

MÚSICA DE CAMBRA

QUARTET CASALS: INTEGRAL BEETHOVEN

25, 27, 29 I 30 DE MAIG DE 2018
SALA 2 ORIOL MARTORELL

VERA MARTÍNEZ-MEHNER violí
ABEL TOMÀS REALP violí
JONATHAN BROWN viola
ARNAU TOMÀS REALP violoncel

AUDITORI

www.auditori.cat

Lepant 150
08013 Barcelona

Mitjans Patrocinadors

LA VANGUARDIA

CATALUNYA
RADIO **3**

Comenta aquest concert amb
#auditori #cambra



PROGRAMA

MAIG DE 2018

DIVENDRES 25 | 20.30 h

DIUMENGE 27 | 19 h

DIMARTS 29 | 20 h

DIMECRES 30 | 20 h

INTEGRAL DELS QUARTETS DE CORDA DE BEETHOVEN

Vera Martínez-Mehner i Abel Tomàs Realp violins • Jonathan Brown viola • Arnau Tomàs Realp violoncel

CONCERT I: DIVENDRES 25 DE MAIG | 20.30 h

1/ LUDWIG VAN BEETHOVEN
Bonn 1770 –
Viena 1827

Quartet núm.4 en Do menor, op. 18/4 (1799-1800) **24'**

Allegro, ma non tanto
Scherzo. Andante scherzoso quasi Allegretto
Menuetto. Allegretto
Allegro

2/ BEETHOVEN

Quartet núm. 9 en Do major, op. 59/3 **33'**
"Razumovsky" (1806)

Introduzione. Andante con moto – Allegro vivace
Andante con moto quasi Allegretto
Menuetto. Grazioso – Trio
Allegro molto

PAUSA

15'

3/ MAURICIO SOTELO
Madrid 1961

Quartet de corda núm. 4 "Quasals" vB-131 **10'**
Encàrrec de L'Auditori

4/ BEETHOVEN

Quartet núm.14 en Do sostingut menor, **39'**
op. 131 (1826)

Adagio ma non troppo e molto espressivo
Allegro molto vivace
Allegro moderato
Andante ma non troppo e molto cantabile
Presto
Adagio quasi un poco andante
Allegro

CONCERT IV: DIUMENGE 27 MAIG | 19 h

- 1/ BEETHOVEN** *Quartet núm. 11 en Fa menor, op. 95* (1810) **21'**
Allegro con brio
Allegretto ma non troppo
Allegro assai vivace ma serio – Più Allegro
Larghetto espressivo – Allegretto agitato – Allegro
- 2/ BENET CASABLANCAS** *Quartet de corda núm. 4 "Widmung"* (2017)* **20'**
Sabadell 1956

PAUSA

15'

- 3/ BEETHOVEN** *Quartet núm. 13 en Si bemoll major, op. 130 amb Gran Fuga, op. 133* (1825-1826) **44'**
Adagio ma non troppo
Presto
Andante con moto ma non troppo
Alla danza tedesca. Allegro assai
Cavatina. Adagio molto espressivo
Gran Fuga: Overtura. Allegro - Meno mosso e moderato - Allegro molto e con brio (op. 133)

CONCERT V: DIMARTS 29 MAIG | 20 h

- 1/ BEETHOVEN** *Quartet núm. 1 en Fa major, op. 18/1* (1799) **28'**
Allegro con brio
Adagio affettuoso ed appassionato
Scherzo. Allegro molto
Allegro
- 2/ BEETHOVEN** *Quartet en Fa major, op. 14/1* **13'**
Arranjament Beethoven: *Sonata per a piano en Mi major, op. 14 núm. 1* (1801)
Allegro moderato
Allegretto
Allegro
- 3/ AURELIANO CATTANEO** *Quartet de corda "Neben"* (2018)* **15'**
Codogno 1974

PAUSA

15'

4/ BEETHOVEN

Quartet núm. 8 en Mi menor, op. 59/2
"Razumovsky" (1806)

34'

Allegro
Molto Adagio. Si tratta questo pezzo con molto di sentimento
Allegretto – Maggiore (Thème russe)
Finale. Presto

CONCERT VI: DIMECRES 30 | 20 h

1/ BEETHOVEN

Quartet núm. 5 en La major, op. 18/5 (1799)

28'

Allegro
Menuetto – Trio
Andante cantabile con variazioni (D major)
Allegro

**2/ LUCIO FRANCO
AMANTI**
Mont-real 1977

Quartet de corda "ReSolUtIO" (2018)*

12'

3/ BEETHOVEN

Quartet núm. 10 en Mi bemoll major, op. 74
"Harp" (1809)

31'

Poco adagio – Allegro
Adagio ma non troppo
Presto
Allegretto con variazioni

PAUSA

15'

4/ BEETHOVEN

Quartet núm. 12 en Mi bemoll major,
op. 127 (1823- 1824)

38'

Maestoso – Allegro
Adagio, ma non troppo e molto cantabile – Andante con moto
Scherzando vivace
Finale. Allegro

* Encàrrecs realitzats amb motiu de la celebració del 20è aniversari del Quartet Casals i la interpretació de la integral dels quartets de Beethoven.

REALITAT NO CONCILIADA: EL GENI DE BEETHOVEN I EL QUARTET PER A CORDA

per Jonathan Brown

Traducció: Sílvia Pujalte

"Alguna cosa en el geni de Beethoven, probablement allò més profund, es resistia a conciliar en l'art el que no està conciliat en la realitat".

Theodor Adorno

Un oient que s'enfronta als quartets de Beethoven es troba amb una sèrie d'impossibilitats, un conjunt de situacions de profunditat emocional i amplitud dramàtica pràcticament inigualades en la tradició clàssica. Des del començament del quartet que va decidir publicar com a primer, l'opus 18 núm. 1, Beethoven llança el guant: és aquest ornament, el *gruppetto*, realment un motiu? O es tracta d'una broma elevada, com tants altres inicis enginyosos del seu mentor Joseph Haydn? O és un cop d'efecte, un gest de significat retòric? Ara sabem, gràcies als estudiosos que han examinat els quaderns de composició de Beethoven, que darrere d'aquesta simple floritura hi ha una feina meticulosa; Beethoven descartà nombroses formulacions d'aquest tema abans de decidir la seva versió final.

És possible que la necessitat de Beethoven de perfeccionar de manera obsessiva un gest tan "senzill" estigui relacionada amb la seva capacitat de contenir tants significats emocionals aparentment incompatibles o, fins i tot, contradictoris? En el transcurs del moviment (com en moltes de les seves obres), aquest *gruppetto* innocent és sotmès a la inventiva de Beethoven; és presentat amb innombrables matisos harmònics, esquinçat, distorsionat i desplaçat mètricament i, no obstant això, quan el moviment arriba al seu clímax, quina resolució ofereix Beethoven?: un *pianissimo* enigmàtic que s'esmuny en la distància i eludeix qualsevol responsabilitat sobre el seu destí.

Quan sentim un quartet que toca bé, sembla fàcil i evident, com si un sol ésser respirés i es mogués amb vuit braços. Però fins i tot darrera el gest més evidentment senzill hi ha anys de treball, desacords i una història compartida. Què ha de passar, per exemple, per aconseguir que aquestes quatre persones pincin la mateixa nota al mateix temps i de la mateixa manera? Quatre individus han de respirar junts; no només alhora, sinó amb la mateixa intensitat, suggerint el mateix moviment. Però no hi ha dues persones –i encara menys, quatre– que tinguin un metabolisme igual, i les instruccions verbals

arriben fins a on arriben: el que per a una persona és "ràpid" pot semblar extremament "lent" a una altra. La inspiració es correspon amb un gest preparatori dels braços i de les mans que cal coordinar; però aquí, també, cada membre té els seus propis hàbits individuals, una memòria muscular de la tècnica desenvolupada durant anys de pràctica. I encara més: aquesta nota aparentment idèntica ha de ser produïda amb quatre instruments diferents (deixant de banda les contundents diferències entre un violoncel i un violí, no hi ha dos violins iguals), i fins i tot la mateixa nota tocada amb dues cordes diferents del mateix instrument requereix una lleugera modificació per produir un resultat similar. Aquesta és la feina d'un quartet de corda: anys d'assaig i error perquè ni el més "senzill" dels gestos desveli a l'oient la seva complexa història.

I quins nivells ocults de significat pot haver en un motiu aparentment directe en la música de Beethoven? El passatge inicial de l'adagio de l'opus 18/2 conclou amb un sospir, una figura de quatre notes en estil recitatiu; aquesta cadència a penes ha acabat quan el motiu és recollit pel primer violí, convertit en una dansa vertiginosa, i intercanviat entre els quatre instruments. En el món de Beethoven, cap realitat és sacrosanta, cap *affekt* és complet fins que no ha revelat dins seu la llavor del seu pol oposat. Músics del cercle de Beethoven van descriure la seva inigualada capacitat d'improvisació, recordant com podia partir del material més banal, transformar-lo en una cosa sublim i, tan bon punt els seus oients es commovien fins a les llàgrimes, tallar brusquement les variacions amb un convencional *finale fortissimo*, com dient «tot plegat, només era una broma».

A mesura que un quartet creix, els seus membres s'adonen que no hi ha una realitat objectiva, sinó només punts de vista diferents en una experiència comuna. Durant els assajos ens preguntem per què les paraules són el mitjà principal que tenim per comunicar-nos si està demostrat que sempre són insuficients. Després d'un concert, volem saber com ha estat l'equilibri entre les veus. Però, quin equilibri? El que prové d'una idea subjectiva sobre el que s'hauria de sentir de manera més destacada? I des de quin seient de l'auditori? I en quina secció de quina peça?

Els membres d'un quartet jove, necessàriament ambiciosos, normalment defensen idees absolutes, tot insistint en la veritat irrefutable d'un principi musical sobre un altre, discutint amb vehemència i inventant sistemes enrevessats per resoldre disputes. Només amb el temps podem adonar-nos que, si bé cadascuna de les nostres idees pot ser certa en determinat sentit, les aportacions en un altre sentit poden ser igualment vàlides i importants. L'estructura harmònica suggerida per la línia del baix pot posar en dubte el que havia semblat una veritat absoluta a qui toca una línia melòdica ascendent; el nítid marc harmònic d'un tema (especialment en Beethoven!) pot ser pertorbat per figures rítmiques sincopades en les veus intermèdies. Una interpretació no és una defensa de principis abstractes, sinó més aviat una cerca constant d'un equilibri entre diferents veritats musicals igualment vàlides.

Quan Beethoven, als vint-i-set anys, va començar a compondre els quartets de l'opus 18, es va inspirar en algunes de les obres d'art més sublimes de la tradició occidental. Sabem pels seus quaderns d'esborranys (el seu diari musical, per dir-ho així) que el moviment lent de l'opus 18 núm. 1 s'inspirà en l'escena de la tomba de *Romeu i Julieta*: el compositor indica quines figures musicals corresponen a l'últim alè dels protagonistes i al moment en què els dos joves amants posen fi a les seves vides. El final de l'opus 18 núm. 6 es titula "La malenconia" i és el primer de molts títols de moviment plens de significat. Aquí, Beethoven es refereix al gran gravat d'Albrecht Dürer, objecte de diverses interpretacions. Però immediatament després de l'evocació de l'àngel de la malenconia de Dürer ve una dansa camperola ràpida i brillant, aparentment incompatible amb el sentit de la reflexió en el gravat. Quan el tema de "La malenconia" torna a interrompre la dansa, l'oïent es pregunta què pot significar aquesta sublim introducció en el context de l'alegria que segueix i què és el que sempre estira i fa que Beethoven vagi de les altures cap a terra. Possiblement, pensar en Shakespeare ens ajudarà a entendre millor aquesta dicotomia: Samuel Johnson va observar que, per a Shakespeare, «un joc de paraules és la poma d'or per la qual sempre s'ajupirà¹». I a Beethoven, els jocs de paraules (sovint una mica grollers) li encantaven; el geni de Beethoven acollia amb plaer la possibilitat que el mateix gest pogués tenir significats oposats, que la línia que separa la tragèdia de la comèdia fos molt prima.

Un quartet de corda és, sobretot, un llenguatge que treballa a diversos nivells al mateix temps. Com una família, un quartet té un vocabulari especial que només entenen els seus membres. Són anys d'acudits mesclats amb discussions, de referències còmplices a idees complexes, d'una intuïció evolucionada que avisa quan és el moment de retirar-se d'una discussió o de donar un cop mà. Si bé són claríssims per a cadascun dels membres, els senyals musicals que intercanvien en l'escenari poden ser igualment difícils de traduir a algú de fora. Com podies saber que ella volia més temps allà o que ell estava preparant un color diferent setze compassos per endavant? Un cop tots sintonitzats, els missatges són impossibles d'ignorar; tocar quartets és donar a entendre la pròpia visió musical amb la màxima claredat i, alhora, ser totalment receptiu a les indicacions dels altres tres a l'escenari.

Només sis anys després de l'opus 18, Beethoven va tornar a escriure quartets, però aquests anys van ser enormement productius per a ell, ja que representen un gran avenç en el seu llenguatge musical. Beethoven, fins llavors constret pels límits de les normes clàssiques acceptades, va desenvolupar en els quartets de l'opus 59 (dedicats al comte Razumovsky) les seves possibilitats més enllà del que la gent del seu temps podria comprendre. El gènere, que havia estat descrit per Goethe com «una conversa entre quatre persones assenyades», adquireix ara dimensions simfòniques.

1. Atalanta, gran atleta, va prometre la seva mà a qui la guanyés en una cursa; Hipòmenes ho va aconseguir llançant, mentre corrien, tres pomes d'or, regal d'Afrodita, que Atalanta es va ajupir a recollir, de manera que va perdre així un temps preciós.

A l'igual de la simfonia "Heroica", op. 55, el primer tema de l'opus 59/1 és en mans del violoncel i el desenvolupament del primer moviment empeteix la seva mateixa exposició. Situat entre aquesta estructura monumental i el commovedor *adagio molto e mesto*, Beethoven aconsegueix crear un scherzo de proporcions igualment desafiant sobre la base del material (aparentment) més feble: una única nota repetida. Les contradiccions abunden en els quartets "Razumovsky": en el moviment lent de l'opus 59/2, aparentment inspirat en la contemplació del cel estelat, la melodia més desfermada és mantinguda a lloc per una figura gairebé mecànica similar a la del moviment lent de la *Quarta Simfonia*, op. 60. Els acords que obren l'opus 59/3, harmònicament desorientadors i dissonants en la seva superposició, donen pas a un tema en Do major construït sobre la base harmònica més sòlida. I encara més extrem: la intensitat condensada de l'opus 95 en Fa menor (un quartet que Beethoven fins i tot considerà que «no s'havia d'interpretar mai en públic») conclou pràcticament sense previ avís, amb una coda vertiginosament virtuosa en mode major. En Beethoven, no hi ha respostes senzilles ni decisions fàcils; com Theodor Adorno afirmà: «Beethoven es resistia a conciliar en l'art el que no està conciliat en la realitat».

Però, per què la necessitat de compondre quartets de corda? Per què privar-se de la claredat d'un piano sol o del color i la magnificència d'una orquestra? Com més tractem nosaltres quatre de dominar l'art dels nostres propis instruments, més fortament sentim el desig de transcendir els límits del nostre so particular. Els mitjans que tenim són el violí, la viola o el violoncel, però volem que l'oïent hi senti un cantant, un clarinet, un contrabaix o la polifonia transparent d'un teclat. No obstant això, només amb un quartet de corda es pot experimentar tan clarament la intenció de cadascuna de les veus, cada línia musical no subsumida a la personalitat del solista o ampliada a les dimensions d'orquestra, sinó expressada directament en la seva forma més pura per quatre individus tocant junts en un pla d'igualtat.

Si els quartets del "segon període" van desafiar totes les expectatives, els "últims quartets" són un món en si mateixos. El 1825, l'any de l'opus 127, Beethoven ja era completament sord, però complia la promesa que s'havia fet a ell mateix en el Testament de Heiligenstadt el 1802, quan es va comprometre a lliurar-se per complet al seu art. Segons com es miri, aquests cinc quartets finals utilitzen materials més arcaics que qualsevol de les altres obres de Beethoven: un dens contrapunt, reminiscència de la polifonia renaixentista; fugues, una forma considerada com a passada de moda des de feia molt, o el mode ludi a l'opus 132, associat a la seva convalescència. Tanmateix, com Stravinski va escriure sobre la Gran Fuga, són «música moderna per a tots els temps»; Beethoven semblava escriure per a un públic del futur idealitzat, per a oïents capaços de copsar l'aclaparadora profunditat dels sons plens de significat, ben arrelats en el passat, però que ja apunten cap al futur. Beethoven, com qualsevol altre gran artista, va fer servir el llenguatge que havia heretat per donar forma a la seva veu singular. "L'art exigeix que no ens estiguem quietes", va comentar Beethoven a un amic que li havia preguntat quin dels seus quartets preferia.

I és ben cert que la composició no s'ha estat quieta des d'aleshores, sinó que segueix evolucionant, i cada generació aprèn les beceroles a partir de les obres dels mestres anteriors. Què representa l'exemple de Beethoven per als compositors d'avui? Com es veuen transformats els processos musicals que hi ha a la base de les seves obres gràcies al llenguatge contemporani? Fins a quin punt és única la veu del compositor i fins on està en deute amb la tradició?

Sovint, se sent parlar de la identitat d'un quartet, de la personalitat col·lectiva d'un conjunt que, després d'un cert nombre d'anys junts, és més gran que qualsevol de les seves parts individuals; aquesta personalitat col·lectiva sembla mantenir-se fins i tot quan els membres canvien. Des de dins, però, aquest és un fenomen molt difícil de calibrar. Som quatre individus diferents, cadascun amb la seva pròpia trajectòria i evolució personal, que de vegades van en el que semblarien direccions irreconciliables. Els estudiants, en rebre lliçons de diversos membres del mateix quartet, pregunten sovint com és que aquestes quatre persones, amb punts de vista musicals que semblen tan diferents, poden tocar també junts. La mà dreta d'un pianista no ha de discutir mai amb l'esquerra, mentre que en un quartet la integritat de cada veu suposa una càrrega única per als altres. Des de la perspectiva horitzontal, som quatre veus diferents i obstinades; des de la vertical, som un tot format per quatre veus entrelaçades i interdependents que treballen de comú acord.

Fins i tot quan Beethoven, en el seu quartet final opus 135, sembla tornar a un estil més transparent, la seva facilitat aparent resulta enganyosa. Beethoven ens enfronta a dues idees oposades –una melodia encantadora distribuïda entre els quatre instruments i un motiu discordant i cromàtic a l'unison– que ell és capaç de combinar sense esforç en el desenvolupament. I quin significat trobem en el final de la seva darrera obra completada "Muss es sein? Es muss sein!" (Ha de ser? Ha de ser!)? Podríem entendre aquest moviment com l'acceptació del seu destí o, com alguns estudiosos sostenen, un joc de paraules o una mofa de l'amo del seu pis, a qui havia de pagar el lloguer. No hi ha cap rastre d'ironia o de sarcasme en cap dels grans moviments lents d'aquests quartets finals: la *cavatina*, el record de la qual Beethoven admeté que l'havia commogut fins a les llàgrimes; el *heiliger Dankgesang* (cant sagrat d'agraïment), després d'haver-se recuperat d'una greu malaltia, ni en les magistrals variacions de l'opus 135. No obstant això, cadascun d'aquests moviments és immediatament seguit per les forces radicalment diferents que confronta: una marxa banal, la Gran Fuga i "Mussessein?", respectivament, que amenacen de torbar o enfosquir la vulnerabilitat sentida tan profundament en els moviments lents. Potser no ens ha de sorprendre que ni tan sols al final Beethoven tractés de resoldre aquestes inevitables contradiccions humanes: quan jeia al seu llit de mort, va citar el final habitual de la comèdia clàssica «Plaudite, amici, comedia finita est» (aplaudiu, amics, la comèdia s'ha acabat).



© igor.cat

"Sens dubte, un quartet del nou mil·lenni". Aquestes paraules van ser publicades per Strad Magazine poc després de la creació del Quartet, el 1997, a l'Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid.

Per celebrar el seu vintè aniversari, el Quartet ha iniciat un projecte molt ambiciós: una sèrie de sis concerts amb la integral de quartets de Beethoven que s'acompanya de sis obres de nova creació de compositors coetanis. El projecte s'ha estrenat al Wigmore Hall (Londres) i també s'escoltarà al Konzerthaus (Viena), L'Auditori (Barcelona), Auditorio Nacional (Madrid), Conservatorio Giuseppe Verdi (Torí) i el Musikgebouw (Amsterdam). A més, tocarà la integral de Beethoven a la Philharmonie (Berlín), Fundació Gulbenkian (Lisboa), Suntory Hall (Tòquio), Konserthuset (Estocolm) i Flagey (Brussel·les), i ho ha fet prèviament a la Schubertiada de Vilabertran (2017). Igualment el Quartet està enregistrant aquest cicle Beethoven en la seva totalitat, com a edició especial en tres cofres que es publicaran al llarg dels propers tres anys i que culminaran el 2020, coincidint amb el 250 aniversari del naixement del compositor.

D'ençà que va guanyar els concursos internacionals de Londres i d'Hamburg, el Quartet Casals ha estat convidat sovint a les sales de concerts més prestigioses: Wigmore Hall, Carnegie Hall, Musikverein de Viena, Schubertiade de Schwarzenberg, Concertgebouw d'Amsterdam, Philharmonie de Colònia, Philharmonie de París i Philharmonie de Berlín, entre moltes d'altres d'Europa, Amèrica del Nord i Àsia. També han enregistrat 11 CDs amb el segell Harmonia Mundi, amb un repertori d'autors menys coneguts com Arriaga o Toldrà fins a clàssics vienesos com Mozart, Haydn, Schubert i Brahms, sense oblidar grans noms del segle XX com Bartók, Kurtág i Ligeti. Cal destacar l'enregistrament en directe d'una sèrie de DVDs amb la integral dels quartets de Schubert, editats per NeuRecords en col·laboració amb L'Auditori de Barcelona.

"Una rúbrica sonora amb empremta pròpia", ha dit d'ells el New York Times en descriure la diversitat de matisos expressius del Quartet Casals. Guanyar el prestigiós guardó de la fundació Borletti-Buitoni de Londres els va permetre començar a utilitzar arcs del període barroc-clàssic per a la interpretació d'autors que van des de Purcell fins a Schubert, i aprofundir, així, en els matisos dels diferents llenguatges estilístics. El Quartet ha rebut també una profunda influència de compositors vius com Kurtág i ha realitzat estrenes mundials de compositors espanyols actuals com ara el *Concert per a quartet de corda i orquestra* de Francisco Coll, estrenat amb l'ONE.

En reconeixement a la seva tasca en favor de la cultura a Catalunya, els membres del Quartet han estat reconeguts com a ambaixadors culturals per part de la Generalitat i de l'Institut Ramon Llull. Anteriorment ja havien obtingut el Premio Nacional de Música del Ministerio de Cultura (2006), el Premi Ciutat de Barcelona (2005) i el Premi Nacional de Cultura (2016). El Quartet és convidat cada any a tocar els Stradivarius de la col·lecció del Palau Reial de Madrid, on seran quartet resident fins al 2020. Els seus concerts han estat retransmesos per televisió i ràdio regularment, tant a Europa com als EUA. En l'àmbit pedagògic, imparteixen classes magistrals molt demandades i són quartet resident a l'ESMUC de Barcelona, ciutat on viuen tots ells.

MÚSICA DE CAMBRA

2018_2019

Schumann, Prokófiev i Franck
amb Janine Jansen i Alexander Gavrylyuk

El amor brujo i *El sombrero de tres picos* de Falla
amb Pablo Heras-Casado
i Mahler Chamber Orchestra

Serenata de Txaikovski i *Metamorfosi* de Strauss
amb l'Orquestra Da Camera

Quintet amb piano de Brahms
amb el Quartet Casals i Alexander Melnikov

Dichterliebe de Schumann
amb Brad Mehldau i Ian Bostridge

Mozart, Schubert, Schumann i Mendelssohn
amb Emmanuel Pahud i Éric Le Sage

Variacions Goldberg de Bach
i *Impromptus* de Schubert
amb Lars Vogt

Música callada de Mompou
amb Josep Colom

Quintets per a dues violes de Mozart
amb Apollon Musagète Quartet
i Nils Mönkemeyer

L'AUDITORI

www.auditori.cat



L'Auditori de Barcelona
Lepant 150
08013
Barcelona

info@auditori.cat

L'Auditori és un consorci de



Mitjans patrocinadors

