



Sociedad de Conciertos de Alicante

CUARTETO ARTEMIS (ARTEMIS QUARTET)

Vineta Sareika, violín

Anthea Kreston, violín

Gregor Sigl, viola

Eckart Runge, violonchelo

Lunes, 19 de marzo 2018

Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h

PROGRAMA

MENDELSSOHN

Cuarteto de cuerdas n°3 en Re mayor, op.44 n° 1

Molto Allegro Vivace

Minuetto: Un poco Allegretto

Andante espressivo ma con moto

Presto con brio

BARTÓK

Cuarteto de cuerdas n° 2, Op. 17, Sz. 67

Moderato

Allegro molto capriccioso

Lento

Pausa

MOZART

Cuarteto de cuerdas en Do mayor, n°19, KV.465 «De las disonancias»

Adagio - Allegro

Andante cantabile

Minuetto -Allegretto

Allegro

A partir de la página siguiente se desarrollan los comentarios al programa.

MENDELSSOHN- BARTHOLDY, FELIX (Hamburgo, 1809-Leipzig, 1847)

Cuarteto de cuerdas n°3 en Re mayor, op.44 n° 1

Originario de una familia de patricios berlineses (su padre era banquero) Felix Mendelssohn-Bartholdy, recibió una refinada educación, de acuerdo con su estatus social, que le hizo poseedor de una precoz cultura enciclopédica, poco común para su edad. Por otra parte, también como niño prodigio, especialmente dotado para la música, recibió pronto clases de composición con el célebre profesor de armonía Carl Friedrich Zelter (1758-1832) hasta el punto de llegar a componer, siendo todavía su alumno, con tan sólo once años e, incluso, escribir, a los quince, alguna de sus obras maestras como el *Octeto para cuatro violines, dos violas y dos violonchelos en mi bemol mayor, op.20* (1825), y la *Obertura de "El sueño de una noche de verano"* (1826). Pero a pesar de las facilidades de una vida desahogada y sin aparentes problemas, la realidad existencial fue difícil de afrontar para un adolescente tan brillante, sensible y por añadidura judío, en un ambiente social antisemita, pese a la conversión de la familia al cristianismo y la amistosa protección que siempre disfrutó del entonces todopoderoso de las letras y del mundo del arte germano, Goethe. Aunque, en 1827, su ópera «*Las bodas de Camacho*» fracasa en su estreno en Berlín, dos años después adquiere gran celebridad en toda Alemania al «resucitar» en la *Singakademie* («Academia de canto») de Berlín la «*Pasión según San Mateo*», el *Oratorio* de Johann Sebastian Bach, durante, cien años olvidado, entre legajos del maestro, pese a lo cual cuando aspiró a dirigir esa Institución se prefirió a un mediocre, pero más cristiano, y también discípulo de Zelter, Carl Friedrich Rungenhagen (1778-1851). En 1837 se casó con la hija de un pastor protestante de Francfurt, Cécile Jeanrenaud y, de esa época, se deben las obras maestras del *oratorio* romántico *Paulus* (1836) y *Elías* (1846). Excelente dibujante, con anterioridad, un gran viaje por Italia, Francia e Inglaterra (entre 1829 y 1832) refinó, aún más si cabe, su vasta cultura y le permitió plasmar recuerdos pictóricos que trasladaba a cartones y que se reflejaron en su música como la *Sinfonía Escocesa* (1829-1842), la *Sinfonía Italiana* (1833), la *Obertura La Gruta del Fingal* etc. que muestran su gusto por la naturaleza salvaje y los paisajes marinos. De regreso a Inglaterra se le hizo un recibimiento halagador, al considerarlo como el sucesor de Händel, Haydn y Carl Maria von Weber y aunque fracasó en Dusseldorf como Director musical (entre 1833 y 1835), fue en Leipzig (La ciudad de Bach), donde pasó los mejores años de su vida, dirigiendo los conciertos de la *Gewandhaus* (1835-1847).

Excelente pianista, violista y director de orquesta, defendió la obra de Bach -de quien era el «profeta» según Berlioz- y también a Beethoven y a Mozart. Muy generoso, servicial y buen compañero, protegió a Berlioz, estrenó las dos primeras sinfonías de Schumann y abrió un *Conservatorio* para acoger y animar a jóvenes talentos menos favorecidos que él por la fortuna. Desbordado por sus múltiples actividades su trabajo se repartió entre Londres, Leipzig y Berlín, donde fue requerido por el rey de Prusia Federico Guillermo IV a partir de 1840, creando en Postdam sus músicas escénicas *Antígona* (1841) y *El sueño de una noche de verano* (1843). El disgusto por el inesperado fallecimiento de su querida hermana Fanny y el estrés de su incansable trabajo, acabaron por fulminar su salud, el 4 de noviembre de 1847, dejando todavía una *ópera* (*Loreley*) y un *Oratorio* (*Christus*) pendientes de publicar.

Desde su infancia, Mendelssohn consideró la música de cámara como esencial, escribiendo en 1825 que «*su instrumento solo (el piano) no le atraía y que las Sonatas para violín, viola, los cuartetos, etc, le interesaban más*». En 1820, siendo aún alumno de armonía de Zelter, escribió, un *Trío*, varias páginas para piano y violín, y un *Recitativo y Largo* para *Cuarteto*. En 1821, año de su encuentro con Carl von Weber que había viajado a Berlín para estrenar la ópera *Der Freischütz* («El cazador furtivo»), compuso Mendelssohn tres *óperas*, varias *fugas* para cuerdas y un *cuarteto* con piano en *Re* menor, no tardando en aparecer la primera obra de cámara publicada: el *Cuarteto* para *piano, violín viola y violonchelo* en *Do* menor *op 1*, comenzado durante unas vacaciones en Suiza, en Sécheron, cerca de Ginebra, en Septiembre de 1822 y terminado en Berlín el 18 de octubre.

Los tres *cuartetos* op.44, compuestos entre 1837 y 1838, fueron dedicados a su Alteza Real el Príncipe Heredero de Suecia y publicados por *Breitkopf & Härtel*, en Leipzig, en junio de 1839. Estas obras bastante lúcidas, «*teñidas de clasicismo y situadas a veces más acá de los límites expresivos del autor sirvieron de modelo directo para los cuartetos op.41 de Schumann y, después, como ejemplo en el renacimiento de la música de cámara seria en la Europa de 1850 y, especialmente, en Francia (Lalo (1823-1892), Saint-Saëns (1835-1921) y Franck (1822-1890) »* (Tranchefort).

A pesar del orden de publicación, como nº1, el *Cuarteto* en *Re* mayor.op.44, comenzado en Leipzig en abril de 1838 y terminado en Berlín el 24 de julio del mismo año, fue el último del grupo en ser finalizado, por lo que el 30 de julio, Mendelssohn anunciaba a su amigo el violinista Ferdinand David : «*He terminado mi tercer Cuarteto en Re mayor y lo estimo mucho... es más fogoso y de mayor efecto que los otros*». Fue estrenado en la *Gewandhaus* de Leipzig el 16 de febrero de 1839, por el *cuarteto* formado por los violinistas F.David y C.W.Uhlich, Carl Traugott Queisser (viola) y A.Grabau (violonchelo). Curiosamente, lo que transmite este *Cuarteto* es una especie de reflejo íntimo de la *Sinfonía Italiana* (1833), tomando de aquella: *mutatis-mutandi*, los movimientos exteriores, sus ágiles tresillos de *tarantela*, el *minuetto* falsamente rocó que sustituye al *scherzo*, y el movimiento lento, gracioso y meditativo que discurre sobre un bajo *ostinato*.

El Primer Movimiento ***Molto Allegro Vivace*** (*Re* mayor, en 4/4) es un *Allegro* brillante, que resume, en cierto modo, las experiencias formales emprendidas por Mendelssohn en los otros dos *cuartetos* previos del *op.44*. El primer tema se proyecta a partir de una anacrusa muy viva -un arpeggio de semicorcheas- seguida de un trazo descendente, sobre un ritmo con puntillo y de una cadencia en notas repetidas. El tema modula luego de manera notable, repitiéndose estos cuatro compases, en *Fa* sostenido menor y, después, en *Mi* menor. Un pequeño motivo ondulante en corcheas, retomado en imitaciones y un ligero contracanto en negras en el primer violín completan este grupo. Los solos concertantes sirven como puentes. Una cadencia de primer violín lleva a la repetición. Una transición generosa, desarrollada, finje modular hacia la dominante escogiendo. Mendelssohn un matiz más delicado -el relativo de éste, *Fa* sostenido menor- para el segundo tema, cuya fisonomía, contrasta completamente con la del primero. Después de una *codetta* en canon, viene el desarrollo que esencialmente utiliza una variante del primer tema transformado en arpeggio de séptima disminuida. El desarrollo ignora por completo el segundo tema que ya no estará presente hasta la coda. Todo este movimiento, que renuncia a las combinaciones de motivos

parece ser un pequeño retroceso con respecto a las grandiosas tentativas de los años 1827-1829.

El Segundo Movimiento, *Minuetto: Un poco Allegretto*, es el último *minuetto* escrito por Mendelssohn, sólo en apariencia tradicional, con sus dos secciones repetidas y un trío en figuraciones que se repiten en la coda aunque, en rigor, no tiene ni la fachada ni la franqueza armónica del viejo *minuetto* clásico.

En el Tercer Movimiento *Andante espressivo ma con moto* (*Si* menor, en 2/4), al renunciar a su *scherzo* favorito, Mendelssohn sustituye el movimiento lento por una tranquila y poética romanza sin palabras que sigue en el *tempo* del *minuetto* anterior por lo que queda excluido cualquier contraste de movimiento. Se trata pues, simplemente, de un cambio en la modalidad de iluminación con otro matiz de claroscuro. Bajo la melodía arrebatadora del primer violín (una serie de pequeños fragmentos melódicos intercambiables), el segundo violín desarrolla un contrapunto en semicorcheas *staccato*, de inmutable ritmo, que caracteriza a todo el fragmento. La presencia de un segundo tema, *cantabile* y las sonoridades variadas durante la *reprise* -trinos, *pizzicatos*, pequeñas escalas en *spiccato*, acordes rotos- muestran un esfuerzo original para incorporarse a un ambiente de *Lied* construido en forma *sonata* que representan los signos más seductores del *scherzo* mendelssohniano.

El Cuarto Movimiento *Presto con brio* (*Re* mayor, 12/8), construido en forma de *rondó-sonata* es un impetuoso *Finale* que llama la atención por su pléora temática en la que el único estribillo comprende tres grupos bien diferenciados: amplios acordes, después un motivo en corcheas al unísono que prosigue en las cuerdas graves, mientras que los violines tocan una pequeña fórmula cadencial. Estos motivos son repetidos inmediatamente un tono más alto (en *Mi*) y seguidos por una idea cantable tomada del *Allegro vivace* de la *Sinfonía Italiana*. El curso de tresillos, modulando, desemboca en un *couplet* cantable (*La* mayor, compás 61) y una segunda transición, más desarrollada (compases 88-125), conduce a la reaparición del estribillo. El desarrollo se centra inicialmente en el *couplet* y después extrae de la cabecera del estribillo un *fugato* seguido de una reexposición completa y de una coda donde el primer violín brilla por sus efectos virtuosistas.

Duración aproximada: 30 minutos.

BARTÓK, BÉLA (Nagyszentmiklos (Hungría, hoy Rumania), 1881-New York, 1945)

Cuarteto de cuerdas n° 2, Op. 17, Sz. 67

La música de cámara de Béla Bartók, al igual que el conjunto de su obra, es abundante y diversa aunque no adquiere más que un puesto relativamente modesto, en el piano. Exceptuando la *Sonata para dos pianos y percusión* y las dos *Sonatas para violín y piano*, Bartók da una considerable importancia, al repertorio de cuerdas en el que, al margen de las

dos citadas *Sonatas*, pueden incluirse dos *Rapsodias* y 44 *Dúos* para dos violines, la *Sonata* tardía para *violín solo* y sobre todo el imponente conjunto de los *Seis Cuartetos* que dominan la música de cámara de la primera parte del siglo XX, junto a los de la Escuela de Viena y que sobrevienen puntualmente en un momento fundamental en la evolución del lenguaje de Bartók, estableciendo una trayectoria de más de treinta años y manteniendo, por su situación estratégica, unas firmes relaciones con partituras contemporáneas, al tejer con ellas una malla tupida, tal como ha mostrado su exégeta Janos Kárpáti (*Bartók's String Quartets* (Corvina, Budapest, 1975)).

Al lado de los géneros tradicionales de la música de cámara, como son las *Sonatas* y los *Cuartetos*, Bartók presta una particular atención a determinadas combinaciones instrumentales poco comunes, tal y como lo ensayan paralelamente Webern y Varèse, por otros medios, como sucede en la original propuesta de la *Sonata para dos pianos y percusión* o, en un grado menor, en los *Contrastes para clarinete, violín y piano*.

La riqueza del lenguaje de Bartók estriba, para Tranchefort, en la «*conciliación entre un pensamiento compositivo, pleno de actualidad y la dimensión de la música popular que él integrará en diversos grados en su obra*». Un tan perfecto equilibrio formal, como el de las grandes partituras de Bartók depende de la curva evolutiva que traza desde el cromatismo hacia el diatonismo, en un esquema que adoptará con frecuencia (como por ejemplo en la *Música para cuerdas percusión y celesta*), una concepción formal y estética que revela confianza y optimismo en un arte que, ante todo, pretende que sea «vivo». Para comprender mejor la postura de Bartók en cuanto a la relación entre «música culta» y la «música popular», es necesario pasar por la «rehabilitación» de esta última categoría, que pudiera parecer como secundaria a nuestros oídos occidentales que han perdido, desde hace mucho tiempo, su rastro. «*Cuanto más primitiva es una canción, afirma Béla Bartók, más singulares pueden ser su armonización y su acompañamiento*». Así pues, de esa riqueza latente, extraerá Bartók muchas sonoridades insólitas y demasiado precipitadamente interpretadas como las exclusivas preocupaciones de un compositor deseoso de inscribirse en la evolución del lenguaje musical del siglo XX. En efecto, aunque la *atonalidad* de la Escuela de Viena no le dejara indiferente, como prueban ciertas partituras como las *Sonatas para violín y piano* y el *Tercer Cuarteto*, por sus vínculos con el fondo popular musical de una amplia parte de Europa, Bartók no cederá nunca totalmente a ella, convencido de que «*una música popular atonal es inconcebible*», por lo que, en verdad, ocupa un lugar muy particular en la historia musical de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, como compositor independiente y bastante solitario, Bartók fue poco proclive a promocionar su propia obra, mostrándose, incluso, en hacerlo, bastante desafortunado. Tal vez por ello sus páginas y concepciones musicales fueron poco explotadas por sus contemporáneos y tampoco se le puede atribuir la fundación de ningún sistema teórico, ni la creación de una escuela propia. Su influencia se ejerció, por consiguiente, al margen de cualquier círculo elitista restringido y de todo proselitismo ideológico y/o pedagógico. Es, en parte, por estas razones, por lo que, posiblemente, no ha jugado en la evolución del lenguaje musical de su tiempo un papel tan decisivo como el de, por ejemplo, Arnold Schoenberg aunque por la amplitud, la exigencia y la calidad de acabado de su obra se sitúa, a la par que figuras contemporáneas como Debussy (1862-1918), Stravinsky (1882-1971) y el propio Schoenberg (1874-1951), como uno de los compositores mayores de su tiempo sobrepasando incluso a sus colegas en el ámbito del *cuarteto* género en el que con seis

partituras, que forman un verdadero ciclo, su contribución es efectivamente más importante que la de sus grandes colegas coetáneos, imponiéndose notablemente, tanto por su poder expresivo, prácticamente sin equivalencia, como por la originalidad de su lenguaje y la primicia de su sonoridad, pero también por su concepción del gobierno de las partes y de la escritura para esta concreta formación de cuerdas.

Al contrario que los grandes clásicos, pero también al igual que Schoenberg o Webern, Bartók no conocía en profundidad los instrumentos de cuerda en tanto que intérprete aunque, como Janáček o Berg, procuró hacer de este defecto una virtud, permitiéndole despreocuparse de la «ejecutabilidad» de su escritura. De esta suerte, Bartók inventa nuevas texturas, nuevos modos de tocar y nuevas sonoridades con una tal fuerza de convicción que sus páginas para *cuarteto*, algunas veces a contracorriente de las tradiciones del género, se han impuesto, finalmente, como «ídiomáticas».

Las relaciones de Bartók con sus colegas, frecuentemente difíciles y decepcionantes, fueron tachadas, por muchos, de simples malentendidos, pero lo cierto es que, en sus años de formación, no llegó realmente a aproximarse a ninguna de las grandes figuras de su tiempo. Richard Strauss (1864-1949) se negó a recibirle y Ferruccio Busoni (1866-1924) le defiende «*con la boca pequeña, y después se aleja*» (Bernard Fournier). Más tarde, sus encuentros con Hindemith (1895-1963) y Janáček (1854-1928) no desembocan tampoco en nada constructivo. Aunque apreciaba mucho a Ravel y Debussy ejerció sobre él una notable influencia, a través de su amigo Kodály aunque, durante largo tiempo, consideró a Stravinsky como el más grande compositor vivo, no llegó a encontrarse con él. También, ciertamente, admiraba a Schoenberg con quien, no obstante, tampoco tuvo contacto por lo que tampoco tuvo la oportunidad de apenas recibir su influencia, al margen de su interés común por la saturación cromática, precisando al respecto que: «*a pesar del interés que he prestado personalmente a las innovaciones de Schoenberg, mi armonía es completamente diferente a la suya y los que piensan lo contrario no comprenden gran cosa*». En cierto sentido y pese a no tener una relación personal con él, estaba más próximo a su discípulo Alban Berg (1885-1935) del que descubrió maravillado la *Suite Lyrica* y, en ciertos aspectos, su lenguaje se aproxima al suyo.

Bartók mantuvo, sin embargo, relaciones privilegiadas con dos de sus contemporáneos: Szymanowski (1882-1937) del que admiraba su sistema armónico y su compromiso a favor de la música polaca y su íntimo amigo Zoltán Kodály (1882-1967) del que estuvo muy próximo, en particular en la temprana recolección de músicas populares húngaras. Si bien algunos de sus predecesores inmediatos, Wagner, Liszt e incluso Richard Strauss, tuvieron un cierto papel en la formación de su estilo, ninguno de ellos podía enseñarle lo que fuere en el terreno del *cuarteto* aunque Brahms, (1833-1897) al que se referirá como uno de los grandes compositores de su generación, con excepción de los franceses, le sirvió de modelo para un *cuarteto* de juventud, compuesto en 1898. Sin embargo, se desvía de la vía brahmsiana más rápidamente incluso que de Schoenberg. De hecho, es en el pasado donde Bartók encuentra sus grandes modelos y, de acuerdo con ello, siempre consideró a Bach una figura tutelar, aunque de todas las influencias que sufre, la más vivificante y más decisiva fuera, sin duda, la de Beethoven, cuyos *cuartetos* no cesaron de acompañarle a lo largo de toda su carrera. Así, su *Cuarteto* 1º que comienza en la atmósfera de la *fuga* melancólica del Op. 131 y evoca el «*Muss es sein?*» del Op. 135 y el último, donde se encuentran entre

otras, reminiscencias de la *Gran Fuga* y del *Scherzando vivace* del Op.127, fue compuesto en un período de su vida en el que, según Jozsel Ujfalussy, las partituras de los *cuartetos* de Beethoven eran «*las compañeras de viaje y las lecturas constantes de Bartók*».

Estrenado por el Cuarteto *Waldbauer-Kerpely*, al cual está dedicado, el 3 de marzo de 1918, el *Cuarteto de cuerda n°2 (op.17, Sz.67)*, conoció una larga gestación de 1915 a 1917. En efecto, durante los aproximadamente diez años que lo separan del *Primero (op.7, Sz.40)*, el lenguaje de Bartók había ganado considerablemente en madurez con las dos obras maestras que jalonan este período: *El Castillo de Barba-Azul* y *El príncipe de madera* sobre libretos de su amigo Béla Balázs y, sobre todo, la *Suite op.14* para piano, marcada por la música popular árabe descubierta durante su viaje a Argelia en 1913 (influencia que también se encontrará en *El mandarín maravilloso* y en la *Suite de danzas* para orquesta). El otro punto en común entre estas partituras y el *Cuarteto n°2* reside en la insólita adopción de un movimiento lento como final, un verdadero toque personal en las formas de este período (las *Cuatro piezas para orquesta Sz 51* de 1912), ya terminaban por una «marcha fúnebre». De este modo surge el plan general en tres movimientos, un *Moderato* y un *Lento* final enmarcando al *Allegro* central, primer ejemplo notable de un equilibrio formal concéntrico en el compositor. Como ha observado Serge Moreux, «*esta trayectoria adopta el esquema: preparación de tensión-tensión-relajación, reforzando la posición estratégica del Allegro central en tanto que punto culminante de la partitura. En fin, el carácter muy lírico de la pieza, la vuelve a aproximar al Príncipe de madera constituyendo así una de las últimas incursiones románticas en la música de Bartók que prefigura la dimensión expresionista de su segundo ballet, El mandarín maravilloso*».

El Primer Movimiento, un *Moderato* de forma *sonata* libremente tratada, está planificado a la imagen del conjunto del *Cuarteto n°2*, con la densidad máxima situada en el desarrollo central. Tanto rítmica como melódicamente, Bartók, consigue concentrar los principales elementos del movimiento en la idea inicial, especialmente con el salto de cuarta que tendrá un importante papel en los movimientos siguientes.

Si el primer movimiento oscilaba entre *La* y *Fa* sostenido menor, el Segundo *Allegro molto capriccioso*, está escrito alrededor de *Re*. A medio camino entre el *Allegro barbaro* y la segunda parte de la *Suite de danzas* por el aspecto implacable y salvaje del *ostinato*, el movimiento, frecuentemente descrito como un *scherzo*, se aproxima más bien a un *rondó* variado cuyo estribillo alterna con elementos de un carácter melódico totalmente opuesto. Partiendo de un simple *Re*, pero reiterándolo de manera obsesionante, Bartók accede a elaborar una temática que progresa por sucesivos ensanchamientos, de la tercera (con la ambigüedad mayor/menor *re-fa/re-fa* sostenido, típicamente de origen popular) a la cuarta aumentada (intervalo muy propio de la música de Bartók), e impone con más fuerza el estribillo modificado en cada una de sus reapariciones, en paralelo a un frenesí creciente, procedimiento que encontrará eco en las danzas de seducción del *Mandarín maravilloso*.

En mayor medida que el perfil melódico del tema, es la intensidad del trabajo rítmico lo que revela la influencia del material popular que el compositor explota activamente durante el período 1916-1918. Entre la *Suite 14 (Sz 62)* y el *Mandarín maravilloso (Sz.73)*, no menos de nueve partituras se nutren de melodías húngaras y eslovacas, ya sea para canto y piano o para piano solo y enmarcan al *Cuarteto n°2* situado en el centro de esta producción.

Paralelamente, Bartók comienza a explotar las múltiples sonoridades del *cuarteto* con los *pizzicatos*, *glisandos* y hasta las *sordinas* utilizadas en la coda *Prestissimo*, múltiples efectos, salpicados de grandes acordes masivos *en tutti*, que producen rupturas bruscas entre las diferentes apariciones del tema principal.

Aunque lleva la indicación *Lento*, el Tercer Movimiento se inspira en la variación por incremento interválico del precedente, y liga con el primer movimiento volviendo a tomar el tema inicial al que hará, a su vez, objeto de variantes, engendrando armonías en cuartas, todo ello en el seno de una forma de nuevo tripartita. *El Cuarteto* terminará en *La*, uno de los dos polos del movimiento, confirmando así este primer paso hacia la forma «en arco» que inmediatamente será perfeccionada, en particular en los *Cuartetos 4º y 5º*.

Duración aproximada: 26 minutos.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS, (Salzburgo 1756- Viena, 1791)

Cuarteto de cuerdas en Do mayor, nº19, KV.465 «De las disonancias»

Comenzados entre 1782 y 1786, la serie de seis *Cuartetos* compuestos como homenaje espiritual a su amigo y maestro Joseph Haydn se encuentran entre los más densos y trabajados por Mozart que, en una carta acompañando las partituras, *escribe*: «*Mi querido amigo Haydn, un padre que había decidido mandar a sus hijos al gran mundo estimó que debía confiarlos a la protección y conducta de un hombre a la sazón muy célebre, el cual, por fortuna, era su mejor amigo. Aquí tienes también, pues, hombre célebre y amigo mío queridísimo, estos mis seis hijos. Son, no cabe duda, el fruto de una larga y laboriosa fatiga, pero la esperanza que me infunden muchos amigos de que la veré en parte compensada, me anima y hace creer que estas partes me serán un día de algún consuelo. Tú mismo, amigo queridísimo, me demostraste tu satisfacción por los mismos. Este sufragio tuyo me anima particularmente a recomendártelos a ti, y me hace esperar que no te parezcan del todo indignos de tu favor. Dígnate, pues, a acogerlos benignamente, y ser su padre, guía y amigo. Desde este momento te cedo mis derechos sobre ellos; te suplico, empero, mires con indulgencia los defectos, que el ojo parcial de padre me puede haber ocultado, y continúe, a pesar de ellos, tu generosa amistad con quien tanto te aprecia, mientras me declaro de todo corazón. Tu sincerísimo amigo*

W.A.M. Viena uno de septiembre de 1785».

La carta, que apenas tiene desperdicio, no puede demostrar mejor el cariño y respeto de Mozart hacia «papá Haydn», aunque hay evidencias de que dichos sentimientos eran recíprocos, como demuestra la carta que meses antes (el 16 de febrero de 1785) enviara Leopold a su hija Nannerl desde Viena, refiriendo el comentario que le hiciera el propio Haydn en el transcurso de una velada en casa de Wolfgang: «*Yo le digo como hombre sincero, que su hijo es el más grande compositor que yo conozco personalmente o de oídas y que posee la más alta ciencia de la composición».*

El *Cuarteto de cuerdas en Do mayor, nº 19, K 465*, cuyo subtítulo «*De las disonancias*» - algo «burguesucho», según Paumgartner- ha robado tinta y sueño a todos los críticos y

comentaristas, es la página que cierra la colección de *Seis Cuartetos* dedicados a Joseph Haydn (K.387, K.421, K.428, K.458, K.464 y K.465) Compuestos entre 1782 y 1785, este ciclo es la señal de una devota admiración unida a la fuerte impresión musical que habían suscitado en el alma de Mozart, los «*cuartetos rusos*» de Haydn de los que son deudores, no tanto por la expresión artística, inequívocamente personal, como por el concepto de trabajo temático que Mozart extrajo de Haydn, llevándolo a su absoluta perfección.

Desde los primeros compases del *Adagio* inicial, Mozart advierte su intención de infringir mediante «*una abreviación radical de todos los procedimientos de modulación, las reglas y los equilibrios de la armonía tradicional*» (K.Schumann). Si las notas iniciales -largas, tendidas, disonantes (un *La* bemol sobre el fondo de un *La* natural)- tan audaces que se han considerado un error de composición, se han erigido, a su vez, en símbolo de coraje, todo el *cuarteto* se desenvuelve en el camino de la experimentación armónica. Si el *cuarteto* precedente en *La* mayor (K.464), se muestra como una obra secreta, velada, vuelta hacia el interior y que no revela todas sus riquezas sino al oyente sensible y atento, el *Cuarteto* en *Do* mayor, por el contrario, ofrece vivos contrastes y sus evocaciones de estados de ánimo cambiantes se exteriorizan con facilidad. Fue acabado el 14 de enero de 1785 y tiene cuatro movimientos. El Primer Movimiento ofrece precisamente el más violento de los contrastes, pues su luminoso *Allegro* en *Do* mayor está precedido por la célebre y tenebrosa introducción en *do* menor (*Adagio*) que determinó se aplicara a la obra su sobrenombre de «Cuarteto de las Disonancias». Arranca, en efecto, con una disonancia inaudita, semejante a un nudo demasiado estrecho, cuyos hilos melódicos se deshacen progresivamente (*Ghéon, In search of Mozart, 1934*). Recordemos que teóricos, en principio bien intencionados, como F. Fétis y musicólogos como D. Ulibisev no vacilaron a la hora de «corregir» algunos pasajes del *Cuarteto* en *Do* mayor, que consideraron «discutibles» o «erróneos». Pero, a pesar del diseño tonal, deliberadamente inestable y revuelto, Mozart conduce el tejido polifónico con una lógica magistral, relajando gradualmente la tensión. El tema del *Allegro* es de una limpidez cristalina, fruto de una victoriosa superación de sí mismo. La exposición ofrece tres temas diferenciados por una agógica (acentuación natural de una frase musical, frente a su pulsación métrica regular) contrastada. El desarrollo, muy áspero, muy denso, elabora polifónicamente el motivo que encabeza el tema principal, modula con gran audacia y hace incluso resurgir mediante rechinantes falsas relaciones, los sombríos fantasmas de la introducción.

El Segundo Movimiento, *Andante cantabile*, de un sentimiento muy especial, es «una de las más bellas inspiraciones líricas de Mozart y se reencuentra profundizándolo, con el clima expresivo del movimiento lento del *Cuarteto* en *sol* mayor K.387» (Tranchefort).

El Tercer Movimiento, *Minuetto (Allegretto)*, de una alegría sana y tosca, alterna bruscamente el *forte* y el *piano*. El conmovedor trío en *Do* menor, consiste en un solo, cantable y elegíaco, del primer violín, cuyos suspiros son retomados hacia el final por el violonchelo en forma modificada. El Cuarto Movimiento, el gozoso *finale, Allegro*, rinde una vez más homenaje al espíritu de Haydn con el tema inicial cuya naturaleza y construcción periódica parecen, al principio, que anuncian un *rondó*. Se trata, no obstante de una amplia y muy ortodoxa forma *sonata*. El segundo tema, cuyo motivo inicial es derivado del primero, desemboca en un brillante despliegue de dibujos de semicorcheas. Sigue un episodio pasajero, maravillosamente ensoñado, en un *Mi* bemol lleno de la misma ternura

sobre el que se desencadenan fluidamente las semicorcheas. El breve desarrollo arranca bruscamente en *Do* menor, a continuación abandona repentinamente al *Mi* bemol y modula muy rápidamente. La reexposición se desenvuelve con normalidad, a excepción del episodio ensoñado poco desarrollado. La coda de un brillante virtuosismo casi orquestal, cierra en clave de triunfo el último del ciclo de seis *Cuartetos dedicados a Haydn*

Duración aproximada: 31 minutos