



Societat
91

SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



INSTITUT VALENCIÀ DE LA MÚSICA



CAM

Caja Mediterráneo

OBRAS SOCIALES

Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXVII
Curso 2008 - 2009

CONCIERTO NÚM. 697
VI EN EL CICLO

Concierto por el

CUARTETO CASALS

VERA MARTÍNEZ-MEHNER, Violín

ABEL TOMÀS REALP, Violín

JONATHAN BROWN, Viola

ARNAU TOMÀS REALP, Violonchelo

Teatro Principal

Martes, 9 de diciembre

20,15 horas

Alicante, 2008

CUARTETO CASALS



"Un cuarteto con una signatura sonora viva enteramente propia"

The New York Times

Desde su creación en la Escuela Reina Sofía de Madrid en el año 1997 en la cátedra de Antonello Farulli, el Cuarteto Casals ha sido reconocido como uno de los cuartetos europeos más sobresalientes. Sus maestros más destacados han sido Walter Levin, Rainer Schmidt, György Kurtag y el Cuarteto Alban Berg. Ha recibido el reconocimiento de la crítica e importantes premios internacionales como el Primer Premio del Concurso Internacional para Cuartetos de Cuerda de Londres (2000) y el Primer Premio del Concurso Johannes Brahms de Hamburgo (2002). Ha sido galardonado con el Premio Ciutat de Barcelona 2005 y con el Premio Nacional de Música 2006, en la modalidad de interpretación. Asimismo acaba de recibir el premio del Borletti-Buitoni Trust Award este año.

Sus futuras y recientes actividades incluyen actuaciones en las salas más importantes y prestigiosas como el Wigmore Hall y el

Barbican Center londinenses, Concertgebouw de Ámsterdam, Carnegie Hall y Lincoln Center de Nueva York, Konzerthaus y Philharmonie de Berlín, Konzerthaus y Musikverein de Viena, Philharmonie de Colonia, Library of Congress de Washington, Chatelet de París y giras por América del Sur, Estados Unidos, Rusia y Japón. Ha actuado también con gran éxito en los más prestigiosos festivales, como los de Salzburgo, el de Lucerna, Santa Fe, Bantry, City of London, Schleswig-Holstein, Schubertiade Schwarzenberg y Kuhmo. En octubre 2006 inauguró la sala de cámara del Auditorio de Barcelona, donde tienen su residencia, su propia temporada de conciertos y donde interpreta anualmente un ciclo propio de conciertos. Además, ha acompañado a los Reyes de España en visitas oficiales de Estado, así como en el Palacio Real de Madrid, interpretando con la valiosa colección de instrumentos Stradivarius del Patrimonio Nacional.

Graba asiduamente con el sello Harmonia Mundi. En agosto del 2008 se publicó la integral de los cuartetos de Brahms y su quinteto op. 34 y en primavera del 2009 saldrá la integral de los cuartetos op. 33 de Haydn. Imparte además clases de música de cámara desde el 2003 en la Escuela Superior de Música de Cataluña.

Ha trabajado y estrenado obras de compositores como Jordi Cervelló, David del Puerto y Jesús Rueda en España y ha colaborado con James MacMillan de Escocia y György Kurtág de Hungría y con Christian Lauba quién les solicitó la grabación del cuarteto 'Morphing'. Ha colaborado con artistas de renombre como Elisabeth Leonskaja, Oleg Maisenberg, Claudio Martínez Mehner, Christophe Coin, Thomas Riebl, Michael Collins y Alexei Volodin. Sus actuaciones han sido a menudo retransmitidas por Radio Nacional de España, la Radio France, la RAI italiana, la WDR, SWR y NDR alemanas, la NPR de EEUU, y la BBC y por distintas televisiones de España y Alemania.

PROGRAMA

- I -

- F. J. HAYDN Cuarteto en si bemol mayor,
op. 71 núm. 1 (Hob. III, 69)
Allegro
Adagio
Menuetto (Allegretto)
Vivace
- G. KURTAG Doce Microludios para cuarteto
de cuerdas, op. 13
- BACH/MOZART 5 Fugas Bach/Mozart KV 405
Do menor
Mi bemol mayor
Mi mayor
Re menor
Re mayor

- II -

- F. J. HAYDN Cuarteto en re mayor,
op. 71 núm. 2 (Hob. III, 70)
Adagio – Allegro
Adagio cantabile
Menuetto (Allegretto)
Allegretto
- D. SHOSTAKOVICH Cuarteto núm. 7, en fa sostenido menor,
op.108
Allegretto
Lento
Allegro

JOSEPH HAYDN (Rohrau, 1732 - Viena, 1809)

Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 71 n° 1 (Hob. III. 69)

Cuarteto en Re mayor Opus 71 n° 2 (Hob. III. 70)

Ningún otro género musical tiene sus raíces tan exclusivamente en la figura de un sólo compositor como los cuartetos de cuerda sobre su incuestionable 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 profundidad espiritual. No se conoce el número exacto de cuartetos de cuerda escritos por Haydn a lo largo de su vida pues si bien personalmente listó unos 83, hoy parecen aceptarse solamente 68, incluyendo los diez de juventud «de Fürnberg», la mayor parte compuestos y catalogados en grupos de seis. De ellos, el primero lo escribió a los 23 años y el último, Op. 103, comenzado seis años antes de su muerte, quedó inacabado. El análisis de la génesis de estas obras permite abarcar toda su fascinante y casi sorprendente carrera artística y humana, que se extiende desde el momento en que surge poco a poco de un oscuro anonimato hasta el instante en que se despide de la vida unánimemente reconocido y rodeado de éxito y fama. Si doce de sus primeros cuartetos (Op. 1 y 2) delatan claramente su origen bajo el título de Divertimento, los siguientes indican ya una imparable evolución cuya nueva estructura, favorecida por los trabajos preliminares de varias sinfonías, presenta una lógica relación en cuatro movimientos y adopta la auténtica forma sonata en la que los movimientos finales equilibran los iniciales. Progresivamente se concentra la idea musical y las dimensiones se alargan apareciendo, por la forma, contenido, tema y variación, como una genuina música de cámara, en el sentido de una mayor sutileza, espiritualidad y subjetividad. A partir del Op. 64. los cuartetos se presentan más extrovertidos, con una expresividad calculada, sobre todo en los movimientos lentos, que sucesivamente ganan en importancia y amplitud. Después de completar sus 104 sinfonías, en sus últimos años, escribe su mejor música que incluye los nueve cuartetos finales y, sobre todo, «La Creación» y la Misa de Nelson.

En 1790 la muerte del Príncipe Esterházy, dio a Haydn la oportunidad de aceptar la invitación ofrecida por el violinista y empresario

Johann Peter Salomón para visitar Londres y proporcionarle música para sus sesiones de concierto. La programación de conciertos públicos en los que se interpretaban cuartetos junto a las sinfonías era entonces un hecho común en la capital británica, aunque no así en Viena donde esa combinación instrumental era, tradicionalmente, un género musical restringido, no diseñado para un gran auditorio. En 1791, llega a Londres con los seis *Cuartetos Op. 64*, escritos el año anterior, algunos de los cuales ya habían sido tocados por Salomon, donde permanece hasta el 1 de julio de 1792. Aunque se ignora si tras partir de la ciudad fue este quien solicitó a Haydn, que volviera con nuevos cuartetos o si se trató una iniciativa del propio compositor, lo cierto es que los siguientes seis Cuartetos de cuerda Op. 71 y 74 fueron compuestos en Austria entre las dos estancias en la capital inglesa y que, tras la segunda visita, en 1794, varios de ellos se ejecutaron por el cuarteto de Salomón en los conciertos de la temporada londinense. Los seis manuscritos, numerados en el orden tradicional, están fechados en 1793, verosíblemente la de su composición o, al menos, de finalización de las obras. El hecho de que las partituras de los Op. 71 n.º 1 en Si bemol y n.º 2 en Re mayor lleven originalmente la fecha de 1792, luego tachada y cambiada por la de 1793, hace presumir la intención de Haydn para que en Londres consideraran estos dos cuartetos tan recientes como los restantes cuatro. A pesar de ser compuestos sin duda pensando en su gira londinense, las primeras ediciones de los Cuartetos Op. 71 y 74 llevan una dedicatoria al conde Anton Georg Apponyi, miembro del círculo *Gesellschaft der Associerten* liderado por el Barón van Swieten, que centraba su interés en la música de J. S. Bach y Haendel, permaneciendo inéditos hasta su vuelta definitiva a Viena en 1795. Publicados en dos grupos, los tres primeros con el Op. 71 aparecieron casi simultáneamente en Londres y en Viena en octubre de ese año y los tres últimos con el Op. 74 en febrero y abril de 1796, pero en la edición completa de 1801-1802, como de costumbre, se agruparon en una serie de seis.

Destinados a su ejecución en un concierto público, estas partituras tienen un carácter marcadamente diferente de otras del propio Haydn, pudiéndose hablar de un «estilo londinense», cuya manifestación más peculiar es que, por primera y única vez en una serie de cuartetos, se acoge sistemáticamente al concepto de introducción, que incluso en el caso del Op. 71 n.º 2 es más lenta que los movimientos siguientes.

Destacan también por la brillantez, luminosidad y virtuosismo en la escritura y en las sonoridades sin que que deba suponerse por ello que pretendieran lograr unos efectos orquestales. Por entonces Haydn, era ya autor de cincuenta cuartetos, por lo que, parece seguro que no escribió los Op. 71 y 74 con el pensamiento en una gran formación sino que esencialmente aplicó, a un conjunto de cuatro instrumentos solistas de cuerda, procedimientos hasta entonces típicamente reservados para sus obras orquestales. Los Op. 71 y 74 sobrepasan por ello en vigor a todas las series precedentes del compositor, mostrando novedades comparables a las de los tríos de la misma época tanto respecto al material armónico como a las relaciones tonales.

El Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 71 nº 1 (Hob. III. 69) tiene cuatro movimientos clásicos. El primero *Allegro* que se inicia enérgicamente, por seis acordes *fortissimo* basa su totalidad sobre un tema constituido por dos elementos opuestos en el que se combina melodía y motivo. El segundo *Adagio* es suavemente expresivo, en forma de Lied corto pero denso con el retorno del primer tema muy adornado. El tercer movimiento *Menuetto* (Allegretto) uno de los más célebres de Haydn presenta un tema de perfil popular cuya fragancia evoca más el siglo XIX como surgido de la pluma de Schumann que el XVIII, impresión que se ve reforzada por su característica armonización. Comienza con un sólo del primer violín acompañado por los otros tres instrumentos, entregándose después a juegos contrapuntísticos marcados al principio por el violonchelo. El movimiento final *Vivace*, relacionado temáticamente con el primero y el tercero muestra una gran brillantez virtuosística e incluye su propia sorpresa en la conclusión.

El Cuarteto en Re mayor Opus 71 nº 2 (Hob. III. 70) como se ha comentado es el único de Haydn que lleva una auténtica introducción lenta, *Adagio*, de esencia melódica, conducido por el primer violín y limitado a cuatro compases. El comienzo del *Allegro* subsiguiente, uno de los más originales de todo el repertorio para cuarteto es enunciado sucesivamente por los cuatro instrumentos discurriendo del grave (violonchelo) al agudo (primer violín) y constituye un contraste total que exige en su conjunto un virtuosismo extremado. Sigue un magnífico *Adagio cantabile*, en forma sonata, centrado en la belleza melódica, pero con varias modulaciones muy románticas, llevando a un *Finale*

Menuetto (Allegretto) que tiene mucho de Scherzo y se le ha considerado un antecedente directo del de la *Sinfonía n° 2* de Beethoven y en el que una vez más hace una demanda considerable al primer violín testimoniando el talento que el compositor atribuía a su amigo Salomon.

GYÖRGY KURTÁG (*Lugoj, Rumanía, 1926*)

12 Microludios Op. 13

Pertenciente a la generación que protagonizó la música continental después de la Segunda Guerra Mundial, la biografía de Kurtág es un buen ejemplo del polimorfismo cultural europeo, en el que conviven unas innatas pretensiones de universalidad junto a unos enraizados sentimientos nacionalistas. Nacido en la población rumana de Lugoj, al trasladarse a Budapest en 1945 para estudiar en la Academia Franz-Liszt, adopta la nacionalidad húngara desarrollando en los siguientes años un lenguaje de escasa originalidad fiel, en gran medida, a los postulados culturales del realismo socialista por lo que, durante cierto tiempo, su senda creadora se mantiene ajena por completo a las corrientes y contracorrientes estilísticas que sacudieron el panorama compositivo occidental tras la contienda. Excepcionalmente, en 1957, es autorizado a viajar a París para tomar clases, durante algunos meses, con Olivier Messiaen y Darius Milhaud, lo que le permite conocer de primera mano las corrientes musicales más avanzadas del momento.

En el complejo mundo de la música contemporánea, la figura de Kurtág representa no sólo un destacado punto de referencia generacional, sino un símbolo viviente de las distintas fuerzas, a veces opuestas, que la agitan. Manteniéndose independiente frente a los movimientos en boga, sus fuentes se hallan muy lejos de las querellas formalistas de la *galaxia Darmstadt* aunque sus composiciones revelan un cierto ascendente con el primer período de Stockhausen y con Schönberg pero, sobre todo, por su concisión, su carga emocional postromántica y la fragmentación de su discurso, su quehacer está firmemente ligado al magisterio de Anton Webern, del que aprendió a concebir la música como un puro instante lírico, hecho ya perceptible desde sus primeras obras. Por otro lado, su decidido arraigo con la vieja tradición, incluye a los polifonistas antiguos y Johann Sebastián Bach, a quien transcribe a

menudo y, de una forma más soterrada pero también poderosa, de Schubert y los grandes maestros románticos, sin dejar nunca de sentirse parte de la música europea más reciente de Bartok, Kodaly o Hindemith. Estas influencias conforman un mundo poético, profundamente íntimo y emotivo, plagado de entrecortadas evocaciones al pasado glorioso de las músicas centroeuropeas que le hace afirmar: “*Mi lenguaje es el de Bartok, cuyo lenguaje era el de Beethoven*”. Así pues, a partir de jirones desgarrados de las formas precedentes, la música de Kurtág adopta la apariencia de fragmentos, retazos y aforismos que atrapan por su misterio, su sincera humanidad, su sobreabundancia simbólica y sus exquisitas hechuras y cuya brevedad, sencillez e introspección sorprende por su rigor constructivo alejado de artificios, de acumulación de medios o de un virtuosismo exhibicionista.

El marco idóneo para manifestar tales impulsos creativos no podría ser otro, que el *lied* y la música de cámara por lo que prácticamente todo el catálogo del compositor, caracterizado por su singular parquedad (apenas cincuenta obras, la mayoría breves y destinadas a solistas, dúos y pequeñas agrupaciones de cámara), se mueve en esos dos ámbitos. En efecto, las piezas vocales de Kurtág no tienen parangón en nuestro tiempo y en las de cámara, que se extienden desde un *Cuarteto de cuerda Op. 1* hasta sus últimas obras, el compositor trabaja sobre grupos reducidos de instrumentos construyendo cuadros sonoros de una enorme expresividad. Muchas de estas páginas representan el medio más adecuado para reflejar el sentimiento de pérdida, estando dedicadas a un amigo fallecido, a modo de pequeños Requiem. En otras, el compositor simplemente da rienda suelta a su inspiración como en los *Microludios Op. 13* y otras obras para cuarteto de cuerda, en los que cada una de sus brevísimas porciones explota al máximo una idea musical. Finalmente, algunas piezas breves, para piano sólo, dos pianos y piano a cuatro manos, que se alternan también con transcripciones de obras del pasado, ofrecen el lado amable de su música.

El ciclo **12 Microludios para cuarteto de cuerdas, Op. 13**, es una pieza breve, escrita en 1977 en homenaje a András Mihály por su sexágésimo aniversario. Se estrenó en el Festival de Witten en 1978, por el Cuarteto Brandis. Cada uno de estos doce cortos fragmentos (algunos apenas duran medio minuto), está construido sobre los doce semitonos

ascendentes de la escala cromática, pero sin seguir un orden automático, lo que evita cualquier monotonía y poseen una estructura rítmica determinada. El esquema se ha comparado a los catorce versos de un soneto cuyo número de “sílabas habladas” no fuera fijo.

Más miniaturizados incluso que el Cuarteto de cuerdas precedente, los 12 Microludios junto con su otra obra para esta formación instrumental, el *Officium breve*, se encuentra entre los más finos cuartetos de la postguerra.

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

5 Fugas de BACH

Aunque la figura de Bach se había erigido realmente en una suerte de compositor de “culto”, sólo valorado por los conocedores, en vida de Mozart su obra se hallaba paralizada por lo que, sin haber desaparecido del firmamento musical ni haber caído en absoluto en el olvido, hubo que aguardar a la década de 1830 al 40 para que Mendelssohn diera los pasos definitivos para difundirla al gran público.

Cuando Mozart abandona al Príncipe-Arzbispo de Salzburgo Colloredo, su intención formal es la de no volver a aceptar otra humillante servidumbre, pero su compromiso matrimonial cambia mucho su audaz decisión y la inminencia de su boda le provoca cierta incertidumbre sobre sus posibilidades de supervivencia de forma independiente, incitándole a buscar un trabajo que conlleve cierta seguridad, a condición siempre de que incluya una situación honrosa, mejor pagada que en Salzburgo y que, al mismo tiempo, resulte más compatible con sus ambiciones creativas. En una carta a su padre del 10 de abril de 1782, en la que le comenta su actitud ante una eventual proposición para entrar al servicio de José II, Mozart menciona la muerte reciente de su amigo Johann Christian, «el Bach de Londres», con quien se había visto por última vez en París en 1778 «¡Qué gran pérdida para el mundo musical!», escribe. Sin embargo, pronto su admiración se dirige hacia otros grandes nombres de la estirpe de los Bach, al acabar de descubrir las fugas «tanto de Sebastian, como de Emmanuel y de Friedemann... y también las de Haendel». Esta repentina pasión se la debe al barón

Gottfried van Swieten, compositor ocasional (escribió una docena de sinfonías) pero, sobre todo, entusiasta admirador de Bach y Haendel, febrilmente entregado a compartir ese fervor con sus amigos del mundo musical. Mozart había tenido ya ocasión de conocerle, en 1768 cuando, con doce años, había pasado por Viena y van Swieten se destacó entre sus más firmes protectores. Durante muchos años el barón permaneció en Berlín como embajador, apasionándose con la música de los alemanes del Norte por lo que tras retornar a Viena, en 1778, se dedicó a darla a conocer y todos los domingos al mediodía acostumbraba a hacer en su casa reuniones de dos horas a las que invitaba a los músicos más apreciados, haciéndoles tocar casi exclusivamente composiciones de sus autores preferidos. Desde su llegada a la capital austríaca en 1781, Mozart volvió a tratar a Van Swieten, convirtiéndose en uno de los más fieles participantes de sus sesiones dominicales. Desde ese momento se entrega por entero al estudio de la fuga y, para no quedar a la zaga del barón, se propone hacerle conocer, a su vez, las de su paisano, el viejo *Kapellmeister* de Salzburgo, Eberlin, muerto en 1762, y que había merecido el sobrenombre del «Bach salzburgués» cuyas partituras pide a su padre en una carta de abril de 1772. Algunos días más tarde, sin embargo, Wolfgang se hace por casualidad con ellas, reconociendo enseguida su mediocridad y que no merecen ocupar un lugar entre las de Bach y Haendel. El feliz descubrimiento de los dos grandes músicos no le basta y, con el beneplácito de Van Swieten, lleva a su casa todas sus obras en poder de aquél, empezando a componer, con su acostumbrado ardor, al estilo de los antiguos. En un principio proyecta escribir cinco fugas que dedicará al barón e incluso concluye un *Preludio y fuga* (K. 394), cuya gestación atribuye a un deseo expresado por Constanza, como refleja la carta de 20 de abril de 1782 a su hermana Nanerl: *«Aquí te mando un preludio y una fuga a tres voces, la causa de que esta fuga saliera a la luz es, en verdad, mi querida Constanze. El barón van Swieten, a cuya casa voy todos los domingos, me prestó todas las obras de Haendel y de Johann Sebastian Bach, después que yo se las hubiera tocado. Cuando Constanze oyó las fugas, casi se enamoró de ellas; no quiere más que fugas... Luego, como me oía a menudo improvisarlas, me preguntó si no había anotado ninguna y como le dije que no, me retó porque yo no quise escribir precisamente lo más artístico y hermoso que hay en el mundo, y no cedió en sus ruegos hasta*

que le esbozara una fuga. Y así nació ésta... Con toda la intención le puse "Andante Maestoso" para que no sea tocada demasiado rápido; pues cuando una fuga no es tocada despacio, no se pueden advertir claramente las entradas del tema, malográndose así su efecto.»

Sin duda es cierto que Constanza quedó fascinada de la forma fugada pero también parece incuestionable que, al descubrir a Bach, Mozart sufrió un impacto creativo que le planteó tantos problemas como satisfacciones al verse obligado a cuestionarse la naturaleza del «moderno» estilo expresivo y sentirse además abrumado por la obra del maestro de Leipzig y, al mismo tiempo, carecer de la audacia de rivalizar con él. La composición de los Preludios y Fugas KV 404 b en Do menor, a partir de cinco piezas análogas de J. S. Bach fue concebida por Mozart en forma de un trío de cuerdas, respetando la manera de componer y organizar el género por el maestro. Pertenecientes también al grupo de obras que ven la luz en torno a las veladas dominicales las 5 Fugas para cuerda K 405 son transcripciones para cuarteto de cuerda de otras tantas fugas de Bach, sacadas del II volumen del *Clave bien temperado*, a saber, los números 2, 7, 9, 8 y 5 pues, pese a las tentativas de escribir otras cinco propias, para ofrecer una serie de seis a Van Swieten, nunca lo conseguirá. Las obras dedicadas al barón descubren no sólo su capacidad para abordar un estilo que ya había sido superado en su tiempo sino además su enorme talento en concebir una partitura en el mismo sentido que Bach donde la imagen sensorial de Mozart queda diluida en una estructura sonora de dimensiones temerarias y una extraordinaria precisión, en la que la belleza melódica queda oculta para ofrecer a cambio un juego sonoro cerebral perfectamente perfilado. Ajena por completo a tales preocupaciones, la ingenua Constanze, que ha empujado a su marido a emprender esta iniciativa, obsesionada sólo con la belleza de las fugas, no sospecha el gran número de borradores abandonados que Wolfgang llega a apilar antes de encontrar un atisbo de respuesta a una pregunta que le angustia para lograr superar el trance y llevar a cabo su proyecto.

DIMITRI SHOSTAKOVICH (*San Petesburgo, 1906 - Moscú, 1975*)

Cuarteto n° 7 en Fa sostenido menor Op. 108

De un modo reiterado la historia de la música ha demostrado que el estímulo capaz de alterar su curso y apremiar a los compositores a construir sus obras deriva no tanto de los propios acontecimientos como de las necesidades funcionales que inevitablemente generan. De acuerdo con este concepto la música de Shostakovich sería la consecuencia directa de la época que le tocó vivir.

De un modo consciente o involuntario Dmitri Shostakovich estableció una neta distinción entre los géneros considerados mayores (sinfonías, conciertos etc), cuya representación estaba controlada por el poder soviético, en los que trataba adherirse a las directrices políticas, y los géneros menores (música de cámara, obras para instrumento sólo, *lieder* etc) en los que podía permitirse un mayor grado de libertad. En este aspecto, su música de cámara, que incorpora incluso elementos vanguardistas de los años 60, muestra tal vez mayor originalidad que la sinfónica, más sujeta a formalismos. A lo largo de su vida, y tras largos años de experiencia hasta lograr este equilibrio, Shostakovich vulneró en muy pocas ocasiones esas normas adoptadas fundamentalmente como principio de supervivencia, ya que contradecir los principios socialistas podía poner en peligro no sólo su carrera, sino su propia vida. En los escasos momentos en los que se atrevió a incluir en sus obras principios levemente seriales y atonales, el compositor fue calificado de «formalista» y «occidentalista», términos que implicaban la máxima denigración posible, conduciéndole a una situación política y laboral desesperada.

Con la excepción de unos pocos vacilantes experimentos durante su etapa estudiantil Shostakovich abordó la música de cámara en una fase relativamente tardía y hubo de esperar hasta el año 1938, cuando ya había escrito cinco sinfonías para componer su primer cuarteto de cuerdas al que siguieron catorce más en el intervalo comprendido hasta 1974, demostrando que el hasta entonces joven socialista revolucionario no había encontrado en este género el medio de expresión más conveniente. A diferencia de las sinfonías, de proporciones monumentales e impresionantes por la brillantez de su instrumentación, los quince cuar-

tetos de cuerda de Shostakovich no cubren pues toda la extensión de su carrera de compositor y por lo tanto no pueden reflejar su evolución creadora. No obstante, si se contempla el desarrollo de las dos series en el curso de su vida se ve como lentamente, pero de un modo muy nítido, se produce un desplazamiento de sus afinidades pues hasta el final de la 2ª Guerra Mundial Shostakovich había compuesto nueve sinfonías y solamente dos cuartetos, en tanto que después de esta época el número de aquellas cae a seis y el de los segundos se eleva a trece. Este deslizamiento resulta incluso más perceptible cuando se analiza la propia escritura de las obras ya que los primeros cuartetos tienden a una concepción sinfónica, mientras que las últimas sinfonías reflejan una idea más íntima y ajustada, lo que supone un relativo avance en términos de invención musical y profundidad intelectual. El año 1938 de la quinta sinfonía marca pues claramente la señal de un cambio de estilo respecto al período precedente, la clausura de su fase de ensayo y el inicio de su imparable camino hacia la verdadera madurez.

Si bien la presencia de trazos autobiográficos muy netos ha inducido a designar al célebre cuarteto nº 8 como el comienzo de una etapa en la que Shostakovich genera una música más profunda e introspectiva, difícilmente puede ignorarse al Cuarteto de cuerdas nº 7 en Fa sostenido menor Op. 108 que, aún más breve, puede competir en originalidad. Se trata de una pieza corta en tres movimientos, de sólo once minutos de duración, compuesto en 1960 en recuerdo de su primera esposa Nina Vasilyevna, fallecida en 1954, que contiene numerosas indicios de su futuro estilo de composición, particularmente en términos de tonalidad y colorido, en la que se utilizan procedimientos que deventrán sistemáticos en los cuartetos del último período. A diferencia de Beethoven y Bartok, Shostakovich se contenta con los estrictos medios que ofrece el cuarteto, sin intentar ampliar sus recursos técnicos y expresivos, inclinándose preferentemente por una textura más simple, que le conduce a componer pasajes para un solo instrumento casi tan frecuentemente como los conferidos a los cuatro. De acuerdo con este principio, el segundo movimiento entero, con la excepción de seis compases, está compuesto, casi exclusivamente, para dos o tres instrumentos, con un único pasaje que incluye a todos simultáneamente. El primer movimiento *Allegretto* consiste en la exposición tradicional de dos temas principales y está dominado por un tema danzante de un sorprendente ritmo

pero que termina *pianissimo*. Le sigue, sin ruptura, el *Lento* central y su opresiva lamentación fúnebre que se interrumpe con unos fuertes acordes y lleva hacia el último movimiento *Allegro* con sus cambios rítmicos a modo de vals que retorna, en la última parte, al tema del primer movimiento en el que el fatalismo se hace cada vez más intenso y apasionado a lo largo de una exposición fugada hasta desvanecerse la música gradualmente. La partitura, enigmática y profundamente personal, fue estrenada en la Sala Glinka de San Petersburgo, el 15 de mayo de 1960, por el Cuarteto Beethoven, y se dió en Moscú el 17 de septiembre. Durante la boda de su hijo, en septiembre de ese año, Shostakovich sufrió una caída y se fracturó una pierna, teniendo que ser hospitalizado. Este incidente, junto con problemas en la mano derecha del año anterior, fueron los primeros indicios de la enfermedad neurológica que iría minando su salud paulatinamente.

Una prueba efectuada demuestra que una simple tos, medida instrumentalmente, equivale a la intensidad de una nota *mezzo-forte* emitida por una trompa. Esto mismo utilizando un pañuelo para cubrir la boca, equivale a un ligero *pianísimo*. Muchas gracias por su colaboración.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

Próximo concierto

Lunes, 22 de diciembre de 2008

MARIO BRUNELLO, violonchelo

ANDREA LUCCHESINI, piano

Avance de programación

Martes, 13 de enero de 2009	JUHO POHJONEN, piano
Martes, 27 de enero de 2009	TRÍO GUARNERI PRAGA
Jueves, 5 de febrero de 2009	ORQUESTA DE VALENCIA ANTONI ROS MARBA, director XAVIER DE MAISTRE, arpa
Lunes, 16 de febrero de 2009	NICHOLAS ANGELICH, piano
Lunes, 23 de marzo de 2009	TRÍO DRAKE
Lunes, 30 de marzo de 2009	JOSHUA BELL, violín JEREMY DENK, piano
Lunes, 6 de abril de 2009	HILARY HAHN, violín VALENTINA LISITSA, piano
Martes, 14 de abril de 2009	BERTRAND CHAMAYOU, piano
Martes, 5 de mayo de 2009	SOLISTAS DE SAN PETERSBURGO
Martes, 12 de mayo de 2009	ORQUESTA DE CÁMARA DE STUTTGART MICHAEL HOFSTETTER, director DANIEL MÜLLER-SCHOTT, violonchelo
Jueves, 21 de mayo de 2009	VIOLETA URMANA, soprano JAN PHILIP SCHULZE, piano
Mayo 2009	PREMIO INTERPRETACIÓN SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertosalicante.com



Fotografía: Tomer Anshel

VAMOS DE LA MANO

Nuestros clientes confían sus ahorros en nuestras manos, y de los beneficios que se obtienen en su gestión dedicamos todos los años una parte muy significativa a que otras muchas, muchísimas, manos mejoren la calidad de vida de nuestra sociedad.

En CAM queremos reconocer a todas las manos, a las que ayudan a otras manos, a las que lo hacen activamente a través de organizaciones no lucrativas, y de asociaciones, a las de los voluntarios anónimos, y a las de nuestros clientes por la confianza que depositan en CAM.

A todas las manos que vamos juntas.

Más información en: www.obrasocial.cam.es



OBRAS SOCIALES

