



SOCIEDAD DE CONCIERTOS  
ALICANTE

*Con la colaboración de:*



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



*belcanto*  
[www.belcanto.es](http://www.belcanto.es)

**Portada: Xavier Soler**

# **SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE**

CICLO XLIV  
Curso 2015 - 2016

CONCIERTO NÚM. 824  
III EN EL CICLO

## **Concierto por el: CUARTETO EMERSON**

**Eugene Drucker, violín**

**Philip Setzer, violín**

**Lawrence Dutton, viola**

**Paul Watkins, cello**

### **TEATRO PRINCIPAL**

Miércoles, 11 de noviembre

20,00 horas

**Alicante, 2015**

# **CUARTETO EMERSON**

---



## **Visitó la Sociedad de Conciertos:**

- 10/IV/1987 interpretando obras de Haydn, Shostakovich y Beethoven.
- 11/XI/2008 interpretando obras de Schubert.
- 11/I/2012 interpretando obras de Mozart, Beethoven y Bartok.
- 20/XI/2014 interpretando obras de Haydn, Mendelssohn y Beethoven.

**Última temporada:** El pasado 2013 se incorporó al cuarteto el cellista Paul Watkins, distinguido solista, director galardonado, apasionado de la música de cámara. Con él, el grupo ha emprendido un nuevo camino después de treinta y siete temporadas, y, ya en 2012/13 actuaron juntos en diez ocasiones. Todo ello sin olvidar sus ciclos en la Institución Smithsonian en Washington y tres series de conciertos en el Alice Tully Hall del Lincoln Center de Nueva York, que se centran en los últimos cinco Cuartetos de Shostakovich yuxtapuestos con “La muerte y la doncella” de Schubert y los postreros cuartetos de Mendelssohn y de Britten. El nexo de estos programas es la preocupación por la muerte.

**Lo más destacado de su carrera:** Fundado en 1976, y establecido en Nueva York 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. Su temporada comienza con el lanzamiento de un disco con la soprano Renée Fleming, el violinista Roberto Diaz y con el Calidore String Quarte, seguida de dos conciertos en el Wigmore Hall de Londres en noviembre y actuará en el Segundo Festival Internacional de Cello Piatigorsky en el Walt Disney Concert Hall de Los Ángeles en mayo de 2016. Son temporadas de cerca de ochenta actuaciones como cuarteto además de los compromisos individuales de cada uno de sus miembros.

**Grabaciones:** Son de destacar sus cerca de treinta grabaciones de éxito desde 1987, nueve premios Grammy, (incluyendo dos al mejor álbum de música clásica) tres premios Grammophon, el codiciado premio Avery Fisher, el Ensemble del Año por la revista Musical América. Como artista exclusivo de SONY Classical, el Emerson ha editado recientemente *Journeys*, su segundo CD con este sello, con *Souvenir* de Florence de Tchaikovsky y *Verklaerte Nacht* de Schoenberg.

# PROGRAMA

- I -

**HAYDN**

**Cuarteto en Sol mayor Op. 76 n°1**

*Allegro spirito*

*Adagio sostenuto*

*Menuet: Presto - Trio*

*Finale: Allegro ma non troppo*

*(Violín: Eugene Drucker)*

**BEETHOVEN**

**Cuarteto n°16 en Fa mayor Op. 135**

*Allegretto*

*Vivace*

*Lento assai e cantante tranquillo*

*Grave, ma non troppo tratto-Allegro. Der schwer gefaßte Entschluß. Muß es sein?*

*Es muß sein*

*(Violín: Philip Setzer)*

- II -

**SCHUBERT**

**Cuarteto n° 15 en Sol mayor, Op. post. 161, D. 887**

*Allegro molto moderato*

*Andante un poco moto*

*Scherzo: Allegro vivace - Trio: Allegretto*

*Allegro assai*

*(Violín: Eugene Drucker)*

## **HAYDN, FRANZ JOSEPH** (Rohrau, 1732-Viena 1809)

---

### **Cuarteto en Sol mayor Op. 76 n°1**

Aunque al abordar la música religiosa, la ópera, la sonata para teclado e incluso la sinfonía, Haydn encontró siempre modelos a su disposición, no fue este el caso en relación al cuarteto de cuerdas, género en el que se le considera, su indiscutible creador, aún compitiendo con Luigi Boccherini (1743-1805), que también desempeña un papel "inventor" parejo, más o menos en el mismo momento histórico (hacia 1760), pero independientemente el uno del otro.

El ideal del cuarteto de cuerdas, tal como se desarrolla a partir de mitad de siglo XVIII, es una obra a cuatro partes (o voces) reales, sin bajo continuo, para cuatro instrumentos de cuerda solista de la misma familia (dos violines, viola y violonchelo) a los que trata con equiparable dignidad, escrito en un estilo camerístico y que adopta los criterios de lo que con el tiempo se vendrá a denominar "trabajo temático y "forma sonata". En el tercer cuarto del siglo XVIII, el cuarteto de cuerdas nació como un género nuevo por completo, de orígenes diversos, pero, en todo caso, relativamente recientes, pues ningún género anterior, considerado aisladamente, explica una hipotética mutación en cuarteto, ni ninguno supone para éste el mismo papel que, por ejemplo, representó la *obertura* respecto a la *sinfonía*. El cuarteto de cuerdas se enraizó en Italia, Francia, Austria y Bohemia aunque, hasta 1780, aproximadamente, puede hablarse de una supremacía de París, si no por el nacimiento, sí al menos por la difusión. Pero, a partir de esta fecha, con cerca de treinta cuartetos en su haber, Haydn traslada la preeminencia a Viena y, de esta suerte, poco a poco, en la capital austríaca va abandonándose la ya caduca denominación de *divertimento* a favor de la de *quatour* (cuarteto en francés), importada de París o su equivalente en alemán *Quartett*, término utilizado precisamente por Haydn, por vez primera, con motivo de su op. 33 de 1781. No obstante, parece incuestionable que incluso en fechas anteriores a 1780, Viena ya desempeñó un papel importante en la historia del género.

Así pues, el *cuarteto de cuerdas*, sin duda como consecuencia de la intervención única de Haydn, tuvo, entre otros orígenes el del *divertimento* austríaco, categoría a la que se corresponden los tempranos "*Cuartetos de Fürnberg*" (op. 1 y op. 2) de Haydn, escritos en 1757 y/o poco después.

Aceptado su liderazgo, durante mucho tiempo se atribuyó a Haydn la autoría de un total de ochenta y tres cuartetos de cuerdas, error numérico, no obstante, que tiene su origen en la edición completa del compositor que emprendiera su antiguo discípulo *Ignaz Pleye I* (1757-1831) en París, en 1801, labor en un principio reforzada por el hecho de que la relación de

obras establecida por este compositor, famoso editor musical y fabricante de pianos austriaco, radicado en la capital francesa, había sido tomada tal cual del *Haydn Verzeichnis* (Catálogo de Haydn) que el maestro hizo, en su momento de sus propias composiciones, a partir de 1804. El catálogo de Pleyel llegó a contabilizar, en efecto, ochenta y tres cuartetos de la siguiente forma: seis cuartetos para cada uno de los op. 1, 2, 3, 9, 17, 20, 33, 50, 54, 55, 64, 71, 74 y 76, lo que hace un total de 78 ; dos cuartetos op. 77; los cuartetos aislados op. 42 y 103 y, finalmente, las *Siete Palabras de Cristo*, (considerados como otros tantos cuartetos incluidos en el op. 51). De este total de ochenta y tres cuartetos “primitivos”, hay que restar dieciséis: las *Siete Palabras*, cuya versión original es, para orquesta; los seis de la op.3 que son apócrifos, el op. 1 n°5 que en realidad es una sinfonía y los op. 2 n°3 y n°5, en rigor divertimentos para cuarteto y dos trompas. Por el contrario habría que añadir uno, el *Cuarteto n°0* que, con los otros nueve de los op. 1 y op. 2 integran los diez “*Cuartetos de Fürnberg*”, de donde resulta un total de solamente sesenta y ocho cuartetos auténticos o de cincuenta y ocho si, según el deseo expresado por el autor al final de su vida a su editor, Artaria, se comenzara el cómputo de sus cuartetos “verdaderos” por los op. 9.

Al relato de ese confuso intento musicológico de catalogación, puede añadirse que, finalmente, hoy día, las obras de Haydn están clasificadas según el sistema creado por el musicólogo y mecenas holandés *Anthony van Hoboken* que, revisado y completado por el estadounidense H.C. *Robbins Landon* (1926-2009) y su mujer *Christa*, ha sido adoptado de forma universal (empleando el acrónimo *Hob.*) aunque, actualmente, se sabe que tampoco refleja con exactitud la compleja cronología de la composición de la totalidad de las obras de este, sin duda extraordinario, prolífico y, casi inigualable, genio de la Historia de la Música que fue Joseph Haydn.

De los seis cuartetos op. 76, *Hob. III 75-80*, jamás se han conocido los manuscritos y su mención más antigua se halla en una carta del diplomático sueco Silverstolpe, destinado en Viena entre 1796 y 1803 y fechada el 14 de junio de 1797. Se piensa que tal vez Haydn comenzó a trabajar en este *opus* el año anterior (1796), pero finalmente se ha considerado 1797 como la fecha más probable de composición del conjunto. Este op. 76 de 1797 y el op.20 de 1772, separados exactamente un cuarto de siglo, son, tal vez las dos series más prestigiadas de cuartetos de Haydn. El ambiente general de los cuartetos op.76 fue admirablemente descrito por Rosemary Hughes que los definió como “Cantos de experiencia” observación próxima a la que anotara el pintor, melómano y amigo de Chopin, Delacroix sobre la misma obra en su diario el 21 de febrero de 1847: “*cuarteto de Haydn, de los últimos que hiciera. Chopin me dijo que la experiencia es lo que les ha*



dado, esta perfección que nosotros admiramos en ellos". En efecto, para Marc. Vignal: "Estas obras, concentran en sí mismas los conocimientos de toda una vida, pero siempre descubren nuevos horizontes".

El **Cuarteto en sol mayor op. 76 n°1** se inicia con un **Allegro con spirito**, en 2/2 cuyos tres acordes introductorios son un nexo con los precedentes cuartetos op. 71/74 de 1793. Lo que sigue forma con los tres acordes, un notable contraste. El tema principal se abre con cuatro compases del violonchelo solo a los que responden otros tantos compases de la viola solo, cuatro compases del segundo violín y viola y cuatro del primer violín y viola. Podría casi decirse que son entradas de fuga y resulta evidente que en la frase inicial del violonchelo, Haydn se adelanta a Beethoven, en el comienzo de su *Sonata para violonchelo y piano op. 69* (de 1808). Tras conseguir su espacio sonoro Haydn se dirige a la poderosa cima, salvaje incluso con sus unísonos en *re* menor, *sol* menor y *si* bemol mayor, y luego hacia una melodía conclusiva, de carácter popular. El desarrollo, arrebatado, comienza por el tema principal en la viola con contracanto del segundo violín. En la reexposición, el tema principal vuelve al chelo, como al comienzo pero con contracanto del primer violín, que pasa al registro agudo. Al final la melodía popular se hace reiterativa. El segundo movimiento es un sublime **Adagio** en *do* mayor, en 2/4, tocado *mezza voce* y destacable por su lentitud, en el que se detectan tres elementos: una noble melodía con carácter de himno, que aparece cuatro veces en total, una frase cantable en la que se oponen sistemáticamente los registros grave y agudo y síncopas del primer violín, sobre acordes regulares de los otros tres instrumentos. El tercer movimiento titulado **Menuetto**, está, sin embargo, indicado *Presto* y se trata, en realidad, de un *scherzo* que no tiene nada que envidiar a los ya compuestos por entonces o en trance de serlo por Beethoven y que fueron su sello de identidad, aunque su conclusión y su espíritu sean típicos de Haydn. El movimiento final **Allegro ma non troppo** "está en *sol* menor y en el tipo "Caminante" a lo Schubert", "lo que hace bascular a la obra hacia otro universo" (M. Vignal). Los siete primeros compases *forte* al unísono, forman una especie de introducción con fieros tresillos, llamados a dominar el movimiento". Haydn no conserva el modo menor hasta el final y después de la exposición, del desarrollo y del comienzo de la reexposición, vuelve a la original *sol* mayor, tonalidad conservada hasta el final y para Hans Sëller: "una de las resoluciones en modo mayor más liberadoras de toda la música".

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

---

### **Cuarteto n°16 en Fa mayor op. 135**

Los dieciséis cuartetos de cuerdas (que se completan con la definitiva *Gran Fuga*) constituyen en el total de la obra de Beethoven, un "corpus" singular que el mismo compositor reconoció se revestía de una significación musical casi "histórica", no solamente por su particular evolución creativa, sino, desde la perspectiva del propio género y de su presumible porvenir. Ciertamente, abordando esta formación instrumental cuatrimpartita y dándole forma, de manera sucesiva, mediante audaces abordajes, búsquedas y soluciones, Beethoven emprendió su batalla más abierta y más decisiva contra los convencionalismos precedentes. En el campo del cuarteto de cuerdas, Beethoven, en efecto, no sólo asumió la importante herencia de un Haydn y un Mozart, sino que además fue capaz de realizar un inventario de los medios adquiridos durante el permanente proceso de superación de aquellos maestros, que llevó a cabo hasta el punto de "revolucionar" por completo la escritura para cuatro instrumentos de cuerdas de su época y además proyectarla hasta los confines del siglo XX, pues no se puede dudar de que sus últimos cuartetos son el testimonio de un arte musical específico que, en lo sucesivo y salvo grandiosas excepciones (por ejemplo, Bartók), no pudo hacer otra cosa que sobrevivir al maestro de Bonn. Tal es la grandeza incomparable de los cuartetos de cuerdas de Beethoven.

La historia de las obras de arte, confirma hasta la saciedad, que las particularmente originales encuentran muy difícilmente el lugar que merecen y que no será reconocido su significado y su valor hasta mucho tiempo después de su creación y en esta categoría pueden encuadrarse los seis últimos cuartetos de Beethoven que, si bien hoy día forman parte inequívoca de las más grandes realizaciones de un género tan exigente y selecto como la música de cámara, conservaron, incluso varias décadas después de su escritura, la reputación de piezas extrañas, inabordables, difíciles de comprender y verdaderamente confusas. Compuestos entre 1826 y 1827, el orden de publicación de estos últimos cuartetos 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 postrero no fueron, sin embargo unánimes. El estreno del Op. 127, en *Mi bemol mayor*, que tuvo lugar el 6 de marzo de 1825 por el célebre Cuarteto Schuppanzigh, resultó un fracaso, probablemente también por el hecho de que Beethoven envió el manuscrito al copista 15 días antes del concierto, dejando por ello muy poco tiempo para los ensayos del prestigioso conjunto, liderado por su

amigo y ferviente admirador, el violinista Ignaz Schuppanzigh. Pero incluso otras ejecuciones posteriores, como las realizadas por el cuarteto dirigido por el también famoso violinista y profesor del Conservatorio de Viena, 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 primera 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. Tras el estreno, al crítico del *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig le parecieron, en efecto: «serios, sombríos, místicos e 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 de «china» como sinónimo de discordancia: «*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 sagaz 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, se supone que debió utilizar algunos circunloquios para convencerle de renunciar a este pasaje y escribir un nuevo y último movimiento distinto y, efectivamente, parece haberle sugerido que el público demandaba la fuga como una pieza separada, ofreciéndole en un principio pagarle por una transcripción de la misma para piano a cuatro manos, pero convenciéndole luego, en realidad, para componer un sustituto del primitivo movimiento final, «más accesible tanto para los instrumentistas como para la comprensión del público» proponiendo compensarle 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, resignadamente, la oferta de no estar convencido de que la dichosa fuga resultaba en verdad demasiado imponente respecto al resto del cuarteto. La versión definitiva publicada del *Op. 130*, incluyendo el reemplazo con un nuevo e inédito *Finale* vio, en definitiva, la luz entre septiembre y noviembre de 1926,

mientras que el movimiento original de la *Gran Fuga* se editó, finalmente, como una pieza separada, de forma póstuma al compositor, en mayo de 1927, como Op. 133, no pudiendo, por consiguiente, considerársele como un cuarteto convencional.

Parece procedente añadir que, en el verano de 1826, 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 conflictos con el que siempre consideró como su hijo adoptivo. Poco después del suceso y sabiéndole ya fuera de peligro, al encontrar en la calle a su vieja amiga la Sra. von Breuning, el compositor se lamenta amargamente del suceso: «Él (Karl) 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 además de vergüenza y cólera),e incluso también por sus secuelas indirectas (una neumonía consecutiva a un enfriamiento producido en el curso de un traslado en carruaje para llevar de nuevo a Karl a Viena desde la casa de su hermano en Gneixendorf, el 2 de Diciembre de 1826) estos acontecimientos acabarían, tristemente, por acelerar la muerte del compositor en Viena, el 26 de marzo del año siguiente.

Último de la serie el **Cuarteto de cuerdas nº16 en Fa mayor, op. 135 nº 1** fue esbozado a finales de junio de 1826, terminado en el mes de octubre siguiente y enviado enseguida al editor Schlesinger de Berlín aunque no lo publicó hasta septiembre de 1827, después, por lo tanto, de la muerte de Beethoven. Fue dedicado a su amigo Johann Nepomuk Wolfmayer, un empresario textil y músico aficionado a quien en un principio había pensado ofrecer el Cuarteto nº 14. La obra sólo presentaba inicialmente, tres movimientos (los dos primeros y el último de la configuración definitiva) pero, una vez más, partió del editor, la sugerencia de añadir un movimiento lento final, que fue escrito, con prontitud, en el mismo septiembre del año de composición(1826). Una anécdota muy beethoveniana, aunque de dudosa autenticidad, refiere, al respecto que el músico añadió a este *Finale*, en el manuscrito, el gracioso epígrafe: "*Der schwer gefasste*" ("la decisión difícilmente tomada"). Por tratarse del último del repertorio, no extraña que, para los estudiosos de Beethoven, este cuarteto se revele como el más lacónico, enigmático e incluso desconcertante. Se ha alegado, como posible excusa, que en el momento de comenzar a componer el cuarteto Op. 135 los pensamientos del compositor estaban ya, en parte, ocupados por otros proyectos y, particularmente, por una 10ª Sinfonía en *Do menor* pero, de cualquier forma y pese a no estar obligado por ningún compromiso determinado, es obvio que, en ese momento, Beethoven

se sentía empujado por la más fuerte necesidad interior de dedicar su talento a escribir cuartetos.

El primer movimiento **Allegretto** (en 2/4) es una forma sonata de fina factura cuyo primer tema, que se inicia en pequeños acordes de la viola, parece desprovisto de perfil melódico, aunque en realidad es una especie de célula que vivirá su propia vida, mientras un motivo alegremente ascendente, por grupos de cuatro notas rápidas sincopadas, constituye un esbozo de tema completo proseguido en diálogo por los otros instrumentos sobre los *pizzicatos* del chelo. El dúo de violines proporciona un “puente” en un tono suave que contrasta con la fogosa energía del segundo tema, en arpeggios ascendentes hasta el sobreagudo arrebatado del primer violín. Un *ritornello* vuelve a traer el motivo, en grupos de cuatro notas, antes del desarrollo que consiste en un notable trabajo contrapuntístico. Antes de la reexposición se impone el motivo inicial cantado por la viola y el primer violín. Un desarrollo terminal se presenta en escritura contrapuntística acabando el movimiento sobre el *ritornello* que daba fin a la exposición, y, después, el motivo de cuatro notas, aligerado.

El segundo movimiento **Vivace** (en 3/4), que hace las veces de gran *scherzo*, muestra gran vigor y diversidad rítmica. Inicialmente, como en un murmullo, está construido sobre dos elementos distintos, pero superpuestos: un tañido de campanas, alternado entre primer violín y viola, en contrapunto y un motivo compuesto en notas picadas interrumpidas de silencios.

A continuación sólo el motivo citado antes se desarrolla *pianissimo* en lo que André Boucourehliev califica como un “verdadero caso de desestabilización rítmica y una especie de “mecanismo estropeado” en el que “los instrumentos intercambian sus papeles”. Finalmente todo se calma para dar paso a la recapitulación textual, del *scherzo*, propiamente dicho, cuya conclusión se extingue en débiles acordes.

El tercer movimiento, **Lento assai, cantante e tranquillo** (en 6/8 en *si* bemol menor) es, según los esbozos, un “dulce canto de reposo o canto de paz”, de un sentimiento íntimo y sereno, tendente a una dulce melancolía. Aunque de manera un poco camuflada se acoge 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, con los otros instrumentos repitiéndolo sólo fragmentariamente. Un *più lento* trae enseguida –*pianissimo*– una melodía dubitativa un poco oprimida por los silencios que la entrecortan.

El cuarto movimiento **Grave ma non troppo tratto** (en 3/4 *alla breve*), es “la decisión difícilmente tomada” que tanta tinta ha hecho correr y que podría reducirse a una anécdota trivial que revela un divertido canon descubierto en los borradores del compositor y transmitido por su amigo Karl Holz. En un margen del manuscrito, en efecto se leen estas palabras:

*Muss es sein? Es muss sein!* (¿Es preciso? ¡Es preciso!). Parece ser que un burgués vienés, un tal Dempscher, no se había molestado en asistir a la primera ejecución del Cuarteto nº13, vanagloriándose, sin embargo de poder conseguir el manuscrito cuando quisiera sin pagar un céntimo. Beethoven, indignado, respondió en una nota, confiada a Holz, que no prestaría el manuscrito sino a cambio de percibir cincuenta florines. El ciudadano recibió la nota y turbado preguntó: ¿Realmente es preciso?" a lo que respondió Beethoven exclamando: ¡Sí, es preciso (*Es muss sein!*) que sueltes el dinero!, de donde nacería el canon tomado en este *Finale*. Existe otra versión, más seria, debida al editor Schlsinger que cita una carta de Beethoven, perdida, al parecer, en un incendio, de la que reproduce de memoria algunos de sus términos con referencia al cuarteto: "Vea cuán desgraciado soy! No sólo me ha resultado difícil escribirlo sino que pensaba en alguna otra cosa más grande y solamente he escrito esto!. Yo se lo había prometido y además tenía necesidad de dinero, pero esto es lo que se me ha ocurrido con dificultad... ". Esta sería la clave para descifrar el significado del "*Muss es sein!*" que, por otra parte, es un motivo musical tomado por Beethoven de Juan Sebastián Bach (Fuga en *do* sostenido del Primer Libro del *Clave bien temperado, fugato: "Lass ihm kreutzigen"* de la *Pasión según San Mateo*). Cabe resaltar también que después de Beethoven, este mismo motivo se encontrará en Liszt (comienzo de los *Preludios*) y en César Frank (*Sinfonía en re menor*). Pregunta y respuesta (*Muss es sein? Es muss sein!*) ¿son –una y otra- segmentos de tres notas, el segundo como inversión del primero.

El *Grave* introductorio (en *fa menor*) propone la pregunta en el registro grave por dos veces, insistiendo los violines y la viola las notas repetidas *forte*, extremando el carácter perentorio de la pregunta que, sin embargo, queda sin respuesta, aunque esta llega repentinamente en un *Allegro (fa mayor)*, en contrapunto con el vivo diseño de los bajos. Esta respuesta es repetida vigorosamente, junto a un calmado segundo elemento, susurrado, *piano*, en imitaciones entre violín y viola. Viene luego el segundo tema de un tranquilo y feliz lirismo, 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 tensorá el enfrentamiento temático. Durante la reexposición, la respuesta *Es muss sein!* parece suavizarse y se expone casi con despreocupación, terminando con ella la obra de manera serena, asociada en los últimos compases a la alegría sonriente del segundo tema.

## **SCHUBERT, FRANZ** (Viena, 1797 – Viena, 1828)

---

### **Cuarteto n° 15 en Sol mayor, Op. post. 161, D. 887**

Por su fulgurante progresión hacia las cimas del género, en la historia del cuarteto Schubert ocupa una posición singular. Efectivamente, aunque sus primeros cuartetos, escritos desde los catorce años, revelan ya ciertos trazos originales de lo que será su futuro lenguaje y su auténtico estilo, se trata sin embargo de obras desiguales, tal vez demasiado académicas, en las que, claramente, puede adivinarse la impronta de sus grandes predecesores (Haydn, Mozart y Beethoven). Pese a que su evolución pone de manifiesto inconfundibles progresos, tanto en la escritura formal como en el contenido expresivo, estas obras tempranas fueron luego severamente censuradas por el propio compositor, en particular cuando, en 1824, emprende sus tres últimas obras maestras que suponen, en relación a las precedentes, no sólo un imponente salto cualitativo sino el umbral hacia unos horizontes inéditos. Tanto en la estructura como en el trabajo temático (formal) en esos tres postreros cuartetos se trasluce, ciertamente, un progreso sensible respecto a los hallazgos de corte beethoveniano del segundo periodo, al trasladarse Schubert hacia un universo estético, un estilo compositivo y un lenguaje musical muy alejado del admirado maestro. Si bien parecería normal que los dos compositores utilizaran en conjunto referentes musicales comunes, al estar formados básicamente a partir de los mismos modelos y trabajar en una época sensiblemente coincidente, es incuestionable que, de acuerdo con la personalidad y sensibilidad de ambos personajes, sus objetivos expresivos eran por completo diferentes e incluso antagónicos, de tal suerte que, los resultado que alcanzan, les sitúan en órbitas definitivamente dispares. Obsesionado en sus últimos años por la idea de la muerte, Schubert concede un particular privilegio a una concepción musical del tiempo en el que coexiste, por un lado, la tendencia a perpetuar el instante lírico y, por otro, a mostrar su fragilidad que, musicalmente, se concreta recurriendo a la inestabilidad armónica, a las oscilaciones entre las tonalidades mayor y menor y al empleo de una textura capaz de engendrar, más allá de la pulsación rítmica, una especie de «latido», por medio de notas repetidas y de trémolos. Por otra parte, considerado el cuarteto en su conjunto como vehículo instrumental, Schubert tiene tendencia a tratarlo de una manera cada vez más sinfónica, a través de una elección de matices, de urdimbres y de densidad de acordes, que sobrepasan las posibilidades naturales del género, poniendo en evidencia su doctrina de considerar su escritura de cámara como un medio de progreso en el dominio de la gran formación orquestal. En este sentido Schubert, en sus cuartetos, no aspira como Beethoven, que en los suyos se muestra alejado de toda preocupación sinfónica, a expresar las

voces del alma, a analizar la conciencia y deslizarse hacia planteamientos metafísicos, sino que, por el contrario, simplemente se abandona a la llamada de la intimidad, permitiendo a la música mostrar lo que es, sin someterse a ningún tipo de misterios trascendentes, dejando palpar libremente la angustia, sin tratar de eludirla y, en definitiva, abandonándose resignadamente al destino, sin pretender desordenar o contener el tiempo. Cuando se la contempla de un modo panorámico, resulta fascinante comprobar el espectacular progreso en la producción de Schubert de los últimos años y de este singular fenómeno creativo el decimoquinto y último **Cuarteto en Sol mayor, Op. 161, D. 887**, compuesto en tan sólo diez días, representa un asombroso paradigma pues, aun no siendo su última obra de cámara, le permite conseguir, con tan sólo 29 años, la cima de un arte que sólo su muerte prematura no le permitió sobrepasar.

A comienzos del año 1826, al término de un deprimente trimestre, Schubert vive a la espera del libreto prometido por su amigo Eduard von Bauernfeld para ponerse por fin a trabajar conjuntamente en la frustrada ópera *Der Graf von Gleichen* ("El conde de Gleichen"). Sintiendo quizá el vacío de unas semanas de verano vividas sin proyectos viajeros ni diversiones y con el trasfondo de la sensación agrídulce que le dejara el escaso éxito público del Cuarteto en Re menor «*La muerte y la doncella*», cuya puesta a punto y las primeras ejecuciones y críticas le crearon una penosa angustia y, tal vez, con la impresión añadida de no haber compuesto nada verdaderamente importante en los seis últimos meses, al término de un período de duda sobre sí mismo, como un gesto de afirmación vital o como si realizara un acto de liberación, compone entre el 20 y el 30 de junio un nuevo cuarteto de cuerdas. Las causas de este impresionante alarde de inspiración son difíciles de concretar y posiblemente son varios los elementos que se mezclan para crearle tal sentimiento de desasosiego y urgencia capaz de provocar la rápida gestación de la partitura. Podría tratarse de la liberación del malestar que le provoca el incierto reconocimiento de su calidad de músico y, en particular, la apremiante necesidad de conseguir organizar materialmente su existencia o también la exasperación por la larga prórroga de un siempre anhelado triunfo en el mundo de la ópera. Respecto a la elección de *Sol mayor*, tonalidad raramente empleada por Schubert en su música instrumental y esencialmente unida a algunas de sus obras de adolescencia, en las que representaba pasión, ímpetu, alegría de la juventud, coraje ante el riesgo y voluntad de simplificación, se ha especulado que, en esta ocasión, sería una especie de revancha frente al anterior cuarteto en Re menor, representando un nuevo planteamiento, una recuperación de las fuerzas y, en definitiva, una flamante aventura. Sin embargo el Cuarteto escapa de esta idea pues, realmente, no puede considerarse que esté en



*Sol* mayor, dado que la alternancia sistemática entre la tonalidad mayor y menor encuentra aquí su apogeo. Como procedimiento armónico, esa oscilación y permanente intercambio modal, tan característico del lenguaje de madurez schubertiano, es determinante en la estructura interna de la obra e impone al oyente una sensación de inestabilidad. Existen otros dos aspectos que destacan en el conjunto de la pieza, determinando su clima. Por una parte, en el orden instrumental, la importancia muy particular del violonchelo y, por otra, en relación a la escritura, el lugar preeminente que se concede a los trémolos. En efecto, la obra puede definirse como un cuarteto para violonchelo situado bajo el signo de la inestabilidad y del estremecimiento interior, quedando limitados los dos violines y la viola a un papel de acompañamiento a merced de la movilidad de las «voces» y en el que, al no tratarse de una obra sosegada, los trémolos de las cuerdas le proporcionan su fuerza dramática. De cualquier forma, se logra profundizar en la expresión con tal intensidad sonora que, a veces, parecen sobrepasarse los límites del género camerístico para apuntar hacia la sinfonía. Dos de los aspectos más originales de la estética schubertiana son el permanente e incesante equilibrio entre dos estados de indolencia que se han designado, respectivamente, como abandono a la muerte y abandono a la vida, balance que se halla a la vez exacerbado y trascendido en este *Cuarteto en Sol mayor*. Sólo el primer movimiento fue interpretado en vida del compositor, en el único concierto vienés con obras suyas que este organizó en toda su existencia, el 26 de marzo de 1828 (unos meses antes de fallecer, el 19 de noviembre de ese año) siendo sus intérpretes los miembros del Cuarteto *Schuppanzigh*. La primera ejecución pública integral de la obra no se produciría, sin embargo, hasta 1850, por el Cuarteto *Hellmesberger* precediendo incluso a su publicación, en noviembre del año siguiente, a cargo de Diabelli. La búsqueda de la unidad, evidente en los cuatro movimientos del *Cuarteto en Re menor D 810* ("La muerte y la doncella"), sigue siendo una característica de este nuevo cuarteto y, sin duda, la rapidez de su concepción favoreció una concordancia tanto en el clima como en el traspaso de ideas y elementos entre sus cuatro movimientos. En el primer movimiento ***Allegro molto moderato*** desde el comienzo se esboza un combate simbólico entre sombra y luz, entre tonalidad menor y mayor, mientras que el misterio parece espesarse con la entrada del tema principal en el primer violín, por encima de un débil trémolo de los otros tres instrumentos. Los primeros compases llevan simbólicamente, en su estructura, la línea esencial del cuarteto. Un tenue acorde, con leves adornos, abre el segundo movimiento ***Andante un poco moto***, eminentemente contrastado, siendo el violonchelo el encargado de cantar el tema del *Andante*. El tercer movimiento ***Scherzo: Allegro vivace***, tanto por su tema como por su clima expresivo, prolonga

el espíritu de los dos primeros movimientos. Los trémolos derivan en el elemento fundamental de la organización y de la estructura del tema. El prodigioso movimiento final, ***Allegro assai***, en forma rondó vuelve al tema de la «carrera hacia el abismo» como una especie de realización del proyecto que suponía el *Finale* del Cuarteto «*La muerte y la doncella*». El violonchelo adopta el mismo ritmo de tarantela, con parecidas sugerencias alucinatorias. Comienza *forte*, con un tema rítmico en notas repetidas: El conjunto del movimiento explotará las parcelas rítmicas contenidas en este tema y variará sus elementos constitutivos. La coda reúne en los últimos susurros simbólicos de las cuerdas todas las brumas presentes a lo largo de los cuatro movimientos, que conservan su mágico poder hasta los últimos compases.

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



## SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

### Próximo concierto

Lunes, 30 de noviembre 2015

**DAVID GERINGAS**, *chelo*

**IAN FOUNTAIN**, *piano*

### Avance de programación curso 2015-2016

Miércoles, 16 de diciembre 2015	YEFIM BRONFMAN, piano
Martes, 22 de diciembre 2015	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo DAVID KADOUCH, piano
Lunes, 18 de enero 2016	LUIS FERNANDO PÉREZ, piano
Lunes, 25 de enero 2016	ALEXEI VOLODÍN, piano
Lunes, 8 de febrero 2016	PAUL LEWIS, piano
Lunes, 22 de febrero 2016	TRÍO GUARNERI PRAGA
Lunes, 7 de marzo 2016	IVO POGORELICH, piano
Lunes, 14 de marzo 2016	LUCAS MACÍAS, oboe CON ENSEMBLE ORQUESTA MOZART
Lunes, 18 de abril del 2016	CUARTETO QUIROGA VALENTÍN ERBEN, violonchelo
Lunes, 25 de abril de 2016	NATALIA GUTMAN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Viernes, 6 de mayo 2016	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 16 de mayo 2016	JANINE JANSEN, violín ITAMAR GOLAN, piano
Lunes, 23 de mayo 2016	XXXI PREMIO DE INTERPRETACIÓN

\* Este avance es susceptible de modificaciones

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

