



Luis
-85

SOCIEDAD DE
CONCIERTOS
ALICANTE

Con la colaboración de:



EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ALICANTE



Portada: Xavier Soler

SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE

CICLO XXXVIII
Curso 2009 - 2010

CONCIERTO NÚM. 723
XIII EN EL CICLO

Concierto por el:

CUARTETO DE TOKIO

MARTIN BEAVER, violín

KIKUEI IKEDA, violín

KAZUHIDE ISOMURA, viola

CLIVE GREENSMITH, violoncello

Teatro Principal

Lunes, 12 de abril

20,15 horas

Alicante, 2010

CUARTETO DE TOKIO



Esta temporada: Otro año más ofrecerá más de cien conciertos por todo el mundo con una audiencia internacional que va de las grandes capitales a los rincones más remotos de Australia a Estonia, y de Escandinavia al Lejano Oriente. Desde 1976 está en Residencia en la Escuela de Música de Yale y dedica, como siempre, gran parte del

verano a la enseñanza y a actuaciones en el Festival de Música de Cámara de Norfolk.

Visitó la Sociedad de Conciertos de Alicante: El 20 de abril de 1998 interpretando obras de Mendelssohn, Schnittke, y Beethoven. El 1 de abril de 2003 con Joan Enric Lluna, clarinete; interpretando obras de Haydn, Janacek y Brahms y el 5 de abril de 2006 interpretando obras de Schubert, Bartok y Beethoven.

Lo más destacado de su carrera: Oficialmente formado en 1969 en la Escuela de Música Juillard de Nueva York tuvo sus raíces en la Escuela de Música Toho de Tokio, donde sus miembros fundadores estuvieron profundamente influenciados por el Profesor Hideo Saito. Poco después ganó el Primer Premio del Concurso Coleman del Concurso de Munich, así como las Audiciones Internacionales para Jóvenes Artistas de Concierto. Utiliza el grupo de famosos instrumentos Stradivarius "Cuarteto Paganini", llamados así por haber sido adquiridos y tocados por el famoso virtuoso Niccoló Paganini durante el siglo XIX. En 1995 la Fundación Nipona de Música los compró a la Galería de Arte Corcoran de Washington, y desde entonces los presta al Cuarteto Tokio.

Grabaciones: Su contrato exclusivo con la Deutsche Grammophon les confirma como uno de los más importantes cuartetos del mundo con más de cuarenta grabaciones discográficas y numerosos premios. Ahora el Cuarteto Tokio graba para Harmonía Mundi.

PROGRAMA

- I -

SCHUBERT **Cuarteto de cuerda en si bemol mayor D 112**
Allegro ma non troppo
Andante sostenuto
Menuetto (Allegro)
Presto

BERG **Cuarteto de cuerda op. 3**
Langsam
Mässige Viertel

- II -

BEETHOVEN **Cuarteto de cuerda "Razumovsky" en mi menor,**
op. 59 nº 2
Allegro
Molto adagio
Allegretto
Finale presto

FRANZ SCHUBERT (Viena 1797 - Viena, 1828)

Cuarteto de cuerdas nº 8 en Si bemol mayor D. 112 (Op. 168)

Mientras Beethoven, en 1827, escribía en Viena sus últimos cuartetos Schubert, en la misma ciudad, acababa también su serie de quince, aunque tan discretamente que estas obras no fueron entonces ni editadas ni conocidas, permaneciendo en cierto modo a la sombra de un maestro a quien veneraba, pero que en ningún caso osaba sobrepasar pese a que, con este género, consigue reafirmar su personalidad musical mejor que muchos de sus grandes sucesores.

Admitido en octubre de 1808 en el *Stadtkonvikt* de Viena, escuela de música para la formación niños cantores para la capilla del coro, Schubert, al contrario de Beethoven antes que él y de Schumann después, pero al igual que Haydn, disfrutó muy tempranamente de una formación musical completa y de alto nivel que incluía canto, instrumentos (violín y piano) y escritura. Su talento se aprovechó por lo tanto de la práctica instrumental que le ofrecía la participación, si no cotidiana al menos muy regular, en el trabajo del cuarteto de cuerda y de la orquesta de la escuela llegando incluso a reemplazar como primer violín a Wenzel Ruzicka, fundador y director de la misma, familiarizándose además con las técnicas de composición a través de su acercamiento a un amplio repertorio de obras sinfónicas y de música de cámara, tanto contemporáneas como clásicas. Repetidas veces comentará luego que su sensibilidad quedó profunda y definitivamente marcada al descubrir ciertas obras de Haydn, Mozart y Beethoven.

La práctica del cuarteto era una actividad primordial para los melómanos vieneses del fin del siglo XVIII y comienzos del XIX tanto en los medios aristocráticos como burgueses si bien era todavía frecuentemente considerada como una distracción reservada en particular a los músicos aficionados. No es sorprendente por ello que, durante las vacaciones del *Konvikt* y formando parte de una familia musical, el joven Franz se integrara como intérprete de viola en el cuarteto donde sus dos hermanos Ferdinand e Ignaz se ocupaban de las partes del violín y su padre de la sección del violonchelo, consiguiendo un privilegiado papel de observador gracias al cual podía enfrentarse desde dentro no sólo a los proble-

mas de esta formación instrumental sino crear tempranamente obras que respondieran a los estrictos criterios del género. Además del grato ambiente esos conciertos ponen en evidencia además de la proverbial gentileza de Schubert, su respeto y ternura filial que se traducirá hasta en su manera de escribir, pues es muy verosímil que en sus once primeros cuartetos la parte aligerada del violonchelo fuera concebida para adaptar la partitura a los medios técnicos limitados de su padre. Estas circunstancias resultan esenciales para comprender la evolución creadora y estética de Schubert cuyo genio se desarrolla sin un particular enfrentamiento a la tradición, siguiendo siempre los impulsos de su naturaleza y su intuición, ajeno al afán de sobrepasar o igualar a los maestros que admiraba y, sobre todo, sin esa voluntad salvaje de reafirmación de la personalidad que marca desde el comienzo la carrera de Beethoven.

De la serie de los casi veinte cuartetos que escribió Schubert, los tres primeros se han perdido y los cuatro restantes son piezas inacabadas o movimientos aislados como es el caso del *Quartettsatz* en Do menor. Los más tempranos, escritos entre 1812 y 1816 y destinados esencialmente a las sesiones musicales familiares, se consideran de manera general como obras de aprendizaje pero, a diferencia de los veinte cuartetos de juventud de Brahms, que serán finalmente destruidos por el autor, no encierran ningún objetivo experimental ni manifiestan tampoco una particular ambición artística. En conjunto evidencian peor nivel que los primeros de Mozart o de Haydn lo que no impide que a veces se muestre especialmente exigente consigo mismo y que presente desde los comienzos ciertos rasgos característicos de su estilo si bien, al no ser todavía consciente de su valor, no es capaz de explotar sus posibilidades. Básicamente estas partituras le sirvieron como práctica para dominar la composición y reafirmar progresivamente su talento en un período en el que su gusto oscilaba entre la búsqueda de una forma de expresión, una sensibilidad y un estilo personal y la inclinación a seguir los modelos de sus grandes antepasados esencialmente Mozart, Haydn y el primer Beethoven, en una especie de asumida dependencia a la tradición. El peso de estos ascendientes disminuirá no obstante con el tiempo y en los cuartetos del último período, en lugar de citar las obras de otros maestros, Schubert recurrirá a sus propios *lieder* como fuente de inspiración. Durante esa primera etapa creadora su talento se hace cada vez más lúcido gracias a los consejos de Salieri, profesor de composición del *Konvickt* que se interesa particularmente por el

joven músico, examinando y corrigiendo cuidadosamente sus primeras partituras para cuarteto por lo que, a pesar de algunas indecisiones, en cuatro años experimenta un decisivo y espectacular progreso ciertamente dispar pero plagado de soberbias intuiciones.

El Cuarteto de cuerdas nº 8, en Si bemol mayor D. 112 (Op. 168) parece haber sido concebido en una especie de gozosa excitación y febril entusiasmo entre el 5 y el 13 de septiembre de 1814 y si bien el precedente nº 7 en Re mayor D. 94 resulta un tanto impersonal y no logra encontrar una sólida unidad, esta es evidente en el nº 8 desde el comienzo que lleva claramente la marca de una verdadera obra schubertiana por lo que no parece ocioso evocar el ambiente que rodeó su composición. El inicio de septiembre de 1814 corresponde en la vida del músico a un período de alegría e ilusión coincidente con el término de su estancia en la *Konvikt* y de las vacaciones de verano y, probablemente también, con la perspectiva de concluir su Misa cantada en Fa en las próximas semanas, pormenores que, de alguna forma, presiden el rápido nacimiento de esta obra. Por otro lado, también por esas fechas finaliza la segunda versión del primer acto de su ópera *El castillo de placer del diablo*, concretamente el 3 de septiembre, es decir dos días antes de comenzar el cuarteto cuyo primer movimiento está escrito y terminado el mismo día 5 añadiendo el compositor al final de sus páginas, con aire triunfante : «Acabado en 4 horas y 1/2». El segundo movimiento, comenzado al día siguiente, se concluye el 10 de septiembre; el minueto el 11 y el total del cuarteto el 13. Curiosamente la obra fue en un principio concebida como un trío de cuerda aunque después de unas pocas líneas renunció a esta formación instrumental.

El Cuarteto en Si bemol fue editado mucho después de la muerte del músico asignándole entonces el número de opus 168, que no tiene ningún sentido en la cronología real de las obras de Schubert que, hoy día, se rige por la clasificación de Otto Erich Deutsch (1951-1954), que refleja el orden real de composición. Las circunstancias de su biografía, su muerte prematura, el relativo fracaso inicial de sus obras pero, sobre todo, su propia personalidad condicionaron que el compositor se preocupara poco en vida de la publicación de sus obras. Cabe especular si, de haber disfrutado de la libertad de otros músicos para editar la producción propia que juzgaban digna, Schubert hubiera incluido en su catálogo el conjunto de

sus primeros cuartetos de juventud, considerando que más adelante en 1824, cuando escribiera las dos primeras auténticas obras maestras, como el Cuarteto «Rosamunda» nº 13 y la «Muerte y la Doncella» (nº 14), se mostró sumamente rígido con aquellas obras, afirmando incluso que «no valían nada» y instando a su hermano a destruirlas, consejo que afortunadamente no siguió.

La obra tiene cuatro movimientos. El primero *Allegro ma non troppo* de una aparente fácil concepción se caracteriza por un primer tema de diseño cromático mientras que el segundo crea una atmósfera muy particular de profundidad interior pero desprovista de toda tragedia. En el segundo movimiento *Andante sostenuto* se han subrayado con acierto evidentes influencias mozartianas lo que no impide en absoluto que tenga un acento original, profundamente meditativo, dentro de un sentimiento romántico. El tercer movimiento *Minueto* : *Allegro* muestra un trío danzante que recuerda al primero y anuncia el último, *Presto*, un alegre scherzo-finale, no exento de una cierta concepción dramática.

ALBAN BERG (Viena, 1885 - Viena, 1935)

Cuarteto de cuerdas Op. 3

Tercer compositor de la trinidad vienesa del siglo XX, Alban Berg es un músico cuyo estatus artístico y estético resulta más difícil de catalogar que el de sus colegas Arnold Schoenberg y Antón Webern. Tan profundo como aquellos, pero de un talante diferente, su huella en la historia del cuarteto se manifiesta de manera más sigilosa y menos radical, destacando no tanto por sus avances sensibles en el ámbito de la forma o del lenguaje como por su poderosa capacidad de síntesis y la disposición hacia un estilo complejo, pero eminentemente lírico, siempre en búsqueda de expresividad. No cabe duda que en su evolución fulgurante, Schoenberg y Webern pusieron en cuestión el género del cuarteto reinventándolo, de algún modo, tanto en su forma como en su lenguaje. Schoenberg, en 1905, lo consigue mediante la extensión del gran formato que incorpora en el 1er Cuarteto Op. 7 y la integración de la voz en el 2º Op. 10 de 1909, para alcanzar el definitivo paso a la atonalidad en los dos siguientes, en tanto que Weber lo hace a través de la conquista de la forma breve en su pieza Cinco Movimientos para Cuarteto de cuerda Op. 5, de 1909,

en la que introduce ya un amplio abanico de modos de tocar, hasta entonces inusuales, gracias a los cuales esta formación instrumental accede a un nuevo universo sonoro y desarrolla posibilidades inéditas de heterogeneidad musical.

Compuesto entre 1909 y 1910, el Cuarteto de cuerdas Op 3 de Berg, es la primera obra maestra de un joven compositor de veinticinco años que domina totalmente un lenguaje liberado ya del sistema tonal y, de hecho, de la última partitura escrita bajo la supervisión de Schoenberg que, al conocerla, confesará su admiración por su «significativa originalidad», a pesar de que no aporta ninguna innovación decisiva o rompedora como las más significativas de sus colegas. Destaca, por ello, no tanto por los rasgos innovadores de su escritura como por su inventiva y, sobre todo, por la originalidad de su estilo, intenso e impregnado de lirismo. Con esta página Berg demuestra plenamente que un temperamento romántico puede expresarse en un idioma moderno de un modo accesible y firme y moverse con fluidez en un lenguaje de mayor complejidad de lo habitual apoyado más en la abundancia de los motivos y entrecruzamiento de las texturas que en la propia estructura atonal y que frecuentemente se ha juzgado como antiromántico. La composición se sitúa, efectivamente, en una suerte de dilema ya que aun cuando por el lenguaje se orienta claramente hacia el dodecafonismo no serial, por otro lado evidencia una concepción temática particular y propia de la mayor parte de su producción ulterior, consistente en el uso de breves células interválicas susceptibles de ser tratadas aisladamente para, una vez separadas de su contexto, engendrar otras figuras.

En una carta fechada en 1910, Schoenberg refiere que cuando conoció a Berg, seis años antes, su imaginación rehusaba componer otra cosa que no fueran lieder y que incluso los acompañamientos pianísticos de sus melodías tenían un soporte vocal, resultándole casi imposible escribir una frase o dar con un tema «instrumental». Resulta sorprendente que esa supuesta incapacidad para la música instrumental desembocara, en tan escaso tiempo, en una producción de música de cámara que, aún muy reducida en cantidad, posee una excepcional calidad. Sin embargo, precisamente en esa contradicción reside la fisonomía de la música de Berg, cuya capacidad de sutileza permanecerá invariable hasta sus obras posteriores. Además de una Fuga para quinteto de piano y cuerdas, escrita en

1907, sus tres obras más destacadas en el campo de la música de cámara, basadas en la tradición germana del siglo XIX, en particular Brahms, y ampliamente transmitida por las enseñanzas de Schoenberg, describen por sí solas el proceso evolutivo del lenguaje de la Escuela de Viena. Así desde la liberación del sistema tonal que inicia en el Cuarteto Op. 3, la incorporación de la pequeña forma de la que se vale en las Piezas para clarinete y piano Op. 5, hasta lograr la maestría de la escritura dodecafónica serial en su Suite lírica de 1925-26, estas tres importantes partituras de Berg constituyen otros tantos jalones esenciales de la música del siglo XX. Su prematura muerte frustró un tercer cuarteto que el compositor había proyectado en respuesta a un encargo de la Biblioteca del Congreso de Washington, mencionado en su correspondencia de 1934.

El **cuarteto de cuerdas Op. 3**, es una obra por la que Berg luchó particularmente para lograr un justo reconocimiento tras la agitada historia de su presentación pública. Dedicado a Hélène Nahowski, que se convertiría en su esposa muy poco después, su estreno que tuvo lugar en Viena el 24 de abril de 1911, dentro de la más general incomprensión, en el marco de un concierto de alumnos de Schoenberg en el que también se presentó la Sonata para piano Op.1. A pesar del parentesco estilístico entre ambas obras, la crítica acogió favorablemente esta última mientras que juzgó duramente al cuarteto. En verdad, la polémica musical no era ajena a la época pues el estreno anterior de los Op. 7 y 10 de Schoenberg había provocado también escándalos memorables y el del Op. 5 de Webern había hecho reír, según Willi Reich, incluso a gente habitualmente moderada en sus juicios. Como discípulo de Schoenberg, Alban Berg tenía por tanto, a priori, ganada la hostilidad de un cierto público pero, en realidad, en esta ocasión, más que la relativa complejidad de la obra fue su deficiente interpretación la principal responsable del fracaso inicial, al realizarse el debut con una formación de circunstancias, en la que los cuatro músicos habían sido reunidos precipitadamente para la ocasión sin completar un suficiente trabajo de ensayo para enfrentarse con rigor a las dificultades de una obra de estas características. Finalmente, fue a otra formación profesional de alto nivel, el Cuarteto Havemann, al que Berg asignó la responsabilidad de presentarla en Salzburgo, el 2 de Agosto de 1923, después de un minuciosa preparación supervisada por el mismo que, presente, comprobando como espectador de los últimos ensayos que

los músicos han aprendido la obra en sus menores detalles lo que le hace comentar admirado que «*Cada uno conoce las cuatro partes y puede incluso controlar a los otros*». Con una tal disposición de la formación instrumental la obra pudo mostrar su verdadero carácter obteniendo un inmenso éxito, el primero en la carrera del compositor, tanto por parte del público como de la crítica que contribuyó decisivamente a su reconocimiento internacional y a que, a partir de entonces, la pieza fuera incorporada por varios cuartetos profesionales en su repertorio habitual.

El nuevo lenguaje del Op. 3 resulta incluso menos rudo que el todavía tonal Cuarteto nº 1 de Schoenberg pues no sólo sus episodios disonantes se continúan de otras secciones llenas de seducción lírica, sino que las dificultades de comprensión propias del lenguaje atonal se compensan por una tendencia, que será luego permanente en Berg, de impregnar la atonalidad de un cierto aroma de tonalidad. Inscrita en un período post-romántico y con inevitables connotaciones wagnerianas, el cuarteto se mueve alternativamente entre su carácter de «obra de discípulo», es decir dependiente de una manera libremente asumida del estilo de su maestro Schoenberg, sin cuyo precedente resulta impensable la estética y la misma concepción de la obra y la libertad propia de un genio original, independiente y auténticamente personal. Comparando el Cuarteto nº 2 de Schoenberg, la página antecedente e inspiradora, con el de Berg, es precisamente esa mezcla de dependencia y libertad lo que pone en evidencia el contraste entre ambos. Pese a que los dos comparten el objetivo de justificar la validez del atonalismo, cada uno de los compositores utiliza una diferente estrategia para demostrarlo. Por su parte Schoenberg propone una separación entre lo tonal y lo no tonal introduciendo las secciones atonales de manera consecutiva, de tal forma que existe una clara prevalencia de las tonalidades respectivas en los dos primeros movimientos y una intencionada dilución en los dos últimos. Planea así un método de transición gradual entre el «orden viejo» y el «orden nuevo» que culmina en la total libertad del artista hasta el punto de permitirse incorporar insólitamente una voz de soprano a la forma cuarteto, algo que en 1908 resultaba poco menos que subversivo. Alban Berg, por el contrario, utiliza un procedimiento de fusión sonora y propone una «dialéctica de incorporación» a la atonalidad que, asumiendo por supuesto la propuesta de Schoenberg, la alcanza de otra manera. Emplea dos caminos técnicamente complementarios: el motivo múltiple que es una clara herencia mahle-

riana y la tonalidad fugaz o indeterminada, consistente en afirmar un tono para desmentirlo acto seguido, sistema que poco a poco destruye los modelos formales sobre los que se apoya y que conduce hacia el atematismo. Este proceder crea en el oyente una sensación de ambigüedad entre una tonalidad que queda permanentemente desarticulada y lo atonal. En resumen, la síntesis buscada por Schönberg merced a un proceso de dos movimientos opuestos la logra Berg desde el primer momento y la mantiene en el transcurso de toda la obra. En este punto reside la originalidad más decisiva del Op. 3.

Aparte de su carácter muy lírico y de su plenitud sensual el cuarteto denota claramente los rasgos peculiares de la música de Berg. Cada uno de sus dos movimientos surge de un idéntico núcleo temático apareciendo, pues, como dos interpretaciones formales diferentes del mismo material. El primer movimiento, *Langsam* («lento») adopta la forma sonata, con un breve desarrollo central y cuya recapitulación es seguida de una coda que se ha interpretado como el auténtico «movimiento lento» en razón a su carácter de adagio. En cuanto al segundo movimiento *Mässige Viertel* (moderado), se corresponde con un rondó cuyo estribillo varía en cada una de sus apariciones e incluye un retorno al tema inicial del primer movimiento que subraya los estrechos lazos que unen a las dos partes de la pieza.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn, 1859 - Viena, 1827)

Cuarteto de cuerda nº 8 en Mi menor Op. 59, nº 2 «Razumovsky»

Si bien Beethoven inició muy joven la composición de las Sonatas para piano tanto los cuartetos para cuerda como las Sinfonías tuvieron un comienzo mucho más tardío. Como causas principales cabría destacar, por un lado, el conocido espíritu autocrítico del maestro, más severo para consigo mismo que con los demás y, por otro, las dudas y vacilaciones antes de abordar un género, dentro de la música de cámara, que despertaba entre sus contemporáneos una notable fascinación. En efecto, durante ese período, en el espacio de unas decenas de años, el cuarteto de cuerda había llegado a alcanzar tal popularidad que un entusiasta cronista de entonces escribía: «Una época de alegría ha visto la luz en nuestra patria alemana; nuestros Cuartetos se interpretan desde el Tajo hasta el Neva».

Estas particularidades fueron sin duda determinantes para que Beethoven hiciera sus primeros ensayos con una particular prudencia y que hasta el día 1 de junio de 1801 no se permita afirmar que sólo entonces «empieza a saber componer cuartetos». La exhaustiva revisión y los constantes perfeccionamientos a los que sometió el manuscrito del primero son un fiel testimonio de estos hechos.

Los tres Cuartetos incluidos en el Op. 59 permiten apreciar ya de forma clara y nítida el estilo personal de Beethoven y su objetivo de aprovechar al máximo las peculiaridades sonoras y tímbricas de cada instrumento, que consigue con una perfección técnica y una finura extraordinarias. En contraste con los cuartetos más primitivos, en los que el motivo principal queda confiado generalmente al primer violín y el resto de los instrumentos apenas constituye un grupo aplicado en el acompañamiento, contrariamente, en esta serie se les da a todos ellos un significativo protagonismo. Así en el primer movimiento del Cuarteto nº 1 se escucha ya un tema bien caracterizado a cargo del violonchelo y en el comienzo del segundo surge un original «solo de contrabajo apoyado en una sola nota». Por su parte, el «tema ruso» del trío contenido en el tercer movimiento del nº 2, es expuesto en primer lugar por la viola que, asimismo, protagoniza el comienzo del movimiento final en *fugato*, del nº 3. Las alusiones al folclore ruso, presentes en los tres cuartetos de la serie pero en realidad tan sutiles que se ha discutido mucho acerca de su localización precisa, fueron probablemente sugeridos por el responsable de su encargo y a quien fueron dedicados, el Conde Andrei Kirilovich Razumowsky, embajador de Rusia en Viena, aliado del gran amigo y protector de Beethoven príncipe Lichnovski.

Es curioso que tras seis años sin componer ningún cuarteto Beethoven decidiera escribir consecutivamente los tres Cuartetos «Razumovsky» Op. 59, pues fueron creados sin interrupción a lo largo del verano de 1806 (del 26 de mayo al 5 de julio, según una carta del compositor al editor Breitkopf), a continuación del segundo fracaso de la fallida *Leonora* y aunque según Marliave, algunos apuntes muy fragmentados podrían remontarse a 1804, tras la Sonata para piano *Waldstein*, lo cierto es que el manuscrito no estuvo a punto hasta dos años después. En cualquier caso representa, en su vida, un período de apogeo compositivo que ocupa un punto medio entre los seis cuartetos de la juventud y los seis de la vejez.

La partitura fue editada en enero de 1808 por la Cámara de las Artes y de la Industria de Viena pero el estreno ante el público vienés no se produciría hasta un año más tarde participando en el acontecimiento su fiel amigo el célebre Ignaz Schuppanzigh al frente del Cuarteto de cuerdas de su nombre. Todo lo que en estos cuartetos hoy parece clásico resultaba entonces tan nuevo que incluso el violinista, habituado durante años a interpretar a Beethoven, creyó al comienzo, durante los ensayos, que se trataba de una broma del maestro. En Moscú, un famoso violonchelista irritado lanzó al suelo su partitura y la pisoteó. En otra ocasión la sala entera prorrumpió en carcajadas ante la reiterada repetición por el contrabajo de una sola nota en *staccato*. La opinión general inicial sobre los «Razumovsky» era que se trataba de «una mala farsa enloquecida, una música de chillado..., una música áspera». El respetado *Allgemeine Musikalische Zeitung* escribió en su crónica «No son comprensibles». Entretanto Beethoven contraatacaba despreciando a algunos de sus detractores como el violinista Radicati, quién tras expresar sus dudas acerca de las partituras y comentar escandalizado que esas obras no le parecían música recibió una respuesta del compositor llena de malévola ironía : «No son para ustedes, es cierto, sino para un tiempo venidero». En verdad ese futuro no tardaría demasiado en llegar, puesto que poco después Schumann, a propósito del *Scherzo* del segundo cuarteto, declararía solemnemente: «Beethoven encuentra sus motivos en la calle, pero hace de ellos las más bellas palabras del mundo».

El **Cuarteto nº 8 en Mi menor Op. 59, nº2** es el más sombrío de los tres de la serie al establecer su centro de gravedad en el *Adagio*. Se trata nuevamente de una pieza casi enteramente construida en forma sonata, con la única excepción del *Scherzo*, en la que hay que subrayar el profundo lirismo y el instinto melódico como componentes esenciales de al menos los dos primeros movimientos. El primero movimiento *Allegro* se mantiene en todo momento en un tono de indecisión. El segundo, *Molto Adagio*, el más largo de la pieza, es uno de los adagios más grandiosos de Beethoven que incluso se ha puesto a la altura del tercer movimiento de la Novena sinfonía. Holz y Czerny refieren que fue inspirado por «una noche de meditación en el valle de Baden» o «por una meditación sobre la armonía de las esferas ante el cielo estrellado en el silencio de la noche». En su epígrafe Beethoven anotó : «*Si tratta questo pezzo con molto di sentimento*» («hay que tocar este fragmento con mucho sentimien-

to»). El tercer movimiento, *Allegretto*, constituye uno de los primeros ejemplos de los grandes scherzos beethovenianos. Con un ritmo continuamente agresivo y sincopado el movimiento adopta un carácter lúdico, a la vez risueño y melancólico en donde todos los instrumentos vagan alrededor del tema sin encontrar salida. Hay un notable contraste cuando irrumpe bruscamente el poderoso trío en el que aparece claramente la melodía de una danza campesina. Se trata de un «tema ruso», muy popular, que será repetido sin apenas variaciones por Mussorgski en la escena de la coronación de *Boris Godunov* y por Rimski Korsakov en *La novia del Zar*. Todo conduce hacia el repentino *Presto* del cuarto y último movimiento que presenta a la vez forma de sonata y de rondó y discurre en un tono menor. A continuación del último *fortissimo* hay una brusca pausa tras las que se elevan notas oscuras con las características del comienzo cerrándose la pieza entre interrogantes e incredulidad.

Si abris totalmente vuestro espíritu y os dejáis invadir por el sonido del Cuarteto Tokio, no seréis capaces de hacer ningún ruido hasta que acabe el concierto. Entonces el mejor comentario es aplaudir, si os ha gustado, y quedaros en vuestro asiento, por si nos ofrecen un bis.



SOCIEDAD DE CONCIERTOS
ALICANTE

Próximo concierto
Miércoles, 28 de abril 2010
ENGLISH CHAMBER ORCHESTRA
KASPAR ZEHNDER, director
VIVIANE HAGNER, violín

Avance de programación

Martes, 4 de mayo 2010

NATALIA GUTMAN, violonchelo
SVIATOSLAV MOROZ, violín
DMITRI VINNIK, piano

Jueves, 13 de mayo 2010

MATHIAS GOERNE, barítono
PIERRE-LAURENT AIMARD, piano

Viernes, 21 de mayo 2010

JAVIER RUBIO LIARTE, barítono
PREMIO INTERPRETACIÓN
SOCIEDAD DE CONCIERTOS ALICANTE
ISAAC ISTVÁN SZÉKELY, piano

Jueves, 27 de mayo 2010

ORQUESTA DE VALENCIA
JOHN STORGARDS, violín y director

* Este avance es susceptible de modificaciones

www.sociedaddeconciertos.com



