

CICLO DE MIÉRCOLES

CUARTETOS NEOCLÁSICOS ESPAÑOLES

diciembre 2007



Fundación Juan March

CICLO DE MIÉRCOLES

CUARTETOS
NEOCLÁSICOS
ESPAÑOLES

diciembre 2007

Fundación Juan March

ÍNDICE

- 5 Introducción
- 22 Primer concierto (5-XI-2007)
- 28 Segundo concierto (12-XI-2007)
- 34 Tercer concierto (19-XI-2007)
- 40 Biografías

Introducción y notas
Miguel Ángel Marín

Los conciertos de este ciclo se transmiten
en directo por Radio Clásica, de RNE.

La música de cámara alcanzó en la España de la Ilustración un innegable reconocimiento, y no sólo en los salones de palacios reales o aristocráticos. Entre los géneros camerísticos, comenzó a insinuarse que el del cuarteto de cuerda –a semejanza del cuarteto polifónico– podía llegar a ser el paradigma del género. Así lo escribe Tomás de Iriarte en su poema La Música (Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, 1779) en malos versos pero bien informados e intencionados: la personalidad de Joseph Haydn es allí alabada, al igual que la Casa de los Osuna-Benavente adquiriría cuantas obras suyas podía tanto en París como en Viena, el Duque de Alba se dejaba retratar por Goya con una partitura de Haydn en las manos, y desde Cádiz se le pedían cuartetos de cuerda para la meditación de las Siete palabras.

Todo esto y muchas cosas más se las llevó por delante la Guerra de la Independencia contra Napoleón, y la sociedad española que surgió de aquellas guerras (una de ellas fue, además, guerra civil entre españoles, unos partidarios de la tradición, otros de la modernidad francesa) mostró en sus gustos musicales un cierto retroceso: las páginas de Mesonero Romanos sobre la filarmonía madrileña y su delirio por la ópera, es decir, por Rossini, son contundentes. Ni sinfonismos, ni música de cámara tenían fácil hueco entre estos aficionados.

Al intentar mostrar el estado del cuarteto de cuerdas hecho por españoles en las primeras décadas del siglo XIX, aún en estilo neoclásico aunque ya en algunos momentos “contaminados” por los aires de una nueva revolución, la romántica, hemos de escoger necesariamente dos series de cuartetos hechos fuera de España: en París, los bien conocidos del bilbaino Juan Crisóstomo Arriaga, que se interpretan según la edición original de las particellas de 1824, o en Milán, los absolutamente desconocidos del extremeño Diego de Araciél, que probablemente tengan ahora la primera interpretación (al menos madrileña) en nuestros días. Los distintos estilos de la época brillan en ellos: el más trabado vienés, el más brillante y extravertido parisién, el más concertante y virtuoso milanés, tan operístico aún. Pero ambos autores, a pesar de la juventud malograda del vasco o del probable diletantismo del marqués extremeño, tienen la suficiente personalidad como para interesarnos, y muy vivamente.

EL CUARTETO DE CUERDA EN LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO

Ningún género musical ha suscitado tanto fervor a lo largo de la historia como la ópera. El predominio de la música vocal sobre la instrumental fue absoluto hasta finales del siglo XVIII, una realidad social, estética y técnica de la que derivan varias premisas de prolongada vigencia: el mayor reconocimiento entre el público del compositor de música vocal, la creencia de que sólo la música con texto era capaz de transmitir emociones en su máximo grado y la práctica de tratar las partes instrumentales imitando el perfil e idiosincrasia de la voz humana. La emancipación de la música instrumental, que iniciaría Arcangelo Corelli y culminaría en el último tercio del siglo XVIII, supuso un trascendental cambio de esta concepción. Pero ni siquiera este mayor reconocimiento de la música instrumental, ejemplificado por el triunfo de los que desde entonces han sido los géneros angulares de la historia occidental —la sinfonía, el cuarteto de cuerda y la sonata para piano— logró minimizar el impacto que seguiría teniendo la ópera. Las grandes polémicas en la prensa, los recursos económicos más cuantiosos y el prestigio social en la creación musical giraban preponderantemente en torno a teatros y compositores para la escena. No es, por tanto, extraño que texturas y procedimientos compositivos típicos de la ópera se infiltraran con alguna frecuencia en los cuartetos de cuerda, como tendremos oportunidad de escuchar en este ciclo.

Es lugar común en la historiografía decimonónica —con secuelas en visiones más recientes— atribuir a Joseph Haydn la invención del cuarteto de cuerda en torno a la década de 1760. Ciertamente, la contribución del austriaco a la gestación del género fue crucial, como prueba el hecho de la pervivencia de sus cuartetos en el repertorio durante décadas y la influencia detectable que ejerció sobre los compositores de las generaciones siguientes. Sin el corpus de cuartetos haydnianos, el género seguramente hubiera transcurrido por otros derroteros. Sin embargo, no resulta menos

evidente que otros autores contemporáneos participaron de un modo determinante en su configuración, explorando las posibilidades y combinaciones que ofrecía la escritura para cuatro instrumentos de cuerda tratados como partes independientes. Pese a que la historia les ha reservado un lugar más discreto, compositores del área germánica como Dittersdorf, Grossmann o Vanhal, franceses como Davaux, Gossec o Vachon e italianos como Sammartini, Boccherini y Brunetti presentan ejemplos tempranos de cuartetos de cuerda, muchos bautizados en una primera etapa con el título más indefinido de “divertimento”. Aun reconociendo que la gestación de un género con la complejidad y recorrido del cuarteto no pueda ser atribuido a un solo compositor, es cierto que el tratamiento que recibió en manos de Haydn abrió nuevos horizontes, más en el tratamiento de la textura —la verdadera novedad que supone el cuarteto— que de la forma, donde sus determinantes innovaciones no se vinculan a este género concreto sino que se aplican al conjunto de su vasta producción instrumental.

Lo cierto es que en los albores del siglo XIX, el cuarteto de cuerda ocupaba un lugar destacado tanto en la actividad social de aficionados, mecenas e intérpretes, como en la labor creativa de compositores. El cuarteto “vienés”, uno de los tres tipos de cuartetos que habían convivido durante el tercio final del siglo XVIII, se impuso finalmente sobre el *quatuor concertant* y el *quatuor brillant*. Esta clasificación tripartita no es resultado de una mirada teórica y retrospectiva sobre el pasado, sino de la percepción de los críticos y compositores del momento. El *quatuor concertant*, como el *brillant*, tuvo su origen y máximo desarrollo en París, desde donde se irradió a otros lugares, incluyendo la propia Viena. Sus destinatarios principales eran los aficionados de limitadas capacidades ejecutivas, de ahí que se caracterice por un estilo ligero, con dos o tres movimientos de perfil formal claro (con predominio de exposición temática sobre su desarrollo) y melodías pegadizas. Atributos similares definen el *quatuor brillant* hasta el punto de poder ser considerado como un subtipo, si bien la textura aquí es sustancialmente

distinta. El violín primero asume una escritura virtuosística acompañada por una escritura sencilla en manos de los tres instrumentos restantes, o lo que es lo mismo, un violinista profesional daba brillo a la interpretación como solista apoyado por el sustento de tres intérpretes aficionados situados en un plano secundario. Por su parte, el cuarteto “vienés” se dirige al deleite de los entendidos, lo que exige un tratamiento más sofisticado de la textura: énfasis en el trabajo motivico y en el artificio contrapuntístico, mayor presencia de movimientos elaborados en forma sonata y tratamiento equilibrado de los cuatro instrumentos con una exigencia técnica equiparable entre todos los miembros. Desde esta perspectiva se comprende que la visión retrospectiva que en la actualidad tenemos sobre el cultivo de este género en el primer tercio del siglo XIX, con un escenario dominado por Beethoven, Mendelssohn y Schubert, esconda una realidad más amplia y plural en la que convivían distintas tradiciones compositivas. Los cuartetos de Arriaga y De Araciel justamente responden, como veremos, a las dos concepciones del cuarteto, casi contrapuestas, que pervivían en esos años.

El cuarteto de cuerda se había convertido, así, en el principal repertorio ejecutado en los salones de la aristocracia y nobleza, con París y, sobre todo, Viena como principales centros productores. Desde estos mismos años, el cuarteto logró la consideración de género refinado e intelectual dirigido a una audiencia formada por iniciados y, por tanto, superior al resto de los géneros de cámara. Las connotaciones de música privada interpretada en un espacio reservado asociadas al cuarteto de cuerda pervivieron durante las primeras décadas del siglo XIX, con la excepción de Londres. En una fecha tan extraordinariamente temprana como la década de 1770, en la capital inglesa se instauró de modo visionario una temporada de conciertos públicos con música de cámara, lo que abría la posibilidad a cualquier aficionado con ciertos recursos económicos de acceder a una sala con el fin principal de escuchar géneros de cámara. En el resto de Europa, serían necesarias aún varias décadas para que el

cuarteto pasara del salón aristocrático y la academia erudita —ambos espacios percibidos por los contemporáneos como representaciones de exclusividad y prestigio social— a la sala del concierto público. En París, por ejemplo, esta transformación no tuvo lugar hasta 1814, pocos años antes de que un joven compositor bilbaíno de excepcionales dotes llegara a capital francesa para completar su formación.

ARRIAGA EN PARÍS

El poder de atracción que ejercía la vida musical parisina no sólo hechizó al joven Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826). Durante el periodo de la Restauración, entre 1815 y 1830, la nómina de compositores que llegaron a París buscando el éxito o la promoción es amplia e incluye a algunos de los más destacados artistas de estos años: Mendelssohn, Rossini, Liszt, Spohr, Moscheles, Weber, Meyerbeer, Paganini y Chopin, junto a los españoles Manuel García, Pedro Albéniz o Fernando Sor. A esta lista se debe añadir a quienes decidieron asentarse permanente en París, como Berlioz, Cherubini o Reicha. En estos años la actividad musical de la ciudad fue progresivamente recuperando el frenético dinamismo que le había caracterizado en la décadas previas a la revolución. Además de la ópera, la capital francesa había disfrutado de una distinguida tradición en la ejecución de la música instrumental. Los renombrados *Concerts Spirituel*, inaugurados en una fecha tan temprana como 1725 y clausurados tras la revolución, se habían convertido durante ese siglo en uno de los escenarios más exigentes y prestigiosos al que concurrían intérpretes de cualquier rincón del mundo. Al mismo tiempo, la fortaleza de la imprenta musical parisina fue legendaria durante la Ilustración, tejiendo una redes comerciales desconocidas hasta ese momento que permitían una rápida y amplia distribución de partituras a numerosas ciudades europeas, incluyendo Madrid, donde estos impresos ya estaban disponibles pocas semanas después de su publicación. Conquistar París consagraba a un artista.

Parte de este esplendor se fue recobrando durante la relativa calma política y social que proporcionó la Restauración. El mejor síntoma de esta recuperación fue la progresiva reapertura de teatros abandonados o paralizados y la eclosión de multitud de sociedades e instituciones de distinta naturaleza empeñadas en la promoción de conciertos musicales. El surgimiento de todos estos nuevos espacios sociales y laborales para el cultivo de la música llevó a París, de nuevo, a la primera línea de la vida musical europea. Entre las instituciones de mayor impacto se encontraba el Conservatorio, fundado en 1795 al calor de los ideales revolucionarios e ilustrados de educación universal. Esta institución pronto logró un reconocimiento por su ambicioso programa pedagógico y sus pioneras prácticas docentes plasmadas en métodos de nuevo cuño de referencia durante décadas. En este entorno se forjó, por ejemplo, la famosa escuela francesa de violín ideada por Pierre Baillot, Rodolphe Kreutzer y Pierre Rode. El Conservatorio parisino sirvió, al mismo tiempo, de estímulo y modelo para la fundación de centros similares por toda Europa, como el de Madrid en 1831. El creciente prestigio, no exento de críticas por sus inclinaciones conservadoras, del Conservatorio (renombrado Ecole Royale de Musique et de Déclamation en 1816 con la intención de borrar su pasado revolucionario) se debe en buena medida a quien fuera su director durante dos décadas a partir de 1822, Luigi Cherubini. Su gestión transformó el sistema de ingreso mediante examen, restringió el número total de estudiantes, amplió las materias de estudio y contribuyó a la reactivación de la Société des Concerts du Conservatoire con los propios alumnos en los atriles, cuyas interpretaciones míticas de las sinfonías de Beethoven bajo la batuta de Habeneck causarían honda impresión en la crítica nacional y extranjera.

Con el apoyo del famoso compositor y cantante español, Manuel García, y el cónsul español en París, Juan Crisóstomo de Arraiga logró ingresar en el Conservatorio en noviembre de 1821, con sólo quince años de edad pero con una cierta

trayectoria compositiva a sus espaldas. Arriaga había llegado a París sólo unas semanas antes, una vez constatado que el horizonte artístico de su Bilbao natal resultaba limitado para las dotes que había mostrado el adolescente y empujado por el deseo paterno de ampliar sus conocimientos musicales. Se desconocen gran parte de los detalles biográficos de este compositor, incluyendo su etapa de formación en España, aunque sus primeras obras conocidas datan de 1817, compuestas a la precoz edad de once años.

Es evidente que la estancia en París y las enseñanzas del Conservatorio durante los tres años siguientes fueron cruciales para explotar el potencial de sus dotes innatas. Las obras compuestas en la etapa parisina, entre las que destacan sus tres cuartetos de cuerda y su única sinfonía, sólo nos permiten soñar con la factura que habría logrado su música si la muerte no hubiera sido truncada trágicamente su trayectoria en enero de 1826, pocos días antes de su vigésimo aniversario. En los pocos cursos que pudo realizar destacó pronto en las clases de violín, primero con Guerin y al poco tiempo con el famoso Baillot, y de armonía y contrapunto bajo la supervisión del belga François-Joseph Fétis, quien pasaría a la historia como uno de los principales musicólogos del siglo XIX. La importancia histórica del contacto con Fétis no radica tanto en las clases de composición que recibió, como en que fuera éste el primero en escribir una sucinta biografía de Arriaga incluida en su *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (publicada en Bruselas en 1835–44, con una segunda edición posterior ampliada). Se trata éste de uno de los primeros diccionarios musicales modernos que ejerció una enorme influencia en la configuración de la disciplina musicológica. La descripción que Fétis proporciona de Arriaga contiene la ventaja insustituible de ser una visión autorizada de alguien que trató directamente con el compositor, observando los avances cotidianos y su prodigiosa capacidad para el aprendizaje de la técnica compositiva: “ses progrès tinrent du prodige; moins de trois mois lui suffirent pour acquérir une connaissance parfaite de l’harmonie; et, au bout de deux années, il n’était

aucune difficulté du contre-point et de la fugue dont il ne sa jouât”. A esta voz se le unieron pronto otros textos de origen variado, escritos con el fin de impulsar la recuperación de la obra del compositor en las décadas finales del siglo XIX. Este proceso desembocó en lo que propiamente se ha denominado la “leyenda de Arriaga”: la construcción — liderada por sus descendientes— “de un mito urbano a partir de una mezcla de excelente música, literatura legendista e intereses particulares (quizá se podrían añadir más elementos: una biografía con algunos elementos dramáticos, una teoría de la genialidad, y una serie de improbables coyunturas). Todo ello ha distorsionado hasta lo inimaginable la herencia de una de las personalidades musicales más destacables en su época”, en palabras de la musicóloga Carmen Rodríguez Suso.

Para el público parisino, el tipo de cuarteto de cuerda más refinado era el propio de la tradición vienesa, adoptado ahora como el prototipo clásico. Sin embargo, el *quatuor brillant* seguía teniendo cierta vigencia entre los compositores franceses, en sintonía con el creciente presencia de la figura del intérprete virtuoso, encarnada a la perfección en la escena parisina de estos años en las figuras de los violinistas Baillot, Kreutzer y Rode. También en otros lugares de Europa —caso, como veremos, de Milán— pervivió este tipo de cuarteto, que en un sentido técnico podría definirse como una obra para un violín virtuoso acompañado por un trío de cuerdas. Pero cuando intérpretes y oyentes se referían al cuarteto como género que mejor ejemplificaba el equilibrio de las partes y la pureza de la música instrumental, estaban pensando en el cuarteto de la tradición vienesa. Esta visión tiene su mejor ejemplo en la programación de la primera serie de conciertos públicos íntegramente destinada a la música de cámara que Pierre Baillot estableció en París en 1814 y que se prolongaría interrumpidamente hasta su fallecimiento en 1842. “Était le seul asile que restât a Paris pour le genre classique du quatuor et du quintetti”, escribiría Fétis con admiración. El auge de la música de cámara y el triunfo del modelo vienes como esencia del

clasicismo —una asunción historiográfica que se fraguó en estas décadas y que aún perdura hasta nuestros días— sólo puede explicarse en el caso francés gracias a los conciertos de Baillot cuyo impacto en la selecta y fiel audiencia fue determinante. Los compositores más interpretados en las 154 soirées organizadas por Baillot fueron, por este orden, Boccherini, Haydn, Beethoven y Mozart, seguidos a mucha distancia por el propio Baillot, Onslow y Viotti. En este contexto musical y estético, dominado por la concepción del cuarteto según había sido cultivado por los clásicos vieneses, Arriaga compuso sus tres cuartetos publicados en 1824 por el editor parisino Philipp Petit. La influencia de estos modelos

(12)

*Offert par l'auteur à Monsieur Cherubini comme un témoin
de son respectueux attachement*

MUS-D'I

Trois

QUATUORS

POUR

deux Violons, Alto et Violoncelle

Dédiés à son Père

et Composés

Par

J. C. DE ARRIAGA

1^{er} Livre de Quatuors. Prix 10.

à Paris

A la Nouveauté, au Magasin de Musique et d'Instruments de PH. PETIT, Succ^r de P. Ganeaux,
l'arcade du théâtre Feytaud N^{os} 14 et 15.

K
9965

l'opacité

Impreso de los cuartetos de Arriaga publicados en París en 1824 por Philipp Petit. En la parte superior de la portada de este ejemplar pueden leerse las palabras que el autor dedicó a Luigi Cherubini, por entonces recién nombrado director del Conservatorio parisino: "Offert par l'auteur à Monsieur Cherubini comme un témoin de son respectueux attachement" (París, Bibliothèque Nationale de France). Pese a lo que han sugerido algunos autores, como Mitjana, la influencia del primer cuarteto de cuerda de Cherubini (1814) sobre los de Arriaga no resulta evidente.

clásicos se dejó sentir, como tendremos ocasión de apreciar, en el joven compositor.

MILÁN, DE ARACIEL Y EL DOMINIO DE LA ÓPERA

Si en la Europa septentrional la música instrumental logró abrirse un cierto espacio y reconocimiento, en la parte meridional, particularmente en Italia, el predominio de la ópera llegó a ser aplastante. Hasta tal punto que durante la década de 1860 surgieron, como reacción, numerosas sociedades de conciertos con la misión explícita de promocionar la música de cámara en general y el cuarteto de cuerda en particular. La Società del Quartetto de Milán se fundó en 1864, mientras que la Sociedad de Cuartetos de Madrid se había instaurado un año antes, una institución que sería clave en la difusión de los cuartetos de Arriaga entre el público madrileño dos décadas después. Pero durante la segunda mitad del siglo XIX, la vida musical milanesa estuvo absolutamente dominada, como la de tantas otras ciudades italianas, por la actividad operística, con Rossini como el compositor más representado y aclamado. El mítico Teatro de La Scala se erigía en el corazón cultural de la capital lombarda, pero varios teatros locales de menor capacidad y ambición también proporcionaba escenarios alternativos para atender las demandas heterogéneas de la población. La actividad operística estaba acompañada, además, por otras instituciones que ejercieron un papel importante en la ciudad: el Conservatorio, fundado en 1807 por decreto napoleónico a partir del modelo parisino, y la potente red de edición musical encabezada por Giovanni Ricordi, establecido en 1808 (y aún hoy presente con una férrea gestión de las partituras editadas por primera vez en esa centuria). Pese a todo, la música instrumental contaba en Milán con algunos espacios para su interpretación, aunque fueran privados y minoritarios.

Si sobre Arriaga se desconocen gran parte de los detalles de su trayectoria, sobre De Araciel es prácticamente nada lo que sabemos. Ni tan siquiera está documentada su cronología vital, que sólo podemos enmarcar de modo genérico en la primera mitad del siglo XIX. La referencia bibliográfica más

temprana sobre este compositor de origen extremeño nos la proporciona, de nuevo, Fétis en la primera edición de su *Biographie universelle des musiciens* (1835-44). Las pocas líneas que le dedica son reveladoras tanto por ser prácticamente la única información biográfica que todavía hoy conocemos, como por el valor simbólico derivado de su inclusión en un diccionario musical en una fecha tan temprana. Resulta, entonces, razonable deducir que De Araciel disfrutaba de un cierto prestigio en la década de 1830 cuando Fétis confeccionaba su obra de referencia. Es indudable que el hecho de publicar algunas obras de cámara con editoriales milanesas de relieve en el mercado musical de la época era señal y garantía de reconocimiento. Además de ejercer como compositor de buen oficio, De Araciel debió ocupar un posición de cierto peso en el entramado musical milanés, según se deduce de los escasos documentos conocidos. De modo ocasional actuó como dirección de ópera en el Teatro dell'Accademia dei Filo-Drammatici en Milán, una institución presumiblemente gestionada de forma privada por un grupo de influyentes aficionados. Así ocurrió, según consta en el libreto de la representación, en la primavera de 1826, cuando dirigió la puesta en escena de *Bianca e Falliero*, una ópera de Rossini estrenada, precisamente, en La Scala pocos años antes. Más significativo resulta el hecho de que De Araciel aparezca como dedicatario de tres obras impresas en Milán en estos años (sólo una está fechada, en 1833): el escrito *Le Cinque Parti del Mondo scritte col metodo musicale semplificato* de Gaspere Romano y las partituras *La mestizia* de Carlo Marcora y las *Variazioni sopra un tema dell'Opera La Gazza ladra per violino solo orchestra* de Giuseppe Antonio Rolla. Las tres dedicatorias se refieren al español como "Nobilissimo Signore Marchese Diego de Araciel". Estamos, pues, ante un miembro de la nobleza, compositor y director aficionado, natural de Extremadura pero asentado de forma permanente en Milán en cuya vida musical ocupó una cierta posición. Poco más nos consta, por el momento, de su biografía.

Desde la voz que Fétis dedicara a este compositor, y, a partir

de ésta, en otras muchas de escritos posteriores (como los de Parada y Barreto, Saldoni o Mitjana), se ha venido repitiendo que De Araciel era autor de un reducido número de obras que fueron impresas en Milán por Ferdinando Artaria y Giovanni Ricordi: dos quintetos de cuerda, tres tríos para violín, viola y guitarra (1818), cuarenta y ocho valeses “a guisa d’improvvisi per violino solo d’accompagnarsi ad orecchio” (1826) y un par de valeses sueltos. Una búsqueda más exhaustivo ha desvelado que De Araciel, además, compuso —como era previsible—arias operísticas: “Ah non sa” (publicada también por Ricordi en 1826) y “Luigi dal caro bene”, incluida en una antología con otras composiciones vocales de, entre otros, Mercadante, Donizetti, Rossini, Meyerbeer y María Malibrán (quien había coincidido con Arriaga en París). De mayor interés resulta constatar que también es autor de una sinfonía manuscrita sin fechar que espera su recuperación moderna. A este sucinto catálogo cabe ahora añadir los tres cuartetos recientemente localizados en la Abadía Benedictina de Seitenstetten, Austria, los cuales recibirán su primera interpretación moderna en este ciclo. Para un autor interesado por la música de cámara instrumental, como De Araciel, la composición de una serie de cuartetos no debía resultar extraña. El manuscrito no está datado, pero es razonable pensar que pudieran fecharse entre 1815 y 1835 aproximadamente, tanto por la cronología de su producción conocida como por el ideario estético de la obra.

B.25. h.
168 / 4

De

Terzetti



Per Serenata

a

VIOLINO, VIOLA E CHITARRA

COMPOSTI

Da

DIEGO DE ARACIEL

Proprietà dell' Editore

Deposti alla C. R. Bibl.^a

N.º 459.
460.
461.

MILANO

Prezzo Lir 6. Ital.^e

Presso GIO. RICORDI, Negoziante di Musica, Editore del C. R. Conservatorio, e proprietario della

Musica del R. Teatro alla Scala, che tiene Stamperia Archivio di Spartiti e Magazzino

di Cambi di Vienna e Monaco, nella Cont.^a di S.^a Margherita

N.º 1118.

Portada de los *Terzetti per serenata a violono, viola e chitarra* de Diego de Araciel publicados en Milán por Ricarodi. Es llamativa la inclusión de la guitarra en una obra de cámara, instrumento que en estas décadas disfrutó ded un notable apogeo.

DE LA TRADICIÓN VIENESA AL *QUATUOR BRILLANT*

Los compositores Juan Crisóstomo de Arriaga y Diego de Araciel comparten algunos rasgos que invitan a realizar una aproximación conjunta a su obra de cámara y al papel histórico que han desempeñado. La trayectoria vital y profesional de ambos transcurre, hasta donde sabemos, de un modo paralelo: nacimiento en lugares alejados de los principales centros musicales del país, donde recibieron la primera formación musical, y posterior establecimiento en dos grandes ciudades europeas que, como París y Milán, gozaban de una vibrante vida musical. La escasa producción conocida de ambos —que posiblemente no llegó a ser mucho más amplia de lo documentado en la actualidad— refleja, no obstante, el interés por cultivar distintos géneros instrumentales y vocales, incluyendo la composición de sendas series de tres cuartetos de cuerda. Sin embargo, la recepción posterior de Arriaga y De Araciel en los campos de la musicología y de la divulgación musical ha sido radicalmente distinta. El compositor bilbaíno ha ocupado un lugar destacado en la historia de la música española como icono de una genialidad innata abortada por una muerte temprana, mientras que el interés que ha suscitado el compositor extremeño se limita a referencias superficiales y escasas en la literatura especializada. Frente a determinadas composiciones de Arriaga, como los cuartetos y su única sinfonía, que han gozado de una notable difusión en el mundo fonográfico y editorial, la obra de De Araciel sólo se ha podido escuchar en ocasiones excepcionales y círculos muy reducidos. Seguramente son los cuartetos interpretados ahora por primera vez, las únicas obras de este autor que van a tener en tiempos recientes una audiencia numerosa.

El interés de Arriaga por el cuarteto de cuerda no fue resultado de su traslado a París en 1821. Unos meses antes, cuando contaba con sólo catorce años de edad, había abordado el género con la composición de su Tema variado en cuarteto op. 17, una obra de corte netamente clasicista como revela de inmediato la regularidad armónica y formal del tema, articulado en dos frases de ocho compases cada una. La serie

de tres cuartetos fue presumiblemente compuesta en 1823, tras recibir en el Conservatorio parisino las enseñanzas de armonía y contrapunto que le resultarían tan provechosas. La organización de estas tres obras, en las tonalidades de Re menor, La Mayor y Mi bemol Mayor, se ajusta a las convenciones del género tal y como habían quedado fijadas en torno al cambio de siglo, principalmente por la obra de Joseph Haydn. De este modo, cada cuarteto se compone de cuatro movimientos, en donde invariablemente el allegro inicial, de carácter típicamente dramático, se articula en forma sonata según las prescripciones clásicas. El segundo movimiento es de tempo pausado (Adagio o Andante) y está exento de patrones formales definidos, dando así cabida a unas variaciones o a un movimiento pastoral. El minueto y trío del tercer movimiento —su lugar convencional desde los Cuartetos op. 50 de Haydn— equivale por tempo y carácter al moderno scherzo, en sintonía con los minuetos de los Cuartetos op. 76 de Haydn y op. 18 de Beethoven. Finalmente, el allegro final tiende a construirse, como cabe esperar, como un movimiento en rondó, bien por su estructura formal, bien por el perfil melódico del tema inicial.

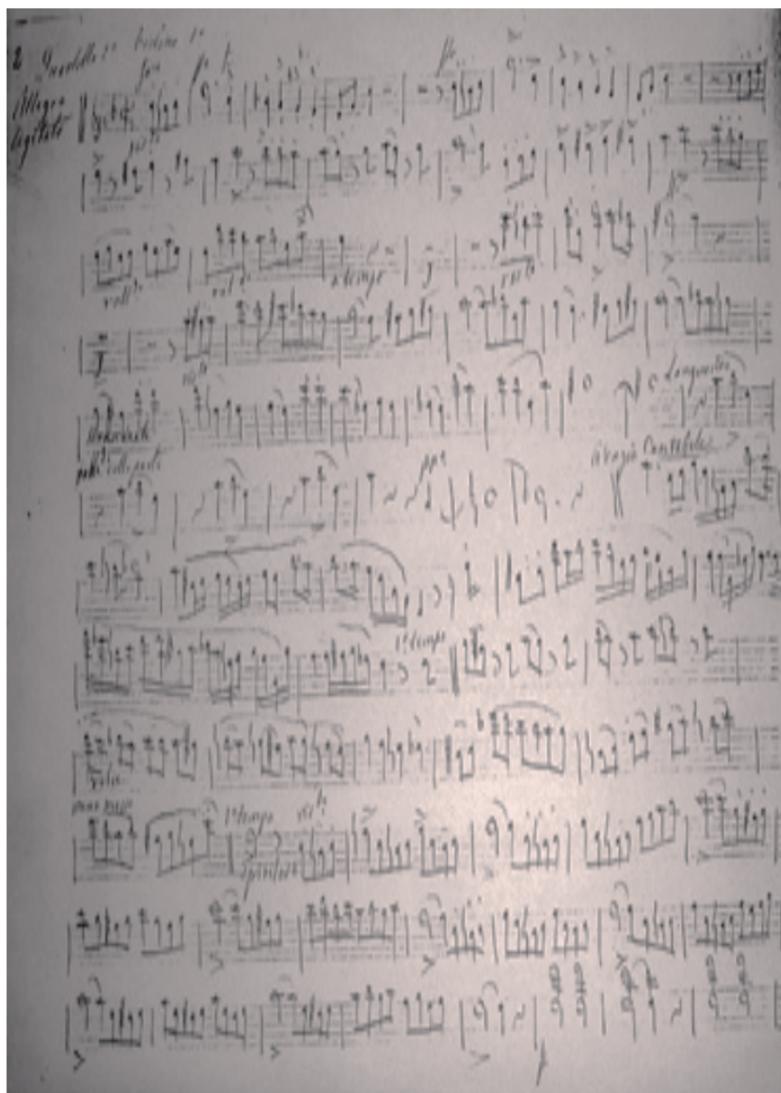
En definitiva, se trata de unos cuartetos donde la herencia de los clásicos vieneses es palpable, al igual que ocurre con otros compuestos en esta misma década (como los de Mendelssohn). Es posible que el joven Arriaga estuviera familiarizado con este repertorio antes de llegar a París, pues Haydn era desde la década de 1780 un compositor extraordinariamente conocido en España y muy interpretado en las actividades promovidas por la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País a la que perteneció el padre hasta su traslado a Bilbao en 1804. Sin embargo, no hay duda de que en la capital parisina, donde este repertorio se había convertido en un modelo compositivo de referencia, Arriaga tendría la oportunidad de estudiar los patrones formales y el tratamiento equilibrado de las texturas que luego reflejarán magistralmente sus cuartetos.

Los cuartetos de De Araciel también responden a determinadas convenciones del género, si bien no son

exactamente las derivadas de la tradición vienesa. La estructura de las tres obras, en las tonalidades de Fa Mayor, Mi bemol Mayor y Re menor, se despliega igualmente en cuatro movimientos dispuestos de modo homogéneo en los tres cuartetos, pero con alguna diferencia respecto a los de Arriaga. El comienzo se abre invariablemente con un allegro de ciertas dimensiones en forma sonata, aunque el equilibrio entre las secciones es aquí menos evidente. El movimiento final también está en un tempo rápido siguiendo el espíritu del rondó. Pero los movimientos intermedios aparecen en orden inverso, esto es, un minueto en segundo lugar y un andante o adagio en el tercero. Es curioso que a pesar de la alteración del orden con respecto a la tradición instaurada por Haydn y todavía dominante en las primeras décadas del siglo XIX, los minuetos de estos cuartetos tengan un perfil clásico, esto es, un tempo moderado a tres partes que no ha perdido del todo su carácter original de danza bailable.

20

Pero no es la forma, sino la textura, el elemento más particular de los cuartetos de De Araciél, en tanto que el predominio del violín primero sobre el resto de los instrumentos es patente y constante a lo largo del ciclo. El compositor sigue en este aspecto la tradición del *quatuor brillant* francés el cual, pese al triunfo del cuarteto vienés con un entramado equilibrado entre las partes, aún gozaba de cierta vigencia en determinadas partes de Europa. A este rasgo característico de este tipo de cuartetos, se le añade en el caso de De Araciél otro aspecto fundamental: la influencia palpable de la ópera tanto en el tratamiento de los instrumentos (sobre todo del violín primero que es el encargado de presentar las melodías), como en texturas propias de la composición vocal, como son el recitado o el aria. En definitiva, De Araciél sigue en estos cuartetos un sendero estético similar a la música instrumental de cámara de Rossini y Donizetti, autores que abordaron estos géneros en sus primeros años, cuando la influencia operística ya era palpable en su concepción musical.



Comienzo del primer cuarteto de cuerda, sin datar, de Diego de Araciél (parte de violín I). La única fuente conocida es este manuscrito conservado en la Abadía Benedictina de Seitenstetten, Austria, localizado recientemente por José Carlos Gosálvez (Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música, Madrid. Junto a una sinfonía, igualmente inédita, son las únicas obras manuscritas que se conocen de este compositor

PRIMER CONCIERTO

Miércoles, 5 de diciembre de 2007. 19,30 horas

I

Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826)

Cuarteto nº 1 en Re menor

Allegro

Adagio con espressione

Menuetto: Allegro. Trio: Più moderato

Adagio. Allegretto

22

II

Diego de Araciel (S. XVIII-XIX)

Cuarteto en Fa mayor

Allegro agitato

Minuetto: Allegretto. Trio: Allegretto

Andante sostenuto

Allegro sostenuto

CUARTETO BOCCHERINI

Joaquín Torre, *violín I*

Lina Tur, *violín II*

José Manuel Román, *viola*

Iagoba Fanlo, *violonchelo*

ESTE PRIMER CONCIERTO comienza con el **Cuarteto n° 1 en Re menor** de Juan Crisóstomo de Arriaga. El *Allegro* inicial, construido en una convencional forma sonata, comienza empleando un recurso que a lo largo del cuarteto adquiere un carácter casi estructural: un *tutti* de los cuatro instrumentos en el registro bajo. La llamada de atención sobre el oyente difícilmente puede ser más eficaz para el inicio, reforzada por un motivo con valores en progresiva disminución que otorga un marcado sentido de dirección a la música. La combinación de este *tutti* (compases 1-2) con la melodía acompañada que le sigue (compases 3-4) conforma el material y textura contrastantes del primer tema, típicamente de ocho compases repetidos. Tras una transición desproporcionada en su extensión, aparece el segundo tema caracterizado por una doble ambigüedad tonal: por un lado, no está en la tonalidad del relativo mayor (Fa Mayor), como cabría esperar, sino que pivota entre Do Mayor y Fa Mayor; por otro lado, presenta una calculada imprecisión mediante notas accidentales que impiden asentar el modo mayor con claridad (Do Mayor con la y si bemoles; Fa Mayor con re y mi bemoles). Solo al final de la exposición reaparece el segundo tema, esta vez en un Fa Mayor perfectamente definido que permite dar paso al desarrollo. Esta sección central garantiza la coherencia del movimiento tanto por la reelaboración de un motivo derivado del primer tema como por la reutilización de la misma técnica contrapuntística que ya había aparecido en la transición de la exposición. Un *tutti* sirve de puente para dar paso a la recapitulación que sorprende al oyente cerrando el movimiento en Re Mayor en vez de Re menor, la tonalidad principal del movimiento.

El *Adagio con espressione*, en Si bemol Mayor, muestra el dominio de las distintitas texturas cuartetísticas que el joven Arriaga había logrado alcanzar. Tras una breve introducción de varios acordes, gran parte del movimiento se centra en un ameno diálogo entre el violín primero y el violonchelo mientras el violín segundo y la viola proporcionan el relleno armónico con una invariable sucesión de semicorcheas. Dados los paralelismos de esta disposición con el *Adagio* del

Cuarteto op. 76 n° 1 de Haydn, es posible que Arriaga partiera de éste como fuente de inspiración. Un tutti empleado, de nuevo, como nexo entre secciones da paso a un solo de viola que retoma la textura acordal del comienzo, desembocando en la textura de diálogo entre el violín primero y el violonchelo. Todavía una vez más se repite esta sucesión de tutti, acordes con solista (ahora el violín segundo) y diálogo, para cerrar el movimiento con unos *pizzicati*, como si el compositor quisiera anunciar el abundante uso de este peculiar recurso tímbrico que mostrará el *Trío* del tercer movimiento.

Varios elementos proporcionan continuidad entre el *Minueto* y el *Trío* sin llegar a renunciar al contraste, un rasgo esencial en este tipo de movimientos. Ambas secciones se articulan en tres partes (ABA). Pero mientras que las partes A están en la tonalidad principal de Re menor, las partes B se encuentra respectivamente en la tonalidad del relativo mayor (Fa Mayor) y de la dominante (La Mayor, que no llega, sin embargo, a asentarse). La continuidad entre ambas secciones se materializa, sobre todo, en las respectivas partes centrales que presentan un tratamiento análogo: una melodía en el violín primero formada por corcheas en grados conjuntos articulada por pares y acompañada por los tres instrumentos restantes. No deja de ser llamativa la sutileza de dar coherencia a las dos secciones a través de un medio tan sofisticado como la articulación combinada de ligaduras y picados.

El cuarteto termina con un movimiento en Re menor en forma sonata-rondó que, siguiendo las convenciones del repertorio clásico, es empleado por Arriaga para explorar nuevas maneras de organizar el material temático. Tanto en este movimiento como en el último del siguiente cuarteto, el compositor emplea una misma fórmula: una breve introducción en tempo lento (*Adagio* en compás de cuatro por cuatro en el caso de este primer cuarteto) que da paso a la sección rápida de clausura (*Allegro* en compás de seis por ocho). Este movimiento retoma algunos de los elementos aparecidos anteriormente, confiriendo un grado de unidad

al conjunto de la obra. Dos aspectos que un auditorio atento puede recordar de los movimientos precedentes son: el *tutti* como nexo entre secciones (en este último movimiento, empleado como puente de llegada al segundo tema de la exposición) y la inesperada reaparición en la recapitulación de un tema en la tonalidad de Re Mayor, frente a la expectativa de oírlo en Re menor. El carácter de rondó viene dado tanto por la factura del tema principal al comienzo del *Allegro*, como por su empleo a modo de estribillo, repitiéndolo tras el segundo tema al final de la exposición y de la recapitulación (por tanto, ABA en ambas secciones). Resulta ingeniosa la utilización del material de la introducción lenta como base para el inicio en la sección de desarrollo interrumpido brevemente en su tempo rápido, que es retomado de inmediato con la reelaboración de un motivo derivado del tema principal tratado con técnicas contrapuntísticas. Podría decirse que este rasgo —el empleo del contrapunto en las secciones de transición y desarrollo— es otro modo refinado de dar coherencia al conjunto de la obra.

Diego de Araciel: Cuarteto n° 1 en Fa mayor

Este primer cuarteto de la serie transcurre en su práctica totalidad en un tempo inusualmente rápido, sólo parcialmente sosegado por el *Andante sostenuto*. Quizá el rasgo formal más insólito del *Allegro agitato* del comienzo, concebido en forma sonata, sea la transición extraordinariamente extensa que se inserta en la exposición, entre el primer tema fortísimo en textura homofónica y el segundo tema en un lírico dulce y textura de melodía acompañada. Hasta tal punto que incluso De Araciel introduce un *Adagio* de ocho compases en medio de la transición recreando claramente un recitado operístico: el violín primero recita mientras los tres instrumentos restantes imitan las notas prolongadas y tenidas de un bajo continuo a la antigua usanza. Este atípico tratamiento formal parece concebido como un anticipo del segundo tema que le sigue, en la tonalidad convencional de la dominante (Do Mayor), con una melodía que bien podría estar directamente tomada de un aria de ópera. El acompañamiento con el que aparece está en perfecta sintonía con

la recreación escénica de este pasaje. Semejante teatralidad aparece reducida en la recapitulación, donde se suprime la breve sección de recitado y se abrevia notablemente la transición entre los dos temas, ahora estructuralmente menos necesaria en tanto que no hay modulación entre ambos. En cambio, quizá como mecanismo de compensación, aparece una coda de dimensiones casi colosales (más de sesenta compases, sobrepasando la extensión del desarrollo y de la recapitulación) que acaba por desequilibrar algo el conjunto del movimiento.

Lo más significativo del segundo movimiento es la modulación reveladora que contiene: de Fa Mayor en el *Minueto* se pasa a un oscuro Re bemol Mayor en el *Trío*, una distancia de tercera que denota la expansión de las relaciones tonales que se estaban produciendo en la música de estas décadas (con Schubert como uno de sus principales protagonistas). Es entonces cuando la relación tónica-dominante y tónica-subdominante, privilegiada durante el clasicismo, convive con naturalidad con modulaciones a tonalidades situadas a intervalos de tercera mayor o menor con respecto a la tonalidad principal. Por lo demás, la textura de este movimiento continúa con el predominio indiscutible del violín primero sobre los otros tres instrumentos, relegados a un discreto segundo plano.

El *Andante sostenuto*, en Do Mayor (esto es, dominante de la tonalidad del cuarteto) logra romper algo con esta disposición de las partes. Excepcionalmente, el protagonismo del violín primero es compartido, incluso arrebatado, por el violonchelo y, en menor medida, por el violín segundo. Por último, el *Allegro sostenuto* que cierra el cuarteto está compuesto en rondó, siguiendo su organización estereotipada desde que esta forma irrumpiera en la composición instrumental en torno a la década de 1780: un tema principal, ágil y sencillo, es intercalado a modo de estribillo con otros temas. En esta ocasión, De Araciel contrapone al tema principal, de carácter marcial y limitado encanto, hasta tres temas nuevos (resultando en una estructura ABACADA), cada uno de los

cuales presenta un rasgo particular: el tema B en *pizzicato*, el C con una melodía sosegada en sextas y terceras paralelas, mientras que el D, el más extenso de todos, desarrolla un motivo derivado del tema principal en contrapunto fugado. Una coda repite por última vez el tema principal, ahora interpretado por el violonchelo, pasando transitoriamente, antes de concluir, por la tonalidad de Re bemol Mayor, en una extraña reminiscencia del *Trío*.

SEGUNDO CONCIERTO

Miércoles, 12 de diciembre de 2007. 19,30 horas

I

Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826)

Cuarteto nº 2 en La mayor

Allegro con brio

Andante con variazioni

Menuetto: Scherzo. Trio

Andante ma non troppo. Allegro

28

II

Diego de Araciel (S. XVIII-XIX)

Cuarteto en nº 2 en Mi bemol mayor

Allegro non tanto

Minuetto

Andante mosso

Allegro vivace

CUARTETO BOCCHERINI

Joaquín Torre, *violín I*

Lina Tur, *violín II*

José Manuel Román, *viola*

Iagoba Fanlo, *violonchelo*

EL SEGUNDO CONCIERTO se inicia con el el *Allegro con brio* del **Cuarteto nº 2 en La mayor** de Arriaga, tiene ingredientes propios de un compositor con talento e ingenio. Sobre una textura que no es particularmente novedosa —pregunta y respuesta en diseño descendiente del violín primero y el violonchelo, mientras el violín segundo y la viola ejecutan una sucesión invariable de corcheas como acompañamiento— el compositor concibe un poderoso tema que arranca con fuerza tras el impulso de un trino (compases 1-10). El ritmo de corcheas en el acompañamiento acaba por ser determinante pues, salvo excepciones, subyace en todo el movimiento, contribuyendo a mantener la tensión hasta el final. Una de estas excepciones es la continuación del tema de partida (compases 11-17), con una melodía pausada y estilizada que parte secretamente del motivo con el que se abría el movimiento. Es probable que Arriaga aprendiera este modo de explotar las distintas posibilidades de un mismo material con la obra de Haydn, cuya proverbial habilidad para el trabajo temático (*tematische Arbeit*, en su formulación original alemana) fue ya reconocida por sus propios contemporáneos. El *Allegro* está construido en forma sonata, con la particularidad de tener una sección de desarrollo inusualmente breve. Por esta razón, quizá, añade Arriaga una coda tras la extensa recapitulación que, en otras circunstancias, resultaría innecesaria. Este modo de equilibrar las distintas secciones del movimiento denota una sensibilidad por el tratamiento estructural de la música.

La inclusión de un movimiento con variaciones dentro de un cuarteto fue una práctica habitual desde el mismo comienzo de la configuración del género. De hecho, prácticamente todas las colecciones de cuartetos de Haydn contienen, al menos, un movimiento con variaciones. El mismo Arriaga ya había experimentado con este patrón formal en su temprano Tema variado op. 17 para cuarteto de cuerda, una obra del periodo bilbaíno. Así pues, cuando decidió emplear la variación para este cuarteto de cuerda, el compositor sería seguramente consciente de que se adhería a una tradición

clásica bien establecida. Este mismo poso clásico también se refleja en el diseño del tema, de trazas mozartianas, tomado como base para las variaciones de este movimiento. Ningún otro movimiento en el conjunto de los tres cuartetos muestra semejante regularidad matemática: dos frase de ocho campases cada una, articuladas, a su vez, por dos mitades de cuatro compases. Las cinco variaciones con coda que le siguen despliegan distintas técnicas de alteración del material de partida, al tiempo que la estructura armónica —una progresión de tónica, subdominante y dominante de corte, otra vez, perfectamente clásico— se mantiene, en su esencia, invariable. Melodía con valores disminuidos en la primera variación; transformación en tresillos liderados por el violín segundo en la siguiente; modo menor en tempo lento con la viola ejecutando el tema ligeramente transformado en la tercera variación; agitación con *pizzicati* con textura homofónica en la cuarta variación y, finalmente, entramado por parejas (los violines por un lado y la viola y el violonchelo por otro) en la última variación. La coda final recupera el tempo apaciguado el tema original, que ahora es presentado en un diálogo contrapuntístico en el que participan los cuatro instrumentos.

En el *Minueto - Trío* de este cuarteto, a diferencia del movimiento homónimo del cuarteto anterior, el carácter de scherzo aparece explícito en la indicación del tempo. El aspecto más apreciable para garantizar la coherencia del movimiento es la escritura en canon con la que se inician ambas secciones. Que esta disposición reaparezca en otros pasajes no hace más que enfatizar la función integradora que el compositor le otorga a esta técnica. Igualmente eficaz a estos efectos es la utilización del mismo motivo, formado por una escala descendente que cubre un intervalo de cuarta, al final del *Minueto* y al comienzo del *Trío*. De nuevo, el motivo es resaltado en ambos pasajes mediante una presentación en canon, impidiendo así que pase desapercibido al oyente. La relativa distancia tonal que separa ambas secciones (el *Minueto* está en La Mayor y el *Trío* en Fa Mayor) y el tempo más pausado de la segunda confieren al movimiento la

necesaria dosis de contraste, en sintonía con la convención estilística de este tipo de movimientos.

Como hiciera con el cuarteto anterior, la obra se cierra con un rondó iniciado por una breve sección pausada y *dolce* formada por un enfático ritmo de puntillos que da paso al *Allegro*. El tema principal de esta sección, una melodía accesible y pegadiza, se ajusta bien al estilo de los movimientos en rondó, a la vez que sirve de contrapeso simétrico al tema enérgico con el que se abría el cuarteto. Tras una breve transición aparece el segundo tema, en la tonalidad de la dominante (Mi Mayor), compuesto, justamente, a partir del motivo ascendente tomado de la propia transición. Hasta este momento el oyente podría pensar que se encuentra ante una forma sonata. Esta percepción se prolonga algún tiempo más, pues después de un breve pasaje con técnicas propias de una sección de desarrollo reaparecen ambos temas en la tonalidad principal, esto es, siguiendo las convenciones propias de la recapitulación. Sin embargo, cuando el movimiento podría darse por concluido, su continuidad revela que su estructura no es de forma sonata, sino de rondó-sonata, con la última reaparición del tema principal tras un nuevo episodio de desarrollo. Parece obvio que los deseos del compositor por explorar nuevas combinaciones formales hacen que este movimiento presente una organización tan inusual con un punto de desequilibrio.

Diego de Araciel: Cuarteto nº 2 en Mi bemol mayor

Por textura, forma y material temático, este cuarteto es el más cercano a la tradición vienesa de los tres atribuidos a De Araciel. El mismo comienzo del *Allegro non tanto* ya lo pone de manifiesto: un motivo descendente que es presentado en contrapunto imitativo por varias partes. Ninguna textura encarna tan bien la esencia del cuarteto entendido como diálogo entre cuatro personas razonables, tal y como dicta la famosa metáfora empleada por Goethe para describir el género. Esta textura imitativa aparece asociada a este mismo motivo en otros dos pasajes del movimiento: la recapitulación —cumpliendo así con la expectativa de la forma

sonata— y, lo que resulta de mayor interés, el comienzo del desarrollo, una sección enteramente dominada por el diálogo democrático entre los cuatro instrumentos que se turnan en las funciones de presentación del material temático y de acompañamiento. A este tratamiento de las partes se le añade que el motivo inicial del movimiento tiene ecos haydnianos como ningún otro pasaje de la serie (como demuestra una comparación con el comienzo del movimiento final del Cuarteto op. 77 n° 1), lo que confirma su proximidad al modelo vienés.

El *Minueto – Trío* que sigue es, quizá, el movimiento más convencional del cuarteto, tanto en su textura con marcado predominio del violín primero (como ocurre en la mayoría de los movimientos en estos cuartetos) como en su forma, con una estructura tripartita en cada sección (ABA). Esta regularidad formal tiene correspondencia en la articulación tonal, donde el compositor sigue, de nuevo, un recorrido previsible: el *Trío* está en la dominante de la tonalidad del *Minueto* y las partes centrales modulan al relativo menor. De tal modo que el Mi bemol Mayor del *Minueto* pasa a Do menor en la parte B, mientras que el La bemol Mayor del *Trío* pasa a Fa menor en esta misma parte. Por lo demás, la melodía de perfil arabesco con acompañamiento del *Minueto* contrasta con la textura más empastada y lírica del *Trío*.

El *Andante mosso*, en La bemol Mayor, nos devuelve al entramado más participativo que vimos en el primer movimiento, explorando las distintas combinaciones posibles. Así, tras una breve introducción surge el tema principal en el registro agudo del violonchelo, pero es continuado por el violín primero. Le sigue un pasaje donde la trama se hace algo más densa con tres melodías distintas entrelazadas para desembocar en otra organizada por parejas, primero los violines ejecutando acordes mientras la viola y el violonchelo retoman el material de la introducido, invirtiendo al poco tiempo las funciones. La paleta amplia de dinámicas (*piano*, *fortissimo*, *dolce*, *rinforzando*) y articulaciones (ligados, picados) de la que se hace uso aquí contribuye finalmente a

construir uno de los movimientos más elaborados de la producción cuartetística de De Araciel.

El *Allegro vivace* con el que concluye este cuarteto está formalmente más cercano al rondó que a la sonata, si bien los dos temas principales aparecen en la exposición en las tonalidades de la tónica y la dominante reapareciendo ambos en la tónica durante la recapitulación; es decir, siguen en este aspecto la convención formal de la sonata. Los dos temas principales se muestran en varias ocasiones hasta llegar a superponerse rasgos típicos de cada uno de ellos. Quizá lo más llamativo sea la desaceleración del tempo hasta en tres ocasiones, para retomar de inmediato la velocidad viva del movimiento. El aumento del tempo con un pasaje “più presto” con el que concluye el cuarteto sirve tanto para compensar estos vaivenes como para culminar el movimiento de forma brillante, reforzado por el progresivo ascenso de la dinámica conforme se acerca el final.

TERCER CONCIERTO

Miércoles, 19 de diciembre de 2007. 19,30 horas

I

Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826)

Cuarteto nº 3 en Mi bemol mayor

Allegro

Pastorale: Andantino

Menuetto: Allegro. Trio: Plus lent

Presto agitato

II

34

Diego de Araciel (S. XVIII-XIX)

Cuarteto nº 3 en Re menor

Allegro

Minuetto. Trio

Andante mosso

Allegro finale

CUARTETO BOCCHERINI

Joaquín Torre, violín I

Lina Tur, violín II

José Manuel Román, viola

Iagoba Fanlo, violonchelo

EL TERCER CONCIERTO materializa en este *Allegro* inicial del **Cuarteto n° 3 en Mi bemol mayor**, como en ningún otro movimiento de la serie, la influencia de los compositores clásicos sobre el joven Arriaga. El perfil del primer tema comparte tantos elementos con el tema inicial del Cuarteto op. 18 n° 1 de Beethoven (compuesto en tono a 1798, aunque revisado antes de su publicación tres años después) que resulta difícil imaginar que no fue tomado como modelo. No puede razonable atribuir a una mera coincidencia que ambos cuartetos se inicien con un *tutti* homofónico en el registro grave y un perfil melódico prácticamente idéntico empleando el silencio con fines retóricos. En ambos movimientos, este motivo inicial desempeña un papel estructural, bien como material fragmentado para las secciones de desarrollo y transición (caso de Beethoven), bien como material del que deriva el segundo tema (caso de Arriaga). De modo más evidente que en cualquier movimiento anterior, Arriaga muestra aquí una cuidadosa reelaboración del material temático en la mejor tradición del estilo haydniano, en donde unos pocos motivos inteligentemente manipulados son suficientes para construir el movimiento completo. Economía de medios y exploración de todas las posibilidades de los temas parecen, pues, ser dos rasgos definitorios de este *Allegro*, cuya estructura formal se presenta equilibrada y en sintonía con las convenciones de la forma sonata.

Sin duda, el *Pastorale* que conforma el segundo movimiento es, por carácter, el más particular de toda la colección. Los ecos bucólicos asociados a este tipo de movimiento son evidentes: tonalidad de Sol Mayor (algo alejada de la principal pero tradicionalmente asociada a este tipo de escenas), nota pedal en el violonchelo (imitando una zanfoña pastoral) y melodía con ritmo de puntillos ejecutada por ambos violines en movimiento paralelo. Este tema pastoral aparece hasta en tres ocasiones más (en el transcurso de solo 135 compases), alternando con otros dos. La aparente superficialidad del material temático —particularmente del tema principal— contrasta con la relativa complejidad de la estructura para ser un movimiento lento y del tratamiento del material, lle-

gando a la fusión de dos temas distintos en una sección central más rápida (*Animé*) con comportamiento de desarrollo.

El *Minueto* que le sigue recuerda en su comienzo al movimiento homónimo del primer cuarteto, con una melodía de rápido ascenso y descenso. De nuevo, el contraste con el *Trío* está claramente marcado en distintos ámbitos: de una textura homofónica en Mi bemol Mayor formada por negras bien ligadas se pasa a una melodía acompañada en Do Mayor con el violín primero como protagonista y con ritmo entrecortado. El tema de esta segunda sección recuerda en su diseño rítmico al movimiento pastoral anterior, como si hubiera quedado flotando en la mente del oyente.

El movimiento final es uno de los más logrados de toda la serie, tanto por el empaque de los temas como, sobre todo, por la arquitectura tonal que presenta, propia de un compositor intuitivo. Este *Presto agitato* en Mi bemol Mayor comienza repitiendo dos veces un tema (la segunda vez una octava superior) de carácter pegadizo y vivo, y lejanamente emparentado con el tema del movimiento final de su sinfonía. Un comienzo, en definitiva, marcado por un perfil melódico típico de los movimientos en rondó, pese a estar este *Presto* más cerca de la forma sonata. Un breve pasaje de transición en tresillos —ritmo que en adelante queda asociado a las secciones de puente y desarrollo— conduce al segundo tema en la inesperada tonalidad de Sol menor, esto es, la relativa menor de la que cualquier oyente esperaría según las convenciones (Si bemol Mayor). Este tema comparte con el anterior tanto su repetición (la segunda vez igualmente a la octava) como el diseño del acompañamiento. La innovación que supone alterar las expectativas de la modulación con un cambio al modo menor más oscuro e interpretado *con duolo*, resulta más particular al tratarse de un movimiento final, típicamente más ligero en su estructura y carente de la dosis dramática de los allegros iniciales. Esta modulación determina el pasaje dominado por los tresillos que sigue al segundo tema y conduce la música, al fin, a Si bemol Mayor antes de pasar a la sección de desarrollo. La recapitulación

contiene un recorrido paralelo, con el segundo tema, consecuentemente, en Do menor transformado al poco tiempo en Mi bemol Mayor. Aquí Arriaga nos da una última sorpresa. La segunda repetición del primer tema a la octava superior que el oyente esperaría encontrar en la recapitulación queda pospuesta hasta después del segundo tema (recordemos, en Do menor) como fórmula eficaz tanto para equilibrar la repetición que se escuchó en la exposición como para reforzar la vuelta a la tonalidad principal. De este modo, el compositor parece hacer un guiño a la forma rondó, como si el propio tema tendiera a acomodarse descontroladamente al patrón formal que le resulta natural.

Diego de Araciél: Cuarteto nº 3 en Re menor

Desde el propio comienzo del *Allegro* se pone de manifiesto que el cuarteto sigue una tradición distinta a los de Arriaga. Los primeros compases tiene una función claramente introductoria por dinámica y textura (“pianissimo e mezzo” con el violín primero en silencio). Los grupos temáticos de la exposición comparten un rasgo evidente: predominio del violín primero que relega a un papel secundario al resto de los instrumentos y, sobre todo, melodías diseñadas con una concepción claramente operística. Hasta tal punto que las melodías de los temas podrían ser tomadas —si es que realmente no lo fueron— como arias para expresar distintos momentos dramáticos. Este tipo de música de cámara invita, como han sugerido algunos musicólogos, a hacer una lectura de la partitura como narración de un argumento. Formalmente, el movimiento transcurre en forma sonata con frecuentes modulaciones. Por ejemplo, sólo en la exposición se pasa por Re menor, Si bemol Mayor, Re Mayor (primer tema) y Fa Mayor y La menor (segundo tema). La sección de desarrollo es breve en extensión, como reequilibrio de las secciones prolijas y algo dispersas de la exposición y la recapitulación.

En el segundo movimiento, el *Minueto* muestra más signos de continuidad que de contraste con respecto al *Trío*. Ambas secciones comienzan con una escritura en acordes y valores de blancas con puntillo que dan paso a pasajes más

dinámicos donde brevemente aparece un diálogo entre varios instrumentos que matiza, por momentos, el predominio general del violín primero. Esta misma tendencia se aprecia en el comienzo del *Andante mosso*, donde la melodía inicial arranca con el violonchelo para pasar posteriormente al violín primero, continuando con un diálogo entre las partes extremas mientras el violín segundo y la viola se limitan al relleno armónico.

El *Allegro finale* con el que culmina este último cuarteto de la serie es uno de los movimientos —junto con algunos del Cuarteto nº 2— donde hay más interacción entre los cuatro instrumentos, es decir, donde más se aproxima al ideal del cuarto clásico y la alternancia equilibrada en las funciones de todas las partes. El violín primero presenta el primer tema, una melodía con espíritu saltarín en piano y figuras de tresillos. Tras un breve puente en que se ralentiza el tempo, vuelve el tema principal, pero ahora ejecutado por la viola, mientras el violín primero juega en contrapunto con un material nuevo. Semejantes diálogos entre los distintos instrumentos van teniendo lugar a lo largo de todo el movimiento, pasando el tema de una parte a otra. Formalmente, el movimiento se ajusta al patrón de la sonata, con las modulaciones habitual: paso de Re menor a Fa Mayor en la exposición y recapitulación en Re menor, pero intercalando un pasaje en el modo mayor.

Allegro con brio

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Allegro $\text{♩} = 120$

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Primeros compases del Cuarteto Op 18, nº 1 de Beethoven (c. 1798) y del Cuarteto nº 3 de Arriaga (c. 1823). Las semejanzas de los motivos iniciales invita a pensar que el compositor se inspiró en Beethoven, cuyos cuartetos tempranos eran muy conocidos en París durante estos años. (Respectivamente en *Beethoven Gesamtausgabe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1862-1865 y *Juan Crisóstomo de Arriaga. Obra Completa*, vol. 1, ed. de Ch. Rousset, Madrid ICCMU, 2006).

JOAQUÍN TORRE nace en Gijón. Debe su formación violinística a A. Ordieres, F. Comesaña, D. Delay, R. Bronstein y F. Andrievsky, cursando estudios en el Conservatorio de Música de Oviedo, Real Conservatorio de Música de Madrid, Manhattan School of Music, Juilliard School of Music y Royal College of Music. Ha ganado el XXVII Concurso de Violín "Isidro Gyenes" (1990).

Ha actuado como solista con orquesta y ha ofrecido recitales en España, Francia, Alemania, Inglaterra, Portugal, Estados Unidos, Canadá y Sudamérica. Asimismo ha participado en Aspen Music Festival (EE.UU.), Académie Internationale de Musique de Tours (Francia), Schleswig-Holstein Musik Festival (Alemania), y Festival de Música de Cámara de Tuy, entre otros.

Es miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía desde 1993. Ha colaborado con el Ensemble de Música Contemporánea del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC), Ha grabado para Radio Nacional de España.

Ha sido profesor en la Escuela Superior de Música Reina Sofía. Actualmente ejerce la docencia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid e imparte cursos por toda España..

LINA TUR comienza los estudios con su padre y se forma como violinista en las Universidades de Friburgo y Viena con N. Chumachenco, G. Pichler e H. Kurosaki, así como en clases magistrales con T. Varga, F. Gulli, S. Askenasi, entre otros.

Como solista recorre toda Europa y Sudamérica, siendo grabada por la BBC en Londres, RTVE, TV3, radio y televisión alemanas, de Eslovenia, Croacia, Bulgaria y la ORF austriaca. Actúa en grupos de cámara con artistas como M. Pressler, G. Faust, U. Rodenhäuser, entre otros.

Ha actuado como concertino en Il Complesso Barocco de Italia, la Orquesta de cámara de Mannheim, Bach Consort de Viena, Neue Hofkapelle Munich, la Capilla Real de Madrid, así como solista de segundos violines de Les Musiciens du Louvre. Bajo la batuta de los más prestigiosos directores ha realizado giras por toda Europa, EEUU, y Japón, grabando para Deutsche Grammophon y Virgin.

Es profesora de violín romántico en el Conservatorio Superior de Zaragoza, donde también imparte Conjunto Barroco. Recientemente ha grabado su primer disco como solista con Sonatas de Bach y Haendel para el sello ORF Alte Musik de la Radio austriaca.

JOSÉ MANUEL ROMÁN, violista venezolano. En 1980 viaja a la Unión Soviética donde estudia en el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, siendo discípulo de Mikhail Tolpigo. Fue Viola solista de la Orquesta Sinfónica de la URSS. Cursó estudios de perfeccionamiento en diversos países con prestigiosos profesores y grandes pedagogos.

De vuelta a su país, obtiene el premio mención Viola del II Concurso de Jóvenes Solistas, convirtiéndose en Viola Solista de la Orquesta Sinfónica de Venezuela y posteriormente de la Filarmónica Nacional. Ha actuado en calidad de solista con casi todas las orquestas de su país, así como con los grupos de cámara más relevantes. Desarrolla y organiza las cátedras de Viola del Conservatorio Simón Bolívar y del Instituto Universitario de Estudios Musicales de Venezuela.

Actualmente es profesor asistente de Gerard Causse en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, así como miembro de la Orquesta de Cámara Reina Sofía y del Plural Ensemble.

IAGOBA FANLO comienza los estudios con su padre en el Conservatorio Superior de Música de San Sebastián, los continúa con L. Benjamins y E. Arizcuren en el Conservatorio de Utrecht y con D. Strange en la Royal Academy of Music de Londres, y con W. Boettcher obtiene el Konzert Exam Diplom en la Hochschule der Kunst en Berlín. Ha asistido a clases magistrales con Ph. Müller y J. Ward-Clarke (cello barroco).

Ha sido violonchelo solista de la Orquesta Joven de la Unión Europea (E.U.Y.O), Radio Televisión Española y Orquesta de Cámara de Nagaokakyó (Japón). Ha actuado con orquestas como London Classical Players y The Academy of Saint Martin in the Fields, grabando para sellos como Phillips Classics, E.M.I. y Virgin.

Como solista debuta en Londres en 1994, con el concierto de Elgar bajo la batuta de Lynn Harrell y desde entonces ha actuado con numerosas orquestas en Europa, Asia y América.

Catedrático del Real Conservatorio Superior de Madrid, ha sido invitado a dar clases magistrales en la Royal Academy of Music de Londres.

El autor de la introducción y notas al programa, **MIGUEL ÁNGEL MARÍN**, nació en Úbeda, y estudió musicología en las Universidades de Salamanca y de Gales (Cardiff), y música en el Conservatorio Amanuel de Madrid. Doctor por la Universidad de Londres, es Profesor Titular en la Universidad de La Rioja y ponente invitado en el Máster Interuniversitario en Musicología impartido por las Universidades de Salamanca y de Valladolid.

En la actualidad está realizando un amplio estudio sobre la música instrumental durante el siglo XVIII.

Es autor o editor de seis libros y de más de una veintena de artículos en revistas nacionales e internacionales. Es Honorary Research Fellow de Royal Holloway University of London y miembro del comité científico de las revistas *Acta Musicologica* (de la Sociedad Internacional de Musicología) y *Cuadernos de Música Iberoamericana*.

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.

PRÓXIMO CICLO

OPERISTAS EN EL SALÓN

9, 16, 23 y 30 de enero de 2008

Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid · www.march.es · webmast@mail.march.es
19,30 horas. Entrada libre hasta completar el aforo