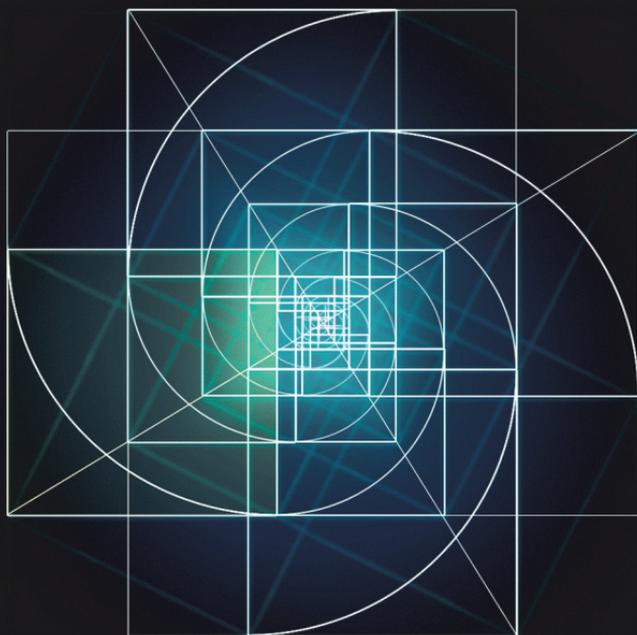


La disolución de los géneros: cuartetos sinfónicos

DEL 15 DE FEBRERO AL 1 DE MARZO DE 2017
CICLO DE MIÉRCOLES



CICLO DE MIÉRCOLES

LA DISOLUCIÓN
DE LOS GÉNEROS:
CUARTETOS SINFÓNICOS



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

Ciclo de miércoles: “La disolución de los géneros: cuartetos sinfónicos”: febrero-marzo 2017 [introducción y notas de Cibrán Sierra Vázquez]. - Madrid: Fundación Juan March, 2017.

48 p.; 19 cm.

(Ciclo de miércoles, ISSN: 1989-6549; febrero-marzo 2017)

Programas de los conciertos: [I] “Obras de F. J. Haydn, L. Janaček y F. Schubert”, por el Cuarteto Armida; [II] “Obras de A. Pärt, B. Bartók y B. Smetana”, por el Cuarteto Pavel Haas; [III] “Obras de F. Schubert y L. van Beethoven”, por el Cuarteto Stadler; celebrados en la Fundación Juan March los miércoles 15 y 22 de febrero y 1 de marzo de 2017.

También disponible en internet: <http://www.march.es/musica/musica.asp>

1. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XVIII.- 2. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XIX.- 3. Cuartetos de cuerda - Programas de mano - S. XX.- 4. Fundación Juan March-Conciertos.

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

Los conciertos de este ciclo se transmiten por Radio Clásica, de RNE. Si desea volver a escuchar estos conciertos, los audios estarán disponibles en www.march.es/musica/audios

© Cibrán Sierra Vázquez

© Fundación Juan March

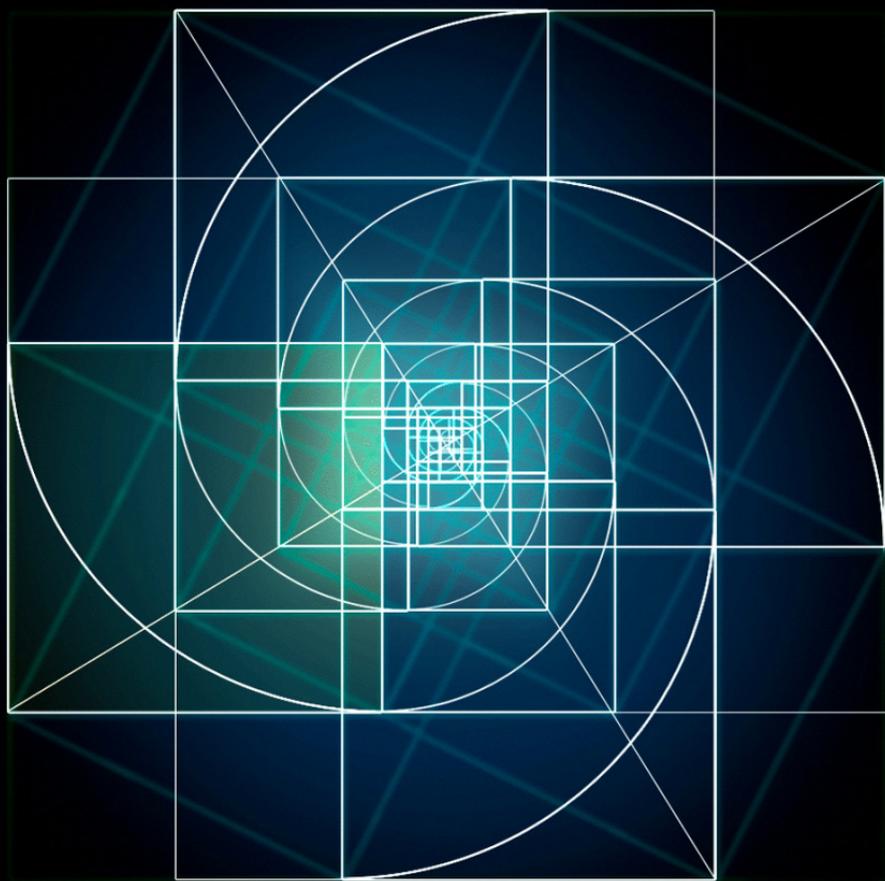
Departamento de Música

ISSN: 1989-6549

ÍNDICE

- 5 Presentación
- 6 Introducción
De herramienta a manifiesto: el alumbramiento de una retórica musical abstracta.
Una revolución musical “desde abajo” para una sociedad *distinta*.
Sinfonías vs. cuartetos de cuerda: ¿antagonismo o identificación?
- 16 Miércoles, 15 de febrero - **Primer concierto**
Obras de F. J. HAYDN, L. JANAČEK y F. SCHUBERT
por el **Cuarteto Armida**
- 26 Miércoles, 22 de febrero - **Segundo concierto**
Obras de A. PÅRT, B. BARTÓK y B. SMETANA
por el **Cuarteto Pavel Haas**
- 38 Miércoles, 1 de marzo - **Tercer concierto**
Obras de F. SCHUBERT y L. VAN BEETHOVEN
por el **Cuarteto Stadler**

Introducción y notas de **Cibrán Sierra Vázquez**



El cuarteto escrito como una sinfonía. Esta aparente contradicción ha sido un recurso explorado con audacia por varios compositores desde el mismo surgimiento del género. Una transferencia análoga también ha operado en la dirección contraria: obras orquestales tratadas con la delicadeza propia de la cámara (como hicieron Boccherini, Brahms o Webern). La disolución de la esencia de un género trasvasando los límites establecidos ha sido particularmente rica en el caso del cuarteto. Frente a la noción de obras con melodías íntimas, texturas delgadas y gestos privados, los cuartetos interpretados en este ciclo se prodigan en melodías ampulosas, texturas densas, acordes desplegados en *tutti*, gestos públicos y dimensiones monumentales. Todos, en fin, rasgos propios del mundo sinfónico, pero observados a escala.

FUNDACIÓN JUAN MARCH

INTRODUCCIÓN

DE HERRAMIENTA A MANIFIESTO: EL ALUMBRAMIENTO DE UNA RETÓRICA MUSICAL ABSTRACTA

El siglo XVIII fue, sin duda, un siglo revolucionario. Un periodo de nuestra historia donde todo un universo cultural, que hasta entonces parecía inamovible e incuestionable, empezó a tambalearse tras sufrir los embates de un terremoto intelectual de magnitudes cataclísmicas: la Ilustración. Los cimientos sociales, económicos, políticos, estéticos y filosóficos del Antiguo Régimen no aguantaron la sacudida de un tsunami cultural de semejante calado, acabaron por caer “*und es ward Licht*”, y se hizo la luz: un nuevo horizonte se iluminó, dando lugar a una nueva Europa que redefinió la moral, la belleza y las estructuras de poder.

La música, como no podía ser de otro modo, no fue ajena a un proceso de tal envergadura. Entre el último coral de Johann Sebastian Bach, *Vor deinen Thron tret ich hiermit BWV 668a*, y los *Cuartetos Op. 18* o la *Sinfonía n.º 1* de Ludwig van Beethoven hay solo cincuenta años de distancia, pero todo un viraje estético de dimensiones copernicanas. Y si bien es cierto que todos los géneros musicales, desde la ópera hasta la música religiosa, participaron de la revolución estética que planteó el universo ilustrado, el siglo XVIII fue, sin duda, el siglo del triunfo de la música instrumental.

Desdeñada hasta entonces como incapaz de ser tan buen vehículo de los afectos del alma y de las pasiones humanas como la música asociada a un texto, la música instrumental ocupaba un espacio fundamentalmente utilitario (*instrumental*, valga la redundancia), con funciones que iban desde acompañar actos militares, nobles o palatinos, hasta cenas íntimas, reuniones de taberna, encuentros de amigos, partidas de cartas, bailes y festejos de toda índole para la realeza y el pueblo llano. Incluso el concierto virtuosístico para uno o varios instrumentos solistas, que en el tardobarroco gozó de bastante predicamento, no era más que una reencarnación instrumental –no exenta de un cierto tinte circense– del exhibicionismo

técnico que los cantantes de ópera ponían en escena en sus arias *di bravura*. Pero la sociedad cambiaba a gran velocidad, de la mano de corrientes de pensamiento filosófico-político que iban redefiniendo el tablero cultural de manera revolucionaria. Los herederos del cartesianismo y del empirismo fueron configurando, desde perspectivas humanistas, escépticas y racionalistas una estética nueva y, en este nuevo escenario ilustrado del que nació el enciclopedismo, el hombre, medida de todas las cosas, encontró en la música instrumental despojada de la palabra el medio ideal para transmitir los valores de universalidad que revestían de autenticidad el juicio estético. Fue un viaje del *pathos* al *ethos*: la música instrumental pasó de ser herramienta a ser manifiesto, de entretener superficialmente a ser portadora de la verdad.

En este contexto, dos fueron los géneros que despuntaron por encima de los demás como protagonistas indiscutibles de este fascinante periplo estético del ocio al pensamiento: el cuarteto de cuerda y la sinfonía. Ambos se convirtieron en los buques insignia de esta nueva estética, fuertemente vinculada a una burguesía políticamente emergente –y cada vez más reivindicativa– y, también, a una aristocracia necesitada urgentemente de justificar ideológicamente su poder en los términos que el pensamiento ilustrado iba poniendo encima de la mesa. Contrapunto versus homofonía: si el cuarteto de cuerda se convirtió pronto en la metáfora musical de esa sociedad de *libres e iguales* que debatían *fraternalmente*, la sinfonía era, a su vez, la viva imagen de una gran comunidad de almas diversas conformando una masa de naturaleza heterogénea pero de misión unificada. El cuarteto de cuerda personificaba la nueva razón republicana y la sinfonía hacía de la república una misión colectiva: una nación.

¿Pero cómo fue posible que un público educado en una escucha musical condicionada por el lenguaje se adaptase tan rápidamente a un nuevo modelo de escucha donde no había, deliberadamente, asociación entre sonidos y palabras? ¿Cómo podía resultarle estimulante a un oyente acostumbrado a que la música narrase historias dramáticas o épicas, pintase escenas naturales, o vehiculase liturgias religiosas? ¿Qué interés

tenía sentarse a escuchar una música sin acción dramática? ¿Qué atractivo podía tener presenciar un concierto donde los protagonistas únicos eran unos intérpretes que ni cantaban un texto, ni hacían exhibicionismo de sus capacidades técnico-instrumentales? La respuesta vino a darla una nueva manera de escribir música que basaba su poder seductor en un discurso sonoro cuya composición respondía a una estrategia retórica sintácticamente elocuente aunque semánticamente secreta –cuando no deliberadamente ambigua o directamente abstracta–. La forma, pues, ganó la batalla al contenido y la imaginación asaltó el poder de la razón y el juicio estético. Los códigos lingüísticos estaban ahí, qué duda cabe, pero no eran evidentes, ni mucho menos unívocos. Esta nueva dramaturgia abstracta articuló una forma de componer cuyo éxito fue dar solución sensible a la problemática crítica kantiana: un todo aprehensible por los sentidos pero cuyo proceso constructivo invocaba necesariamente sintagmas solo accesibles desde la razón. Se trataba, en cierto modo, de adaptar los principios de la retórica grecorromana a un discurso que prescindiese del lenguaje proposicional; dicho de otro modo, de construir la perfecta elocuencia sin apelar a la palabra.

UNA REVOLUCIÓN MUSICAL “DESDE ABAJO” PARA UNA SOCIEDAD DISTINTA

Uno de los rasgos más fascinantes de todo el proceso de asimilación hegemónica de la música exclusivamente instrumental que se desató en el último tercio del XVIII y culminó en las primeras décadas del XIX es que no fue, esencialmente, un proceso inducido desde el pensamiento estético y la teoría filosófica. Al contrario, el verdadero vehículo de su aceptación social y su valoración intelectual fue la aparición de un nuevo público. De algún modo, podemos decir que fue en buena medida una revolución “desde abajo”, en la que las clases emergentes dieron protagonismo a las nuevas maneras de hacer música.

Por un lado, se consolidó la práctica doméstica de la música como un rasgo identitario de una clase burguesa que deseaba

revalorizar su capital social, convirtiéndose también en una clase productora de cultura. Las reuniones en habitaciones privadas (cámaras), pequeñas y grandes, para tocar música (*de cámara*, consecuentemente) compuesta para la ocasión se multiplicaron en las grandes capitales culturales europeas, y dieron lugar a un nuevo público que se valió del cuarteto de cuerda como herramienta privilegiada para acceder de primera mano al conocimiento más íntimo de la ciencia de la composición y al crédito social que le otorgaba ser mecenaz cultural, aunque solo fuera en el salón de su casa. Esta nueva burguesía culta que hacía música, la patrocinaba y la escuchaba, estimuló el desarrollo de un modo de componer que representaba musicalmente una conversación ilustrada y desmenuzaba el arte de la escritura musical, haciéndola accesible y comprensible a sus amantes más curiosos y devotos. Las obras para cuarteto de cuerda estaban llenas de juegos, ingenio, humor, ironía y mensajes metamusicales de contenido político, satírico y filosófico. En poco tiempo, todo el continente se inundó de cuartetos que actuaron como el medio ideal para democratizar la cultura musical. Su éxito se basaba en un discurso audaz y novedoso que, además, generaba identidad. El esfuerzo era la única moneda necesaria para pagar el peaje del saber, y era la divisa estrella de la nueva civilización ilustrada gracias a su capacidad para romper todas las barreras de clase.

Paralelamente, las grandes ciudades vivieron la traslación al espacio público de las experiencias culturales antes reservadas a las castas privilegiadas de la nobleza y el clero. Ya no había que pertenecer a la corte para disfrutar de determinadas experiencias artísticas: bastaba con pagar una entrada o una suscripción a una serie de conciertos. Los empresarios culturales buscaron nuevos modos de atraer a la gente y la espectacularidad de lo sinfónico constituyó un reclamo que, en ciudades como Londres, llegó a tener un público verdaderamente numeroso. La aparición de este nuevo sujeto soberano, el público, vinculado al desarrollo de la cultura urbana, modificó la manera de componer: se dejó de escribir únicamente para los gustos específicos de un mecenas noble o adinerado que empleaba a tiempo completo a un maestro de capilla y el

objetivo pasó a ser agotar la venta de entradas de un teatro. La espectacularidad de los efectos se abrió así camino y la estética del gran gesto orquestal ganó terreno, en ese contexto, a otros planteamientos compositivos. Como comenta William Weber, el programador de conciertos se convirtió en una suerte de nuevo rey que administraba los deseos de su pueblo (su público) y el compositor adquirió un poder inusitado: el de legislar con su música en este nuevo estado de ciudadanía libre e interclasista, sancionando un determinado gusto musical y produciendo con ello una estética hegemónica basada en el consentimiento y el aplauso popular¹. Londres y París –y más tarde, aunque de modo ligeramente diferente, Viena y las grandes ciudades alemanas–, con sus emergentes clases burguesas cada vez más adineradas y pujantes culturalmente, adquirieron una prominencia que acabó por dictar una nueva forma de escuchar, asumida y teorizada progresivamente por la *intelligentsia* filosófica de la época.

La música instrumental, con sus dos géneros más emblemáticos a la cabeza –el cuarteto de cuerda y su proyección pública, la sinfonía–, filtró con fuerza su discurso revolucionario desde la intimidad del espacio doméstico a la grandiosidad mediática del ágora urbana y, en una época de grandes cambios, se convirtió en protagonista de la disolución, simbólica y real, de la *distinción* sociocultural, usando la terminología de Bourdieu². A partir de entonces, y hasta nuestros días, ambos géneros conformarían las dos caras más icónicas del devenir de la composición occidental. El cuarteto se convertiría en el gran laboratorio donde se gestarían los auténticos cambios – los más íntimos, profundos y arriesgados– del lenguaje musical de los grandes compositores y la sinfonía teatralizaría después dichos cambios de forma más extrovertida y pública, con un gesto musical de mayor espectacularidad y mayor impacto social, gracias al cual *lo sinfónico* ha gozado de gran

1 William Weber, *La gran transformación del gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Traducción de Silvia Villegas. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

2 Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2012.

protagonismo en el relato histórico hegemónico de la evolución musical acontecida desde la revolución ilustrada hasta la actualidad.

SINFONÍAS VS. CUARTETOS DE CUERDA: ¿ANTAGONISMO O IDENTIFICACIÓN?

Cuando alguien menciona el término “sinfonía”, seguramente muchos melómanos imaginarán una música grande, masiva incluso, de apabullantes contrastes dinámicos provocados por decibelios de sinestesia cinematográfica surgidos de una enorme orquesta subida al escenario de una gran sala en la que alrededor de un centenar de músicos, embutidos en su frac, hacen sonar ante un numeroso público multitud de instrumentos musicales de muy diversas familias bajo el liderazgo de una sola batuta, blandida sobre el podio por una figura mitificada en la historia reciente hasta el mesianismo. Por otro lado, cuando decimos “cuarteto de cuerda” seguramente la imagen será diferente: cuatro músicos en un espacio pequeño, casi privado, conversando en la intimidad con sus casi idénticos instrumentos una música compleja, intelectual y hasta inaccesible, que transpira el controvertido aroma del elitismo y provoca miedo, rechazo, admiración y entusiasmo a partes iguales. Semejante punto de partida no podría dibujar un escenario más antagónico. Sin embargo, ambos mundos, con ser evidentemente diferentes –por lo menos en el ropaje que nos ofrece su escenificación habitual–, no proceden de lugares tan distintos, como hemos comentado, ni responden a patrones estéticos totalmente opuestos. Es más, el cliché maniqueo de ambos géneros, un tanto manido, que antes hemos subido a la palestra, no es algo que responda a la música misma, sino a una tradición que, al rodear a estos dos géneros de unos determinados ritos sociales, ha deformado significativamente la percepción que tenemos sobre la propia naturaleza musical que los nutre y les da sentido. Así, la música sinfónica está muy lejos de ser un compendio de histrionismos dinámicos de ambición populista y exégesis pseudofascista y el cuarteto no es un reducto sonoro de oscurantismo pedante

para oídos intelectualizados o directamente *snoobs*. ¡Ni mucho menos! Eso es solo el daño colateral de una deriva de usos sociales muy compleja merecedora de un profundo análisis y debate. En lo estrictamente musical, encontramos tanta sencillez en algunos cuartetos como complejidad en algunas sinfonías y tanta extroversión dinámica en algunas obras para dos violines, viola y violonchelo como intimismo en algunas páginas para cien músicos de orquesta. De hecho, ambos géneros se han retroalimentado hasta tal punto que resulta difícil comprender el devenir del lenguaje sinfónico sin analizar la historia de la escritura para cuarteto de cuerda. Y esta, a su vez, ha convivido siempre con el ideal orquestal, muy presente en su imaginario compositivo. Cuando el siempre polémico –por categórico– Hans Keller llegó a afirmar que “la única diferencia entre un cuarteto y una sinfonía es que el cuarteto es más sinfónico”³ quizás no estaba lanzando al aire ninguna *boutade* en forma de provocadora paradoja, sino proponiendo una cuestión controvertida que, para la escucha avisada – como diría Adorno⁴ – de este ciclo, se nos antoja esencial: ¿qué es *lo sinfónico*?

Sin duda, parece que los años nos han llevado a identificar de manera casi rotunda lo sinfónico con lo orquestal. Pero eso no fue siempre así. O, por lo menos, no lo era en un contexto de partida en el que los géneros musicales no estaban tan cristalizados, compartimentados y estancos como lo están hoy. El cuarteto de cuerda no alcanzó el estatus de género hasta varias décadas después de que se hubiese cultivado con asiduidad y éxito por toda Europa. Es más, diferentes modelos de cuarteto convivieron durante muchos años hasta que la consolidación de un repertorio canónico en el siglo XIX acabó por identificar el cuarteto de cuerda *auténtico* con los patrones compositivos del *cuarteto vienes*, en detrimento de los modelos más concertantes y virtuosísticos del *quatuor brillant* de genealogía francesa. Por su parte, “sinfonía” podía definir muchas cosas. Etimológicamente, no sería más que hacer sonar conjunta y concordadamente va-

3 Hans Keller, *The Great Haydn Quartets: their Interpretation*, Óxford, Oxford University Press, 1995, p. 3 (mi traducción).

4 Theodor W. Adorno, *Sobre la música*. Traducción de Marta Tafalla y Gerard Vilard. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000.

rias voces. Desde esta perspectiva, prácticamente toda la música que conjuga melodía con armonía en un marco rítmico determinado –el 99,9 % de la música que escuchamos y conocemos– es, estrictamente, sinfónica. La tradición barroca, sin embargo, acabó acotando el término a piezas instrumentales interpretadas como oberturas operísticas (algo que pervivió hasta muy avanzado el siglo XVIII), aunque muchas obras para pequeñas agrupaciones instrumentales que hoy consideraríamos *de cámara*, compuestas siguiendo patrones de composición binarios y ternarios, se titulaban entonces *sinfonías*, por oposición a las obras de escritura virtuosística y concertante donde uno o varios solistas dialogan con un cuerpo orquestal, llamadas *conciertos*. Dichas *sinfonías de cámara* estaban ya escritas siguiendo unos prototipos formales cuya dramaturgia abstracta conjugaba contrapunto y homofonía en un discurso retóricamente coherente. Sin embargo, la pujanza de la revolución estilística que tuvo lugar a mediados del Siglo de las Luces fue de tanta fuerza que las obras para grandes agrupaciones instrumentales que nacieron en Mannheim como síntesis de las tradiciones italiana –napolitana, especialmente– y prusiana se convirtieron en el modelo canónico de música orquestal. Y las titularon *Sinfonías*. De ahí a Haydn, Mozart y la mitificación beethoveniana, que marcaría los siglos XIX y XX, no hubo más que un paso: el término estaba acuñado y sellado con lacre. Y ello nos sugiere una interesante reflexión. Que el género del cuarteto de cuerda adoptase como denominación su mera descripción organológica, mientras que la música instrumental orquestal hegemónica acabara por apropiarse semánticamente, de manera restrictiva, de una palabra que era etimológicamente inclusiva, tuvo una clara consecuencia: lo sinfónico pasó a identificarse estrictamente con una determinada forma de lo orquestal, con lo que tal atributo musical se le negó como propio al cuarteto de cuerda y a muchos otros géneros instrumentales.

Planteamos esta contextualización histórica y semántica porque para un análisis adecuado de las obras que este ciclo de conciertos presenta, desde una perspectiva tan concreta –la del sinfonismo en el cuarteto de cuerda–, el interrogante planteado por la sentencia de Keller nos invita a poner la óp-

tica de observación enfocada estrictamente a la realidad de la escritura musical, remitiéndonos a una concepción semántica de lo sinfónico que es previa a la propia consolidación de la terminología tradicional genérica. Y esto es altamente interesante porque nos proporciona un prisma analítico muy particular, donde la configuración instrumental no es restrictiva para aprehender el carácter de lo sinfónico, mientras que la configuración estética del planteamiento compositivo sí lo es. Así, a lo largo de este ciclo de conciertos, podemos llevar a cabo una novedosa aproximación ontológica a lo sinfónico: aquella que, trascendiendo lo organológico, se centra íntegramente en la escritura musical y su estética.

La pregunta pertinente sería entonces la siguiente: ¿puede un cuarteto escribirse como una obra para un gran grupo orquestal organológicamente heterogéneo (nótese que no decimos “como una sinfonía”)? Rotundamente no, como veremos en cada uno de los ejemplos musicales que pueblan este ciclo. Sin embargo, ¿puede un cuarteto ser la quintaesencia de lo sinfónico? Quizás sí. Lo analizaremos obra por obra. Nos espera un viaje fascinante y controvertido, como no podía ser de otro modo, pues esa es la verdadera naturaleza del cuarteto de cuerda, dialéctica, siempre en conflicto, alumbrando nuevas perspectivas sobre lo que es su única preocupación: la música misma, desnuda y directa, sin artificios.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- Mark Evan Bonds, *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*, Barcelona, Acantilado, 2014 (traducción de Francisco López Martín, edición original en inglés de 2006).
- Bernard Fournier, *L'Esthétique du quatuor à cordes*, París, Fayard, 1999.
- Bernard Fournier, *L'Histoire du quatuor à cordes*, 3 vols, París, Fayard, 2000-2010.
- Evan Jones (ed.), *Intimate Voices: The Twentieth-Century String Quartet*, 2 vols. Rochester, University of Rochester Press, 2009.
- Miguel Ángel Marín, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid, Alianza, 2009.
- Cibrán Sierra Vázquez, *El cuarteto de cuerda: laboratorio para una sociedad ilustrada*, Madrid, Alianza, 2014.
- William Weber, *La gran transformación del gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011 (traducción de Silvia Villegas, edición original en inglés de 2008).
- Robert Winter y Robert Martin (eds.), *The Beethoven Quartet Companion*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1995.

CIBRÁN SIERRA VÁZQUEZ

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 15 de febrero de 2017. 19:30 horas

I

Franz Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Re mayor Op. 33 n° 6

Vivace assai

Andante

Scherzo: Allegretto

Finale: Allegretto

Leoš Janáček (1854-1928)

Cuarteto n° 1, JW VII/8, "Sonata Kreutzer"

Adagio - Con moto

Con moto

Con moto - Vivo - Andante

Con moto (Adagio) - Più mosso

II

Franz Schubert (1797-1828)

Cuarteto n° 15 en Sol mayor Op. 161 D 887

Allegro molto moderato

Andante un poco mosso

Scherzo: Allegro vivace

Allegro assai

CUARTETO ARMIDA

Martin Funda, *violín*

Johanna Staemmler, *violín*

Teresa Schwamm, *viola*

Peter-Philipp Staemmler, *violonchelo*

EN EL NOMBRE DE HAYDN

Parece casi imposible concebir un ciclo de cuartetos de cuerda donde la figura de **Franz Joseph Haydn** (1732-1809) no esté presente. Y si esto es así es porque el papel que desempeñó a la hora de consolidar un género entonces emergente fue absolutamente central. Si fue o no fue el padre del cuarteto es algo que podría ser extensamente discutido, pero es indudable que sin su obra, el cuarteto de cuerda, tal y como hoy lo conocemos, no existiría. Por ello, no es exagerado decir que es prácticamente imposible entender el cuarteto de cuerda sin acudir a Haydn. Si además nos interesa comprender el vínculo que existe entre el pensamiento sinfónico y el cuarteto, Haydn es fundamental. A lo largo de sus casi setenta cuartetos y de sus más de cien sinfonías, definió ambos géneros hasta convertirse en la figura totémica del clasicismo y en el espejo en el que se mirarían tanto sus contemporáneos –incluido el mismísimo Mozart– como las generaciones posteriores.

Como era habitual entonces, Haydn publicó la mayoría de sus cuartetos agrupados de seis en seis, en cuadernos numerados con un mismo opus. De todas sus colecciones, quizás la que más haya dado que hablar sea la publicada en 1782 por Artaria como Op. 33, cuyo sexto cuarteto escucharemos en este ciclo. Es probable que el motivo de semejante fama sea la conocida declaración del propio compositor, en la que afirmó haber escrito estas obras “de un modo nuevo y bastante especial”. Como señala acertadamente Miguel Ángel Marín¹, aunque semejante frase no fuese más que una argucia comercial y promocional del autor, no hay duda de que estas obras nos muestran un camino diferente al que el propio Haydn había trazado en sus complejos Op. 20 o en sus más aventureros, dramáticos y asimétricos Op. 9 y 17 –grandes desconocidos todavía de la literatura haydniana, víctimas de la empobrecedora tendencia teleológica del relato historiográfico hegemónico–, escritos en una línea más cercana al siempre original y atrevido *Empfindsamer Stil* de Carl Philipp Emanuel Bach.

¹ Miguel Ángel Marín, *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*, Madrid, Alianza, 2009.

Haydn desarrolla en estos seis *Cuartetos Op. 33* una escritura que lleva hasta el paroxismo la noción de “trabajo temático” –central en la retórica musical de finales del siglo XVIII– que, como comentamos en la “Introducción”, posibilitó el éxito sin precedentes de la nueva música instrumental. La retórica del *tematische Arbeit* nos presenta una eficaz narración no verbal protagonizada por uno o dos motivos breves, concisos y muy comprimidos, que se desarrollan a lo largo de un movimiento como si fueran personajes de una historia, viviendo multitud de aventuras armónicas, rítmicas y contrapuntísticas. El primer movimiento de este cuarteto en Re mayor es un excelente ejemplo: un sintagma musical brevísimo de apenas cuatro notas está presente en todos los compases del movimiento. Haydn lo hace modular, lo pone en diálogo con otras voces, le da la vuelta, lo ornamenta, lo enfrenta a su espejo musical, etc. El resultado es una música que tiene un sentido narrativo muy sencillo de seguir y cuyo ingenio compositivo la hace extremadamente entretenida y sorprendente. Ahora bien, la pregunta que nos debemos hacer en el marco de este ciclo es: ¿qué hay de sinfónico en todo ello? La respuesta es curiosa: todo y nada, dependiendo del prisma con el que observemos *lo sinfónico*. Todo, porque esta concepción del lenguaje musical en la que múltiples voces instrumentales debaten intensamente construyendo un discurso fuertemente cohesionado y coherente es la esencia de ese *sinfonismo* que articuló la revolución estética instrumental del Clasicismo. Pero nada, al mismo tiempo, porque la escritura para cuarteto es enormemente más comprimida y compleja –textural, estructural y contrapuntísticamente– que la que desarrolla el propio Haydn en, por ejemplo, su *Sinfonía n.º 73 en Re mayor*, contemporánea de este cuarteto. Lo que en una sinfonía puede ser un acompañamiento más homofónico, en un cuarteto es mucho más impredecible, más contrapuntístico, más rico. Con una orquesta llena de diversidad tímbrica, Haydn se puede permitir el lujo de desplegar grandes melodías y hasta de repetirlas sin desarrollo, variación o contrapunto, pues para no aburrir le basta con recurrir a argucias de orquestación: puede asignar a los vientos lo que asignó a las cuerdas y viceversa, o puede cambiar radicalmente la dinámica de la masa orquestal consiguiendo una efectista explosión de decibe-

lios que camufla una repetición armónica o rítmica que en el cuarteto sería percibida con monotonía.

La naturaleza dialogada del cuarteto, en un contexto instrumental de absoluta homogeneidad organológica, hace que el debate motivico –y, por ende, contrapuntístico– deba ser mucho más intenso para crear y mantener el interés narrativo de la composición (comparemos una vez más el “Minueto” de la *Sinfonía n.º 73* con el “Scherzo” de nuestro Op. 33 n.º 6). Así, en el cuarteto, asistimos a un debate musical cuyo interés estético es poner en conflicto a la música consigo misma mientras que, en el territorio orquestal, el debate se plantea entre personajes diferentes (una flauta, una trompa, unos violines, un golpe de timbal)². Lo teatral (la orquesta) frente a lo filosófico (el cuarteto). Del *pathos* al *ethos*, una vez más. Parafraseando a Fournier, la dialéctica del cuarteto trasciende lo instrumental para centrarse en lo lingüístico³. Y nosotros, en un contexto como el de la revolución estética de la Ilustración, nos preguntamos: en el nombre de Haydn, ¿qué hay más sinfónico que eso?

JANÁČEK O EL COMPLEJO TEATRO DE LA CONCIENCIA

Cartografiar el mapa de la historia del cuarteto de cuerda, si tomamos como vértice geodésico el Op. 33 de Haydn, no es demasiado difícil y resulta muy revelador. El modelo de desarrollo motivico o *tematische Arbeit* que con tanta brillantez, audacia e ingenio puso en práctica en sus cuartetos el compositor de Rohrau sería tomado como ejemplo por varias generaciones de compositores. Mozart, Beethoven, Mendelssohn,

2 Pensemos incluso que cuando Johann Peter Salomon –contemporáneo de Haydn y conocedor como pocos de la valía de su escritura orquestal– realizó unos arreglos de cámara de las *Sinfonías “Londres”*, con gran criterio, no recurrió al cuarteto sino que introdujo una flauta, un contrabajo y un fortepiano. Si hubiera trasladado a la textura instrumentalmente homogénea del cuarteto lo que era una escritura destinada a la diversidad tímbrica orquestal, el sinfonismo del discurso no se habría tambaleado, pero su validez narrativa habría hecho aguas por todos lados.

3 Bernard Fournier, *L'esthétique du quatuor à cordes*, Paris, Fayard, 1999.

Brahms, Dvořák, Schönberg, Bartók..., todos ellos son hijos de una misma tradición musical cuya estética compositiva tiene como faro incuestionable al viejo Haydn. No sabemos si algún agujero negro hizo que a Moravia no llegase su luz o si, sencillamente, la originalidad creadora de **Leoš Janáček** (1854-1928) era de tal calibre que fue capaz de alumbrar una nueva aproximación al cuarteto de cuerda renunciando totalmente a las formas tradicionales heredadas y al concepto de trabajo temático como herramienta base de la composición. Lo que es indudable es que los dos cuartetos de Janáček constituyen auténticos hitos del repertorio para esta formación, portadores de un lenguaje único e incomparable.

“Tengo la convicción de que todos los misterios melódicos y rítmicos de la música son explicables por la melodía y el ritmo de los motivos musicales del lenguaje hablado”, declaraba el genial compositor moravo⁴. Y así edifica sus cuartetos: partiendo de materiales de evidente (y trazable) origen folclórico construye motivos de gran fuerza prosódica, pero en lugar de ceñirse a uno o dos para desarrollarlos hasta la saciedad, se vale de todos ellos de una manera casi wagneriana, como *leitmotiven*, y los repite obsesivamente sin variación, los superpone, los intensifica, los acelera o los rompe. Además, liquida sin contemplaciones el discurso retórico formal tradicional: sus movimientos no siguen el esquema clásico tripartito de *narratio*/exposición, *confutatio*/nudo/desarrollo y *confirmatio*/desenlace/recapitulación, sino una narrativa dictada por la intensidad dramática que los propios *leitmotifs* van adquiriendo en el tiempo –utilizado por el compositor, a su vez, como una herramienta más para intensificar la expresividad del relato musical–. Sin rubor, prescinde en determinados momentos de las transiciones y rompe con violencia el ritmo lógico de la historia, con silencios que generan verdadera angustia y desconcierto. De esta manera consigue construir un discurso verdaderamente turbador y auténticamente propio y original, desplegando en su música lo que él llamaba “formas de imitación novedosas que respondan al teatro complejo de nuestra conciencia”.

⁴ Citado en Bernard Fournier, *L'Histoire du quatuor à cordes (II): 1870-1945*, París, Fayard, 2004, pp. 665 (mi traducción).

El primer cuarteto, que escuchamos dentro de este ciclo, lleva el sobrenombre de “*Sonata a Kreutzer*” por estar basado en la breve novela homónima de León Tolstói, en la que un hombre confía a otro, durante un viaje en tren, una trágica historia de amor, deseo y celos. Obsesionado con la posible aventura que su esposa, pianista aficionada, pudiese estar manteniendo con un violinista que la visita para tocar junto a ella, el narrador de la historia acaba dándole muerte en un violento ataque de locura y celos. Por la correspondencia de Janáček sabemos a ciencia cierta que, a diferencia de Tolstói, su deseo no era hacer moralina de la castidad y crítica de la concupiscencia, sino más bien hacer un homenaje a la mujer vejada, cuya sensualidad es violada, su deseo menospreciado, su honor mancillado y su libertad mutilada hasta la muerte. Este cuarteto, casi un himno contra la violencia machista y un canto reivindicativo al amor sensual de la mujer, despliega un relato musical de una fuerza sobrecogedora. Como explica con gran detalle Milan Skampa –autor de una interesante edición crítica que describe la relación entre los motivos de la obra y la trama narrativa de la novela– el cuarteto comienza con un primer movimiento que esboza un retrato de la mujer, de sus deseos, sus sueños y sus frustraciones. A este le sigue un segundo tiempo donde se describe al violinista seductor y los sentimientos que en la mujer produce su encuentro con él. En el tercer movimiento, Janáček enfrenta las pasiones del deseo y el amor a los celos posesivos del marido que se tornan –en un cuarto movimiento cuya tensión musical se eleva hasta cotas casi inaguantables– en la violencia final que desencadena la tragedia. La fuerza de la trama musical es tal que llega a superar al propio programa narrativo. Por ello, el cuarteto en su conjunto no debe leerse como obra programática, sino como mimesis sinfónica de unos sentimientos de altísimo voltaje emocional. Sinfónica, sí, porque el discurso de Janáček conforma una lograda reunión sonora de pasiones humanas traducidas en elocuentes gestos musicales cuya narrativa instrumental, que alcanza proporciones casi orquestales, construye un discurso de envergadura colosal, con una coherencia retórica musicalmente extraordinaria.

SCHUBERT, VERSO LIBRE Y A LO GRANDE

Si alguna de las obras que pueblan este interesante ciclo de conciertos desafía realmente los límites de una escritura tan específica como la que requiere un cuarteto de cuerda para no fracasar como composición, esa es el último cuarteto de **Franz Peter Schubert** (1797-1828), escrito en la tonalidad de Sol mayor. El tratamiento del desarrollo motivico que lleva a cabo el compositor vienés –el único realmente vienés de todos los grandes nombres que habitualmente asociamos a Viena, pues ni Haydn, ni Mozart, ni Beethoven, ni Brahms eran vieneses– es tan particular que podría pasar, por momentos, por una obra destinada a una agrupación organológicamente heterogénea y de mayor envergadura, quizás, incluso, para una gran orquesta sinfónica. De hecho, en muchos pasajes, al comparar esta partitura camerística con la de su pariente orquestal más cercana –la *Sinfonía en Do mayor D 944*, apodada “*La grande*”– las texturas instrumentales y los desarrollos estructurales y armónicos que podemos observar en el cuarteto nos hacen pensar en lo cerca que estaba Schubert del tejido orquestal cuando urdió el entramado sinfónico de esta gran obra.

Es curioso que en el programa de hoy nos encontremos con Schubert y con Janáček, ovejas negras de una tradición centenaria. Schubert fue, quizás sin quererlo, una especie de verso libre del clasicismo vienés. No fue un hijo rebelde “à la Beethoven” –un discípulo ideológico–, sino que llevó a cabo una suerte de disidencia poética de naturaleza más instintiva –exenta de cualquier voluntad explícitamente rupturista–, mediante la cual cultivó las formas heredadas y el lenguaje de la composición de un modo ciertamente anómalo. Así, sin ser el gran arquitecto iconoclasta que fue Beethoven, acabó rompiendo moldes de una manera tan personal que hoy muchas de sus obras permanecen como auténticas islas en el mar de músicas de la tradición austrogermánica. Este *Cuarteto D 887* es una de las más destacadas. La envergadura de la obra es de por sí bastante sorprendente y bate todos los récords de su

época: más de cincuenta minutos de música, ni más ni menos. Si además pensamos que, contrariamente a los últimos cuartetos de Beethoven –desplegados en cinco, seis y hasta siete movimientos–, el último de Schubert se ciñe al esquema habitual de cuatro tiempos, la duración total de la obra hace de cada movimiento un mastodonte; ¡tan solo el primer “Allegro” supera los veinte minutos de duración! Pocas sinfonías de la época son tan largas.

La escritura de Schubert es fascinante por lo particular de su concepción: las texturas sonoras extremas y el uso recurrente de trémolos y de obstinados *ostínatos* rítmicos (valga la redundancia), nos hacen pensar en tramas de instrumentación homofónicas, típicas de una sección de cuerda orquestal. La elevación –como diría con acierto Brian Newbold⁵– a la categoría de tema de la oposición mayor/menor, y la repetición insistente de los motivos musicales variando solo su disposición instrumental entre los miembros del cuarteto, nos recuerdan al tratamiento compositivo de una agrupación organológicamente heterogénea. Finalmente, las largas y atrevidas progresiones armónicas, que construyen casi exclusivamente los climaxes dinámicos y expresivos de forma muy progresiva –renunciando por completo durante varias decenas de compases a cualquier recurso contrapuntístico o de desarrollo motívico–, nos sitúan en una perspectiva compositiva que desafía abiertamente la especificidad del cuarteto de cuerda y lleva a un límite casi suicida la efectividad de la narración instrumental. El resultado es tan sorprendente como apabullante: uno tiene la sensación de estar observando un paisaje natural de unas dimensiones difícilmente abarcables, pues el comienzo y el fin de cada tema llegan más allá de donde alcanza nuestra vista musical. Por momentos, presentimos a Bruckner a la vuelta de la esquina y tenemos la sensación, al cruzar estos inmensos parajes sonoros, de estar viviendo una experiencia más sinfónica –en su acepción más romántica– que la que cualquier gran obra orquestal del siglo XIX pueda llegar a ofrecer. No existe otro cuarteto igual, eso podemos asegurarlo.

⁵ Brian Newbold, *Schubert: the music and the man*, Berkeley, University of California Press, 1997.

CUARTETO ARMIDA

Tras triunfar en el Concurso Internacional de la ARD en Múnich en 2012, la carrera del Cuarteto Armida se ha desarrollado de manera espectacular. Fundado en 2006, el cuarteto toma su nombre de la ópera homónima de Haydn, el “padre del cuarteto de cuerda”. El conjunto, que recibe consejos de Rainer Schmidt (Cuarteto Hagen) y de Reinhard Goebel, también ha estudiado con miembros del Cuarteto Artemis y ha recibido consejos de Natalia Prischepenko, Alfred Brendel, Tabea Zimmermann, Eberhard Felz, Walter Levin, Rainer Schmidt y Reinhard Goebel. Residente en Berlín, fue formación ganadora en el Concurso de Ginebra y ha recibido ayudas de la Fundación Irene Steels-Wilsing y de la Fundación Schierse de Berlín. Entre 2014 y 2016 ha formado parte del programa New Generation Artist de la BBC y ha sido seleccionado por la European Concert Hall Organisation (ECHO) como “Rising Star” en la temporada 2016-2017.

Ha debutado en certámenes como el Festival de Schleswig-Holstein, el Festival de Davos, el Festival de Música

de Rheingau, el Festival de Mecklemburgo-Pomerania Occidental, o el Festival de Primavera de Heidelberg.

Su primera grabación, con obras de Bartók, Ligeti y Kurtág, fue publicada en 2013 y recibió el premio de la Asociación de Críticos musicales de Alemania. En 2016 se publicó su segundo disco, con obras de Mozart, y recientemente acaba de publicarse su tercera grabación, con obras de Beethoven y Shostakóvich.

Las colaboraciones con otros artistas son una prioridad para el Cuarteto Armida, que ha trabajado con Anna Prohaska, Thomas Hampson, Ewa Kupiec, Maximilian Hornung y Tabea Zimmermann. El cuarteto tiene también una importante actividad académica: sus miembros son docentes en la Universidad de las Artes de Berlín y tutores invitados en Singapur y en Augsburg.

Durante la temporada en curso el cuarteto debuta en los festivales de Montpellier, Brno, Edimburgo, Schwetzingen y Praga, y se presenta en temporada en Berlín, Colonia, Múnich, Fráncfort, Hamburgo, Bruselas, París y Londres.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 22 de febrero de 2017. 19:30 horas

I

Arvo Pärt (1935)

Fratres IV para cuarteto de cuerda

Béla Bartók (1881-1945)

Cuarteto n° 5 Sz 102

Allegro

Adagio molto

Scherzo

Andante

Finale: Allegro vivace

II

Bedřich Smetana (1824-1884)

Cuarteto n° 1 en Mi menor “De mi vida”

Allegro vivo appassionato

Allegro moderato a la polka

Largo sostenuto

Vivace

CUARTETO PAVEL HAAS

Veronika Jarůšková, *violín*

Marek Zwiebel, *violín*

Radim Sedmidubský, *viola*

Peter Jarůšek, *violonchelo*

EL CUARTETO, PERDIDO EN LA INMENSIDAD

Definitivamente, la obra *Fratres*, de **Arvo Pärt**, no es un cuarteto de cuerda. Y es importante señalar esto, porque permite que nos reencontremos con el debate que propone este ciclo. Una cosa es que una obra sea tocada por una agrupación instrumental determinada, y otra muy distinta es que sea representativa de lo que esa agrupación instrumental significa culturalmente o, dicho de otro modo, que sea portadora y representante de la poética que conlleva su especificidad. Un cuarteto de cuerda puede tocar un coral de Bach, sin cambiar ni una nota de la partitura original, pero nunca dará a esa música su auténtico sentido. Una orquesta puede tocar una partitura para cuarteto de cuerda, pero el mensaje estético del que la partitura es portador, que se materializa en su identificación con la idiosincrasia propia del universo sonoro para el que fue creada, mutará, se difuminará o se confundirá.

¿Quiere esto decir que arreglos y adaptaciones son por principio atentados musicales, perversiones traidoras a los compositores y sus ideas? No. En absoluto. Puede incluso que, volviendo al ejemplo anterior, un coral de Bach adquiera una luz diferente, reveladora incluso, al ser interpretado por un cuarteto, despojado de la palabra y de su contexto litúrgico. Puede que un cuarteto de Schubert logre en un arreglo orquestal una potencia dramática que revele nuevas perspectivas expresivas. Ha habido y habrá grandes arreglos y transcripciones en la historia de la música. Tan conseguidos y acertados que algunos pasarán a la historia suplantando a los originales. Pensemos en *Cuadros para una exposición*, de Modest Músorgski, conocido más por el arreglo para gran orquesta de Maurice Ravel que por su versión original para piano solo. O en el famoso *Adagio* de Samuel Barber, que casi nadie ha escuchado interpretado como movimiento intermedio de su *Cuarteto de cuerda n.º 2*. Incluso, si se nos permite, mencionemos *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz* de Joseph Haydn, que para muchos es un cuarteto de cuerda o un oratorio, pero no tantos conocen en su formato original: una obra instrumental para orquesta sinfónica. Y algo similar ocurre con *Fratres*: lo tocan los cuartetos de cuerda, pero no

es un cuarteto de cuerda. En realidad, *Fratres* no tiene ninguna identificación instrumental o genérica. Nacida en 1977 como obra para un grupo de música antigua, Hortus Musicus, pronto fue adaptada por el compositor para violín y piano, y después ha sido objeto de una veintena de arreglos diferentes para formaciones diversas, entre ellas, el cuarteto de cuerda. Por ello, a pesar de funcionar perfectamente en muchos de esos contextos instrumentales, no es una obra específica para ninguno de ellos. Dicho de otro modo: con cada arreglo su lenguaje se adapta a un nuevo medio, pero su música no emana de él. En una sinfonía de Bruckner o Mahler la orquesta no es un medio, es el origen de su lenguaje, lo que le da auténtico sentido a la composición. Lo mismo pasa con un cuarteto de Haydn, Beethoven o Brahms: el cuarteto condiciona *a priori* la composición. En *Fratres*, sin embargo, el cuarteto solo es un medio instrumental, una herramienta particular, para hacer sonar una idea musical previa de un modo diferente.

La obra sigue el proceso de composición llamado *tintinnabuli*, que evoca la resonancia de las campanas y que se basa en la repetición de unos patrones sonoros organizados alrededor de series de tríadas consonantes. El segundo violín mantiene un largo pedal de quinta inmutable durante toda la obra y los otros tres instrumentos entonan sucesivas series de corales, alternándolos con interludios en *pizzicati* que suenan como crócalos distantes. Los corales van viajando por diferentes dinámicas, desde el *pianissimo* más suave, emitido con sonidos armónicos, hasta un *forte* grandioso con notas reales, que va disminuyendo hasta desvanecerse, perdido en la inmensidad del pedal de quinta. La música, con su repetición constante e invariable, dibuja un paisaje infinito e inmutable, de claras connotaciones místicas, que pone al oyente en un estado de trance y de conexión con lo eterno.

GIGANTE ENTRE LOS GIGANTES

Los seis cuartetos del compositor húngaro **Béla Bartók** (1881-1945) son, sin ninguna duda, el monumento más extraordinario de la música de cámara del fecundo siglo xx. Semejante

aseveración puede parecer exagerada, pero cualquiera que haya dedicado un poco de tiempo a estudiar estos seis gigantes y conozca bien la literatura para cuarteto de cuerda sabe que no lo es, por muchos y muy sensatos motivos. La honestidad artística, profundidad poética, complejidad arquitectónica, audacia instrumental, imaginación narrativa, sencillez humana y trascendencia histórica del conjunto formado por estas seis obras solo encuentra parangón en otras dos series de cuartetos de cuerda: las escritas por Haydn y Beethoven. Tanto es así que, hasta la aparición de Bartók, toda nueva pieza para cuarteto de cuerda –género tótem para los compositores, piedra de toque de su pericia creadora y espejo insobornable de su auténtica estatura artística– era siempre comparada con las creaciones de Haydn, pilar y padre del género, y de Beethoven, el Prometeo triunfal que lo llevó a su cénit. Y lo que durante mucho tiempo parecía imposible –igualar las cotas de maestría alcanzadas por estos dos grandes titanes– ocurrió: los seis cuartetos de Bela Bártok se constituyeron en un nuevo paradigma y la historia elevó un nuevo nombre al hasta entonces inexpugnable Olimpo del cuarteto.

Resulta interesante observar cómo en Bartók, al igual que en Haydn y en Beethoven, los cuartetos de cuerda son una excelente guía para seguir la evolución creadora del autor. Cada cuarteto es representativo de un determinado periodo de la vida compositiva del húngaro: el primero, de su etapa posromántica; el segundo, de su encuentro con el folclore y del nacimiento de una voz propia; el tercero, de su etapa más experimental; el cuarto y el quinto, de la plenitud de su constructivismo, como diría Laszlo Somfai, con el que llegó al clímax de su concepción simétrica de la forma, y el sexto de su retorno a una expresión más íntima y al idealismo humano –siguiendo con la terminología de Somfai– de sus primeras obras¹.

Simetría es, de hecho, un término clave para entender el lenguaje del compositor, y una palabra esencial para entender también este *Cuarteto n.º 5 Sz. 102* que aquí escucharemos,

1 Laszlo Somfai, *Béla Bartók: Composition, concepts, and autograph sources*, Berkeley, University of California Press, 1996.

el más extenso de los seis y el que despliega una gestualidad musical más grandiosa y expansiva. Bartók organiza el cuarteto en cinco movimientos que configuran una estructura de arco, con el movimiento central como clave de bóveda². Este movimiento central, un fascinante y veloz scherzo basado en un trepidante ritmo de origen búlgaro, está arropado por dos movimientos lentos que, a su vez, están flanqueados por dos movimientos rápidos que abren y cierran el cuarteto. Simetría pues, en los *tempi* y los caracteres de la música, pero simetría también en el uso de las formas: los movimientos rápidos de los extremos (primero y quinto) usan ambos la forma sonata, el segundo y el cuarto tiempo son formas binarias y el scherzo –con su espectacular sección central y su *da capo*– también es simétrico. Además, en el primer tiempo usa una forma palíndroma de la sonata: expone tres temas (A, B y C) y los desarrolla como corresponde, pero al recapitarlos los presenta, sorprendentemente, en modo inverso (C, B y A). Encontramos simetría también en el uso de los motivos –entre otros muchos recursos, retoma para el *fugato* del movimiento final uno de los temas principales del primer movimiento– y en la distribución tonal: los movimientos primero y quinto se basan en el arco simétrico de 3 + 3 tonos que forman Si bemol, Mi natural y su octava superior (de nuevo Si bemol); el segundo movimiento se centra sobre Re, la tercera superior del primero, y el cuarto sobre Sol, la tercera inferior del quinto, y la sección central del scherzo gira alrededor de Fa, la quinta justa del Si bemol de los movimientos extremos, flanqueada a ambos lados por su tritono, el Do sostenido, sobre el que pivotan el scherzo y el scherzo *da capo*. Simplemente fascinante.

Pero lo verdaderamente fantástico es que toda esta arquitectura, tan absolutamente bien planeada, no suena, cuando se escucha en concierto, a una elucubración intelectual, a un juego matemático vacío o pretencioso. Si lo analizamos de cerca, todo tiene sentido, todo está relacionado, como sus melodías, que nacen del despliegue de sus armonías y sus armonías, que se construyen a partir de la emisión simultánea de

² Veremos más tarde cómo Beethoven sería uno de los primeros en utilizar este tipo de estructuras formales, con el Op. 132 como ejemplo paradigmático.

las notas de sus melodías. Pero si uno solo escucha, sin más, no tiene la sensación de estar percibiendo una obra compleja, sino sencillamente una música extraordinaria. De hecho, ese es el gran mérito de Bartók: el de ser capaz de haber construido un lenguaje inclasificable, personal y auténtico, que superó todos los “ismos”, todas las tendencias, consiguiendo, en plena crisis de la tonalidad, superar el concepto de disonancia y cromatismo –aunque se alimentase de él– para convertirse en un músico instintivo, natural, comprensible y claro. En Bartók, el significado sale victorioso sobre el significante (algo que no siempre ocurrió con otras vanguardias, como el serialismo) y su música alcanza la categoría de lo universal partiendo del descubrimiento, el estudio, la puesta en valor y la actualización de la propia identidad cultural.

La escritura para cuarteto de Bartók no puede definirse como orquestal porque sería impensable trasladarla al marco de una agrupación diferente al cuarteto, a pesar de que adquiera en determinados momentos –como lo hace paradigmáticamente en este gigantesco quinto cuarteto– una gestualidad de una ampulosidad sonora que parece querer sobrepasar y poner a prueba los límites de los cuatro instrumentos de cuerda. Sin embargo, su sinfonismo radica precisamente en su concepción retórica de la escritura musical, en la enorme cohesión que otorga al siempre complejo debate lingüístico entre contrapunto y homofonía y en la vasta diversidad y riqueza de su discurso instrumental.

PROGRAMA, PROGRAMA, PROGRAMA

Puede resultar curioso que alguien como **Bedřich Smetana** (1824-1884), que cultivó desde muy joven la práctica instrumental del cuarteto de cuerda como violinista, no dedicase como compositor demasiada atención a este género hasta llegar a la madurez. Sin embargo, en el contexto de la escena musical checa de mediados del siglo XIX, esto no resulta tan sorprendente. En pleno proceso de despertar cultural, las diferentes naciones que integraban el Imperio austrohúngaro, en línea con todos los movimientos románticos que en

Europa buscaban articular soluciones políticas a los sistemas heredados del Antiguo Régimen, encontraron en las distintas expresiones artísticas que habían florecido con la revolución burguesa una excelente forma de sublimar sus identidades nacionales. En un dinámico proceso de asimilación y adaptación, las hicieron suyas para reivindicar sus rasgos culturales y dar voz artística y mediática a sus aspiraciones políticas.

La música fue, por su extraordinaria capacidad de movilización y por su arraigo natural en la cultura popular, uno de los medios estrella para revalorizar, en esta floreciente sociedad burguesa, identidades culturales hasta entonces vinculadas exclusivamente a los estamentos campesinos y populares. Entre todas las artes, ninguna tenía tanta fuerza construyendo identidad y conciencia colectiva de nación. Smetana, implicado como pocos en la lucha por devolver la dignidad social y política a la cultura propia del pueblo checo, siempre sometida a los dictados culturales imperiales procedentes de Viena, concentró sus esfuerzos como compositor en géneros como la ópera, la canción o el poema sinfónico. A través de su música, exaltó la belleza del paisaje nacional, recurrió a melodías y ritmos tradicionales y empleó libretos y programas narrativos con connotaciones reivindicativas y encuadres costumbristas que contaban historias que apelaban al yo colectivo checo.

La música de cámara, instrumental, sin guion, sin programa explícito y de ascendencia estética kantiana, no se adaptaba tan bien a la misión de construir una música auténticamente nacional y ocupó, por tanto, un espacio secundario en la vida del compositor. Hasta que apareció la enfermedad y, con ella, los primeros síntomas de una sordera que trastornaría gravemente la estabilidad emocional y, finalmente, la salud mental del gran compositor bohemio. Smetana encontró entonces en el cuarteto de cuerda el lugar ideal para volcar su yo más íntimo –quien sabe si en ello influyó sentirse cercano al drama del mayor compositor de cuartetos de la historia reciente, Beethoven, también aquejado de sordera– y se valió de su poética instrumental para crear, en los últimos dos años de su vida, dos extraordinarias obras para el género (1876, 1883), la primera de las cuales escuchamos en este ciclo de conciertos.

El primer cuarteto de cuerda de Smetana constituye una obra de altísimo interés porque su composición responde a una concepción estética que es, en sí misma, la antítesis de un género cuya retórica musical, originalmente abstracta, no sigue guion ni libreto y no tiene referencias narrativas explícitas más allá de la propia dramaturgia que dibuja su forma. Al utilizar el cuarteto de cuerda para elaborar una sinfonía programática de cámara, una suerte de poema sinfónico para dos violines, viola y violonchelo, que sigue inequívoca y estrictamente un guion, Smetana actuó como un auténtico pionero. Si bien, con anterioridad, algunas obras para cuarteto podían haber contenido alguna referencia extramusical, como una canción, un símil o una imagen a la que hacer alusión, ninguna obra original del género había sido compuesta en su integridad como ilustración musical de un programa narrativo preconcebido. Lo interesante es que Smetana, al contrario de lo que había hecho en sus grandes poemas sinfónicos, no vuelca en este cuarteto ninguna epopeya checa, ninguna historia costumbrista bohemía ni ningún canto de exaltación y afirmación nacional. El guion que narra esta música no es otro que la historia de su propia vida, desde la juventud hasta la madurez. Así, aunque se aproxima al cuarteto de un modo totalmente novedoso, lo hace desde una perspectiva que, una vez más –como había ocurrido con Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert o Mendelssohn–, define este género como el medio musical idóneo para la catarsis más íntima y personal de los sentimientos y las vivencias de los compositores.

El programa de este *Cuarteto n.º 1 en Mi menor*, subtulado “*De mi vida*”, no fue explicitado por el compositor hasta tiempo después de su publicación. En el epistolario del compositor encontramos una detallada explicación de la secuencia narrativa de la obra: el primer movimiento describe con una nostalgia un tanto turbulenta la juventud del autor, su amor por el arte, su ambición creadora y, al mismo tiempo, la desasosegada intuición del drama y la infelicidad que le esperarían en su madurez. El segundo tiempo describe el vendaval de la juventud, incluyendo “una locura de danzas checas” en las que el compositor se describe a sí mismo como un bailarín incansable. El tercero

relata el emocionante recuerdo del impacto causado por su primer amor, una hermosa joven que habría de convertirse años más tarde en su esposa y, finalmente, el último tiempo representa la toma de conciencia por parte de un Smetana adulto de la fuerza real de la música checa como aglutinadora de la conciencia nacional, constatando con satisfacción que el camino elegido, de compromiso con su cultura y su patria, es el camino del éxito.... hasta que irrumpen brutalmente la enfermedad y la sordera que, junto a la depresión que genera la desesperante evidencia de que su salud no va a mejorar, acaban por provocar el más desgarrado de los dolores y la catástrofe final. Todas estas referencias son claramente constatables en los motivos musicales que pueblan los cuatro movimientos: la escritura casi rapsódica del turbulento primer tiempo, las festivas danzas del segundo, las amorosas melodías del tercero e incluso esa nota agudísima del finale, metáfora del pitido atronador del *tinnitus* que arrecia en los oídos preludiando el dolor de la sordera y el ocaso del compositor. Es interesantísimo observar cómo este es uno de los primeros y escasos cuartetos en los que no hay repeticiones, a pesar de seguir formas de composición –como la sonata– que sí suelen usarlas. El tiempo musical se hace así afín al tiempo vital: solo avanza imparable, como la historia y como la vida, sin repeticiones. La diversidad tonal que utiliza en todos los movimientos, cambiando constantemente de tonalidad y transitando movimiento a movimiento por universos sonoros completamente dispares, es también una herramienta muy expresiva de ese ejercicio novedosísimo de composición en el que la obra constituye la representación musical del devenir de la vida, siempre cambiante y siempre dominada por la caprichosa mecánica del azar.

Las aportaciones de Smetana al cuarteto, como la inclusión de materiales desinhibidamente folclóricos en su música (polkas, canciones populares), y la adecuación de las formas musicales al programa narrativo de la pieza –construyendo esta suerte de sintonismo programático de pequeño formato instrumental–, serían tomadas como punto de referencia por compositores posteriores, señaladamente el moravo Leoš Janáček, de quien hemos escuchado su también programático *Cuarteto n.º 1*.

CUARTETO PAVEL HAAS

Desde su victoria en el concurso Paolo Borciani en 2005, el Cuarteto Pavel Haas se ha establecido como una de las mejores formaciones camerísticas de nuestros tiempos. Formación residente en Praga, estudió con el legendario viola Milan Škampa del Cuarteto Smetana, con quien todavía mantiene una estrecha relación.

En 2007, la European Concert Hall Organisation (ECHO) nombró al cuarteto como Rising Stars, lo que le permitió actuar en las salas de conciertos más importantes del mundo. Asimismo, el Cuarteto Pavel Haas participó en el programa New Generation Artists de la BBC y en 2010 recibió una beca del Borletti-Buitoni Trust.

El Cuarteto Pavel Haas graba en exclusiva con el sello Supraphon. Su último disco, con los *Cuartetos de cuerda n° 1 y n° 2* de Smetana, fue premiado como mejor grabación de música de cámara en los Premios Gramophone de 2015. El cuarteto había ganado el mismo premio un año antes por su grabación del *Cuarteto "La muerte y la doncella"* de Schubert y del *Quinteto*

de cuerda de este autor con el violonchelista Danjulo Ishizaka, y en 2011 por su registro de los *Cuartetos n° 12 y n° 13* de Dvořák. Además, en 2010 obtuvo el Diapasón de Oro por su grabación de los *Cuartetos n° 1 y n° 2* de Prokófiev, y en 2007 otro Premio Gramophone por sus grabaciones de cuartetos de Janáček y de Haas.

Con actuaciones en los cinco continentes, el cuarteto actúa esta temporada en el Wigmore Hall de Londres, en la Herkulesaal de Múnich, en la Queen's Hall de Edimburgo y la Fundación Juan March de Madrid, entre otras salas de conciertos, además de debutar en el Ciclo Internacional de Música de Cámara del Southbank Centre de Londres. El cuarteto realizará también una gira por Japón y actuará en Estados Unidos.

El nombre del cuarteto homenajea al compositor checo Pavel Haas (1899-1944), retenido en el campo de concentración de Theresienstadt en 1941 y fallecido trágicamente en Auschwitz tres años más tarde. Su legado incluye tres maravillosos cuartetos para cuerda.



Divergencia de criterio durante el ensayo de un cuarteto en casa de los Mendelssohn. Berlín, 1888. En esta fotografía humorística aparecen retratados, de izquierda a derecha, el violinista, director y compositor Enrique Fernández Arbós, el violonchelista Roby Mendelssohn, el violista Bernhard Schuster y el violinista Franz Mendelssohn.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 1 de marzo de 2017. 19:30 horas

I

Franz Schubert (1797-1828)

Cuarteto n° 14 en Re menor D 810 “La muerte y la doncella”

Allegro

Andante con moto

Scherzo (Allegro molto)

Presto

II

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Cuarteto n° 15 en La menor Op. 132

Assai sostenuto. Allegro

Allegro ma non tanto

*Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un
guarito, in modo lidico (Molto adagio) - Sentendo
nuova forza*

Alla marcia, assai vivace

Allegro appassionato

CUARTETO STADLER

Frank Stadler, *violín*

Izso Bajusz, *violín*

Predrag Katanic, *viola*

Florian Simma, *violonchelo*

MUERTE A LA DONCELLA

Gustav Mahler lo vio clarísimo. Debió parecerle que la música de este cuarteto, escrito en la sombría tonalidad de Re menor, superaba claramente las posibilidades de sus cuatro instrumentos y funcionaría mejor en una versión orquestal. Dicho y hecho: uno de los más espectaculares gigantes de la historia de la música, destacado representante de la escuetísima lista de grandes compositores que no cultivaron el género del cuarteto, se puso manos a la obra e hizo del D 810 de **Schubert** una obra para orquesta de cuerda. En realidad, no varió gran cosa de la partitura original: reajustó, según su criterio –bastante divergente del de Schubert en muchas ocasiones–, algunas dinámicas, articulaciones e incluso indicaciones de tempo; redistribuyó algunas voces aquí y allá, y enfatizó determinados climas con la aportación de los contrabajos –quitando importancia a otros tantos pasajes, al negarles la potencia de dicha contribución sonora–. Quien conozca bien ambas partituras sabe que el arreglo de Mahler, por sí solo, puede tener una fuerza escénica muy impactante en determinados momentos pero, desde luego, si algo viene a demostrar es que la escritura de cuarteto no es en absoluto exportable al medio orquestal. No sabemos si transcribió *La muerte y la doncella* o acabó matando directamente a la “hermosa y tierna criatura” del *Lied*¹ citado por Schubert en el segundo movimiento, cuyo título se ha adoptado como genérico para todo el cuarteto. Y decimos esto porque resulta importante destacar algo en el marco de este ciclo: el sinfonismo de los dos últimos cuartetos de Schubert no radica tanto en su capacidad de ser asumido tal cual –o con unos pocos ajustes– por una agrupación orquestal, sino en que su discurso musical asume con naturalidad grandes gestos dinámicos, una monumentalidad estructural de perspectiva muy lineal y desarrollo armónico expandido, y un frecuente uso del siempre impactante recurso a potentes texturas homofónicas. Sin embargo, en esta obra son

1 “Gib deine Hand, du schön und zart Gebild! / Bin Freund, und komme nicht zu strafen. / Sei gutes Muts! Ich bin nicht wild, / Sollst sanft in meinen Armen schlafen!” (“Dame tu mano, hermosa y tierna criatura. / Soy una amiga, y no vengo a castigarte. / ¡Ánimate! No soy cruel, / dormirás dulcemente entre mis brazos”), reza el texto original del poema de Matthias Claudius.

igualmente frecuentes los momentos donde la especificidad del cuarteto salta a la vista, como la escritura altamente individual en algunas variaciones del segundo movimiento, en muchos momentos del primero y en el trío del tercero –con pasajes temerarios para una sección orquestal–, las texturas imitativas del segundo tema y del desarrollo en el primer movimiento, o las tramas altamente virtuosísticas para las cuatro voces en la endiablada tarantela final.

Esta magnífica obra, finalizada en 1824, se ha convertido en un auténtico icono de la literatura para cuarteto de cuerda. No serían pocos los aficionados y hasta profesionales que, si tuvieran que nominar un cuarteto de cuerda como tótem, mencionarían esta obra de Schubert. Quizás, una vez más, como ocurría con la trascendencia historiográfica que ha adquirido el Op. 33 de Haydn, las palabras jueguen un papel importante. *La muerte y la doncella...* difícil resistirse a lo sugerente del epígrafe. Lo mismo pasa con muchas de las obras icónicas del repertorio: *La gran fuga* de Beethoven, el *Heiliger Dankgesang* de su Op. 132, que también escucharemos en el programa de hoy, el octavo cuarteto de Shostakóvich, dedicado (bajo dictado imperativo del miedo orgánico) “a la memoria de las víctimas del fascismo y de la guerra”, el “Americano” de Dvořák, “El emperador” de Haydn, etc. Resulta significativo que incluso la música instrumental, absoluta, adquiera en el imaginario colectivo una relevancia mucho mayor cuando se le impone –en la abrumadora mayoría de los casos, en contra del espíritu y la voluntad del compositor– un texto que acota la abstracción que es inherente a su auténtica naturaleza. Tal vez, después de todo, por muy sinfónica que sea nuestra cultura moderna, sigamos siendo esclavos de la lógica indiscutible del lenguaje proposicional y nos asuste la abstracción total de lo absoluto. Puede que la imaginación –el *Einbildung*, que dirían los primeros románticos poskantianos– sea, parafraseando a Heidegger, un abismo de responsabilidad estética que nos da tanto vértigo como el mismísimo silencio.

Sea como fuere, lo que es seguro es que Schubert consiguió con esta obra una de las más elocuentes y emocionantes páginas de la música occidental. Todo en ella resulta extrema-

damente sugerente: el dramatismo de su motivo descendente con el que construye el primer movimiento, asociado tantas veces –con discutible autenticidad musicológica, eso sí– a la inevitabilidad de la muerte. El sobrecogedor movimiento con variaciones, cuya referencia es el famoso *Lied* D 532 con texto de Matthias Claudius, en el que nos da una visión consoladora de la muerte, que abraza y da calor a una doncella asustada ante la imagen fatal. El tercer tiempo, basado en una danza popular alemana (*D 790 n°6*) que evoca un rusticismo que, en su oposición mayor/menor, adquiere esa poética bipolar de claroscuros tan típica de las canciones de Schubert. Y, para rematar, el finale, que en forma de un huracanado *saltarello*, nos conduce hacia una violenta explosión final de dramatismo y de furia vital.

Independientemente de la autenticidad de su controvertido simbolismo, *La muerte y la doncella* es una obra que ya puebla nuestro imaginario colectivo como europeos y que ha sido citada en teatro, cine, literatura, poesía y hasta en otros cuartetos (pensemos en *Black angels* de George Crumb, otro icono asociado a un título). Su escucha despierta culturalmente nuestra identidad europea y nos enfrenta poéticamente al estremecedor grito de nuestra frágil humanidad.

A SOLAS CON DIOS: UN CÍRCULO QUE NO PUEDE CERRARSE

Pocas composiciones de la historia de la música europea han dado tanto que hablar y han suscitado tanta controversia como los últimos cuartetos de **Ludwig van Beethoven** (1770-1827). Desde su estreno público en vida del compositor hasta hoy en día, estas obras han sido objeto de apasionado debate y estudio, y continúan dando muchos quebraderos de cabeza a intérpretes, programadores, público y críticos. Los seis cuartetos que Beethoven finalizó poco antes de morir (Op. 127, 130, 131, 132 y 135, junto con la famosa *Gran Fuga Op. 133*, verdadero finale del Op. 130) son, cada uno a su manera, verdaderos cócteles explosivos donde ingredientes tan aparentemente contradictorios como modernismo, tradición, excentricidad, folclore, misticismo y poesía se dan la mano para proponer-

nos unas experiencias musicales cuya intensidad no deja a nadie indiferente. En ellos habita también el pensamiento sinfónico que, en el ámbito del cuarteto, es objeto de observación en este ciclo y cuya recurrente –y discutible, por exclusiva– identificación con lo orquestal ha propiciado que muchas de estas obras hayan sido incluidas en el repertorio de las formaciones sinfónicas. Furtwängler, Weingartner, Toscanini, Mitropoulos o Bernstein son algunas de las ilustres batutas que han llevado estas partituras a los atriles de sus orquestas, con muchos o no tantos retoques sobre el original, según cada caso, y con divergentes y controvertidos resultados.

La partitura del *Cuarteto en La menor Op. 132*, programado en este ciclo, pone de relieve la gran contradicción que hemos constatado a lo largo de este intenso periplo de tres conciertos. Por un lado, demuestra a la perfección que el pensamiento sinfónico –como narración instrumental de envergadura organizada en torno a una retórica abstracta que se nutre de la dialéctica entre homofonía y contrapunto– está tan presente en este género que incluso podría decirse que alcanza en él su máxima expresión. Por otro, que la especificidad del cuarteto –cuya realidad instrumental homogénea plantea un debate musical entre cuatro voces en un plano de igualdad radical– es tal que impone una manera de escribir que no es exportable a otros medios, de la misma manera que la escritura orquestal no funciona debidamente en un cuarteto de cuerda. Observemos el comienzo de este Op. 132, con una introducción en la que conviven el recitativo, el estilo fugado, el virtuosismo individual y una textura polifónica de voces altamente independientes. O el recurrente juego que Beethoven hace al pasar sus líneas melódicas de un instrumento a otro, como en los interludios del *Heiliger Dankgesang*, sin que prácticamente podamos decir dónde acaba la melodía y empieza el acompañamiento, quién toca qué o cuál es voz la principal y cuál la secundaria. Trasladar eso al ámbito orquestal, por muy monumentales y grandiosos que sean el gesto dinámico y la expresividad que destila esta música, pervierte su sentido, desarma la escritura de su razón de ser y teatraliza el discurso musical poniendo el foco de atención en los actores-contertulios y no en el tema del debate.

El Op. 132 forma parte de un grupo de obras que Beethoven escribió, como sugiere Joseph Kerman, para un oyente ideal que probablemente ni existía en el momento en el que estas páginas fueron escritas ni haya existido nunca². Según el curioso pero muy expresivo análisis de Kerman, los primeros cuartetos de Beethoven, sus seis Op. 18, fueron escritos para un público que era real, tangible y existente, y sus tres *Cuartetos* Op. 59, más el Op. 74 y el Op. 95 lo fueron para un público futuro, potencial, más preparado y culturalmente mejor predispuesto a valorar su propuesta estética y a identificarse con ella. Pero cuando Beethoven escribe sus últimos cuartetos no lo hace para nadie. Escribe porque tiene que escribir. Escribe para él, para la música misma, entablando desde la condición humana un diálogo íntimo con lo divino y hablando, como sentencia Wittgenstein “en el oscuro lenguaje de la profecía”³. El impresionante movimiento central de este gran cuarteto, uno de los más emblemáticos del repertorio, titulado “Himno de acción de gracias a la divinidad de un convaleciente, en modo lidio” es, en el plano de lo místico, un buen ejemplo de ello, como también lo es, en lo lingüístico, la forma en la que Beethoven lleva al límite, hasta su agotamiento y práctica ruptura, la estructura formal que la tradición clásica y él mismo habían cultivado. El *Cuarteto* Op. 132 presenta una innovadora estructura de cinco movimientos, con el himno en modo lidio actuando como eje de simetría. Toda la construcción está basada en un increíble juego entre dos semitonos, enunciados en los primeros compases del movimiento y presentes, de forma variada, en casi todos los espacios musicales por los que la música transita. Para ensamblar este discurso Beethoven experimenta con varias formas clásicas –la sonata, el scherzo, el coral, la marcha y el rondó-sonata– expandiéndolas y tratándolas de forma audaz.

2 Joseph Kerman, “Beethoven quartet audiences: Actual, potential, ideal”, en Robert Martin y Robert Winter (eds.), *The Beethoven Quartet Companion*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1994, pp. 7–27.

3 Citado por Leon Botstein, “The patrons and publics of the quartets: Music, Culture, and Society in Beethoven’s Vienna”, en Robert Martin y Robert Winter (eds.), *The Beethoven Quartet Companion*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1994, pp. 77–109.

Asimismo, emplea una escritura instrumental tremendamente aventurera, sacando a los cuatro instrumentos de su zona de confort y llevándolos a situaciones extremas de velocidad, virtuosismo, tesitura y complejidad polifónica, lo que exige de los intérpretes una destreza técnica absolutamente magistral. La obra respira un ambiente que va del patetismo del primer movimiento al folclorismo del segundo o a la ironía histriónica de la marcha del cuarto, pasando por el misticismo trascendental del movimiento central y culminando en la intensidad arrebatadora del finale, que acaba, como si de una gran catarsis se tratase, en el torbellino de un presto en el cual el violonchelo, elevándose por las alturas, nos lleva a un éxtasis de luminosidad cegadora.

Parece difícil cerrar un ciclo de conciertos como este con una obra mejor. En ella, el conflicto ontológico entre lo sinfónico y lo cuartetístico, que aquí nos hemos planteado, defendiendo al cuarteto como fuente de pensamiento sinfónico, no es sino una muestra más de la esencia dialéctica del cuarteto de cuerda, ese laboratorio privilegiado en el cual se han dado los debates más arriesgados, íntimos, auténticos y al mismo tiempo fructíferos de la historia musical de la modernidad occidental. Debates que, como decía Wittgenstein refiriéndose a los últimos cuartetos de Beethoven, son un círculo que nunca parece poder cerrarse.

Afortunadamente.

CUARTETO STADLER

Desde su fundación en 1992, el Cuarteto Stadler está dedicado a la interpretación de música contemporánea. Hasta el momento ha estrenado unas ciento cincuenta obras, muchas de ellas dedicadas al propio conjunto, lo que da idea de la indudable importancia que ha ido alcanzando en este ámbito. Colabora con numerosos compositores contemporáneos. Sus trabajos con George Crumb, Chaya Czernowin, Henri Dutilleux, Johannes Kalitzke, György Kurtág, Helmut Lachenmann, Peter Ruzicka y Jörg Widmann se cuentan entre las experiencias más fascinantes del conjunto, en constante búsqueda de un ideal de autenticidad al servicio de cada pieza.

En paralelo a esta labor, la interpretación del repertorio tradicional del género cuartístico juega un papel significativo para el grupo. La búsqueda de una óptima calidad sonora y la claridad estructural de las obras son algunas de sus preocupaciones centrales, adoptando siempre como requisitos evidentes la madurez y precisión técnica. Su intención, no obstante, es siempre ir más allá del mero virtuo-

sismo “acrobático” incluso en el caso de que las exigencias técnicas alcancen el límite de lo interpretable.

El conjunto, asentado en Salzburgo, ha recibido invitaciones para actuar en los Cursos de Verano en Darmstadt, la Konzerthaus de Viena, la WDR de Colonia o la Bienal de Múnich, así como en salas de Bilbao, Oslo, Roma, Seúl o Varsovia. Ha actuado en diversas ocasiones en el Festival de Salzburgo. En el marco de ese certamen tuvo lugar en 2003 la interpretación del *Helikopter-Streichquartett* de Karlheinz Stockhausen. Desde 1997 el grupo forma parte del Oenm (Oesterreichisches Ensemble für neue musik), del que constituye uno de sus impulsores más activos. Junto a otros miembros de la Oenm el conjunto recibió en 2005 el Premio Nueva Escucha de la Academia Internacional de Verano del Mozarteum.

El autor de la introducción y notas al programa, **CIBRÁN SIERRA VÁZQUEZ**, se formó en universidades de Suecia (Göteborg), Estados Unidos (Oberlin), Países Bajos (Ámsterdam) y Suiza (Basilea), además de en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, con maestros como Milan Vitek, Keiko Wataya, Rainer Schmidt, Walter Levin y Hatto Beyerle. Mantiene una intensa actividad internacional como intérprete, fundamentalmente como violinista del Cuarteto Quiroga, agrupación residente en el Museo Cerralbo de Madrid y uno de los cuartetos de cuerda más reconocidos de la nueva generación europea, galardonado en los concursos más relevantes de esta especialidad musical (Burdeos, Paolo Borciani, Ginebra, París, Pekín), habitual de las salas de conciertos y festivales más prestigiosos del panorama camerístico internacional (desde el Lincoln Center neoyorquino a la Philharmonie de Berlín, pasando por el Wigmore Hall de Londres o la Concertgebouw de Ámsterdam), responsable de la colección palatina de Stradivarius decorados del Palacio Real de Madrid, y reconocido por crítica y público por sus interpretaciones audaces y renovadoras. Cibrán Sierra es, paralelamente, invitado regularmente como concertino y principal a diferentes orquestas sinfónicas, de cámara y grupos de interpretación histórica, y ha trabajado con importantes directores, intérpretes y miembros de otros cuartetos.

Fuertemente implicado con la enseñanza de la música de cámara, desempeña su labor docente en el Conservatorio Superior de Música de Aragón, colabora con frecuencia con la Joven Orquesta Nacional de España, imparte charlas, cursos y clases magistrales en conservatorios, universidades e instituciones académicas superiores y ha publicado artículos sobre música de cámara, educación y programación musical en prensa especializada y generalista. Es también autor del libro *El Cuarteto de Cuerda: laboratorio para una sociedad ilustrada* (Alianza Editorial, 2014) dedicado al análisis y la divulgación del género rey de la música de cámara, en sus dimensiones histórica, social y educativa. Fundó y coordinó, durante sus cinco temporadas de existencia (2008-2013), la temporada de música de cámara Sen Batuta de Ourense.

La Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con el propósito de promover la cultura humanística y científica en España. Su historia y su modelo institucional, garantía de la autonomía de su funcionamiento, contribuyen a concretar su misión en un plan definido de actividades, que atienden en cada momento a las cambiantes necesidades sociales y que en la actualidad se organizan mediante programas propios desarrollados en sus tres sedes, diseñados a largo plazo, de acceso siempre gratuito y sin otro compromiso que la calidad de la oferta cultural y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

La Fundación produce exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Su Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, donde se ha doctorado cerca de una centena de estudiantes españoles, se halla ahora integrado en el Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CICLOS

MELODRAMAS (2) RICHARD STRAUSS DRAMATURGO

Integral de los melodramas para narrador y piano

Notas al programa de Miguel Ángel González Barrio

Paco Azorín, *dirección artística*

Rosa Torres-Pardo, *piano*

Pedro Aijón Torres, *actor*

8, 10, y 11 de marzo

CHOPIN EN ESPAÑA

Notas al programa de Javier Suarez-Pajares y Eduardo Chávarri

22 de marzo **Sus contemporáneos**
Obras de F. Chopin, M. Sánchez Allú y J. Nin-Castellanos,
por **Leonel Morales**, piano

29 de marzo **A la guitarra**
Obras de F. Chopin, F. Tárrega, E. Granados y G. Regondi
por **Rafael Aguirre**, guitarra

5 de abril **Hoy**
Obras de J. Soler, F. Chopin, E. Granados, M. de Falla,
S. Bacarisse, E. Halffter, N. Bonet, J. L. Turina, B. Casablanca
y L. Balada, por **Juan Carlos Garvayo**, piano



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Castelló 77. 28006 Madrid

Temporada
2016-2017



Entrada gratuita. Se puede reservar por internet. Los conciertos de los miércoles se pueden escuchar en directo por Radio Clásica, de RNE. Los conciertos de los miércoles y los domingos se pueden ver en directo a través de www.march.es/directo.

Boletín de música y vídeos en www.march.es/musica
Contáctenos en musica@march.es

