



Alonso
-85

**SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE**

Con el patrocinio de:



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE TEATRO PRINCIPAL

CICLO XLVIII
Curso 2019 - 2020

CONCIERTO NÚM. 897
III EN EL CICLO

Concierto por:
CUARTETO CASALS
VERA MARTÍNEZ, violín
ABEL TOMÀS, violín
JONATHAN BROWN, viola
ARNAU TOMÀS, violonchelo

TEATRO PRINCIPAL

Miércoles, 13 de noviembre

20,00 horas

Alicante, 2019

CUARTETO CASALS



Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante en cinco ocasiones:

- 04/11/1998, interpretando obras de Beethoven y Schubert.
- 09/12/2008, interpretando obras de Haydn, Kurtag, Bach/Mozart, Haydn y Shostakovich.
- 01/02/2010, interpretando obras de Schnittke, Schumann y Beethoven.
- 05/05/2014, interpretando obras de Mozart Schumann y Brahms.
- 19/03/2018, interpretando obras de Beethoven.

Tras ganar los primeros premios en los Concursos Internacionales de Londres y Brahms (Hamburgo), el Cuarteto Casals se ha establecido como uno de los cuartetos de cuerda más importantes de su generación, invitado regularmente a los festivales y ciclos de conciertos más prestigiosos del mundo. El cuarteto ha actuado de forma asidua en Wigmore Hall, Carnegie Hall, Musikverein de Viena, Kölner Philharmonie, Cité de la Musique Paris, Schubertiade Schwarzenberg, Concertgebouw Amsterdam y Philharmonie Berlin entre otras salas de referencia del circuito internacional. En reconocimiento a su posición de primer cuarteto español con una importante carrera internacional, el grupo ha recibido los galardones Premio Nacional de la Música y el Premio Ciutat de Barcelona. Y también ha sido invitado por la Casa Real para acompañar a los Reyes de España en visitas diplomáticas al extranjero y a tocar con los Stradivari de la colección del Palacio Real en Madrid.

“A quartet for the new millennium if I ever heard one” –escribía el “Strad Magazine” después de escuchar al CUARTETO CASALS por primera vez, poco después de su formación en 1997–.

Los conciertos del Cuarteto Casals han sido frecuentemente retransmitidos por televisión y radio tanto en Europa como en los Estados Unidos. El grupo tiene una temporada propia de conciertos en l’Auditori de Barcelona, además de impartir clases en la Escola Superior de Música de Catalunya. Críticas internacionales destacan, entre muchas otras cualidades, el gran registro de sonoridades del grupo. Tras ganar el prestigioso premio de la fundación “Borletti-Buitoni” de Londres, el Cuarteto empezó a utilizar arcos del periodo barroco-clásico para los compositores desde Purcell hasta Schubert, reportando así al grupo una nueva dimensión acústica que remarca aún más sus diferentes lenguajes estilísticos. El Cuarteto ha recibido una profunda influencia de compositores vivos de nuestra época como György Kurtág y ha realizado estrenos mundiales de notables compositores españoles de la actualidad.

Asimismo, el cuarteto ha realizado una importante producción discográfica con “Harmonia Mundi” grabando compositores desde el periodo clásico hasta música del siglo XX.

PROGRAMA

- I -

HAYDN

**Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor,
Op. 33, n° 2**

Allegro moderato
Scherzando. Allegro - Trio
Largo sostenuto
Finale. Presto

MOZART

**Cuarteto de cuerdas en Si bemol mayor, n° 22,
K. 589**

Allegro
Larghetto
Menuetto (Moderato)
Allegro assai

- II -

BEETHOVEN

**Cuarteto de cuerdas en Si bemol mayor,
Op.18, n° 6**

Allegro con brio
Adagio, ma non troppo
Scherzo: Allegro
La malinconia: Adagio. Allegretto quasi allegro

BEETHOVEN

Cuarteto de cuerdas en fa menor, Op. 95, n° 11

Allegro con brio
Allegretto ma non troppo
Allegro assai vivace ma serio
Larghetto espressivo-Allegretto agitato

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

Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor, Op. 33, n° 2

Se acepta, de manera unánime, que es Haydn quien, en rigor, inicia la moderna forma del *Cuarteto de cuerda*, pues, aunque el virtuosismo, la riqueza sonora del violín, asociada a los instrumentos afines de cuerda, ya se habían aprovechado antes, en intentos confusos y titubeantes, es él quien, precisamente, los convierte en una sólida realidad genérica, inventando temas plenos de frescura, graciosos y meticulosamente tratados, cuyo desarrollo confía a ese logrado y eficaz ensamblaje instrumental que integran el violín primero y segundo, la viola y el violonchelo, en definitiva, el «*Cuarteto de cuerdas*».

En efecto, cuando nace el *Cuarteto de cuerdas*, casi justamente a la mitad del siglo XVIII, Franz Joseph Haydn (1732-1809) está ya cultivando esta novedosa combinación sonora que había surgido, poco antes, casi por generación espontánea. Pero, además, entre los primeros compositores que escriben *cuartetos*, Haydn es, posiblemente, no sólo uno de los de mayor genio, sino, prácticamente, el único -con la excepción, en parte, de Luigi Boccherini (1743-1805)- de los que hoy día se siguen interpretando regularmente sus obras. Tal vez ninguno de ellos imaginase, en efecto, en un principio, que esa flamante agrupación de dos violines, viola y violonchelo habría de convertirse en el más fecundo y representativo conjunto de la música de cámara, ese ámbito tan fundamental y estimado por la mayoría de los más grandes compositores, ajeno a todo efectismo y, al mismo tiempo, tan conceptualmente musical, que proporcionará a la Historia de la Música muchas de sus páginas más gloriosas, desde el mismo Haydn y Mozart, hasta Schönberg (1879-1951), Berg (1885-1935) y Webern (1883-1945), pasando obviamente por Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828), Brahms (1833-1897), Dvorák (1841-1904), Bartók (1881-1945) y Shostakovich (1906-1975).

En las respectivas aportaciones al *Cuarteto de cuerdas* de Haydn y Mozart se pueden comprobar, además, varias de las características biográficas de los, sin duda, dos más grandes músicos de la segunda mitad del XVIII. En primer lugar, la dilatada vida del primero y su asidua dedicación al *cuarteto*, ha deparado una larga serie de 83 de estas obras, que se extienden nada menos que a lo largo de medio siglo (desde 1750), de constantes progresos en la configuración, consolidación estructural y el hallazgo de una expresión enteramente

propia. Sin embargo, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), un prodigio desde niño, pero muerto en plena juventud, no tiene apenas tiempo de sobrepasar la cifra de 23 *Cuartetos*, escritos en un lapso de veinte años, en los que -aun resultando, en apariencia, paradójico- ni siquiera se puede permitir ser auténticamente personal hasta conocer las primeras grandes obras de su predecesor Haydn, ya que los primeros *cuartetos* del joven portento se basaban en modelos italianos (a los que luego dará la espalda) y a pesar de que con ellos muy pronto alcanzará cimas altísimas, gracias a una asombrosa capacidad de evolución, hacia la excelencia, como jamás se volverá a encontrar en otro músico posterior, a no ser en Franz Schubert (1797-1828).

Mientras los primeros *Cuartetos* realmente «redondos» de Haydn se remontan hacia 1770, precisamente el año de nacimiento de Beethoven (nos referimos a los seis del Op.9 (Hob III , 19-24), compuestos a los 38 años), los de Mozart («*Cuartetos Vieneses*», KV.168 al 173) datan de sólo tres años más tarde, escritos a los 17 años, alcanzando muy pronto su propia cumbre precisamente con los «seis *Cuartetos dedicados a Haydn*» (de 1784) y abandonando su cultivo con los postreros tres «*Cuartetos Prusianos*» (K. 575, 589 y 590) de 1790, cuando Haydn aún no había escrito los más «grandes» del repertorio que nos ha legado: desde el Hob III. 69, al inacabado Hob III.83(o sea, los Opus.71, 74, 76, 77 y 103).

Al igual que en otros campos de la música -el de la *Sinfonía*, el de la *Sonata para piano* etc- en el *Cuarteto de cuerdas*, se produjo una recíproca influencia, entre los dos músicos, pese al abismo generacional, de suerte que el joven Mozart, aprende y asimila mucho del ya maduro Haydn, gran, amigo de su padre y 24 años mayor que él, el precoz genio que, desaparecido cuando Haydn se hallaba al borde de la edad sexagenaria, dejará, a su vez en éste inocultables huellas y enseñanzas, sin duda conscientemente aceptadas de muy buen grado, por el bondadoso y modesto compositor senior, pese a su reconocido prestigio musical en Europa y Gran Bretaña, el que mejor supo reconocer y apreciar la valía de Wolfgang, que, tal vez, habían pasado inadvertidas, para el mundo musical en toda su extraordinaria magnitud, pero intuitas pronto por su propio padre, el notable músico Leopold Mozart (1719-1787), que, tal vez aceptara, a pesar de confirmar su clarividencia y su lícito orgullo paterno, como un exagerado cumplido, las por otro lado absolutamente sinceras palabras de Haydn, tras examinar los seis *Cuartetos* d que le dedicara con

entusiasmo Mozart (los K387, 421, 428, 458, 464 y 465): «¡vuestro hijo es el más grande compositor vivo!».

Volviendo a Joseph Haydn los seis cuartetos de cuerdas del Op. 20, (Hob III, 31-36) sin duda han contribuido justamente a dar al compositor el sobrenombre de «padre de los cuartetos» que pocos ponen en cuestión. Compuestos en 1772, se consideran, en efecto, como un paso importante en la historia del género.

Influenciado por las ideas filosóficas y políticas del movimiento «*Sturm und Drang*» (en castellano «Tormenta e ímpetu») que emergían en esta época, con firmeza, en Alemania y en parte de Europa, por las que se concedía a los artistas libertad de expresión, subjetividad individual, y emoción espontánea, propias del naciente movimiento romántico frente a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la *Ilustración* y cuyas proposiciones artísticas eran, en definitiva, conmover, aturdir, dominar, con emoción y énfasis extremo en lo irracional y la aproximación subjetiva a toda clase de Arte, Haydn las desarrolla en su forma de componer, especialmente en los *Cuartetos*.

Escucharemos hoy de esta serie el ***Cuarteto en Mi bemol mayor, Op.33, n°2*** (Hob. III. 33), llamado a veces «*La broma*», junto con el n°3, el más célebre del Op.33 y en cuya partitura queda patente el fino sentido del humor de Haydn. Si el Primer Movimiento, ***Allegro moderato cantábile***, combina la densidad de la escritura, el desarrollo central es un modelo de «polifonía «moderna» a cuatro voces, con un lirismo amplio y equilibrado. El enérgico segundo movimiento: ***Scherzo***, propone una caída de octava y después otra de séptima, recurso que Mozart adoptará, a su vez, en el mismo lugar de su *Cuarteto* K.428, asimismo en *Mi bemol mayor* y tercero de los seis dedicados a Haydn.

En el Segundo Movimiento, Haydn ya introduce un elemento cómico utilizando un efecto de las cuerdas llamado «*glissando*» en este caso a cargo del violín, que le da un aire frívolo a la composición. Enunciado por la viola, sostenido por el chelo, el tema del Tercer Movimiento ***Largo sostenuto*** en *si* bemol, en $\frac{3}{4}$, aparece en los dos violines, en el noveno compás, aunque más adelante se vuelve a escuchar a tres voces (compás 32) y después a cuatro (compás 52). El movimiento está estructurado en tres partes, cada una de la cuales comienza por el tema principal en la tónica y sigue por una coda basada en el mismo tema, con acordes en tonalidades diversas como elementos de contraste y creadores de una creciente intensidad expresiva.

Es, precisamente, en el curso del Cuarto Movimiento, **Presto** (en 6/8) cuando se produce la verdadera «broma musical» que da título a la composición. El ingenioso *Finale* aparece escrito bajo la *forma rondo*, en la que un tema principal se va alternando con otros. Al terminar, Haydn crea una gran dosis de incertidumbre intercalando pausas que parecen indicar, equívocamente, el final de la obra... pero no. Después, retoma el tema principal, presentándolo fragmentado e, intercalado con tensos silencios, vuelve a simular que termina... pero tampoco. Finalmente, Haydn remata el *Cuarteto*, dejando inconcluso, esta vez sí, el tema principal.

Duración aproximada: 19 minutos.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (Salzburgo 1756-Viena, 1791)

Cuarteto de cuerdas en Si bemol mayor, n° 22, K. 589

El programa del viaje por el norte de Alemania, incluyendo Dresde, Leipzig y Berlín, que emprendiera Mozart, entre abril y junio de 1789, como observa B. Massin: «sereno y desazonado a la vez» y realizado «gracias al ofrecimiento de una plaza en la carroza de su aristocrático protector, compañero masón y noble alumno, el príncipe Karl von Lichnowsky», no resultó, sin embargo, especialmente fecundo, ni en el ámbito creativo, ni en los beneficios financieros. Si bien, por otra parte, no faltaron acontecimientos significativos como el «redescubrimiento» de Johann Sebastian Bach, el encuentro con el *Kapellmeister* G. Neumann, con el violonchelista Antonin Kraft, el organista Anton Teyber, en Dresde, y con el «Kantor» (Director de coro) de la *Thomaskirche* («Iglesia de Santo Tomás») de Leipzig, Friedrich Doles, discípulo directo de J.S. Bach. Por otro lado, se esfumaron, una vez más, las esperanzas de conseguir un empleo estable, que solucionara sus problemas financieros, y, de sus dos visitas a Berlín, a pesar de contar a Constanza por carta, que Federico Guillermo II de Prusia, estaba «ansioso por conocerlo», no logró en la primera audiencia que le fuera concedida una actuación directa, si bien, tras la segunda entrevista, sí pudo tocar ante los reyes prusianos en el Palacio Real, el 26 de mayo, concierto por el que recibió 100 *Friedrich* de oro (aproximadamente 800 florines) además del encargo del soberano de componer seis *Cuartetos* para cuerdas y un conjunto de seis *Sonatas*

de piano «fáciles», destinadas a la princesa Federica. Pese a todo, la labor creativa de Mozart fue entonces escasa y las obras del momento se limitan al *Canon doble a seis voces*: «*Lebet wohl, wir sehen uns wieder*» («Que sigáis bien, nos volveremos a ver»), K. 572 a, escrito al abandonar Leipzig, el 23 o el 24 de abril, las *Variaciones para piano en Re mayor*, sobre el *Minuetto* del violonchelista Duport, K. 573, obra bastante trivial, sin una gran profundidad temática, escrita, sobre todo, para conseguir los favores de los músicos de la corte berlinesa, el 29 de abril de 1789 y, finalmente, con ocasión de su segunda estancia en Leipzig, el 16 de mayo de ese año, la *Pequeña Giga para piano en Sol mayor* («Homenaje a J.S. Bach»), K. 574, mucho más interesante, sin duda, que las *Variaciones* precedentes y reflejo de hasta qué punto se sentía impresionado por las obras de Bach que le desvelaron sus nuevos amigos y que constituyen un breve, pero sugestivo gesto de respeto a su sólido magisterio.

El balance de los dos meses de viaje fue, pues, en definitiva, bastante modesto ya que prácticamente se limitó a la visita a los lugares de procedencia de la música de Bach, pero sin recibir, como esperaba, ninguna oferta de trabajo operístico de interés, ni tener encuentros significativos con personas influyentes, limitándose, por tanto, el «mísero botín musical del periplo alemán», como lo define Albertini (A. Albertini, «*Mozart, La vita, le opere*»), a los antes citados encargos del rey de Prusia.

De cualquier forma, tras su regreso a Viena, el 4 de junio de 1790, Mozart se pone inmediatamente a trabajar en el primero de los seis *Cuartetos* encomendados por el monarca, sin dejar de tener presente que, además de gran patrón de la música e ilustrado melómano Federico Guillermo, era un auténtico entusiasta del violonchelo (que tenía a su servicio a los dos virtuosos chelistas franceses, hermanos Duport, Jean Pierre y Jean Louis) por lo que se ve obligado a resaltar particularmente el protagonismo del instrumento, que se pone de manifiesto, en casi todos los movimientos, sobre todo en su registro más agudo, mientras que el segundo violín y la viola, son mantenidos en un plano más secundario.

Aunque en esa época era usual publicar los *Cuartetos* en grupos de tres, al encontrarse bajo el efecto de la peor depresión de su existencia, víctima de una profunda crisis moral y de una lamentable ruina económica, Mozart sólo fue capaz de encontrar fuerzas para concluir en un mes el primero de ellos, aplazando los dos siguientes

de la habitual triada, que hubieron de aguardar hasta un año más tarde e, renunciando, incluso, una vez acabado el tercero, a proseguir hasta alcanzar la pretendida, media docena, al verse arrastrado hacia un período de excepcional esterilidad creativa, impropia de su acostumbrada inspiración musical.

Efectivamente, desde su retorno a la capital austríaca, las circunstancias se habían tornado para Mozart extremadamente duras para componer, aún a sabiendas del compromiso que suponía la condición real del solicitante y la certidumbre de que le sería bien pagado el trabajo. Sus cartas de entonces hablan del dolor físico que le ocasionan el reumatismo, las muelas, las persistentes cefaleas, así como del insomnio que le atenaza, a lo que se suman las tribulaciones de su mujer, afectada también por un problema del pie durante el tiempo del quinto embarazo, cuyo devenir contemplaba con gran preocupación.

Pero, sobre todo, y como contrariedad primordial, Mozart se siente desesperado por la escasez económica. Las cartas humillantes que escribe a sus amigos suplicando continúen prestándole un poco más de dinero, añadido a las considerables cantidades que ya le habían dejado antes, fueron, por lo general, desatendidas. Cuando, incluso, intenta promocionar una serie de conciertos tratando de volver sobre iniciativas anteriores, sólo logra vender una suscripción, por lo que no es sorprendente su abatimiento y el escaso entusiasmo por componer *cuartetos*.

Deberá, por ello, transcurrir un intervalo de un año para que Mozart se decida después del primero en *Re mayor* (K.575): a escribir dos *cuartetos* más: en *Si bemol mayor* (K 589) y en *Fa mayor* (K 590), en mayo de 1789 y junio de 1790 respectivamente, que son, por lo demás, los últimos de su repertorio. Si bien originalmente publicados sin la expresa, pertinente y esperable dedicatoria al peticionario rey Federico Guillermo II, las ediciones posteriores de los tres *Cuartetos* no dejan, sin embargo, de hacer referencia implícita y honor al monarca, al ser denominados, indefectiblemente: «*Cuartetos Prusianos*». Sobre los «*Cuartetos prusianos*» de Mozart en general, comenta Paumgartner: «El carácter particular de estos *cuartetos*, puede considerarse típico de la obra mozartiana que prepara la dulce catarsis de su último estilo, el del año de «*La flauta mágica*» K.620 de 1791.

Curiosamente, en el catálogo de Mozart, ningún número opus se intercala, entre «*Così fan tutte*», K 588 que se representó el 26 de enero de 1790 y el primer *Cuarteto*, en *Si bemol mayor*, K589 del mes de mayo

y no parece que compusiera nada en ese intervalo, excepto la *Obertura en Re* y las tres *Contra danzas en Re mayor*, K. 106, escritas para el Carnaval de ese año. Puesto que no estaba ocupado en otros proyectos, parece evidente que el motivo que le impidió al compositor a completar los seis *Cuartetos* de encargo real fue su deteriorada condición física y, sobre todo, su abatimiento moral. Pero no sólo jamás terminaría la serie, sino que, impaciente por obtener unos inmediatos ingresos, tuvo que tomar la decisión de ceder, a bajo precio, a un editor, los tres únicos que había logrado concluir, quejándose luego de «haber tenido que disponer de ellos por unos míseros honorarios» hechos que refiere en una carta del 12 de junio, durante los mismos días que escribe el último *Cuarteto* K 590 en la que reitera otra desesperada petición de ayuda a Puchberg, el comerciante austríaco, supuesto amigo y hermano masón que, finalmente, declinará el favor. De acuerdo con estos hechos, el panorama del verano de 1790, que describe Paumgartner es, en verdad, lamentable y muy ilustrativo de la crítica situación: «Postrado física y moralmente y acuciado por las preocupaciones financieras, el artista perdió aquella energía y aquella capacidad de reacción que nunca le habían abandonado y, durante algún tiempo, permaneció inerme, en medio de tanta miseria». Se sabe, en efecto, que todos los objetos, no absolutamente indispensables, fueron llevados al «*Monte de Piedad*» y que incluso las pólizas debieron ser canjeadas después por dinero y todo el mobiliario fue dejado en hipoteca, durante dos años, a un negociante, por mil florines, al interés del 5 por ciento. Preso, pues, de la más negra desesperación, el pobre maestro, apenas ayudado por Puchberg, buscó todo tipo de transacciones con individuos equívocos, que acabaron por hundirle en la miseria. Sus cartas aluden a ello, veladamente».

En el mes de junio, Mozart, abrumado por las dificultades, las deudas, atormentado por diversas dolencias físicas, huye unos días a Baden, adonde Constanza había acudido para un largo periodo de curas.

A pesar de su tonalidad mayor (*Si bemol mayor* K.589 y *Fa* K.590) y no incluir ningún movimiento en tono menor, los dos *Cuartetos*, que ven la luz en la primavera de 1790, desprenden un cierto aroma sombrío.

El primero de ellos el *Cuarteto en Si bemol mayor, K.589* que escucharemos esta noche, compuesto como hemos apuntado antes, en mayo de 1789, tras cerca de cinco meses de total y obligado silencio creativo, es el más corto de los *Cuartetos* de la madurez del compositor. Surgido en la oscuridad de un período de abrumadora opresión

espiritual, la obra traduce un «nuevo estilo», señalado en general por toda la crítica mozartiana, así como los signos «demacrados y febriles» (Parouty) «de las angustias de la existencia cotidiana y de la fatiga creativa, por lo que, aún expresado en una forma comedida y concisa, el carácter atormentado del compositor surca cada página» (Poggi & Vallora). Tiene cuatro movimientos.

El Primer Movimiento **Allegro** (en $\frac{3}{4}$), desde el comienzo establece, una sonoridad más coloreada que el primer «Cuarteto prusiano» precedente, en *Re* mayor K.575, dominando el motivo de ataque del tema inicial. Un «puente» con *sforzandos* a contratiempo, trae a continuación, dos elementos importantes en alternancia dialogada: enérgicos tresillos de corcheas y una figura ascendente arpegiada en el registro agudo del violonchelo, (sin duda un brindis al rey prusiano Federico Guillermo). Sin embargo, el verdadero segundo tema, también en el agudo del chelo, está menos perfilado. Un vigoroso grupo cadencial combina el primer tema y los tresillos que constituyen el arranque del desarrollo en *fa* menor. Después la tonalidad se establece en *Re* bemol mayor con el retorno del primer tema. El desarrollo, muy largo, tenso, atormentado y modulante, es seguido por una reexposición, no hay coda.

El Segundo Movimiento, **Larghetto**, en *Mi* bemol mayor es esencialmente melódico, con varios solos, concebidos presumiblemente para agradecer al rey violonchelista, pero sobre todo con largas guiraldas de semicorcheas e incluso fusas, circulando de un instrumento a otro. Es una *forma sonata* bitemática, sin desarrollo, pero en la reexposición el «puente» entre los dos temas es objeto de una amplificación dramática y modulante.

El Tercer Movimiento **Menuetto (Moderato)**, más lento que de costumbre con un *tempo* un tanto ceremonioso, para el musicólogo americano Reginald Barrett-Ayres, es «uno de los más interesantes movimientos en los cuartetos de Mozart» pues, en varios aspectos, «supera a otros, en términos de originalidad, imaginación y escritura brillante». El *trío* es el doble de largo que el *Minuetto*. En el comienzo de la segunda repetición, se pasa bruscamente a *Re* bemol mayor pero, después de un compás de silencio, vuelve en la dominante de *do* menor, antes de alcanzar el *mi* bemol, mostrando uno de esos asombrosos malabarismos armónicos propios de Mozart.

El Cuarto Movimiento, **Allegro assai** (en $\frac{6}{8}$) es extremadamente corto (tres minutos y medio), pero lleno de sorpresas y de virtuosismo contrapuntístico. El tema acunador, de estructura secuencial, es

inmediatamente sometido a imitaciones y termina, inopinadamente, con una fulminante escala descendente en semicorcheas desgajadas (procedentes del *Minuetto*). Sigue un desarrollo contrapuntístico, sobre una nueva segunda idea. «Hay un pasaje extraordinariamente «orquestal», raro en la música de cámara de Mozart» (Tranchefort), con baterías de semicorcheas. Una falsa recapitulación del primer tema en *re* bemol es el punto de partida de un desarrollo, con atrevidas modulaciones. La reexposición del tema principal, es seguida por una importante coda, que trae sucesivamente la segunda idea y el pasaje «orquestal» y, finalmente, superpone el tema antes de concluir *piano*.

Duración aproximada: 24 minutos.

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

Cuarteto de cuerdas en Si bemol mayor, Op. 18, n° 6

Cuarteto de cuerdas en fa menor, Op. 95, n° 11

Así como en lo referente a las *Sonatas para piano*, Beethoven inició muy joven la labor creativa, en relación a los *Cuartetos para cuerda* –como también, a la música orquestal (*Sinfonías, Conciertos* etc.)– el músico de Bonn empezó su trabajo relativamente tarde, pudiendo señalarse, como causas principales, de esta aparente «sequía» compositiva de música camerística, por una parte, la conocida autocritica del maestro, incluso más severo para consigo mismo que con respecto a los demás y, por otra, las dudas y vacilaciones que no podía evitar le abrumaran derivadas, en cierto modo, de estar perfectamente al tanto de la fascinación sin límites que, entre sus contemporáneos, suscitaba el género del *cuarteto de cuerdas*, tan especial dentro de la modalidad de la música de cámara. Pese a todo, los *Cuartetos* de Beethoven son testimonio de un arte musical específico que, salvo grandiosas excepciones: Bartók (1881-1945), Shostakovich (1906-1975) etc, no pudo hacer otra cosa que sobrevivir al maestro de Bonn. Tal es la grandeza incomparable de los *Cuartetos* de Beethoven que, por lo común, se dividen en tres grupos, correspondientes, a su vez, con los períodos más característicos de su autor que, en efecto, se dedicó al *Cuarteto de cuerdas* en tres etapas diferentes de su vida, mientras que el flujo de las otras corrientes de su repertorio -*Sonatas* o *Sinfonías*- discurría con continuidad y siguiendo un ritmo regular. Parece como

si, en cada momento de esta producción, Beethoven «experimente la necesidad de recogerse, de enfrentarse, cara a cara, consigo mismo, para hacer balance» (Tranchefort) y « para lo que elige el *cuarteto*» (Claude Rostand).

La distribución de la actividad creativa de *cuartetos de cuerdas* de Beethoven puede pues, resumirse en el siguiente esquema:

-Entre 1798 y 1800, los seis «*Cuartetos Lobkovitz*» del Op.18, sólo estilísticamente sobrepasados por las *Sonatas* para piano, pero que, por si mismos, ya representan un amplio *corpus* genérico.

-Entre 1806 y 1810, los cinco *Cuartetos* op. 59 («*Rasumovski*»), en los que, junto a los correspondientes al Op. 74 y Op. 95, la escritura virtuosística rompe con las tradiciones formales del género, por lo que fueron acogidos con reservas, tanto por los intérpretes y la crítica, como por el público en general.

-Finalmente, entre 1822 y 1826, figuran los «cinco últimos *Cuartetos*», además de la «*Gran Fuga*» (*op. 127, 130, 131 132, 133 y 135*, respectivamente) a los que Beethoven se consagró en exclusiva, tras una interrupción de doce años y «tercera época» del compositor que «encarna el punto álgido de sus investigaciones, de su independencia y de todas sus audacias inventivas» (Tranchefort). En ellos, las más complejas polifonías y las exigencias técnicas o expresivas a los instrumentos participantes son de tal envergadura que no puede extrañar fueran profundamente incomprensidos en su momento, pese, o precisamente por eso, al entusiasmo que despertaba por entonces el género.

Ciertamente, en el espacio de unas decenas de años, el *Cuarteto de cuerdas* había llegado a alcanzar una popularidad sin par, por lo que no es demasiado sorprendente que un apasionado cronista de ese tiempo, refiriéndose al hecho, escribiera: «*Una época de alegría ha visto la luz en nuestra patria alemana; nuestros Cuartetos se interpretan desde el Tajo hasta el Neva*».

Todo este ambiente propicio determinó que Beethoven realizara sus primeros ensayos, dentro del terreno, con una insólita y sorprendente circunspección creadora hasta que, el 1 de junio de 1801, se permite señalar, por primera vez, que es sólo entonces cuando: «empiezo a saber componer cuartetos», siendo testimonio elocuente de esta humilde confesión la intensa labor revisora y de perfeccionamiento que lleva a cabo con el primero de sus *Cuartetos* (en *Fa* mayor Op.18, nº1), como se comprueba en los manuscritos originales, en los que ha quedado

constancia de que la obra fue considerablemente transformada.

En lo que concierne a los *cuartetos* de los períodos creativos primero (entre 1798 y 1800, cuando escribe los seis dedicados al príncipe Lobkovitz) y segundo (coincidente con el *Quinteto opus 29 e*, incluso, el *Cuarteto Op. 127*), Beethoven se mantiene fiel al formato de la *Sinfonía* clásica, en cuatro movimientos, fórmula que, por otra parte, no abandonará hasta los últimos años de su existencia.

Sin embargo, y pese a ello, se aprecia, desde los primeros ensayos, un deseo y una preocupación por lograr un modo personal de componer cuartetos bien definidos, que el paso de los años, no hará más que acentuar progresivamente.

Así pues, dentro de los tres períodos que se distinguen claramente en la producción general de Beethoven (juvenil, intermedio y final), los seis *Cuartetos de cuerdas* que integran el Op. 18 se enmarcan claramente en la primera etapa, habiendo sido compuestos entre 1798 y 1800, publicados en 1801, por Mollo, en Viena y dedicados al príncipe Joseph Franz von Lobkovitz (1772-1816), el noble bohemio que junto a otros aristócratas vieneses apoyó a Beethoven, desde sus comienzos y le persuadió para permanecer en la capital austríaca. El segundo *Cuarteto* del grupo (tercero en el orden cronológico de composición), en *Sol mayor, Opus 18 n° 2*, fue escrito cuando el compositor tenía 28 años de edad, ya bastante sordo, y sus borradores muestran que fue concebido casi al mismo tiempo que el *Septimino Op. 20*. El juicio del siempre ponderado «Papá Haydn» sobre estos *cuartetos* de su antiguo discípulo es, sin embargo, ambiguo y, según relata Giuseppe Carpani en su biografía («*Le Haydine: ovvero lettere su la vita e le opere del célebre maestro Giuseppe Haydn*», 1812) «aunque satisfecho de esta obra, Haydn no descubrió en ella ninguna originalidad, o no quiso ver en ella más que una fusión de su propio estilo con el de Mozart».

El *Cuarteto en Si bemol mayor op. 18 n° 6*, sexto «Cuarteto Lobkovitz», verosíblemente el penúltimo de la serie que escucharemos a cargo del Cuarteto Casals, fue compuesto entre 1799 y 1800 y también publicado en octubre de 1801, por Mollo, en Viena. Es notable que la primera parte del *Finale*, cuyos numerosos esbozos, prueban que fuera varias veces retocado, lleva el título: «*Malinconia*» («Melancolía»), que vino a ser por extensión el sobrenombre que se le asignó al *Cuarteto* entero, que para Tranchefort, desde el punto de vista del desarrollo musical, esta introducción al *Finale* está décadas por delante del resto del opus 18. La obra tiene cuatro movimientos.

El Primer Movimiento **Allegro con brio** (en 2/2), adopta la *forma sonata* bitemática en la que el primer tema, en notas picadas se abre con un vivo *grupetto* y después salta alegremente, en líneas quebradas, desde los registros altos del primer violín al registro grave del violonchelo, mientras segundo violín y viola acompañan con firmeza. Tras una repetición en la que los violines dialogan en igualdad, un motivo de transición conduce al segundo tema, ligeramente danzarín, en pequeños saltos, discretamente susurrado por los cuatro instrumentos, en marcha paralela. Un *ritornello* en arpeggios, reintroduce el primer tema en el violonchelo asociado con la viola. La exposición es repetida, antes del desarrollo que, en principio juega en ecos, con el esparcimiento del corto motivo rítmico, salido del primer tema. Se pasa, a continuación a un *fugato* que explota el motivo de transición precedente. En el centro de este desarrollo, un repentino silencio sirve como premonición de una ruptura trágica. El primer tema retorna para concluir luego poéticamente. En la reexposición, el *grupetto* inicial es expresamente repetido por la viola, antes de que aparezca un nuevo motivo melódico, breve pero evocador, que sirve de coda.

El Segundo Movimiento **Adagio, ma non troppo** (en *Mi* bemol mayor, en 2/4) está en *forma lied* tripartito, basada en la sucesión de dos temas en tres partes o secciones: A-B-A (A como exposición del primer tema, B como parte central con un segundo tema, y A como reexposición del primer tema). El primer tema es expuesto abiertamente por el primer violín sobre un escueto acompañamiento. Cuando el segundo violín repite la importancia del acompañamiento es considerablemente mayor, con un contracanto del primero. El violonchelo al unísono del primer violín, cantará el segundo tema en modo menor (*mi* bemol) y en matiz *pp* (*piano*), con la repetición a cargo del segundo violín, con contracanto del primero en fusas. Por cuatro veces el chelo, asociado a la viola, intenta introducir el tema prolongándolo en un clima de profunda gravedad, sobre síncopas acentuadas de *sforzandos*. La viola y después los dos violines conducen, en modo menor, a la segunda parte del tema inicial. El violín canta el tema inicial sobre las semifusas de los otros instrumentos y después este tema es retomado por ellos, sobre el contracanto en *staccato* del violín. Corresponde al primer tema concluir en una breve y meditativa coda.

El Tercer Movimiento: **Scherzo: Allegro** (en *Si* bemol mayor), tiene un fuerte sabor rítmico (uso de la síncopa apoyada por *sforzandos*). Se trata de una suerte de divertimento que no hará sino acentuar el contraste con

el siguiente movimiento. El tema, constituido por motivos en notas picadas, posee una gran vivacidad. En el trío es el primer violín el que desarrolla su *ostinato* rítmico, con pesados acentos del segundo violín en *sforzando* sobre la parte débil del motivo. La transición en tono menor y *forte*, toma el mismo ritmo para conducir a la repetición del *Scherzo*.

El Cuarto Movimiento **-Allegretto quasi Allegro-Adagio-Allegretto**: subtítulo como dijimos antes, *Malinconia* («Melancolía») es un *Finale*, tan complejo como enigmático que lleva (en italiano) la indicación: «esta pieza debe tratarse con la mayor delicadeza». Escrito en *si* menor y en 2/4, una frase suplicante, indecisa, se eleva por pequeños intervalos o *grupettos*, en un registro agudo, en primer lugar por los dos violines y la viola y después, en una tesitura más sombría por el segundo violín viola y violonchelo, antes de dividirse en movimiento contrario. El cuarteto termina en fin, con cinco acordes dolorosos (séptima disminuida). De repente, *en attacca* irrumpe bruscamente el tema *Allegretto quasi Allegro* en el estilo de una *Danza alla tedesca* («danza germánica») un *Ländler* de franca alegría, acentuado a contrapaso en su ritmo de 3/8 con todas sus notas picadas, que deja por el momento la *Malinconia* como un punzante recuerdo, pero esta irrumpe de nuevo. Luego el tema de danza pierde su carácter *Allegretto*, para adoptar el *tempo Adagio*, que constituye una amable coda tras la cual Beethoven concluirá *Prestissimo*, difuminando cualquier huella de melancolía y «sin que se aporte respuesta al fundamental conflicto que este *Finale* había propuesto...» (Tranchefort). Recordemos que «mientras el músico componía esta página fuera de las proporciones habituales y de tan conmovedora belleza, no ignoraba que la sordera le amenazaba con encerrarle en sí mismo, sin tardar».

El **Cuarteto n° 11, en fa menor, Op.95**, segundo de Beethoven que interpreta el Cuarteto Casals en el presente concierto, es el único al que el propio compositor le adjudicó un subtítulo: «*Serioso*», en obvia referencia al prevalente carácter sombrío de la pieza. La inexorable y progresiva sordera, la precaria salud, los amores frustrados (el hundimiento de su proyectada boda con Teresa Malfatti), la inseguridad financiera y la desventurada vida familiar, se combinaron para transformar a Beethoven en un personaje hosco, amargado y profundamente abatido. En una carta a su viejo amigo el doctor Franz Wegeler el 2 de mayo de 1810, confiesa: «Si no hubiese leído en algún sitio que uno no debe dejar la vida voluntariamente, mientras pueda hacer todavía algo que valga la pena, hace tiempo que hubiera muerto

y ciertamente por mi propia mano. ¡Oh, la vida es tan bella, pero me ha envenenado para siempre!».

Aunque extremadamente corto, el *Cuarteto «serioso»* que Felix Mendelssohn, consideraba la obra más característica de Beethoven, no es una miniatura sino una comprimida y concentrada composición, notablemente articulada de un movimiento a otro, y con un rango emocional que excede ampliamente su restringido tamaño. Clasificada usualmente, como ya apuntamos, como una de las obras finales del «periodo medio» Beethoven (el de los *Cuartetos Op. 59 «Rasumovski»*), muchas de sus páginas anticipan los *cuartetos* postreros del exaltado «tercer período» que siguieron, alrededor de catorce años más tarde.

Beethoven comenzó el *Cuarteto en fa menor*, al final del verano de 1810 y lo terminó en octubre de ese mismo año, dedicándolo a Nikolaus Zmeskal von Domanovecz, alto funcionario de la cancillería de la corte húngara, residente en Viena, también músico y antiguo conocido del compositor, con estas rebuscadas palabras: «*He aquí mi querido Zmeskall, mi amistosa dedicatoria. Deseo que ella sea para Vd. un grato recuerdo de nuestra larga amistad, puede aceptarla como una prueba de mi estima y no como el fin de un hilo ya tejido desde hace mucho tiempo, pues Vd está entre mis primeros amigos en Viena*» dice Beethoven en su adulator texto de dedicatoria, especialmente significativa, al ser además el primer *Cuarteto* dirigido a un amigo procedente de la burguesía en lugar del acostumbrado aristócrata y noble patrón. La obra fue estrenada en Viena, en mayo de 1814, a cargo del conjunto ejecutante habitual: Cuarteto Schuppanzigh, aunque sólo será editada, en la capital austríaca, por Rudolf Steiner, dos años después (diciembre de 1816).

El primer movimiento *Allegro con brio* (en 4/4), extremadamente concentrado, el más corto que escribiera Beethoven, se abre con una frase lacerante, lacónica, tocada al unísono por los cuatro instrumentos. Sigue un silencio misterioso tras el que el violín acomete con poderosos saltos de octava, en diseños ascendentes y descendentes. Después, brevemente, expandiendo el motivo de apertura, el más tranquilo segundo tema es introducido por la viola y, luego, retomado por los demás instrumentos. El violín establece el tierno tercer tema para completar la muy concisa e irrepitida exposición. El corto desarrollo está basado en el furioso primer tema, que lleva a una truncada recapitulación. La coda alcanza su climax con la viola repitiendo el motivo de comienzo hasta que, como extenuado por el esfuerzo, finalmente se desvanece.

El Segundo movimiento, ***Allegretto ma non troppo*** (en 2/4, en re mayor), ni lento ni *scherzo*, adopta la *forma lied*, en cinco secciones. Se inicia con una introducción lenta del violonchelo sobre una escala descendente alterada. Sobre el acompañamiento del segundo violín y la viola, el primer violín canta a media voz una dulce melodía, teñida de cierta melancolía, que finalmente concluye en una amplia cadencia. Después de una detención la viola anuncia el segundo tema, que es tratado como un *fugato*, pasando desde una parte a otra en imitación. La sección *fugato* es interrumpida por un recuerdo de la frase de comienzo del chelo, antes de continuar con el tratamiento fugado, incluso más complejo, de la melodía de la viola, incluyendo la adición de una contramelodía, que acorta la brecha entre las entradas e invierte el tema. Un restablecimiento abreviado de la sección de comienzo precede la amplia coda.

El tercer movimiento ***Allegro assai vivace ma serio*** (en 3/4, en fa menor), el que da título a la obra, es un *scherzo en forma rondo* heterodoxo, es decir con dos tríos distintos, que pueden considerarse episodios intercalados, el primero entre el *sol* bemol y el *Re* mayor y el segundo entre *Re* y *Do* mayor. Se trata de unos ritmos incisivos, duros, febriles, que enlazan con la vehemencia del *Allegro* inicial. Un corto motivo sincopado de cuatro notas, salpicado de silencios constituye la base del *Scherzo*.

En el cuarto movimiento, ***Larghetto espressivo-Allegretto agitato***, una introducción de siete compases prepara la entrada del movimiento propiamente dicho, a partir de saltos ascendentes de octava. El *Allegretto* está en *forma rondo-sonata*, con tres apariciones del estribillo y tres episodios secundarios (*couplets*). El tema estribillo está, a su vez, constituido por dos elementos, uno rítmico y otro melódico y el conjunto da la impresión de una formulación repetitiva. La primera parte del tema es inquieta y su nerviosa ansiedad impregna el movimiento hasta cerca del final. Entonces en una brusca permuta de sentimiento, el compositor acelera el *tempo*, cambia el modo, de menor a mayor, y termina con una alegre conclusión, que intenta testificar el carácter indomable del espíritu humano (y, por supuesto, del compositor), «no importa cómo fuese puesto a prueba por la mala fortuna» (Melvin Berger, «*Guide to Chamber Music*», Dover Publ. Inc. Mineola, New York, 2001).

Duración aproximada:

- *Cuarteto de cuerdas en Si bemol mayor, Op.18, n° 6: 25 minutos.*
- *Cuarteto de cuerdas en fa menor, Op. 95, n° 11: 21 minutos.*



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 19 de noviembre 2019

TRÍO DE VIENA

Avance del Curso 2019-20

Martes, 26 de noviembre 2019	CHRISTIAN BLACKSHAW, piano
Lunes, 9 de diciembre 2019	ENSEMBLE DA CAMERA
Lunes, 16 de diciembre 2019	MARÍA JOSÉ MONTIEL, mezosoprano LAURENCE VERNA, piano
Martes, 14 de enero 2020	DENIS KOZHUKHIN, 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 y piano
Miércoles, 25 de marzo 2020	DEZSO RÁNKI, piano
Martes, 31 de marzo 2020	BORIS BELKIN, violín ANASTASIA GOLDBERG, piano
Martes, 21 abril 2020	ALEXEI VOLODIN, piano PAVEL GOMZIAKOV, violonchelo
Lunes, 4 de mayo 2020	CHRISTIAN ZACHARIAS, 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.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance del Curso 2020-21

Miércoles, 28 de octubre 2020	JAVIER PERIANES, piano
Lunes 16 o martes 17 de noviembre 2020	ELISABETH LEONSKAJA, piano
Miércoles, 2 de diciembre 2020	GIL SHAHAM, violín
Lunes, 14 de diciembre de 2020	ARABELLA STEINBACHER, violín con piano
Lunes, 19 de abril 2021	YEFIN BRONFMAN, piano
Martes, 27 de abril 2021	VIKTORIA MULLOVA, violín (sola)
Miércoles, 12 de mayo 2021	CUARTETO BELCEA

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

Con el patrocinio de:



Con la colaboración de:



WWW.KIWO.ES

