



Fundación Juan March

CICLO

QUINTETOS DE
MOZART, MENDELSSOHN
Y BRAHMS

ENERO 2003

Fundación Juan March

CICLO

**QUINTETOS DE
MOZART,
MENDELSSOHN
Y BRAHMS**

Enero 2003

ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	3
Programa general.....	5
Introducción general por Álvaro Guibert.....	9
Notas al programa:	
Primer concierto.....	12
Segundo concierto.....	15
Tercer concierto.....	18
Participantes.....	21

La polifonía clásica fue considerada perfecta cuando a las cuatro voces de su textura aérea le añadieron una quinta pars. No fue así solamente en las obras vocales, ya que las instrumentales imitaron bien pronto esta conquista. Sin embargo, en la música de cámara moderna el género triunfante del Cuarteto de cuerda no dejó apenas margen para el desarrollo del Quinteto de cuerdas, tal vez a causa de sus diversas modalidades: Dos violines, dos violas y violonchelo; dos violines, viola y dos violonchelos; dos violines, viola, violonchelo y contrabajo (las tres, presentes en la obra de Boccherini) y aun otras modalidades.

A pesar de su escasez, y ciñéndonos ahora exclusivamente a la primera modalidad, el Quinteto con dos violas nos ha legado obras de gran belleza y perfección, comenzando con los seis debidos a Mozart. Este ciclo acoge dos de los cinco quintetos mozartianos de madurez (a la serie completa ya le dedicamos un ciclo en mayo-junio de 1985), los dos de Mendelssohn y los dos de Brahms.

Estos conciertos serán transmitidos en directo por Radio Clásica, de RNE.

PROGRAMA GENERAL

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
Quinteto nº 2 en Do mayor, KV. 515

Menuetto. Allegretto

Andante

Allegro

II

Johannes Brahms (1833-1897)
Quinteto nº 1 en Fa mayor, Op. 88

Allegro non troppo ma con brío

Grave ed appassionato

Allegro energico

Intérpretes: CUARTETO RABEL

(Juan Luis Gallego, *violín*

Antonio Cárdenas, *violín*

Cristina Pozas, *viola*

Miguel Jiménez, *violonchelo*)

e IVÁN MARTÍN, *viola*

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO

I

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Quinteto n° 3 en Sol menor, KV. 516

Allegro

Menuetto: Allegretto

Adagio ma non troppo

Adagio. Allegro

II

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 1847)

Quinteto n° 2 en Si bemol mayor, Op. 87

Allegro vivace

Andante scherzando

Adagio e lento

Allegro molto vivace

Intérpretes: CUARTETO RABEL

(Juan Luis Gallego, *violín*)

Antonio Cárdenas, *violín*

Cristina Pozas, *viola*

Miguel Jiménez, *violonchelo*)

e IVÁN MARTÍN, *viola*

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

I

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847)

Quinteto nº 1 en La mayor, Op. 18

Allegro con moto

Intermezzo. Andante sostenuto

Scherzo. Allegro di molto

Allegro vivace

II

Johannes Brahms (1833 1897)

Quinteto nº 2 en Sol mayor, Op. 111

Allegro non troppo ma con brío

Adagio

Un poco Allegretto

Vivace, ma non troppo presto

Intérpretes: CUARTETO RABEL
(Juan Luis Gallego, *violín*
Antonio Cárdenas, *violín*
Cristina Pozas, *viola*
Miguel Jiménez, *violonchelo*)

e IVÁN MARTÍN, *viola*

INTRODUCCIÓN GENERAL

El corazón de la música de cámara

El quinteto de cuerda, como cualquier otro objeto cultural, puede observarse de dos maneras: o bien desplegamos la perspectiva de la historia y nos fijamos en el devenir del quinteto en el transcurso de los años, o bien dejamos plano el factor tiempo para centrar nuestra atención en las características esenciales, y por tanto permanentes, del quinteto. Hagamos brevemente ambas cosas.

La escritura a cinco partes fue muy frecuente en la época renacentista y en los primeros tiempos del estilo barroco. Abundan entonces las piezas vocales a cinco partes, pero también existen las composiciones instrumentales para quinteto instrumental. De hecho, en los conjuntos de violas de la época isabelina encontramos más quintetos que cuartetos. Pero la fijación del quinteto de cuerda, su nacimiento como género, hay que situarlo en el último tercio del siglo XVIII, cuando Michael Haydn por una parte y Luigi Boccherini por otra empiezan a componer piezas pensadas para el conjunto de dos violines, dos violas y un violonchelo. Los dos primeros quintetos de Michael Haydn están escritos en Salzburgo en 1773, mientras que los doce quintetos de las opus 11 y 12 de Boccherini son de 1771, cuando Boccherini estaba ya en Madrid al servicio del infante Don Luis, hermano de Carlos III. Así pues, descontando precedentes aislados (ya se sabe que buscando bien se encuentran precedentes de lo que sea) podríamos decir que el quinteto de cuerda nació en España, valga la frase lo que valga.

Entre el centenar largo de quintetos que pueblan el catálogo de Boccherini hay muchos con dos violas, como los que escucharemos en este ciclo de conciertos, pero la mayoría están pensados para dos violines, una viola y dos violonchelos. La preferencia por el violonchelo se comprende fácilmente en Boccherini. Él mismo fue virtuoso del instrumento, pero también fueron violonchelistas su suegro Parreti y su patrón prusiano, el rey Federico Guillermo II. Sin embargo, la diferencia no es tanta entre un tipo y otro de quinteto. Boccherini hacía que uno de los dos violonchelos tocara en un registro muy agudo y le otorgaba gran vuelo melódico. Al final, esta parte, acaba estando cercana por peso y tesitura a una parte de viola. El repertorio posterior del quinteto también duda entre la duplicación de la viola o del violonchelo. Hay ejemplos sublimes de ambas variedades: Mozart y Brahms crearon cumbres gigantescas con dos violas y Schubert escribió para el quinteto de

dos violonchelos una obra maestra sin parangón. Junto a ellos, y junto a los fundadores Haydn y Boccherini, los principales autores de quintetos son Mendelssohn, Beethoven, Bruckner, Milhaud y Martinu.

En todos sus aspectos históricos, el nacimiento del quinteto de cuerda se explica como fenómeno paralelo al del cuarteto. Los cuatro arcos surgieron, una docena de años antes que los cinco, de los talleres de Boccherini, una vez más, y del otro hermano Haydn, el gran Franz Joseph. Pero ambas especialidades camerísticas responden a la misma tendencia histórica. Se asientan sobre la decadencia del bajo continuo y sobre las nuevas oportunidades que se abrían ante el compositor. Ahora se podía componer texturas a la vez que se ideaban voces, se podía jugar a equilibrar y desequilibrar sonoridades y establecer una conversación entre cuatro o cinco contertulios de igual rango. Claro que el extraordinario éxito histórico que la fórmula ha alcanzado, sobre todo en el caso del cuarteto, no se entendería sin otros cambios que concurren en fechas próximas y cuya combinación adquiere una importancia decisiva. Me refiero a la fijación del molde constructivo de la sonata y al consiguiente triunfo de la tonalidad, que ya no se limita a ordenar los sonidos, sino que sirve para planificar el entero discurso musical. A partir de ahora, y durante el próximo siglo y medio, las obras musicales no solo tienen sonoridad y belleza, sino también dirección, sentido incluso. Para bien y para mal.

Pero prometimos fijarnos también en el quinteto de cuerda en cuanto realidad permanente, mirando más sus características musicales que su evolución. Oído con oídos de hoy, teniendo en cuenta la enorme importancia y trascendencia que ha adquirido el repertorio del cuarteto de cuerda, el quinteto entra en nuestra imaginación sonora con la etiqueta de variante. Queramos o no, el cuarteto es el canon y el quinteto su violación. Nuestro oído tiene codificado el cuarteto (dos violines, una viola y un violonchelo) como el modelo de equilibrio en el ámbito de los instrumentos de cuerda. Añadir un quinto instrumento es una transgresión y, como tal, una oportunidad muy prometedora.

Concebimos hoy el quinteto como un cuarteto con otro y ese quinto puede ser un clarinete, como en los quintetos que escribieron Mozart y Brahms seducidos por el timbre exótico de ese instrumento, o puede ser un piano, tan alejado del sonido de los instrumentos de arco que irrumpe en su tertulia con pujante y a menudo deliciosa impertinencia. De esa mina sacaron oro Schumann, Brahms, Dvorák, Franck, Fauré, Shostakovich, Hindemith y muchos otros. Pero el quinto instrumento puede ser también de cuerda y entonces el compositor se encuentra con la feliz oportunidad de ver ampliadas sus posibilidades polifónicas sin necesidad de renunciar a la homogeneidad tímbrica. Se produce, respecto del cuarteto, un co-

rimiento hacia el grave, más si lo que añadimos es un violonchelo y no una viola. Pero reestablecer el equilibrio con estas nuevas coordenadas puede convertirse en una gozosa tarea de exploración de pesos sonoros.

El viaje a lo oscuro se acentúa cuando se continúa la ampliación. El color gravísimo del sexteto de cuerda (dos violines, dos violas y dos violonchelos) nos despierta en el eco obras maestras de Brahms y de Schönberg. Ese mismo color tiene el sexteto "Capricho" de Richard Strauss que es quien más lejos ha avanzado por este camino de ir añadiendo arcos a la conversación. Existe un magnífico "Octeto" de Mendelssohn, pero las "Metaformosis" de Strauss existen en versión de siete arcos... ¡y de veintitrés!, que siguen siendo cámara, porque son veintitrés solistas que intervienen por cuenta propia, sin hacer masa.

Lo que nosotros oiremos en estos tres conciertos son las raíces del género. Siguiendo el ejemplo de Michael Haydn, a quien tanto admiró y en quien tanto se inspiró, Mozart estableció esas raíces y, al mismo tiempo, las hizo fructificar en obras maestras. Mendelssohn, continuó ese camino, lo mismo que Brahms después. Bien vale la pena seguir a estos tres ilustres cicerones en un viaje que explora nada menos que el corazón de la música de cámara, que es como decir de la música misma.

Álvaro Guibert

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Mozart: Quinteto núm. 2 en Do mayor, K. 515

Atención a este dato: Mozart empezó trece quintetos de cuerda, todos ellos con dos violas, de los que siete fueron descartados y solo seis alcanzaron el estado de obra terminada y válida. Quizá no sea más que una cuenta sin importancia, pero creo que debe servirnos, al menos, para desechar definitivamente algunos prejuicios y para reafirmar algunas nociones. La imagen de Mozart como creador inocente, mimado por la musa, músico milagroso que volcaba sobre el papel obras maestras sin el menor esfuerzo tiene más que ver con nuestras propias fantasías de omnipotencia que con la realidad del genio salzburgoés. Por el contrario, debemos reafirmarnos en la noción de un Mozart empeñado en domeñar un género naciente y bien difícil, como es de los cuartetos y quintetos de cuerda. En esa lucha hubo de empeñar todo su talento, pero también su voluntad y su esfuerzo, como nos tiene confesado el propio Mozart en sus cartas. Y no se lanzó a esa batalla en heroica soledad, sino haciéndose acompañar de sus mayores, los hermanos Joseph y Michael Haydn, sea en persona o en espíritu, y tomando la experiencia de ellos como punto de partida.

Todo ello resulta evidente en la gestación de los cuartetos dedicados a Joseph Haydn, pero también se ve en el nacimiento del primer quinteto de cuerda de Mozart, el K. 174, que está compuesto con voluntad de emulación. El 13 de marzo de 1773, Mozart regresa con su padre a Salzburgo después de un viaje italiano. Tres semanas antes, Michael Haydn, que entonces residía en Salzburgo y era frecuente huésped de los Mozart, acababa de terminar su "Quinteto en do mayor". Otras tres o cuatro semanas después, Mozart tenía ya escrito un quinteto propio, un primer paso por el camino que su admirado Michael había empezado a desbrozar.

Pero para alcanzar la maestría en este género, Mozart tuvo que interponer catorce años de silencio. El resultado de esos casi tres lustros de maduración latente no pudo ser más espectacular. Es difícil evaluar las obras maestras de Mozart, que tiene tantas. Todos tendemos a maravillarnos en general y a saturarnos de talento, pero conviene ponderar bien la importancia de los dos quintetos que siguieron a aquel K. 174. Acudamos para ello a Robbins Landon, que es autoridad reconocida en asuntos mozartianos. Dice Landon: "Los K. 515, K. 516 y K. 593 son los más grandes y más originales quintetos de cuerda que existen y constituyen además las más grandes y más originales estructuras sinfónicas creadas por Mozart, sean de cámara o de cualquier otro tipo". No está mal la valoración.

Las circunstancias de la composición de los quintetos K. 515 y K. 516 son dignas de mención. El trabajo comienza en marzo de 1787, recién recibido de Praga el encargo de lo que acabará siendo "Don Giovanni". El 19 de abril ya existe el K. 515 y el 16 de mayo nace el K. 516. Son prácticamente mellizos, pero ¡hay que ver qué distintos! Donde el primero ofrece energía, confianza, gozo exuberante, gravedad serena y majestad anchurosa, el segundo contiene angustia trágica, conflicto agudo, voluntad de huida. Los términos son de Harry Hallbreich y de él es también la advertencia: no caigamos en la tentación de explicar estos fenómenos musicales acudiendo a acontecimientos biográficos. Resulta que el 28 de mayo muere Leopoldo Mozart, su querido padre, y que de fecha 4 de abril es una carta en la que Wolfgang Amadeus acusa recibo de la noticia de la grave enfermedad y, a continuación, se expresa en consideraciones amables acerca de la muerte, que él encuentra limpia y luminosa, amiga casi. A Cervantes, la muerte le parecía "espantable y fea", pero Mozart se acerca a ella con sonrisa pacífica y masónica. ¿Y qué quinteto de los dos, tan dispares, es el que transcribe en sonidos este sentimiento? El vivísimo 515 o el desesperado 516? ¿Acaso importa?

Añadamos para completar el fresco de los quintetos de Mozart, que los tres últimos están dedicados a Federico Guillermo de Prusia, el rey chelista, como los ciento y pico de Boccherini y, como ellos, destacan por la privilegiada escritura para el violonchelo.

Acerca del "Quinteto en do mayor. K. 515" diremos que es de proporciones grandiosas. Por otra parte, y como tantas otras veces, en el mismo gesto de arranque encontramos las claves de la composición entera. Tres facetas de la sonoridad mozartiana quedan retratadas en las tres partes del primer tema. Primero, oímos un do tenido, firme, fuerte y grave. Es el do de la cuarta cuerda al aire del violonchelo, es decir, la nota más grave que da el quinteto. A continuación notas sueltas, picadas, en camino ascendente y, al final, un gesto melódico sencillo, aéreo y muy del autor. El tema cobrará pronto tonos dramáticos y se involucrará en autoexámenes muy prolongados que retrasarán mucho la llegada del segundo tema. Atención al desarrollo, que contiene sorprendentes novedades armónicas.

El segundo movimiento es un largo nocturno que constituye la cumbre emocional de la obra. La viola se pone a hacer comentarios particulares y establece un diálogo vis a vis con el primer violín que me recuerda a la conversación que violín y violonchelo mantienen en el "Quinteto en do mayor" de Schubert. Mozart disfrutaba tocando la viola. Eso se nota mucho en este movimiento. El minueto que sigue es excepción en su género, porque es más lírico que rítmico y lo pueblan sueños y nostalgias. El rondó final es inmenso. Está lleno de aromas y colores, de aires y de sombras, de actitudes y reflexiones. Hallbreich lo clava (mientras desmiente sus propias advertencias): es la vida misma en plena visión de la muerte.

Brahms: Quinteto núm. 1 en Fa mayor, Op. 88

El primero de los dos quintetos de Johannes Brahms nació como niño feliz, orgullo de su padre. A su editor Simrock, le dice Brahms, "No habrá recibido usted nunca de mí una obra así de hermosa". Veremos más adelante cómo, años después, al enviarle el otro quinteto, Brahms se muestra menos optimista y más irónico con su corresponsal. Malcolm Macdonald, en su monografía sobre Brahms, se confiesa rendido admirador de este "Quinteto en fa", en el que encuentra reunido lo mejor de las mejores obras camerísticas anteriores, como son el "Sexteto op. 36" o la "Sonata para violonchelo y piano op. 38", y se entrevén las virtudes y la melancólica belleza de las que están a punto de llegar.

Este opus 88, igual que el op. 111, es un quinteto de dos violas, como los de Mozart y Mendelssohn. Sin embargo, el quinteto en fa menor que Brahms bosquejó muchos años antes, y que terminaría dando lugar a la "Sonata para dos pianos" y luego al sublime "Quinteto con piano", era originalmente un quinteto a la Schubert, o a la Boccherini, es decir, con dos violonchelos.

El "Quinteto en fa mayor" está compuesto en el balneario austríaco de Bad Ischl, lugar de calma y de prestigio al que, entre otras personas, el Emperador Francisco José acudía cada verano a tomar las aguas. Brahms pasó allí los veranos de 1880 a 1882 y allí compuso, además de nuestro quinteto, las dos oberturas sinfónicas y el "Trío con piano en do mayor". El primer "Allegro" empieza con una maravillosa melodía, sabiamente ondulada y plena de inspiración. El movimiento alcanza gran energía gracias a un motivo de ritmo punteado, marca de la casa. Brahms consigue una sonoridad plena y rica del quinteto sin caer jamás en la sensación de agobio que las cinco partes de esta agrupación son propensas a producir. El movimiento central de esta extraordinaria composición es un híbrido de lento y "scherzo". El significado del éxito de esta fusión hay que evaluarlo no desde el punto de vista estrictamente técnico, que no tendría mayor interés, sino sobre todo en el ámbito constructivo, que tiene que ver con el valor expresivo de los movimientos extremos y con la manera en que resultan contrapesados por este único movimiento central. Para el cual, por cierto, Brahms refunde una gavota y una zarabanda extraídas de su colección de "Danzas antiguas" (1854-1856). Para continuar con las fusiones de este sorprendente quinteto-fra-gua, Brahms concibe el tercer movimiento como una mezcla de sonata y fuga.

SEGUNDO CONCIERTO

Mozart: Quinteto núm. 3 en Sol menor, K. 516

Acudamos una vez más a Robbins Landon para evaluar este "Quinteto K. 516". En su opinión, el "Quinteto en sol menor" es tan grande como la sinfonía de esa misma tonalidad, la célebre "Sinfonía núm. 40". Tan grande, o más, porque ambas obras contienen parecida cantidad de emoción, pero el inmenso volcán del quinteto se vacía con menos medios sonoros que el de la sinfonía. Ya se sabe que la economía de medios, en manos talentosas, acrecienta el efecto expresivo. Prepárense, por lo tanto, para recibir una colada ardiente y particularmente arrasadora. No sé si para ilustrar esta argumentación y ayudarme a cuadrar el párrafo, Mozart puso al comienzo del primer tema de este K. 516 un arpeggio de sol menor idéntico al que abre el cuarto movimiento de la "Sinfonía 40". El segundo tramo del tema está coloreado por un curioso cromatismo y desemboca en un último gesto de naturaleza aleteante.

El minueto sigue un curso accidentado en el que abundan las interrupciones, los gestos inconclusos, los acentos disonantes, las frases quebradas y los silencios abruptos. La cura de estas violencias llega con el tierno trío. El adagio, en cambio, es un pozo de dolor y de amargura contenida. La sordina que ponen los cinco músicos sobre los puentes de sus instrumentos no empequeñece el sonido, sino que lo vela de misterio y lo tiñe de irrealidad. Einstein ve en este pasaje la oración de un alma aislada rodeada de abismos. El cuarto movimiento comienza también lento. Es sorprendente esta sucesión de dos adagios desesperados. La encontraremos mucho más adelante en cuartetos de Bartók y de Shostakovich. Pero el segundo adagio es breve y en seguida va a dar a un rondó largo y despreocupado. Halbreich distingue aquí: no es alegría, sino voluntad de experimentarla. En el fondo, dice, es evasión.

Mendelssohn: Quinteto núm. 2 en Si bemol mayor, Op. 87

En el catálogo de Mendelssohn, y por lo que sabemos, en su concepción del arte, la música de cámara constituye un apartado muy significativo y muy querido. Lo primero que dio Mendelssohn a la imprenta, o sea, lo primero que consideró digno de enseñar al mundo, fueron tres cuartetos de cuerda y una sonata para violín y piano. Lo corrobora el propio Mendelssohn en carta a su editor: "... el piano no me atrae. Me interesa más la sonatas para violín o para viola, los cuartetos, etcétera..." Y, sobre todo, lo corroboramos nosotros, sus admiradores, cuando oímos las obras camerísticas de su catálogo. El "Octeto de cuerda" lo señalan muchos comentaristas como uno de los grandes logros tempranos del maestro, comparable a la obertura del "Sueño de una noche de verano".

Mendelssohn escribió dos quintetos de cuerda, el opus 18, de 1826, y el opus 87, de 1845. Oír los dos, como podrán hacer los asistentes a este ciclo de conciertos, sirve para acotar ese entorno estilístico y emocional que abarca los hallazgos tempranos y los logros finales de un compositor que fue genial desde muy pronto y hasta el final. Para ilustrar este arco de genialidades, digamos que el primer quinteto está compuesto justo antes de la obertura del "Sueño" y que el segundo nació muy poco después del "Concierto para violín y orquesta en mi menor".

Además de abarcar los dos extremos de la vida artística de Mendelssohn, la juventud y la última madurez, estos dos quintetos contienen muestras de los dos polos entre los que Mendelssohn tejió su particular estilo. Se sabe que el joven Felix estudió muy detenidamente la música de sus mayores y que aprendió a dominar el lenguaje de Bach, Handel, Haydn y Mozart. Este interés por los antecedentes puede verse como una virtud o como un defecto, según los puntos de vista. Héctor Berlioz, por ejemplo, opinaba que Mendelssohn había estado "demasiado pendiente de la música de los muertos", pero a Schumann no se lo ocurrían acusaciones necrofílicas, sino grandes elogios. Para él, Mendelssohn era "el Mozart del siglo XIX".

Pero además de un clásico, Mendelssohn era un romántico. ¿Cómo ponerlo en duda? Basta oír un par de compases de cualquiera de sus composiciones principales para conceder esa afirmación. En 1821, a los doce años de edad, Félix asistió en Berlín al estreno de "Der Freischutz", la "ópera romántica" de Carl María von Weber. La genialidad de Mendelssohn consiste, entre otras cosas, en haber sabido efectuar la síntesis entre los caminos abiertos por Beethoven y Weber y los principios de equilibrio y simetría establecidos por sus padres estilísticos, Haydn y Mozart. Puede no ser descabellado sugerir que el catalizador de esa extraordinaria síntesis generacional haya sido Bach, el abuelo, en cuyas partituras Mendelssohn encontró oro cuando otros no veían en ellas más que polvo. Fórmulas como "un romanticismo de moldes clásicos", "un fuego ordenado", no reflejan, en el fondo, sino nuestra perplejidad ante un artista capaz de destrozar con su originalidad nuestras categorías estéticas más fiables, como la acreditada contradicción entre ardor romántico y orden clásico. Conviene plegarse a la tozuda realidad y admitir que esa separación no separa bien las cosas.

El "Quinteto núm. 2 en si bemol mayor, opus 87" está compuesto en el verano de 1845 en Soden, cerca de Frankfurt. La labor de composición terminó el 8 de julio, justo después de haberle puesto la doble barra final a las "Seis sonatas para órgano, op. 65". Salvo las muy probables ejecuciones privadas que pudieron hacerse, este quinteto no se estrenó en público hasta noviembre de 1952. Y no llegó a publicarse en vida de Mendelssohn a quien, al parecer, no acababa de gustarle cómo le había quedado el último movimiento. Sin embargo, el propio Mendelssohn ensalzó esta obra suya en carta a Ignaz

Moscheles. Al oyente de hoy, en todo caso, el "Quinteto op. 87" le ha llegado con fama de obra maestra, que se sitúa entre lo mejor de su producción camerística, acompañado por el "Octeto", el "Trío en do menor" y el singularísimo "Cuarteto en fa menor".

El ambiente del primer movimiento de este quinteto es animoso. Tiene este fragmento, y la obra entera, algo de concertante. Se siente la influencia del "Concierto para violín en mi menor", que debía estar aun muy fresco en la memoria de Mendelssohn. De hecho, cuando Ferdinand David le pidió al gran Félix un concierto para violín, añadió en su carta de petición la alternativa "o un quinteto de cuerda". En el desarrollo de este allegro de sonata, Mendelssohn juega a un romántico juego de sombras con el tema principal, que se ve expuesto en pianísimo y entre oscuridades del violonchelo.

El segundo movimiento es un "andante scherzando", es decir, un "scherzo" serenado en cuanto al tiempo y cambiado en cuanto al carácter, porque aquí el juego ha dejado paso a la nostalgia. Los oyentes que hayan estado en el anterior concierto recordarán que algo parecido ocurría en el minueto del "Quinteto K. 515" de Mozart. Este andante conserva cierta ligereza, pero tiene cerca la tentación de la hondura. En ella cae decididamente el tercer movimiento. Pasamos ahora de la nostalgia a la franca pena. Este "adagio y lento" es un anticipo del elegíaco "Cuarteto en fa menor", que está al venir. Es una marcha fúnebre de enorme eficacia que, sin llegar a perder nunca la compostura, nos llena de congoja. Al final, cuando ya hemos sufrido la dosis adecuada de dolor, se nos alivia un poco el luto. Ahora, una vez pasado entero el adagio, podemos entender la genialidad estructural de este quinteto: el scherzo se frena, se entristece y se pone delante del adagio con objeto de servirle de preparación y prólogo. Así, entre tiempo II y el III, el oyente pasa de la contemplación nostálgica al dolor trágico. Se acuerda uno inevitablemente de los prólogos "mesto" del último cuarteto de Bartók. Después de todos estos trabajos, el cuarto movimiento nos suena incomprensiblemente ligero y convencional. Viene a ser un modo de atemperar el choque de la vuelta a lo cotidiano después de un viaje por los infiernos.

TERCER CONCIERTO

Mendelssohn: Quinteto núm. 1 en La mayor, Op. 18

Cari Friedrich Zelter, compositor y consejero musical de Goethe, escribe el 6 de junio de 1826 al excelso poeta: "Félix acaba de terminar un quinteto que oiremos, sin duda, con gran placer". Permítanme imitar a Zelter y anunciarles que, sin duda, van a oír ustedes con gran placer este "Quinteto en la mayor". La composición de sus cuatro movimientos -allegro con moto, menuetto, scherzo, y allegro vivace- ocurrió entre marzo y abril de aquel 1826, pero, seis años después, la obra experimentará un cambio importante. Obsérvese en la lista de movimientos que acabo de transcribir que la obra carecía de parte lenta. Estando en París, a comienzos de 1832, Mendelssohn escribe: "Antes de nada, tengo que hacer un adagio para mi quinteto. Los artistas me lo piden a gritos y yo voy viendo que tienen razón." El 23 de febrero de ese año termina Mendelssohn un "Intermezzo. Andante sostenuto" que sustituye al minueto y restaura el orden formal. El problema era efectivamente muy real y muy serio, como le indicaron, entre otros músicos, el violinista Baillot, A la ausencia de un tiempo lento hay que añadir el hecho de que el primer movimiento tiene cierto aire de minueto, con lo que se acumulaban en este quinteto, un allegro aminuetado, un minueto propiamente dicho y un scherzo, es decir, un heredero del minueto, un minueto democrático, podíamos decir. Demasiados minuetos.

El primer allegro, ya se ha dicho, tiene cierto aire "ancien regime", con su primer tema cortesano y con un segundo tema en gracioso staccato. El "Intermezzo" en cuestión es una gran pieza, de mucha hondura romántica. Con este aporte, digamos, beethoveniano, tenemos en el "Quinteto en la mayor" todos los Mendelssohn posibles, o mejor dicho, en él muestra Mendelssohn todas las facetas de su peculiarísimo y personal estilo. En el tercer movimiento lo vemos aún más claro: Mendelssohn funde un scherzo y una fuga. El contrapunto bachiano y el romanticismo de Weber. Es verdad que ese gusto por el contrapunto está ya en Beethoven y solo hay que recordar el scherzo fugado de la "Quinta", pero da la impresión de que en la fundición de Mendelssohn, además de estilos se funden épocas con resultado muy singular. Refiriéndose a este scherzo del "Quinteto núm. 1", Jean-Alexandre Ménétrier pone esta imagen: "Bach se topa con Oberon y Titania". El cuarto movimiento nos da aún otro producto de la fusión mendelssohniana: he aquí un rondó-sonata plenamente diecinueve pero presentado con una elegancia y una gracia que parecen más bien dieciocho. En resumen: Mendelssohn, el artista que se salta los siglos.

Brahms: Quinteto núm. 2 en Sol mayor, Op. 111

"Con estos restos que te envío", le escribe Brahms a su editor Simrock, "puedes irte despidiendo de las notas mías, porque ha llegado la hora de parar". La carta es de diciembre de 1890 y los retales que dan paso al parón compositivo son, nada menos que el "Quinteto op. 111" que Brahms ha terminado el verano anterior. Luego, el parón no será tal, pero la anécdota nos ilustra de la situación anímica de Brahms al terminar de componer el segundo de sus quintetos y nos transmite una idea de fin de etapa. O incluso de fin, a secas. Recordemos que el 111 es el número de opus de la última sonata de Beethoven (alguno añadiría: la última sonata, a secas.)

Brahms fue un camerista convencido durante toda su vida. Muchos de los mejores frutos de su inspiración surgieron en forma de sonatas, tríos, cuartetos, quintetos o sextetos. Casi podemos decir, aceptando de antemano mil excepciones, que Brahms, acompañado por Dvorák, es el último camerista romántico, porque sus coetáneos principales, encabezados por Wagner y Liszt no eran amigos del género y los que vinieron después practicaron una cámara distinta. La música de cámara del principio del siglo XX lo era en gran medida por reacción, más que por acción. Se trataba de quitar empaque al gigantismo sinfónico posromántico. La cámara entendida como conversación musical de interior no casaba bien con las tendencias de la modernidad, pero la cámara concebida como una sinfonía hecha entre pocos (pensemos en la proliferación de sinfonías de cámara, sinfonietas y demás) sí definía un camino moderno.

No hace falta citar las grandes obras maestras que Brahms ideó para el género. Hay más de una veintena de logros camerísticos grandes, sin contar las obras de proporciones menores.

El "Quinteto núm. 2 en sol mayor, op. 111" está compuesto poco tiempo después de la muerte de Gisella von Arnim. Esta dama había sido la enamorada de su amigo Joachim allá en los años cincuenta (del XIX, se entiende). Ella lo rechazó y el gran violinista sufrió tal golpe de despecho que se juró no quedar expuesto nunca más y adoptó desde entonces el lema "frei aber einsam", que viene a significar "libre, aunque sea solo". La muerte de esta mujer hizo que se refrescara en Brahms el recuerdo de viejas heridas de amor. El hecho es que el tema principal de este quinteto resulta de la interacción de dos motivos en clave: uno es la transcripción musical de las iniciales del lema de Joachim, F-A-E, y el otro se forma con la transcripción del nombre de la bella, Gis-E-La. Como para cerrar el juego de las referencias y las claves, Brahms cita en el tercer movimiento la música con la que Bach dio vida a las palabras "Ruhe sanfte" (descanse en paz) de la "Pasión según San Mateo".

Malcolm MacDonald encuentra en este quinteto cierta superioridad respecto de la demás música escrita por Brahms para grupos de arcos, superioridad que se distingue en la plásti-

cidad de las ideas aportadas y en el virtuosístico tratamiento de la escritura instrumental, un virtuosismo que es a la vez ambicioso y desahogado. El primer movimiento ilustra a la perfección uno de los elementos esenciales de la composición camerística, como es el igualitarismo entre los instrumentos. No es que los cinco tengan igual peso sonoro, ni que se comporten igual en cualquier situación musical, sino que el compositor decide considerarlos como iguales en importancia y, a partir de esa premisa, da lugar al juego de los equilibrios y los desequilibrios y a la sucesión incesante de las texturas. El resultado es parecido al de una conversación entre cinco personas de cualidades muy distintas pero decididas todas ellas a participar activamente en el debate. Allí aprovecha cada cual sus habilidades y descarta sus carencias. La entrada del primer tema es ya magnífica. El violonchelo canta una melodía que parece hablar mientras sus cuatro colegas se reúnen en un trémolo engañosamente unánime. Uno les oye temblar a coro e intuye que en seguida se va a producir una prometedor desbandada. El segundo tema es suave y valseado. Las dos violas se balancean con él como resarciéndose de tantos y tantos servicios de humilde relleno armónico que el instrumento tiene prestados a lo largo de la historia de la música.

El "adagio" presenta un tema húngaro de color rural rodeado de un ambiente armónico denso y a veces deliberadamente ambiguo. Abundan las riquezas de todo tipo en este extraordinario movimiento. Al final, la primera viola disfruta de una casi cadencia. Sigue un "intermezzo" cuya ligereza abre una espita por donde liberar tensiones, pero sin pasarse de liviandad. El "finale" es un magnífico ejemplar de rondó-sonata cuyo último episodio resulta apasionante, con sus sorpresas formales y su aire decididamente gitano.

PARTICIPANTES

Cuarteto Rabel

Juan Luis Gallego Cruz

Nacido en Madrid en 1975, estudia con Fernando Gallego y con Víctor Martín en el Real Conservatorio Superior de Madrid y con Nicolás Chumachenco en la Musik Hochschule de Freiburg (Alemania).

Ha realizado cursos con Lorand Fenyves, Ruggiero Ricci, Alexandra Frantseva, Cuarteto Endellion, etc., becado por el BEX, AIE, la Fundación Juan de Borbón y la Generalitat Valenciana.

Ha dado conciertos en los Festivales Presences de París, Ars Música de Estrasburgo, Quincena Donostiarra, A Tempo de Caracas, Cagliari en Italia, etc., bajo la dirección de Zsolt Nagy, Fabián Panisello, Mark Foster, Jesús Amigo, etc., y con los grupos Plural Ensemble, Cuarteto Rabel, Enigma, con los que tiene registros en RNE, Radio France, Radio Suisse Romande, etc.

Actualmente es solista de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y miembro del Cuarteto Rabel.

Antonio Cárdenas Plaza

Nace en Madrid. Realiza sus estudios en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y Vitoria-Gasteiz con los profesores Víctor Martín e Isabel Vilá y obtiene las máximas calificaciones en las especialidades de violín y música de cámara.

Recibe clases de los maestros Lorand Fényves, Erich Hóbarth, Jesse Levine, José Luis García Asensio, Zakhar Bronn, Cuarteto Endellion, Cuarteto Enesco de París y otros.

Primer Premio en el concurso de música de cámara Luigi Boccherini. Es profesor invitado en los cursos de verano celebrados en Castilla-La Mancha (Alcázar de San Juan).

Colabora con el grupo Cámara XXI, las orquestas de Cadaqués y Andrés Segovia. Ha pertenecido a la Joven Orquesta Nacional de España y la Joven Orquesta de Vitoria-Gasteiz en calidad de concertino; a la Orquesta de RTVE y en la actualidad pertenece a la Orquesta Nacional de España y a la Orquesta de Cámara Reina Sofía.

Cristina Pozas Tarapiella

Nace en Valladolid en 1968. Realiza sus estudios de viola en Madrid y El Escorial con Emilio Mateu, Emilio Navidad y Do Ming Thuan. Obtiene los Títulos Profesional y Superior de Viola con Premio de Honor.

En 1988, becada por el Ministerio de Cultura, ingresa en la cátedra de Ervin Schiffer en el Sweelinck Conservatorium de Amsterdam.

Ha asistido a cursos impartidos por E. Santiago, A. León Ara, Scott Rawls, B. Hamilton, F. Applewhite, J. Levine, A. Mitterer y T Zimmermann.

Ha colaborado con las orquestas Ciudad de Valladolid, Radio Televisión Española y Zeltmusik Festival y ha sido miembro de la Joven Orquesta Nacional de España, de la Orquesta de Cámara del Palau de la Música Catalana de Barcelona, de la Orquesta de Cámara Academia de Madrid, en las que ha desempeñado el puesto de viola solista y, durante cinco años, de la Orquesta Sinfónica de Madrid.

Ha formado parte de los grupos Teatre Lliure, Círculo y Cámara XXI. Ha sido profesora de viola en el Conservatorio Profesional de Música de Cáceres.

Ha impartido clases de viola y música de cámara en el Curso Nacional de Música de Jarandilla de la Vera, en los Cursos Nacionales de Música "Rey Aurelio" (Asturias) y, desde 1995, en los Cursos Nacionales de Música de Quintanar de la Orden (Toledo).

Actualmente es miembro de la Orquesta Nacional de España, de la Orquesta de Cámara Reina Sofía, de la Orquesta de Cadaqués y del Cuarteto Rabel, al que pertenece desde su fundación en 1994 y con el que ha realizado numerosos conciertos y grabaciones para radio y CD.

Miguel Jiménez Peláez

Nació en Madrid en 1964, estudió en el Real Conservatorio con Ricardo Vivó y Pedro Corostola, obteniendo el Premio de Honor Fin de Carrera.

Becado por el Ministerio de Cultura y la Fundación Banco Exterior, estudia en la Hochschule de Freiburg (Alemania) con Margal Cervera y Dieter Klöcker.

Ha asistido a cursos impartidos por Christophe Coin, Marçal Cervera, Jörg Baumann, Mstislav Rostropovich, Anner Bylsma y William Pleeth. Ha sido miembro de la Orquesta de Cámara "Reina Sofía" y del Grupo "Bretón", y primer violonchelo de la Orquesta de Cámara del Palau de la Música Catalana, de la Orquesta de Cámara "Andrés Segovia" y de la Orquesta de Cámara "Academia de Madrid". Ha pertenecido a la Orquesta Sinfónica de la RTVE.

Ha ofrecido numerosos conciertos con piano y música de cámara y ha sido profesor en el Conservatorio de Cáceres y en el Conservatorio de Madrid-Amaniel. Ha sido invitado como profesor por la Orquesta Joven de Andalucía (OJA), Orquesta de Estudiantes de la Comunidad de Madrid, Orquesta del Conservatorio de Valencia y por la JONDE. Asimismo, ha sido profesor de violonchelo y música de cámara de los Cursos Nacionales de Música "Rey Aurelio".

En la actualidad es violonchelo solista de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta de Cámara "Reina Sofía", miembro del Grupo Invano y del Cuarteto Rabel. Colabora habitualmente con Zarabanda y es profesor en la escuela "Neomúsica".

Iván Martín

Se gradúa con honores en 1996 en el Harid Conservatory de Florida (USA). Posteriormente recibe la beca Fulbright para cursar estudios superiores en The Juilliard School bajo la tutela de Heidi Castleman. Durante su estancia de 6 años en EE.UU. recibe clases de como Eric Shumsky, Victoria Chiang, American String Quartet, Karen Tuttle, Paul Neubauer y Toby Appel, entre otros.

Desde 1994 ha realizado numerosos recitales y conciertos de solista en: Montreal, Boca Ratón, Miami, Palm Beach, New York, Denver, Toronto, San José, Santo Domingo y Valencia. Estos conciertos han sido seguidos por medios de comunicación (televisiones y radios de Centroamerica y Estados Unidos) y periódicos (Sun Sentinel, Las Provincias, La Nación de Costa Rica, Boca News, El Latino Semanal y Palm Beach Post).

Como músico de orquesta ha sido violista principal de la Opera Lírica de Nueva York, Harid Philharmonia, Turiae Camerata, Grup Instrumental de Valencia y Florida Philharmonic entre otras. También es de destacar su colaboración con las orquestas RTVE, JONDE, US-Japan Concert Society, Aspen Concert Orchestra, Miami City Ballet, Juilliard Orchestra, etc.

En la actualidad, es miembro de la Orquesta de la Comunidad de Madrid así como coordinador asistente de la orquesta de cuerdas Ensamble America (New York), con la que ha realizado numerosos conciertos como solista por el continente americano.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

Álvaro Guibert

Compositor y crítico musical, realizó su formación en Madrid, principalmente con los profesores José Luis Temes y Manuel Dimbwadyo, enseñanzas que complementó posteriormente en variados cursillos de análisis y composición.

Como compositor, algunas de sus obras son *Luisyana* (1988) para grupo de cámara, que resultó finalista en el II Premio SGAE, *Variaciones Morales* (1990) estrenada por la Orquesta Sinfónica de Euskadi dirigida por José Luis Temes, *Martin 's Prayer* (1991) que estrenó Ángel Gil Ordóñez al frente de la Orquesta Clásica de Madrid y *Del aire II* para clarinete solo, obra que Edmondo Tedesco presentó en Turín. Ha recibido encargos de la Orquesta Nacional de España, del Festival Antidogma Música de Turín y de varios intérpretes especializados.

Alvaro Guibert es, por otra parte, licenciado en Ciencias Biológicas por la Universidad Complutense de Madrid, aunque nunca ha ejercido esta profesión. Fue durante cuatro años Gerente del Festival de Teatro Clásico de Almagro y ha ejercido la crítica musical en los periódicos en Diario 16 y en ABC, además de en las revistas especializadas Ritmo y Melómano. Actualmente es crítico del diario La Razón y colaborador de la revista Scherzo y dirige el proyecto tecnológico Magister Musicae, de la Fundación Albéniz.

*La Fundación Juan March,
creada en 1955,
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente
ciclos de conciertos monográficos,
recitales didácticos para jóvenes
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),
conciertos en homenaje a destacadas figuras,
aulas de reestrenos,
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical
se extiende a diversos lugares de España.
En su sede de Madrid
tiene abierta a los investigadores
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*

Fundación Juan March



Salón de actos
Castelló, 77 28006 Madrid
Entrada libre