



Fundación Juan March

CICLO

“A MI QUERIDO
AMIGO HAYDN”
(CUARTETOS DE
HAYDN Y MOZART)

Marzo – Abril 2007

Fundación Juan March

CICLO

**“A MI QUERIDO
AMIGO HAYDN”
(CUARTETOS DE
HAYDN Y MOZART)**

Marzo – Abril 2007

ÍNDICE

	Pág.
Presentación	3
Programa general	5
Introducción general por José Manuel Berea	13
Notas al programa	
Pimer concierto	31
Segundo concierto	34
Tercer concierto	38
Cuarto concierto	41
Quinto concierto	45
Sexto concierto	48
Participantes	51

Entre junio y noviembre de 1781, Joseph Haydn compuso seis prodigiosos cuartetos de cuerda que el editor Artaria publicó en Viena en abril de 1782, Hummel en mayo de ese mismo año y Sieber en París en 1783, esta vez con el orden definitivo: son los Cuartetos op. 33 que Hoboken catalogaría con los números 37 al 42. En la circular que Haydn envió en diciembre de 1781 a los posibles suscriptores de la serie escribió una frase que ha sido muy analizada por los estudiosos: “Son de un género decididamente nuevo y especial, puesto que no los había escrito desde hacía diez años”. Efectivamente, los cuartetos inmediatamente anteriores son seis de la Op. 29 de 1772. Sea una mera frase publicitaria, como quieren algunos, o respondan a la conciencia de haber logrado con ellos una renovada maestría, lo cierto es que las numerosas ediciones en vida del autor y las múltiples veces que fueron interpretados tanto en privado como en público, hicieron de estos cuartetos algo muy familiar en los círculos musicales de la Ilustración europea.

Uno de sus máximos defensores fue el joven Wolfgang Amadeus Mozart, quien había compuesto ya algunos cuartetos pero en una tradición y un clima muy diferentes. Ahora debió quedar estupefacto, y decidió componer una serie de seis cuartetos tomando como modelos los de su admirado Haydn que acababa de conocer. Es bien conocido que Mozart, que inventaba la música con una facilidad pasmosa, en estos Cuartetos dedicados a Haydn encontró muchas más dificultades de las esperadas, como lo dice él mismo en la dedicatoria y lo demuestran las muchas correcciones y tachaduras encontradas en los borradores. Pero las dificultades fueron vencidas, y Mozart legó a la posteridad media docena de obras maestras que pueden y deben ser comparadas con las de su modelo.

En este ciclo vamos a escuchar las dos series. Al tratarse de obras muy complejas, hemos decidido ofrecerlas en seis conciertos, emparejando los cuartetos de Haydn y los de Mozart desde el punto de vista de las tonalidades: Dos cuartetos en Sol mayor, dos en Mi bemol mayor, dos en Do mayor y dos en Si bemol mayor; los restantes los hemos emparejado por tonalidades relativas: Si menor / Re menor, y Re mayor / La mayor. El festín está servido.

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



***Joseph Haydn** (imagen de los archivos del Proyecto Gutenberg)*

PROGRAMA GENERAL

PRIMER CONCIERTO

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto nº 29 en Sol mayor Op. 33 nº 5, Hob.III:41

Vivace assai

Largo cantabile

Scherzo: Allegro

Allegretto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto en Sol mayor K.387, Op. X:1

Allegro vivace assai

Minuetto: Allegro

Andante cantabile

Molto allegro

Intérpretes: CUARTETO ARS HISPÁNICA

Alejandro Saiz, *violín I*

María Saiz, *violín II*

José Manuel Saiz, *viola*

Laura Oliver, *violonchelo*

Miércoles, 7 de Marzo de 2007. 19,30 horas.

SEGUNDO CONCIERTO

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto nº 30 en Mi bemol mayor, Op. 33 Nº 2,

Hob.III:38, "La broma"

Allegro moderato cantabile

Scherzo

Largo sostenuto

Presto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto en Mi bemol mayor K.428 (421b), Op. X:4

Allegro ma non troppo

Andante con moto

Menuetto: Allegretto

Allegro vivace

Intérpretes: CUARTETO SARAVASTI

Gabriel Lauret, *violín I*

Diego Sanz, *violín II*

Pedro Sanz, *viola*

Enrique Vidal, *violonchelo*

Miércoles, 14 de Marzo de 2007. 19,30 horas.

TERCER CONCIERTO

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Si menor Op. 33 nº 1, Hob.III:37

Allegro moderato

Allegro

Andante

Presto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto en Re menor K.421 (417b), Op. X:2

Allegro

Andante

Menuetto: Allegretto

Allegretto ma non troppo

Intérpretes: CUARTETO GRANADOS

David Mata, *violín I*

Marc Oliu, *violín II*

Andoni Mercero, *viola*

Aldo Mata, *violonchelo*

Miércoles, 21 de Marzo de 2007. 19,30 horas.

CUARTO CONCIERTO

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Do mayor Op. 33 nº 3, Hob.IV:39, “El pájaro”

Allegro moderato

Allegretto

Adagio

Presto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto en Do mayor K.465, Op. X:6 “Disonancias”

Allegro

Andante cantabile

Minuetto: Allegretto

Allegro

Intérpretes: CUARTETO ARS HISPÁNICA

Alejandro Saiz, *violín I*

María Saiz, *violín II*

José Manuel Saiz, *viola*

Laura Oliver, *violonchelo*

QUINTO CONCIERTO

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Re mayor Op. 33 nº 6, Hob.III:42

Vivace assai

Andante

Scherzo

Allegretto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto en La mayor K.464, Op. X:5

Allegro

Minuetto

Andante

Allegro

Intérpretes: CUARTETO SARAVASTI

Gabriel Lauret, *violín I*

Diego Sanz, *violín II*

Pedro Sanz, *viola*

Enrique Vidal, *violonchelo*

Miércoles, 11 de Abril de 2007. 19,30 horas.

SEXTO CONCIERTO

I

Joseph Haydn (1732-1809)

Cuarteto en Si bemol mayor Op. 33 nº 4, Hob.III:40

Allegro moderato

Scherzo: Allegretto

Largo

Presto

II

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Cuarteto en Si bemol mayor K. 458, Op. X:3 “La caza”

Allegro vivace assai

Menuetto: Moderato

Adagio

Allegro assai

Intérpretes: CUARTETO “GRANADOS”

David Mata, *violín I*

Marc Oliu, *violín II*

Andoni Mercero, *viola*

Aldo Mata, *violonchelo*

Miércoles, 18 de Abril de 2007. 19,30 horas.



Retrato de Mozart del s. XIX

INTRODUCCIÓN GENERAL

Mozart y Haydn, el eterno diálogo

*A Manolo Navamuel, amigo
y hermano, in memoriam*

La escucha de la música provoca una interiorización de sensaciones y sentimientos que no tiene una causalidad lógica y científica pero que sí está muy relacionada con el tipo de forma, género o estilo con que nos llega, no importa que el oyente no sea muchas veces consciente de ello. Ciertamente, los estilos musicales definen las características generales de cada época del arte musical pero son en realidad producto de la cristalización de ideas y conceptos que nos han ido llegando de la crítica y la historiografía en el curso del tiempo. Ideas que acaban condicionando nuestra visión de cada momento concreto del devenir histórico, aunque luego la realidad acabe desbordando todos los prejuicios y la música se imponga por sus propios principios. Y, contrariamente a la falsa imagen que con tanta tozudez fabrican los grandes medios de comunicación, lo que se viene a entender por “música clásica” no es un simple capricho de entendidos sino un vasto y complejo conglomerado de variedades estilísticas que se suceden, yuxtaponen, mezclan, replican o adoptan elementos ajenos. Y todo eso nada menos que durante alrededor de diez siglos de música culta europea, quizá desde las primeras manifestaciones musicales trovadorescas hasta el estreno de ayer mismo, la primera audición de alguna obra perteneciente a eso que se ha dado en llamar, por seguir con los tópicos, música de vanguardia o música contemporánea.

Música culta, por definir de alguna manera a la creación musical occidental de calidad, digámoslo claro, eso que comúnmente se conoce por música clásica, una vaga denominación que acaba creando muchas ambigüedades e imprecisiones a la hora de definir los estilos y los períodos musicales. Por música clásica, la sociedad actual entiende desde un madrigal de Gesualdo a una sinfonía de Beethoven, desde una suite de Bach a una ópera de Wagner. Pero aquí vamos a referirnos a la música clásica *sensu stricto*, a la música del período clásico,

a la música del clasicismo. Y por clasicismo generalmente viene a entenderse un tipo de actitud, unas reglas ortodoxas, un sentido del equilibrio, un temperamento moderado, unas formas establecidas, aunque detrás de todo ello, no nos engañemos, late mucha más pasión y subjetividad de la que a menudo se piensa. Bajo el título tan directo y elocuente de “A mi querido amigo Haydn”, cita de Mozart que habla por sí sola de su admiración por Joseph Haydn, este ciclo está dedicado a dos colecciones para cuarteto de cuerda de Haydn y Mozart que vienen a constituir, por forma, contenido y realización, la quintaesencia del clasicismo. Dos colecciones que se miran entre ellas como en un espejo, se reflejan, se anticipan y se contestan a la vez que marcan un punto de inflexión en la historia de la música de cámara y, aún más, de la música universal. Se trata de una manifestación perfecta y homogénea del arte de los dos grandes clásicos, representantes de un estilo que tiene características comunes a muchos compositores pero que reviste también aspectos muy específicos que es necesario señalar.

Apoteosis del clasicismo vienés

Efectivamente, lo cierto es que ya desde las primeras décadas del siglo XIX, lo que venía a entenderse por “música clásica” se identificaba expresamente con la música compuesta por Haydn, Mozart o Beethoven, una idea de período o escuela que comenzaron a fraguar los escritores alemanes del siglo XIX, en parte por analogía con la *Weimarer Klassik* creada por Goethe. Kiesewetter se refirió ya en 1834 a una supuesta “escuela vienesa” y esa asociación del estilo clásico con lo propiamente vienés sería ratificada en las primeras décadas del siglo XX por eruditos como Sandberger, Adler o Fischer, mientras que Blume amplió las fronteras en el intento de abarcar dentro de lo propiamente clásico el espectro musical que va desde mediados del siglo XVIII hasta muchas de las obras de Schubert, negando con ello la posibilidad de un período de gran unidad estilística que pudiera haberse extendido entre las muertes de Bach y Beethoven. Otro experto en la materia, Rosen, restringió el estilo clásico puro y duro a las obras instrumentales de madurez de Haydn, Mozart y Beethoven. En ese sentido, parece claro que existió un período estilístico muy definido que se extiende desde las obras homofónicas de Haydn que culminaron en la opus 33 al umbral

de la última época de Beethoven, en la que supuestamente las formas clásicas comenzaron a desintegrarse gradualmente.

En realidad, existe un consenso más generalizado sobre la existencia de un lenguaje clásico que sobre la identidad de un período clásico propiamente dicho. En ese sentido, resultaría más apropiado hablar de una escuela vienesa, en particular de la primera Escuela de Viena, como la crítica moderna ha ido acuñando en su terminología, con el añadido posterior de segunda Escuela de Viena para enmarcar la producción de músicos atonales y dodecafónicos del siglo XX como Schönberg, Berg o Webern. Una escuela vienesa cuyos antecedentes no siempre han estado muy claros, porque algunas influencias repetidamente señaladas como decisivas, léase las de Sammartini o la Escuela de Mannheim, en realidad no parece que lo fueran tanto. Ese estilo de características diferenciales, ya se interprete como austriaco o vienés, lo fue creando Haydn, y lo asumió también Mozart, gracias a la asimilación de un variado conjunto de tendencias musicales de principios del siglo XVIII, los estilos rococó, preclásico y galante, el *Empfindsamkeit* (denominación germana para la expresión de los sentimientos frente a la racionalidad barroca), el estilo eclesiástico, el concertante y el teatral. Aunque es verdad que todos esos cambios se inscriben en un marco sociológico mucho más amplio, un contexto de transformaciones históricas que desbordan lo meramente estético y afectan al papel del músico en la sociedad para la que compone.

En efecto, con el clasicismo vienés entramos en una nueva era en la que el criterio principal para medir la valía de un compositor es ya la impresión que producen sus obras en el círculo musical de su entorno, sin duda un principio de progreso. Los tiempos en que la música era más una ciencia que un arte pertenecían ya al pasado. Los auditorios a los que se dirigía la música habían evolucionado desde el oyente que pudiéramos identificar como un “connoisseur” a lo que se conoce como un “amateur”, y de ahí por línea directa al gran público de los conciertos, tal y como lo entendemos en la era moderna. Eso comportaba también cambios en la estructura del mensaje que recibía el público, lo que a fin y a la postre iba a suponer un cierto grado de liderazgo de la música instrumental en detrimento de la música vocal,

con la sola excepción de la ópera. Se trataba, en resumidas cuentas, de acercarse al mayor número de gente posible, al margen de su condición, educación, nacionalidad o idioma.

Ese proceso culminaría con una de las más profundas revoluciones de toda la historia de la música. Durante muchos siglos, el músico había estado sometido a una jerarquía social muy estricta que implicaba una serie de tareas de creación artesanal y la obligatoriedad de satisfacer las demandas de sus patrones, ya fuera en celebraciones cortesanas, en ceremonias eclesiásticas o en otras actividades sociales. Eso significaba que cada obra nueva tenía un número de destinatarios muy concretos. El siguiente paso iba a ser componer música para todos, sin distinción de clases u orígenes: para el príncipe y para el criado, para los ingleses y para los italianos, música refinada y música popular. Y esa ingente tarea fue, en definitiva, una de las principales aportaciones del clasicismo vienes a la historia de la música.

La revolución musical

Todos esos datos sociológicos acabarían siendo el caldo de cultivo de una nueva forma de entender la creación musical y abrirían la puerta a formas musicales que respondían de manera inmediata a las necesidades de los nuevos tiempos, lo que consecuentemente redundaría en una serie de cambios formales y expresivos y en el nacimiento de un lenguaje más “humano”. Ya no se trataba de escribir para la Iglesia o para el príncipe sino para el concierto, para los nuevos consumidores de la música. Se abrió así una revolución de los conceptos musicales y Haydn fue el primero en romper con las ataduras del pasado y sentar las bases de un estilo musical verdaderamente universal. En su caso, al contrario de lo que sucedió con Mozart, con un gran reconocimiento popular, aunque lo cierto es que las diferencias estilísticas de los tres grandes clásicos vieneses (Haydn, Mozart y Beethoven) acabó correspondiéndose con escalas y baremos muy distintos en la estimación pública de su obra.

Ciertamente, resulta difícil establecer criterios muy definidos para distinguir estilísticamente a los tres clásicos por excelencia, aunque en ocasiones las fronteras están muy bien delimitadas. Por ejemplo, resulta más

que evidente que el tema del *Largo* de la *Sonata para piano op. 10 núm. 3* de Beethoven nunca podría haber sido escrito por Haydn o Mozart. O que el tema del *Andante* de la *Sinfonía núm. 104* de Haydn nunca podría haber sido firmado por Mozart o Beethoven. O, incluso, que el tema del *Adagio* del *Concierto para clarinete* de Mozart raramente hubiera sido compuesto por Haydn o Beethoven. Pero, aun sin caer en el confusionismo, lo cierto es que la interacción entre los tres grandes maestros fue evidente. Las composiciones tempranas para instrumentos de viento de Beethoven tienen un gran aliento mozartiano y en los cuartetos opus 50 de Haydn se nota de una u otra manera que ya conocía los cuartetos que le había dedicado Mozart. En ese orden de cosas, una de las claves para una posible comparativa a tres pasaría por el diferente tratamiento de la forma sonata, verdadera piedra de toque del clasicismo. Y sobre todo porque, pese a lo que frecuentemente se dice y se proclama, la sonata como forma nunca fue un esquema fijo y cerrado, sino que admitía una extensa gama de interpretaciones a la hora de aplicar su estructura al discurso musical. En Mozart y Haydn, el modelo sonata era muy cambiante, mientras que en sus primeras sonatas para piano, Beethoven se atiene a un sistema férreo del que se va alejando a partir de la opus 14. Haydn inventó su propio plan de trabajo sinfónico, que aplicó especialmente a las últimas veinte sinfonías. Beethoven tomaría ejemplo en sus dos primeras sinfonías pero las tres últimas propuestas sinfónicas de Mozart se alejan ya totalmente del referente haydiniano. Lo cierto es que, desde un punto de vista formal, ese principio sonatístico que marcó la construcción musical durante el clasicismo podría reducirse a esquemas muy simples dentro de los cuales cada uno de los tres grandes clásicos se movía con entera libertad, sometiendo las fórmulas a infinitas variaciones, algo especialmente evidente en el caso de Mozart.

Pero el terreno en que se manifiestan con mayor intensidad las similitudes entre los tres compositores es el de la literatura para cuarteto de cuerda, un género clásico donde los haya y que, gracias esa combinación a la vez mágica y matemáticamente perfecta de los tres instrumentos de cuerda armónicamente equilibrados en cuatro partes, permite la plasmación sonora de las ideas musicales en su más pura expresión. En efecto, colecciones de Haydn tan neurálgicas como la opus 20 (1772) o

la opus 33 (1781) dejaron establecidos los patrones formales que se prolongarían desde el cuarteto *K. 173* de Mozart (1773) hasta la opus 18 de Beethoven. Pero en estas cuestiones de estilo conviene no olvidar que las diferencias de detalle tienen un margen de maniobra muy amplio, incluso en el interior de movimientos estéticos muy definidos, y sobre todo que, por encima de tendencias comunes, la personalidad individual siempre sobrevive. Eso explica algunas de las diferencias entre Haydn, Mozart y Beethoven. Por ejemplo, parece indiscutible que Haydn sostuvo una evolución lineal y permanente. Resulta difícil de detectar interrupciones o pasos en falso en el largo trecho que va desde sus primeras obras hasta las últimas sinfonías. La evolución musical de Beethoven no fue tan firme. Si nos situamos en sus últimos cuartetos o sonatas, parece como si mucha de su obra anterior hubiera sido producto de explosiones puntuales y casi meteóricas en busca de un individualismo exacerbado que no era sino una forma de pre-romanticismo. En el caso de Mozart, que supo asimilar desde su juventud un vasto conglomerado de modelos e influencias, el desarrollo estilístico fue producto de un proceso constante de clarificación y simplificación.

Símbolos de una época

Como es público y notorio, Beethoven participó de los principios formales y expresivos de lo que podríamos denominar clasicismo vienés, pero el músico de Bonn daría un paso de gigante en dirección al Romanticismo, un período histórico anunciado con firmeza y vehemencia en la última etapa de su producción. Para la historia de la música, los dos genuinos representantes de aquella época dorada fueron Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart, quienes verdaderamente simbolizan todos esos valores sonoros, estéticos e ideológicos que se asocian comúnmente con el clasicismo. Haydn y Mozart representan un binomio posiblemente irrepetible en el curso de los tiempos, ya que en su caso se funden la coetaneidad, la relación personal y la influencia musical entre dos figuras de primera categoría, lo que convierte en poco menos que un milagro su coincidencia en un área tan concreta del mapa europeo.

Como decíamos antes, existió un idioma clásico compartido por todos sus protagonistas pero especial-

mente por sus dos actores principales. Sin embargo, no es menos cierto que todo lenguaje clasificable estética y cronológicamente responde a la contribución individualizada de cada uno de los creadores que participan en su consolidación. En el caso de los dos músicos que ahora nos ocupan, las dimensiones exactas de su personalidad convierten la definición de un estilo en la suma y declaración de sus respectivas obras, dos de las más geniales y prolíficas que jamás haya conocido la historia de la cultura.

En determinado momento de su carrera, hacia los años 70 del siglo XVIII, Haydn había dejado de lado algunos de los rasgos más localistas de su estilo, ciertos manierismos del *Empfindsamkeit* y una relativa obsesión por el estilo tremendista *Sturm und Drang* para asimilar en su lenguaje la técnica discursiva fresca y ágil de Carl-Phillip-Emmanuel Bach, una nueva demostración de que los lazos entre épocas, estilos y escuelas son mucho más estrechos de lo que a menudo se cree. En aquella misma década, Mozart siguió de cerca los pasos musicales de Haydn, especialmente en sus cuartetos y sinfonías. Pero había bastantes elementos compartidos por ambos músicos. Entre ellos el uso con intención temática de la dinámica y del color orquestal, algo que podía ser visto como una herencia de la Escuela de Mannheim. También la utilización del ritmo para la articulación de las grandes formas o el empleo de la modulación tonal para construir amplios arcos formales de tensión y relajación sonora, sin olvidarnos de esa mezcla típicamente austriaca de lo cómico y lo serio. Otro factor muy importante a tener en cuenta, especialmente desde una perspectiva histórica, es la gran facilidad de escritura de la que ambos hacían gala, manifestación expresa de una técnica impecable. De alguna manera, el alumbramiento de una nueva época en las relaciones del creador con su público hizo que se flexibilizara la relación con el consumidor de música, con el oyente, cuyas expectativas eran ahora mucho más previsibles. Eso afectó directamente a la fecundidad de estos dos grandes compositores, lo que acabó enriqueciendo de manera imprevisible y posiblemente irreplicable todos los géneros que tocaban.

En lo referente al pensamiento musical puro, la contribución de estos dos grandes compositores a la histo-

ria de la cultura europea y universal podría ser equiparada a las más altas aportaciones que se hayan registrado en otros campos del pensamiento y la creación, alcanzando con sus obras algunos ideales de la Ilustración, por ejemplo ese equilibrio entre fantasía y razón que se percibe quizá con mayor perfección en muchas de sus composiciones que en algunas obras filosóficas de su tiempo. Y en eso, la forma sonata, eso que se entiende en términos académicos como un descriptor puntual de lo que sucede en el desarrollo estructural de todas las obras musicales que se atienen a ese esquema, tiene un valor definitorio para medir la razón última de la creación musical. Goethe lo vio en Haydn, cuando manifestó que *“sus obras contienen el lenguaje ideal de la verdad: cada una de las partes es necesaria al conjunto del que todas son integrantes, a pesar de que cada parte tenga vida propia”*. Y, en la práctica, lo que diferencia a uno de otro compositor en el tratamiento de la estructura de la forma sonata, que por decirlo de otra manera es el corazón del estilo musical clásico, es nada más y nada menos que la invención temática, la distinta forma de ver cada uno el valor interno de cada melodía. En Mozart, cada tema tiene una personalidad propia y se erige en protagonista, incluso con un cierto carácter dramático. En Haydn, sin embargo, los temas se originan o surgen gracias a una lógica irrefragable que acaba confirmando una unidad muy especial a cada obra.

En última instancia, todos esos procesos formales y mecanismos del pensamiento musical acaban plasmándose en una obra musical concreta, y en el caso de Haydn y Mozart, dando por hecho las diferencias sustanciales entre ambos, está claro que su contribución a la historia de la música no sólo es excepcional en sí misma sino que define plenamente toda una época y toda una forma de entender el acto mismo de la creación musical. Y ello es así gracias principalmente a una sobrada demostración de talento en todas y cada una de las obras que componen y en todos y cada uno de los géneros que cultivan. Es un caso único de dos compositores próximos que enriquecen el patrimonio musical de su tiempo con obras maestras en terrenos tan distintos como la sonata para piano, la música de cámara, la sinfonía, la misa, el oratorio o la ópera, entre muchos otros.

La relación personal entre dos genios

Pero las conexiones entre aquellos dos grandes personajes que fueron Haydn y Mozart desbordó el marco estrictamente musical para extenderse a un contacto personal que de alguna manera tuvo también consecuencias artísticas. Se ha dicho que de todas las parejas musicales que, con mayor o menor propiedad, ha ido acuñando la historiografía musical (Bach y Händel, Bruckner y Mahler, Debussy y Ravel), sólo Mozart y Haydn eran realmente amigos. Todo indica que la primera vez que Mozart se refirió explícitamente a Haydn fue en una carta dirigida a su padre el 24 de abril de 1784, pero es muy probable que ya se hubiera encontrado con él poco después de haberse trasladado a Viena unos años antes. Haydn vivía la mayor parte del año en el Palacio de Esterháza pero pasaba los inviernos en Viena y es probable que los dos coincidieran en alguna de las muchas veladas camerísticas de la ciudad. Está claro que entre ambos músicos se creó una relación de amistad y admiración mutuas, pero parece cierto que se ha mitificado mucho el asunto de la amistad entre Haydn y Mozart, de la misma manera que se hizo con la de Goethe y Schiller. Lo que está fuera de toda duda es que Mozart no admiró a nadie más que a Haydn y esa especie de veneración callada pero profunda fue realmente el origen de su amistad. Y no podría haber mejor prueba de esa admiración que la dedicatoria de los seis cuartetos que se escucharán en este ciclo, los llamados con toda propiedad *Cuartetos Haydn*, a propósito de los cuales Mozart realizó aquella histórica declaración de que eran “*el fruto de un largo y laborioso trabajo*”, una confesión inédita en la trayectoria del compositor y que con toda probabilidad está relacionada con el deseo de ganarse la estima de Haydn.

La verdad es que todo arranca de aquella histórica manifestación de Haydn a Leopold Mozart sobre su hijo después de una velada musical: “*Os lo digo delante de Dios y con honradez, su hijo es el más grande compositor que conozco, en persona y de nombre; no sólo tiene gusto sino un alto conocimiento de la composición*”. Y precisamente las obras que se tocaron en aquella sesión eran los tres últimos de los cuartetos que Mozart dedicó a Haydn. Cuando Artaria publicó en septiembre de 1785 la colección completa, la partitura ya llevaba la dedicatoria que se haría mundialmente célebre, quizá el docu-

mento que con mayor fiabilidad y generosidad demuestra la veneración del joven músico por el viejo maestro. En él, Mozart se refiere a sus cuartetos como si fueran sus propios hijos:

“A mi querido amigo Haydn: Un padre que ha decidido que sus hijos salgan al mundo se planteó como un deber confiarlos a la guía y la protección de un hombre muy célebre, el cual, por fortuna, era además su mejor amigo. He aquí pues igualmente, hombre ilustre y amigo mío queridísimo, a mis seis hijos. Son, no cabe duda, el fruto de un largo y penoso esfuerzo, pero la esperanza que me infunden muchos amigos de verlo en parte compensado me anima y me hace creer que estas piezas me servirán algún día de consuelo. Tú mismo, amigo queridísimo, durante tu última visita a esta capital me demostraste tu satisfacción por ellas. Este apoyo tuyo me anima particularmente a recomendártelas, y me hace esperar que no te parecerán del todo indignas de tu favor. ¡Dígnate pues acogerlas benignamente, y ser su padre, guía y amigo! Desde este momento te cedo todos mis derechos sobre ellas, rogándote sin embargo que mires con indulgencia los defectos que mi mirada parcial de padre puede haberme ocultado, y que a pesar de ellos continúe tu generosa amistad con quien tanto te aprecia, mientras quedo de todo corazón, mi querido amigo, tu más sincero amigo, W.A. Mozart. Viena, 1 de Septiembre de 1785.”

Haydn y Mozart se encontrarían en otras ocasiones en casa de Stephen y Nancy Storace, donde Haydn tocaba el primer violín y Mozart la viola. El cuarteto lo completaban dos estimables compositores del momento, cuyo nombre ha sobrevivido hasta nuestros días: Carl Ditters von Dittersdorf en el segundo violín y Johann Baptist Vanhal en el violonchelo. Si añadíamos al grupo al propio Storace, nos encontramos con cinco compositores “de oficio” que tocaban juntos sin necesidad de rivalizar entre ellos, simplemente por el placer de disfrutar de la práctica musical. Pocos documentos avalan encuentros posteriores entre Mozart y Haydn, salvo una cena de despedida la víspera de la salida de Haydn para Inglaterra, el 14 de diciembre de 1790, un viaje que Mozart le había desaconsejado amistosamente, aduciendo su edad y su desconocimiento del inglés, una reacción que de alguna manera retrataba la sicología de Mozart respecto a Haydn. Con el paso del tiempo, Mozart

le llegó a ver como a un igual, aunque nunca fue ajeno a la influencia de un cierto paternalismo. No olvidemos que el apelativo Papá Haydn, que durante mucho tiempo funcionó como un estereotipo en la imagen pública del compositor, parece que fue invención personal de Wolfgang Amadeus, quien a su vez afirmó en cierta ocasión que nadie como Haydn era capaz de todo, de “provocar la risa o la más profunda emoción”.

En el plano artístico, Haydn era consciente de su posición de liderazgo en el escalafón internacional pero eso no le impedía ser lo suficientemente humilde y honrado para reconocer la superioridad musical de Mozart en determinadas facetas. Así lo declaró a Francis Broderip, su editor inglés: *“Muchos amigos han elogiado mi genio pero él (Mozart) es aún superior”*. Y aún más, existe una carta fechada en diciembre de 1787, dirigida a un tal Francis Roth de Praga, melómano y mecenas que le había encargado una ópera bufa, petición que Haydn rechazó amablemente con argumentos como estos: *“La cuestión cambiaría si yo tuviera la oportunidad inestimable de componer una partitura completamente nueva para ese teatro. Pero entonces debería correr un gran riesgo, pues es difícil rivalizar con el gran Mozart. Desearía poder conseguir que todo amante de la música pudiera escuchar las inimitables obras de Mozart con la profunda comprensión musical y la inmensa emoción con que yo las siento. Las naciones rivalizarían entonces para poseer tal joya. Praga debería atraer a un hombre tan valioso pero también probarle su gratitud... Me estremezco al pensar que un ser único como Mozart no haya sido contratado por ninguna corte real o imperial. Perdóneme si desvarío, es que siento mucho afecto por este hombre...”*

Un antes y un después del cuarteto

Es evidente que la evolución de cada una de las formas musicales a través del tiempo se nutre de muy pequeñas y diversas aportaciones históricas, pero hay que reconocer que la contribución puntual de determinadas figuras clave acaba siendo decisiva en el desarrollo del arte musical. En el caso del cuarteto de cuerda, lo cierto es que se trata de una forma que sigue gozando hoy en día de excelente salud y que ha sido cultivada por casi todos los grandes compositores de los siglos XIX y XX.

Partiendo de un principio indiscutible, como es que el tratamiento formal es sustancialmente diferente en un cuarteto de Brahms, en uno de Bartók o en otro de Ligeti, lo cierto es que el concepto musical general, el sentido camerístico o las infinitas posibilidades de tratamiento de la materia sonora son una herencia directa del cuarteto tal y como quedó históricamente establecido durante el clasicismo vienés y, muy concretamente, en la producción cuartetística de los dos personajes esenciales del período, Haydn y Mozart. Efectivamente, ambos supieron dar en sus obras el impulso preciso a las tendencias dispersas que existían en la música europea de su tiempo y que cristalizarían en uno de los períodos más gloriosos de la historia de la música de cámara.

Nadie parte de la nada. Los antecedentes estaban latiendo en la escena europea que se encontraron los dos grandes compositores austriacos. En la segunda mitad del siglo XVII, la forma camerística por excelencia era la sonata-trío, de la que habían sido sus más caracterizados representantes Corelli, Vitali o Locatelli, y que estaba escrita para dos instrumentos melódicos, normalmente violines, pero también oboes o flautas, con un bajo asignado al clave, que tenía el soporte eventual de un instrumento de cuerda. Hacía 1740, muchos compositores, entre ellos Leclair y Sammartini, escribían ya música de cámara en un lenguaje resuelto y elegante que podríamos denominar como galante y en el que el componente melódico era esencial. Pero en la segunda mitad del XVIII, el bajo cifrado y el clave comenzaron a desaparecer de la literatura camerística, en parte por razones físicas, debido al creciente auge la música al aire libre, lo que dificultaba el traslado de instrumentos pesados, pero sobre todo por la consolidación de un estilo clásico de texturas claras y de desarrollo armónico más definido. Las estructuras musicales fueron convergiendo en un modelo estándar de tres movimientos, dos rápidos flanqueando uno más lento. Cuando algo más tarde se añade el minueto a esa distribución formal, completando la combinación de cuatro movimientos de diverso carácter que triunfaría durante mucho tiempo en la música europea, puede decirse que nos encontramos ya en el nacimiento del cuarteto de cuerda tal y como hoy lo concebimos. Mucho más cuando, hacia 1745, la viola se añade al trío de cuerda formado por dos violines y un violonchelo que había sobrevivido de la diso-

lución de la sonata-trío, estableciendo con ello un equilibrio armónico y sonoro que se iba a convertir en el soporte físico ideal para las nuevas ideas musicales que se avecinaban. En aquel período de efervescencia musical, muchos compositores de distintas partes de Europa realizaron importantes contribuciones al género cuartetístico, pero parece claro que los verdaderos cimientos estilísticos de la música de cámara clásica se pusieron en los dos grandes centros de actividad musical del momento, Mannheim y Viena. Y, sin lugar a dudas, el personaje fundamental en la creación de una sólida tradición del cuarteto fue Haydn, autor de una producción que se extiende a lo largo de toda su carrera, aunque con frecuentes espacios en blanco entre las diversas colecciones que compuso. En ese asombroso catálogo nos encontramos con aportaciones tan relevantes como la opus 20, los seis *Cuartetos del Sol*, que establecieron dimensiones más largas del cuarteto y ensancharon la ambición estética y el registro emocional de la música, o la opus 76, los seis *Cuartetos Erdödy*, en los que se avanzaba no sólo en el plano tonal, incluyendo acentuados contrastes armónicos, sino también en la organización interna de cada obra. Pero sería su colección de seis cuartetos opus 33, publicados en 1782, la que sentó las bases definitivas de lo que hoy entendemos por el cuarteto clásico propiamente dicho.

Haydn, el clásico por excelencia

Efectivamente, existe un consenso generalizado en el hecho de que lo que se inaugura con la opus 33 de Haydn es una cierta forma de disciplina compositiva, un salto cualitativo en la forma de entender la escritura de un cuarteto de cuerda que posiblemente no encuentre parangón hasta los *Razumovsky* de Beethoven. Esa disciplina consistía en una dialéctica muy rigurosa en la composición, con la incorporación de una nueva técnica en las transiciones y texturas musicales y en un ideal muy concreto de lo que tenía que ser la simetría y el equilibrio sonoros. Todo lo cual, obviamente, resultaba novedoso respecto al pasado pero también, si aplicamos criterios diacrónicos, y aunque ello signifique un cierto alarde comparativo, nos parece ahora muy diferente de la música de cámara que se escribiría durante el siglo XIX. En ese sentido, los cuartetos de Haydn discurren con mayor fluidez y concentración y su densidad

no es vertical, como sucede con la sincronía rítmica o contrapuntística de Beethoven y Brahms, sino que se trata de un tipo de densidad de carácter horizontal, gracias especialmente a sus rápidas sucesiones rítmicas y temáticas, y en eso se acercan, dando un salto en el tiempo, a la estética del siglo XX, lo que no deja de ser sorprendente.

Por otra parte, los cuatro movimientos de que constan estos cuartetos poseen ya una gran individualidad y especificidad en su configuración interna, ya que responden totalmente a leyes musicales propias y muy definidas. Otro tanto sucede con la estructura formal general de cada obra, teniendo en cuenta que el primer movimiento siempre es el más crítico a la hora de reflejar las intenciones de cada compositor. Haydn siguió en ese aspecto una doble estrategia: si la obra se iniciaba con un *Allegro moderato* entonces continuaba con un *Scherzo*, seguía el movimiento lento (en compás de 3/4 o 6/8) y terminaba con un *Presto*. Si, por el contrario, el movimiento inicial era un *Vivace assai*, el segundo era el lento (en modo menor y *alla breve*), para concluir con el *Scherzo* y un *Allegretto*. La famosa expresión con la que Haydn se refirió a esta colección, al decir que la había compuesto “en un estilo completamente nuevo y diferente” (“*auf eine ganz neue besondere Art*”) es una confesión personal de lo que podría definirse en términos más concretos como una técnica extremadamente elaborada de trabajo motivico (el denominado *thematische Arbeit*), lo que venía a significar un determinado grado de intercambio en el desarrollo del material entre las cuatro partes o voces del cuarteto, dentro de una textura marcadamente homofónica y de una concisión no fácil de conseguir. Todo ello acompañado de un concepto muy integrador del conjunto de los cuatro movimientos, aunque ello no impidiera un alto grado de flexibilidad, gracias a la cual los movimientos finales destacaban por texturas más sencillas y un mayor énfasis en los pasajes a solo para los distintos instrumentos. Y, por si fuera poco, tampoco faltan en la opus 33 las sorpresas, las bromas, el sentido del humor en resumidas cuentas, y no sólo en la genial conclusión del segundo cuarteto, conocido como “La broma”, sino en muchos otros guiños y efectos instrumentales que se escuchan en los rondós finales, lo que nos sitúa de lleno en una atmósfera haydniana muy familiar. En cualquier caso, parece más creíble la tesis de que Haydn, con su

confesión de haberse apuntado a un estilo nuevo y diferente, no se refería tanto al catálogo de innovaciones técnicas que circulan por estos seis cuartetos como al espíritu y la intención última con los que fueron compuestos

No ha sobrevivido ningún manuscrito de los cuartetos opus 33, pero una carta de Haydn a su editor Artaria fechada el 18 de octubre de 1781 nos permite situar la composición de estas seis obras en el verano y el otoño de aquel año. El estreno tuvo lugar en la Corte Imperial de Viena el día de Navidad de 1781 durante un concierto en honor del Gran Duque Pablo de Rusia, futuro Zar, y su esposa, María Feodorovna. Cuatro grandes músicos protagonizaron aquella memorable efemérides: los violinistas Alois Luigi Tomasini (amigo y concertino habitual en la orquesta de Haydn) y Franz Aspelmayr, el viola Thaddäus Huber y el violonchelista Joseph Franz Weigl. Esa velada tan diplomática fue la razón de que estos cuartetos fueran conocidos desde entonces como los *Cuartetos rusos* y fue la primera de una larga serie de interpretaciones públicas y privadas que tuvieron lugar durante los años siguientes por toda Europa. Lo cual, como consecuencia inmediata del éxito, trajo consigo la floración de numerosos adeptos e imitadores del estilo del gran Haydn, entre ellos dos nombres ilustres todavía hoy recordados: Franz Anton Hoffmeister e Ignaz Pleyel. Pero, a decir verdad, ese fervor emulador, lejos de perjudicar los intereses del *kapellmeister* del Príncipe de Esterhazy, favoreció por doquier la expectación por conocer su música y vino a reafirmar la verdadera talla de Haydn entre sus contemporáneos. Por primera vez en la historia del cuarteto de cuerda, Haydn logra en esta colección un estilo clásico de madurez que se advierte a muy distintos niveles: carácter, forma, técnica y equilibrio en la escritura a cuatro partes. En pocas palabras, una verdadera partida de nacimiento del cuarteto clásico, un conjunto de seis partituras redactadas con ese halo de perfección y genialidad que sólo alguien como Wolfgang Amadeus Mozart podía igualar o superar.

Mozart, la historia de una réplica genial

Todos los cuartetos de Mozart están rodeados de un cierto grado de misterio. Sabemos muy poco sobre el

origen y la inspiración de la mayor parte de ellos y, curiosamente, esa falta de información acaba siendo un acicate a la hora de acercarse a ellos. Se trata de una cierta privacidad sobre la obra que no se puede achacar sólo a Mozart y que también se dio en los cuartetos de madurez de Haydn, incluyendo la opus 33, aunque en este caso el misterio parece moverse en un plano diferente. En ese sentido, la claridad con la que Mozart dejó sentada su admiración por Haydn no deja lugar a dudas, a juzgar por el documento ya reseñado que aparece en la edición de sus seis *Cuartetos Haydn*, es decir, esa carta encabezada por las carismáticas palabras que dan nombre a este ciclo: “*A mi querido amigo Haydn*”. Pero una cosa es la expresión epistolar de una devoción por un maestro y otra la forma particular en que se plasma una obra escrita en su homenaje. Porque si de lo que se trata es de conocer más de cerca y en profundidad las dimensiones de la reacción musical de Mozart a una obra de Haydn, hay que advertir que, en términos artísticos, estamos hablando de algo parecido a la transferencia de energía entre dos centrales nucleares.

En principio, sorprende que en la época en que están fechados estos cuartetos, entre diciembre de 1782 y enero de 1785, Mozart tuviera tiempo para dedicarse a la música de cámara, dada su intensa actividad creativa y sus frecuentes apariciones en público como pianista. El modelo haydiniano se convierte en un verdadero reto personal para él, que ve claro que debe abandonar la facilidad italianizante de sus primeros cuartetos para incorporar esa nueva técnica del “trabajo temático” que tanto le había impresionado en la opus 33. Pero, en parte por sus compromisos artísticos y sobre todo por la magnitud de la empresa que aborda, la tarea de componer estos seis cuartetos no resultó nada fácil. Cuando Mozart acabó el primer cuarteto de la nueva serie, probablemente no había hecho planes para componer los cinco restantes, pero lo cierto es que el conjunto de las seis composiciones tardaría en completarlo algo más de dos años, y no fue precisamente una tarea sencilla, propia de esa divina facilidad creadora con la que muchas veces nos imaginamos el día a día del músico de Salzburgo. No es extraño que en la ya citada dedicatoria se refiriera al proceso de composición como “el fruto de una larga y laboriosa tarea” (*il frutto di una lunga e laboriosa fatica*) porque, en efecto, los manuscritos muestran numerosas correcciones, tachaduras y algunos co-

mienzos de movimientos que Mozart descartaba una vez redactados. Parece probado que utilizó mucho tiempo para hacer bocetos preparatorios, para revisar movimientos ya terminados e incluso para posponer el trabajo ya iniciado sobre un cuarteto para dedicarse a revisar otro. Y todo eso era posible en este caso porque no sentía la presión de una fecha concreta de entrega para estas obras, lo que le permitió la experimentación y la revisión hasta límites insospechados en su habitual manera de componer, siempre sujeta al *stress* de los plazos fijos. Una cierta tranquilidad que se convirtió en el escenario idóneo para afrontar la redacción de cada una de esas partituras con un método de trabajo más relajado, lo que le permitió asumir con garantías las innovaciones del maestro admirado, que Mozart entendía como un reto de alto calado, especialmente en lo que se refiere a la ya mencionada “elaboración temática”, con todo lo que eso significa de detallismo en la más minúscula porción de un tema, en el más pequeño recodo de una melodía o en el más breve diseño rítmico.

Así, al escuchar estos cuartetos, podemos encontrarlos con el trabajo monotemático en el finale del *K. 464*, con el enriquecimiento cromático de la armonía en los dos primeros movimientos del *K. 428*, con las complejas progresiones armónicas de la introducción del *K. 465* o con la integración de los principios estructurales de las formas fuga y sonata en el finale de *K. 387*. Aunque parece claro que uno de los aspectos que más preocupaba a Mozart en estas obras era la distribución equilibrada del material musical entre los cuatro instrumentos, precisamente una de las más poderosas innovaciones históricas de la opus 33 de Haydn. Pero el resultado final, lo que trasciende al oyente, es algo mucho más grandioso y genial que la simple sensación de un gran esfuerzo compositivo. Estamos ante una música de alto vuelo, de un lenguaje fresco y fluido, llena de detalles geniales y de una asombrosa madurez; en suma, una réplica sentida y afectuosa de quien ya era dueño de todos los recursos de su arte. Como ya queda dicho, Haydn supo adivinar desde un primer momento las cualidades del joven músico y además tuvo ocasión de escuchar varios de estos cuartetos, en los cuales seguramente pudo apreciar con orgullo no la imitación o el afán de emulación sino la fuerza creadora en su más pura expresión. La generosa solemnidad del haydiniano “*Su hijo es el más grande compositor que he conocido*”

encuentra la respuesta adecuada en el humilde y afectuoso “*A mi querido amigo Haydn*”, sentenciando de manera perfecta el encuentro milagroso de estos dos grandes genios de la cultura occidental. Acercarnos a su obra y disfrutarla es la razón de ser de este ciclo, que reúne la integral de estas dos magistrales colecciones para cuarteto de cuerda.

José Manuel Berea

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Haydn: Cuarteto en Sol mayor Op. 33 núm. 5, Hob.III:41

Hay muchas posibilidades de que este fuera el primero de los movimientos iniciales de esta serie que compuso Haydn, y en ese sentido parece muy clara la intención del autor de dar un relieve especial a una nueva forma de entender el clásico *Allegro*, esto es, su voluntad de encontrar un arquetipo en el que volcar una gran densidad y unidad temática. Aunque todo el *Vivace assai* con que comienza este cuarteto está lleno de contrastes, puede decirse que temáticamente se basa casi exclusivamente en un motivo ascendente de cuatro notas que se escucha al principio, aunque también hay que tener en cuenta otra sección de carácter *cantabile* que suena inmediatamente. Ese motivo es la base del tema principal, se mantiene activo en los pasajes de transición y reaparece en el desarrollo conclusivo en mi bemol mayor. Incluso el segundo tema está fuertemente ligado al primero. Con lo cual nos encontramos con una novedad formal significativa dentro de la tradición sonatística, y es que todas las secciones (exposición, desarrollo y reexposición) vienen a ser una especie de variación sobre el motivo inicial, un tema que Mozart citaría con bastante aproximación en el *Andante cantabile* de su *Cuarteto K. 387*.

El espíritu de esa célula melódica parece seguir latiendo en el comienzo del *Largo cantabile*, esta vez invertido y presentado en una fórmula rítmica de doble puntillo muy típica del barroco. Por otra parte, en su curso se palpa una cierta premonición del movimiento lento de la *Sinfonía Júpiter* de Mozart, lo que no hace sino reforzar la idea de comunión espiritual entre los dos autores, incluso cuando se adivinan parecidos con obras que aún no se habían compuesto. El movimiento termina con un vehemente unísono colectivo y un acorde final en *pizzicato*.

El *Scherzo allegro* que actúa como tercer movimiento se erige en prototipo de los demás movimientos de

estas características que aparecen en el resto de la serie, al tiempo que, de alguna manera, prefigura por su energía y trazado el *scherzo* que en el futuro consagraría Beethoven. Es decir, ritmos binarios encastrados en compases ternarios, silencios inesperados y, sobre todo, esa sección contrastante que es el trío, un remanso expresivo en el que se deslizan aires populares de carácter inconfundiblemente vienés.

El *Allegretto* final, escrito en compás de 6/8, tiene un carácter plácido y juega de nuevo con resonancias barrocas, ya que utiliza formulaciones armónicas en el tema y se presenta con un característico ritmo propio de la gallarda. El movimiento se configura con arreglo a la siguiente secuencia: tema, tres variaciones figurativas con una gran variedad de acompañamientos en el interior del cuarteto y una última variación en tempo de *presto* que actúa a modo de coda. Al curioso rastreador de paralelismos estilísticos entre nuestros dos músicos se le podría avisar sobre la posible influencia de algunos elementos musicales de este movimiento en el final del *Cuarteto K. 421* de Mozart.

Mozart: Cuarteto en sol mayor K. 387

En el *Allegro vivace assai*, mientras el primer violín entona el primer tema, los otros tres instrumentos conversan entre ellos. Es un comienzo alegre y resuelto, lo que se nota en la claridad de las texturas y la interacción entre las distintas partes del conjunto. El amplio y lírico diseño de esa melodía contrasta con el segundo tema, mucho más compacto y de ritmo y forma más controlados, casi con aire de marcha. Ese tema principal se presenta después en un canon entre los dos violines, mientras que algunos segmentos del primer tema desempeñan un papel considerable en la sección de desarrollo. La pieza se mueve siempre dentro de un clima muy tierno y espontáneo en el que apenas se percibe ese supuesto “esfuerzo” compositivo, aunque el autógrafo de este primer cuarteto de la colección es uno de los que presenta más correcciones de los seis.

El *Minueto* es uno de los más interesantes que jamás escribiera Mozart. Comienza con una escala cromática ascendente del primer violín en la que cada nota está indicada alternativamente en la partitura con *f* y *p* (*forte*

y *piano*), una técnica de ejecución de contrastes dinámicos que acaba transmitiendo una ligera sensación hipnótica, sobre todo por la insistencia. Esa fórmula es contestada en seguida por el violonchelo con un diseño melódico en sentido contrario con el acompañamiento de la cuerda aguda. El trío en sol menor comienza con cuatro impresionantes compases tocados en un arrebatador unísono. Y aunque en el plano sonoro son simplemente una afirmación tonal en forma arpegiada, en el aspecto expresivo parecen una exclamación típicamente beethoveniana, de una vehemencia insólita en un movimiento “ligero”.

El *Andante cantabile* se traslada a la calma de un do mayor en medio de un estilo contemplativo en el que destaca una gran maestría en el tratamiento concertante, dentro de un tapiz sonoro lleno de *grupetti*, florituras y figuraciones finamente tejidas. Es un ejemplo inigualable de música en la que difícilmente se puede rastrear una sola melodía significativa, pero que se presenta con texturas de gran inventiva armónica y un perfecto cálculo de la creación y resolución de las tensiones musicales. Más allá de una apariencia exterior sencilla, Mozart deja discurrir entre líneas (¿entre barras de compás?) esa musicalidad innata que alcanza unos niveles expresivos que, como tantas veces en su obra, se resisten al análisis y a la descripción puramente verbal.

El *Finale, Molto allegro*, está construido sobre un molde en el que se mezclan la homofonía y la polifonía, dentro de una gama de líneas y gestos de una asombrosa riqueza. La exposición fugada de un tema de cinco notas (parecido al que abre el último movimiento de la *Júpiter*) deja paso a una melodía de danza que termina siendo desarrollada contrapuntísticamente, una demostración más de que las técnicas barrocas y la huella de Bach y Händel también tuvieron su peso específico en la personalidad de Mozart. El segundo tema es una pequeña figura cromática de seis notas que parece evocar la del minuetto, mientras que una breve coda repite posteriormente esa misma figura y termina con un *stretto* del tema inicial. En medio de tanto contraste estilístico (fuga académica, melodía popular), la última sección representa uno de los momentos más deliciosos de la obra, porque se llega a una cadencia homofónica que parece poner punto y final a tanta disputa contrapuntística, dejando que las cuatro voces se sumen a un calmado acorde conclusivo.

SEGUNDO CONCIERTO

Haydn: Cuarteto en mi bemol mayor Op. 33 núm. 2, Hob.III:38, “La broma”

Para empezar, nos encontramos en esta obra con el más lento de todos los primeros movimientos de la colección. Se trata de un *Allegro moderato cantabile* que transmite desde el principio una gran sensación de serenidad y que, en términos formales, se podría definir como un movimiento de sonata monotemático, dado que toda su estructura está basada en el motivo inicial. En efecto, ese elegante tema invade toda la pieza con algunas particularidades reseñables: el ritmo se convierte en protagonista de excepción, un dato especialmente observable en la pulsación de las distintas voces instrumentales, que responden a impulsos varios, ya sean ritmos intensamente dinámicos o polifonías de una densidad poco habitual. En todo caso, esa austeridad temática no le resta riqueza a la pieza, llena de pliegues, matices y potencial expresivo.

El *Scherzo* tiene esta vez más un aire de minueto ligero en el que destacan los intervalos descendentes de octava y séptima, luego evocados en idéntico lugar del *Cuarteto K. 428* de Mozart. En el trío central, y concretamente en la parte del primer violín, se encuentra una pequeña pero nada insignificante contribución a la historia de la notación musical occidental, ya que Haydn utiliza por primera vez la línea que une dos notas como indicación del efecto *glissando*, esto es, el deslizamiento del dedo sobre la cuerda del instrumento con el fin de unir rápidamente la articulación de dos notas. Y, más que una simple técnica de ejecución, nos hallamos ante una práctica instrumental que posteriormente se ha utilizado de manera normalizada por todos los compositores, sea cual sea su estética, pero cuyo uso se reducía entonces al ámbito de la música folclórica. Un detalle técnico muchas veces asociado con lo vienés, debido quizá a su posterior utilización tan idiomática por parte de la familia Strauss.

El *Largo sostenuto* es un movimiento tremendamente original y consiste en una serie de variaciones contrapuntísticas sobre un tema de ocho compases que es expuesto en tonos sombríos, en parte debido al registro

instrumental grave. Tanto ese motivo como sus contrasujetos se prestan después a diversas permutaciones y son interpretados por los cuatro componentes del cuarteto de cuerda, lo que da pie a todo tipo de combinaciones y en todas las tesituras, con una esporádica interrupción a cargo de una breve sucesión de acordes.

El último movimiento es una de las muestras más brillantes del humor de Haydn, que se manifiesta aquí en toda su plenitud, razón por la cual el cuarteto es conocido como “La broma”. Este *Presto* comienza de manera seductora y arrolladora y se comporta con arreglo a los cánones de un rondó tradicional, aunque las cosas no discurren luego de la manera más ortodoxa. Cuando la obra parece terminar en un adagio, tras la última exposición del tema del rondó, de repente, y sorpresivamente, lo escuchamos de nuevo subdividido en cada una de sus cuatro secciones y flanqueado por largos silencios, casi como si el autor le diera al oyente una oportunidad para memorizar cada uno de sus componentes. Unos segundos más de silencio y, cuando parece que la obra ha terminado, reaparece inconclusa la primera frase del tema, dejando en el aire una sensación de expectación y desconcierto que sólo alguien tan genial como Haydn era capaz de provocar. Un guiño histórico dirigido a los oyentes de su tiempo pero también a los oídos del futuro, que han podido ver en ese detalle insólito tanto una simple broma como una profunda ironía sobre el acto mismo de la creación.

Mozart: *Cuarteto en mi bemol mayor K. 428*

El tercero de los *cuartetos Haydn* lo terminó Mozart unas semanas después del *K. 421* y, como muy tarde, antes de comienzos de julio de 1783. Y, como muchas de las obras de Mozart en esta tonalidad, se trata de una música cálida y serena que contrasta enormemente con la turbulencia expresiva del cuarteto anterior. Un carácter que parece quedar establecido ya desde el primer tema del *Allegro ma non troppo*, entonado por los cuatro instrumentos al unísono, un procedimiento nada habitual en un inicio de movimiento y que en seguida deja paso a un intercambio dialogado de pequeñas frases entre los dos violines. El segundo tema lo asume el violín y lo retoma después la viola, mientras que un breve retorno del primer tema viene en forma de canon y con los violines to-

cando en oposición a la cuerda grave. El desarrollo se basa en repeticiones del *grupetto* que abre el segundo tema, así como en el tratamiento de una serie de arpeggios en tresillo que pasan de un instrumento a otro en medio de un vertiginoso proceso moduladorio, mientras que la última aparición del segundo tema la incorpora el segundo violín. Todo el movimiento exhibe un espíritu lúdico que parece un homenaje abierto a Haydn.

El *Andante con moto* está en mi bemol mayor y en compás de 6/8. A primera vista, su estructura es la propia de una forma sonata pero da la sensación de que no hay ninguna melodía que perdure mucho tiempo en la memoria. La pieza consta de noventa y seis compases ricamente armonizados, por un lado calmados y meditativos pero por otro de una cierta inquietud expresiva, alimentada por una escritura de enigmáticos cromatismos sincopados. Se ha señalado que sólo el *Adagio* del *Trío de cuerda* de 1788 es comparable a este movimiento en todo lo que significa de reflexión sobre el hecho musical en su más profundo significado. Pero la analogía más relevante que encontramos en este movimiento es la de su proximidad (salvando todas las distancias de estilo y concepto) con el célebre comienzo cromático del *Tristán e Isolda* de Wagner, lo cual añade un nuevo dato al ya de por sí apretado catálogo de premoniciones geniales del músico de Salzburgo.

Inaugurado con unos enérgicos saltos de octava, el *Minueto* nos devuelve de alguna manera al mundo terrenal y musicalmente no presenta detalles novedosos, al margen del efecto que producen las notas pedal del violonchelo en el trío, mientras las corcheas en las partes superiores van cambiando de una a otra voz. Hay, sin embargo, algunas reminiscencias de Haydn, en particular del minueto del *Cuarteto opus 33 núm. 2* que se ha escuchado en este mismo concierto. Y hasta se podría descubrir una broma típicamente haydiniana aunque muy sutil: la afirmación inicial de do menor respondida bruscamente en el octavo compás con un acorde *sforzando* en si bemol mayor. Desde el punto de vista de las dimensiones, el movimiento termina matemáticamente donde tiene que terminar, ni un segundo antes ni un segundo después.

El *finale*, un *Allegro vivace*, está escrito en forma de rondó y es un verdadero prodigio de texturas luminosas

y melodías simétricas, todo dentro de un equilibrio extremadamente cuidado, gracias a su distribución en diferentes asociaciones instrumentales dentro del mapa cuartetístico, siempre impregnadas por la explosiva brillantez del primer violín. Un segundo tema, ya avanzado el movimiento, supone un punto de reposo antes de la coda y guarda un ligero parecido con el segundo tema del primer movimiento. La coda discurre en un pequeño espacio de tiempo pero tiene personalidad propia. Se trata de una reflexión en voz alta sobre el tema principal, convenientemente modificado, y resuelve la obra de una manera muy original: una secuencia cadencial de cuatro acordes en *staccato* tocados primero en *pianissimo* y después en *forte*.

TERCER CONCIERTO

**Haydn: Cuarteto en si menor Op. 33 núm. 1,
Hob.III:37**

No resulta ninguna herejía afirmar que el primer movimiento de esta obra viene a ser una especie de *puzzle* atonal. Una vez más, el venerable Papá Haydn nos sorprende en este *Allegro moderato* con una de las suyas, escapando de los comportamientos habituales de su tiempo y anticipándose como quien no quiere la cosa a futuras inquietudes sonoras. Y la verdad es que esa sensación de atonalidad parece controlarla muy conscientemente el compositor, que deja en el aire durante un buen rato la definitiva inclinación tonal de la pieza, que oscila vagamente entre las tonalidades de si menor y re mayor, hasta que en el sexto compás se decanta por la primera. Haydn haría gala de una ambigüedad similar en un cuarteto posterior, el opus 64 núm. 2, mientras que Johannes Brahms, por dar un salto en el tiempo, nos regalaría con un gesto parecido de indecisión tonal en los primeros momentos de su *Quinteto con clarinete*, escrito también en si menor. Aquí, en el *Cuarteto en si menor*, el tema inicial en re mayor se reutiliza varias veces en confrontación con el segundo tema en si menor, creando una dialéctica rítmica dentro de una notable vaguedad tonal. En conjunto, se podría asegurar que no existe en toda la serie de la opus 33 ningún otro movimiento en el que se produzca tal cantidad de acontecimientos musicales con el mismo grado de elaboración formal.

El *Allegro* que actúa como segundo movimiento es un brevísimo *scherzo* que por sus características se adelanta también al estilo beethoveniano, aunque con unas pretensiones muy centradas en el ámbito puramente camerístico. Destaca el protagonismo del primer violín y también el tratamiento imitativo que predomina en el trío en si menor.

La sombra de Beethoven también se proyecta sobre el tercer movimiento, un sencillito *Andante* que se presenta con el inesperado ropaje de un minueto, forma suplantada por el *scherzo* y cuya aparición en este lugar habitualmente reservado al movimiento lento no deja de ser un nuevo gesto inconformista del compositor. Es-

ta parece ser una pieza concebida como transición entre la primera parte del cuarteto y las emociones desbordadas del final.

Efectivamente, en contraste con el estilo *appassionato* del primer movimiento, el *Presto* resulta ser toda una demostración de gestos apasionados que nos llegan a través de una escritura virtuosística por parte de todos los miembros del cuarteto. Dentro de una estructura de forma sonata y de frecuentes recursos imitativos, este *finale* viene a dar una gran unidad al desarrollo de este cuarteto, dejando muy claro, esta vez sí, el modelo tonal de si menor.

Mozart: Cuarteto en re menor K. 421

Esta obra fue compuesta, según todos los indicios, durante el nacimiento del primer hijo de Constanze, la esposa de Mozart, hecho que tuvo lugar el 17 de junio de 1783, aunque resulta difícil relacionar la influencia de la biografía de Mozart sobre su obra, por lo que podría ser aventurado concluir que el carácter apasionado del cuarteto, especialmente en los movimientos extremos, tenga que ver directamente con los sentimientos que experimentaba en aquel momento. Un cierto dramatismo que se expresa a través de una escritura nada convencional armónicamente y de un acentuado cromatismo, lo que sería muy contestado en su tiempo. Los primeros compases del *Allegro* se alejan de una escritura a cuatro para subrayar el interés armónico de la cuerda grave, como telón de fondo de la melodía del violín, pero luego se vuelve al lenguaje plenamente cuartetístico, especialmente en el desarrollo, donde una figura de tresillos se reparte entre los cuatro instrumentos, dentro de un tratamiento muy controlado polifónicamente.

El *Andante* en fa mayor y en compás de 6/8 se expresa a través de suaves sonoridades *cantabile*. Temáticamente, parte de una figura ascendente arpegiada basada en las notas de un acorde común que se escucha en el tercer compás y se enriquece con una frase rítmica de carácter bastante indeciso. Ese acorde experimentará ligeras modificaciones en el curso del movimiento, revestidas de delicadas coloraciones armónicas, incluyendo un pasaje de la sección central en el que la música

ca modula de fa menor a la bemol mayor con una gracia casi schubertiana. Un detalle instrumental curioso e inusual en Mozart, al menos en este contexto: la introducción en determinado momento de acordes de tres notas en los violines, algo reservado para finalizar movimientos con la debida plenitud sonora.

El carácter y la tonalidad del primer movimiento regresan en el *Minueto*. El ritmo punteado de una melodía de diez compases enfrenta a los instrumentos en dúos con un uso magistral de la armonía cromática, manteniéndose como protagonista a lo largo de los 38 compases de la pieza. El trío central en re mayor no tiene parangón en Mozart. Indicado dinámicamente como *sempre p*, el primer violín toca la melodía, de aire popular y basada en *legatos* sucesivos de dos notas, sobre los otros tres instrumentos tocando *pizzicato*. En los últimos ocho compases se le une la viola con arco, manteniéndose segundo violín y violonchelo en *pizzicato*.

El *Finale*, un *Allegretto ma non troppo*, es un conjunto de cuatro variaciones sobre un tema de siciliana que guarda alguna similitud con el del quinto de los cuartetos opus 33 de Haydn. Cada variación tiene un color y un carácter expresivo muy diferenciados. En la primera, el primer violín desgrana una versión ornamentada de la melodía. En la segunda, los dos violines llevan la voz cantante en un denso tejido sonoro lleno de ritmos cruzados y a veces violentos, ejecutados sobre suaves tresillos de la viola, instrumento al que se le reservará un papel melódico relevante en la tercera variación. Y en la última, la música modula a un luminoso escenario armónico de re mayor para dejarnos oír un pasaje dialogante de viola y violonchelo, antes de que el tema en re menor, ahora en tempo *più allegro*, vuelva en funciones de coda, adornado de chisporroteantes ritmos de tresillo tocados insistentemente en el agudo y en el grave. El sentido del humor que imprime Mozart a esos últimos compases, especialmente el énfasis con que anuncia la reexposición del tema, le muestran dominador del lenguaje más característico de Haydn, que sabe adaptar a sus propios intereses creativos.

 CUARTO CONCIERTO

**Haydn: Cuarteto en do mayor Op. 33 núm. 3,
Hob.IV:39, “El pájaro”**

Este cuarteto es conocido con el sobrenombre de *Vogel-Quartett* (El pájaro), una costumbre esta de asociar las obras musicales puras con elementos extramusicales que se dio mucho en el Barroco y que recorre toda la obra de Haydn, sembrada de referencias que, dicho sea de paso, no son siempre del todo afortunadas o apropiadas. En cualquier caso, esta obra viene a sumarse a la larga lista de músicas con referencias o sugerencias ornitológicas que se han compuesto a lo largo de la historia. Y esta vez, el motivo del subtítulo puede estar relacionado tanto con los ágiles *grupetti* y los mordentes que se escuchan en el primer movimiento como con los trinos del violín en el *Scherzo*. Detalles sonoros o argumentales, en cualquier caso, que no tienen trascendencia formal en una obra cuyo comienzo, al igual que sucedía en el opus 33 núm. 1, resulta de capital importancia para su desarrollo ulterior. Para ser más concretos, podría decirse que los primeros seis compases del *Allegro moderato* aparecen como una especie de génesis temática del resto de la composición. Así, el detalle ornamental en el registro agudo del primer violín da pie a una serie de motivos que van proliferando entre las cuatro partes del conjunto instrumental, en medio de un gradual pero no por ello menos impresionante *crescendo*. Lo cual se repite otras dos veces en diferentes contextos tonales hasta que definitivamente se reafirma el criterio rítmico y tonal del movimiento, que por otra parte tiene una apariencia netamente monotemática aunque, eso sí, quizá para compensar esa economía de medios, Haydn se las apaña de manera milagrosa para crear una gran variedad de contrastes y timbres en su interior. En otro orden de cosas, merece la pena reseñar en este caso la precisión de detalles e indicaciones que se leen en la partitura, en el afán de obtener del intérprete los efectos instrumentales deseados.

El *Allegretto* hace las veces de *scherzo* y, dentro de un ambiente dinámico callado, deja que estallen violentos acentos sonoros, con un trío que pasará a la historia por albergar esos célebres trinos onomatopéyicos que dieron al cuarteto el subtítulo de *El pájaro*. Ese comien-

zo *sotto voce* en do mayor fue adoptado por Mozart en el minueto de su *Quinteto K. 515* y por Beethoven en su *Quinteto opus 29*.

El *Adagio ma non troppo* es posiblemente la última ocasión en la que Haydn utiliza la vieja técnica de la reexposición variada, incluyendo una doble exposición temática en el primer violín, seguida por una breve pero incisiva transición que conduce a una reexposición más ornamentada. Se trata, en efecto, de una pieza muy elaborada que hace las veces de movimiento lento pero que tiene rasgos que le dan un perfil mucho más abierto.

El *Presto* con el que concluye el cuarteto reúne las características suficientes para poder hablar de originalidad compositiva. En primer lugar, se trata de la primera vez que el autor denomina expresamente como rondó un movimiento de cuarteto de cuerda y, por otra parte, su sencilla estructura (sus dos episodios están basados en el mismo tema) tiene un acentuado aire popular con matices muy exóticos para lo que en aquel momento era esperable en la escena vienesa. Es decir, un pasaje de claro sabor húngaro y algunos detalles melódicos de inequívoco aire *alla turca*, un estilo basado en la evocación de la práctica interpretativa y la percusión de color orientalista de las bandas de jenízaros y que Haydn recrearía después de manera insuperable en su *Sinfonía núm. 100*, la *Sinfonía Militar*.

Mozart: Cuarteto en do mayor K. 465, “Disonancias”

Hablar de este cuarteto es hablar del *adagio* que sirve de introducción al primer movimiento, porque en esos veintidós compases se encierran todas las audacias armónicas que en su día se interpretaron como una provocación y suscitaron las críticas más adversas, dando lugar a ese histórico subtítulo de “Disonancias”. Más de uno pensó en su momento que Mozart había permitido que las diferentes partes instrumentales se imprimieran con numerosos errores, pero lo cierto es que el autógrafo revela con exactitud que esa sección fue escrita con gran cuidado y presenta muy pocas correcciones. El escándalo llegó a oídos del mismísimo Haydn, quien no dudó en ampararle declarando que si Mozart había es-

critico eso era porque debía de tener razones poderosas para ello. Y lo que es seguro es que entre esas razones no figuraba el deseo de epatar a sus contemporáneos, ni mucho menos, sino la sana voluntad de proseguir una evolución muy coherente en su carrera creativa. Partiendo de la base de que estos seis cuartetos dedicados a Haydn son una de las piedras miliare del arte mozartiano, y que en ellos el músico lleva a su más alta expresión el arte de combinar forma, estilo, sentimiento y experimentación, parece que este cuarteto está concebido como la culminación de todas esas inquietudes. Y lo confirma Mozart después del polémico *adagio*, en un pasaje del brillante *Allegro* que sigue, en el que retoma la primera parte de la melodía inicial y la desarrolla con criterios modulatorios, rítmicos e imitativos. Un tema posterior lo presenta el primer violín doblado por el segundo a la inusual distancia de una décima baja. El desarrollo es una muestra más de la energía del movimiento, todo un ejemplo de imaginación constructiva y de capacidad dialogante entre los cuatro instrumentos de cuerda. Una página modélica de lo que se podía esperar en la escritura cuartetística del más puro de los clasicismos.

El *Andante cantabile* es posiblemente el más intenso de los movimientos lentos de la serie. El tema inicial es una melodía memorable, no tanto el segundo tema, más convencional, aunque lo más fascinante de la pieza es el tratamiento que Mozart hace de ese material, en el que, curiosamente, juega un papel esencial una figura secundaria de cuatro notas que acaba escuchándose nada menos que setenta veces en el curso de los 114 compases, pasando de unos instrumentos a otros. Mención aparte merece un atractivo diálogo figurativo entre el violonchelo y el primer violín, luego diluido entre todos los instrumentos hasta alcanzar la deliciosa coda. Y todo ello en el interior de un ámbito melódico muy amplio que abarca hasta dos octavas. Por otra parte, y como dato curioso, algunos musicólogos se han planteado si el silencio de violines y viola en los compases 26 y 75, que unos intérpretes respetan y otros no, era intencionado o una simple errata de imprenta.

El *Minueto* es una página de curso decidido que se mueve en la alternancia entre *forte* y *piano*, dentro de una gestualidad instrumental extrovertida y de gran energía. Su segunda sección, derivada de la primera, co-

mienza con una figura cromática tocada primero en unísono por el cuarteto y luego compartida por todas las voces, individualmente o en dúos. En el trío se respira un humor típicamente mozartiano, con un tema que salta en amplios intervalos melódicos por encima de un acompañamiento inalterable de segundo violín y viola, con el violonchelo cumpliendo un discreto papel de acompañamiento armónico. Pero lo que más sorprende en este trío es que parece acelerar el *tempo* psicológico del minueto, en lugar del habitual remanso que supone esa sección central.

El *Allegro molto* final nos acerca a la cara más sonriente de Mozart. Su contenido parte de las tres primeras notas del primer tema (tres *sol* repetidos), que generan una gran variedad de desarrollos y recursos contrapuntísticos. Esa célula forma parte después de otras melodías y contribuye a la inmensa vitalidad del conjunto de la pieza. La capacidad de invención queda de manifiesto en la forma de tratar un tercer tema que se anuncia en mi bemol y reaparece poco antes de la coda, primero en la bemol mayor y luego sujeto a un estricto procedimiento canónico. Todo el movimiento es una demostración de la capacidad de Mozart para integrar los más diversos elementos, como el cromatismo de la voz interior que acompaña el segundo tema o la repentina aparición de una tonalidad lejana con retorno inmediato al punto de partida, un pasaje que confirma la decisiva influencia de la heterodoxa y enigmática introducción del cuarteto en el devenir del conjunto de la obra. Es el final de una serie de cuartetos que marca un hito en la producción mozartiana y en la historia de la música de cámara de todos los tiempos.

QUINTO CONCIERTO

Haydn: Cuarteto en re mayor Op. 33 núm. 6, Hob.III:42

Sin duda, este es en principio el más ligero o, si se quiere, el menos profundo de toda la serie de los cuartetos opus 33. Lo que no impide que el *Vivace assai* inicial esté construido con una asombrosa complejidad formal, dentro de un desarrollo monotemático en el que llaman la atención algunos tonos de “caza”. El tema de ocho compases se prolonga en un amago de desarrollo y acepta en su discurso posterior diversas variantes que se salen de la ortodoxia como, por ejemplo, interrupciones imprevistas en el desarrollo, ratificando así, incluso en una partitura como ésta de menor calado expresivo, la idea de que Haydn era un revolucionario moderado (¿o un moderado revolucionario?) que escribía cosas de alguna manera premonitorias de períodos más avanzados de la historia de la música y, lo que es más sorprendente, no inmediatamente posteriores. En cualquier caso, el movimiento discurre por cauces muy lineales, sin dar la sensación psicológica de *vivace* en ningún momento y terminando, como tantas veces en Haydn, casi “sin hacer ruido”.

El *Andante* se presenta en medio de una cierta atmósfera romántica, dentro de una forma tipo aria que parece un tanto obsoleta pero que deja la puerta abierta a la expresión cálida de los pasajes a solo del primer violín. El que hace las veces de movimiento “tranquilo” de esta serie, por evitar en esta ocasión el término lento, tiene toda la apariencia de una sencilla serenata construida en forma de melodía acompañada.

Alguna que otra reminiscencia de la música popular se desliza en el *Scherzo (Allegretto)*, una pieza de breve duración que se aleja de la vieja filosofía del minueto para adentrarse cautelosa pero firmemente, como sucede en otros ejemplos de esta colección, en el espíritu del scherzo que con Beethoven adquirirá nuevas dimensiones dramáticas. Curiosamente, el papel del minueto parece adjudicado aquí al trío central, en el que adquiere especial protagonismo el violonchelo.

El *finale*, un *Allegretto*, se mueve formalmente en un terreno muy caro a Haydn, el de la doble variación

basada en dos temas, uno mayor y otro menor. Las sucesivas variaciones se reparten equitativamente entre los distintos instrumentos del cuarteto, con una cierta tendencia a la polarización de los extremos, siempre en un clima agradable y relajado, como regodeándose en el placer de la escritura, hasta concluir con el aire un tanto *naïf* que se respira en los dos últimos compases.

Mozart: *Cuarteto en la mayor K. 464*

Desde el momento en que Mozart comenzó a componer sus dos últimos cuartetos dedicados a Haydn, el *K. 464* y el *K. 465*, fechados en el corto espacio de cinco días, el 10 y el 14 de enero de 1785, ya tenía claro que iban a ser dos obras íntimamente unidas, de la manera en que lo serían después los dos primeros quintetos de cuerda. Sin embargo, pocas veces en su producción camerística se produce una distancia expresiva tan grande entre dos partituras, entre la enigmática austeridad del *K. 464* y la fuerza y convicción del *K. 465*. El *Cuarteto en la mayor* es probablemente el menos popular de la serie, aunque reúne méritos intrínsecos sobrados. Por ejemplo, el intenso cromatismo, su unidad temática, el gran refinamiento con que trata la conversación musical en el interior del conjunto o su cuidado por la simetría, todo ello bien visible en el comienzo del *Allegro* inicial. Aquí, el primer violín enuncia el tema con el acompañamiento de los demás instrumentos. Luego, los cuatro en unísono tocan dos veces una especie de contestación, siempre dentro de un juego de repeticiones en tonos diferentes. Todo el movimiento es un ejemplo de trabajo concienzudo sobre el habitual dualismo temático, con especial atención a la fluidez del discurso sonoro.

El *Minueto* se basa en combinaciones muy sutiles de las dos frases que aparecen en los primeros cinco compases, en medio de una gran tensión melódica y rítmica. Un detalle muy beethoveniano es la introducción de un compás de silencio después de la primera repetición. Luego llega el trío entre abruptos contrastes dinámicos y asistimos a una modulación desde la mayor hasta mi mayor, mientras la melodía aparece sobre una discreta escala descendente del violonchelo y posteriormente bajo unos sonoros tresillos del primer violín.

Se ha dicho que este cuarteto era el favorito de Beethoven de toda la colección y posiblemente esa preferencia estuviera fundada en la belleza y la imaginación que se encierran en las variaciones del *Andante* en re mayor, un largo y ambicioso movimiento lento. Basadas en un tema melodioso y anguloso que, sin embargo, se presta muy bien a un meticuloso tratamiento ornamental, en las variaciones cada instrumento tiene su propia cuota de participación y en la cuarta el tema se disuelve en una nebulosa de semicorcheas en tresillo que lo hacen casi irreconocible. La última variación es una brillante exposición en la que todo el cuarteto medita sobre el tema con un fondo rítmico en *staccato* en el que van participando todos los instrumentos, primero el violonchelo, luego el resto de sus compañeros, acabando en el primer violín. Esa figura temática vuelve en los últimos compases para poner término a una verdadera obra maestra de la literatura camerística.

El *Allegro* final está construido con gran economía del material temático, es decir, que hay pocos elementos melódicos identificables, sustituidos por series rápidas de notas, primero cuatro descendentes cromáticamente desde la dominante y luego un breve motivo de cinco notas. Esas pequeñas células se convierten en el germen de una pieza que es una de las más logradas de Mozart desde el punto de vista estructural. Asistimos aquí a toda una exhibición de genialidad discursiva, representada por ejemplo en la transformación canónica de la melodía inicial, siempre en medio de un denso tejido polifónico. Luego, de manera sorpresiva, aparece una melodía en forma de coral de longitudes insólitas, casi a modo de himno, dejando en el aire una sensación de calma y reposo. En la reexposición se reelabora parte del material anterior hasta que la música se desvanece en las cuatro notas iniciales del movimiento, esta vez tocadas *pianissimo*, como en un suspiro. Es el único cuarteto de Mozart que termina a media voz.

SEXTO CONCIERTO

Haydn: Cuarteto en si bemol mayor Op. 33 núm. 4, Hob.III:40

El *Allegro moderato* de este cuarteto da comienzo con la tercera inversión de un acorde de séptima de dominante que encierra la idea temática primordial del movimiento, un tema que se abre a multitud de modulaciones y que, en el fondo, parece tener un cierto aire operístico, casi como si fuera un retazo instrumental de una ópera cómica. En realidad, hay pocos ejemplos en la producción instrumental de Haydn en los que se note de manera tan evidente el hecho de que durante quince años dirigió las óperas italianas de moda, lo que le permitió acercarse como compositor a ese género teatral incluso en un medio tan reducido como es el cuarteto de cuerda. De todas formas, esa insinuación dramática se queda siempre en el ámbito privado de las sensaciones y en ningún momento priva a la obra de su más puro carácter camerístico.

El *Scherzo* que figura como segundo movimiento parece en este caso un título de connotaciones bastante pretenciosas para su verdadero contenido musical, que no desborda los límites de un breve minueto levemente contrastado por una sección central de curso sencillo.

El *Largo* cumple obviamente la función de movimiento lento en esta obra pero aparece como una manifestación tardía de un tipo de estructura lenta que pertenecía ya al pasado, especialmente a la órbita estética de C.Ph.E. Bach. Está formado por tres secciones, cada una de ellas introducidas por el tema principal en la tónica, creando así un ambiente expectante y un tanto repetitivo.

El *Presto* final tiene forma de rondó y vuelve a determinados modos teatrales ya apuntados en el primer movimiento, dentro de un sofisticado trabajo de elaboración formal y una declamación ligera pero sobria. Cada reexposición del tema principal nos llega en un formato diferente hasta que al final la mano inquieta del compositor decide darnos una nueva sorpresa: una pirueta típicamente haydiniana en la que, tras unos cuantos gestos dramáticos, se oye una melodía tocada en *pizzicato*

durante nueve compases, lo que cierra de manera un tanto heterodoxa el cuarteto.

Mozart: Cuarteto en si bemol mayor K.458, “La caza”

En 1784, Mozart compuso especialmente música instrumental, desde cinco conciertos para piano al quinteto para piano y viento. En medio de una actividad febril, aún le quedó tiempo para coincidir con frecuencia con Haydn, lo que sin duda le movió a escribir un nuevo cuarteto de cuerda, que terminó el 9 de noviembre de aquel año. El *Cuarteto K. 458* es conocido por el sobrenombre de *La caza*, a causa de esos ágiles compases iniciales en 6/8 que evocan el estilo del toque de la trompa de caza, un verdadero mito en la cultura musical centroeuropea. Más profundas son las razones expresivas para la elección de la tonalidad de la obra, un si bemol mayor que siempre era reflejo en Mozart de emociones positivas. Y aunque esa tonalidad se extiende a todo el cuarteto, a excepción del movimiento lento, no hay nunca signos de monotonía en el desarrollo de la obra, debido sobre todo a la variedad del tratamiento rítmico, lo que se nota ya desde el *Allegro vivace assai*, en el que la métrica se diversifica de mil maneras gracias a acentos desplazados y ritmos cruzados. Eso no impide el melodioso fluir de la exposición, un delicioso ejemplo de escritura a cuatro partes, que viene seguida de un vigoroso tema que circula mecánicamente entre los cuatro instrumentos. Todo, en fin, parece muy sencillo y directo, incapaz de dar quebraderos de cabeza a un compositor de semejante estatura, pero parece comprobado que el cuarteto le ocupó a Mozart cerca de un año y su permanente actitud autocrítica le llevó a recomenzar la obra varias veces.

No hay sorpresas significativas en el *Minueto*, escrito en un estilo galante suavemente “orquestado” por el conjunto del cuarteto y con delicados ataques en *sforzando* que enriquecen el tapiz sonoro. En el trío, el segundo violín y la viola tocan juntos en *staccato*, lo que pone aún más de relieve la línea del primer violín, que toca una melodía muy expresiva y de gran amplitud en su registro sonoro.

El *Adagio*, único movimiento de la serie que lleva esta denominación, está escrito en mi bemol mayor y es

una página maestra de una conmovedora quietud, valga la expresión. Destaca en este movimiento lento la melodía exquisitamente ornamentada del violín, dentro de una notable sutileza rítmica, y también los pasajes del desarrollo en los que primer violín y violonchelo dialogan entre ellos de manera antifonal. Diversas combinaciones rítmicas crean un contexto sonoro que es un perfecto ejemplo de la capacidad de Mozart para administrar la gracia y la fuerza dentro de texturas armónicas de gran intensidad. La proliferación, una vez más, de *sforzandi* y el diseño melódico le dan a esta pieza un aire casi pre-romántico.

El *Allegro assai* final vuelve al modelo clásico de dos temas y está lleno de evocaciones o recuerdos velados del estilo de Haydn, casi más que en ningún otro lugar de esta espléndida colección. Esta parece ser la segunda versión del último movimiento de este cuarteto, después de que Mozart descartara una primera redacción con aire de polonesa que no le acababa de convencer. En su forma definitiva el autor maneja con soltura los contrastes instrumentales entre los cuatro componentes del conjunto, evitando el peligro de linealidad por medio de la diversificación rítmica, un método que va desde el uso de unas semicorcheas ascendentes a delicadas figuraciones de tresillo.

PARTICIPANTES

PRIMER Y CUARTO CONCIERTO

Cuarteto Ars Hispánica

Atesora una larga trayectoria que lo sitúa y consolida como una de las agrupaciones de cámara más importantes de España. A lo largo de su existencia ha llevado a cabo numerosos proyectos, altamente representativos de la excelente calidad artística de la agrupación. Reúne a cuatro destacados intérpretes españoles con afinidades humanas y musicales que comparten el deseo de acercar al público el repertorio para cuarteto de cuerda.

Sus componentes poseen una sólida formación obtenida en centros como Escuela Reina Sofía, R.C.S.M. de Madrid, Oberlin College (EE.UU.) y Conservatorio de Ginebra (Suiza), y una amplia experiencia en diversas agrupaciones de cámara con las que han recorrido las salas más importantes de España (Auditorio Nacional, Teatro Real, Fundación Juan March, Palau de la Música de Valencia, Auditorio de Galicia, etc.) y de diversos países (Francia, Italia, Suiza, Austria, Japón, Estados Unidos, Chile, Brasil, etc.).

Han recibido consejo de grandes maestros de la música de cámara como P. Farulli (Cuarteto Italiano), M. Cervera, G. Takacs (Takacs String Quartet) y E. Drucker (Emerson String Quartet)... Han sido laureados en diversos concursos nacionales e internacionales.

Sus numerosas actuaciones les han llevado a festivales y salas de la importancia del Festival Internacional Francisco Tárrega, Teatro Liceo de Salamanca, Festival Internacional de Santander, Fundación Marcelino Botín, Ciclo de Música Clásica en entornos históricos de la Comunidad de Madrid, Ciclo de Conciertos de Primavera de Castellón, etc., muchos de los cuales han sido grabados por Radio Nacional de España.

Dedican especial atención a reflejar en su repertorio un marcado interés y compromiso con la música contemporánea. Buena muestra de ello son los estrenos absolutos del cuarteto nº 7 de Eduardo Rincón, el cuarteto

nº 2 de Ángel Oliver y el “Cuarteto para el Fin de las Razas” de Valentín Ruiz, estos dos últimos en el Festival Internacional de Santander.

Su discografía incluye el doble CD “Compositores españoles en el XXX Aniversario de Radio Clásica”, editado por el sello RTVE-Música, que fue nominado como Finalista en la VI Edición de los Premios de la Academia de las Artes y las Ciencias de la Música en la modalidad de mejor álbum clásico. En febrero de 2002 realizaron la grabación de un segundo disco compacto, encargado por la Fundación Marcelino Botín, con obras para cuarteto de cuerda de los compositores E. Rincón, M. A. Samperio y J. Mier.

Los miembros del Cuarteto Ars Hispanica compaginan su carrera interpretativa con la labor individual en conservatorios y orquestas, e impartiendo habitualmente clases en distintos cursos nacionales e internacionales.

SEGUNDO Y QUINTO CONCIERTO

Cuarteto Saravasti

Desde su fundación en 1996 ha ofrecido conciertos por toda España, Francia y Estados Unidos. En mayo de 2006 actúa en el Instituto Cervantes de Nueva York, dentro del ciclo de conciertos *“España en la Música de Cámara”*. En este mismo año ofrece al público *“Acerca de Mozart”*, ciclo de conciertos sobre su obra y la de otros compositores directamente influenciados por él, en el Teatro Romea de Murcia. En otoño de 2006 realiza conciertos monográficos sobre Mozart en diversas salas, incluyendo la Sala Velázquez del Museo del Prado.

Ha actuado para el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, Museo Nacional Reina Sofía, Fundaciones Juan March, El Monte de Sevilla, CajaNavarra de Pamplona, Cristóbal Gabarrón de Valladolid, Casa Pintada-Museo C.Gabarrón de Mula y Cajamurcia, L’Imagier en Musique, Real Academia de Bellas Artes Santa María de la Arrixaca, Auditorio “Victor Villegas” de Murcia, Festivales Internacionales de Música del Mediterráneo, Isla de Tabarca, Espirelia y Clásicos en Verano de la Comunidad de Madrid, Teatros Romea de Murcia, Calderón de Valladolid y Circo de Cartagena, Juventudes Musicales de España y de Sevilla, Asociaciones ProMúsica de Murcia, Amigos de la Música de Cartagena y Sociedad Filarmónica de Lugo, Caja de Ahorros del Mediterráneo, o las Universidades de Sevilla, Granada, Murcia y Cartagena. Fue seleccionado por el Instituto Nacional de la Juventud en 1997 y por la Sociedad de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes de España en 2004 para realizar giras de conciertos por Galicia, Andalucía, Navarra y Madrid.

Trabaja bajo la supervisión de los componentes del Cuarteto de Tokio, y sus componentes han realizado estudios en España, Francia, Bélgica y Austria con Kikuei Ikeda, Clive Greensmith, Mikhail Kopelman, Ruben Aharonian, Liviu Stanese, John Harding, Jaap Schröder, Igor Soulyga, Alan Kovacs, Judith Kiss Domonkos, y con los Cuartetos de Brno y Dolezal, entre otros.

Han obtenido Primer Premio en el Concurso “Francisco Salzillo” (Murcia 2002), Tercer Premio del Concurso “Guadamora” (Córdoba 2002) y Diploma de Honor en el Torneo de Zaragoza (1999). Han realizado grabaciones para TVE y Radio Clásica de RNE, y estrenos de obras de Manuel Seco de Arpe, Benito Lauret, Miguel Franco y Antonio Narejos. Han grabado las bandas sonoras originales de *“Bodas de Sangre”* de F.García Lorca y de *“Las Bodas de Fígaro”* de P.de Beaumarchais, con música de Salvador Martínez, para Alquibla Teatro. Sus componentes son profesores del Conservatorio Superior de Música de Murcia y del Conservatorio Profesional de Elda. Imparten el Curso de Música de Cámara de los Cursos Internacionales de Música de la Universidad de Cartagena.

TERCER Y SEXTO CONCIERTO

Cuarteto Granados

David Mata

Nace en 1969 en Madrid, donde inicia sus estudios con Francisco Martín. Posteriormente estudia con el profesor Frischenschlanger en la Hochschule de Viena becado por el Ministerio de Cultura, y con José Luis García Asensio en Londres, becado por Juventudes Musicales. En 1985 ingresa en la JONDE y asiste a los cursos de verano del College Summer Conservatory of Colorado (EE.UU., 1991, 1992, 1993). En 1993 colabora como profesor asistente en el Courtenay Youth Music Center, British Columbia (Canadá) y obtiene el primer premio por unanimidad en el Concurso de Música de Cámara de Juventudes Musicales como miembro del dúo La Folía que forma con el violonchelista Aldo Mata. Ha estudiado también en la Escuela Superior de Música Reina Sofía con José Luis García Asensio, becado por la Fundación Isaac Albéniz. Ha actuado en la Casa de Cantabria de Madrid y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en los conciertos organizados por Radio Clásica de RNE. En la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Marc Oliu

Nace en 1977 en Girona. Estudia con Gonçal Comesllas en el C.S.M. del Liceo, y desde 1998, becado primero por el Ministerio de Cultura y después por la Generalitat de Catalunya, en la Hochschule für Musik "*Hanns Eisler*" de Berlín, con Ulf Wallin; hizo un postgrado de música de cámara en la Hochschule für Musik de Detmold con Ulrike Mathé y el Auryon Quartett. Ha recibido consejos tanto de violín como de música de cámara de N.Kneser, E.Schönweiss, Mi-Kyung Lee, G.Nikolitch, E.Kufferath y el Cuarteto Alban Berg entre otros. Ha sido concertino de la Joven Orquesta Nacional de España, y miembro de la European Union Youth Orchestra. Ha colaborado periódicamente con la Deutsches Symphonie-Orchester Berlín, desde 2002 con la Orquesta de Cadaqués y desde 2003 con la Camerata de la Mancha. Fue primer violín del Cuarteto Arché en 2002. Obtuvo un Accéssit en el concurso "El Primer Palau" del Palau de la Música Catalana (2001). Desde diciembre 2005, es profesor de violín del Conservatorio Superior de Música de Salamanca.

Andoni Mercero

Nace en 1974 en San Sebastián, en cuyo Conservatorio se forma, continúa en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid con Zakhar Bron y en la Universidad de Toronto con David Zafer. En 1997 estudia viola en Berlín con Carol Rodland y, finalmente, en Amsterdam, violín barroco con Lucy van Dael y viola con Jürgen Kussmaul. Ha participado en cursos con Y. Menuhin, R. Schmitt, V. Hagen, K. Kashkashian, W. Levin, R. Gwilt, E. Gatti o J. Ogg. Ha obtenido el Premio Nacional Pablo Sarasate (1994), el Concurso Nacional de violín Isidro Gyenes (1995), el Concurso de violín Ciudad de Soria (1995) y el Concurso Internacional Julio Cardona en Portugal (1997 y 1998). Fue violinista del Trío Alzugaray, viola fundador del Cuarteto Casals y miembro de Barcelona 216, Proyecto Gerhard y ensemble TAIMA de Granada. Ha sido viola solista en las orquestas Sinfónica Giuseppe Verdi en Milán, RTVE, Euskadi, Barcelona y Ciudad de Granada. Ha actuado como solista con la Camerata Strumentale di Prato y la Orquesta de Cámara de Mantua. Ha sido profesor del Curso de verano de Lucena y de la JONDE. Actualmente es profesor de cuarteto de cuerda en Musikene.

Aldo Mata

Nace en Madrid en 1973, estudia con María de Macedo y con Elías Arizcuren; de 1991 a 1994 estudia en la Escuela Reina Sofía con Iván Monighetti; hace Master Classes con Rostropovich, Gutmann, Helmerson, Claret, Greenhouse, J. L. García, Isserlis, etc. En los Estados Unidos obtiene en 1996 el Master "cum laude" del Chicago Musical College con Kim Scholes. De 1996 al 2000 cursó el título de Doctor en Música de la Universidad de Indiana (Bloomington) con Janos Starker, Tsuyoshi Tsutsumi y Leonard Hokanson, doctorándose con una tesis dedicada a los Cuartetos Prusianos de Mozart. Ha sido premiado en el concurso nacional de Juventudes Musicales, Concerto Competition del Chicago Musical College, finalista del Searle Competition, Popper Competition, etc. En 2001 es violonchelo copríncipal de la Orquesta de Castilla y León y en 2002 es catedrático de violonchelo del Conservatorio Superior de Salamanca. Toca un violonchelo construido por Gand&Bernardel en París en 1889.

INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

José Manuel Berea

Nacido en Madrid en 1953, desde muy joven ha compaginado su carrera como profesional de la comunicación y la difusión musical con su actividad como compositor. Como tal, ha escrito obras por encargo del Festival de Alicante, el Círculo de Bellas Artes o la Orquesta Nacional de España, entre otros, y ha sido Becario de Creación Musical de la Fundación Juan March, para cuya Tribuna de Jóvenes Compositores fue seleccionado en 1983. A ello hay que añadir su labor como conferenciante, asesor pedagógico y editorial, articulista musical en diversas revistas nacionales e internacionales y comentarista de programas de conciertos de distintas instituciones, orquestas y festivales españoles.

Ha sido delegado de la Tribuna Internacional de Compositores y de la Tribuna Internacional de Música Electroacústica y miembro de diversos jurados nacionales e internacionales, entre ellos los Premios Nacionales del Ministerio de Cultura, la Tribuna Internacional de Jóvenes Intérpretes, el Concertino Praga de la Radio Checa o el Prix Italia de la RAI. Durante una etapa fue coordinador artístico de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, a cuya Comisión de Programas pertenece en la actualidad.

En 1974 ingresó en Radio Nacional de España, en cuyo canal de música clásica dirigió numerosos programas y coordinó distintas áreas de la programación, hasta que en Diciembre de 2003 fue nombrado Director de Radio Clásica. En 1998 fue elegido miembro del Comité de Música de la Unión Europea de Radio-Televisión (UER), donde ha desempeñado durante los últimos años diversas tareas ejecutivas en la producción musical de Euroradio.

Creada en 1955 por el financiero español Juan March Ordinas, la Fundación Juan March es una institución familiar, patrimonial y operativa, que desarrolla sus actividades en el campo de la cultura humanística y científica. Organiza exposiciones de arte, conciertos musicales y ciclos de conferencias y seminarios. En su sede en Madrid, tiene abierta una biblioteca de música y teatro. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu d'Art Espanyol Contemporani, de Palma de Mallorca. A través del Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, promueve la docencia y la investigación especializada y la cooperación entre científicos españoles y extranjeros.

Depósito Legal: M. 520-2007

Imprime: Gráficas Jomagar. MÓSTOLES (Madrid)



Fundación Juan March

Salón de actos. Entrada libre
Castelló, 77. 28006 Madrid
T. 91 435 42 40. Fax 91 576 34 20
www.march.es
e-mail: webmast@mail.march.es

