

CONCIERTO DE CUARTETOS DE CUERDA

**Tres cuartetos con Beethoven
al fondo**

Interpretado por alumnos del
Real Conservatorio Superior de Música de Madrid



**DOMINGO, 7 DE MARZO DE 2021
A LAS SIETE DE LA TARDE
EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES**



PROGRAMA

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto de cuerda en Do mayor, KV 157

- I. Allegro
- II. Andante
- III. Presto

CUARTETO DE CUERDA «ORINOCO»

KEVIN MERCHÁN, VIOLÍN 🍌 FABIOLA SAGLIMBENI, VIOLÍN
ANAHIS FERNÁNDEZ, VIOLA 🍌 JAVIER PANADERO, VIOLONCHELO

II

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto de cuerda en Re menor núm. 2, op. 76
«Las Quintas»

- I. Allegro
- II. Andante o più tosto allegretto
- III. Menuetto. Allegro
- IV. Finale. Vivace assai

CUARTETO DE CUERDA «AMALTEA»

GEMA GAMBOA, VIOLÍN 🍌 ENRIC NAVAL, VIOLÍN 🍌 MARIO CARPINTERO, VIOLA
CELIA MARTOS, VIOLONCHELO

III

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor núm. 6, op. 18

- I. Allegro con brio
- II. Adagio ma non troppo
- III. Scherzo: Allegro
- IV. La Malinconia: Adagio - Allegretto quasi Allegro -
Adagio - Allegretto

CUARTETO DE CUERDA «DUMKA»

GABRIEL PARRA, VIOLÍN 🍌 KIRAN ROSSELLÓ, VIOLÍN 🍌 MARÍA CORRAL, VIOLA
MANUEL SELLERS, VIOLONCHELO

Profesora de música de cámara:

HELENA POGGIO

NOTAS AL PROGRAMA

Los cuartetos de cuerda de Mozart constituyen la parte maestra de su música de cámara. Se extienden a lo largo de veinte años de su vida creativa, pero se ordenan en grupos claramente individualizados, separados por largas interrupciones. A principios de 1773 compuso los seis cuartetos milaneses durante su segundo viaje a Italia. Constituyen su primera colección de música instrumental concebida como un ciclo. Son obras típicamente «galantes» en el estilo de la ópera italiana, pero contienen invenciones jugosas. Presentan tres movimientos, lo que los sitúa en la órbita estilística italiana, igual que su multiplicidad de temas, el enfoque de sus desarrollos y la abundancia del modo menor. De proporciones modestas, estos cuartetos exhalan un irresistible encanto primaveral. El Mozart de la madurez se manifiesta en breves pero fulgurantes premoniciones que conectan, incluso, con Beethoven. El *allegro* inicial del *Cuarteto en Do mayor, KV 157*, es amplio y complejo. La frecuencia de las modulaciones hacia tonos menores (especialmente durante la reexposición del segundo tema) anuncia al Mozart del futuro. El *andante* en Do menor es una especie de aria acompañada con arpeggios, de una expresividad plenamente italiana. El rondó final está lleno de ritmos sincopados y posee un humor próximo a la ópera bufa, con una conclusión tan mordaz como inesperada.

Haydn fue el verdadero creador del cuarteto de cuerda junto a Boccherini hacia 1760, pero independientemente el uno del otro. En el tercer cuarto del siglo XVIII nace el cuarteto como algo completamente nuevo, de orígenes diversos, pero relativamente recientes. Ningún género antiguo explica su hipotética transformación en cuarteto, ninguno supone para el cuarteto el papel que la obertura supuso para la sinfonía. Hasta 1780 puede hablarse de la primacía de París en la difusión del cuarteto, pero, a partir de esta fecha, con treinta cuartetos en el haber de Haydn, esta primacía pasa a ser vienesa. Al contrario de lo que ocurre con las sinfonías, Haydn no practicó el cuarteto durante toda su vida, sino que lo hizo en bloques separados en el tiempo. El opus 76 de 1797 y el opus 20 de 1772 son las dos series más prestigiosas de cuartetos de Haydn. El ambiente general de los seis cuartetos opus 76 fue descrito por Rosemary Hughes como «cantos de la experiencia». Estas obras concentran los conocimientos de toda una vida, pero descubren nuevos horizontes. Como ha escrito Robbins Landon, en este ciclo revela «una seguridad tan grande como la figura de Haydn». La aparición de tales obras maestras debió de suponer para Beethoven, que trabajaba entonces en su opus 18, un serio reto. El *Cuarteto número 2, opus 76, «Las Quintas»*, es uno de los más interpretados. Toma su nombre de las quintas descendentes que se escuchan al principio. El *allegro* es concentrado y austero, con bruscas inmersiones en tonalidades menores más o menos alejadas. Está dotado de una amplia coda basada en los episodios de la exposición. El desarrollo, de un virtuosismo contrapuntístico turbador, se abre mediante dos quintas, para no perder de vista este intervalo. En el *andantino*, las caídas de quinta se hacen omnipresentes junto a una tercera descendente que se repite varias veces cambiando su significado en el contexto tonal. El minueto es un canon a dos voces dobladas, cuyo tema no es otra cosa que una inversión del tema procedente del movimiento anterior. El trío, homófono pero inquietante, presenta oposiciones de modo y un ritmo martilleante. El tema principal del *finale*, claramente a la húngara, pasa de compás binario

a ternario y evoluciona del modo menor al mayor. Tras un segundo tema violento en dobles cuerdas, sigue la coda que cierra el conjunto.

Los dieciséis cuartetos constituyen en la obra de Beethoven un corpus singular. Abordando este género y dándole forma mediante aproximaciones, búsquedas y soluciones, Beethoven dio su batalla más abierta y decisiva contra los convencionalismos. No solamente asumió la importante herencia de Haydn y Mozart, sino que además supo realizar un inventario de los medios adquiridos hasta revolucionar la escritura para cuatro instrumentos. Situada en la frontera de los siglos XVIII y XIX, su obra trasciende el Clasicismo y llama en sí todo el Romanticismo. No obstante, sobrepasa también esta alternativa en la que hay demasiada tentación a encerrarla. Eso se verifica especialmente en la producción de cámara. El estallido del marco formal y tonal precipita una evolución que revoluciona los esquemas establecidos y las ideas recibidas. El sexto cuarteto fue compuesto entre 1799 y 1800. Es notable que la primera parte del *finale*, cuyos muchos esbozos prueban que fue varias veces retocado, lleva el título de «Malinconia», que vino a ser el sobrenombre del cuarteto entero. La extraordinaria originalidad de esta página es tanto más asombrosa cuanto los otros movimientos son más convencionales. Esto se da precisamente en el primer movimiento en forma de sonata. Después el *adagio ma non troppo* está en forma de *Lied* tripartito. El *scherzo* presenta un fuerte carácter rítmico y es una suerte de divertimento que no hará sino acentuar el contraste con el último movimiento. El *finale*, tan complejo como enigmático, lleva la indicación siguiente: «Esta pieza debe tratarse con la mayor delicadeza». En el *adagio* de cuarenta y cinco compases («herida en el cuerpo del cuarteto», según Boucourechliev) han sido alcanzados, en cadencias armónicas sin salida, los límites de la forma clásica. Y, de repente, aparece la brutal irrupción del *allegretto quasi allegro* con el espíritu de una danza campesina con todas sus notas picadas. En una dramática ruptura, irrumpe de nuevo la melancolía y su súplica en tempo *adagio*. Tímidamente, a hurtadillas, el *allegretto* intenta relanzar su tema danzarín, pero, tras una nueva ruptura, con un compás de silencio, resurge la melancolía. No obstante, la alegría triunfará después de alguna duda con una amable coda para concluir en *prestissimo*, sin aportar respuesta al conflicto propuesto... De este modo, el marco formal del *finale* aparece sometido como nunca a la presión de sentimientos subjetivos. Irreparablemente, los viejos esquemas son contaminados por nuevas exigencias.

François-René Tranchefort

Guía de la música de cámara, Alianza Editorial, 2011

