



**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Con la colaboración de:



GURU MARKETING



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



GENERALITAT
VALENCIANA

Conselleria de Educació,
Cultura y Deporte

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVII
Curso 2018 - 2019

CONCIERTO NÚM. 887
XII EN EL CICLO

Concierto por el:

CUARTETO BELCEA

CORINA BELCEA, violín I

AXEL SCHACHER, violín II

KRZYSZTOF CHORZELSKI, viola

ANTOINE LEDERLIN, violonchelo

TEATRO PRINCIPAL

Viernes, 1 de marzo

20,00 horas

Alicante, 2019

CUARTETO BELCEA



Visitó la Sociedad de Conciertos en dos ocasiones:

- 07 / 02 / 2006, interpretando obras de Mozart y Britten.
- 24 / 04 / 2017, con Jean-Guihen Queyras al violonchelo, interpretando obras de Schubert y Shostakovich.

Formado en el Royal College of Music de Londres en 1994 y con residencia en Inglaterra, sus miembros fundadores son la violinista rumana Corina Belcea y el violista polaco Krzysztof Chorzelski, cuya procedencia artística, muy diferente al resto del conjunto, los músicos franceses Axel Schacher (violín) y Antoine Lederlin (violonchelo), aportan un estilo interpretativo dinámico y libre gracias a los diversos orígenes culturales de sus miembros menos tradicional recibido por sus mentores: el Cuarteto Alban Berg y el Cuarteto Amadeus.

Entre los artistas con los que colaboran destacan Piotr Anderszewski, Martin Frost, Valentin Erben, Ian Bostridge y Matthias Goerne. Es Cuarteto de Residencia en la Escuela Guildhall de Música y Drama de Londres, y desde 2010 la comparte con el Cuarteto Artemis en la Konzerthaus de Viena. Los músicos recientemente crearon el Belcea Quartet Trust, cuyos objetivos principales son apoyar e inspirar a los jóvenes cuartetos de cuerda. Desde la 2017-18 en adelante, el Cuarteto Belcea es Artista en Residencia del nuevo Pierre Boulez Saal Berlin y ha compartido residencia en la Wiener Konzerthaus con el cuarteto Artemis desde 2010. En 2018-2019 el cuarteto actúa en lugares como el Wigmore Hall de Londres, Carnegie Hall de Nueva York, Teatro de los Campos Eliseos, Estocolmo y Frankfurt, así como en el National Concert Hall en Taipei.

El cuarteto posee una extensa discografía. Durante su colaboración con EMI Classics, grabaron los cuartetos de Britten y Bartók, así como obras de Schubert, Brahms, Mozart, Debussy, Ravel y Dutilleux, entre otros. En 2012 y 2013, el cuarteto registró los cuartetos de Beethoven en directo en el Estudio Benjamin Britten en Snape, Inglaterra. Esta grabación fue publicada por ZigZag Territoires, nuevo sello del cuarteto (Premio ECHO Klassik). Los conciertos con los cuartetos de cuerda de Beethoven en el Konzerthaus de Viena fueron grabados en mayo de 2012 y retransmitidos por el canal de televisión Mezzo se publicaron en DVD y Blu-Ray por el sello Euroarts. En la temporada 2015-2016, celebró su vigésimo aniversario con conciertos en Wigmore Hall de Londres, el Konzerthaus de Viena, el Concertgebouw de Ámsterdam y en la Philharmonie de Luxemburgo, grabando los cuartetos de cuerda de Brahms y estrenaron una obra de Thomas Larcher.

Corina Belcea toca un Violín de Giovanni Battista Guaragnini (1755) prestado por MERITO String Instruments Trusts Vienna; Axel Schacher un Violín de Nicolas Lupot (1824); Krzysztof Chorzelski una Viola de Nicola Amati (ca. 1670); Antoine Lederlin un Violonchelo de Matteo Goffriller (1722) prestado por MERITO String Instruments Trusts Vienna.

PROGRAMMA

- I -

HAYDN

**Cuarteto de Cuerda nº2 en Re menor, Op.76
"Quintas"**

Allegro

Andante o più tosto allegretto

Menuetto. Allegro ma non troppo

Vivace assai

BRITTEN

Cuarteto de Cuerda nº3 en Sol Mayor, Op.94

Duets. With moderate movement

Ostinato. Very fast

Solo. Very calm

Burlesque. Fast – con fuoco

Recitative and Passacaglia (La Serenissima). Slow

- II -

BEETHOVEN

Cuarteto de Cuerda nº15 en La menor, Op.132

Assai sostenuto – Allegro

Allegro ma non tanto

Canzona di ringraziamento. Molto adagio –

Stendendo nuova forza. Andante

Alla marcia, assai vivace – Piu allegro – Presto

Allegro appassionato

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

Cuarteto de cuerda n°2 en Re menor, Op. 76 «Quintas»

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, aun compitiendo con el italiano Luigi Boccherini (Lucca, 1743-Madrid, 1805), que también desempeña un definitivo papel «inventor» parejo, más o menos en el mismo momento histórico (hacia 1760), pero independientemente el uno del otro.

El *Cuarteto de cuerdas* ideal, tal como se desarrolla a partir de mitad de siglo XVIII, es una obra en 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 antecedentes diversos, pero, en todo caso, relativamente recientes, pues ningún género musical 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*. Con independencia de su genealogía, el *Cuarteto de cuerdas* se enraizó pronto en Italia, Francia, Austria y Bohemia aunque, hasta 1780, aproximadamente, hay que aceptar una notoria supremacía de París, si no por el nacimiento, sí al menos por la difusión. Pero, a partir de esa fecha, con cerca ya 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 serie de seis *Cuartetos* op. 33 de 1781. No obstante, hoy resulta razonable aceptar que, incluso en fechas anteriores a 1780, Viena ya desempeñara un papel importante en la historia del género.

Así pues, no parece haber dudas de que el *Cuarteto de cuerdas*, como consecuencia de la intervención decisiva 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, pues, su liderazgo, durante mucho tiempo se atribuyó a Haydn, equivocadamente, la autoría de un total de ochenta y tres *cuartetos de cuerdas*, error numérico demostrado, que tiene su origen en la edición completa del compositor que emprendiera su antiguo discípulo Ignaz Pleyel (1757-1831) en París, en 1801 con el llamado («Proyecto de Catálogo»), labor en un principio reforzada por el hecho de que la relación de obras establecida por este compositor además de famoso editor musical y fabricante de pianos austríaco, radicado en la capital francesa, había sido tomada tal cual del «*Haydn Verzeichnis*» («Catálogo de Haydn») que el mismo maestro hiciera, en su día de sus propias composiciones, a partir de 1804. El «Proyecto de Catálogo» («*Entwurf Katalog*») 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 (6x13) un total de 78; dos cuartetos del op. 77; dos cuartetos aislados op. 42y 103y, finalmente, «*Las Siete Palabras de Cristo*», (obra considerada como otros tantos *cuartetos*, incluidos en el op. 51).

De este total de ochenta y tres *cuartetos* «primitivos», hay que restar, sin embargo, dieciséis: «*Las Siete Palabras de Cristo*», cuya versión original es, para orquesta; los seis *cuartetos* del op.3 que hoy se sabe 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 más, el *Cuarteto* n° 0 que, con los otros nueve de los op. 1 y 2 integran los diez llamados «*Cuartetos de Fürnberg*», todo lo cual da como resultado un total de nada menos que sesenta y ocho «*Cuartetos Auténticos*» de Haydn que, incluso, se rebajan a cincuenta y ocho si, de acuerdo con el deseo expresado por el músico, al final de su vida, a su editor, Artaria, se comenzara el cómputo de sus *cuartetos* «verdaderos» por los seis del op. 9.

Al relato de este confuso intento musicológico de catalogación, por cuya, tal vez excesiva meticulosidad, pido disculpas al lector de estas Notas, podemos añadir que, definitivamente, hoy día, las obras de Haydn están clasificadas según el sistema creado por el musicólogo y mecenas holandés Anthony van Hoboken (Rotterdam, Países Bajos, 1887- Zúrich, Suiza, 1983) 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. y números romanos) aunque, en el momento actual, se sabe que tampoco refleja con exactitud la compleja cronología compositiva de la totalidad de las obras del, sin duda, extraordinario, prolífico y, casi inigualable, genio de la Historia de la Música que fuera Franz 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. Aunque se piensa que tal vez Haydn comenzó a trabajar en este opus el año anterior (1796), finalmente se ha establecido 1797 como la fecha más probable de composición del conjunto. Añadamos que, este op. 76, de 1797, y los seis del anterior op.20, de 1772, aún 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 («*Haydn*», *Dent*, 1956) que los definió como «*Cantos de experiencia*», observación próxima a la que anotara el insigne pintor, melómano y amigo de Chopin, Eugène Delacroix, en su diario, sobre la misma obra, el 21 de febrero de 1847: «*Cuartetos de Haydn, de los últimos que hiciera. Chopin me dijo que la experiencia es lo que les ha dado, esa perfección que 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 Re menor op. 76 n°2 (Hob.III, 76)**, «**Las Quintas**» que escucharemos hoy, uno de los más tocados de Haydn, toma su apodo de las quintas descendentes que se escuchan en su comienzo y que constituyen la materia temática principal del

Allegro inicial. Este primer movimiento es concentrado y austero, con bruscas inmersiones en tonalidades menores, más o menos alejadas de la principal y dotado de una amplia coda basada en los episodios pasajeros de la exposición. El modo menor que se conserva hasta el final, se afirma fuertemente en la conclusión. De hecho, «*todo el cuarteto está impregnado no sólo por el intervalo de quinta descendente sino por sus derivaciones de todo tipo: «quintas ascendentes», «cánones a la quinta», sucesión de notas tónica y dominante en cuerdas al aire, etc.»* (Tranchefort). «*El desarrollo del primer Allegro «de un virtuosismo contrapuntístico turbador», ocupa los compases 57-98 y se abre mediante dos nuevas quintas descendentes en el violonchelo para no volver ya a perder de vista este intervalo, aun cuando se transforme en un intervalo de cuarta o en tritono. La insistencia sobre la quinta descendente Si-Mi, en el matiz pianissimo, es seguida de un amago de falsa reexposición en Do mayor y en crescendo justamente antes de la verdadera»*».

El segundo movimiento, **Andantino** o **più tosto allegretto** (en Re mayor, en 6/8), estructurado en forma Lied A-B-A' con episodio central en Re menor y coda, representa un momento de reposo de la obra. El intervalo de quinta aparece inmediatamente dos veces, con caída Si-Mi y, después, descenso Mi-La, aunque éste por grados conjuntos. Las caídas de quinta, se hacen enseguida omnipresentes, especialmente a través de un motivo de cuatro notas con ritmo de puntillo. Haydn juega también con la ambigüedad funcional del Fa sostenido, «*transformado después en tónica para ser luego tercera de Re»* (Tranchefort). «*El intervalo de tercera descendente La-Fa sostenido se repite varias veces, cambiando su significación con el contexto tonal»*».

El tercer movimiento, **Menuetto (Allegro ma non troppo)** que vuelve a la tonalidad de Re menor ha sido llamado a veces «*Minuetto de las brujas»* por su carácter sardónico. Se trata de un canon a dos voces, con dos instrumentos cada una, doblándose a la octava: el primer y segundo violines por una parte y la viola y el violonchelo por otra, cubriendo el conjunto tres octavas. El tema no es sino una especie de inversión del motivo del *Andante* cuya caída de quinta Mi-La del segundo compás se convierte aquí, en el compás 2 y por grados conjuntos, en progresión ascendente Re-La. Son de notar

también las caídas de quinta *Mi-La* y *La-Re* de los compases 4 y 5 respectivamente.

El cuarto movimiento, *Finale (Vivace assai, en 2/4)*, es una página claramente «a la húngara» que pasa del compás 2 al 3 mediante la caída de quinta y desemboca en el compás 8 en la quinta ascendente *La-Mi* casi «zúngara» y subrayada por dos calderones» (*Tranchefort*) (...) «En los compases siguientes las quintas son a la vez horizontales y verticales».

Después de algunos compases de reexposición este *Finale*, en principio en modo menor pasa a la tónica mayor hecho subrayado por el único pianissimo de todo el movimiento (variante del tema principal), pero la energía recupera enseguida ventaja, apareciendo el violento «segundo tema» en corcheas martilleadas en dobles cuerdas, y lo que sigue sirve de coda al conjunto de la obra.

Duración estimada: 20 minutos.

BRITTEN, BENJAMIN (*Lowestoft (Suffolk) U.K., 1913-Aldeburgh U.K., 1976*)

Cuarteto de cuerdas n.º3 en Sol mayor, op.94

Por la influencia que sobre su inspiración ejerció el folclore británico, por el culto que durante su vida profesó a su antecesor Henry Purcell (Londres, 1659-1695), por su predilección por la música vocal (y en particular las voces infantiles), Benjamin Britten está hoy reconocido como un músico «clásico» muy inglés que, decididamente independiente, si bien «no llevó a cabo ninguna revolución estética, prolongó y renovó de manera original, una tradición nacional que estaba notablemente empobrecida» (*Tranchefort*). Britten fue un niño prodigio, cuya temprana educación musical, se vio reforzada tanto por su madre que tocaba el piano y cantaba en un coro local, como por su padre que incluso rehusó comprar una radio o un fonógrafo por temor a que pudieran interferir en las actividades musicales familiares. Muy pronto el joven Benjamin decidió escribir música y cuando tenía cinco años ya había compuesto algunas

obras siguiendo un particular sistema de escritura muy primario. Muy poco después comenzó las lecciones de piano aprendiendo a asociar las notas con los sonidos.

Inicialmente alumno de Frank Bridge, hizo sus primeros estudios de composición serios en el *Royal College of Music de Londres* y los de piano (instrumento del que llegó a ser un virtuoso ejecutante), con Arthur Benjamin, Desde muy pronto también (1932) compuso música de cámara, entre la que destaca su *Fantasy Quartet op.2*, así como un *Sinfonietta* para orquesta de cámara ese mismo año. Por otra parte, sus famosas *Variaciones sobre un tema de Frank Bridge*, para orquesta de cuerdas, consolidarán su reputación cinco años más tarde. De 1939 a 1942 impulsado por un sentimiento profundamente antimilitarista, se exilió a Estados Unidos decidiendo retornar a Inglaterra en plena guerra, para instalarse a orillas del Mar del Norte, en la localidad de Aldeburg, donde crearía, en 1948, un Festival de Música, pronto renombrado, tras fundar el *English Opera Group*, una modesta pero brillante compañía lírica consagrada a las representaciones de óperas de cámara, por las que el compositor sintió una especial predilección y que «*motivaron, lo que permanece, sin duda, como lo mejor de su producción: la música vocal y dramática*» (Tranchefort).

Aunque Britten compusiera música de cámara durante toda su carrera (particularmente en los períodos extremos), su producción en este campo es relativamente limitada y escrita, en una gran parte de las ocasiones, para sus amigos, tomando a Schubert como modelo. Tal es el caso de las *Tres Suites para Violonchelo*, destinadas a Mstislav Rostropovich, a quien había conocido en Londres, en 1960, e instado por otro músico ruso archifamoso, como Dimitri Shostakovich (1906-1975) haciendo pronto con ambos una buena amistad.

Los tres *Cuartetos de cuerda* -los dos primeros próximos en el tiempo, el último mucho más tardío- constituyen, posiblemente, la parte genérica más interesante de la música de cámara de Britten. Uno temprano, en *Re*, fechado en 1931, cuando apenas tenía diecisiete años, revisado en 1974, muestra la influencia de Stravinski.

El Cuarteto de cuerdas n°3 op.94, que escucharemos hoy, fue escrito casi treinta años después de los dos primeros, en otoño de

1975. Comenzado en Aldeburgh y concluido en Venecia, Britten lo dedicó a Hans Keller (1919-1985), escritor y musicólogo, de origen austríaco, radicado en Inglaterra, que había realizado varias adaptaciones al alemán de algunas obras líricas del compositor. La presentación de este tercer *cuarteto* tuvo lugar en Snape Maltings (cerca de Aldeburgh el 19 de diciembre de 1976, dos semanas después de la muerte de Britten, en esta última localidad, el 4 de diciembre de ese año), corriendo la ejecución a cargo del famoso «Cuarteto Amadeus», mientras que el estreno «oficial» se realizó en Londres, el 1 de febrero de 1978.

La inspiración del *Cuarteto* nº3 es muy diferente de los dos precedentes y «*llama la atención tanto por su libre vuelo como por su calidad espiritual*» (Tranchefort). Se ha especulado, en efecto, si realmente se trata de una despedida, de un testamento secreto, casi enigmático, en el que cada uno de sus cinco movimientos lleva un título significativo, como en ciertos *Cuartetos* de sus contemporáneos Bartók (1881-1945) o Shostakovich (1906-1975). Los cinco epígrafes son: 1- *Duets*; 2-*Ostinato*; 3- *Solo*; 4-*Burlesque*; 5-*Recitativo y Passacaglia*.

El primer movimiento, *Duets*, (indicado «*With moderate movement*»), comienza en la ambigüedad tonal. Con el tema inicial, a la vez íntimo e intenso, se establece un diálogo entre el segundo violín y la viola, sin que participen los otros instrumentos sino de forma breve e intermitente. El desarrollo acentúa la pulsión entre los dos instrumentos, pasando del ritmo 9/8 a un vigoroso 3/4. Pese a la aparente, enmascarada, forma Sonata, prácticamente no hay vuelta a los temas y la coda lleva a una conclusión de tranquila y profunda belleza.

El segundo movimiento *Ostinato* (con indicación «muy rápido»), es breve y rítmico (abundantes síncopas), desenvolviéndose en una serie de séptimas, sobre un motivo previo. Hay fuertes oposiciones de matices y ambigüedades tonales, parecidas a las anteriores, con un trío que se estabiliza en *Si* mayor. La conclusión es brusca en *Sol* mayor.

El lento tercer movimiento central, *Solo* (con indicación «muy tranquilo»), se abre, de forma rapsódica, con el primer violín que traza la línea melódica sobre los acordes arpegiados de los otros

tres instrumentos. La melodía pasa a continuación al segundo violín y se llega a una cadencia concertante. Como episodio intermedio, para «*volverse después a la paz inicial, con el solo destacado sobre armonías extrañas*» (Tranchefort).

El cuarto movimiento, **Burlesque** (en *La menor*) es un «scherzo de extremada excitación y espíritu paródico, con un trío central en *Mi bemol* «a la manera del Rondo Burleske de la Novena Sinfonía de Mahler, compositor muy apreciado por Britten, mostrando la misma tonalidad, material temático similar y semejante carácter “burlón”» (Tranchefort)

El subtítulo del quinto movimiento final: **Recitativo y Passacaglia**, es una referencia a la ciudad de los Dogos, Venecia (donde fue finalizado, como ya apuntamos antes) y, por otra parte, a la última ópera del compositor: «*Death in Venice*» («Muerte en Venecia», basada en el texto de Thomas Mann, con libreto de Myfanwy Piper, que inspiraría después (1971), también, el film homólogo de Visconti. El *Recitativo* inicial reproduce, en efecto, no sólo temas de los movimientos anteriores, sino varios motivos de la citada obra lírica (entre ellos la «*barcarola*» del violonchelo). «*El tema de la Passacaglia, amplio y dramático, sobre un bajo dulcemente oscilante, en torno a Mi mayor (que introducen el violonchelo y el primer violín), parece sublimar toda la obra mediante su fugaz y sutil belleza*» (Tranchefort). La coda hará surgir y después desvanecerse, sobre una larga nota pedal de *Re* tenida por el instrumento más grave, «*un violonchelo enigmático, que ofrece esta paz de espíritu difícilmente conquistada por Aschenbach, más que el emocionante protagonista de la ópera, la voz misma de su autor*».

Duración estimada: 25 minutos.

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

Cuarteto de cuerdas n. 15 en La menor, Op. 132

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

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

En noviembre de 1822, tras dar los últimos toques al manuscrito de la Missa Solemnis en Re y la Obertura Die Wahie des Hauses (La consagración del hogar) Op. 124 y concentrado en los comienzos de la Novena Sinfonía, Beethoven, recibe varias cartas del príncipe ruso Nicolás Borissovitch Galitzine rogándole encarecidamente, desde San Petersburgo, «*componer uno, dos*

o tres nuevos cuartetos» añadiendo que sería un placer pagar su trabajo al precio que juzgara oportuno. Es muy verosímil que los términos de este compromiso honorable se pactaran gracias a la intercesión de Schuppanzigh que, tras el incendio del palacio Razoumovski, pasó varios años (entre 1816 y 1823) en Rusia. En realidad, en la fecha que el aristócrata hizo su propuesta, Beethoven ya tenía adelantado parte del trabajo pues meses antes, en mayo de 1822, el editor Peters, de Leipzig, le había pedido algunas obras, entre ellas unos cuartetos para piano y cuerdas, respondiéndole en junio que disponía de un «cuarteto 13 para cuerdas por 50 ducados, que podéis recibir muy pronto». El editor le contestó que sólo le interesaba uno «acompañado» (con piano) y que encontraba demasiado alto el precio. En julio, Beethoven le responde de nuevo que «es precisamente este género de obras lo que más se le paga en estos momentos» y agrega que «en lo concerniente al cuarteto que me propone, todavía no está terminado del todo, porque he empezado otra cosa en este intervalo» y, ciertamente, no le faltaba razón al indicar «no terminado del todo» pues, en ese mes, no tiene ni un sólo apunte para ninguno de los cinco últimos cuartetos y el que ofrece a Peters, en realidad no existe todavía más que en su cabeza. Finalmente, en julio, en una tercera carta, el editor declina de manera definitiva el ofrecimiento de los cuartetos que le hace Beethoven por carecer de piano, resultar demasiado caros y considerarlos excesivamente difíciles decidiendo, por el contrario, publicar ese año en su lugar cuatro cuartetos de Spohr, uno de Romberg y otro de Rode «que son todos excelentes».

De cualquier forma, parece evidente que cuando Beethoven recibe en noviembre de 1822 la oferta del príncipe Galitzine, ya estaba psicológicamente preparado para aceptarla por lo que el 25 de enero de 1823 da su conformidad y le propone tres cuartetos por 50 ducados cada uno, el mismo precio con el que los tasara al editor. Muy poco después, Sir Charles Neate, desde Londres, le ofrece 100 guineas por tres cuartetos que el compositor acepta el 25 de febrero y al mes siguiente escribe a Peters para proponerle, esta vez sí, los dos cuartetos con piano que le pidiera antes. Es decir que, de acuerdo con estos datos históricos, durante el primer trimestre de 1823 el objetivo que se proponía Beethoven era componer nada menos que ocho cuartetos, género por otra parte, muy abandonado

ya que el último que escribiera (n° 11, Op. 95) se remontaba a octubre de 1810.

Considerando cerrada la negociación, Galitzine se apresura a enviar por su banquero una transferencia de 50 ducados a Beethoven el 23 de febrero de 1823 para el futuro primer cuarteto resignado a esperar prudentemente la venida, pero nada llega. En su lugar Beethoven le envía una suscripción a la *Missa solemnis* en Re mayor que el príncipe acepta inmediatamente, involucrando incluso al zar y organiza con esmero en San Petersburgo su primera ejecución pública en Europa, pero, hasta esas fechas, sigue sin recibir las partituras de los cuartetos. A lo largo de 1823 le escribe nueve cartas a Beethoven reclamando las obras y, cada vez más impaciente, otras cinco en 1824. Por fin, a principios de 1825 recibe el cuarteto en Mi bemol mayor n° 12, Op. 127, iniciado tras finalizar la *Novena Sinfonía* un año antes que, pese a la demora, agradece calurosamente. Sin embargo, a partir de ese momento, la situación cambia, la mujer de Galitzine cae enferma, pierde un hijo, económicamente se encuentra casi en la bancarrota y, a finales de 1826, se involucra en la contienda del ejército ruso contra Persia, desinteresándose por los cuartetos. Por otro lado, se siente incomodado con Beethoven al saber que un segundo cuarteto había sido estrenado en Viena sin haberse enviado el manuscrito original por lo que deja de pagarle desde entonces los honorarios pactados. Pese a ello Beethoven le dedicará finalmente los tres primeros de la serie que comprometiera en un principio, es decir el n° 12 Op. 127, el n° 15 Op. 132 y el n° 13 Op. 130.

Los borradores de la segunda obra en la secuencia del grupo el ***Cuarteto n° 15 en La menor Op. 132***, se hallan intercalados entre unos primeros bosquejos que datan de 1823 junto a los apuntes para el final del anterior Op. 127. Mientras trabaja en aquél, durante el invierno de 1824- 1825, Beethoven cae gravemente enfermo por un proceso hepático, que le provoca un doloroso cuadro inflamatorio abdominal que, aun dejándole seriamente debilitado, no le impide terminar la partitura, plagada de anotaciones marginales, entre julio y agosto de 1825. La primera ejecución de la pieza, fue organizada por el editor Schlesinger de París en la taberna del Zum Wilden Mann («Hombre Salvaje»), en el Prater de Viena, el 9 de septiembre de 1825, circunstancia que, precisamente, había irritado

a Galitzine. En el ensayo, la víspera, Wolmayer, el viejo amigo de Beethoven, lloró emocionado y la interpretación alcanzó tal éxito que Schuppanzigh y su formación debieron repetir el concierto, esta vez como estreno oficial, dos meses después, el 6 de noviembre de 1825. En esta oportunidad, al final de la audición, Beethoven improvisó al piano por última vez en público.

A pesar de que Beethoven había pensado confiar en un principio la publicación de este 15º cuarteto a Peters, de Leipzig y escribió a su sobrino Karl: «*Recuerda al señor V. Peters que le ofrezco lo mejor que tengo en este momento, sin hablar del pasado*», éste se negó a editarlo siendo Schott de Maguncia quien, finalmente, adquirió los derechos, publicándolo en abril de 1827. El juicio del propio compositor fue de lo más lacónico: «*Es una de las obras más dignas de mi nombre*». El estudio de los bocetos del Cuarteto Op. 132 muestra que originalmente fue planeado para los tradicionales cuatro movimientos, pero al parecer, tras recuperarse de su enfermedad, Beethoven decidió reemplazar las dos secciones intermedias por tres. Los movimientos primero y último son los que aparecen antes en los esbozos mientras que el segundo, *Allegro ma non tanto*, del que no queda ningún borrador, fue el último en escribirse durante el verano de 1825. La obra tiene pues definitivamente cinco movimientos: El primero, ***Assai sostenuto-Allegro*** adopta los rasgos principales de la forma Sonata, pero sin seguirla estrictamente. El tratamiento temático es singular incurriendo a menudo en superposiciones y bruscas rupturas sonoras que contribuyen a crear una cierta impresión de desequilibrio en el conjunto. Comienza con un corto y lento motivo preliminar que muestra similitudes con los que abren el cuarteto Op. 131 y la Gran Fuga Op. 133. por lo que se ha pensado que Beethoven lo usó como una clave unificadora de los tres trabajos, pero otros suponen que el parecido entre ellos deriva realmente de su casi simultánea composición que hace casi inevitable repetir ciertas melodías favoritas. En el segundo ***Allegro ma non tanto*** el scherzo, bastante desarrollado, es un tema tranquilo, nostálgico, evocador del aire de danza de un Ländler rústico que Beethoven había escrito en su juventud al llegar a Viena. El tercero ***Molto adagio*** es un vasto movimiento, cuya ejecución puede alcanzar los veinte minutos de duración y lleva la reseña: Heiliger Dankgesang eines

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

«expresivo» del primer violín se suceden nuevamente, una decena 16 de compases muy concentrados con varias indicaciones como: ritardando, in tempo, crescendo, acelerando. Un Presto fluido y un compás débil en el Poco adagio (con la indicación smorzando) preceden a la conclusión. El último movimiento **Allegro appassionato** combina estructuralmente el rondó y la forma Sonata y sigue el recitativo sin pausa. El tema del finale está desarrollado a partir de una idea que Beethoven había anotado en sus borradores en 1823 y concebido para un final instrumental posible de la Novena Sinfonía. El estribillo está constituido por dos elementos que se superponen: el primero rítmico presentado de entrada por el segundo violín, con respuesta del violonchelo y el segundo melódico, que arranca in crescendo desde el primer violín...

Duración estimada: 45 minutos.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 11 de marzo 2019

TRÍO LUDWIG
(violín, violonchelo y piano)

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2018-19

Lunes, 25 de marzo 2019

MARIAM BATSASHVILI, piano

Lunes, 1 de abril 2019

JANINE JANSEN, violín

ALEXANDER GAVRYLYUK, piano

Martes, 23 de abril 2019

SERGEY REDKIN, piano

Lunes, 13 de mayo 2019

NICHOLAS ANGELICH, piano

Lunes, 27 de mayo 2019

FUMIAKI, violín

VARVARA, piano

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2019-20

Martes, 29 de octubre 2019	PRIORT BECZALA, tenor
Lunes, 11 de noviembre 2019	CUARTETO CASALS
Martes, 19 de noviembre 2019	TRÍO DE VIENA
Martes, 26 de noviembre 2019	INGRID FLITER, piano
Lunes, 9 de diciembre 2019	DA CAMERA ENSEMBLE
Lunes, 16 de diciembre 2019	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezosoprano LAURENCE VERNA, piano
Miércoles, 22 de enero 2020	CUARTETO QUIROGA
Lunes, 3 febrero 2020	SEONG-JIN CHO, piano
Lunes, 17 de febrero 2020	LIVIU PRUNARU, violín JEROEN BAL, piano
Martes, 3 de marzo 2020	MIKLÓS PERÉNYI, violonchelo
Lunes 20 o martes 21 abril 2020	DENIS MATSUEV, piano
Viernes, 15 de mayo 2020	VARVARA, piano

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

