

Fundación Juan March

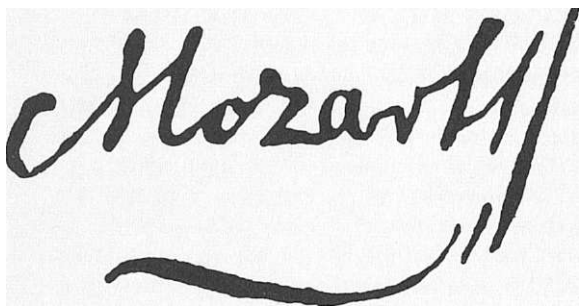
CICLO

INTEGRAL
DE QUINTETOS
PARA CUERDAS
DE MOZART

Mayo-Junio 1985

FUNDACIÓN JUAN MARCH

CICLO
INTEGRAL
DE QUINTETOS
PARA CUERDAS
DE

A black and white image of a handwritten signature in cursive script, which reads "Mozart". The signature is written in a fluid, elegant style with a long, sweeping underline that curves back under the main text.

Mayo-Junio 1985

Fotocomposición:
INDUPHOTO, S. A.
Titania, 21 - Madrid

Imprime:
ROYPER, S. A.
San Romualdo, 26 - Madrid

CICLO INTEGRAL DE
QUINTETOS PARA CUERDAS
DE
MOZART

INDICE

Presentación	5
Programa general	7
Introducción general, por Inmaculada Quintanal	13
Notas al Programa:	
Primer concierto	19
Segundo concierto	23
Tercer concierto	28
Cuarto concierto	31
Participantes	35

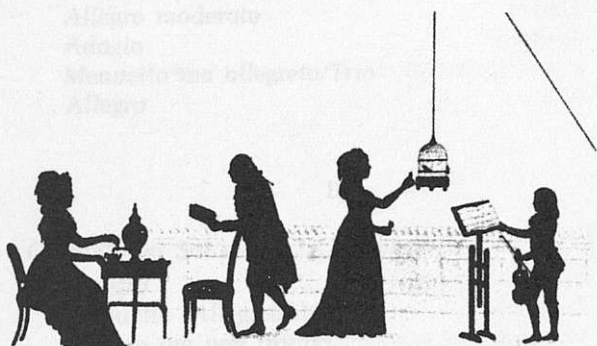
Los seis quintetos para cuarteto de cuerdas y una segunda viola forman un pequeño corpus de singular significación en el arte de Mozart, mucho más si se completan con los dos quintetos que suman al cuarteto de cuerdas la trompa (K. 407) y el clarinete (K. 581). Al igual que la quinta voz en motetes y madrigales del siglo XVI, el quinto instrumento añade a la formación reina de la música camerística una dimensión nueva en profundidad de pensamiento y calidad de textura. Permite mayor variedad en los diálogos, y nuevas e ingeniosas combinaciones en armonía y contrapunto.

En el caso de Mozart, los quintetos nos permiten además seguir paso a paso los últimos y prodigiosos años de su actividad (uno de ellos fue terminado poco antes de su muerte, como el Requiem o *La elemenza di Tito*), con el punto de referencia de sus años en Salzburgo (K. 174) o sus primeros años vieneses (K. 406 y 407).

Este ciclo quiere proseguir el repaso sistemático que iniciamos hace algún tiempo de la obra de cámara de Mozart y, en concreto, es continuación del ciclo de Sonatas para piano que programamos en abril-mayo de 1982 y del de las sonatas para violín y piano que hicimos en enero-febrero de 1984.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO
QUINTETO DE MOZART

PROGRAMA GENERAL



Allegro moderato

Interpretado por el Cuarteto Español

y Amalia Noguera, viola

Madrid, 27 de mayo de 1963. 12.00 horas.

PROGRAMA
PRIMER CONCIERTO

QUINTETOS DE MOZART

I

Quinteto en Si bemol Mayor, K. 174

Allegro moderato

Adagio

Menuetto *ma allegretto*/Trío

Allegro

II

Quinteto en Sol menor, K. 516

Allegro

Menuetto (*Allegretto*)/Trío

Adagio ma non troppo

Adagio/Allegro

Intérpretes: Quinteto Español
y Emilio Mateu, *viola*

Miércoles, 22 de mayo de 1985. 19,30 horas.

PROGRAMA
SEGUNDO CONCIERTO
QUINTETOS DE MOZART

I

Quinteto en Do menor, K. 406

Allegro

Andante

Menu etto *in Canone/Trio al rovescio*

Allegro

II

Quinteto en Mi bemol mayor, K. 614

Allegro di molto

Andante

Menu etto (*Allegretto*)/Trio

Allegro

Intérpretes: Cuarteto Hispánico-Numen
y Patricio Díaz, *viola*

Miércoles, 12 de junio de 1985. 19,30 horas.

PROGRAMA
TERCER CONCIERTO

QUINTETOS DE MOZART

I

Quinteto para trompa y cuerdas en Mi bemol mayor,
K. 407
Allegro
Andante
Allegro

II

Quinteto en Re mayor, K. 593
Larghetto/Allegro/Larghetto
Adagio
Menúetto (Allegrettoj/Trio
Finale (*Allegro*)

intérpretes: Quinteto Español
Luis Morato, *trompa*
Emilio Mateu, *viola*

Miércoles, 12 de junio de 1985. 19,30 horas.

PROGRAMA
CUARTO CONCIERTO
QUINTETOS DE MOZART

I

Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor K. 581

Allegro

Larghetto

Menuetto/Trio //Trio II

Allegretto con variationi/Adagio/Allegro

II

Quinteto en Do mayor, K. 515

Allegro

Menu etto (*Allegretto*)/Trio

Andante

Allegro

Intérpretes: Cuarteto Hispánico-Numen
Máximo Muñoz, *clarinete*
Patricio Díaz, *viola*

Miércoles, 12 de junio de 1985. 19,30 horas.

INTRODUCCIÓN GENERAL



El interés de un ciclo como el dedicado a los quintetos de Mozart no estriba en su cantidad, sino en su calidad. Incluso en un músico de tanta calidad media como Mozart, la evolución de cualquiera de sus formas musicales nos lleva inevitablemente a los años de niñez —tan interesantes como impersonales—, a los atisbos geniales en medio de obras aún sin cuajar del todo, a los mil reflejos de mil influencias que el músico otea en el entorno.

En el caso de los quintetos, sin que falten algunas de las cuestiones apuntadas, sobre todo en los tres primeros, nos encontramos inexplicablemente ante obras maestras absolutas, sin precedentes y —lo más lamentable— sin consecuentes. Porque el quinteto para cuerdas no era una forma corriente en la época de Mozart, pero tampoco lo fue después y eso a pesar de que obras tan logradas como los dos quintetos de 1787 o tan alucinadas como los dos quintetos finales deberían haber sido suficientes para instalar tal forma en el repertorio normal de cualquier autor postmozartiano.

El precedente vocal del paso de 4 voces a 5 en madrigales y motetes de la segunda mitad del XVI no cuajó en la música de cámara del XVIII. Cuando se hicieron quintetos —y no muchos— proliferaron las formaciones «atípicas», y tampoco tuvo más éxito el quinteto de viento que estaba empezando a surgir por estas fechas o el quinteto con piano que también echaba a andar en estos años finales de siglo. Siempre fueron excepcionales los quintetos, salvo en algún compositor concreto como Luigi Boccherini, tan excepcional con su centenar de quintetos que es caso único en la historia de la música. Lo normal fue la composición de cuartetos como culminación de la música camerística.

Y es lógico que así fuera, pues el quinteto, y más si es solo de cuerdas, no añadía muchas más posibilidades a la armonía y en cambio tentaba demasiado a los compositores en sus elucubraciones contrapuntísticas. Por otra parte, si las posibilidades polifónicas aumen-

taban, también era más difícil de manejar un conjunto de cinco que el tradicional de cuatro voces.

Sin embargo, en Mozart y sólo con poquísimas obras, todo se allanó encontrando en el quinteto una lógica interna y una variedad de recursos que aún nos pasman. Veamos algunos:

1) Oposición y diálogo de las voces extremas con una armonía de tres voces en el centro:

2) El mismo diálogo, pero entre los dos violines y el cello:

3) Oposición y contraste entre los dos violines y las dos violas, con el cello sustentando el edificio polifónico:

4) Trío agudo de dos violines y primera viola opuesto al trío grave de violas y violoncello:

Allegro. Compositi an 14. Mai 1787 la Wira.

Violino I.

Violino II.

Viola II.

Violoncello.

5) Violin solo opuesto a la viola sola:

Las posibilidades son, como puede comprenderse, mucho más numerosas, sobre todo en el terreno del contrapunto, donde las cinco voces igualan su función. Una de ellas, que Mozart no deja de aprovechar, es la que ofrece el escalonamiento de un mismo motivo a través de las cinco voces: Véase este pasaje del K. 515, cuando se está preparando la modulación que da paso al segundo tema:

Además de los seis quintetos para cuerdas, se ha decidido incluir en este ciclo, con gran acierto en mi opinión, los dos quintetos con un instrumento de viento. No, en cambio, otros quintetos en los que el núcleo fundamental no lo constituye la cuerda. Así, por ejemplo, el quinteto para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot K. 452, o el maravilloso Adagio y Rondó K. 617 para armónica de copas, flauta, oboe, viola y cello. Tampoco se ha incluido en el ciclo la famosa Serenata nocturna, Eine kleine Nachtmusik K. 525, porque, a pesar de estar escrita para dos violines, viola, cello y contrabajo (es decir, un quinteto perfecto e inusual), en realidad es un cuarteto, pues cello y contrabajo se limitan a doblarse. Tampoco, como es lógico, se ha rastreado en los varios quintetos inacabados: Uno, muy curioso, para violín, viola, clarinete, corno di bassetto y violoncello (K. suplemento 90) del que queda un Allegro sorprendente, o el comienzo de un segundo quinteto para clarinete (K. supl. 91) en si bemol.

Esperamos, en todo caso, que ciclos como el presente ayuden a instalar en el repertorio habitual obras tan fundamentales que hoy apenas si podemos oír en disco.

Inmaculada Quintanal

NOTAS AL PROGRAMA

PRIMER CONCIERTO

Quinteto en si bemol mayor K. 174

Este primer quinteto de cuerdas de Mozart fue escrito probablemente, en una primera versión, entre marzo y julio de 1773 en Salzburgo, recién venido de su tercer viaje a Italia. De hecho, los estudiosos han detectado un estilo muy próximo al de las oberturas operísticas de este período y al de los cuartetos milaneses. Al parecer, el estímulo para abordar una forma musical tan nueva le vino de su amigo Michael Haydn (1737-1806), hermano menor de Joseph y colega de Mozart en Salzburgo. No era el quinteto una forma corriente en Austria y el más prolífico compositor de quintetos, Luigi Boccherini, si bien había compuesto su primer ciclo en 1771, no lo publicaría sino tres años más tarde. Tal vez el joven Mozart había escuchado alguno de los que ya había compuesto Sammartini, pero el hecho cierto es que Michael Haydn compuso en febrero de 1773 un Nocturno en forma de quinteto de cuerdas y es bien sabido cómo los dos amigos, a pesar de la diferencia de edad, se estimulaban mutuamente.

En la primera redacción, cuyo manuscrito se conserva, el modelo haydniano es evidente. Tiene el mismo espíritu un poco superficial y galante, en el estilo de las casaciones o divertimentos. Tras un corto viaje a Viena, en diciembre del mismo año, firmó Mozart una segunda redacción de este quinteto, conservando casi intactos los dos primeros movimientos, agregando un nuevo Trio al Minuetto y prologando el final para darle más cuerpo y seriedad. Aparte de las influencias vienasas, Mozart pudo tener de nuevo como modelo un segundo Nocturno de M. Haydn en el que éste elevaba el concepto de música amable y encantadora a unos niveles de superior empeño y eficacia estética. Algo parecido a lo que su hermano Joseph había realizado pocos años antes con el cuarteto de cuerdas, aunque el quinteto no iba a tener tanta fortuna en el futuro. Es esta segunda versión la que suele escucharse de vez en cuando en los conciertos.

Escrito para dos violines, dos violas y un violoncello, es curioso notar que en algunas de las sinfonías de esta misma época Mozart vuelve a la antigua costumbre de desdoblar en dos la parte de las violas: puede

decirse que también hay un quinteto de cuerdas en su música sinfónica de 1773, lo que luego volverá a caer en desuso. Esta será la forma habitual del quinteto de cuerdas en Austria, contra la formación que habitualmente emplearía Boccherini en su centenar cumplido de quinientos (y dejando aparte los que utilizan el pianoforte o la guitarra como quinta parte): dos violines, una viola y dos violoncellos, lo que se explica, entre otras cosas, porque el italiano era un reputado tañedor de cello y, al encontrar entre los músicos del infante don Luis, en Arenas de San Pedro, un excelente cuarteto de cuerdas, la adición de un segundo violoncello era obligada si él debía participar en las sesiones musicales de Palacio.

El primer movimiento, *Allegro moderato*, está construido en la habitual forma de sonata, pero en lugar de estructurarse a través de dos temas concretos (sonata bitemática) contamos hasta cinco ideas diferentes en la exposición, que volverán a repetirse por el mismo orden en la reexposición. Como el episodio central no desarrolla ninguna de estas ideas sino el ritornello final de la exposición y, aunque mínima en extensión, se añade una coda final, el movimiento entero da la impresión de estar un tanto fragmentado, con su pizca de incoherencia, a la manera de la música de consumo burgués que en Alemania denominaban *Tafelmusik*, música de mesa.

El *Adagio* es también imitación muy directa del modelo de M. Haydn. De construcción bipartita, en la tonalidad de la subdominante (mi bemol mayor) y con coda final separada, es sobre todo el uso de ecos en el segundo tema lo que le aproxima al «Nocturno» de su colega. Estos ecos nos reafirman en el interés melódico predominante del primer violín y la primera viola, ya observado en el movimiento inicial.

El *Menuetto ma allegretto* tiene una menor consistencia. Tal vez por eso Mozart construyó un nuevo Trio, un poco más reelaborado, en la segunda y definitiva versión. En la tonalidad de la dominante (fa mayor), este segundo trío juega también con ecos entre los diversos instrumentos, pero al ser las células imitadas más pequeñas, se gana en solidez constructiva. En miniatura, Mozart está descubriendo el desarrollo sinfónico que más tarde producirá tantas «construcciones» maestras.

El *Allegro* final fue también reelaborado en la segunda versión. La comparación entre ambas es muy instructiva: conservando prácticamente todos los ele-

mentos de la primera, en la definitiva se ha superado la superficialidad de la mera adición de elementos y se construye mejor. No estamos ya ante la mera yuxtaposición de pequeñas ideas encantadoras y distintas, sino en la interrelación de las mismas. Es más serio, más clásico, más «moderno», y pasma pensar la poca diferencia de fechas entre una y otra versión.

Quinteto en sol menor K. 516

Desde 1773, fecha de su primer quinteto para cuerdas, Mozart no había vuelto a componer en esta forma. Hubo, sí, otros quintetos: el K. 407 con trompa y la transformación de la Serenata en do menor K. 388 en el quinteto de cuerdas K. 406. Hemos de añadir el Quinteto en mi bemol para piano, oboe, clarinete, trompa y fagot K. 452, escrito en 1784, donde vuelve a insistir en la juntura de quinteto y estilo concertante (aquí el «solistista» principal es el piano). Y también —y ésto es más importante— el comienzo de un quinteto para cuerdas, en si bemol, escrito en Viena en la primavera de 1787 (K. suplemento 80). Con sus apenas 122 compases conservados, se detecta ya otro estilo, otra manera, relacionada con los dos grandes quintetos de 1787, los K. 515 y 516: estamos ya en uno de los «milagros Mozart», en la más alta cumbre no sólo de su música camerística, sino de toda su música.

Desconocemos los motivos que originaron estas dos obras maestras, situadas entre *Las bodas de Figaro* y *Don Giovanni*. Es posible que Mozart conociera ya algunos de los quintetos de Boccherini o que el estímulo le viniera, como en 1773, de Michael Haydn. Sabemos que en abril de 1788, con la esperanza de devolver una deuda a su amigo Michael Puchberg, Mozart propuso la edición de tres quintetos de cuerda por suscripción. Este proyecto fracasó, pero es muy posible que a él debamos los quintetos K. 515 y 516 y el comienzo del quinteto en si bemol, ya aludido. Al no poder o no querer terminar este último, habría transcrito para quinteto la Serenata K. 388.

El quinteto en do mayor K. 515 está fechado el 19 de abril de 1787, y un poco menos de un mes más tarde fechó el K. 516 en sol menor. Están relacionados, pues, como cara y cruz de una misma moneda. La hipótesis de los tres quintetos, que por causas que desconocemos no se llevó a cabo, debe ser inevitablemente relacio-

SERENADE N° 12
(Nacht-Musique)
für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte

Mozart's Werke. Componist Ende Juli 1782
in Wien.

von
W. A. MOZART.
Koch. Verz. N° 388 (Köch.-Einst. N° 384a).

Allegro.

The image shows the beginning of the musical score for 'Serenade No. 12' by Mozart. It features seven staves: Oboe I, Oboe II, Clarinet I in B, Clarinet II in B, Horns in E-flat, Bassoon I, and Bassoon II. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

oboes y fagotes quedan un tanto «neutralizados» al pasar a un conjunto de cuerdas. En líneas generales, los dos fagotes quedan asumidos por el cello, los oboes por los violines y los clarinetes por las violas, quedando las trompas como instrumentos «errantes». Sin embargo, la cuestión no es tan simple y es difícil de sintetizar: a veces los violines recogen las partes de oboe 1.º y clarinete 1.º, mientras las violas tocan las del oboe 2.º y clarinete 2.º, etc. Lo que sí hay, en general, es una simplificación del proceso constructivo en el quinteto, que es más uniforme, más monolítico.

El Allegro inicial, en forma de sonata, recuerda en su comienzo el patetismo de la Fantasia y sonata en do menor, con el tema desplegándose a lo largo de las notas ejes de la tonalidad y el característico salto de séptima disminuida del compás 4. Como es de rigor, el 2.º tema modula al relativo mayor, pero cuando en la reexposición vuelva a la modalidad inicial se creará

Moiirt't Werke.

ZWEITES QUINTETT
für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell
von
W. A. MOZART.
Köch. Verz. N^o 406.

Serie 13. N^o 2.

Compositi ausgebl. 1782.

Allegro.

Violino I.

Violino II.

Viola I.

Viola II.

Violoncello.

uno de esos instantes mágicos que se instalan para siempre en el corazón del oyente.

El Andante es más tranquilo, más de acuerdo con el espíritu de la serenata en que nació, aun cuando su estructura sea también la de la sonata bitemática. El modo mayor, en la tonalidad relativa (mi bemol) contribuye también a su efecto sedante.

El Minuetto es una maravilla de perfección tanto técnica como sonora y expresiva. El canon se convierte en el trío en una ingeniosa maquinaria de combinaciones contrapuntísticas: el tema que expone el violín 2^o es recogido a la inversa por el violín 1.º, imitado por la viola a la 5.^a inferior y ésta por el cello a la inversa. El milagro es que, además, suena y es maravillosa expresión de afectos.

El *Allegro* final, en forma de tema y variaciones, es donde tal vez se echa más en falta la orquestación original de la Serenata que da a cada episodio un carácter

muy definido. El final en modo mayor, modalidad que también sirve de clarísimo eje en el centro de todo el movimiento, parece final feliz para páginas demasiado atormentadas.

Quinteto en mi bemol mayor K. 614

Concluido en abril de 1791 y editado por Artaria en 1793, este último quinteto mozartiano obedece, como el K. 593, al encargo de un aficionado húngaro, Johann Tost, y es el final de su obra camerística. Terminado a menos de siete meses de su muerte, puede confundirnos su aparente tono ligero, agradable y desenfadado con el que las violas trazan el primer tema del Allegro di molio. Sabiendo de antemano, como sabemos, el próximo final trágico de su autor, tampoco nos sirven las aproximaciones del tipo «alegría mística, casi franciscana» a las que tan proclives son algunos comentaristas, franceses casi siempre.

Lo más importante, como en el cuarteto anterior (vid. el comentario en el tercer concierto de este ciclo), es a mi juicio el equilibrio entre solidez constructiva y perfección sonora. Hay aquí tal vez menos experimentación, es obra más fácil de escuchar que el imponente quinteto en re, pero no menores motivos de admiración. Uno de ellos, por ejemplo, el valor «constructivo» de un aspecto del primer tema ya aludido: lo importante no es su valor melódico, sino su espíritu rítmico, engendrador de todo el desarrollo. Hay, sí, dos temas (sonata bitemática), tres episodios (tripartita), todo «huele» a sonata clásica, pero su construcción es modernísima, es ya otra cosa.

El *Andante* en si bemol nos presenta un tema tierno, relajante, entre silencios como suspiros, enmarcado en las proporciones clásicas de miembros de 4 compases, frases de 8 y episodios de 16. El desarrollo tiene mezcla de variaciones sobre un tema, de rondó asonatado o de forma sonata ritornelada. Una maravillosa y fresca libertad formal que se justifica por sí misma, no por el molde que adopta ni por el modelo que imita: hace camino al andar.

El *Menúetto allegretto* nos ofrece dos formas muy diferentes de escritura a cinco. El minueto propiamente dicho tiene la finura propia de lo camerístico, es un trozo de admirable polifonía. El Trio, en cambio, se construye sobre una melodía de sabor popular y un

bajo que sólo en un par de ocasiones se aparta de la tónica, como el roncón de una musette (que es el nombre «fino» de lo que nosotros llamamos gaita).

En el *Allegro* final encontramos de nuevo, como en otras obras instrumentales del período último de Mozart, el máximo empeño junto a la máxima inspiración. En la música dieciochesca, lo «constructivo» se demostraba en el primer movimiento de una obra, y el lirismo en el lento: el final era superficial, frívolo, disimulador incluso de las posibles tensiones de movimientos precedentes. Aquí, evidentemente, estamos en otro mundo. El rondó encantador comienza pronto a complicarse con fugados bellísimos a uno y dos temas, contrapuntos en estado de gracia, armonías riquísimas, perfección constructiva inigualable, y todo ello surgiendo como de la nada, sin materiales melódicos llamativos que se instalen en el recuerdo. Es como una demostración abstracta de la maquinaria de un aparato que no sirviera para nada, salvo para demostrar su propia perfección.

TERCER CONCIERTO

Quinteto en mi bemol mayor K. 407 para trompa, violín, dos violas y violoncello

Probablemente destinado a su amigo salzburgués Ignace Leitzgeb. un experto trompista, al parecer se escribió en Viena entre 1782 y 1784. Poseemos muy poca documentación sobre este quinteto, el único en Mozart en el que la trompa se alia a un cuarteto de cuerdas. No posee la importancia de los futuros quintetos de 1787, ni siquiera la del que más tarde Mozart destinaría al clarinete y cuarteto de cuerdas, pero es innegable su poder de seducción. Al elegir la trompa y una segunda viola (el de clarinete se hace con cuarteto de dos violines) mantiene toda la obra un carácter soñador y nostálgico, de armonías graves, muy seductor.

El primer movimiento, en forma de sonata, juega con dos temas en las tonalidades previstas (mi bemol, si bemol) no sin escauceos modulatorios interesantes a do menor (el relativo de mi bemol) y a fa mayor (la dominante de si bemol). Un corto pero intenso desarrollo conduce a la reexposición que no se limita a repetir sino que introduce cambios sustanciosos en el episodio final.

En el *Andante* advertimos una cierta aproximación al estilo concertante. El cuarteto de cuerdas expone el tema con amplitud y luego lo recoge el «solista». Bipartito, en si bemol, debe ser relacionado con la composición de «El rapto en el serrallo», pues la cadencia final nos ofrece una cita casi textual del primer aria de Belmonte en el primer acto del singspiel.

El *Allegro* final es en realidad un rondó y es, posiblemente, el movimiento mejor escrito, más cuidado. Aunque detectamos el estilo concertante hay sin embargo un interés camerístico evidente en el manejo de las cuatro voces de las cuerdas. Como en los finales de otras obras destinadas a conjuntos de vientos, hay en el centro un doble episodio en la tonalidad relativa (do menor) y, tras restablecerse la principal, una larga cadencia final.

Es curioso resaltar, por último, que en la primera edición de esta obra en 1801, diez años después de la muerte de Mozart, apareció transcrita para instrumentos de viento. Es, pues, el caso contrario del segundo quinteto que, como vimos, se creó como serenata para vientos y luego se transcribió para cuerdas.

Quinteto en re mayor K. 593

Debemos los dos últimos quintetos de Mozart, los K. 593 y 614, a un oscuro «amateur hongrois» que le hizo un encargo en un momento indeterminado de 1790. Hoy sabemos su nombre, Johann Tost, aunque no muy bien sus intenciones. El quinteto en re mayor se terminó en diciembre de 1790 y el K. 614 el 12 de abril de 1891, a menos de siete meses de la muerte de Mozart.

Ya hemos hablado (vid. el 2.º programa) de la alegría contagiosa del último quinteto. El penúltimo, sin la perfección formal de las obras maestras de 1787, marca para muchos autores el punto más alto de toda su obra camerística. Como si presintiera su muerte, y sin el menor desfallecimiento, traza sobre el débil cañamazo de la forma clásica una obra de grandísimo empeño, de inusitada libertad formal, de arriesgadas soluciones técnicas, poderosa, sólida, libre. Sólo 30 años más tarde y en los últimos cuartetos beethovenianos, se sacaron las consecuencias de obras como éstas.

El primer movimiento nos sorprende con una introducción lenta, un *largetto*; no es un mero prólogo y, además, volveremos a encontrarlo en el transcurso del mismo movimiento. Si en Beethoven todavía nos sorprende (Sonata patética, por ejemplo), aquí tenemos un modelo bien explícito. El *Allegro* finge ser un típico primer tiempo de sonata bitemática, con sus dos temas en tónica/dominante, etc. Sin embargo, su densidad contrapuntística, su variedad moduladora, su minuciosidad constructiva nos trasladan a un universo inédito. Cuando el *largetto* reaparece encontramos una de las claves para entender lo que pasa.

El *Adagio* es también de construcción bitemática, basada en el contraste entre la dulzura del primer tema en sol mayor y el segundo, más atormentado, en re menor. El episodio inmediatamente anterior a la reexposición es tan impresionante en el análisis como en la escucha.

El *Menúetto* con su trío son verdaderos, prodigiosos modelos de artesanía miniaturista... Bajo la inocente apariencia de un *laender*, mientas el distraído oyente casi ve bailar in mente a las parejas de campesinos felices, todos los procedimientos cultos de la tradición polifónica forman desarrollos tan minúsculos como perfectos.

Si todo es concentración de efectos y técnica en el tercer movimiento, los finales de las últimas obras instrumentales mozartianas tienden a ser más dilatados y

serios. Es ahí donde se detecta con más claridad los miles de años luz que distan estas obras de las de sus contemporáneos empelucados. Lo que parece un comienzo de un rondó inocente y juguetón, cuyo tema aparece además entre barras de repetición, se transforma poco a poco en un monumental fresco camerístico con prodigiosos desarrollos, fugados, variados, modulados... El pasaje en el que se exponen *a la vez* los dos principales sujetos y algunos de los contrasujetos produce tanta admiración por su audacia como por su lógica. Es la maestría del siglo de las luces contemplada por un visionario de ojos alucinados. Cuando le hablen del Mozart rococó y frágil cual porcelana, eche este movimiento en la balanza y verá el pasmo y el crujir de dientes.

CUARTO CONCIERTO

*Quinteto en ja mayor K. 581
para clarinete, dos violines, viola y violoncello*

Escrito en Viena en 1789 y fechado el 29 de septiembre, el quinteto fue compuesto por Mozart para su amigo el clarinetista Antón Stadler, a quien dedicaría poco después el hermoso Concierto K. 622. Como el quinteto con trompa (vid. comentarios al 3.^{er} concierto de este ciclo), éste se separa por razones obvias del concepto «camerístico» logrado en las obras maestras de 1787. Y sin embargo, el estilo concertante, en estos años de madurez tan plena, logra en esta composición una maravilla sonora de rara perfección estilística. Tal vez por ello, y aunque es injusto respecto a los quintetos de 1787, esta obra es una de las más populares de Mozart.

No hay modelos previos para tamaña empresa. El diálogo del oboe con tres instrumentos de cuerda en el cuarteto K. 730, de 1781, estaba ya lejano; hay antecedentes más cercanos en algunas arias de *Così fan tutte*, donde un instrumento de viento se concierta con la voz y crea bellezas sonoras que aún nos conmueven: una de ellas, precisamente, con clarinete obligado, será un poco después joya espléndida de *La clemencia de Tito*. Aun así, el quinteto «Stadler» es único y tuvo desgraciadamente pocos imitadores, salvo el Brahms último, también fascinado por el clarinete.

Se desarrolla la obra en cuatro movimientos. El Allegro inicial está escrito en forma de sonata bitemática aunque, como es frecuente en Mozart, son más de dos los temas que aparecen. En este caso, tras la modulación a la dominante, lo más característico es la facilidad con que el segundo tema, sobre el *pizzicato* del violoncello, se transforma de manera tan asombrosa cuando lo recoge el clarinete tras su exposición por el violín 1.º: la ambigüedad modal, la facilidad modulatoria, la capacidad de transformación es de un efecto tan moderno como sorprendente.

El *larghetto* en re mayor, con la cuerda en sordina, deja al clarinete cantar con tal dulzura que parece imposible la respuesta. Pero la tiene, y el diálogo entre el violín primero, dulce, y el instrumento de viento logra cotas de lirismo paradisíaco.

El *Minuetto*, de gran pureza y simplicidad de líneas, dispone de dos tríos. El primero, para el cuarteto de

cuerdas solamente y en modo menor, es un buen ejemplo de episodio cuartetístico, aunque es el primer violín quien lleva la acción. En el segundo es el clarinete quien hace un «solo» respondido por el primer violín, y el espíritu concertante descuella sin más problemas.

El último movimiento está construido por un tema con variaciones. El tema es buen modelo de estructura clásica: una idea de 4 compases con respuesta simétrica en los otros 4 constituyendo una frase de 8: tras otros 4 compases de «desarrollo», otros 4 repitiendo la idea inicial conforman la segunda frase gemela: en total, 16 compases, como está mandado. Esa misma estructura será la de todas las variaciones, a excepción de la última, que la desarrolla siempre en múltiplos de 4. En la primera variación, mientras la cuerda repite el tema, el clarinete traza una ornamentación glosada, casi un arabesco. La segunda, sobre tresillos, corre a cargo de los dos «dessus» en los episodios pares. La tercera, en modo menor, permite a la viola un acompañamiento melódico de gran expresividad. En la cuarta se explota el virtuosismo del clarinete. Cuatro compases de coda nos llevan a la quinta variación, con cambio de tempo: un *Adagio* en el que el clarinete explora sus diversos registros a través de bellísimos arpeggios. Tras otros cinco compases de enlace, el *Allegro* acelera el tiempo sin que —como en otras variaciones mozartianas— se cambie el compás. Sin barras de repetición, es un final un poco convencional para obra tan hermosa.

Quinteto en do mayor K. 515

Durante la composición de los dos quintetos terminados en 1787, los K. 515 y 516 (vid., a propósito de este último, las notas del primer concierto de este ciclo) Mozart recibió noticias de la grave enfermedad de su padre, quien moriría el 28 de mayo. Están ambos escritos con esa pesadumbre y con ese instinto de liberación ante quien —lejano y enfermo— no dejaba de ser su padre, su consejero, su colega, su tirano, su competidor y hasta su discípulo. Si este dato de la enfermedad y muerte de Leopoldo Mozart se relaciona con frecuencia con el quinteto en sol menor, no es lícito olvidarlo cuando se habla del aparentemente más «olímpico» quinteto en do mayor, el «Júpiter».

En cuanto a su estructura, el plan formal es el que ya vimos en el quinteto en sol menor. Un *allegro* inicial

seguido, a la antigua usanza, del minueto, con un lento como tercer movimiento y un allegro para terminar. Pero todo esto, o los comentarios más o menos descriptivos que hagamos, no explican la, por otra parte, inexplicable perfección de esta obra de Mozart, su solidez, su gracia, su lógica, su majestuosidad. Es, además, una de las más amplias de toda su música de cámara, una obra, en fin, de gran empeño.

El Allegro inicial es una de las «construcciones» más perfectas de toda la era clásica. El diálogo inicial entre las voces extremas constituye un motivo que inspira todo el movimiento, de lento y mayestático desarrollo armónico y de bien trabados contrapuntos. La amplitud permite, precisamente, una exploración de tonos muy alejados del principal y una gran cantidad de ideas secundarias que siempre confluyen en el caudal adecuado.

El Minueto destaca por sus armonías cromáticas, muy modernas, y por la capacidad de reelaboración temática de la frase inicial, distinta en armonías y significado cada vez que aparece.

El *Andante* tiene un marcado sabor «cuartetístico» —quiero decir, «camerístico»— pero, al mismo tiempo, recuerda un diálogo amoroso en el teatro entre los dos personajes representados por el violín 1.º y la 1.ª viola. La pequeña cadencia con la que el violín desemboca en la reexposición guarda también reminiscencias del concierto o, mejor aquí, de la sinfonía concertante. En realidad, todo ésto no tiene la menor importancia ante la increíble perfección de lo que allí ocurre.

El *Allegro* final vuelve a disponer de generosas dimensiones, sólo permitidas con una tan sólida arquitectura formal. Mezcla de rondó y de sonata, pleno de energía contrapuntística, mantiene el tono «serio» y un poco mayestático del comienzo a través de más de 540 compases, uno de los más amplios discursos instrumentales de Mozart.

PARTICIPANTES



CUARTETO HISPÁNICO NUMEN

En el invierno de 1978 se produce la fusión de miembros de sendos cuartetos disueltos, el Hispánico y el Numen; en su actual formación, y en sus cinco años de existencia, el Cuarteto Hispánico Numen ha realizado numerosos conciertos, cubriendo prácticamente toda la geografía española.

El Cuarteto se empeña en dar a conocer, además del repertorio universal, obras desconocidas de compositores españoles injustamente olvidadas. Fue escogido en la primavera de 1980 para brindar al público de Madrid un ciclo de cuatro conciertos sobre *La evolución del Cuarteto de Cuerda*, comprendiendo obras desde Haydn hasta Bartok, en la Fundación Juan March; también ha realizado varias grabaciones públicas para Radio Nacional de España.

El primer disco grabado por el Cuarteto, con sendas obras de Manuel Canales, mereció un premio del Ministerio de Cultura, y abrió camino para actuaciones del conjunto en el extranjero.

Hace un año el Cuarteto fue invitado a tocar la famosa colección de instrumentos Stradivarius en el Palacio Real de Madrid, concierto que fue retransmitido por RTVE. Igualmente intervino en el concierto de clausura del II Congreso Nacional de Musicología, celebrado recientemente en El Escorial y dedicado a la música del siglo XVIII.

Los integrantes del Cuarteto Hispánico Numen, además de dedicar sus mejores esfuerzos al cultivo de la música de cámara, llevan a cabo la enseñanza de sus respectivos instrumentos en distintos centros docentes del País.

El Cuarteto Hispánico Numen está formado por:
 Polina Kotliarskaya, violín.
 Francisco Javier Comesaña, violín.
 Juan Krakenberger, viola.
 José María Redondo, violoncello.

A los que se suman en este ciclo:

Patricio Díaz, viola

Nació en Madrid, donde comenzó sus estudios musicales con Antonio Arias. Ha sido becado por los cursos Música en Compostela y Música Barroca de El Escorial. Pertenece a la Joven Orquesta de España y, desde 1984, a la Joven Orquesta de los Países Europeos. Ha recibido una beca de la Fundación Banco Exterior para formar un sexteto que actualmente trabaja bajo la dirección de Brunhilda Gianneo.

Máximo Muñoz Pavón, clarinete

Nació en Magán (Toledo). Estudió Solfeo y Clarinete con Francisco Villarejo, pasando después al Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, donde obtuvo Premio de Música de Cámara, Primer Premio de clarinete y Premio extraordinario «Conservatorio de Madrid».

Es clarinete solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE y profesor de clarinete en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fue fundador del «Quinteto de Viento de Madrid» (año 1958). Fundador de las Orquestas de Cámara «Juan Crisóstomo de Arriaga» y «Manuel de Falla» (años 1959-60). En el año 1965 fundó el «Quinteto de Viento de la RTVE», y en el año 1977 el «Quinteto Parnassus» (Cuarteto de cuerda y clarinete).

Ha actuado como solista con las Orquestas Sinfónicas de Madrid, Sinfónica de Tenerife, de Cámara de León, Filarmónica de Sevilla, Filarmónica de Valladolid, Sinfónica de Málaga, Sinfónica de Bilbao, Municipal de Valencia y Orquesta Sinfónica de RTVE.

Con la célebre Agrupación Nacional de Música de Cámara de Madrid, actuó en Madrid, Bilbao, San Sebastián, Oviedo y Badajoz.

QUINTETO ESPAÑOL

El grupo fue creado en 1965 por cuatro solistas de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española. Desde entonces, como cuarteto, desarrolló una intensa labor en España, dando conciertos en todas las principales ciudades españolas.

Con la incorporación al grupo, en los últimos años, del conocido solista de piano José Tordesillas, ha sido posible ampliar el ya rico repertorio del cuarteto de cuerda con obras para piano y cuerda.

Hermes Kriales, primer vio/m

Premio «Sarasate» y Premio de Música de Cámara del Real Conservatorio de Madrid. Premio «Eduardo Aunós» para Sonatas y Música de Cámara. Fundador y concertino-solista de la Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Española, fundador y concertino de varias Orquestas de Cámara en Madrid. Ha actuado como solista con las principales Orquestas de España. Profesor de violín en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

María del Carmen Montes Uraga, segundo vioiín

Nació en Bilbao, iniciando sus estudios musicales en el Conservatorio Vizcaíno de Música y los de violín con el maestro Juan José Vitoria, obteniendo las más altas calificaciones que otorga dicho centro. Más tarde ingresa en el Conservatorio Nacional Superior de París tras una brillante oposición, para asistir a las clases de violín del maestro René Benedetti, donde permanece tres años consecutivos para trasladarse, becada por el gobierno francés, a los cursos internacionales de Niza que dirigía dicho maestro Benedetti. Esta joven violinista es bien conocida en el ámbito musical español por sus actuaciones como solista y recitales. Actualmente es profesora en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y ayuda de concertino de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

Pablo Ceballos, *viola*

Nació en Salamanca, donde comenzó sus estudios, que concluyó en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, con las máximas calificaciones y primeros premios. Es solista de viola de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, a la que pertenece desde su fundación. Ha actuado con los Stradivarius del Palacio Real de Madrid.

Enrique Correa Balbín, *vioJoncelio*

Estudia en el Real Conservatorio de Madrid, con el maestro Ruiz Casaux, obteniendo el Primer Premio de Violoncello al fin de su carrera. Cursa estudios de armonía y contrapunto con el maestro Conrado del Campo, y tiene asimismo premios de armonía y música de cámara. Perfecciona más tarde sus estudios con Gaspar Cassadó en la A. Chigiana de Siena y en la Escuela Marguerite Long de París. Obtiene la Beca «Conde de Cartagena», para Nueva York. Ha dado numerosos recitales como solista y también de música de cámara — Dúo Correa-Sanmartín—. También como solista ha sido acompañado por directores como Toldrá, O. Alonso, Comissiona, Ferencsik, etc. Actualmente es solista de la Orquesta de la RTVE.

A los que se suman es este ciclo:

Emilio Mateu, viola

Comienza sus estudios de violín y viola en el Conservatorio Superior de Música de Valencia obteniendo el Premio Fenollosa de Violín y el Premio de Honor Fin de Carrera de Viola.

Se inicia profesionalmente como solista de viola en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y perfecciona su formación en Salzburgo, Siena, Granada y Madrid.

Ha formado parte de grupos como el Quinteto Sek, Estro, Cuarteto de Solistas de la Orquesta Sinfónica de la RTVE y Audubon Quartet (Estados Unidos), con quien ha actuado en Londres, Zurich, Helsinki, Río de Janeiro.

Desde 1967 forma dúo con el pianista Luciano González y realiza grabaciones para Radio Nacional de España. Recientemente han grabado un disco con sonatas de Hindemith y R. Gerhard.

Ha estrenado obras escritas por compositores actuales, como A. Oliver, T. Marco, A. Arteaga, J. Guinjoan.

En la actualidad es solista de la Orquesta Sinfónica de la RTVE, Catedrático del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y fundador director del Grupo de Violas Tomás Lestán.

Luis Morató, trompa

Nace en Liria (Valencia), comenzando sus estudios musicales en la «Banda Primitiva» de dicha ciudad con F. Ramos y A. Blanquer. Estudia la especialidad de Trompa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia con Miguel Falomir, obteniendo las más altas calificaciones y «Primer Premio Fin de Carrera». Ampliando estudios posteriormente en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid con Salvador Norte.

A los diecinueve años gana una plaza de trompa en la Orquesta Sinfónica de RTVE Española, donde en la actualidad, y ya desde 1970, es profesor solista de dicha especialidad.

Ha dado conciertos con la Orquesta Sinfónica de RTVE Española, Filarmónica de Las Palmas, etc.

Pertenece al «Quinteto de Viento» y al «Grupo de Metales» de RTVE Española, con los cuales ha grabado varios discos y ha obtenido diferentes premios.

INTRODUCCION Y NOTAS AL PROGRAMA

Inmaculada Quintanal

Nacida en La Felguera (Asturias), estudia en la Escuela Normal de Oviedo, donde se gradúa, y en el Conservatorio Superior de Música de Madrid donde consigue el título de piano y los de Profesor Superior de Pedagogía Musical y Musicología, este último bajo la dirección de P. Samuel Rubio.

Pertenece a la Sociedad Española de Musicología, y es miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Pedagogía Musical.

Es en la actualidad profesora numeraria de la Cátedra de Música en la Escuela Universitaria de Formación del Profesorado de EGB de Oviedo, habiendo impartido numerosos cursos de su especialidad en varios ICE, y en la UNED.

Entre sus numerosas publicaciones, destacan Asturias, Canciones (Oviedo 1980), *La Música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*, publicada por la Cátedra Feijóo y la Consejería de Cultura del Principado de Asturias (Oviedo, 1983) y Juan Ptiez, Villancicos (Oviedo 1985), además de estudios monográficos sobre maestros de capilla de la catedral ovetense como Juan Páez (Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 31, 1977), Elias Guaza (Boletín del Instituto de Estudios Asturianos, núm. 32, 1978) o Enrique Villaverde (Revista de la Sociedad Española de Musicología, I, 1978), y de diversas transcripciones y análisis de obras de los músicos ovetenses.



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid

Entrada libre