



Luis
-85

SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXIX
Curso 2010 - 2011

CONCIERTO NÚM. 738
X EN EL CICLO

Concierto por el:
CUARTETO KÜCHL

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 8 de febrero

20,15 horas

Alicante, 2011

CUARTETO KÜCHL



El **CUARTETO KÜCHL** fue fundado en 1973. Hasta entonces había participado en sus propias series regulares de conciertos en la Asociación de Amigos de la Música de Viena (la bien conocida Vienna Musikverein), siguiendo la tradición que se remonta a 1849.

En 1978 obtuvo la Medalla Mozart de la Sociedad Mozart de Viena. Participa regularmente en los festivales de música de Viena, Salzburgo, Ossiach Passau, Montreux, Bolonia, y Flandes. Muchos renombrados artistas colaboran con ellos, por ejemplo André Previn, Lynn Harrell, Paul Badura Skoda y Stefan Vladar.

Entre sus muchas grabaciones podemos destacar los Cuartetos de cuerda de Beethoven completos. Prácticamente todas las obras clásicas importantes

para cuarteto de cuerda están incluidas en sus programas, pero no olvidan los compositores contemporáneos, incluyendo muchos estrenos.

El Cuarteto Küchl nos visitó el 23 de abril de 2008, interpretando obras de Schubert, Mosonyi y Beethoven.

Rainer Küchl, (primer violín).

Nacido en 1950, estudió violín en la Universidad de Música y de las Artes Interpretativas de Viena. Desde su juventud ha tocado música de cámara y como solista en numerosos conciertos tanto en Austria como en otros países. Con tan solo 21 años fue nombrado concertino de la Orquesta Filarmónica de Viena. Recibió el premio de interpretación Mozart en 1978. En 1982 fue nombrado profesor jefe de violín de la Universidad de Música y de las Artes Interpretativas de Viena. Desde 1985 es el director del Conjunto "Anillo de Viena". Está en posesión de la Orden de Oro de Mérito de la Provincia de Salzburgo y de la Cruz de Honor Austriaca de las Ciencias y las Artes. Rainer Küchl tocará el violín Antonio Stradivarius "Chacone", Cremona 1725, puesto a su disposición por la Banca Nacional Austriaca.

Eckhard Seifert (segundo violín).

Nacido en 1952, estudió violín en la Universidad de Música y de las Artes Interpretativas de Viena. Ha dado numerosos conciertos como solista y como músico de cámara tanto en Austria como en otros países. Es miembro de la Orquesta Filarmónica de Viena desde 1973 y desde 1975 director de los primeros violines. Es el principal componente de los Cuartetos Seifert. Eckhard Seifert tocará el violín Stradivarius "ex Halphen" de 1727, puesto a su disposición por la **Fundación Angelika Prokopp de Viena**.

Heinz Koll (viola).

Nacido en Viena en 1951, estudió violín y viola en la Universidad de Música y de las Artes Interpretativas de Viena. Desde 1976 hasta 1979 fue viola solista de la Orquesta Sinfónica de Viena y desde 1980 de la Orquesta Filarmónica de Viena. Ha dado numerosos conciertos como solista y como músico de cámara tanto en Austria como en otros países. Es profesor de la Joven Orquesta Filarmónica de Austria.

Gerhard Iberer (violonchelo).

Nacido en 1958, estudió cello en la Universidad de Música de Graz y en la Universidad de Música y de las Artes Interpretativas de Viena. En 1978 recibió de la Fundación Dr. Karl Böhm el Premio para los estudiantes de música de cuerda. Desde 1985 es miembro de la Orquesta Filarmónica de Viena. Ha dado numerosos conciertos como solista y como músico de cámara tanto en Austria como en otros países. Desde 1991 es miembro del Cuarteto Küchl.

PROGRAMA

- I -

HAYDN

**Cuarteto en Do mayor, op. 74 n° 1
(Hob.III.72)**

Allegro moderato
Andantino grazioso
Menuetto, Allegretto
Finale: Presto

KREISLER

Cuarteto de cuerdas en La menor

Allegro moderato
Scherzo, Allegro vivo con spirito
Andante con moto
Finale, Allegro molto moderato

- II -

SCHUBERT

**Cuarteto n° 15 en Sol mayor,
op. Post. 161, D. 887**

Allegro molto moderato
Andante un poco moto
Scherzo: Allegro vivace
Allegro assai

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

Cuarteto en Do mayor, Op. 74 n° 1 (Hob.III. 72)

A finales del siglo XVIII se pusieron de moda las audiciones de cuartetos y sinfonías en los conciertos públicos de Londres e incluso antes estrenarse en Viena, desde el año 1789, el *Professional Concert* venía programando los Cuartetos Op. 54/55, de Haydn que, dos años más tarde, llegó a la capital británica con otros seis Op. 64 en su equipaje, escritos el año anterior, algunos de ellos tocados previamente, como primer violín, por el promotor de los conciertos londinenses Johann Peter Salomon. Se ignora si cuando Haydn concluyó su visita a Londres y marchó de nuevo a Viena, el 1 de Julio de 1792, Salomon le insistió en volver más adelante con nuevos cuartetos o si el regreso fue una iniciativa del propio compositor pero lo cierto es que seis nuevos Cuartetos Op. 71/74 fueron compuestos en Austria, entre las dos estancias en Londres y que finalmente varios de ellos se tocaron en la temporada musical londinense de 1794 bajo la dirección de Salomon.

Los manuscritos de esta colección tienen fecha de 1793 y están numerados del 1 al 6 en el orden tradicional en que se conocen actualmente, distribución que, si bien no fue hecha por el propio Haydn, se encuentra presente en todas las ediciones de la época y verosíblemente representa la secuencia de la composición o al menos de la finalización de las obras. En efecto aunque los manuscritos de los Op. 71 n° 1 en Si bemol y n° 2 en Re mayor llevan originalmente la fecha de 1792, fue luego tachada y cambiada por la de 1793, tal vez por propia iniciativa de Haydn para que en Londres consideraran ambos cuartetos tan recientes como los otros cuatro de la colección.

A pesar de que las primeras ediciones de los Cuartetos Op. 71/74 incluyen una dedicatoria al conde Anton Georg Apponyi, violinista y mecenas, que durante el invierno 1874-75 había apadrinado al compositor para su admisión en la logia masónica, en realidad Haydn los compuso pensando sobre todo en las salas de concierto londinenses y no como los precedentes para su ejecución en los salones palaciegos vieneses, por lo que permanecieron inéditos hasta su definitivo regreso a la capital austríaca en 1795. Los tres primeros aparecieron casi simultáneamente en Londres (Corri, Dussek & Co.) y en Viena (Artaria) en octubre de ese año, y los tres últimos, por los mismos editores, en febrero y abril del siguiente. En su edición parisina, Pleyel asignó al trío el Op. 71 y a los tres restantes el Op. 74, numeraciones que retomó en su edición completa de 1801-1802, pero sin dejar nunca de conformar una serie de seis.

Como característica general estas obras son muy representativas de lo que se ha denominado «estilo londinense» en el que, por primera y única vez en la producción de cuartetos Haydn emplea diversos recursos formales y si bien realmente estas composiciones no introducen grandes novedades, destaca en ellas la presencia clara y deliberada de una combinación de esas particularidades. En primer lugar, sistemáticamente, se incluye una *introducción* precediendo los primeros movimientos, que no se repite en el momento de la reexposición y que acorde con los hábitos de la música sinfónica que Haydn compuso en esta época (1791-95) comienza siempre *forte*. Se trata de hecho de un fragmento musical de «subir el telón» destinado tan sólo a captar de inmediato la atención del público de las grandes salas de conciertos inglesas. El estilo londinense se manifiesta además básicamente por una notable brillantez, luminosidad y virtuosismo en la escritura y el empleo de una *sonoridad* a la que jamás había recurrido hasta el momento y que se traduce en una masa sonora más plena, con pasajes contruidos sobre largas secuencias de acordes *legato*, sin perceptible pausa entre las notas y las relaciones y aunque los efectos tonales *tutti* están definidos por los solistas con una clara intención camerística, en alguna ocasión se provocan auténticos efectos orquestales. Sin embargo no parece verosímil que Haydn, por entonces autor ya de medio centenar de cuartetos, escribiera los Op. 71/74 pensando en una gran formación instrumental sino que, simplemente, aplicó a un conjunto limitado de cuatro instrumentos solistas de cuerda procedimientos que hasta entonces eran más representativos de sus obras orquestales. La serie sobrepasa en vigor a todas las precedentes y encierra novedades comparables a las de los tríos de la época. Otra particularidad de estos cuartetos es el uso de *efectos tímbricos* más brillantes, enteramente nuevos, que contribuyen a una integración más fuerte de las cuatro voces, reunidas en un mismo gesto y no como antaño de tres voces acompañando a la cuarta (aunque este escenario todavía está lejos de ser abandonado). Con independencia de los numerosos efectos de este tipo, la interacción entre los instrumentos es menos dialógica mostrándose solidarios los unos con los otros en el enunciado de un mismo motivo, estrechamente unidos entre ellos y menos libres de proponer cada uno pequeños motivos incisivos o adornarse en otros más largos. Esta manera de envolver el discurso a partir de un mismo elemento extraído del tema da lugar a una especie de mosaicos musicales que responden y se completan el uno al otro en el tiempo, testimoniando un nuevo tipo de relación instrumental perfectamente adaptado al equilibrio discursivo del cuarteto gracias al cual las cuatro voces son, al menos en algunos instantes, estrictamente equivalentes. Otra característica de estos cuartetos Apponyi es la forma de las *frases* contruidas en mayor escala que en los cuartetos precedentes y que al

renunciar a un material hecho a base de pequeños motivos se inclinan hacia unos vastos horizontes, afirmándose más en su volumen sonoro que en su registro. Desde el punto de vista estructural los cuartetos londinenses recurren en el conjunto de los cuatro movimientos al uso de la forma sonata y especialmente en los movimientos lentos. Al haber explorado todas las posibilidades técnicas renunciando al carácter pulido de los cuartetos precedentes para conseguir una mayor frescura y acceder a un universo donde los propios sentimientos se expresen quizás con menos matices pero con más fuerza, Haydn puede consagrarse libremente en estos a la profundización y a la síntesis con fines esencialmente expresivos y penetrar más profundamente que nunca en sí mismo, «en el fondo de lo desconocido».

El **Cuarteto en Do mayor, Op. 74 n° 1 (Hob.III. 72)** uno de los más interpretados de Haydn, destaca a la vez por la amplitud de su concepción y por su profunda unidad interna. La introducción es esta vez una cadencia perfecta cuya progresión anuncia el material temático no solamente el movimiento inicial **Allegro moderato** sino de los otros tres consecutivos. A los dos potentes acordes de introducción sigue un primer tema más serio, con un asombroso aliento, duración e interés motivico. Destacan dos importantes aspectos tanto en él como a lo largo del cuarteto entero: el uso de cromatismos y una escritura instrumental, con un deslumbrante rango de tonos, un brillante dinamismo, rapidez en los pasajes y notable complejidad de las interrelaciones temáticas. El **Andantino grazioso** una forma sonata de gran sutileza y equilibrio armónico y de sonoridades muy finas llenas de encanto tiene, en un principio, un cierto sabor mozartiano hasta que Haydn le pone su inconfundible sello. El tercer movimiento **Menuetto**, verdadero scherzo bajo la indicación de **Allegretto**, ha perdido por completo el carácter de danza. El tema del trío suena como una melodía popular austriaca. El extraordinario **Finale: Presto** tiene, como el primer movimiento, infinidad de motivos individuales. La sección del desarrollo altamente contrapuntista explota ampliamente los recursos tonales y técnicos de los cuatro instrumentos tanto de manera individual como en grupo. En la coda, Haydn crea sonoridades que tienen un efecto orquestal.

FRITZ KREISLER (Viena, 1875 - Nueva York, 1962)

Cuarteto de cuerdas en La menor

Músico superdotado, compositor estimable y, sobre todo, uno de los más afamados violinistas de su tiempo. Como muchos otros genios, Kreisler manifestó precozmente su extraordinario talento. Siendo todavía un niño, en 1882, comienza a estudiar música con su padre convirtiéndose a los 7 años en el alumno más joven de la historia del Conservatorio de Viena, donde aprendió con maestros como Hellmesberger (violín) y Bruckner (teoría), debutando dos años más tarde como violinista. Al año siguiente pasó al Conservatorio Musical de París donde entre otros fue discípulo de Lambert, Massart y Leo Delibes. Con 12 años gana la medalla de oro del Primer Gran Premio de Roma compitiendo con otros 40 jóvenes intérpretes, todos mayores de 20 años. En 1888-89 realiza con gran éxito una primera gira de conciertos por Estados Unidos compartiendo recitales con el pianista Moriz Rosenthal pero, al retornar a Austria, fracasa en su intento por incorporarse a la Orquesta Filarmónica de Viena por lo que, decepcionado, abandona la música para estudiar Medicina y luego Arte que perfecciona en Roma y París, pero que finalmente le aburre y abandona. Tras incorporarse un breve período en el ejército en 1899 retorna al estudio del violín logrando ponerse a punto de nuevo en tan solo cuatro semanas de tal forma que poco después tiene un «segundo debut» con la Orquesta Filarmónica de Berlín, abriéndole de nuevo las puertas de la fama que crece incesantemente, sobre todo a partir de una serie de nuevas giras por EEUU entre 1901 y 1903. El 10 Noviembre de 1910 estrena en Londres el Concierto para violín de Elgar, bajo la dirección del compositor, que le dedica su obra. Al iniciarse la Primera Guerra Mundial se incorpora a las tropas austriacas y tras permanecer brevemente en el frente resulta herido licenciándose con honores. Con el deseo ayudar a su país de algún modo se traslada a los Estados Unidos para una gira de conciertos pero la agregación de este país a la contienda le coloca en una delicada situación debiendo retirarse discretamente a un lugar apartado en el Maine donde pasa el resto de la guerra. En su reaparición al mundo de los conciertos en 1919 en el *Carnegie Hall* de Nueva York obtiene una acogida triunfal. Desde 1924 se establece en Berlín hasta la anexión (*Anschluss*) de Austria a Alemania en 1938, año en el que, por su origen judío, huyendo de la amenaza nazi, se traslada a Francia y poco después de nuevo a EEUU donde adquiere la nacionalidad americana y permanecerá el resto de su vida, dando su último concierto público en 1947, dedicándose durante unos años después a realizar audiciones radiofónicas hasta su fallecimiento en 1962.

Como intérprete fue uno de los más célebres violinistas de su tiempo destacando por el característico y personal sonido dulce y ardiente del instrumento y aunque su técnica deriva, en muchos aspectos, de la escuela franco belga, su noble y expresivo fraseo evoca siempre el estilo *gemütlich* (acogedor) de la Viena prebélica, como en otros grandes artistas de su generación inmediatamente reconocible. El entusiasmo y la manera de interpretar las piezas, haciendo que sonaran de modo grandioso, le hicieron ganar seguidores de forma interminable tras sus apariciones. Resultaba inevitable que sus maneras accesibles y emocionalmente expresivas se compararan con su contemporáneo, aunque más joven, Jascha Heifetz de infalible precisión técnica pero más desligado emocionalmente y con menor coloración sonora inmediata. Se ha insistido repetidamente que mientras Heifetz era el más ostensible perfecto violinista, Kreisler era el más querido.

Como compositor Kreisler escribió, algunas piezas largas, virtuosistas, para cuerda y varias operetas poco conocidas, como *Apple Blossoms* en 1919 y *Sissy* en 1932. Sin embargo, sus páginas de violín solo mejor conocidas son piezas cortas, sentimentales, capaces de exhibir su pasmoso *vibrato*, que utilizaba como «bises» en sus conciertos, tenían la duración precisa para los discos de 78 r.p.m. de la época y estaban sazonadas de un cierto aroma étnico o nacionalista, como las famosas *Caprice viennois*, *Tambourin chinois*, *Schön Rosmarin* y la mayoría de la pareja de obras denominadas *Liebesfreud*, *Liebesleid* concebidas para ser tocadas por violín y orquesta o violín y piano y que sirven de colofón a muchos conciertos en los que ha intervenido un destacado intérprete. Es autor de varias famosas *cadenzas* incluyendo una para el Concierto para violín en Re mayor de Brahms, el Concierto en Re mayor de Paganini y el de Beethoven una de las más empleadas hoy día por los violinistas.

Pero, sobre todo, fue un gran adaptador. Parte de su popularidad provenía del hecho de haber redescubierto muchas partituras clásicas perdidas de famosos compositores. Explicaba haber encontrado estas obras ocultas en diversas librerías y monasterios por toda Europa. Como transcripciones de esos «clásicos perdidos» (entre los que se incluían piezas de maestros como Couperin, Pugnani, Vivaldi, Tartini, Dittersdorf, el Padre Martín, Francoeur, Stamitz y otros) Kreisler interpretaba esas piezas cortas durante sus conciertos o en sus famosas audiciones radiofónicas llegando a constituirse como una suerte de signature de sus actuaciones y, con el tiempo muchos de estos trabajos alcanzaron gran popularidad por propio derecho, incorporándose incluso en el repertorio de otros intérpretes cercanos al violinista. Sin embargo, el 2 de Febrero de 1935, fecha de su 60 cumpleaños, el crítico del *New York Times*, Olin Downes, en su telegrama de felicitación preguntó a Kreisler, bromeando, si él

era realmente el autor de todos aquellos «clásicos perdidos» y, para su sorpresa, el violinista le respondió negativamente. La revelación provocó una conmoción en el mundo musical, dividido entre el decepcionado desprecio y el elogio por la osadía, pero Kreisler se mantuvo contumaz e imperturbable ante la censura de los críticos recordando que antaño habían juzgado favorablemente las obras y que no importaba quien las hubiera escrito en tanto la gente disfrutara con ellas, afirmando: «*El nombre cambia, el valor permanece*». Justificaba la acción en que para elaborar programas bien equilibrados de sus conciertos resultaba más útil recurrir a piezas virtuosas de conocidos compositores frente a la desventaja de incorporar obras firmadas con su propio nombre, en un principio desconocido, añadiendo, no sin cierta razón, que de haberse identificado en su momento como suyas posiblemente no hubieran llamado la atención. El público aparentemente estuvo de acuerdo con él dado que su popularidad se mantuvo inamovible después del escándalo y, ciertamente, tan grande fue su fama que sobrevivió airoso a la ardorosa controversia pues mientras los críticos le condenaban duramente, el auditorio manifestó poco interés por el tema y continuó abarrotando sus conciertos. Por otro lado resulta obvio que, gracias su ingenio, sus obras en el estilo de otros compositores tenían tal grado de sofisticación y calidad que llegaron a engañar a los expertos y de hecho todavía se escuchan a veces como «bises».

Pero Kreisler fue no solo un virtuoso violinista y compositor de talento sino también un integrante regular de formaciones de música de cámara por lo que no puede sorprender que en su repertorio incluyera algunas obras concebidas dentro del género como vehículo para su propia interpretación con su hermano violonchelista Hugo. De entre ellas destaca un **Cuarteto de cuerda en La menor** una pieza en la que abraza el atonalismo de Schönberg y su Escuela de Viena compuesta en 1919, justamente antes del relanzamiento de la carrera en EEUU, después de la Primera Guerra Mundial y completada en 1922. Se ha considerado como una obra programática y autobiográfica, inspirada en el Cuarteto de Smetana *De mi vida* y si bien Kreisler no admitió abiertamente esta influencia confesó a su biógrafo «*Es mi tributo a Viena*» por lo que quizás represente un elogio de la alegre capital durante la última década del Imperio Habsburgo, destruido para siempre por la Gran Guerra. Aunque por el perfil de su creador pudiera esperarse que esta pieza contenga una sección particularmente virtuosa, concebida para el primer violín, no es así y se trata de una obra integral, que encierra una compleja y equilibrada interrelación entre las partes. Si bien la técnica del violín es progresista, el lenguaje compositivo está todavía firmemente enraizado en la tradición romántica vienesa.

El movimiento de apertura ***Allegro moderato*** titulado también ***Fantasia*** se inicia inmediatamente con una nota dramática del violonchelo solo. La parte principal del movimiento deja de ser trágica para transmitir un sentimiento obsesivo. El siguiente ***Scherzo, Allegro vivo con spirito*** tiene un toque travieso en el que desde el principio el ritmo de danza arranca con energía. La lánguida sección del trío proporciona un poderoso contraste. En el movimiento lento ***Andante con moto***, titulado además ***Introducción & Romance*** la música es conmovedora y describe el dolor o la añoranza por algo perdido. El principal tema del ***Finale, Allegro molto moderato*** es la versión actualizada de una alegre y rítmica melodía bailable vienesa. Lentamente se desarrolla un inmenso clima dramático rematado por la reaparición de la trágica declaración del solo de apertura del violonchelo. La pieza termina pacíficamente con una tranquila nota.

FRANZ SCHUBERT (Viena, 1797 – Viena, 1828)

Cuarteto nº 15 en Sol mayor, Op. post. 161, D. 887

En la historia del cuarteto Schubert ocupa una posición singular por su fulgurante progresión hacia las cimas del género. Efectivamente, aunque sus primeros cuartetos, escritos desde los catorce años, revelan ya ciertos trazos originales de lo que será su futuro lenguaje y su auténtico estilo, se trata sin embargo de obras desiguales, tal vez demasiado académicas, en las que, claramente, puede adivinarse la influencia de sus grandes predecesores. Pese a que su evolución pone de manifiesto incontestables progresos, tanto en la escritura formal como en el contenido expresivo, estas obras tempranas fueron luego severamente censuradas por el propio compositor en particular cuando, en 1824, emprende sus tres últimas obras maestras que suponen, en relación a las precedentes, no sólo un considerable salto cualitativo sino el umbral hacia unos horizontes inéditos. Tanto en la estructura como en el trabajo temático en esos tres postreros cuartetos se trasluce, ciertamente, un progreso sensible respecto a los hallazgos de corte beethoveniano del segundo periodo, al trasladarse Schubert hacia un universo estético, un estilo compositivo y un lenguaje musical muy alejado del admirado maestro. Si bien parecería normal que los dos compositores utilizaran en conjunto referentes musicales comunes, al estar formados básicamente a partir de los mismos modelos y trabajar en una época sensiblemente coincidente, es incuestionable que, de acuerdo con la personalidad y sensibilidad de ambos personajes, sus objetivos expresivos eran por completo diferentes e incluso antagónicos y que los resultado que alcanzan les sitúan en órbitas definitivamente dispares.

Obsesionado en sus últimos años por la idea de la muerte, Schubert concede un particular privilegio a una concepción musical del tiempo en el que coexiste por un lado la tendencia a perpetuar el instante y por otro a mostrar su fragilidad que se concreta musicalmente recurriendo a la inestabilidad armónica, a las oscilaciones entre las tonalidades mayor y menor y al empleo de una textura capaz de engendrar, más allá de la pulsación rítmica, una especie de «latido», por medio de notas repetidas y de trémolos. Por otra parte, considerado el cuarteto en su conjunto como vehículo instrumental, Schubert tiene tendencia a tratarlo de una manera cada vez más sinfónica a través de una elección de matices, de urdimbres y de densidad de acordes que sobrepasan las posibilidades naturales del género, poniendo en evidencia su doctrina de considerar su escritura como un medio de progreso en el dominio de la gran formación orquestal. En este sentido Schubert, en sus cuartetos, no aspira como Beethoven, que en los suyos se muestra alejado de toda preocupación sinfónica, a expresar las voces del alma, a analizar la conciencia y deslizarse hacia planteamientos metafísicos, sino que, por el contrario, simplemente se abandona a la llamada de la intimidad, permitiendo a la música mostrar lo que es, sin someterse a ningún tipo de interrogantes trascendentes, dejando palpar libremente la angustia, sin tratar de eludirla y, en definitiva, abandonándose resignadamente al destino, sin pretender desordenar o refrenar el tiempo.

Resulta fascinante comprobar el espectacular progreso en la producción de Schubert de los últimos años cuando se la contempla de un modo panorámico y de este singular fenómeno creativo el decimoquinto y último **Cuarteto en Sol mayor, Op. 161, D. 887**, compuesto en tan sólo diez días, representa un asombroso ejemplo pues, aún no siendo su última obra de cámara, le permite alcanzar, con tan sólo 29 años, la cima de un arte que su muerte prematura no le permitió sobrepasar.

A comienzos del año 1826 y al término de un deprimente trimestre, Schubert vive a la espera del libreto prometido por su amigo Eduard von Bauernfeld para ponerse por fin a trabajar conjuntamente en la ópera *Der Graf von Gleichen* (El conde de Gleichen). Sintiendo quizá el vacío de unas semanas de verano vividas sin proyectos viajeros ni diversiones y con el trasfondo de la sensación agrídulce que le dejara el escaso éxito público del Cuarteto en Re menor «*La muerte y la doncella*», cuya puesta a punto y las primeras ejecuciones y críticas le crearon una penosa angustia y tal vez con la impresión añadida de no haber compuesto nada verdaderamente importante en los seis últimos meses, al término de un período de duda sobre sí mismo como un gesto de afirmación vital o como si realizara un acto de liberación, compone entre el 20 y el 30 de junio un nuevo cuarteto de cuerdas. Las causas de este impresionante alarde de inspiración son difíciles de concretar y posiblemente son varios los elementos que se

mezclan para crearle tal sentimiento de desasosiego y urgencia capaz de provocar la rápida gestación de la partitura. Podría tratarse de la liberación del desasosiego que le provoca el incierto reconocimiento de su calidad de músico y, en particular, la apremiante necesidad de conseguir organizar materialmente su existencia o también la exasperación por la larga prórroga de un siempre anhelado triunfo en el mundo de la ópera.

Respecto a la elección de Sol mayor, tonalidad raramente empleada por Schubert en su música instrumental y esencialmente unida a algunas de sus obras de adolescencia, en las que representaba pasión, ímpetu, alegría de la juventud, coraje ante el riesgo y voluntad de simplificación, se ha especulado que en esta ocasión sería una especie de revancha frente al anterior cuarteto en Re menor, representando un nuevo planteamiento, una recuperación de las fuerzas y, en definitiva, una nueva aventura. Sin embargo el Cuarteto escapa de esta idea pues, realmente, no puede considerarse que esté en Sol mayor, dado que la alternancia sistemática entre la tonalidad mayor y menor encuentra aquí su apogeo. Como procedimiento armónico, esa oscilación y permanente intercambio modal, tan característico del lenguaje de madurez schubertiano, es determinante en la estructura interna de la obra e impone al oyente una sensación de inestabilidad. Existen otros dos aspectos que destacan en el conjunto de la obra determinando su clima. Por una parte, en el orden instrumental, la importancia muy particular del violonchelo y, por otra, en relación a la escritura, el lugar preeminente que se concede a los trémolos. En efecto, la obra puede definirse como un cuarteto para violonchelo situado bajo el signo de la inestabilidad y del estremecimiento interior, quedando limitados los dos violines y la viola a un papel de acompañamiento a merced de la movilidad de las «voces» y en el que al no tratarse de una obra sosegada los trémolos de las cuerdas le proporcionan su fuerza dramática. De cualquier forma, se logra profundizar en la expresión con tal intensidad sonora que, a veces, parecen sobrepasarse los límites del género camerístico para apuntar hacia la sinfonía. Dos de los aspectos más originales de la estética schubertiana son el permanente e incesante equilibrio entre dos estados de indolencia que se han designado respectivamente como abandono a la muerte y abandono a la vida, balance que se halla a la vez exacerbado y trascendido en el Cuarteto en Sol mayor.

Sólo el primer movimiento fue interpretado en vida del compositor, en el único concierto vienés con obras suyas que este organizó en toda su existencia el 26 de marzo de 1828, siendo sus intérpretes los miembros con el Cuarteto Schuppanzigh. La primera ejecución pública integral de la obra no se produciría, sin embargo, hasta 1850, por el Cuarteto Hellmesberger precediendo a su publicación en noviembre del año siguiente a cargo de Diabelli.

La búsqueda de la unidad, evidente en los cuatro movimientos del Cuarteto en Re menor, sigue siendo una característica de este nuevo cuarteto y, sin duda, la rapidez de su concepción favoreció una concordancia tanto en el clima como en el paso de ideas y elementos entre sus cuatro movimientos. En el primer movimiento ***Allegro molto moderato*** desde el comienzo se esboza un combate simbólico entre sombra y luz, entre tonalidad menor y mayor, mientras que el misterio parece espesarse con la entrada del tema principal en el primer violín, por encima de un débil trémolo de los otros tres instrumentos. Los primeros compases llevan simbólicamente en su estructura la línea esencial del cuarteto. Un tenue acorde, con leves adornos, abre el segundo movimiento ***Andante un poco moto***, eminentemente contrastado. El violonchelo es el encargado de cantar el tema del andante un poco moto. El ***Scherzo: Allegro vivace*** tanto por su tema como por su clima expresivo, prolonga el espíritu de los dos primeros movimientos. Los trémolos devienen elemento fundamental de la organización y de la estructura del tema. El prodigioso movimiento final, ***Allegro assai***, en forma rondó vuelve al tema de la «carrera hacia el abismo» en una especie de realización del proyecto que suponía el Finale del Cuarteto «La muerte y la doncella» (movimiento que, retrospectivamente, podría parecer como un esbozo un poco seco en su excesiva nerviosidad). El violonchelo adopta el mismo ritmo de tarantela, con las mismas sugerencias alucinatorias. Comienza ***forte***, con un tema rítmico en notas repetidas: El conjunto del movimiento explotará las parcelas rítmicas contenidas en este tema y variará sus elementos constitutivos. La coda reúne en los últimos susurros simbólicos de las cuerdas todas las brumas presentes a lo largo de los cuatro movimientos, que conservan su mágico poder hasta los últimos compases.

Duración de la ejecución: alrededor de 43 minutos.

Nota: Todos somos una parte muy importante del concierto de hoy. Todos podemos ayudar a que el concierto sea un éxito. Simplemente siendo correctos y considerados, y escuchando el sonido del silencio; apagando nuestros móviles, nuestros relojes y no haciendo ruido con cualquier otra cosa que moleste a los demás.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Martes, 22 de febrero 2011
JOANNA MACGREGOR, piano

Avance de programación 2010- 2011

Lunes, 14 de marzo 2011	BORIS BELKIN, violín GEORGES PLUDERMACHER, piano
Lunes, 28 de marzo 2011	RENAUD CAPUÇON, violín FRANK BRALEY, piano
Jueves, 7 de abril 2011	ORQUESTA DE VALENCIA LEOPOLD HAGER, director MOJKA ERDMANN, soprano
Martes, 26 de abril 2011	IGNACIO RODES, guitarra
Viernes, 6 de Mayo 2011	PREMIO DE INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE
Jueves, 19 de mayo 2011	ANDRAS SCHIFF, piano
Martes, 24 de mayo 2011	CUARTETO TAKACS con IMOGEN COOPER, piano GRAHAM MITCHELL, contrabajo

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com

PARA DAR BENEFICIOS A LOS QUE NI SIQUIERA SABEN QUE LOS RECIBEN

Colaborar en la creación de una sociedad más justa y equitativa es más que nuestro trabajo, es nuestra razón de ser. Por eso, durante 2009 nuestras actividades de Obra Social beneficiaron a más de 5.600.000 personas, lo que significa 150.000 más que en 2008. Quizás no todos sepan lo que estamos haciendo, pero nosotros sí sabemos que debemos seguir haciéndolo. Por eso, aquí nos tienes.



C.I.V.E. 27/05/2010

AQUÍ NOS TIENES

 **CAM** Caja
Mediterráneo

