



Sociedad de Conciertos de Alicante

HAGEN QUARTET

LUCAS HAGEN, violín
RAINER SCHMIDT, violín
VERONIKA HAGEN, viola
CLEMENS HAGEN, violonchelo

Martes, 21 de noviembre 2017

Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h

PROGRAMA

BEETHOVEN

Cuarteto de cuerda núm. 4 en do menor op. 18 núm. 4 (24'')
Allegro, ma non tanto
Andante scherzoso quasi Allegretto
Menuetto. Allegretto
Allegro

WEBERN

Cinco movimientos para cuarteto de cuerda, op. 5 (10'')
Heftig Bewegt
Sehr Langsam
Sehr Lebhaft
Sehr Langsam
In Zarter Bewegung

-Pausa-

SCHUMANN

Cuarteto de cuerda en la mayor op. 41 núm. 3 (32'')
Andante espressivo - Allegro molto moderato
Assai agitato
Adagio molto
Finale: Allegro molto vivace

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

BEETHOVEN, LUDWIG VAN (Bonn, 1770-Viena 1827)

Cuarteto de cuerda núm. 4 en do menor op. 18 núm. 4

Los cuartetos de cuerdas escritos por Beethoven se presentan agrupados en tres núcleos independientes y sucesivos que se corresponden, a su vez, con exactitud, casi matemática, con los tres períodos más característicos de lo que viene tradicionalmente considerándose como los tres estilos o las tres maneras del genio de Bonn. A diferencia de lo que sucede con otros géneros de su ingente producción –sonatas para piano, sinfonías, etc– que siguen una línea continuada, sin interrupciones ni intervalos, el cuarteto de cuerdas es una forma cultivada por Beethoven en tres ocasiones distintas, separadas por largos momentos de crisis. Así, entre 1798 y 1800 compone los seis cuartetos del opus 18 y, entre 1805 y 1810, los correspondientes a los opus 127, 130, 131, 132, 133 y 135. La discontinuidad es, pues, bastante patente, como lo es también la profunda diversidad en el contenido de las obras producidas en cada ocasión.

Los seis *Cuartetos op.18* fueron escritos entre 1790 y 1799 pero el músico los revisó meticulosamente y los perfeccionó repetidas veces hasta el punto que, sólo el 1 de junio de 1801, dijo: «*empiezo a saber componer cuartetos*». El *cuarteto n°4 en do menor*, es el último en orden de composición de la serie, cuya secuencia no siempre concuerda con su numeración. Probablemente fue escrito “de un tirón”, pues no se le conocen borradores preparatorios, aunque su estilo, sus convenciones formales, permiten imaginar que Beethoven hiciera uso de un material antiguo, quizá remontándose al período de Bonn (Tranchefort) También se puede considerar que constituye, por sus principales rasgos –preeminencia del primer violín, a lo largo de toda la obra, melodías acompañadas, carácter repetitivo de los temas, largas reiteraciones, corte del último movimiento en particular– una especie de “recapitulación de los clichés en vigor, un momento antes de decirles definitivamente adiós.

El Cuarteto en do menor pasó por ser el más conseguido y fue recibido con entusiasmo tanto por el público como por las críticas del Allgemeine

Musikalische Zeitung. Se le ha hallado una cierta semejanza con el célebre *Septimino*, sobre todo en sus movimientos extremos. Tal vez por ello el compositor que detestaba el éxito «fácil» obtenido por aquél, se exasperó comentando con crudeza ante el triunfo del cuarteto: «¡Es basura, precisamente lo adecuado para este público tan cerdo!». Hay que destacar que el do menor era ya en esta época una de las tonalidades favoritas del músico (recuérdese, entre otras, la *Sonata para piano Patética* o los *Tríos con piano* op. 1, nº3 y op.9, nº3). Sin llegar a lo trágico, el *Cuarteto* nº4 posee un carácter grave que aconsejó a Beethoven situarlo en este puesto en la edición del conjunto opus. 18 que fue realizada en Viena por T. Mollo, en octubre de 1801 y dedicado, como todo el conjunto, al Príncipe Lobkowitz, en cuya casa presumiblemente se estrenó por la formación que dirigía el violinista Ignaz Schuppanzigh, fiel amigo de Beethoven. Tiene cuatro movimientos.

En el primer movimiento: *Allegro ma non tanto* (en 4/4), el tema inicial, cantado por el primer violín, parece surgir de lo más profundo del alma del compositor, con estremecimientos de emoción, expresados por furtivos *grupettos* y bruscos *sforzandos*. Este primer elemento es seguido por un segundo que procede por sucesivos saltos de sexta, quinta y séptima para desembocar finalmente en la octava, sobre el batir obsesivo del violonchelo. El segundo elemento alcanzará de nuevo la octava *ff*, antes de una caída de tensión que prepara la aparición en el segundo violín y en *mi* bemol mayor, del segundo tema, más suelto, que es repetido enseguida por el primer violín, al unísono con la viola y sobre un contracanto del violín segundo, mientras que al final de la exposición se produce una repetición del conjunto que conduce al *sol* menor del principio del desarrollo. Éste se encomienda al registro agudo del primer violín en un esclarecimiento pasajero. La aspereza de las modulaciones, el diálogo en imitación cerrada de los dos instrumentos extremos y la crispación de los acordes, acentúan la impresión de sordo dramatismo presente hasta entonces. Cuando el violonchelo canta en su registro más agudo, la pureza de la expresión se turba pronto por los trémolos del segundo violín y de la viola que provocan un *staccato* (separación) del

instrumento grave. La reexposición acoge contracantos y poderosos *sforzandos* en los tiempos débiles del primer tema, mientras que, en contraste, el segundo no es modificado. La vehemente coda resume este material temático y confirma un poco la imagen patética «el estilo trágico de *Coriolano* creado por este *Allegro* inicial», según lo define Joseph de Marliave.

El segundo movimiento: *Andante scherzoso quasi Allegretto* (en 3/8, en *do* mayor) está, en cierta medida, en la forma sonata bitemática y hace uso casi exclusivo del *fugato*. Se basa, en efecto, en la explotación de la breve célula de tres corcheas picadas sobre la misma nota lo que supone el comienzo del tema inicial, motivo que se desenvuelve en un principio en el segundo violín, en la viola que entra enseguida, después en el primer violín y, finalmente, en el violonchelo. La escala descendente de semicorcheas, el diseño en pequeños arpeggios quebrados etc., son elementos que contribuyen a alejar todo dramatismo, en el espíritu de un juego (*scherzoso*) a partir de la breve célula omnipresente con entradas sucesivas en canon como para un *fugato*. Lo que será el segundo sujeto, derivado directamente del primero, en modo menor, hace las veces de corto desarrollo. La reexposición carece de particularidades, de no ser la entrada por la viola de un contrasujeto del primer tema, de intención humorística.

En el Tercer Movimiento: *Menuetto: Allegretto* (en 3/4), el tema, que brota en *do* menor, se basa en los mismos grados que el tema principal del primer movimiento y posee un poco de su intensidad (los mismos *sforzandos* a contratiempo). Incluso la línea melódica es ascendente, tensa, casi heroica y, sin duda, extraña al ambiente del *Minuetto* tradicional. El trío en *la* bemol puede parecer que viene a resucitar por un instante el carácter «galante» a través de su diseño en tresillos. Luego el primer violín recrea la célula rítmica del movimiento precedente, mientras que los otros tres instrumentos dialogan sobre un motivo ágil que aparece como una deformación rítmica de esta misma idea. La vuelta al *Minuetto* debe hacerse en *tempo più Allegro*, sin duda en un clima más violento, dramático.

En el Cuarto Movimiento, *Allegro* (en *do* menor, en 2/2), el tema estribillo del rondó final es propuesto por el primer violín en líneas quebradas que concluyen en un crescendo de cuatro notas picadas que desemboca en una perentoria nota *forte*. El tema está dividido en dos secciones, ambas repetidas. El primer episodio intercalado, en *la* bemol, es, en contraste, un pasaje lleno de serenidad, en estilo coral, a cargo de los cuatro instrumentos. El retorno del vibrante estribillo lo hace aparecer ahora como más indomable, dando su impulso al segundo episodio (en *do* mayor), con sus grupos en tresillos de semicorcheas surgidos de los bajos y después reflejados en cascada de un instrumento a otro. Vuelve el estribillo, al que sigue de nuevo la calma, con los amplios arpeggios del primer violín y después una reaparición del primer episodio, se anima sobre un acompañamiento preciso del segundo violín, en notas picadas. Esta vez, no obstante, el tema estribillo parece dudar entre los instrumentos y entre los modos mayor y menor y, a continuación, señala una pausa sobre largas notas tenidas, que prepara la ríada del *Prestissimo* final, conclusión en torbellino, donde el modo mayor elimina definitivamente al menor para concluir la obra sobre una triple referencia, como dislocada, al segundo episodio del rondó, que el musicólogo Joseph Kerman («*Contemplating music. Challenges to musicology*», 1985) no se recata en considerar como «*uno de los finales más insípidos de todas las obras importantes de Beethoven*», severo juicio, sin duda, del que no es aventurado discrepar.

DURACIÓN APROXIMADA: 24 minutos.

WEBERN, ANTON (Viena, 1883-Mittersill, 1945)

Cinco Movimientos para cuarteto de cuerda, op.5

La educación musical de Anton Webern se focalizó sobre dos extremos de la Música. Por un lado, a través de su Doctorado por la Universidad de Viena, de 1906, que le llevó a especializarse en las prácticas compositivas del Renacimiento; por otro, con Arnold Schoenberg y su discípulo

Alban Berg aprendió los más avanzados métodos del siglo veinte, entre 1904 y 1910. Así pues través de esos variados estudios musicológicos, sin dejar de «estar al día» Webern se familiarizó con diversas técnicas polifónicas del pasado. Tal vez por ello, un procedimiento común, que utilizó luego frecuentemente en su música, es la *imitación canónica*, en el que dos o más instrumentos, tocan la misma melodía, pero comenzando en diferentes tiempos (una conocida tonadilla francesa como «*Frère Jaque*», es un ejemplo familiar y fácil de entender de un *canon* musical).

Escrito durante la primavera de 1909, este «Primer Cuarteto» -como a veces lo llamaría Webern-, fue estrenado en Viena el 8 de Febrero de 1910, por un conjunto formado, al parecer, para la ocasión. Inmediatamente posteriores al *Cuarteto n°2* de Schoenberg, estos *Cinco Movimientos* son estrictamente contemporáneos del «*Libro de los Jardines colgantes*» *op.15* y, sobre todo, de las «*Tres Piezas para piano*» *op.15* del maestro, cuya influencia en esta obra es más que notoria.

Ciertamente, con los *Movimientos op.5*, Webern realizó su primer trabajo instrumental desde la liberación de su lenguaje con respecto al sistema tonal, operada ya en los *Lieder op.3 y 4*. Como manifestara repetidamente, la principal consecuencia de este estado de cosas fue la de la duración de la obra pues «al renunciar a la tonalidad se perdía a la vez el recurso más importante utilizado hasta entonces para construir obras de largo aliento». Al anunciar a Schoenberg el final de la composición, Webern insistiría además en la sucesión de piezas vivas y lentas y, sobre todo en la brevedad de los cinco movimientos. Tal vez por ello, para Pierre Boulez «*se trata más bien de la primera manifestación weberniana de la “pequeña forma”, y, no tanto, de una forma concentrada en tan alto grado que no es capaz de soportar un largo desarrollo temporal a causa de la riqueza de los medios explotados y de la poética que los gobierna*». Como en las *Piezas para orquesta op.6* y hasta en las *Piezas para violonchelo y piano op. 11*, esta tendencia se acentuará hasta el punto de invertirse la influencia entre maestro y alumno de tal suerte que Schoenberg las tendrá presentes en sus *Tres Piezas para orquesta de*

cámara de 1910 y las *Seis Pequeñas Piezas op.19* del año siguiente. La «pequeña forma» en los *Movimientos* de Webern es tanto más llamativa en cuanto se expresa a través de un gesto, todavía romántico, vínculo que concierne también a las *Piezas op.6* y a la cual deben estas dos partituras su extraordinario potencial de seducción.

Entre las características propias de la *op.5* cabe destacar el progresivo deslizamiento desde las formas jerarquizadas, como el espíritu de la forma sonata que todavía marca el Primer Movimiento, *violentemente animado* (con un segundo tema muy «vienés») hacia marcos formales limitados al esquema ternario en los cuatro siguientes, cuya simplicidad contrasta con la densidad del contenido. Otro punto importante es que la noción del tema, aún en la base del primer movimiento, cede progresivamente su sitio a la de *línea*, más definida con respecto a intervalos privilegiados que en cuanto a contornos reconocibles. Así, cada movimiento, basándose en un material de la misma naturaleza, está esencialmente guiado por la *uniformidad* del trazo compositivo. De este modo, es el marco general del cuarteto como género el que se cuestiona por lo que los *Movimientos*, título deliberadamente genérico, constituye un conjunto de fragmentos en número no determinado *a priori*. Con la Escuela de Viena, la forma corta heredada del piano romántico -la *Klavierstücke* (la “pieza para piano”)- encuentra a la vez una nueva aplicación y una mutación fundamental de su significado.

Pese a todo, el lenguaje de los *Movimientos* es aún tributario del pasado aunque distanciándose con la combinación de terceras y segundas cuyo cromatismo impide cualquier interpretación tonal. El tema principal del Primer Movimiento, concentrado en ocho notas, es tanto más explícito en cuanto que presenta una marcha melódica con dos intervalos, a veces enmascarados por los saltos de octava. Otra característica muy importante se refiere a la escritura instrumental, que se acentúa claramente sobre las formas de ataque para acceder a la dimensión de una “temática de timbres” paralelamente a la concentración extremada. La «exposición» del primer tema, limitada seis compases, presenta sucesivamente una introducción (*pizz; con legno*), el tema *en ostinato* (*arco*) seguido de su

eliminación (*sul ponticello*) y de un grupo cadencial (*pizz; arco, con legno, armónicos*). Finalmente, y dejando aparte el tercer movimiento, que se corresponde con el antiguo scherzo por su carácter, los movimientos lentos dan preponderancia a una textura emparentada con la melodía acompañada, en la que Webern establece referencias de complementariedad cromática entre las dimensiones horizontal y vertical.

Por su asombrosa modernidad y su extremado refinamiento personal, los Movimientos se han impuesto como la primera obra maestra de Webern y se sitúan como las *Seis Bagatelas para cuarteto de cuerdas op.9*, entre los *Cuartetos* esenciales del siglo XX. Puede añadirse que, entre 1928 y 1929, Webern realizó una transcripción de este cuarteto para orquesta de cuerdas, que incluye contrabajos, en la que cuidó que se conservara la legibilidad del original, practicando abundantemente los *divisi* en cada atril.

Duración aproximada: 10 minutos.

SCHUMANN, ROBERT (Zwickau, Sajonia, 1810- Endenich, cerca de Bonn, 1856)

Cuarteto de cuerdas en la mayor, op.41, n°3

A diferencia de la lenta evolución de Beethoven en la creación de sus *Cuartetos de cuerda*, Robert Schumann, se enfrentó con el género de un modo tan breve como fulgurante, pues, tras consagrarles intensamente los meses de Junio y Julio de 1842, abandonó el proyecto, a continuación, definitivamente. Como muchos de los trabajos de Schumann, que trascienden lo puramente musical, involucrados en aspectos afectivos del compositor, este acercamiento tan episódico e históricamente insólito, ha merecido un riguroso análisis musicológico. Ciertamente, a los treinta y un años, Schumann no había compuesto todavía ninguna obra de música de cámara y sólo después de diez (1830-1839), consagrados exclusivamente a piezas para piano, uno de ellos (1840), dedicado a escribir 138 *Lieder* y otro más (1841) en el que aborda la música

sinfónica, decide lanzarse a la aventura del *cuarteto*, durante el final de la primavera de 1842. Tras unos intentos de abordar la composición, de un modo natural, infructuosos, no obstante, «por falta de oficio», según sus propias palabras, Schumann se aproximó, pues, sólo gradualmente al cuarteto de cuerdas, de una forma tímida, muy particular y, sobre todo, abrumado después de escuchar, en 1838, los tres muy recientes *op.44* de su amigo Felix Mendelssohn, aunque parece cierto que también pudo ser determinante una sugerencia de Liszt al respecto que ya, en una carta de 1839, le alienta a escribir música de cámara, consejo que, curiosamente no creyó bueno aplicárselo a sí mismo, aunque tampoco Liszt mencionara expresamente el *Cuarteto de cuerdas*, a cuya escritura, una vez tomada la decisión, se lanza frenéticamente Schumann, aceptando comenzar por el desafío más difícil y complejo del género camerístico. No resulta sencillo conocer las verdaderas intenciones de su estrategia, en una mente tan compleja como la de Schumann, pero es de suponer, que tal vez quería adquirir una primera experiencia en la escritura para conjuntos de cuerdas, antes de lanzarse a componer una obra de un género inédito en su catálogo como son sus dos piezas maestras con piano: el *Quinteto en mi bemol mayor op. 44* y el *Cuarteto en mi bemol mayor op.47*, en los que se exige un difícil equilibrio tímbrico en el diálogo entre el teclado y la cuerda. Posiblemente fueron varios los propósitos, pero no cabe duda que la necesidad de someterse al decisivo desafío del *cuarteto de cuerdas* estaba motivada por un lado, a semejanza de otros muchos músicos, para legitimarse ante sus propios ojos como compositor, pero también, por otro, para reafirmar su valía en el universo musical en el que estaba particularmente involucrado y, de un modo especial ante Félix Mendelssohn, por quien sentía un profundo respeto y sincera admiración, al considerarlo el músico más lúcido de su tiempo y a quien, tal vez por ello, decide dedicar sus tres cuartetos de cuerda. No obstante, más todavía que la aprobación del amigo, Schumann pretendía el beneplácito de Clara Wieck, con la que se había casado recientemente, tras muchas vicisitudes, y que, como pianista virtuosa y auténtica celebridad artística europea, representaba, en esa época, la figura musical dominante de la pareja. Ciertamente, a pesar de haber creado ya varias obras maestras,

Schumann, era más conocido, a nivel público, como crítico, a través de sus escritos en su propia Revista musical: *Neue Zeitschrift für Musik* ya que, incluso, a los ojos de su esposa, no estaba todavía plena y legítimamente consagrado como compositor. Con Lentitud, fueron fructificando esas influencias externas empujándole a soñar con el *Cuarteto* como formación instrumental absoluta, que se acentuó un año más tarde, al tomar consciencia de los límites del piano, una vez concluido el *Carnaval de Viena op.26*, que clausura el primer ciclo de su obra para teclado. Comentaba entonces en su diario: «*Ayer me puse con un cuarteto, pero me falta coraje, así como tranquilidad para un trabajo semejante. Sin embargo, es preciso que llegue a ello*». Por otra parte escribe a Clara también: «*He comenzado a escribir dos cuartetos que me atrevo a decirte son tan buenos como los de Haydn*». Pese a este optimismo inicial, nunca fueron finalizados y, en todo caso, tampoco ha quedado traza alguna de esos supuestos primeros ensayos. Sin embargo Schumann no abandona la idea del *cuarteto* que, obsesivamente, trata de abordar no sólo como crítico, esbozando un cuadro grave de su situación en Europa, sino también como estudioso de la Música, descifrando con Clara los cuartetos de Mozart y Haydn, en el mismo orden de su composición y sumergiéndose, durante el invierno 1841-42, en los últimos de Beethoven, de los que acababa de conseguir las preciadas partituras. Finalmente, en la primavera de 1842, Clara parte, por primera vez durante su matrimonio, a una gira de conciertos por lo que, solo y desventurado, Schumann regresa a Leipzig, dedicándose por entero a sí mismo. Curiosamente, ese penoso aislamiento que, en cierto modo, también hiere su orgullo, como consorte de una pianista célebre, le impele hacia el estudio de la teoría musical y la necesidad de elevarse a un nivel capaz de controlar la alta composición. Retoma, por ello, el análisis meticuloso del «*Clavecín bien temperado*» de J.S. Bach, para profundizar su técnica de la *fuga* y, sobre todo, del *contrapunto*, cuyo dominio le parece indispensable para acometer, en las mejores condiciones, el *cuarteto de cuerdas* y, de hecho, abrirá los tres primeros con una introducción que rememora la vieja función del *Preludio*. El 20 de Marzo escribe: «*Miserable vida. Trabajo todo este tiempo el*

contrapunto y la fuga». A pesar de esa lenta gestación y del trabajo de preparación indirecta emprendido mucho tiempo antes, los tres primeros *Cuartetos de cuerda*, fueron completados, con gran rapidez, en menos de dos meses. En efecto, el 26 de abril regresa Clara y, con ella, el sosiego al hogar vacío, de tal modo que el 2 de Junio toma forma el extraño y tan original complejo que Schumann describe como el gran «*Triple Cuarteto de doce movimientos*». Su diario, en el que, pormenorizadamente, anota: «*Ensayos de Cuarteto*», ofrece un inestimable documento para seguirles la pista, al estar salpicado de continuas notas, casi cotidianas, que testimonian el progreso de su trabajo y demuestran la rapidez y facilidad con los que Schumann fue capaz de componer estas obras, así como el espíritu con el que trabajó.

El *Cuarteto n°3 en la mayor op.41 n°3*, es el más ambicioso y audaz de la triada y por ello el que más se aleja de la norma clásica. Tiene cuatro movimientos. El *Preludio, Andante Espressivo* (en 4/4), contiene en germen el Primer Movimiento, con un aroma poético y soñador. Un acorde original (quinta y sexta añadida) genera una simple llamada, una quinta descendente, adornada por un *grupetto* como signo de ternura. La llamada se repite cuatro veces como un recuerdo de la *Sonata para piano op.31 n°3* de Beethoven, donde tal llamada sale del mismo acorde de quinta y sexta tonalmente ambiguo. El *Allegro molto moderato* siguiente se apropia de esta breve invocación para sacar de ella un tema *sempre teneramente*, de gracia exquisita, dotado de una especie de fragilidad vacilante, femenina, subrayada por la elegida armonización: subdominante-dominante-tónica.

Los arpeggios en canon del consecuente más vigoroso, modulan hacia *do* sostenido menor, cuando, bruscamente, un cambio de carácter, una repentina cadencia, *forte* en *do* mayor, los interrumpe y el final del puente, en *mi* mayor, da paso al segundo tema, auténtico canto de amor desbordante de emoción, que suena como una abierta confianza, una aceptación, en respuesta al interrogante de la primera idea. El violonchelo toma luego la palabra en el registro agudo, bajo un acompañamiento de corcheas sincopadas del violín, con la ternura y la fogosidad de un

enamorado. La presencia todavía de la quinta descendente, confirma el deseo de unidad temática; el violín se apropia del tema y después los dos instrumentos claman juntos este himno que se acompaña por las corcheas del segundo violín y las síncopas de la viola. Algunos compases ansiosos, un *poco ritenuto*, en *do* sostenido mayor, constituyen una apoteosis. La *codetta* acaba con una pequeña y feliz fanfarria del primer violín, en *mi* mayor. El desarrollo, muy breve, se refiere únicamente a la primera idea, de la cual la quinta descendente, recibe varias iluminaciones diferentes. Una vez trabajada así, la reexposición de esta idea apenas es esbozada, ya sin razón de ser, y da pronto paso al segundo tema lírico, que ahora asume su importancia. En la coda, llena de sombras, el primer motivo reaparece discretamente, con su quinta característica presente hasta el último compás.

El Segundo Movimiento, *Assai agitato* (*fa* sostenido menor, en 3/8): como una improvisación romántica, es un *intermezzo* con cuatro variaciones que hace las veces del *scherzo* tradicional. La primera frase, de sólo dieciséis compases, anhelante, sincopada, entrecortada por suspiros, parece buscar el desahogo. La segunda (de treinta y dos compases), cuyo tema es confiado inicialmente a la viola, deambula por varias tonalidades. Las *variaciones*, por invención rítmica y armónica, se inspiran en el *Cuarteto en re menor* de Schubert. En la primera, el violonchelo entabla una especie de persecución, un movimiento continuo en corcheas, al que responden los otros arcos. La *segunda variación*, *L'istesso tempo*, pero en 2/4, es un sólido y rotundo *fugato*; la *tercera*, un canon entre primer violín y viola, lleno de gracia sobre un ritmo acunador de siciliana. La cuarta (de la que Brahms se acordó en el *Sexteto op.18*), *tempo risoluto*, es un motivo caballeresco y muy alejado del tema. Retomada por el violonchelo en *si* menor, se exalta en un gran despliegue de sonoridades sinfónicas. La coda, soñadora y tornasolada, se basa en largas notas tenidas y parece optar inicialmente por el modo menor, pero es entrecortada dos veces por cuatro compases que modulan a *mi* bemol mayor, especie de intercalación, premonitoria de los grandes arpeggios de la *Sinfonía Renana*. Los últimos compases, preimpresionistas, vacilan entre los modos mayor y menor.

El Tercer Movimiento *Adagio molto*, una de las páginas más sublimes de Schumann, enlaza con la tradición de los grandes himnos beethovenianos, pero, poco a poco se sumerge en una especie de contemplación, de vaga ensoñación, con armonías extremadamente cromáticas y disonancias disolventes. Está estructurado en forma de *Lied* en cinco secciones: A-B-A-B-A. La primera idea, de dieciocho compases, religiosa, de gran nobleza, está armonizada con gran plenitud cromática y se eleva en cuatro frases: las dos primeras acaban en una cadencia; la tercera es una introducción, *crescendo* de la viola; la última concluye con gravedad en el tono principal. A esta grandeza sosegada sigue un segundo motivo (B), más inquieto, que modula inmediatamente hacia la alejada región de *do* menor acompañado por un inmutable diseño del segundo violín (corchea con puntillo-semicorchea), haciéndose eco la viola de las llamadas quejumbrosas del primer violín; pero la cabecera del primer tema la interrumpe por dos veces para aportar una tregua apacible. La viola retoma el motivo de acompañamiento y una modulación a *sol* trae la vuelta del primer tema, ornamentado por un acompañamiento de rítmica refinada. Un segundo desarrollo lleva el tema B a otras tonalidades y la última reaparición de la primera idea es seguida por una coda, sobre el tema B, que se hunde poco a poco en la sombra.

El Cuarto Movimiento, *Finale: Allegro molto vivace* (la mayor, en 2/2), concebido como una especie de *carnaval* schumanniano, se trata de un rondó que adopta de nuevo el principio de las danzas estilizadas que alternan en las grandes obras para piano (formalmente está próximo a las *Noveletten op.21*). El complejo de estribillo-*couplets*(A-B-A-C-A-D) es expuesto dos veces consecutivas, según un plan tonal confuso. Aspirando a la unidad, Schumann toma como principio del estribillo el primer acorde que abría el *Cuarteto*, anticipando las ambiciones cíclicas del *Quinteto op. 44*. Para Olivier Alain, «el tema tiene el carácter de una danza eslava trepidante, galop, de bruscos frenazos sobre los talones, equivalente de un zapateado o de las paradas bokazo de los bailes húngaros» (Tranchefort).

El obsesivo cuarto grado aún pesa aquí considerablemente en la marcha tonal, evolucionando los catorce compases del estribillo de *re* (IV grado de *la* mayor) hasta el relativo (*fa* sostenido menor) para terminar en *re* mayor. El primer *couplet*, B, es una invención contrapuntística muy vivaz de veinte compases, mientras que el estribillo reaparece y termina aquí en *la* mayor. Una sucesión de notas repetidas en tresillos, constituye el segundo *couplet* (C) en *fa* sostenido menor. El estribillo vuelve a la tonalidad principal. El tercer *couplet* (D), curiosamente titulado *Quasi Trio*, es en realidad una *gavota* en *fa* mayor, con imitaciones anticuadas, pero pronto desarrolladas con alegres efectos de sonoridad. El estribillo que reaparece en *fa*, abre una segunda exposición de todo el rondó. El estribillo es finalmente desarrollado con amplitud en una coda épica, posiblemente concebida como culminación de los tres cuartetos.

Duración aproximada: 32 minutos.