancias se habían tornado para Mozart extremadamente duras para componer, aún sabiendo incluso que el rey le pagaría bien el trabajo. Sus cartas hablan del dolor físico que le ocasionan el reumatismo, las muelas y las cefaleas así como del insomnio, a lo que se suman las tribulaciones de su mujer, afectada por un problema del pie durante el tiempo del quinto embarazo, cuyo devenir contemplaba además con gran temor. Pero, sobre todo y como problema adicional, está desesperado por la escasez económica. Las cartas humillantes que escribe a sus amigos suplicando continúen prestándole un poco más dinero, añadido a las considerables cantidades que ya le habían dejado antes fueron, por lo general, desatendidas. Cuando incluso intenta promocionar una serie de conciertos tratando de volver sobre sus pasos anteriores, sólo logra vender una suscripción por lo que no es sorprendente su abatimiento y su escaso entusiasmo por escribir cuartetos.

Deberá transcurrir un intervalo de un año para que Mozart se decida a escribir dos cuartetos más, en Si bemol mayor (K 589) y en Fa mayor (K 590), en mayo y junio de 1790 respectivamente, que son además los últimos de su repertorio. Si bien originalmente publicados sin dedicatoria al rey Federico, las ediciones posteriores de los tres cuartetos hacen honor al monarca y son llamados, indefectiblemente, «Prusianos». Curiosamente, en el catálogo de Mozart, ningún número opus se intercala, entre *Così fan tutte*, que se representó el 26 de enero de 1790 y el primer Cuarteto de mayo y no parece que compusiera nada en ese intervalo, excepto la Obertura en Re y las tres Contradanzas, K. 106, escritas para el Carnaval de ese año. Puesto que no estaba ocupado en otros proyectos parece evidente que la causa que le impidió completar los seis cuartetos fue su deteriorada situación física y su abatimiento. Pero no sólo jamás terminaría la serie sino que, impaciente por obtener unos inmediatos ingresos, tuvo que tomar la decisión de ceder a bajo precio a un editor los tres únicos que había logrado concluir, quejándose luego de haber tenido que disponer de ellos por unos míseros honorarios hechos que refiere en una carta del 12 de junio, durante los mismos días que escribe el último cuarteto K 590 en la que reitera otra desesperada petición de ayuda a Puchberg. El cuadro del verano de 1790 que describe Paumgartner es muy ilustrativo: *«Postrado física y moralmente, y acuciado por las preocupaciones financieras, el artista perdió aquella energía y aquella capacidad de reacción que nunca le habían abandonado y, durante algún tiempo, permaneció inerte en medio de tanta miseria. Todos los objetos no absolutamente indispensables fueron llevados al Monte de Piedad. Incluso las pólizas debieron ser canjeadas después por dinero. Todo el mobiliario fue dejado en hipoteca durante dos años a un negociante, por mil florines al interés del 5 por ciento. Presa de la más negra desesperación, nuestro pobre maestro, ayudado por Puchberg, buscó todo tipo de transacción con individuos equívocos. Las cartas aluden a ello veladamente»*. En el mes de junio, Mozart, abrumado por las dificultades y las deudas (hasta el punto de recurrir a los usureros) y atormentado por diversas dolencias físicas, huye unos días a Baden, adonde Constanza había acudido para un largo periodo de curas.

A pesar de su tonalidad mayor (Si bemol y Fa mayor) y no incluir ningún movimiento en tono menor, los dos cuartetos que ven la luz en la primavera de 1790 desprenden un cierto aroma sombrío. El último, el **Cuarteto en Fa mayor K. 590**, escrito un año y medio antes de su muerte, décimo de sus cuartetos



maduros y vigésimo tercero de todos los que escribió, representa una victoria, duramente alcanzada, en medio de un caos espiritual próximo a la depresión. Es una página excepcional, relativamente desconocida, muy lejos, en todo caso, del carácter seductor y de la facilidad de tantos otros productos de su pluma, con un color sobrio, un tanto áspero y velado. En lo que supone un avance en su escritura, Mozart opta por renunciar definitivamente al estilo concertante y olvida la preeminencia del violonchelo, todavía gran protagonista en los dos primeros movimientos del cuarteto precedente, para volver al equilibrio entre los cuatro instrumentos y ofrecer, con esta última obra, una página una vez más impregnada de cierta ambigüedad, donde una especie de ironía y de amargura rivalizan con el carácter anunciado en el movimiento, ya se trate de la nostalgia del primero o de la vivacidad del último. Si no el más patético, es posiblemente el más brávido y violento de toda la obra mozartiana y poseedor de una especie de exigencia febril que no conoce descanso, en definitiva, una pieza donde estallan, en ciertos puntos, como nunca antes o después, el desasosiego y la desesperación del compositor. De movimiento en movimiento proliferan las anotaciones extrañas, ásperas, incluso gesticulantes, que llegan a provocar verdaderas conmociones del edificio tonal en una actitud inesperada e inhabitual en Mozart que pasa aquí por lo que se podría llamar su período «expresionista», si no fuera por el entorno melódico-rítmico perfectamente acorde a los cánones clásicos. Con esta obra maestra, salvaje y tenebrosa, Mozart parece librarse de los demonios interiores que le desgarran y del dolor y la angustia que le corroen. Halbreich comenta: «Este último cuarteto de Mozart representa una victoria duramente lograda sobre un perturbador marasmo de la depresión. (...) Es una página excepcional, relativamente desconocida, en cualquier caso distante de la seducción y soltura de tantos otros trabajos salidos de la pluma de Mozart, a causa de su colorido rudo y ascético, algo ronco y velado».

Cercano a la Sinfonía K 551, por la sobriedad de su planteamiento el Cuarteto en Fa mayor K 590 se evade de la sombra de Bach que, para algunos analistas, había dejado su marca en las dos obras precedentes de la serie y contribuye a definir un ciclo de cuartetos tan homogéneo en su forma como alejado de su anterior creación, erigiéndose en la expresión simbólica de un «nuevo estilo», de lo que será su música de cámara postrera, que alcanzará su madurez en las obras de 1791. Tiene cuatro movimientos. En el primero *Allegro moderato* el tema de apertura se puede describir simplemente como un arpeggio ascendente seguido de una escala descendente aunque Mozart transforma enseguida este material básico cambiando la dinámica. El segundo tema es iniciado por el violonchelo en un acorde iniciado desde su nota más baja hasta una nueva melodía. El primer tema retorna al final de la exposición. La concisa sección del desarrollo lleva a la recapitulación. La coda comienza justo igual que el desarrollo pero rápidamente se dirige hacia un deliciosamente atractivo divertido final. El segundo movimiento no es un esperado tiempo lento, sino un *Allegretto*, en la forma sonata monotemática. Alfred Einstein, el famoso erudito de Mozart, lo considera como uno de los más sensibles de todo el repertorio de la música de cámara, donde parece mezclarse la felicidad y la pena por una despedida a la vida. La base de este movimiento no es tanto una melodía como la línea rítmica tocada al principio por el cuarteto completo. Mozart medita sobre esta célula básica, sondeando su fondo emocional y establece una variedad de efectos que colman el movimiento entero. En el tercer movimiento,

*Menuetto (Allegretto)* confirmando el particular gusto por la asimetría del Cuarteto aparecen en su inicio dos frases de irregular longitud. El primero, en el agudo de los violines, expone un apacible *Jodler* tirolés, el segundo, de brusca rudeza, *forte*, en los cuatro instrumentos, presenta un nuevo motivo agresivo. La recapitulación desencadena una imprevisible ferocidad, una amargura y una rebelión exasperada insólita en Mozart. Los cromatismos rechinantes, las disonancias extemporáneas y los rozamientos de las cuerdas decididamente inarmónicos provocan una auténtica borrasca musical de una extraordinaria modernidad. El trío, rico en el uso de apoyaturas y breves notas ornamentales, aporta una calma relativa pero no un contraste, pues el material motivico es casi el mismo. El prodigioso *Allegro* final, culmina el cuarto movimiento que, de nuevo, adopta la forma sonata. Todo comienza como un inocente homenaje a Haydn, con un tema de rondó en dos partes repetidas de la manera más clásica, confiado alternativamente al primer violín y a la viola, evocando al primer movimiento. Tras un pequeño motivo trinado, repentinamente se desencadena, una furia muy «balcánica». El *finale* reviste todo el carácter de una casi frenética carrera hacia el abismo. Resulta sorprendente la elección, para una obra tan «demoníaca», de la tonalidad de La mayor a la que se otorgaba antaño un carácter tan pastoral, pero no cabe duda que Mozart ha alcanzado tal punto de maestría que puede, cuando lo desea, manejar los colores como los géneros a su antojo. (**Duración aproximada: 26**).

Desde la época de Salzburgo nunca existió un vacío tan grande en la producción de Mozart como el que se produce después de los dos Cuartetos K. 589 y K. 590 ya que, una vez finalizados, un casi total manto de silencio, se extenderá hasta diciembre de 1790, cuando surge el Quinteto en Re mayor K. 593. No es fácil interpretar las causas de una crisis creativa tan grave y las obras geniales del último año de vida del compositor bastan para descartar la hipótesis de una aminoración de su talento, por lo que hay que aceptar que, debido a las condiciones de vida cada vez más miserables, es su persona la que está tan profundamente lastimada como para que le resulte imposible componer. En cualquier caso, es indudable que los dos Cuartetos de la primavera, surgidos en pleno marasmo espiritual de Mozart, además de representar una doble victoria, ganada sucesivamente en el curso de la peor angustia, dicen bastante sobre su significación al constituirse como casi únicos testigos de una crisis que se extendió cerca de un año.

## **LUDWIG VAN BEETHOVEN** (Bonn, 1770 – Viena 1827)

---

### **Cuarteto n° 16, en Fa mayor Op. 135**

Si bien hoy día forman parte inequívoca de las más grandes realizaciones de un género tan exigente como la música de cámara, los seis últimos cuartetos de cuerdas de Beethoven conservaron, varias décadas después de su escritura, la reputación de piezas extrañas, difíciles de comprender y verdaderamente complejas. Compuestos entre 1922 y 1926, el orden de publicación no coincide, sin embargo, con la secuencia de su escritura que fue realmente Op. 127, Op. 132, Op. 130, Op. 133 (la Gran Fuga), Op. 131 y Op. 135.

Las reacciones de los contemporáneos vieneses de Beethoven ante los primeros cuartetos de este grupo no fueron homogéneas. El estreno del Op. 127, en Mi

bemol mayor, que tuvo lugar el 6 de marzo de 1825 por el Cuarteto Schuppanzigh, fue un fracaso, probablemente también por el hecho de que Beethoven envió el manuscrito al copista el 15 de febrero, dejando por ello muy poco tiempo para los ensayos. Pero incluso otras ejecuciones, como las realizadas por Joseph Böhm a finales de marzo, aún estando mejor preparadas dejaron perplejos a muchos oyentes. Por el contrario, el debut del Op. 132, en La mayor, ejecutado el 6 de noviembre por la misma formación, recibió una acogida entusiasta y la del gigantesco Op. 130 en Si bemol mayor que tuvo lugar el 21 de marzo del año siguiente, siempre con el Cuarteto Schuppanzigh, es un hito significativo en la historia de la recepción musical pues si bien dos de los tres movimientos de la obra, el segundo y el cuarto gustaron tanto que debieron repetirse, los tres restantes, el primero, tercero y quinto, fueron acogidos con reservas. Al crítico del *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig le parecieron «serios, sombríos, místicos incluso de un tiempo a otro extraños, poco atractivos y caprichosos». Pero el principal escollo lo constituía ante todo el *Finale*, la imponente Fuga que este mismo crítico no dudó en calificar de incomprensible, tachándola incluso de «china»: «Cuando los instrumentos deben batirse en las regiones de los polos norte y sur con increíbles dificultades, cuando cada uno de ellos desempeña un papel diferente y se cruzan en un número infinito de disonancias, cuando los instrumentos, dudando de ellos mismos no se atreven a atacar francamente, entonces es el cafarnaún completo; se asiste a un concierto en el que, en última instancia, los marroquíes pueden sentir placer». Ante esta reacción tan dispar el editor vienés Mathias Artaria, que había aceptado publicar el cuarteto sugirió que el polémico *Finale* «difícil de comprender» debía ser reemplazado por otro más acorde con el resto de la pieza. Conociendo el carácter de Beethoven utilizó algunos circunloquios para convencerle de escribir un último movimiento distinto, indicándole que el público demandaba la fuga como una pieza separada, ofreciéndole en un principio pagarle por una transcripción para piano a cuatro manos pero convenciéndole luego de componer un sustituto del primitivo movimiento final, «más accesible tanto para los instrumentistas como para la comprensión del público» ofreciendo resarcirle con unos honorarios adicionales y publicar la fuga separadamente con un número de opus independiente. Aunque ciertamente los beneficios extra debieron jugar algún papel en su aquiescencia, es difícil concebir que Beethoven aceptara la propuesta de no estar convencido de que la fuga resultaba ciertamente demasiado imponente respecto al resto del cuarteto. La versión definitiva publicada del Op 130 incluyendo el reemplazo con un nuevo e inédito *Finale* vio la luz entre septiembre y noviembre de 1926 mientras que el movimiento original de la *Gran Fuga* se editó como una pieza separada, de forma póstuma, en mayo de 1927, como Op. 133, no pudiendo por consiguiente considerarse como un cuarteto convencional.

En el verano de 1926 Beethoven debió afrontar uno de los dramas familiares más devastadores de su vida, el frustrado suicidio de su sobrino Karl, el 30 de julio, epílogo trágico de más de diez años de conflicto con el que consideraba como su hijo adoptivo. Poco después del suceso y sabiéndole ya fuera de peligro al encontrar en la calle a la Sra. Breuning se lamenta amargamente: «*Él vive todavía y hay una esperanza de salvarlo... pero la vergüenza de la que me ha cubierto. ¡A mí que tanto le quería!*». Por sus consecuencias directas (inquietud, desasosiego, sentimiento de culpabilidad pero también de vergüenza y cólera), pero también por sus secuelas

indirectas (una neumonía consecutiva a un enfriamiento en el curso de un viaje en carruaje para llevar de nuevo a Karl a Viena desde Gneixendorf el 2 de Diciembre siguiente) estos acontecimientos acabarían por acelerar la muerte del compositor.

Esbozado entre finales de junio o comienzos de julio de 1926, mientras daba un último toque al todavía inconcluso Op. 131, el **Cuarteto de cuerdas n° 16 en Fa mayor Op. 135**, último de la serie de Beethoven (aunque realmente su última pieza sería el mencionado nuevo final del Op. 130), fue escrito apresuradamente y acabado hacia mediados de octubre, durante los días pasados en Gneixendorf, junto a Karl, pues el día 13 Beethoven se lo comunica a su editor Schlesinger de Berlín, aunque la publicación se demorará hasta septiembre de 1827. La obra, que apenas permite vislumbrar el pasado drama familiar y parece más bien impregnada de una notable tranquilidad, fue dedicada a Johann Nepomuk Wolfmayer, fabricante de tejidos vienés, un rico personaje aficionado a la música, amigo y benefactor de Beethoven a quién en principio le debiera haber correspondido la del Op. 131, de no haberse cambiado, en última instancia, a favor del barón von Stutterheim, Almirante de Campo en agradecimiento por aceptar a su sobrino en su regimiento. El 18 de marzo de 1827, unos días antes de su muerte, Beethoven da a Schindler las instrucciones precisas para la dedicatoria.

Parece que en el momento de comenzar a componer el cuarteto Op. 135 los pensamientos del compositor estaban ya, en parte, ocupados por nuevos proyectos y, particularmente, por una 10ª Sinfonía en Do menor pero, no obstante y pese a no estar obligado por ninguna petición determinada, Beethoven se siente empujado por la necesidad interior más fuerte de dedicar su talento a escribir cuartetos, estimando sin duda hallarse todavía inmerso en los límites de las exploraciones posibles del género. Por ello no es sino después de terminar este cuarteto y escribir el segundo final del Op. 130, cuando verdaderamente se plantea pasar a otro género, aunque lamentablemente apenas dispondría ya de tiempo de alejarse demasiado y la muerte frustrará un proyectado *Réquiem*, la *Obertura* sobre el nombre de Bach y el *Fausto* interrumpiendo un Quinteto de cuerdas en Do mayor cuyo *Andante maestoso* acaba en Febrero de 1927 y es publicado por Diabelli en 1838 como «último pensamiento musical de Ludwig van Beethoven».

Posiblemente fruto del azar se han detectado ciertas coincidencias en este postrer cuarteto escrito por Beethoven. La tonalidad de Fa mayor no sólo es concordante con la del primero que compuso, el n° 1 Op. 18, de 1798, sino que es la misma con la que Mozart (K. 590) y Haydn (Op. 77 n° 2) realizaron también su despedida del género. Por otro lado, en esta pieza, con la que lleva a sus límites la expansión formal, Beethoven vuelve a las fuentes más tradicionales de la sonata con una obra de pequeñas dimensiones y, ciertamente, se trata de uno de los cuartetos más cortos de Beethoven e incluso, en su plan inicial, todavía pretendía serlo más y muestra una apariencia ligera, si se exceptúa el movimiento lento y la introducción al final, cuya textura etérea y material, finamente cincelado, recuerda el estilo de los cuartetos de Haydn. La obra en un principio no presentaba más que tres movimientos (los dos primeros y el último de la configuración final) y la adición de un movimiento intermedio lento se hizo quizás a petición de Schlesinger escribiéndose con prontitud en septiembre y siendo intercalado entre el *vivace* y el *finale*. La razón de sus desusadas reducidas proporciones no ha sido totalmente aclarada. Podría deberse

en parte a los trágicos acontecimientos familiares de finales de julio y comienzos de agosto pues se completó en su casi totalidad, después de la tentativa de suicidio de Karl, si bien no parece advertirse huella alguna de la angustia producida por aquel suceso, como no sea en el tercer movimiento *lento assai*, de extraordinaria belleza, que puede ser triste, pero nunca angustiado, estando impregnado de una tierna serenidad que a veces parece extinguirse como un susurro, para levantarse luego. Como quiera que sea, este último cuarteto se ha etiquetado como el más lapidario, en ocasiones enigmático e incluso desconcertante.

Al *finale* se le han adjudicado diversas anécdotas de dudosa autenticidad. Unas anotaciones que escribiera Beethoven en el manuscrito, en el comienzo y el final de este movimiento han sido objeto de una insistente literatura. En efecto en su carta a un editor, el 30 de octubre de 1826, da a su 16º cuarteto el siguiente título: *Der schwer gefasste Entschluss* (La decisión difícilmente tomada). En realidad, este título es para Beethoven sólo el del final del cuarteto, pero en esta ocasión lo extiende a toda la obra. La frase está incluso modificada en algunos borradores en los que escribió otras consignas con intención parecida como *Der gezwungene Entschluss*» (La resolución violenta) o también *Der schwere, harte Entschluss*» (La pesada, la dura resolución). Por contra el tercer movimiento, compuesto en último lugar, lleva el título siguiente: *Süsser Ruhegesang, Friedensgesang* (Dulce canto de descanso y paz).

Debajo de las primeras notas del final, Beethoven escribió: *Muss es sein? - Es muss sein!* (¿Es necesario?, ¡Es necesario!). La frase ha sido objeto de muchas especulaciones. Hay dos versiones que lo atribuyen a un incidente mínimo, una de Schindler, de dudosa credibilidad, pues apenas tenía relación con el compositor en la época en que escribía el 16º cuarteto no pudiendo, por lo tanto, estar muy al corriente de sus actos y gestos cotidianos. Afirmaba que el «*Es muss sein*» habría nacido de una discusión de Beethoven con su cocinera, que le acababa de reclamar el dinero de la semana para el mercado y que tuvo que resignarse a pagar. La otra interpretación viene de su amigo Karl Holz un oficial de la Cancillería y segundo violín en el Cuarteto Schuppanzigh que cuenta que un tal Ignaz Dembscher, *Hofkriegsagent* funcionario del Ministerio de la Guerra y también amigo de Beethoven que, no se había molestado en acudir a la primera ejecución del 13º cuarteto, se vanagloriaba de poder conseguir el manuscrito sin pagar un céntimo para interpretarlo en su casa cuando quisiera. Indignado por el imprudente comentario el compositor respondió, en una nota confiada a Holz, que no prestaría el manuscrito hasta que Dembscher pagara 50 florines. El sujeto recibió el mensaje y, sofocado, preguntó: «¿Realmente es preciso?» a lo que Holz respondió exclamando: *Ja, es muss sein!* (Sí, ¡es preciso!). Cuando va a ver a Beethoven en julio de 1826, es decir, precisamente en el momento en que comenzaba el 16º cuarteto, le escribe en su cuaderno de conversación: «*Dembscher ha leído la nota y pregunta muy sofocado: Ob es sein muss? (¿Es realmente necesario?)*» Entonces, cuenta que el maestro riendo a carcajadas gritó: «*Ja, Es muss sein! Es muss sein!*», (Sí, ¡es preciso, es preciso!) poniéndose inmediatamente a componer un divertido canon musical en cuatro partes sobre este diálogo («*Es muss sein! Ja. - Es muss sein! Ja. - Es muss sein! Ja. - Heraus mit deinem Beutel! (saca tu bolsa). - Heraus! -Es muss sein! Ja. - Es muss sein.*») que fue descubierto entre los borradores del músico y del que Holz conservó un facsímil. Posteriormente, Beethoven recogió el tema y expandió el material musical en el último movimiento del cuarteto en el que se hallaba ocupado.

Por otra parte, circula otra versión, más seria, del editor Maurice Schlesinger que en 1859, en sus memorias, refiere que Beethoven le había enviado el manuscrito del cuarteto n° 16 con una carta que se perdió en un incendio en la que decía respecto a esta pieza: «¡Ved qué hombre tan desgraciado soy! No es que me haya resultado difícil escribir, sino que pensaba en otra cosa más grande, y no he escrito más que esto, porque os lo había prometido; necesitaba dinero y esto me ha costado mucho: he ahí la clave para descifrar el significado de *Muss es sein!*». Finalmente otra teoría sostiene que el *Muss es sein?* es un motivo musical tomado de Juan Sebastián Bach (concretamente de la Fuga en Do sostenido del Primer Libro del Clave bien temperado y el *fugato "Lass ihm kreutzigen"* de la Pasión según San Mateo). Es de resaltar que después de Beethoven se reencontrará este mismo motivo en el comienzo de los Preludios de Liszt y en la Sinfonía en Re menor de César Franck.

Es difícil apoyarse sobre un texto que aunque interesante no puede ser contemplado en su contenido exacto. Lo que nos parece evidente es que cualquiera que sea el incidente que ha hecho nacer el *Es muss sein* (incluso no haya habido ningún incidente), se trata de una fórmula de lenguaje corriente alemán empleada con mucha frecuencia y cualquiera que fuese la ocasión en que Beethoven la tomase en consideración una expresión banal. Cabe finalmente una explicación mucho más sencilla. Los acordes solemnes de las primeras notas que sirven de introducción, significarían tal vez la pregunta y el largo y alegre desarrollo, la respuesta. El final consistiría en una serie de variaciones entre las que se repite el tema principal, a la manera de los antiguos rondós pero, en vez de terminar con el desarrollo completo de la idea básica, como exigen los cánones, Beethoven prefiere una conclusión rápida y feliz, en que esta es sólo aludid y respondiendo a la cuestión de si debe ser así responde que, efectivamente, así debe ser. De todas formas, y aunque el final del último cuarteto, que es también su última obra, no encierre decisiones heroicas ni destinos implacables, el tajante *Muss es sein?* *Es muss sein!* es como un símbolo de toda la vida y la obra de Beethoven.

El Cuarteto en Fa mayor, Opus 135 tiene cuatro movimientos. El inicial *Allegretto* es una forma sonata de gran finura, carente de perfil melódico, cuyo primer tema, que se inicia en pequeñas notas de la viola. Su calidez y tono coloquial deriva en parte de su primer grupo temático de cinco motivos distintos, cada uno con su propia inflexión y carácter que se trasladan de uno a otro instrumento como comprometidos en un discurso informal. El segundo movimiento, *Vivace*, hace las veces de gran *scherzo*, con un vigor y una diversidad rítmica poco frecuentes. Inicialmente, como en un murmullo, está construido sobre dos elementos distintos pero superpuestos, un tañido de campanas alternado entre primer violín y viola, en valores largos y, en contrapunto y un motivo descompuesto en notas sincopadas salpicadas de silencios. El tercer movimiento *Lento assai, cantante e tranquillo*, realmente el último escrito por Beethoven es, según los esbozos, un «dulce canto de reposo o canto de paz», muestra de un sentimiento íntimo y de una serenidad tendente a una tierna melancolía. Es un ejemplo sublime de la más inspirada «música interior» de Beethoven. Aún de manera un poco velada, recurre al formato de variaciones, con un tema muy simple, a la vez sobrio y desolado, presentado *sotto voce* en el registro grave del primer violín, repitiéndolo los otros instrumentos sólo fragmentariamente. El último movimiento *Grave ma non troppo tratto - Allegro* es «la decisión difícilmente tomada» que tanta tinta ha hecho

correr. El tiempo de introducción propone por dos veces la pregunta en el registro grave; violines y viola insisten; las notas repetidas *forte* extreman el carácter apremiante de la pregunta que, sin embargo, queda sin respuesta. Pero ésta llega, repentinamente, en un *Allegro*, en contrapunto, con un vivo apunte de los bajos y es repetida vigorosamente junto a un apacible segundo elemento, susurrado piano, en imitaciones entre violín y viola. Viene enseguida el segundo tema, de un lirismo feliz y tranquilo que parece reflejar un profundo gozo, entrecortado por silencios y con el aire de una marcha popular vienesa. Una repetición completa del *Allegro* precede al desarrollo que tensará el enfrentamiento temático. Durante la reexposición, la respuesta *Es muss sein!* parece haberse suavizado, cantándose casi con despreocupación, terminando con ella la obra, incorporando en los últimos compases la alegría del segundo tema. (*Duración aproximada 25'*).

## **BÉLA BARTÓK** (Nagyszentmiklós, 1881- Nueva York, 1945)

---

### **Cuarteto n° 5 Sz 102**

Si bien los primeros maestros del género como Haydn, Mozart y Beethoven publicaron con frecuencia sus cuartetos en colecciones de seis a la vez, la composición de esta formación instrumental en el siglo XX se hizo un desafío más espinoso que obligaba a una elaboración generalmente más lenta. No es por ello sorprendente que la media docena de cuartetos de Béla Bartók se extiendan a lo largo de la casi totalidad de su carrera, desde los primeros bosquejos de su estilo personal, hacia 1907-1908, pasando por la maestría y la madurez de los años 1920 y 1930, hasta el período del exilio en el tiempo de guerra.

Siete años transcurrieron entre la finalización del 4° cuarteto (septiembre de 1927) y la del 5° y penúltimo que Bartók escribió en un mes desde el 6 de agosto al 6 de septiembre de 1934, intervalo particularmente corto para una obra de esta envergadura y señal de un evidente impulso creador después de un período de cierta infertilidad durante el cual, tras el 2° Concierto para piano de 1931, el compositor no escribió ninguna partitura de gran amplitud, consagrándose esencialmente a la producción de música vocal y coral sobre cantos populares húngaros (Sz. 99 y 101), a transcripciones instrumentales a partir de las mismas fuentes (Sz. 96 y 97) o a pequeñas piezas didácticas que, pese a ello, no dejan de ser obras maestras del género como los *44 Dúos para dos violines*, casi todos de inspiración popular y numerosas piezas de los *Mikrokosmos* para piano comenzados en 1926 y que no completara hasta 1939.

Es preciso decir que profundamente hostil a todo tipo de tiranía, en 1934 Bartók está muy afectado por las amenazas que pesan sobre Europa central después de la toma del poder de Hitler en Alemania que le llevan a adoptar posiciones antinazis tan nítidas como valientes, distinguiéndose siempre por su integridad intelectual y política, como lo prueba su correspondencia durante los años que preceden a la Segunda Guerra mundial. Ese clima pernicioso no favorecía ciertamente la creatividad del compositor que precisaba un catalizador externo para relanzar su impulso. Este se produce como consecuencia de una petición de la Fundación presidida por la célebre mecenas y sensible defensora de la música de cámara Elisabeth Sprague-Coolidge a la que el Cuarteto *Pro Arte*

había aleccionado positivamente sobre Bartók. Este compuso el Cuarteto n° 5 en el sorprendente plazo de un mes, dedicándolo a su patrocinadora que igualmente, poco después, encargaría también el *Cuarteto Op. 28* a Anton Webern. El novísimo cuarteto encontró sin duda el lugar que le correspondía al lado de las más grandes obras maestras del género pues fue estrenado en Washington por el Cuarteto Kolisch el 8 de Abril de 1935 en el curso de un programa que comprendía igualmente la *Suite Lírica* de Berg y el Opus 130 de Beethoven.

Bartók dedicó gran parte de su vida a coleccionar y estudiar el folklore musical de su tierra natal Hungría y la de otros países utilizándola en su trabajo, en mayor o menor medida, estableciendo que este material podía ser usado básicamente ya fuera incorporándolo directamente a las músicas populares, bien para componer melodías originales en el estilo popular o, finalmente, tras absorber la esencia del lenguaje folklórico, integrándolo en las propias composiciones. Durante los tres años anteriores a la escritura del 5° Cuarteto, Bartók empleó gran parte de su tiempo en el acopio, transcripción y arreglo de canciones y danzas populares estando por ello activamente involucrado en una labor acorde con el primer modelo de abordaje. El Cuarteto n° 5 pertenece, sin embargo, a la tercera categoría pues no se percibe en él ninguna melodía campesina, original o imitada y, en su lugar, Bartók usa la fuerza y la expresividad de la música popular como inspiración para elaborar una partitura altamente sofisticada y completamente original.

Cinco años más tarde todo cambió tanto para la música de Bartók como para el mundo en general y particularmente para Europa, enfrascada de nuevo en la guerra, determinando que las posibilidades del compositor de presentarse a escala internacional se vieran seriamente reducidas. Tras romper con su editor que le exigía rellenar un cuestionario sobre su «pureza racial» renunció en un principio a dejar su patria abandonando a su madre, de edad avanzada y gravemente enferma. No obstante, ocho meses después de su fallecimiento, en octubre de 1940, optó por embarcarse para América donde permanecería hasta el final de su vida.

El **Cuarteto n° 5 Sz 102** corresponde a una nueva fase en la evolución del lenguaje de Bartók, más «clásica» y más abiertamente tonal, sin que ello supusiera hacer concesiones ni ceder a la corriente neoclásica que dominaba esos años de entreguerras. La obra es de esencia fundamentalmente dramática y portadora de las tensiones que por entonces se ceñían sobre Europa y a las que Bartók era particularmente sensible. A pesar de este contexto desfavorable para la creación, o quizá a causa de él, Bartók proporciona con el *Cuarteto n° 5* una obra pujante y tenaz que, más que nunca, afirma su carácter nacional a través de una escritura sin relajación. La obra adopta la misma forma «en arco» o puente en cinco movimientos que ya utilizó en el Cuarteto n° 4, pero con un cambio con respecto a éste: el *Scherzo* el tercero y piedra angular de toda la obra es el centro y está enmarcado por dos movimientos lentos, el segundo y cuarto, *Adagio* y *Andante*, a su vez flanqueados en los extremos por la primera y quinta sección, un *Allegro* y un *Finale Allegro vivace*, rápidos y que comparten el material temático. Se trata de un esquema vivo-lento-vivo-lento-vivo, de una gran simetría, con alternancia de momentos de tensión y de tranquilidad. Esta atención especial al equilibrio formal se revela, en esta ocasión, mucho más trabajada que en las obras precedentes, respondiendo cada uno de los movimientos a esa organización concéntrica lo que



se traduce en particular en la semejanza estructural de todos los movimientos que se presentan como un conjunto de cinco arcos elementales netamente organizados de tal suerte que la envoltura dibuja el gran arco de la obra. Respecto a los anteriores cuartetos su duración es muy superior, casi duplicándola, diferencia que se traduce porque los movimientos extremos están contruidos sobre temas considerablemente amplios y no sobre pequeños motivos como en el 4°. Mientras en el 5° son gradualmente más cortos en dirección hacia el *Scherzo* central que es el más breve, más rápido y más ligero, en el 4°, al contrario, el movimiento lento central tiene una duración mucho mayor que los dos breves *Scherzos* de los extremos. Todas estas consideraciones muestran como la concepción, tan lógica como expresiva, del arco difiere en los dos cuartetos y que, cualquiera sea la forma escogida, cada obra nueva se afirma como una pieza singular.

El primer movimiento *Allegro*, en forma sonata, se inicia directamente con el primer tema que se despliega por una serie de repetidas notas tocadas con un ritmo implacable intercalándose con instantes de silencio que para el biógrafo de Bartók, Lajos Lesznai recuerdan los lamentos del pueblo Szekely, minoría húngara de Transilvania, que ahora pertenece a Rumania. Pierre Citron escribió: «*Si el Juicio final debiera ser anunciado por cuerdas y no por metales serían los acentos de estos primeros compases los encargados de resucitar a los muertos*». El segundo movimiento *Adagio molto*, lo mismo que el *Andante* que le corresponde por simetría, aparece impregnado de las cortas y misteriosas figuras de las «músicas nocturnas» de la pieza para piano *Al aire libre* con su evocación del distante sonido de la naturaleza en un oscuro atardecer. Los misteriosos trinos y los débiles murmullos, *quasi glissando*, son los pocos vestigios que débilmente recuerdan melodías populares.. El tercer movimiento central, *Scherzo*, es de una riqueza rítmica prodigiosa que apunta a la métrica «*alla bulgarese*», con sus divisiones irregulares del compás. Cumbre de la curva del arco, no tiene contrapartida en la arquitectura del cuarteto aunque su trío central está rodeado de dos *scherzos* que correspondiéndose confirman la simetría de conjunto. El soberbio cuarto movimiento *Andante*, lírico y muy movido en su parte central, recrea el ánimo y retoma muy libremente las ideas del segundo movimiento. Este pasaje da lugar a una larga, convulsa y apasionada sección media que libera toda la energía acumulada y que constituye la cima dramática del movimiento donde se confrontan este motivo implorante y las figuras rápidas en «ida y vuelta» antes de la reaparición de la primera sección. El dilatado final *Allegro vivace*, es asimilable a un rondó, deformado por la forma «en arco» en cinco partes. Este movimiento mezcla una temática popular con la del primero y retoma la vitalidad campesina. Lo esencial del trabajo se basa en las numerosas variantes que traen consigo una sucesión de aceleraciones, conduciendo a un vertiginoso torbellino que desemboca en una brusca detención y constituye un paréntesis poco antes de la coda. Esta es una misteriosa breve sección marcada como un *Allegretto* «*con indifferenza*» que propone de repente el segundo tema con un aspecto voluntariamente *naif* con reminiscencias de una canción infantil que, para Gyorgy Ligeti, en su prefacio a la partitura, rememora un canto de «organillo de feria» con una intención mordazmente irónica. (**Duración aproximada: 30'24**).



## **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

### **Próximo concierto**

Lunes, 23 de enero 2012  
**LILYA ZILBERSTEIN**, piano

### **Avance de programa curso 2011-2012**

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](http://www.sociedaddeconciertosalicante.com)**

# Siente el Mediterráneo



depósitos

futuro

ahorro

coche

tranquilidad

crédito

casa proyectos

comercio

viajes

seguros

inversión

empresas

estudios

familia

planes

AQUÍ NOS TIENES



[www.cam.es](http://www.cam.es)

