

CONTRAPUNTO DE VERANO | PRÓXIMA TEMPORADA 17/18

ANM | Sala de Cámara | 20:00h

BEETHOVEN MODERN. *Integral de los cuartetos de Ludwig van Beethoven
junto a estrenos por el 20º aniversario del Cuarteto Casals*

CUARTETO CASALS

Concierto I: **24/05/18** JUEVES

Concierto II: **31/05/18** JUEVES

Concierto III: **12/06/18** MARTES

Concierto IV: **14/06/18** JUEVES

Concierto V: **19/06/18** MARTES

Concierto VI: **21/06/18** JUEVES

Renovación de abonos CONTRAPUNTO DE VERANO: del 31/05/17 al 09/09/17

Venta de nuevos abonos (6 conciertos): del 19/09/17 al 09/01/18. De 48€ a 96€

Abono joven: de 36€ a 75€

Venta de localidades: desde el 18/01/18. De 10€ a 20€

Butaca joven: de 8€ a 15€

Taquillas del Auditorio Nacional y Teatros del INAEM

www.entradasinnaem.es

902 22 49 49

síguenos en   

www.cndm.mcu.es



NIPO: 035-17-009-X / D. L.: M-10724-2017
Ilustración de portada: Pilar Perea y Jesús Perea



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

inaem

INSTITUTO NACIONAL
DE LAS ARTES ESCÉNICAS
Y DE LA MÚSICA

Centro
Nacional
de Difusión
Musical
CNDM

A
Auditorio
Nacional
de Música

16 Centro
17 Nacional
de Difusión
Musical

CONTRAPUNTO DE VERANO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA | SALA DE CÁMARA | 08 - 27/06/17 20:00h

Eje Viena-Moscú

CUARTETO SIMÓN BOLÍVAR

CUARTETO BORODIN

ELISABETH LEONSKAJA PIANO





SÁBADO 24 DE JUNIO DE 2017

► VÍCTOR PABLO PÉREZ, DIRECTOR

WWW.CNDM.MCU.ES

MAHLER

DVOŘÁK SHOSTAKOVICH

GARAY SCHUBERT

HAYDN BEETHOVEN

www.cndm.mcu.es

ELISABETH LEONSKAJA PIANO

Jueves 08/06/17 20:00h

SALA DE CÁMARA

CUARTETO SIMÓN BOLÍVAR

I

Franz Joseph HAYDN (1732-1809)

Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor 'La broma', op. 33, nº 2, Hob.III:38 (1781)

- I. Allegro moderato
- II. Scherzando. Allegro - Trio
- III. Largo
- IV. Finale. Presto

Dmitri SHOSTAKÓVICH (1906-1975)

Cuarteto de cuerda nº 7 en fa sostenido menor, op. 108 (1960)

- I. Allegretto
- II. Lento
- III. Allegro - Allegretto - [Adagio]

II

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Cuarteto de cuerda nº 7 en fa mayor 'Razumovski I', op. 59, nº 1 (1806)

- I. Allegro
- II. Allegretto vivace e sempre scherzando
- III. Adagio molto e mesto
- IV. Thème russe. Allegro

Duración aproximada: I: 35 min. Pausa II: 45 min.

Martes 13/06/17 20:00h

SALA DE CÁMARA

CUARTETO SIMÓN BOLÍVAR

I

Franz Joseph HAYDN (1732-1809)

Cuarteto de cuerda en si bemol mayor, op. 33, nº 4, Hob.III:40 (1781)

- I. Allegro moderato
- II. Scherzo - Minore
- III. Largo
- IV. Presto

Dmitri SHOSTAKÓVICH (1906-1975)

Cuarteto de cuerda nº 8 en do menor, op. 110 (1960)

- I. Largo
- II. Allegro molto
- III. Allegretto
- IV. Largo
- V. Largo

II

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Cuarteto de cuerda nº 8 en mi menor 'Razumovski II', op. 59, nº 2 (1806)

- I. Allegro
- II. Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento
- III. Allegretto - Maggiore
- IV. Finale. Presto

Duración aproximada: I: 45 min. Pausa II: 40 min.

Jueves 15/06/17 20:00h

SALA DE CÁMARA

CUARTETO SIMÓN BOLÍVAR

I

Franz Joseph HAYDN (1732-1809)

Cuarteto de cuerda en sol mayor, op. 33, nº 5, Hob.III:41 (1781)

- I. Vivace assai
- II. Largo cantabile
- III. Scherzo - Trio
- IV. Finale. Allegretto

Dmitri SHOSTAKÓVICH (1906-1975)

Cuarteto de cuerda nº 9 en mi bemol mayor, op. 117 (1964)

- I. Moderato con moto
- II. Adagio
- III. Allegretto
- IV. Adagio
- V. Allegro

II

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Cuarteto de cuerda nº 9 en do mayor 'Razumovski III', op. 59, nº 3 (1806)

- I. Introduzione. Andante con moto - Allegro vivace
- II. Andante con moto quasi Allegretto
- III. Menuetto. Grazioso - Trio
- IV. Allegro molto

Duración aproximada: I: 45 min. Pausa II: 35 min.

Lunes 19/06/17 20:00h

SALA DE CÁMARA

CUARTETO BORODIN

ELISABETH LEONSKAJA PIANO

I

Franz Joseph HAYDN (1732-1809)

Cuarteto de cuerda en si menor, op. 33, nº 1, Hob.III:37 (1781)

- I. Allegro moderato
- II. Minuet - Trio
- III. Andante
- IV. Finale. Presto

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata para piano nº 30 en mi mayor, op. 109 (1820)

- I. Vivace ma non troppo - Adagio espressivo
- II. Prestissimo
- III. Gesangvoll, mit innigster Empfindung.
Andante molto cantabile ed espressivo

II

Nikolái MÉDTNER (1880-1951)

Quinteto para piano y cuerda en do mayor, op. posth. (1903/49)

- I. Molto placido
- II. Andantino con moto
- III. Finale. Allegro vivace

Duración aproximada: I: 45 min. Pausa II: 30 min.

Miércoles 21/06/17 20:00h
SALA SINFÓNICA

CUARTETO BORODIN
ELISABETH LEONSKAJA PIANO

I

Franz Joseph HAYDN (1732-1809)

Cuarteto de cuerda en do mayor 'El pájaro', op. 33, nº 3, Hob.III:39 (1781)

- I. Allegro moderato
- II. Scherzo - Trio
- III. Adagio ma non troppo
- IV. Finale. Rondo, Presto

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata para piano nº 31 en la bemol mayor, op. 110 (1821)

- I. Moderato cantabile molto espressivo
- II. Allegro molto
- III. Adagio ma non troppo - Allegro ma non troppo

II

Alfred SCHNITTKE (1934-1998)

Quinteto para piano y cuerda (1976)

- I. Moderato
- II. In tempo di valse
- III. Andante
- IV. Lento
- V. Moderato pastorale

Duración aproximada: I: 35 min. Pausa II: 30 min.

Martes 27/06/17 20:00h
SALA DE CÁMARA

CUARTETO BORODIN
ELISABETH LEONSKAJA PIANO

I

Franz Joseph HAYDN (1732-1809)

Cuarteto de cuerda en re mayor, op. 33, nº 6, Hob.III:42 (1781)

- I. Vivace assai
- II. Andante
- III. Scherzo. Allegro - Trio
- IV. Finale. Allegretto

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)

Sonata para piano nº 32 en do menor, op. 111 (1823)

- I. Maestoso - Allegro con brio ed appassionato
- II. Arietta: Adagio molto semplice e cantabile

II

Dmitri SHOSTAKÓVICH (1906-1975)

Quinteto para piano y cuerda en sol menor, op. 57 (1940)

- I. Prelude: Lento
- II. Fugue: Adagio
- III. Scherzo: Allegretto
- IV. Intermezzo: Lento
- V. Finale: Allegretto

Duración aproximada: I: 45 min. Pausa II: 40 min.

Una breve historia del cuarteto de cuerda (entre otras cosas)

LUIS GAGO

Nos convocan aquí, de entrada, tres compositores, otros tantos siglos y nueve cuartetos repartidos en tres conciertos que resumen de algún modo la historia del género desde poco después de su mayoría de edad hasta el final simbólico de una manera de entender la composición para dos violines, una viola y un violonchelo, con una parada intermedia en una de sus cimas más novedosas y descolantes. Apenas veinticinco años separan la op. 33 de Haydn y la op. 59 de Beethoven, lo que da idea de la rapidez con que el cuarteto pudo y supo adaptarse a nuevos moldes formales y expresivos; un abismo más de siglo y medio se abre, en cambio, entre esta última y los tres cuartetos centrales de Shostakóvich, estrenados, como casi todos los suyos, por cierto, por el Cuarteto Beethoven. Por otro lado, la op. 33 apareció publicada con una dedicatoria a un gran duque (y futuro zar) ruso y Beethoven dedicó su op. 59 a otro aristócrata de San Petersburgo. Y no hace falta recordar dónde nació Dmitri Shostakóvich. Nada es casual en este juego contrapuntístico a tres voces. Con la presencia del Cuarteto Borodin y Elisabeth Leonskaja, la polifonía se enriquece con una nueva voz (la de Nikolái Médtner) y con la fusión de cuarteto y piano en tres quintetos rusos de referencia, al tiempo que Beethoven se muda de cuartetista en pianista, su condición natural y la faceta que mejor nos revela quizá su extraordinaria evolución como creador.

Los Cuartetos op. 33

Las *Notas biográficas sobre Joseph Haydn*, de Georg August Griesinger, constituyen, como siempre que queremos abordar la obra del autor de *La Creación*, una fuente de consulta obligatoria. Muy al principio del libro leemos:

El autor ha sido informado con una gran fiabilidad de que el violinista Mislíwezech [Mysliveček], bohemio de nacimiento, había oído interpretar cuartetos durante su estancia en Milán, y cuando le nombraron a Johann Baptista [Battista] Sammartini, que ya tenía setenta años, como el compositor de estas obras, exclamó completamente asombrado: “¡Por fin conozco al precursor de Haydn y al modelo del que se valió!” Me pareció que merecía la pena el esfuerzo de examinar en más detalle el fundamento de esta observación, porque no había oído nunca poner en duda la originalidad de Haydn, especialmente en sus cuartetos. Le pregunté por ello a Haydn si había conocido las obras de Sammartini en su juventud y en qué consideración tenía a este compositor. Haydn me respondió que había escuchado en tiempos la música de Sammartini, pero que nunca la había tenido en gran estima, “porque Sammartini es un compositorzuelo”. Se rió con ganas cuando saqué el tema del supuesto descubrimiento de Mislíwezech y dijo que sólo reconocía a Emanuel Bach como su modelo, y que la siguiente circunstancia, enteramente casual, era la que había motivado que tentara su suerte en la composición de cuartetos. Un tal barón Fürnberg tenía una propiedad en Weinzierl, a unas pocas postas de Viena, e invitaba de vez en cuando a su párroco, su administrador, Haydn y Albrechtsberger (un hermano del famoso contrapuntista, que tocaba el violonchelo) a su residencia para oír un poco de música. Fürnberg animó a Haydn a que compusiera algo que pudiera ser interpretado por estos cuatro diletantes. Haydn, que tenía entonces dieciocho años, aceptó su ofrecimiento y así nació su primer cuarteto, que nada más aparecer fue recibido con una aprobación extraordinaria, lo cual le animó a seguir trabajando en este campo.

Griesinger reproduce a continuación el tema del *Presto* inicial del *Cuarteto op. 1 núm. 1* de su biografiado, el primer eslabón de lo que acabaría por ser una larga sucesión de obras maestras que se cerraría en 1803 cuando Haydn decidió dejar incompleto el torso de su *Cuarteto op. 103*, a cuya edición se añadió el mismo texto que figuraba en la tarjeta de visita del compositor en sus últimos años de vida: “*Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich*” (“He perdido toda mi fuerza, estoy viejo y débil”). El primer salto cualitativo importante llegaría con su op. 20, que apareció en 1772 y que, como había sido la norma en colecciones anteriores, estaba integrada por seis obras. La distancia que separa estos cuartetos de la incipiente op. 1, de 1759, es muy grande, pero también es más que considerable el hueco que se abre entre la op. 20 y la op. 9, sólo dos años anterior. Para entender estos saltos en el vacío, tan habituales en el catálogo

haydniano, hemos de acudir una vez más a Griesinger. Ahora es Haydn quien habla por su boca:

A mi príncipe le satisfacían todos mis trabajos, recibía su aprobación, podía como director de una orquesta hacer experimentos, observar qué resaltaba un efecto y qué lo debilitaba; podía, por tanto, mejorar, añadir, eliminar y arriesgar; estaba aislado del mundo, nadie cerca de mí podía confundirme e importunarme en mi camino, de ahí que no me quedara más remedio que ser original.

Es decir, *mutatis mutandis*, Haydn busca, investiga, explora –en lo que ahora nos interesa– las posibilidades de ese género en el que “oímos conversar a cuatro personas razonables” (“*man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten*”), la famosa formulación de Goethe que figura en la carta que envió a Carl Friedrich Zelter el 9 de noviembre de 1829. Esa auténtica conversación, abandonada ya la primacía del primer violín, empieza a asomar decididamente en la op. 20 y alcanza su plenitud en la op. 33. Pero nada menos que nueve años separan ambas colecciones y el propio Haydn fue consciente del vasto territorio que se abría entre una y otra cuando, en una serie de cartas fechadas el 3 de diciembre de 1781 al príncipe Kraft Ernst de Öttingen-Wallerstein, al erudito zuriqués Johann Caspar Lavater o a Robert Schlecht, el abad de un monasterio en la provincia de Baden (debió de escribir más a otros potenciales compradores de su nueva colección de cuartetos, pero sólo se han conservado estas tres), confesó que éstos habían sido “compuestos de un modo enteramente nuevo y especial, porque desde hace diez años no he escrito ninguno” (“*auf eine ganz neue, besondere Art, denn zeit [sic] 10 Jahren habe Keine geschrieben*”). Muchos de los elementos identificativos de la op. 20 (las fugas y los pasajes en contrapunto imitativo, el uso de octavas simultáneas en los cuatro instrumentos, ocasionales resabios dramáticos barrocos) desaparecen en la op. 33, para la que Haydn reservó, además, por primera vez el nombre de “cuartetos”.

También los minuetos han dado paso a *scherzi*, un término que viene al pelo para transmitir la comicidad que impregna varias de las obras de la colección. El ejemplo paradigmático es el final del *Cuarteto en mi bemol* (núm. 2), con cuatro compases y medio de silencio seguidos sorprendentemente de una suerte de pregunta en *pianissimo* suspendida en el aire. Pero, sin llegar a esos extremos, también es cómico o burlón, según se mire, el movimiento conclusivo del *Cuarteto en si bemol* (núm. 4), que presenta de nuevo la forma de rondó-sonata, o el leve y paródico pizzicato que pone fin a lo que podrían tomarse por efusiones operísticas del movimiento lento (en sol menor) del *Cuarteto en sol mayor* (núm. 5). Y abundan también por doquier las sorpresas, como en la exposición y la reexposición del primer movimiento (*Vivace assai*) de esta última obra, que incluye también una

extravagante incursión en mi bemol mayor cerca del final. Haydn y Mozart se conocieron justamente en 1781, el año de composición de la op. 33, que con su “modo enteramente nuevo y especial” marcó decisivamente para ambos el camino a seguir.

Los Cuartetos op. 59

A finales de 1805, el conde Andréi Kirilovich Razumovski encargó a Beethoven tres nuevos cuartetos de cuerda. Nombrado embajador ruso en Viena en 1792, el aristócrata vivía en la capital del imperio “como un príncipe, promoviendo el arte y la ciencia, rodeado de una suntuosa biblioteca [...] admirado y envidiado por todos”. Coleccionista de arte y amante de la música, Razumovski sufragó en su casa desde 1808 un cuarteto de cuerda estable liderado por Ignaz Schuppanzigh y en el que él mismo tocaba en ocasiones el segundo violín. Aunque es posible que Beethoven estuviera ya bosquejando nuevos cuartetos meses antes de recibir el encargo de Razumovski, sabemos que el 26 de mayo de 1806 marca el comienzo de la redacción definitiva de las tres obras, concluidas a finales de ese mismo año, si bien no visitarían la imprenta (la de la firma vienesa Bureau des Arts et d'Industrie) hasta 1808.

Si en su op. 18 encontrábamos indicios de que el cuarteto de cuerda comenzaba a encaminarse hacia nuevos horizontes, en la op. 59 se abre ya decididamente ante nosotros un panorama grandioso y radicalmente distinto. Cuando se estrenaron en 1807, estas obras rupturistas no fueron entendidas. Las dificultades que presentan no pueden ser superadas por un grupo de aficionados que se reúnen para tocar por el puro placer de hacerlo, sino que requerían ya de un conjunto profesional, de verdaderos y experimentados cuartetistas. Aprender, ya sólo conceptualmente, unas partituras de tal envergadura y tan novedosas respecto a todo lo escrito anteriormente –incluida, por supuesto, la op. 18– requería afrontar la interpretación desde una perspectiva muy diferente. El cuarteto que encabezaba Schuppanzigh había comenzado a ofrecer ciclos de conciertos de abono en 1804 y reunía, según los testimonios que han llegado hasta nosotros, todos los requisitos para salir airoso del desafío. Esto significa, además, que Beethoven componía con la certeza de que sus obras serían interpretadas por unos músicos duchos justamente en ese tipo de música. Los críticos, sin embargo, demostraron no estar aún preparados para asimilar de golpe un alejamiento tan marcado del modelo y las reseñas del estreno fueron muy duras con Beethoven, llegando incluso a tildarlo de loco. Una de las reseñas más positivas, la publicada por la *Allgemeine musikalische Zeitung* el 27 de febrero de 1807, hablaba de “tres nuevos, larguísimos y difícilísimos cuartetos”, a la vez que señalaba que “su concepción es profunda y la construcción excelente, pero no son fácilmente inteligibles”.

Parece ser que incluso el propio Schuppanzigh y sus compañeros se tomaron el que abría la colección como una más de las bromas del compositor.

Su desconcierto no puede producir extrañeza porque, considerado con la necesaria perspectiva histórica, Beethoven obró un milagro de originalidad cuyo único precedente comparable es la *Sinfonía ‘Heroica’*, que sirvió de campo de pruebas para toda una serie de obras que, de una u otra manera, pueden ser consideradas sus secuelas. En términos sinfónicos, la op. 55 había supuesto un paso de gigante respecto a las últimas contribuciones de Haydn o Mozart o incluso a las dos primeras Sinfonías de Beethoven. La op. 59 va aún más allá y debió de percibirse casi como un salto en el vacío, ya que el cuarteto de cuerda adquiere con ella un nuevo rango. Y esto es así no sólo por la dimensión temporal de cada una de las tres obras, con una entidad suficiente como para ocupar cualquiera de las dos partes en que suele dividirse un concierto en la actualidad, sino por la propia concepción del género como un medio expresivo de mucho mayor calado que el que venía atribuyéndosele tradicionalmente desde su creación. Además, al contrario también que la op. 18 o que las obras maestras de Haydn o Mozart, el cuarteto empieza ya a convertirse en una unidad global, con una personalidad propia, más allá de la simple sucesión de cuatro movimientos independientes entre sí. Esta concatenación espiritual, que alcanzará su máxima expresión en los cuartetos de la década de 1820, empieza a quedar aquí apuntada no sólo en la afinidad a varios niveles que presenta cada bloque de cuatro movimientos, sino en el hecho mismo de que en el segundo y el tercer cuarteto de la serie exista una auténtica continuidad musical entre los dos últimos (un procedimiento que Beethoven retomará en la *Quinta Sinfonía*).

El primer movimiento del *Cuarteto op. 59 núm. 1* encarna mejor que ningún otro, al igual que sucede con el *Allegro* inicial de la ‘Heroica’, el nuevo espíritu que anima la colección. En ambos casos, los violonchelos exponen la idea inicial, la célula de la que derivará posteriormente casi todo el material temático. Al contrario de lo que es norma en la op. 18, y del que es uno de los rasgos definidores del Clasicismo, no aparece aquí ninguna barra de repetición después de la exposición. Todo el conjunto, que ronda los cuatrocientos compases, está compuesto de un solo trazo, con una solidez arquitectónica que impone, compás tras compás, su lógica implacable. No es ésta, como a veces se ha escrito equivocadamente, una escritura cuartetística más orquestal por parte de Beethoven. La textura, si se analiza con cuidado, es por regla general mucho más liviana, más esencial, con un enfoque absolutamente igualitario de los cuatro instrumentos. Lo que sucede es que estamos asistiendo a un ejemplo supremo de lo que constituye una de las señas de identidad de la música beethoveniana: la

fragmentación, compresión y descompresión temática como eje de un discurso compacto y expansivo, la proliferación de motivos nacidos a partir de una pequeña célula casi siempre amelódica que se interrelacionan en un todo coherente con un alarde constante de precisión, lógica y emoción. Beethoven ha llegado a ese estadio en el que puede permitirse, por tanto, prescindir de la convencional repetición de la exposición. No hace falta incidir en nada de lo anterior, no es necesario equilibrar el conjunto con un retorno casi impuesto al comienzo, y mucho menos aún si ese retorno supone una réplica literal de lo ya dicho. Aunque el resto de los movimientos de la colección son también, uno por uno, reveladores del nuevo estilo, el *Allegro* inicial del primer cuarteto ostenta una posición hegemónica: actúa como heraldo e indica con voz clara cuál es el destino.

En el otro extremo, virtuosismo puro, y humor de raigambre haydniano el *Allegro molto* final del *Cuarteto op. 59 núm. 3*, que debe de ser el causante de que éste fuera el predilecto de los contemporáneos de Beethoven. Quien haya tocado alguna vez este movimiento puede dar fe del infinito placer que procura su ejecución: los dos acordes finales te dejan exhausto físicamente sobre tu silla y con una enorme sonrisa en los labios. La música es, de principio a fin, un derroche de energía y un alarde de imaginación por parte de Beethoven, que renuncia a escribir una fuga convencional para obsequiarnos con un movimiento en forma sonata dominado de principio a fin por la escritura contrapuntística imitativa. La imaginación nos conduce como un resorte a los finales del *Cuarteto K. 387* o la *Sinfonía 'Júpiter'* de Mozart, pero aquí se percibe algo diferente. Con tres o cuatro temas hábilmente entrelazados, Beethoven escribe realmente un *moto perpetuo* vertiginoso marcado *alla breve*, sin reposos o efusiones líricas e impulsado por la sucesión incesante de corcheas (son muy pocos los compases en que no aparecen en uno u otro instrumento, y siempre en un entorno cadencial), por la introducción de sínkopas o enfrentamientos métricos y por las visitas a tonalidades inesperadas en el contexto general de do mayor (do sostenido menor y la bemol mayor). El ímpetu que había servido para iniciar la op. 59 con el formidable *Allegro* del primer cuarteto es el mismo que sirve para cerrarla en un clima de auténtica exaltación. Entre medias, infinitas maravillas, incluidos dos “temas rusos” extraídos de la colección de Ivan Prach como una concesión amistosa al dedicatario de la colección.

Coda: DSCH en memoria de DSCH

Por volver a las dedicatorias, Shostakóvich escribió su *Cuarteto núm. 7* “a la memoria de Nina Vasilievna Shostakóvich”, su primera mujer. El *Cuarteto núm. 9* lleva la inscripción “A Irina Antonovna Shostakóvich”, su tercera. Pasado y futuro. Pero no hay quizá dedicatoria más famosa en toda su vastísima producción que

la del *Cuarteto núm. 8*, compuesto “A la memoria de las víctimas del fascismo y la guerra”. Sin embargo, detrás de este gesto público y colectivo se escondía una intención mucho más íntima y secreta, que la emparenta, además, con las dos mujeres recién citadas. Así se lo explicó a su gran amigo Isaak Glikman en una carta fechada el 19 de julio de 1960:

Cuando muera, es más que improbable que alguien escriba un cuarteto dedicado a mi memoria. Así que decidí componerlo yo mismo. Podría escribir en la cubierta: “Dedicado al autor de este cuarteto”. El tema principal es el monograma D, (E)S, C, H [re, mi bemol, do, si natural], esto es, mis iniciales. El cuarteto se vale de temas de mis propias obras y de la canción revolucionaria “Atormentado por un doloroso cautiverio”. Mis propios temas son los siguientes: de la *Primera Sinfonía*, la *Octava Sinfonía*, el *Trío con piano*, el [Primer] *Concierto para violonchelo* y *Lady Macbeth*. Hay también alusiones a la Marcha Fúnebre de *Götterdämmerung* y al segundo tema del primer movimiento de la *Sexta Sinfonía* de Chaikovski. Y se me olvidaba: hay también un tema de mi *Décima Sinfonía*. ¡Menuda miscelánea!

La pseudotragedia del cuarteto es tan grande que, mientras lo componía, mis lágrimas brotaban tan abundantemente como la orina después de beber media docena de cervezas. Al llegar a casa, he intentado tocarlo dos veces, y he vuelto a derramar lágrimas. Esta vez no debido a la pseudotragedia, sino a mi propio asombro por la maravillosa unidad formal.

Otro buen amigo, Lev Lebedinski, recordó por su parte cómo “el compositor dedicó el Cuarteto a las víctimas del fascismo para disimular sus intenciones, aunque, como él mismo se consideraba una víctima de un régimen fascista, la dedicatoria resultaba apropiada. De hecho, lo concibió como un compendio de todo lo que había escrito hasta entonces. Era su adiós a la vida. Asociaba afiliarse al Partido con una muerte moral, además de física. El día de su regreso de un viaje a Dresde, donde había terminado el Cuarteto y comprado un gran número de pastillas para dormir, me tocó el Cuarteto al piano y me dijo con lágrimas en sus ojos que era su última obra. Insinuaba con ello su intención de suicidarse. Quizá confiaba inconscientemente en que yo lo salvaría. [...] Durante los próximos días pasé todo el tiempo que pude con Shostakóvich hasta que sentí que el peligro del suicidio ya había pasado”.

El cuarteto de cuerda, como vemos, se había convertido ya a estas alturas en un género eminentemente confesional. El yo bromista y experimental de Haydn había dado paso al yo omnímodo y visionario de Beethoven, que fue a su vez la inspiración directa para el yo escindido y torturado de Shostakóvich. JH – LvB – DSCH: un triángulo perfecto.

Doble epílogo

El último Beethoven se caracteriza sobre todo por, dicho sea llanamente, hacer de su capa un sayo, sin sujeción a reglas o convenciones. Su última Sonata para piano (el género que más fielmente lo había acompañado desde su juvenil op. 2) tiene, por ejemplo, únicamente dos movimientos, una elección a todas luces llamativa. Y no somos nosotros, desde nuestra moderna mentalidad, los primeros sorprendidos. Adolph Martin y Maurice Schlesinger (padre e hijo), editores de las tres trascendentes últimas Sonatas para piano del alemán, pensaron que se trataba de un error. El segundo desde París y el primero desde Berlín (las ciudades en que aparecería la primera edición con apenas unas semanas de diferencia, y con leves correcciones en la berlinesa) escribieron a Beethoven en julio de 1822 mostrándole su sorpresa ante el díptico. El segundo le preguntaba incluso “muy sumisamente si habéis escrito para la obra sólo un *Maestoso* y un *Andante*; o si quizás el *Allegro* [final] ha sido olvidado accidentalmente por el copista”. Es probable que no hubiera respuesta por parte del compositor y la que dio al parecer al poco fiable Anton Schindler cuando le planteó idéntica cuestión fue que no había tenido tiempo de escribir otro movimiento, lo que sin duda constituyó una manera irónica, rápida, eficaz y poco creíble de quitarse el engorroso asunto de encima.

Wendell Kretzschmar, el profesor de música de Adrian Leverkühn, el protagonista de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, era, en cambio, “capaz de hablar una hora seguida sobre «por qué Beethoven no había añadido un tercer movimiento a la Sonata para piano op. 111», tema que sin duda merece la pena ser tratado”. Sere-nus Zeitblom, el narrador elegido por Mann para contarnos la historia de su fáustico compositor, se explaya en detalles sobre lo que recordaba del contenido de esta conferencia impartida por Kretzschmar, que se vio seguida de la interpretación completa de la obra al piano por parte del conferenciante. Y al final nos recuerda el valor simbólico de esta ausencia y de la sonata en su conjunto: “Este segundo, enorme movimiento pone a la sonata punto final, y no hay retorno posible. Y cuando decía «la sonata», entiéndase bien que no se refería en concreto a esta *Sonata en do menor*, sino a la sonata en sí, considerada como forma artística tradicional. La sonata terminaba aquí, había sido conducida a su término, había llenado su destino y alcanzado su meta, se elevaba y se disolvía: se despedía, en fin. El gesto de despedida del motivo re-sol-sol, melódicamente completado por el do sostenido, era así como había que interpretarlo, como un adiós, igual en grandeza a la obra: el adiós a la sonata”.

Beethoven estaba también mirando hacia atrás, ya que sus cuadernos de borradores preparatorios muestran de manera inequívoca que ese brusco y resonante descenso de séptima disminuida (mi bemol-fa sostenido) en el arranque mismo

de su *Sonata op. 111* estaba directamente entroncado en dos ilustres precedentes: el comienzo del Kyrie del *Réquiem* de Mozart (si bemol-do sostenido) y el sujeto de la fuga conclusiva del *Cuarteto op. 20 núm. 5* de Haydn (re bemol-mi natural). No es casual que se trate en ambos casos de fragmentos fugados, porque la idea inicial de Beethoven fue construir este primer movimiento en forma de fuga, algo muy en consonancia con la destacada presencia que tuvo el contrapunto imitativo en sus últimas composiciones (*Novena Sinfonía*, *Missa Solemnis*, *Cuarteto op. 131*, *Gran Fuga*, *Variaciones Diabelli* o la *Sonata op. 110*, que también oiremos tocar a Elisabeth Leonskaja: en realidad dos breves y emotivos recitativos intercalados en el seno de otras tantas fugas, la segunda una inversión de la primera que más tarde, con la introducción de nuevos contrasujetos, desvía su curso y altera el estado de ánimo dominante para encaminarse hacia una conclusión optimista). Finalmente recurriría a la tradicional forma sonata (aunque en el Beethoven posterior lo tradicional nunca tiene cabida y siempre se torna nuevo y original) y esta introducción marcada *Maestoso*, lo cual no le resta un ápice de intimidad, se convertirá en el auténtico germen de toda la composición.

La presencia de las variaciones es también constante en las últimas composiciones beethovenianas y, tras haberlas utilizado únicamente como movimiento conclusivo en la *Sinfonía núm. 3* y el *Cuarteto op. 74*, recurrió a ellas para coronar tanto la *Sonata op. 109* (la tercera pieza de nuestro tríptico) como la *Sonata op. 111*. En esta última están concebidas claramente como un final lento, no como un movimiento lento que ocupa una posición central contrastante y reclama, en consecuencia, un final animado. La *Arietta* y los sucesivos ropajes que adopta son, por tanto, el omega del alfa precedente, por lo que no cabe, concluido el alfabeto, continuación posible. Cedamos de nuevo la palabra a Mann/Kretzschmar: “Y cuando después de tanta cólera, tanta obstinación, tanta tenacidad y tanta jactancia se llega al final, ocurre algo inesperado y conmovedor por su bondad y su dulzura. El manoseado motivo, que se despide de nosotros y se convierte él mismo en despedida, en un gesto y un grito de adiós, adquiere aquí una ligera ampliación melódica. Entre el do inicial y el re se intercala un do sostenido. Las tres sílabas sonoras se convierten en cinco y el do sostenido que viene a completar la melodía tiene algo de infinitamente emocionante y tiernamente consolador. Es como si una mano amorosa nos acariciara el cabello o las mejillas, es como una última mirada clavada profundamente en nuestra pupila. Es como una bendición sobrehumana después de la terrible sucesión de formas violentas. Un despido del oyente, despido eterno, de tan gran blandura para el corazón que arranca lágrimas a los ojos”. Y no debe olvidarse que la *Arietta* aparece citada, de nuevo con un alto valor simbólico al final mismo, en la coda, de las *Variaciones Diabelli*, otra página terminal y una nueva despedida del mundo en treinta y tres entregas.

Pocos paralelismos pueden establecerse entre la historia del cuarteto de cuerda y la del quinteto con piano. El primero despertó, desde su nacimiento mismo, un interés inusitado en los compositores y tuvo la suerte de contar con un cultivador –Joseph Haydn– que, en unos pocos años, lo llevó en volandas de la infancia a la madurez. El piano se mostró desde un principio como un invitado incómodo, que añadía un nuevo ángulo innecesario, hasta el punto de que no encontramos un solo ejemplo de hermanamiento entre uno y otro en los catálogos del propio Haydn o de Mozart, ambos pródigos en todo tipo de combinaciones instrumentales. Hacia 1771 cifra Nicholas Temperley el verdadero nacimiento del quinteto para cuerda y teclado (clave o fortepiano), con los seis *Quintetos op. 1* de Tommaso Giordani, publicados en Londres. Otros tantos completaría Antonio Soler en 1776, en esta ocasión con el órgano como instrumento de teclado preferente (aunque es habitual escucharlos también con clave). Una segunda viola (Mozart, Beethoven) o un segundo violonchelo (Schubert) sí se adivinaban como el complemento natural para que el cuarteto de cuerda ampliara sus horizontes. Instalado ya en pleno Romanticismo, sin embargo, y ante la pujanza irresistible del piano, el cuarteto parecía condenado a convivir con el que se había convertido en el instrumento doméstico por excelencia, imprescindible en la *Hausmusik*, omnipresente en la música de cámara, abanderado de todos los cambios estilísticos y compañero de viaje inevitable en cualesquiera formaciones instrumentales o vocales. Pero para entonces el cuarteto de cuerda había afianzado enormemente sus señas de identidad y la llegada de un nuevo huésped imponía una convivencia difícil, más parecida a lo que en la política francesa se conoce, desde los años ochenta del pasado siglo, como cohabitación.

El *Quinteto con piano* de Dmitri Shostakóvich debe quizá su frescura el ejemplo de la partitura homónima de Schumann que, por cierto, fue concebida en un principio también en la inusual estructura pentapartita de la obra del compositor ruso. Tampoco es casual que reaparezca en el *Quinteto* de Schnittke, de 1988, influido inequívocamente por la obra de su compatriota, mientras que el *Quinteto con piano* de otro ruso exiliado, Nikolái Médtner, fue concluido justo cuarenta años antes y compuesto de forma intermitente a lo largo de un período de tiempo asombrosamente similar. A pesar de su estructura tripartita, su referente inequívoco fue el modelo de Johannes Brahms, aunque muchos elementos nos remiten al estilo y el lenguaje armónico de Serguéi Rajmáninov.

Quienes estén poco familiarizados con el lenguaje camerístico de Shostakóvich tienen en su *Quinteto* una de sus obras más emblemáticas: por ella desfilan la introversión de tintes neoclásicos (*Preludio*), el contrapunto imitativo de raigambre barroca (*Fuga*), la escritura desnuda a dos voces (*Intermezzo*), la ironía como

mecanismo de autodefensa (*Scherzo*) y una simplicidad folclorizante y engañosa (*Finale*). Es una obra que irradia paz y serenidad a pesar de haber nacido en medio de la peor guerra que ha conocido la humanidad. Su movimiento más extenso es una fuga de clara estirpe bachiana que los instrumentos de cuerda tocan inicialmente con sordina y el piano, en su muy tardía aparición en octavas, 37 compases después, tocando *pianissimo*. Esta fuga suena como un planto, al igual que el *Intermezzo*, y algo querrá decir que ambos concluyan con la indicación *morendo*.

Ni siquiera la ironía del *Scherzo*, en la muy lejana tonalidad de si mayor, contiene el sarcasmo tan habitual de su autor. Shostakóvich hace aquí gala de una voz propia que, de cuando en cuando, se veía obligado a mudar por la muy oficial de un régimen que, paradójicamente, distinguió al *Quinteto* con el Premio Stalin “de primera clase” (Prokófiev, en cambio, criticó que Shostakóvich calculara “cada una de las notas con tanto cuidado. No corre un solo riesgo. Buscamos en vano un impulso de atrevimiento, un gesto de audacia”). El joven Shostakóvich, tras el escándalo de *Lady Macbeth de Mtsensk* y la lección aprendida de la *Quinta Sinfonía*, mide sus pasos con cuidado, es cierto, se esfuerza en ser comprensible, pero no le duelen prendas, sin embargo, a la hora de componer para sus cinco instrumentos sin ajustarse a norma alguna. Es frecuente encontrar largos pasajes escritos para un solo instrumento de cuerda y piano, y cualquiera de los cinco instrumentos se encuentra desterrado en el silencio en algún momento de la obra durante un buen número de compases. El violonchelo hace las veces de primer violín en la exposición introductoria de la cuerda del primer movimiento, este último toca su cantilena en el *Intermezzo* sobre una suerte de bajo continuo del violonchelo en pizzicato y en el desarrollo del *Finale* escuchamos una referencia al *Preludio* inicial. Este *Quinteto*, en el que no hay una sola concesión al virtuosismo o la brillantez, ni siquiera en la conclusión final (los últimos compases están marcados de nuevo *pianissimo*), irradia seguridad, confianza y libertad, exactamente las mismas virtudes que, ahora desde el punto de vista interpretativo, percibimos en las tres grabaciones que nos ha legado de la obra el Shostakóvich pianista, dos de ellas con el Cuarteto Beethoven, tan ligado a su música de cámara durante varias décadas, registradas en 1940 y 1955, la primera probablemente al hilo del estreno de la obra en el Conservatorio de Moscú el 13 de septiembre de aquel año. Entre una y otra, en 1950, también perdura el testimonio de su interpretación con el Cuarteto Borodin, el mismo que, con los cambios inevitables impuestos por el paso de los años, nos visita ahora en Madrid casi setenta años después.



© Harald Hoffmann / DG

Alejandro Carreño VIOLÍN
Boris Suárez VIOLÍN
Ismel Campos VIOLA
Aimon Mata VIOLONCHELO

CUARTETO SIMÓN BOLÍVAR

Creado dentro de la Fundación Musical Simón Bolívar, el Cuarteto de Cuerda Simón Bolívar lo forman los principales músicos de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela. Cada músico aporta su personalidad y carácter musical al grupo, creando un conjunto con un toque único. El Cuarteto surge de la necesidad de sus miembros de explorar la música de cámara y los beneficios que ésta puede ofrecer, no sólo a los músicos sino también a los niños y jóvenes que forman parte de la Fundación, liderada por José Antonio Abreu.

El Cuarteto Simón Bolívar ha ofrecido conciertos por toda Venezuela, América del Norte y el Sur, Europa y Asia, tanto actuando en concierto como participando en proyectos educativos. Algunas de las salas en las que ha actuado son el Walt Disney Concert Hall de Los Ángeles, el Lincoln Center de Nueva York, el Southbank Centre y Wigmore Hall de Londres, la Philharmonie de Berlín, el Musikverein de Viena, la Gulbenkian de Lisboa y el Palau de la Música de Barcelona, así como en los festivales de Edimburgo y Salzburgo. Esta temporada, el Cuarteto vuelve a Europa para participar en 3 conciertos del CNDM, y se embarcará además en su primera gira por Australia.

Ha trabajado con destacadas personalidades musicales como Gustavo Dudamel, Claudio Abbado y Sir Simon Rattle. Ha participado en clases magistrales con el Cuarteto Latinoamericano, el Cuarteto de Cuerda de la Filarmónica de Berlín, el Cuarteto de Cuerda Chilingirian, Donald Weilerstein del Cuarteto de Cleveland, Andras Keller del Cuarteto Keller y Ulyses Ascanio, violinista fundador de las Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela. Uno de los retos del Cuarteto Simón Bolívar es el desarrollo de una red de cuartetos de cuerda en Venezuela y Sudamérica, con el propósito de extender la música de cámara entre los niños y jóvenes de Latinoamérica. El Cuarteto Simón Bolívar graba con Deutsche Grammophon. Su primer CD, un disco con obras de Ginastera, Dvořák y Shostakóvich, salió al mercado en febrero de 2013.



Ruben Aharonian VIOLÍN I
Sergei Lomovsky VIOLÍN II
Igor Naidin VIOLA
Vladimir Balshin VIOLONCHELO

CUARTETO BORODIN

Durante siete décadas, el Cuarteto Borodin ha sido aclamado por su conocimiento y control absoluto del repertorio de la música de cámara, especialmente por sus trabajos de Beethoven y Shostakóvich. Con un repertorio que incluye todas las épocas y estilos, desde Mozart hasta Stravinski, siente especial afinidad por el repertorio ruso, promoviendo, actuando y grabando cuartetos de cuerda de grandes figuras como Borodin, Chaikovski y Shostakóvich, así como Glinka, Stravinski, Prokofiev y Schnittke.

La conexión del cuarteto con la música de cámara de Shostakóvich es intensamente personal debido a la estrecha relación con el compositor, quien supervisó personalmente el estudio de cada uno de sus cuartetos. Del Cuarteto Borodin surgió la idea interpretar el ciclo completo de sus cuartetos en ciudades como Viena, Zúrich, Frankfurt, Madrid, Lisboa, Sevilla, Londres, París y Nueva York. En las últimas temporadas ha vuelto a un repertorio más amplio, incluyendo obras de Schubert, Prokofiev, Borodin y Chaikovski.

Formado en 1945 por cuatro estudiantes del Conservatorio de Moscú, y auto-denominándose Moscow Philharmonic Quartet, pasó a llamarse Cuarteto Borodin diez años más tarde, y sigue siendo uno de los pocos conjuntos de cámara consolidados desde entonces. En su trayectoria profesional han colaborado con artistas de la talla de Richter, Bashmet, Collins, Brunello, Leonskaja, Eschenbach, Berezovsky, Matsuev y Luganski.

La temporada 2016/17 incluye actuaciones en Londres, Lyon, Bilbao, Pamplona, Madrid, Miami, Puerto Rico, Bogotá, Ámsterdam, Rotterdam, Budapest y Moscú, así como una gira por China interpretando cuartetos de Prokofiev, Mozart, Beethoven, Haydn, Chaikovski, Arenski, Myaskovsky, Shostakóvich y por supuesto, Borodin; y quintetos junto a Alexei Volodin, Michael Collins, Joseph Kalichstein y Elisabeth Leonskaja.

Trabajando por primera vez con la discográfica Onyx, ha grabado un CD que incluye obras de Borodin, Schubert, Webern y Rachmaninov que fue nominado al Grammy como "Mejor Actuación de Música de Cámara" en 2005. Cuenta con numerosas grabaciones realizadas durante décadas para sellos como EMI, RCA y Teldec, además de la integral de los cuartetos de Beethoven para Chandos. En 2015 lanzó un CD con cuartetos de cuerda de Shostakóvich para Decca, el primer CD del ciclo dedicado al 70 aniversario de la formación.

ELISABETH LEONSKAJA piano

Durante décadas, Elisabeth Leonskaja ha estado entre las pianistas más célebres de nuestro tiempo. En un mundo dominado por los medios de comunicación, Elisabeth Leonskaja se ha mantenido fiel a sí misma y a su música, siguiendo los pasos de los grandes músicos rusos de la época soviética, como Oistrakh, Richter y Gilels, que nunca renunciaron a su manera de interpretar a pesar del complicado ambiente político.

Nacida en una familia rusa en Tbilisi (Georgia) siendo una niña prodigio dio sus primeros conciertos a los 11 años. Mientras todavía era estudiante del Conservatorio, ganó premios en prestigiosos concursos internacionales de piano como los Enescu, Marguerite Long y la Reina Isabel. Su desarrollo musical fue moldeado e influenciado en forma decisiva por su colaboración profesional con Richter. En 1978 Elisabeth Leonskaja se marchó de la Unión Soviética para crear su nuevo hogar en Viena, donde ya había actuado varias veces. Ha aparecido como solista con prácticamente todas las orquestas más importantes del mundo, como las Filarmónicas de Nueva York y de Los Ángeles, la Orquesta de Cleveland, la Philharmonia Orchestra, la London Symphony Orchestra, la Royal Philharmonic Orchestra, la BBC Symphony Orchestra, la Orquesta Tonhalle de Zúrich, la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Gewandhausorchester de Leipzig, las Orquestas de Radio de Hamburgo, Colonia y Múnich o la Orquesta Filarmónica Checa, entre otras, bajo la dirección de Sir Colin Davis, Christoph von Dohnanyi, Kurt Sanderling, Maris Jansons, Yuri Temirkanov, Jiří Bělohlávek, Iván Fischer y muchos otros. Es invitada frecuentemente a festivales como el Wiener Festwochen, Schleswig-Holstein Festival, Schubertiade en Hohenems y Schwarzenberg. A pesar de su apretada agenda como solista, la música de cámara siempre ha jugado un papel prominente en su trabajo, apareciendo con frecuencia con los cuartetos Artemis, Borodin y el Emerson.

Sus grabaciones más destacadas incluyen los conciertos de piano de Chaikovski con la Filarmónica de Nueva York y Kurt Masur, conciertos de Chopin con la Filarmónica Checa y Vladimir Ashkenazy y los conciertos de piano de Shostakovich con la Orquesta de Cámara de San Pablo. Su álbum *Paris* con el sello berlinés eaSonus fue elegido como Grabación del Año 2014 por el Jurado ICMA (International Classical Music Awards). El primer volumen de la colección completa de Sonatas de Schubert fue lanzado en febrero 2016, mientras que el segundo se presentará durante el otoño 2017. Ha sido miembro honorario de la Konzerthaus de Viena y galardonada con la Cruz de Honor Austríaca de Primera Clase por sus servicios a la vida cultural de Austria en 2006, el premio más importante de dicho país. Ha recibido también el premio The Priestess of Art de Tbilisi en 2015.

