



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XLV
Curso 2016 - 2017

CONCIERTO NÚM. 846
VIII EN EL CICLO

Concierto por el:

CUARTETO ARTEMIS

VINETA SAREIKA, violín

ANTHEA KRESTON, violín

GREGOR SIGL, viola

ECKART RUNGE, violonchelo

TEATRO PRINCIPAL

Lunes, 23 de enero

20,00 horas

Alicante, 2017

CUARTETO ARTEMIS



© Nikolaj Lund

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en dos ocasiones:

- 27/02/2012, interpretando obras de Haydn, Bartók y Schubert.
- 18/02/2015, interpretando obras de Dvorak, Shostakovich y Tchaikovsky.

“¡La técnica del Cuarteto Artemis está a la altura de sus competidores más virtuosos y su musicalidad supera la de cualquier otro grupo!”.

Joachim Kaiser, Süddeutsche Zeitung.

Fundado, en 1989, en la Escuela Superior de Música de Lübeck, el berlinés Cuarteto Artemis es reconocido actualmente como uno de las más importantes formaciones de cámara de su clase del mundo, encontrándose entre sus mentores figuras tan señeras como el astrofísico y ex-profesor emérito de física del Instituto Tecnológico de Massachusetts Walter Levin, el pianista Alfred Brendel y los mundialmente famosos Cuartetos *Emerson*, *Juilliard* y *Alban Berg*.

El grupo obtuvo un gran reconocimiento internacional al obtener los primeros premios en el más acreditado Concurso de Música de Alemania: el *ARD International Music Competition* de 1996, siéndole concedido seis meses después, el prestigioso Premio "Paolo Borciani", un Concurso de música clásica para jóvenes músicos, creado en 1987 en Reggio Emilia, (Italia), dedicado a la memoria del fundador y primer violín del archifamoso *Cuarteto Italiano*. Posteriormente, los músicos recibieron una invitación por el *Wissenschaftskolleg* de Berlín, donde tuvieron ocasión de ampliar sus estudios musicales y disfrutar de un intercambio interdisciplinario con especialistas de excepcional autoridad musical.

Tras su triunfal debut en la *Philharmonie* de Berlín en 1999, el Cuarteto ha actuado en una gran parte de los grandes centros musicales del mundo y festivales internacionales de Europa, Estados Unidos, Sudamérica, Japón, y Australia. Desde 2004, el Cuarteto Artemis programa sus propios ciclos de conciertos en la *Philharmonie* de Berlín, desde 2011 en el *Konzerthaus* de Viena, junto al Cuarteto Belcea (que tendremos ocasión de escuchar también este año) y a comienzos de la temporada 2016/2017 lo hizo en el *Prinzregententheater* de Múnich.

Las colaboraciones con otros músicos siempre han sido una importante fuente de inspiración para el grupo y, en este sentido, el cuarteto ha realizado giras con grandes figuras como Sabine Meyer, Elisabeth Leonskaya, Juliane Banse y Jörg Widmann. Algunas de estas colaboraciones han sido registradas en CDs, como los *Quintetos para piano de Brahms y Schubert* con Leif Ove Andsness, el *Quinteto de Schubert* con Truls Mørk o "La noche transfigurada" de Schönberg con Thomas Kakuska y Valentin Erben, destacados miembros del Cuarteto Alban Berg.

El Cuarteto Artemis graba en exclusiva con Warner/Erato desde 2005 y tiene en su haber una extensa discografía. Han sido reconocidas sus grabaciones con los prestigiosos galardones "Gramophone" y "Diapason d'Or" así como dos premios "ECHO Klassik". La grabación integral de los *Cuartetos de Beethoven* recibió en 2011 el importante "Grand Prix de l'Académie Charles Cros". En 2014, el Cuarteto Artemis editó un nuevo disco con obras de Mendelssohn por el que obtuvo el Premio "ECHO Klassik" y, en otoño de 2015, realizó una grabación de los *Cuartetos op. 51/1 y op. 67 de Brahms*, dedicada a Friedemann Weigle que obtuvo el "Premio de la Crítica alemana del disco ("Preis der deutschen Schallplattenkritik").

La indagación de la música contemporánea es una faceta importante dentro del trabajo del cuarteto, que, de este modo, busca concienciar al público sobre lo que hay de nuevo y de calidad dentro del panorama musical del momento. Esta iniciativa explica que por suerte, compositores actuales como Mauricio Sotelo (2004), Jörg Widmann (2006) y Thomas Larcher (2008), hayan escrito obras para el Cuarteto Artemis y así, en diciembre de 2014, estrenó la obra: "Impetus", Concierto para cuarteto y orquesta de Daniel Schnyder en la *Alte Oper* de Frankfurt. Dentro de esta línea innovadora, en 2015, Artemis creó su propio concurso de composición que ganó la obra: *Cuarteto n.º2*, del compositor y director italiano *Eduard Demetz* siendo estrenada en Berlín en Mayo de 2016 por el propio *Cuarteto Artemis*.

Además de su dedicación a los conciertos de música de cámara, los cuatro integrantes del Cuarteto Artemis se dedican a la docencia siendo profesores en la Universidad de las Artes de Berlín y en la Escuela Superior de Música *Chapelle Reine Élisabeth* de Bruselas.

Tras el trágico fallecimiento de Friedemann Weigle, en julio de 2015, el Cuarteto Artemis se ha reestructurado a comienzos de 2016 con Anthea Kreston como segundo violín, asumiendo Gregor Sigl el puesto de viola.

PROGRAMA

- I -

BEETHOVEN **Cuarteto nº 3 en re mayor, op. 18 nº 3 (24')**
Allegro
Andante con moto
Allegro
Presto

BARTÓK **Cuarteto nº 3, Sz. 85 (15')**
Prima parte: Moderato
Seconda parte: Allegro
Recapitulazione della prima parte: Moderato
Coda: Allegro molto

- II -

SCHUMANN **Cuarteto nº 3 en la mayor, op. 41 nº 3 (32')**
Andante espressivo; Allegro molto moderato
Assai Agitato
Adagio molto
Finale: Allegro molto vivace

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

Cuarteto de cuerdas en re mayor op. 18

Los cuartetos de Beethoven, representan, tal vez, la manifestación más fascinante de las que propone la historia de un género especialmente copioso en el que, sin duda, el músico es un asombroso prodigio en cantidad y calidad. Por su permanente desafío estructural, la exigencia estética que testimonia en cada una de sus etapas y su alcance espiritual, este conjunto de obras de cámara se erige como una de las manifestaciones más impresionantes del genio humano y uno de los ejemplos más notorios del poder del pensamiento al servicio de la creación artística, así como de la capacidad de expresar, a través de la escritura musical, cuestiones existenciales básicas, metafísicas, trascendentes y, de algún modo, indefinibles, que han acosado a la humanidad, a lo largo de su Historia.

El 28 de Junio de 1801, Beethoven, escribe a su buen amigo Franz Gerhard Wegeler: *"En los pasados tres años, mis oídos se han vuelto constantemente más débiles. Durante dos años he dejado de atender cualquier función social y no soy capaz de decir a la gente: "estoy sordo"*.

La actividad musical de Beethoven que, con veinticinco años, fue sumiéndose gradualmente en un mundo de impenetrable silencio, difícilmente pudo, por ello, no verse afectada en los seis **cuartetos** que integran el **ciclo del op. 18**, compuestos precisamente entre mitad de 1798 y 1800. El impacto del deterioro de la que Beethoven llamaba su "más noble facultad" sólo puede, pues, adivinarse, como un mero ejercicio mental, de la atenta escucha de las obras y, en estos cuartetos se perciben, en efecto, la conflictiva emoción, la profunda depresión y la rebelde angustia que provocaba en el músico su cruel enfermedad. Si bien un cuaderno de notas de Beethoven, está ocupado con cincuenta y ocho páginas de bosquejos del **Cuarteto en re mayor**, los entendidos han determinado que existe otro bloc de notas conteniendo incluso más estudios preliminares para esta obra, que se supone es el primer *cuarteto de cuerda* maduro del compositor, pieza extraordinariamente tranquila, original, meditada e innovadora aunque, por su organización conceptual

y formal, todavía claramente deudora del Clasicismo. Tiene cuatro movimientos. En el primero, **Allegro**, el primer violín lanza el tema principal, calmada y tiernamente, con un impresionante intervalo de apertura de séptima, bajo los suaves acordes tenidos de los otros instrumentos. La amplia cantinela de este asunto es, sin embargo, diferente de las melodías construidas a partir de motivos con gran enjundia que caracteriza muchas otras piezas de Beethoven. Después de un silencio, se enuncia un nuevo tema, ligero, más danzarín, en tresillos y, sobre un acompañamiento obstinado del bajo, en *staccato*, el violín recupera este diseño que se edulcora, *legato*, y lleva al segundo tema, que agrupa a los instrumentos en un amplio coro polifónico, que se exalta y desemboca en el primer *fortissimo*, terminando después en un vivo *ritornello*. Cuatro acordes majestuosos abren el desarrollo que no se ocupa más que del motivo inicial del primer tema, así como de los tresillos, con despliegue de un brillante lenguaje polifónico, de gran intensidad. Tras dos apretados compases a cargo de los cuatro instrumentos, llega la reexposición. Lentamente, *pp* (*piano*), asciende el primer tema al segundo violín, con el mismo salto de séptima que abría el cuarteto pero a una octava más baja; el segundo tema será explotado igualmente en toda su amplitud, con el *ritornello*. En la coda se subraya a la vez la luminosidad de la llamada inicial y la cálida polifonía del segundo tema.

En el segundo movimiento, **Andante con moto** (en 2/4, en si bemol mayor), el segundo violín enuncia el retraído tema de este movimiento lento que tiene más personalidad. Se trata de un gran *lied* en secciones, con abundancia de ideas musicales. El motivo del *lied* aparecerá cinco veces en distintos aspectos, la última vez confiado al violonchelo. El tratamiento polifónico, ya presente en el primer movimiento, se expande aquí. Esquemáticamente, se suceden dos grandes secciones, comenzando y terminando, una y otra, por el tema del *lied*. Asistimos, pues, a la metamorfosis permanente de un único motivo y su densificación progresiva, característica del lenguaje beethoveniano. Durante su quinto y último enunciado, el tema desaparece *smorzando*, sobre algunas notas amortiguadas, desgranadas lentamente, entre silencios expresivos.

El tercer movimiento **Allegro** (en 3/4), más convencional, es un *Scherzo* cuya primera sección guarda, por el carácter confidencial

de su tema, ligeramente danzarín, unas trazas del clima expresivo del *Andante* previo. El trío central está en *re* menor y es de una hermosa gravedad, casi afectuosa, con una frase ágil del violín, sobre las largas notas tenidas de los otros tres instrumentos. La vuelta al *scherzo*, en modo mayor, es modificada ligeramente en su presentación. Son de destacar, pese a la moderación de este movimiento, los *sforzatos* por bruscos ataques a contratiempo, que lo puntúan regularmente y que representan la firma inequívocamente beethoveniana de este pasaje.

El cuarto movimiento, **Presto** (en 6/8), es uno de los finales más elaborados que Beethoven compusiera por entonces, hasta el punto que parece haberse concebido mucho tiempo después de los otros tres movimientos, como podría deducirse del notable virtuosismo instrumental y de su inalterable brío. Su forma sonata contiene el germen de un *perpetuum mobile* que en rigor es una verdadera tarantela en la que para André Boucourechliev "la melodía no tiene en absoluto poder: este se ha delegado en los ritmos, en las aglomeraciones de masa e intensidades, en los registros resplandecientes. Se acabaron el espacio de antaño, los límites asignados. Como si Beethoven dijera: necesito todo, lo que yo opondría al casi nada, incluso al silencio". De los dos temas principales, el primero, corto, ligero, está escrito en corcheas iguales y *staccato*. El segundo tema se asienta en una sucesión negra-corchea, previa a una vuelta al primer motivo invertido. Las tres primeras notas de éste, intercambiadas entre los instrumentos, en un cuchicheo *piano*, son las que nutrirán el principio del desarrollo. El movimiento se despliega sobre saltos de cuarta que pasan de una parte a otra y sobre el ritmo de tarantela del segundo tema que invade todo antes de la reexposición. Al término de este *Presto*, fogoso y desbordante, aún se impone una breve célula de tres notas, mientras que la coda da protagonismo, por última vez, al primer tema.

Duración aproximada: alrededor de 24 minutos.

BARTÓK, BÉLA (Nagyszentmiklos (Hungria, hoy Rumania), 1881-New York, 1945)

Cuarteto n° 3, Sz.85

La música de cámara de Béla Bartók, al igual que el conjunto de su obra, es abundante y diversa aunque no adquiere más que un puesto relativamente modesto, en el piano y, exceptuando la *Sonata para dos pianos y percusión* y las dos *Sonatas para violín y piano*, Bartók da una considerable importancia, al repertorio de cuerdas en el que, al margen de las dos citadas *Sonatas* pueden incluirse dos *Rapsodias* y 44 *Dúos para dos violines*, la *Sonata tardía para violín solo* y sobre todo el imponente conjunto de los seis *Cuartetos* que dominan la primera parte del siglo XX, junto a los de la Escuela de Viena y que sobrevienen puntualmente en un momento fundamental en la evolución del lenguaje de Bartók, estableciendo una trayectoria de más de treinta años y manteniendo, por su situación estratégica, unas firmes relaciones con las partituras que les son contemporáneas, tejiendo con ellas una malla tupida, tal como ha mostrado su exégeta Janos Kárpáti (*Bartók's String Quartets* (Corvina, Budapest, 1975).

Al lado de los géneros tradicionales de la música de cámara como son las sonatas y los cuartetos, Bartók presta una particular atención a determinadas combinaciones instrumentales poco comunes, tal y como lo intentan paralelamente Webern y Varèse por otros medios, como sucede en la original propuesta de la *Sonata para dos pianos y percusión* o, en un grado menor, en los *Contrastes* para clarinete, violín y piano.

La riqueza del lenguaje de Bartók estriba, para Tranchefort, en la *"conciliación entre un pensamiento compositivo, pleno de actualidad y la dimensión de la música popular que él integrará en diversos grados en su obra. Un tan perfecto equilibrio formal, como el de las grandes partituras de Bartók depende de la curva que traza desde el cromatismo hacia el diatonismo, en un esquema que adoptará con frecuencia (como por ejemplo en la Música para cuerdas percusión y celesta), una concepción formal y estética que revela confianza y optimismo en un arte que, ante todo, pretende que sea vivo"*. Para comprender mejor la postura de Bartók en cuanto a la relación entre música "culta" y música

“popular”, es necesario pasar por la rehabilitación de esta última categoría, que pudiera parecer como secundaria a nuestros oídos occidentales que han perdido desde hace mucho tiempo su rastro. “Cuanto más primitiva es una canción, afirma Béla Bartók más singulares pueden ser su armonización y su acompañamiento”. Así pues, de esta riqueza latente extraerá Bartók muchas sonoridades insospechadas y demasiado precipitadamente interpretadas como las únicas preocupaciones de un compositor deseoso de inscribirse, en la evolución del lenguaje musical del siglo XX y aunque la atonalidad de la Escuela de Viena no le dejara indiferente, como prueban ciertas partituras como las *Sonatas para violín y piano* o el *Tercer Cuarteto*, por sus vínculos con el fondo popular musical de una amplia parte de Europa, no cederá nunca totalmente a ella, convencido de que “una música popular atonal es inconcebible”.

Béla Bartók ocupa, en verdad, un lugar muy particular en la historia musical de la primera mitad del siglo XX. Como compositor independiente y bastante solitario, fue poco proclive a promover su propia obra, mostrándose, incluso, en hacerlo, bastante desafortunado. Tal vez por ello sus composiciones y concepciones musicales fueron poco explotadas por sus contemporáneos y tampoco se le puede atribuir la fundación de ningún sistema teórico ni la creación de una escuela propia. Su influencia se ejerció, por consiguiente, fuera de todo círculo elitista restringido y de todo proselitismo pedagógico. Es, en parte, por estas razones, por lo que, posiblemente, no ha jugado en la evolución del lenguaje de su tiempo un papel tan decisivo como el de, por ejemplo, Schoenberg aunque por la amplitud, la exigencia y la calidad de acabado de su obra se sitúa, a la par que figuras como Debussy, Stravinsky y el propio Schoenberg, como uno de los compositores mayores de su tiempo sobrepasando incluso a sus colegas en el ámbito del cuarteto género en el que con seis partituras, que forman un verdadero ciclo, su contribución es efectivamente más importante que la de sus grandes colegas contemporáneos, imponiéndose notablemente, tanto por su poder expresivo, prácticamente sin equivalencia, como por la originalidad de su lenguaje y la novedad de su sonoridad, pero también por su concepción de la conducta de las partes y de la escritura para esta concreta formación de cuerdas. Al contrario que los grandes clásicos, pero también al igual que

Schoenberg o Webern, Bartók no conocía bien los instrumentos de cuerda en tanto que intérprete aunque, como Janáček o Berg, hace de este defecto una virtud, permitiéndole despreocuparse de la ejecutabilidad de su escritura. De esta suerte, Bartók inventa nuevas texturas, nuevos modos de tocar y nuevas sonoridades con una tal fuerza de convicción que su escritura para cuarteto, algunas veces a contracorriente de las tradiciones del género, se ha impuesto, finalmente, como idiomática.

Las relaciones de Bartók con sus colegas, frecuentemente difíciles y decepcionantes, fueron tachadas, por muchos de simples malentendidos, pero lo cierto es que, en sus años de formación, no llegó realmente a aproximarse a ninguna de las grandes figuras de su tiempo. Richard Strauss se negó a recibirle y Busoni le defiende "con la boca pequeña" y después se aleja (Bernard Fournier). Más tarde, sus encuentros con Hindemith y Janáček no desembocan tampoco en nada constructivo. Apreciaba mucho a Ravel y Debussy ejerció sobre él una notable influencia, a través de Kodály. Aunque, durante largo tiempo, consideró a Stravinsky como el más grande compositor vivo, no llegó a encontrarse con él. También, ciertamente, admiraba a Schoenberg con quien, no obstante, tampoco tuvo contacto por lo que apenas recibió su influencia, al margen de su interés común por la saturación cromática, precisando al respecto: *"a pesar del interés que he prestado personalmente a las innovaciones de Schoenberg, mi armonía es completamente diferente a la suya y los que piensan lo contrario no comprenden gran cosa"*. En cierto sentido y pese a no tener una relación personal con él, estaba más próximo a Berg del que descubrió maravillado la *Suite lyrica* y, en ciertos aspectos, su lenguaje se aproxima al suyo.

Bartók mantuvo, sin embargo, relaciones privilegiadas con dos de sus contemporáneos: Szymanowski del que admiraba su sistema armónico y su compromiso a favor de la música polaca y Kodály del que estuvo muy próximo, en particular en la recolección de músicas populares húngaras. Algunos de sus predecesores inmediatos, Wagner, Liszt e incluso Richard Strauss, tuvieron un papel en la formación de su estilo, pero ninguno de ellos podía enseñarle lo que fuere en el terreno del cuarteto mientras que Brahms, al que se referirá como uno de los grandes compositores de su generación, con excepción de los franceses, le sirvió de modelo para un cuarteto

de juventud, compuesto en 1898. Sin embargo, se desvía de la vía brahmsiana más rápidamente incluso que de Schoenberg. De hecho, es en el pasado donde Bartók encuentra sus grandes modelos y, de este modo, siempre consideró a Bach una figura tutelar, aunque de todas las influencias que sufre, la más vivificante y la más decisiva fue, sin duda, la de Beethoven cuyos cuartetos no cesaron de acompañarle a lo largo de toda su carrera. Así, su *Cuarteto 1º* que comienza en la atmósfera de la fuga melancólica del Op. 131 y evoca el *Muss es sein?* del Op. 135 y el último donde se encuentran entre otras, reminiscencias de la *Gran Fuga* y del *Scherzando vivace* del Op. 127, fue compuesto en un período de su vida en el que, según Jozsef Ujfalussy, las partituras de los cuartetos de Beethoven eran “compañeras de viaje y las lecturas constantes de Bartók”.

Compuesto en 1927, el **Cuarteto nº3, Sz 85** fue estrenado en Londres por el fiel Cuarteto *Waldbauer-Kerpely*, habitual intérprete de las *premieres* de Bartók, el 19 de Febrero de 1929, y dado en segunda audición dos días después en Frankfurt por el Cuarteto *Kolisch* que tanto contribuyó también a difundir la obra de los compositores vieneses como la de Bartók (de quién estrenarían los *cuartetos nº5* y 6). La partitura está dedicada a la “*Musical Fund Society*” de Filadelfia, tras haberle sido concedido el Primer Premio de música de cámara en 1928. Durante los diez años que separan este *Cuarteto* del precedente, Bartók compuso las dos importantes *Sonatas para violín y piano*, la *Sonata para piano Sz 80* y la excelente *Suite “Al aire libre” Sz 81*, sí como el *Concierto nº1, Sz 83*. Asimismo, a partir de 1921, pudo reemprender sus actividades concertísticas que le llevaron por todas las capitales europeas y hasta los Estados Unidos a finales de 1927. Precisamente en el curso de una de estas giras por Alemania, en Baden-Baden, en julio de 1927, escuchó por primera vez la *Suite Lirica* de Alban Berg (1926) que, al parecer, le impactó de tal modo que le incitó a volver sobre esta formación instrumental, escribiendo su *Tercer Cuarteto* en poco tiempo, desde su regreso a Budapest, hasta finales de septiembre.

Al adoptar una forma bipartita ya característica de la *Sonata nº2 para violín y piano*, Bartók, con este *Cuarteto*, anuncia igualmente la de las *Rapsodias* que le siguen cronológicamente.

No obstante, esta división en *Prima* y *seconda partes* se completa por una recapitulación condensada de la primera y es seguida por una coda *Allegro* que, a su vez, consiste en una recapitulación condensada de la segunda. De este modo la referencia al díptico formal del "*Lassu-Friss*" de la *Rapsodia* se ensancha hasta un esquema lento-vivo-lento-vivo. Así pues, cada una de las dos partes, tomada aisladamente, responde efectivamente a un esquema tripartito del tipo "exposición-desarrollo-recapitulación", pero en la que la última sección sería *diferida* al no darse hasta después de las dos exposiciones-desarrollos, una concepción formal para Tranchefort "*de una modernidad y de una originalidad dignas del Debussy de Jeux!*".

El hecho de ser el más breve de los seis *cuartetos* -apenas un cuarto de hora, mientras que los otros duran de veinte a treinta minutos- es revelador de una escritura elaborada a partir de muy cortos motivos melódicos que Kárpáti ha calificado justamente de "micromelodías", procedimiento incuestionable anunciador de la escritura en "micropolifonía" cara a Ligeti y cuyo origen se remonta a las extraordinarias "Músicas nocturnas" de "*Al aire libre*". Por la tensión cromática acentuada tanto por la densidad de la escritura contrapuntística y el enmarañamiento de las líneas, como por la gran diversificación de las formas de ataque (*armónicos, glissandos, martellato, sul ponticello*, etc.), el lenguaje de Bartók alcanza aquí una curiosa complejidad. "El *Allegro* misterioso y el *Presto delirando* de la *Suite lírica* de Berg, jamás encontrarán un más cabal equivalente en la abundante literatura cuartetística del siglo XX" (Tranchefort).

Por otra parte, la concepción tonal de la obra está marcada por el cromatismo entre el polo *do* sostenido de la primera parte que evoluciona hacia el de *re* de la segunda -rica en bitonalidad (*re/mi* bemol)- para desembocar en *re* sostenido en las dos recapitulaciones. Desde este punto de vista el *Cuarteto n.º 3* es el más audaz de los seis, incluido el *Cuarto* en el que Bartók intentará equilibrar las tensiones, recurriendo a la forma "en arco". Por otro lado, hay que resaltar la evolución de los *tempi* en las dos partes, la primera con tendencia a la lentitud a partir de un tiempo de referencia (*Moderato*), mientras que la segunda (*Allegro*) propone una aceleración progresiva. Como en la *Suite lírica* se asiste a la imbricación de dos discursos

que, siendo opuestos por sus respectivas características, sufren además evoluciones contrarias.

Una vez expuesto el tema principal de la **Primera Parte, Moderato**, es objeto de un tratamiento fugado, por grupos de dos instrumentos, sobre el motivo generador del movimiento, y será seguido, tras una interrupción por una segunda figura de ritmo fuertemente punteado (*sul ponticello*), sostenido por el motivo principal en *ostinato* bitonal (*Più Andante*). El desarrollo introducido por grandes acordes **ff** (*forte*) de los cuatro instrumentos que entrecortan el motivo principal, prosigue con una escritura en imitaciones ceñidas sobre el motivo ampliado (*Più lento*) y, antes del retorno muy abreviado del comienzo (*Lento*) anuncia el tema principal de la segunda parte en notas repetidas en *martellato*.

El **Allegro** de la **Segunda Parte** se basa en dos temas contruidos en "ida y vuelta", el primero en *pizzicato* en el violonchelo y el segundo superpuesto al precedente en un contexto bitonal (*re menor/mi bemol menor*). De métrica irregular y de esencia fundamentalmente diatónica, este último elemento, cuyo carácter firme de danza popular dará lugar a numerosas variantes inmediatas, representa la antítesis de la saturación cromática de la primera parte.

En tanto la recapitulación agota rápidamente el material de la primera parte, la coda intensifica la tensión de escritura de la segunda (sucesivas *strettas*, *trinos*, *trémolos*, *glissandos*) hasta el magistral andamiaje de quintas final.

Duración aproximada: alrededor de 15 minutos.

SCHUMANN, ROBERT (Zwickau 1810-Endernich (cerca de Bonn), 1856)

Cuarteto de cuerda en la mayor nº 3 op. 41.

A diferencia de la lenta evolución de Beethoven en la creación de sus cuartetos, Schumann se enfrentó al género de un modo tan breve como fulgurante, pues, tras consagrarle intensamente los meses de junio y julio de 1842, lo abandonó a continuación definitivamente. Como muchos de los trabajos de Schumann que trascienden lo puramente musical, involucrados en aspectos afectivos del compositor, esta relación tan episódica e históricamente inédita ha merecido un meticuloso análisis musicológico. Ciertamente, a los treinta y ocho años, Schumann no había compuesto todavía ninguna obra de música de cámara y solo después de diez años (1830-1839) consagrados exclusivamente a piezas para piano, uno (1840) dedicado a escribir 138 Lieder y otro más (1841) en el que aborda la música sinfónica, decide lanzarse a la aventura del cuarteto, durante el final de la primavera de 1842. Esta actitud, ciertamente sorprendente y sin duda alejada de las posibilidades que le brindaba su talento, estuvo determinada por variadas circunstancias exteriores.

Uno de los elementos desencadenantes parece haber sido sugerida por Liszt, que ya, en una carta de 1839 le alienta a escribir música de cámara, consejo que, curiosamente, no creyó bueno aplicárselo a si mismo aunque tampoco Liszt mencionaba expresamente el cuarteto de cuerdas, a cuya escritura, una vez tomada decisión se lanza Schumann aceptando comenzar precisamente por el desafío más arduo y complejo. No es fácil conocer la intención pero tal vez quería adquirir una primera experiencia en la escritura para cuerdas, antes de lanzarse a componer una obra de un género inédito como son sus dos obras maestras con piano, el *Quinteto op. 44* y el *Cuarteto op. 47*, en los que se exige un diálogo equilibrado entre el teclado y la cuerda. Posiblemente fueran varios los propósitos. No cabe duda que la necesidad de someterse al decisivo reto del cuarteto de cuerdas estaba motivada por un lado, y a semejanza de muchos otros músicos, para legitimarse ante sus propios ojos como compositor pero también, por otro, para reafirmar se valía en el universo musical en el que estaba particularmente involucrado y, de un modo especial, ante Mendelssohn, por quien sentía un profundo

respeto, considerándolo el músico más lúcido de su tiempo y a quien dedica sus tres cuartetos de cuerda. No obstante, más todavía que la aprobación de su amigo, Schumann perseguía el reconocimiento de Clara Wieck, con la que se había casado recientemente y que como pianista virtuosa y auténtica celebridad artística, representaba la figura dominante de la pareja en esa época. Ciertamente, a pesar de haber creado ya varias obras maestras, Schumann era más conocido a nivel popular como crítico a través de sus escritos en su propia revista, la *Neue Zeitschrift für Musik*, e, incluso a los ojos de su esposa no estaba justamente consagrado como compositor. Por fortuna, la aprobación, tanto del amigo como de la amada, le llegará pronto plena y favorablemente, como testimonia la nota del diario de Clara: *"El 13 de Agosto fue un día de alegría y placer. Mi Robert me ha dado la sorpresa de numerosos regalos. Pero lo que más me ha transportado fueron los tres cuartetos que ha hecho tocar en mi honor esta misma tarde por David Wittman y otros (...) Estas composiciones, esta creación... todo este esplendor que me llega de mi Robert. Mi veneración por su genio, su inteligencia, en fin por el compositor que es, crece con cada obra"*.

Tras unos intentos de abordar la composición de un modo natural, infructuosos por "falta de oficio", Schumann se aproximó sólo gradualmente al género y de una forma muy particular. Desde largo tiempo se había interesado por el cuarteto de cuerdas, sobre todo después de escuchar en 1838 los tres recientes op. 44 de su amigo Félix Mendelssohn. Lentamente fue fructificando su influencia empujándole a soñar con esa formación instrumental, que se acentuó un año más tarde, al tomar consciencia de los límites del piano, una vez acabado el *Faschingswankaus Wien (Carnaval de Viena)* op.26, que cierra el primer ciclo de su obra para teclado. Comentaba entonces: *"Ayer me puse con un cuarteto, pero me falta coraje, así como tranquilidad para un trabajo semejante. No obstante, es preciso que llegue a ello"*. A Clara le escribe también: *"He comenzado a escribir dos cuartetos que me atrevo a decirte son tan buenos como los de Haydn"*. Pese a ello, nunca fueron finalizados y, en todo caso, no queda traza alguna de esos primeros ensayos. Sin embargo, Schumann no abandona la idea del cuarteto que trata de abordar no sólo como crítico, esbozando un cuadro grave de su situación en Europa, sino también como músico, descifrando con

Clara las partituras de los cuartetos de Mozart y Haydn en el mismo orden de su composición y sumergiéndose durante el invierno de 1841-42 en los últimos de Beethoven, de los que acababa de adquirir las partituras.

En la primavera de 1842, Clara parte por vez primera desde su boda a una gira de conciertos. Solo y desdichado, Schumann regresa a Leipzig dedicado solamente a sí mismo. Curiosamente, este aislamiento doloroso que, en cierto modo hiere su orgullo como con corte de una pianista famosa, le empuja hacia el estudio de la teoría musical y la necesidad de elevarse a un nivel capaz de controlar la alta composición. Retoma, por ello, el estudio del Clavecín bien temperado de Bach, para profundizar su técnica de la fuga y, sobre todo, del contrapunto, cuyo dominio le parece indispensable para abordar, en las mejores condiciones, el cuarteto de cuerdas y, de hecho, abrirá los tres con una introducción que, de algún modo, rememora la función del preludio. El 20 de Marzo escribe: *"Miserable vida. Trabajo todo este tiempo el contrapunto y la fuga"*.

A pesar de esa lenta gestación y del trabajo de preparación indirecta emprendido desde mucho tiempo antes, los tres cuartetos de cuerda fueron completados muy rápidamente, en menos de dos meses. En efecto, el 22 de Abril regresa Clara y, con ella, la serenidad, de tal modo que el 2 de Junio toma forma el extraño y tan original complejo delo que Schumann describe como el gran *"triple cuarteto en doce movimientos"*. Su diario en el que anota *"Ensayos de cuarteto"* ofrece un inestimable documento para seguirles la pista, al estar salpicado de notas casi cotidianas que testimonian el progreso de sus trabajos y demuestran la rapidez y facilidad con las que Schumann fue capaz de componer estas obras así como el espíritu con el que trabajó. El 4 de junio señala ya la extraña concepción tonal del primer Cuarteto: *"Movimiento en fa mayor y la menor"*. Al día siguiente: *"Continuando el cuarteto con alegría"*. El día 6 *"Adagio terminado"* y, finalmente, el 8: *"Mi cuarteto, completamente acabado"*. Es decir, pese a moverse en un terreno en el que estaba, en apariencia, tan poco experimentado, le bastaron cuatro días para completar su trabajo. El 10 de Junio comienza, por tanto, un segundo cuarteto. El 13 escribía las variaciones y el 14 el Scherzo que interrumpe para pasar a limpiar el primer Cuarteto, que

termina el 24 de Junio "día de San Juan". Al día siguiente retorna a la introducción y añade varios compases al segundo Cuarteto que dar afín el 5 de Julio. Por fin, el tercero, comenzado el día 8 de julio lo concluye el 22: "Acabado el tercer cuarteto. Alegría", anota eufórico en su diario. Es el adiós definitivo de Schumann al cuarteto y a la música de cámara sin piano. La ejecución privada de sus cuartetos fue confiada a Ferdinand David, *Konzertmeister* de la orquesta *Gewandhaus* de Leipzig y *adlatus* de Mendelssohn (de quien estrenaría el Concierto para violín tres años más tarde), ofreciéndoselos, con gran entusiasmo, como ya apuntamos más arriba, a Clara para su aniversario el 13 de Septiembre: "Fue un día lleno de gozo y de placer, escribió ella *"Todo lo que puedo decir de los Cuartetos es que me encantan hasta el más mínimo detalle. Todo en ellos es nuevo, trabajado con delicadeza, pero siempre en el verdadero estilo del cuarteto"*. Schumann había alcanzado, pues, visiblemente, su meta. Sin embargo le faltaba aún una persona querida a la que impresionar, Mendelssohn, para quien había escrito estas obras y que de regreso de sus vacaciones en Suiza. Schumann escribe en su diario: "En cuanto a septiembre, debo añadir aún que el 29 David tocó mis cuartetos a Mendelssohn (...). Mas tarde despidiéndose, me manifestó que no sabía cómo decirme hasta qué punto le gustaba mi música; esto me proporcionó un enorme placer pues, para mi, es el crítico más elevado; entre todos los músicos vivos, él es el que tiene la visión más clara de las cosas". Algunos días más tarde, en efecto, Mendelssohn confiaba a Moscheles sus impresiones: " *Me han tocado tres cuartetos de Schumann, de los cuales el primero me ha gustado de manera absolutamente extraordinaria"*. Solamente este primer Cuarteto fue estrenado en público, durante un concierto auspiciado por los Schumann el 8 de de enero de 1843 en la *Gewandhaus* de Leipzig, concierto en el que igualmente se estrenó el Quinteto op. 44. La partitura del cuarteto op. 41, fue publicada algunos días más tarde por los editores Breitkopf & Härtel, fuertemente presionados por Schumann que quería ofrecérsela a tiempo a Mendelssohn, el 3 de febrero, día de su cumpleaños. El maestro y amigo jamás olvidó el gesto en los años siguientes.

Mejor aún que en las páginas sinfónicas escritas el año precedente, Schumann logró en los cuartetos conservar los rasgos

característicos de su música pianística, dominando los elementos esenciales de la música de cámara clásica, cuyas normas tradicionales se inclinan más por la perfección formal que por la originalidad del discurso. Es destacable la profunda unidad del Opus 18, esencialmente relacionada con el restrictivo campo tonal, pues, en efecto, la obra se sustancia a partir de dos tonalidades genéricas *Fa* mayor y *La* menor, bipolaridad que mantendrá, en lo sucesivo, en toda su música de cámara. Por otra parte, las diversas soluciones formales adoptadas para los doce movimientos revelan, claramente, a la vez que un deseo de originalidad una concepción unitaria superior.

De sus tres *Cuartetos* de cuerda del op. 41 el **nº3 en La mayor**, posiblemente el más ambicioso y audaz de la triada, tiene cuatro movimientos. El primero comienza por una introducción marcada como ***Andante espressivo***, seguido de un segundo tema ***Allegro molto moderato***, anunciado primero por el violonchelo. El segundo movimiento, que adopta la forma de un *scherzo* comienza con un caprichoso ***Assai agitato*** seguida por una sección contrapuntística de cuatro variaciones, la tercera marcada ***Un poco adagio*** presenta un tema y la cuarta como ***Tempo risoluto***, se resuelve, en efecto, finalmente, en una coda. El tercer movimiento ***Lento, Adagio molto***, comienza con un tema expresivo confiado al violín, que conduce a un segundo tema acompañado de una figura punteada por el segundo violín, cuyo material es debidamente desarrollado y recapitulado. En el comienzo del último movimiento ***Allegro molto vivace*** retoma este ritmo punteado, seguido por un pasaje en imitación contrapuntística antes del retorno del tema principal en un extenso rondó.

Duración aproximada: *alrededor de 32 minutos.*



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 21 de febrero 2017

VARVARA NEPOMNASCHAYA, piano

Avance de Programación Curso 2016-17

Lunes, 6 de marzo 2017	ADOLFO GUTIÉRREZ, violonchelo CHRISTOPHER PARK, piano
Lunes, 20 de marzo 2017	SYLVIA TORÁN, piano
Lunes, 3 de abril 2017	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Martes, 18 de abril 2017	IVÁN MARTÍN, piano
Lunes, 24 de abril 2017	CUARTETO BELCEA CON GUIHEN QUEYRAS Violín I-violín II-violonchelo- violonchelo
Lunes, 8 de mayo 2017	ALESSIO BAX, piano
Martes, 16 de mayo 2017	ELISSO VIRSALADZE, piano
Martes, 6 de junio 2017	ANDRÁS SCHIFF, piano
Lunes, 12 de junio 2017	XXXII PREMIO DE INTERPRETACIÓN

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del curso 2017-18

Lunes, 2 de octubre 2017	NICHOLAS ANGELICH, piano
Miércoles, 11 de octubre 2017	KYUNG WHA CHUNG, violín KEVIN KENNER, piano
Martes, 7 de noviembre 2017	ENRIQUE BAGARÍA, piano
Martes, 21 de noviembre 2017	CUARTETO HAGEN
Lunes, 11 de diciembre 2017	JAMES GALWAY, flauta
Lunes, 18 de diciembre 2017	PIORT BECZALA, tenor HELMUT DEUTSCH, piano
Martes, 9 de enero 2018	FABIO BIDINI, piano
Lunes, 12 de febrero 2018	ANTONIO MENESES, violonchelo LYLIA ZILBERSTEIN, piano
Martes, 20 de febrero 2018	SOKOLOV, piano
Martes, 27 de febrero 2018	JULIA FISCHER, violín YULIANNNA AVDEEVA, piano
Lunes, 12 de marzo 2018	RAFAL BLECHACZ, piano
Martes, 20 de marzo 2018	CUARTETO CASALS
Martes, 3 de abril 2018	NIKOLAI DEMIDENKO, piano
Lunes, 7 de mayo 2018	ALEXEI VOLODIN, piano

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

