



Sainza
91

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. 745
XVII EN EL CICLO

Concierto por:

CUARTETO TAKÁCS

con:

IMOGEN COOPER, piano

GRAHAM MITCHELL, contrabajo

TEATRO PRINCIPAL

Martes, 24 de mayo

20,15 horas

Alicante, 2011

CUARTETO TAKÁCS



EDWARD DUSINBERRE, Primer violín

KÁROLY SCHRANZ, Segundo violín

GERALDINE WALTHER, Viola

ANDRÁS FEJÉR, Violonchelo

Últimas temporadas: Ha continuado sus giras de noventa conciertos anuales por Europa, Australia, Nueva Zelanda Japón, y Corea del Sur, aparte de sus viajes por Estados Unidos donde son bien conocidos las innovaciones en sus programas: "Everyman" en el Carnegie Hall de Nueva York con el Phillip Seymour Hoffman en 2007; música y poesía con Robert Pinsky en catorce ciudades, colaboración con el grupo folk húngaro "Muzsikás". En esta temporada, 2010/11, ofrece además un ciclo Bartok en Sydney, tres conciertos centrados en Schubert en Nueva York y Michigan y el estreno en Nueva York de una nueva obra que Daniel Kellog ha compuesto para el cuarteto.

Es su primera visita a nuestra Sociedad.

Lo más destacado de su carrera: Fundado en Budapest en 1975, ganó los primeros premios en los Concursos internacionales de Evian en 1977 y de Portsmouth en 1979; por lo que recibió muy pronto un reconocimiento internacional. Actualmente tiene su sede en la Universidad de Colorado y es cuarteto en residencia en el festival de Aspen y en Santa Bárbara; además de colaborar estrechamente con la Escuela Guildhall de Londres. Todos sus miembros han recibido la Cruz de Caballero de la Orden del Mérito de la República de Hungría.

Grabaciones: Para Decca destacamos: en 2005 su CD con los últimos Cuartetos de Beethoven que fue nombrado disco del año y mejor grabación de cámara por la revista "BBC Music Magazine" y obtuvo un premio Gramophone y el de la Academia de Cámara Japonesa. Los primeros Cuartetos obtuvieron un Grammy, un Gramophone, dos premios de la Academia Japonesa y el premio de Música de Cámara de América.

En 2006 realizaron su primera grabación para Hyperion con Cuartetos de Cuerda de Schubert. En 2007 obtuvieron una nominación a los Grammy por el Quinteto para piano de Brahms. En 2008 sacaron al mercado cuartetos de Brahms y en 2009 el Quinteto para piano de Schumann. El próximo noviembre aparecerán los cuartetos "Apponyi" de Haydn

IMOGEN COOPER



Últimas temporadas: En la temporada 2008/09 interpretó, en la Serie de pianistas internacionales de Londres, todas las obras para piano que Schubert escribió en sus últimos seis años de vida. En la 2009/10 actuó con las Orquestas Sinfónicas de Toronto y Cincinnati y ofreció recitales y conciertos de música de cámara en Bélgica, EE.UU. y Reino Unido. En la 2010/11 ha tocado con la Orquesta de Filadelfia y Simon Rattle, la Sinfónica de Boston y Colín Davis, la Mahler Chamber Orchestra y Robin Ticciati y una gira con la Sinfónica de Londres y Daniel Harding, sin olvidar su actividad en la música de cámara con los cuartetos Belcea y Takács y los recitales de lieder con Wolfgang Holzmaier.

Es su primera visita a nuestra Sociedad.

Lo más destacado de su carrera: Es muy popular y querida en el Reino Unido habiendo tocado prácticamente con todas sus orquestas y en los mejores festivales y series de conciertos. Ha dado recitales en Nueva York, Chicago, París, Viena, Róterdam y Praga. Muy interesada en la música contemporánea estrenó *Tracer Overhead* de Thomas Adés, *Decorated Skin* de Deirdre Gribbin y *Voices for Angels* de Brett Dean con miembros de la Filarmonica de Berlín. Ha tocado con las Filarmonías de Nueva York y Viena, las Sinfónicas de Gotemburgo y la NHK de Japón, la Concertgebouw, Leipzig Gewandhaus, y Staatkapelle de Dresde. Y ha hecho giras con la Camerata de Salzburgo, la Orpheus y la Orquesta de Cámara de Australia.

Mantiene una buena relación como directora/solista con la Northern Sinfonia y la Britten Sinfonia con quienes toca con asiduidad. En 2007 recibió de la reina Isabel II el CBE (Commander of the British Empire) y en 2008 fue premiada por la Royal Philharmonic Society.

Grabaciones: Para Philips grabó recitales con Holzmaier, Destacan también sus grabaciones de cuatro conciertos de Mozart con la Northern Sinfonia, un recital en directo desde el Wigmore Hall y sus series de Schubert.

GRAHAM MITCHELL



Últimas temporadas: En 2007 tocó en los festivales de música de cámara de Peasmarsh y Corbridge con los tríos Florestan y Gould y el famoso bajista John Patitucci. Y también en el festival IMS Prussia Cove al que siguió una gira por el Reino Unido incluyendo un concierto en el Wigmore Hall. Estas actuaciones le llevaron a ser galardonado en 2008 por la Royal Philharmonic Society. En 2008/09 fue asesor artístico de los festivales Mendelssohn y Mull, regresó a Corbridge y a IMS Prussia Cove. Tocó en King's Place y en el festival de cámara North York Moros. Este año ha actuado en el concierto del 25 aniversario de los "Young Concerts Artist Trust" (YCAT) del Wigmore Hall.

Es su primera visita a nuestra sociedad.

Lo más destacado de su carrera: Nació en Escocia y a los quince años comenzó a tocar el contrabajo. Estudió en el Royal College of Music y en la Royal Academy of Music por la que fue galardonado en 2002. Ganó el "Scottish Bass Trust Internacional" en 1998, y desde entonces es miembro de la Philharmonia Orchestra y frecuentemente colabora con la Orquesta de Berlín, y la Orquesta de Cámara Europea además de ser el principal contrabajista invitado por la Concertgebouw, la Royal Philharmonic, Radio Stuttgart, BBC NOW y muchas otras orquestas importantes. Como solista ha tocado en varias ocasiones obras de su instrumento, además de actuar como músico de cámara con formaciones como los tríos Leopold String y Angel, y con los conjuntos Nash Ensemble y Composers Ensemble. Fue el primero en tocar el dúo para violonchelo y contrabajo de Rossini en el Festival Internacional de violonchelo de Manchester. Graham Mitchel siempre agradece a la Fundación Stradivari su ayuda en la adquisición de su contrabajo italiano de 1750 atribuido a la familia Testore.

Grabaciones: Para Hyperion junto al pianista Paul Lewis y el Trío Leopold ha grabado el quinteto "La trucha" que hoy escucharemos. También este año ha hecho un disco con la London Bridge Ensemble.

PROGRAMA

- I -

J. HAYDN **Cuarteto en re mayor, op.71 n°2 Hob III/70**

Adagio – Allegro
Andante cantabile
Menuetto. Allegro
Finale. Allegretto - Vivace

F. SCHUBERT **Cuarteto en si bemol mayor, op. posth 168 D 112**

Allegro ma non troppo
Andante sostenuto
Menuetto : Allegro. Trio
Presto

- II -

F. SCHUBERT **Quinteto con piano en la mayor,
op. posth 114 D 667 "La trucha"**

Allegro vivace
Andante
Scherzo. Presto
Andantino – Allegretto
Allegro giusto

JOSEPH HAYDN (Rohrau, 1732 - Viena , 1809)

Cuarteto de cuerda en Re mayor Op. 71 n° 2 (Hob III, 70)

Ningún otro género musical reposa tan exclusivamente sobre la figura de un sólo compositor como los cuartetos de cuerda sobre su incontestable creador, Joseph Haydn, en cuyas manos creció desde una modalidad instrumental relativamente insignificante, al menos en su nomenclatura, como el divertimento, hasta una formación sonora de gran fuerza, complejidad formal y sutileza espiritual en el que la idea musical se concentra y sus dimensiones se alargan, apareciendo formal y temáticamente como una genuina música de cámara. Es a partir del Op. 64. cuando los cuartetos de Haydn se ofrecen ya más extrovertidos y con una calculada expresividad directa, ante todo en los movimientos lentos que, sucesivamente, ganan en importancia y amplitud.

Después de veintinueve años al servicio de la familia Esterházy, la muerte del Príncipe Nikolaus en 1790, dio a Haydn la oportunidad de dejar su cargo como *Kapellmeister* a tiempo completo y aceptar la invitación ofrecida por el violinista y empresario alemán Johann Peter Salomon de viajar a Inglaterra y proporcionarle música para sus conciertos. En 1791, llega pues a Londres con los seis Cuartetos Op. 64 del año anterior en su equipaje, algunos de los cuales ya habían sido tocados por Salomon, como primer violín, en alguna de sus funciones musicales. La programación de cuartetos, incluyendo también sinfonías, en el curso de los conciertos públicos, era por entonces un hecho común en la capital británica pero no así en Viena donde esa combinación instrumental era tradicionalmente un género musical privado y exclusivo, no diseñado para su escucha en los grandes salones. En Londres tiene pues la oportunidad de participar y asistir a audiciones ejecutadas en amplias salas, por músicos profesionales con un sólido entrenamiento, abiertos a un público heterogéneo, muy alejadas de las actuaciones comunes en los íntimos salones aristocráticos austriacos, asumidas por aristócratas aficionados o intérpretes mantenidos en calidad de sirvientes, cuya concurrencia pertenecía, casi en exclusiva, a la nobleza o la alta burguesía.

Aunque se ignora si fue Salomon quien solicitó a Haydn, tras su regreso del primer viaje a Londres, hacia el 1 de julio de 1792, la composición de nuevos cuartetos con la perspectiva de utilizarlos en un nuevo viaje proyectado para 1794 o si se trató una iniciativa del propio compositor, se sabe con certeza que los seis siguientes Cuartetos Op. 71 y 74 fueron compuestos durante el verano de 1793 en Austria, es decir entre las dos estancias londinenses y que varios de ellos fueron interpretados en los conciertos de temporada de ese año en la capital británica por el propio Salomón, dos miembros de la familia holandesa Dahmen tocando

el segundo violín y el violonchelo y el italiano Federico Fiorello la viola. Los seis manuscritos están numerados del 1 al 6 en el orden tradicional en el que se les conoce que, verosíblemente, coincide con el de su composición o, al menos, el de su finalización. Sin embargo las partituras de los Op. 71 n° 1 en Si bemol y n° 2 en Re mayor llevan originalmente la fecha de 1792, pero tachada y cambiada por la del año siguiente, presumiéndose que Haydn hizo el cambio para que ambos se consideraran tan recientes como los restantes cuatro y homogeneizar el momento de su creación. Aunque, sin duda, Haydn los compuso pensando en su uso por Salomon en las salas de conciertos londinenses, los Cuartetos Op. 71 y 74 no fueron editados hasta su vuelta definitiva de Inglaterra en 1795, cuando reanudó sus obligaciones con la familia Esterházy, reinstalándose principalmente en Eisenstadt si bien durante esos últimos años el compositor pasó también largos períodos en Viena, donde finalmente fallece en 1809.

Las primeras ediciones de esta serie de Cuartetos llevan una dedicatoria al conde Anton Georg Apponyi, violinista y mecenas, pariente de los Esterházy y amigo del compositor, a quien había apadrinado durante el invierno 1784-1785 para su admisión en la logia masónica vienesa *Zur wahren Eintracht* (La Verdadera Concordia), suponiéndose que tal vez tuvo también alguna influencia en la gestación de las obras. Los tres primeros Op. 71 aparecieron publicados, casi simultáneamente, en Londres y en Viena en octubre de 1795 y los tres últimos Op. 74, en febrero y abril de 1796. En su edición parisina, Pleyel utilizó también la misma numeración que retomó en la de 1801-1802, aunque en la práctica se les agrupa conjuntamente como una serie de seis conocida como «Cuartetos Apponyi».

Los «Cuartetos Apponyi» representan una gran transformación en el estilo de Haydn. Más experimentales e innovadores que las composiciones precedentes, se consideran, por lo general, como las primeras obras de cámara concebidas específicamente por un gran compositor con la mente puesta en el público heterogéneo de una gran sala de conciertos como los *Hannover Square Rooms* londinenses controlados por Salomon y, por ello, resulta difícil asociarlos a las aristocráticas veladas del receptor de la dedicatoria Conde Apponyi. Este propósito se manifiesta en particular en varias características musicales comunes de las obras que representan lo que se ha denominado «estilo londinense». En primer lugar, por primera y única vez en una serie de cuartetos, se incluyen introducciones que preceden al discurso en la forma sonata propiamente dicha. Actuando de este modo Haydn se inspira más en su propia experiencia con la música sinfónica que en los antecedentes mozartianos del cuarteto. Se trata, de hecho, de un recurso teatral de «subida del telón», destinado a captar inmediatamente la atención del público en los grandes salones de concierto más numerosos y menos sofisticados que antaño. De este modo, con ex-

cepción del cuarteto Op. 71 n.º 2 cuyo comienzo (un *Adagio solenne*) es más lento que lo que sigue, en los restantes utiliza diversas variedades de acordes preliminares *fortísimo*. En esta serie, la escritura es más brillante y exigente , con una mayor expresividad que antes y las melodías son más fáciles de captar y retener, poniendo en evidencia el deseo de provocar la atracción del auditorio. Los tiempos se exageran, haciéndose más veloces los movimientos rápidos y más pausados los lentos. Algunos detalles íntimos son reemplazados por grandes gestos, con largas secuencias de acordes *legato*, provocando una intensificación general de todos los aspectos musicales, particularmente del contenido emocional. Los cuartetos Op. 71 y 74 se caracterizan también por su notable sonoridad al aplicar Haydn a un conjunto de cuatro solistas de cuerda, procedimientos reservados hasta entonces para sus obras orquestales logrando que sobrepasen en vigor a todas las series precedentes, tanto en relación a las inéditas disposiciones armónicas y modulaciones como a las nuevas relaciones de tonalidad entre los movimientos hasta el punto de haberse afirmado que en ellos «es apreciable el despertar del Romanticismo». y, en particular, a Schubert. A través de nuevos tipos de asociaciones instrumentales se crean efectos tímbricos enteramente nuevos que, a su vez, contribuyen a una mayor integración de las cuatro voces reunidas en el mismo gesto haciéndolos más solidarios en el enunciado de un único motivo y, en definitiva, más estrechamente ligados entre si. Finalmente, desde el punto de vista estructural los cuartetos se atienen en sus cuatro movimientos, al empleo de la forma sonata, especialmente en los lentos.

El Cuarteto en Re mayor Opus 71 n° 2 (Hob. III. 70) es el único de Haydn que lleva una breve introducción lenta (*Adagio*), limitada a cuatro compases de esencia melódica. El *Allegro* subsiguiente, uno de los más originales de todo el repertorio para cuarteto, es enunciado de manera sucesiva por los cuatro instrumentos desplazándose del grave (violonchelo) al agudo (primer violín) y provocando un fuerte contraste total que logra que el movimiento en su conjunto llegue a un extremado virtuosismo. Sigue un *Adagio cantabile*, en forma sonata, centrado en la belleza melódica, con varias modulaciones muy románticas que conduce hacia un *Menuetto (Allegretto)* con aire de *Scherzo* que se le ha considerado un antecedente directo del de la Sinfonía n° 2 de Beethoven. La pieza termina con un *Finale, Allegretto*, movimiento que una vez más demanda un considerable esfuerzo al primer violín que delata su auténtico destinatario, Johann Peter Salomón y testimonia el talento que sin duda le atribuía el compositor.

FRANZ SCHUBERT (Viena 1797 – Viena, 1828)

Cuarteto de cuerdas nº 8 en Si bemol mayor D, 112 (Op. 168) Quinteto para piano y cuerdas, en La mayor, «La Trucha», Op. 114, D. 667

La evolución del genio creador y estético se desarrolla discretamente durante la primera etapa de Schubert, sin un particular enfrentamiento con las ideas tradicionales, sin la ambición de igualar o sobrepasar a los maestros que admiraba y, sobre todo, sin una voluntad tan feroz de afirmación de la personalidad como la que jalona, desde sus comienzos, la carrera de Beethoven, aunque trabajando sin descanso y siguiendo siempre los impulsos que le dictan su naturaleza y su intuición. Por todo ello la sombra del pasado pesará largo tiempo sobre su producción que evoluciona entre referencias absolutas a los viejos modelos y los trazos de su propia originalidad. Con una sorprendente prudencia y modestia, tanto en lo referente a su obra general como al cuarteto de cuerdas en particular Schubert se abre camino utilizando las vías convencionales pero con un marcado sello personal lo que explica que, tradicionalmente, la musicología no haya podido resistirse contraponer su progreso en esta modalidad instrumental con el respectivo de Beethoven, pues ambas personalidades representan, de alguna forma, una suerte de recíproco negativo, de «*Doppelgänger*» (el doble), a la vez antitético y cercano, manifestando evidentes puntos de encuentro en la ocasional contradicción de sus respectivas tendencias estéticas.

De la serie de casi veinte cuartetos que escribió Schubert, los tres primeros se han perdido y cuatro no se llegaron a consumir, ya sea por inacabados o por tratarse de movimientos solitarios. La producción real de quince piezas se reparte pues en dos grupos bien diferenciados. El primero integra los once de juventud escritos entre 1811 y 1819, los más precoces destinados esencialmente a sesiones musicales familiares, considerados de manera general como obras de aprendizaje pero sin encerrar ningún objetivo experimental ni manifestar tampoco una particular ambición artística o pretensiones trascendentes. El segundo grupo lo constituyen los tres últimos cuartetos, situados entre 1824 y 1826, que se inscriben plenamente en el contexto de la música de cámara vienesa «de sociedad» de la época, en concreto en la llamada «*Hausmusik*» (música doméstica), hecha por el mero placer de su escritura y concebida esencialmente para uso propio y de los amigos, en los que, no obstante, gracias a su talento, Schubert introduce un tono y un estilo nuevos que los eleva a auténticas obras maestras del género. En el intervalo, el solitario Movimiento de Cuarteto (*Quartettsatz*) de 1820 marca el momento decisivo en la mutación hacia el gran estilo schubertiano.

Pese no haber sido capaz de explotar todas sus posibilidades y existir en ellos una especie de dependencia de la tradición, aceptada y reconocida, esencialmente de Mozart, Haydn y el primer Beethoven, cuyas obras, que conoció muy pronto, le influyeron significativamente, en las partituras tempranas de Schubert están ya presentes ciertos rasgos característicos de su estilo. Durante esa etapa precoz, su talento se hace más lúcido gracias a los consejos de Salieri, profesor de composición del *Konvikt* que se interesa particularmente por el joven músico, examinando con esmero sus manuscritos y haciendo anotaciones en sus primeras partituras para cuarteto por lo que, a pesar de algunas dudas y retrocesos, su nivel experimenta en cuatro años una decisiva y espectacular progresión que le conduce al dominio del género y a la oportunidad de ofrecer una forma de expresión personal. Tras una notable actividad creadora inicial, entre 1812 y 1813, Schubert sólo escribe cinco cuartetos de cuerda entre 1814 y 1819, escaseando a partir de entonces la composición de este género que se circunscribe al *Quartettssatz* de 1920 y a los tres escritos en los posteriores años de su vida.

El **Cuarteto nº 8, en Si bemol mayor D. 112 (Op. 168)** parece haber sido concebido entre el 5 y el 13 de septiembre de 1814 que se corresponde en la vida del músico con un estado de ilusionante felicidad, durante las vacaciones de verano. La perspectiva de concluir su Misa cantada en Fa en las próximas semanas, debió sin duda contribuir al ambiente entusiasta que, de alguna forma, presidiría el rápido nacimiento de esta obra. En efecto, el 5 de septiembre dos días después de terminar la segunda versión del primer acto de su ópera *El castillo de placer del diablo*, Schubert comienza el cuarteto cuyo primer movimiento escribe y concluye esa misma jornada lo que le hace añadir al final de sus páginas que con aire triunfante: «*Acabado en cuatro horas y media*». El segundo movimiento, comenzado al día siguiente, se termina el 10 de septiembre, el *minuetto* el 11 y el total de la partitura el 13. Curiosamente la obra fue concebida, en un principio, como un trío de cuerda aunque, después de unas pocas líneas, renunció a esta formación instrumental. Publicado mucho después de la muerte de Schubert, el Cuarteto en Si bemol recibió entonces el número de Opus 168, que no tiene ningún sentido en la cronología real de su obra, sometida durante largo tiempo a una catalogación contradictoria, si bien hoy día se acepta básicamente el inventario de Otto Erich Deutsch que refleja el orden real de composición. Las circunstancias biográficas del compositor, su muerte prematura, el fracaso relativo de sus obras, pero también su propia personalidad, hizo que se preocupara poco, en vida, de la edición de su trabajo.

La obra tiene cuatro movimientos. El primero *Allegro ma non troppo* de una aparente fácil concepción se caracteriza por un primer tema de di-

seño cromático mientras que el segundo, una atmósfera de profundidad y gravedad aunque desprovista de toda tragedia. En el segundo movimiento *Andante sostenuto* se ha subrayado la evidente influencia mozartiana lo que no impide en absoluto que tenga un acento original, meditativo o nostálgico, dentro de un sentimiento romántico. El tercero, *Minueto :Allegro* tiene un trío danzante, muy vigoroso, que recuerda al primer movimiento y anuncia el último, *Presto*, un alegre *scherzo-finale*, no exento de cierta concepción dramática .

«Vd conoce sin duda el quinteto de Schubert para pianoforte , violín, viola, violonchelo y contrabajo con variaciones sobre "La Trucha". Lo ha compuesto por la petición expresa de mi amigo Sylvester Paumgartner, a quien encantaba la deliciosa canción. De acuerdo con su deseo el quinteto debería presentar la misma estructura e instrumentación que el reciente quinteto de Hummel, que de hecho es un septeto. Schubert la ha terminado pronto y se ha quedado la partitura, yo me he encargado de las partes y las he mandado a Steyr a la casa de Paumgartner». Estas líneas a propósito del **Quinteto para piano y cuerdas, en La mayor, «La Trucha», Op. 114, D. 667**, escritas en 1858 por un amigo de Schubert, Albert Stadler, constituyen el único documento disponible sobre la génesis de la obra y hacen referencia a los acontecimientos acaecidos durante el verano de 1819 cuando el compositor, con 22 años, acompaña a su íntimo amigo, el famoso barítono de la Opera de la Corte de Viena y habitual intérprete de sus lieder Johann Michael Vogl, durante un viaje de vacaciones por la Alta Austria.

En la primera etapa de su recorrido de cerca de tres meses marchan a Linz y se detienen inicialmente en Steyr, pequeña ciudad industrial, célebre desde la Edad Media por sus acererías y fábricas de armas, de donde era originario Vogl, a la que finalmente retornan para permanecer una temporada. Schubert disfruta allí de un período lleno de felicidad, fascinado por los encantos agrestes de los alrededores «*tan hermosos que no se pueden describir*» (como cuenta en una carta a su hermano), donde las plácidas aguas del río Enns reflejan los tejados empinados y la fachadas rococó del pequeño pueblo, por la embriagadora fragancia de los pinos y el aire de la montaña que le suscitan la quimera de un tiempo detenido.« *Me he divertido mucho en Steyr y espero divertirme más todavía ...* » escribe desde Linz a su amigo Johann Mayhoffer en Viena el 19 de Agosto de 1819. Pero Schubert no sólo queda impresionado por el esplendor de la naturaleza, sino también por la oportunidad de relacionarse con otras jóvenes, hijas y amigas del abogado Albert Schellmann, tío de su amigo Stadler y amigo del cantante Vogl, gran aficionado a la música, en cuya casa se alojó. Parece que sobre el 14 de Septiembre, estando todavía en Steyr, al pedirle la hermana de Stadler que escribiera algo en su diario

formuló la siguiente máxima: « *Disfruta siempre el presente con prudencia, para que tengas un recuerdo agradable del pasado y en el futuro ninguna pesadilla* ». Bajo este particular decorado, donde el hombre representa a un tímido actor desbordado por la naturaleza, no podría faltarle la inspiración al joven músico haciendo que pronto llegue adquiera la condición de huésped privilegiado de Steyr.

En efecto, Vogl introduce a Schubert en la buena sociedad del lugar, en especial los artistas y melómanos y, de esta forma, encuentra a Sylvester Paumgartner, vicedirector de una mina de hierro de la pequeña ciudad. Acaudalado mecenas, hombre culto y amante de la música que, además de un cierto número de instrumentos de viento, tocaba aceptablemente el violonchelo y organizaba regularmente conciertos en los salones musicales de su amplia mansión en la céntrica plaza de la villa, proporcionando generosa hospitalidad y una entusiasta bienvenida a los músicos visitantes. Schubert y Vogt actuaron, sin duda conjuntamente, en muchas de estas representaciones y es fácil suponer que la canción *Die Forelle* («La Trucha») D. 550, habría figurado más de una vez en el programa. Compuesta en 1817, a partir del texto del poeta Christian Friedrich Daniel Schubart y consistente en una sencilla imagen sentimental que evoca la felicidad de un pez en el agua del río brutalmente interrumpida por un pescador, el *lied* era uno de los favoritos de Paumgartner. De ser cierta la referencia de Stadler, a él precisamente correspondió el mérito de sugerir a Schubert que escribiera una pieza adecuada para una de sus reuniones de música de cámara, pero con dos estipulaciones: la instrumentación debía utilizar los mismos componentes que el Quinteto de Johann Nepomuk Hummel integrado por violín, viola, violonchelo, contrabajo doble y piano e incluir además un movimiento con variaciones basadas sobre el tema de su admirado *lied*. Parece razonable que, como una muestra de gratitud por la hospitalidad recibida y un especial homenaje al patrón de las artes del lugar, Schubert no pusiera objeciones a estos peculiares requisitos y que aceptara también gustoso realizar una serie de variaciones sobre su canción favorita, comenzando a trabajar inmediatamente en el quinteto. Si bien no cabe duda que el estado espiritual del compositor en ese período de vacaciones y bajo el espléndido escenario de Steyr debieron dejar sus trazas fecundas en la obra, resulta más discutible la supuesta influencia de Hummel al margen de la mera constitución instrumental.

No se sabe porqué Paumgartner se había fijado precisamente en una obra de Hummel y, en particular, sobre uno de sus quintetos aunque, ciertamente, el músico austríaco era, por entonces, un compositor y un pianista virtuoso, aclamado no sólo en Viena sino en toda Europa. Por el momento resulta verosímil que, firmemente convencido de la ingeniosidad de su idea, pretendiera que Schubert se ajustara al esquema del Quinteto

para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo adaptado por su autor del Septeto en Re menor Op.74, concebido en un principio para piano, flauta, oboe, trompa, viola, violonchelo y contrabajo y cuyas dos versiones habían aparecido, en una edición de la casa vienesa Artaria, poco antes en 1816. Pero además, como buen intérprete, no era concebible que Paumgartner demandara una pieza en la que su participación con el violonchelo quedase relegada al tradicional y simple papel de ordenador del bajo. Por el contrario, para concederle un más completo protagonismo melódico en la dinámica de la obra era necesario, al igual que Hummel, delegar esa función de refuerzo armónico a un instrumento equivalente como es el contrabajo. Sin embargo si bien la pieza de Schubert ciertamente coincide con la versión para cinco instrumentos del Septeto Op. 74 de Hummel no sólo respecto al insólito reparto instrumental sino en su pareja disposición formal en la que las variaciones se sitúan también en antepenúltimo lugar, en cuanto a calidad no existe comparación posible entre ambas obras a favor del primero. Existe, no obstante, otro Quinteto en Mi bemol Op. 87 de Hummel, destinado a esa misma y poco usual combinación (piano con trío de cuerdas y contrabajo), compuesto incluso antes, en 1802 aunque impreso más tarde en Viena en 1822 (de ahí su número opus relativamente elevado), cuyo vigor expresivo, característica temática y magistral desarrollo le sitúan entre una de sus mejores obras del autor y que no es extraño conociera y sirviera de guía a Schubert pues las dos partituras muestran más afinidades. Se ha especulado también que la inclusión del contrabajo fuera sugerida por Paumgartner para permitir la participación de un amigo experimentado con el mismo e incluso que en el empeño del compositor rondara la idea de resucitar la vieja fórmula italiana de la música *da camera* con bajo continuo. Cualquiera que sea el origen de la formación desde el punto de vista temático Schubert se las ingenia para estructurar el motivo de «La Trucha» de un modo muy particular, pues tras prepararlo y anunciarlo, le hace esperar pacientemente antes de ofrecerlo, depurado y simplificado, para culminar en una apoteosis de cinco variaciones, simples pero radiantes. Del poema de Schubart, el músico tomó tres versos siendo el carácter del primero de ellos, colmado de una profunda serenidad, en el que el poeta observa desde la orilla a la trucha brincar en la espumosa corriente admirando la facilidad con la que escapa del pescador, el que marca la senda del quinteto y satura cada una de sus partes. Esa mezcla idílica de tumulto y calma se derrama sobre los cinco movimientos dando al primero la sensación de claridad y burbujeo, al segundo la imagen del fluir del agua y sus turbulencias, al tercero sus alegres ritmos, al cuarto las variaciones con la particular relación emotiva al trabajo en conjunto y al *Finale* sus insistentes patrones danzantes.

Como es habitual Schubert escribe la obra con rapidez, terminándola

supuestamente al regresar a Viena hacia finales de Septiembre o comienzos de Octubre de 1819 pues se ha perdido la partitura autografiada, que pudo haber dado pistas sobre la fecha exacta de su composición y todo lo que ha sobrevivido son las partes que Stadler copió de aquella y envió a Paumgartner y que debieron servir de soporte a la primera audición privada que, al parecer, tuvo lugar a finales del mismo año en su casa en Steyr. La primera edición impresa de la partitura apareció en Viena en 1829, es decir después de la muerte del compositor, con el n° Op. 114 y estuvo a cargo de Joseph Czerny que anunció su salida y la de un arreglo para piano a cuatro manos debido a su pluma en el *Wiener allgemaine Theaterzeitung* el 21 de Mayo de 1829.

El Quinteto en La mayor « La Trucha» se compone de cinco movimientos al añadir Schubert a la estructura convencional de la sonata clásica un *Andantino* con variaciones. El primero *Allegro vivace* destaca por el lirismo general del violonchelo en contraste con la relativa sobriedad del piano. La instrumentación plantea el eterno problema de la búsqueda de un equilibrio satisfactorio entre las cuerdas y el piano que es tratado como un elemento melódico, fundido con el grupo de las cuerdas, con lo que una y otra parte conversan de forma placentera sin aparente disputa hegemónica. El segundo movimiento, *Andante*, menos vehemente, está construido en dos partes con tres temas que cambian sucesivamente de tonalidad, un primero poético, danzante, enunciado por el piano, un segundo, cantado por el violonchelo y por la viola y el tercero una melodía intrincada y rítmica del piano. El tercer movimiento, *Scherzo* es rápido y breve, de trazo vigoroso y optimista, caracterizado por acordes sólidos del piano cuyo ritmo constante esta bien apoyado por las cuerdas. El cuarto movimiento, *Andantino*, representa el momento «crucial» de la partitura, al proponer Schubert la serie de cinco variaciones sobre un *lieder* propio, que da el título a la obra, cuyo tema mantendrá intacto con sólo leves modificaciones. Es en esta página, llena de gracia, donde verdaderamente se desvela por entero la despreocupación del músico pues con la intención de conservar su frescura y su alegría iniciales voluntariamente acentúa el lado alegre y la vivacidad danzante del motivo agudizando el ritmo. De este modo mientras que en el *lied Die Forelle*, D. 550 emplea la tonalidad de Re bemol, en este caso el músico elige la de Re mayor, más luminosa y sin duda más accesible para el grupo de aficionados de Steyr. Se trata en cualquier caso de variaciones de una factura convencional, si se las mide con el rasero beethoveniano, en las que las tres primeras son básicamente fórmulas decorativas y ornamentales sobre la melodía original que sucesivamente se escucha por el piano, la viola, el violonchelo y el contrabajo, mientras la cuarta y la quinta consisten en transformaciones más sustanciales de aquella. El último movimiento, *Finale, Allegro giusto*, que presenta indiscutibles

elementos «húngaros», tiene dos temas, el primero esencialmente rítmico, tocado por el violín y la viola, el segundo, versátil, cambiante desenvuelto, triunfal, con una escritura pianística por primera vez virtuosista. El buen humor y la alegría están presentes con nitidez, sin irrupción de lo trágico, conduciendo con alborozo a la conclusión de la partitura.

Si bien la estructura formal del quinteto en cinco movimientos podría emparentarse con el divertimento, en realidad, Schubert ni se preocupó de ello pues «*era música para aficionados en vacaciones, y él no estaba dispuesto a mostrar su ciencia en ocasión semejante*». Para responder a los deseos del hospitalario mecenas se limitó a escribir una pieza de cámara impregnada del calor y la intimidad de la música doméstica más que de la brillantez extrovertida de una obra concebida para ser presentada en una sala de conciertos, en definitiva, capaz de provocar el agrado general, que permitiera a su anfitrión un importante lucimiento del violonchelo, que dispusiera de muchos movimientos, posiblemente en la línea de las recientes obras de Hummel y cuyo contenido fuera capaz de evocar el espíritu del *lied* que la inspira. El quinteto está escrito en La mayor, como también lo están una sonata para piano y las danzas compuestas durante ese verano en Steyr, villa que definitivamente queda ligada a esa clara tonalidad de dicha y buen humor.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Resumen del Curso 2010-2011

- | | | | |
|------|---|------|---|
| I | Trío:
JOAN ENRIC LLUNA, clarinete
JOSEP COLOM, piano
LLUIS CLARET, violonchelo | IX | VADIM REPIN, violín
SERGEI TARASOV, piano |
| II | ELISABETH LEONSKAJA, piano | X | CUARTETO KUCHL |
| III | AMERICAN STRING QUARTET
Con MENAHEM PRESSLER,
piano | XI | JOANNA MACGREGOR, piano |
| IV | TRIO GUARNERI PRAGA | XII | BORIS BELKIN, violín
GEORGES PLUDERMACHER,
piano |
| V | MARIO BRUNELLO, violonchelo
ANDREA LUCCHESINI, piano | XIII | RENAUD CAPUÇON, violín
FRANK BRALEY, piano |
| VI | JULIA FISCHER, violín
MARTIN HELMCHEN, piano | XIV | ORQUESTA DE VALENCIA
LEOPOLD HAGER, director
MOJCA ERDMANN, soprano |
| VII | MARIE ELISABETH HECKER,
violonchelo
JUHO POHJONEN, piano | XV | IGNACIO RODES, guitarra |
| VIII | JEAN-IVES THIBAUDET, piano | XVI | ANDRAS SCHIFF, piano |
| | | XVII | CUARTETO TAKACS
IMOGEN COOPER, piano
GRAHAM MITCHELL, contrabajo |



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Avance de programa curso 2011-2012

Jueves, 13 de octubre 2011	ANDREI GAVRILOV, piano
Lunes, 24 octubre, 2011	MISCHA MAISKY, violonchelo LILY MAISKY, piano
Miércoles, 9 de noviembre 2011	CUARTETO BRENTANO
Lunes, 28 de noviembre 2011	JULIA FISCHER, violín MILANA CHERNYAVSKA, piano
Lunes, 5 de diciembre 2011	NEMANJA RADULOVIC, violín SUSAN MANOFF, piano
Lunes, 19 de diciembre 2011	QUINTETO FILARMONICA DE BERLIN
Miércoles, 11 de enero 2012	CUARTETO EMERSON
Lunes, 23 de enero 2012	LILYA ZILBERSTEIN, piano
Jueves, 23 de febrero 2012	FAZIL SAY, piano
Lunes, 27 de febrero 2012	CUARTETO ARTEMIS
Lunes, 12 de marzo 2012	SARA CHANG, violín
Lunes, 26 de marzo 2012	YURI BASHMET, viola OLEG MAISENBERG, piano
Martes, 10 de abril 2012	ADOLFO GUTIERREZ, violonchelo JAVIER PERIANES, piano
Martes, 17 de abril 2012	EMANUEL AX, piano
Lunes, 14 de mayo 2012	PAUL LEWIS, piano
Lunes, 21 de mayo 2012	NATALIA GUTMANN, violonchelo ELISSO VIRSALADZE, piano
Mayo 2012	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

* 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

