
LA



MARCH

Mieczysław Weinberg: integral de los cuartetos de cuerda

SERIE FESTIVAL
13 – 17 MAR 2024

Mieczysław Weinberg: integral de los cuartetos de cuerda

SERIE FESTIVAL

13 – 17 MAR 2024

En paralelo a la representación de *La pasajera* en el Teatro Real.

En la biografía de Mieczysław Weinberg (1919-1996) dejaron dolorosas cicatrices los horrores del siglo xx. Tras abandonar su Polonia natal por la invasión nazi en 1939, vivió en Moscú desde 1943 hasta su muerte. Pero sus orígenes judíos casi le costaron la vida por el furor antisemita de Stalin. El velo de marginación que cubrió su música no empezó a levantarse hasta la década de 1970, cuando su país adoptivo le confirió el reconocimiento oficial que hasta entonces le había negado. En los últimos años, su reputación ha trascendido por fin las fronteras rusas. Este proyecto presenta, por primera vez en España, la monumental integral de sus 17 cuartetos de cuerda interpretados en orden cronológico.

La mayoría de las fotografías reproducidas en este programa han sido cedidas por Tommy Persson, y son propiedad de Olga Rajalskaia, viuda del compositor.

FUNDACIÓN JUAN MARCH



ÍNDICE

5

Jueves, 14 de marzo
WEINBERG A DEBATE

6

CUARTETOS DE MIECZYŚLAW WEINBERG

9

UN COMPOSITOR HUMANISTA EN TIEMPOS DE TRIBULACIÓN

Dmitri Shostakóvich: como un hermano de Mieczysław Weinberg

Más allá de la política

Los cuartetos de cuerda: una visión de conjunto

David Fanning

16

Miércoles, 13 de marzo
MIECZYŚLAW WEINBERG: INTEGRAL
DE LOS CUARTETOS DE CUERDA (I)

32

Sábado, 16 de marzo
MIECZYŚLAW WEINBERG: INTEGRAL
DE LOS CUARTETOS DE CUERDA (III)

24

Viernes, 15 de marzo
MIECZYŚLAW WEINBERG: INTEGRAL
DE LOS CUARTETOS DE CUERDA (II)

40

Sábado, 16 de marzo
MIECZYŚLAW WEINBERG: INTEGRAL
DE LOS CUARTETOS DE CUERDA (IV)

50

Domingo, 17 de marzo
MIECZYŚLAW WEINBERG: INTEGRAL
DE LOS CUARTETOS DE CUERDA (V)

58

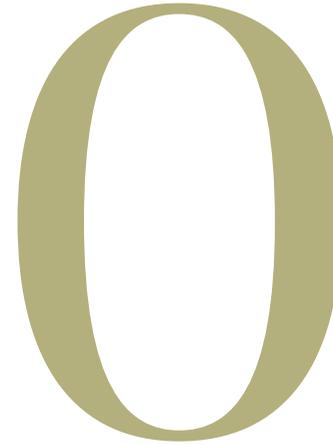
Otras obras de Mieczysław Weinberg para cuarteto de cuerda

63

Biografías de los artistas y participantes en el encuentro

68

Bibliografía y autor de las notas al programa



JUEVES 14 DE MARZO DE 2024, 18:00

Weinberg a debate

Marc Danel y Mirga Gražinytė-Tyla
en diálogo con Luis Gago

Marc Danel, violinista del Cuarteto Danel
Mirga Gražinytė-Tyla, directora de orquesta
Luis Gago, traductor y crítico musical

Este encuentro, realizado en colaboración con el Teatro Real y dirigido al público melómano, aspira a desvelar algunas claves de la obra del enigmático Mieczysław Weinberg. Concebido como complemento a la interpretación integral de sus cuartetos de cuerda por primera vez en España, el crítico y traductor Luis Gago conversará, en inglés, con Mirga Gražinytė-Tyla y Marc Danel, dos de los intérpretes que más han interpretado y que mejor conocen la música de este compositor.

Cuartetos de Mieczysław Weinberg

CUARTETO Nº 1 EN DO MENOR, OP. 2/141

COMPOSICIÓN / REESCRITURA
1937/1985

ESTRENO
-

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
-

DEDICATORIA

A Józef Turczyński, profesor de piano en el Conservatorio

CUARTETO Nº 2 EN SOL MAYOR, OP. 3/145

COMPOSICIÓN / REESCRITURA
1939-40/1986

ESTRENO
Taskent,
2 de diciembre de 1941

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Miembros del Conservatorio de Leningrado

DEDICATORIA

A Sarra Kotlitskaia, su madre, y Ester Weinberg, su hermana

CUARTETO Nº 3 EN RE MENOR, OP. 14/147

COMPOSICIÓN / REESCRITURA
1944/1987

ESTRENO
Cosmo Rodewald Hall
(Universidad de Manchester),
12 de octubre de 2007

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Danel

DEDICATORIA

-

CUARTETO Nº 4 EN MI BEMOL MAYOR, OP. 20

COMPOSICIÓN
1945

ESTRENO
Moscú,
19 de enero de 1946

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto de cuerda del Teatro Bolshói

DEDICATORIA

Al Cuarteto de cuerda del Teatro Bolshói

CUARTETO Nº 5 EN SI BEMOL MAYOR, OP. 27

COMPOSICIÓN
1945

ESTRENO
Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú,
17 de mayo de 1947

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Beethoven

DEDICATORIA

Al Cuarteto Beethoven

CUARTETO Nº 6, OP. 35

COMPOSICIÓN
1946

ESTRENO
Universidad de Manchester,
24 de enero de 2007

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Danel

DEDICATORIA

A Gueorgiy Sviridov, amigo y compositor

CUARTETO Nº 7 EN DO MAYOR, OP. 59

COMPOSICIÓN
1957

ESTRENO
Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú,
22 de diciembre de 1957

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Borodín

DEDICATORIA

A Yuri Levitin, alumno de Shostakóvich

CUARTETO Nº 8 EN DO MAYOR, OP. 66

COMPOSICIÓN
1959

ESTRENO
Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú,
13 de noviembre de 1959

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Borodín

DEDICATORIA

Al Cuarteto Borodín

CUARTETO Nº 9 EN FA SOSTENIDO MENOR, OP. 80

COMPOSICIÓN
1963

ESTRENO
Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú,
27 de marzo de 1964

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Borodín

DEDICATORIA

-

CUARTETO Nº 10, OP. 85

COMPOSICIÓN
1964

ESTRENO
Moscú,
5 de octubre de 1971

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Glinka

DEDICATORIA
A Olga Rajalskaia,
su segunda esposa

CUARTETO Nº 11, OP. 89

COMPOSICIÓN
1965-66

ESTRENO
Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú,
13 de abril de 1967

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Borodín

DEDICATORIA
A Victoria Weinberg,
su primera hija

CUARTETO Nº 12, OP. 103

COMPOSICIÓN
1969-70

ESTRENO
Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú,
14 de abril de 1971

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto de la Orquesta de Cámara de Moscú

DEDICATORIA
A Veniamín Basner,
discípulo de Shostakóvich
y amigo de ambos

CUARTETO Nº 13, OP. 118

COMPOSICIÓN
1977

ESTRENO
Moscú,
6 de noviembre de 1999

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Romantik

DEDICATORIA
Al Cuarteto Borodín

CUARTETO Nº 14, OP. 122

COMPOSICIÓN
1978

ESTRENO
Cosmo Rodewald Hall
(Universidad de Manchester),
26 de enero de 2007

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Danel

DEDICATORIA
A Yuri Levitin,
alumno de Shostakóvich

CUARTETO Nº 15, OP. 124

COMPOSICIÓN
1979

ESTRENO
Septiembre de 1980

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto de Moscú

DEDICATORIA
A Yevgueniya Alijanova,
Valentina Alikova,
Tatiana Kojanovskaia y
Marina Yanushevskaja
(Cuarteto de Moscú)

CUARTETO Nº 16 EN LA BEMOL MENOR, OP. 130

COMPOSICIÓN
1981

ESTRENO
Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú,
8 de noviembre de 1984

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Borodín

DEDICATORIA
En memoria de Ester,
su hermana

CUARTETO Nº 17 EN RE MAYOR, OP. 146

COMPOSICIÓN
1986

ESTRENO
Manchester, 2009

INTÉRPRETES DEL ESTRENO
Cuarteto Danel

DEDICATORIA
Al Cuarteto Borodín
en su 40º aniversario



Mieczysław Weinberg, ca. 1965.
Fotografía cedida por Tommy Persson,
propiedad de Olga Rajalskaia.

Un compositor humanista en tiempos de tribulación

David Fanning

(Traducción de Luis Gago)

Mieczysław Weinberg nació en 1919 Varsovia y sus primeras actividades musicales fueron como pianista y director de un pequeño grupo instrumental en el teatro judío donde su padre trabajaba como compositor y violinista. A partir de los doce años recibió clases de piano en el Conservatorio de Varsovia y en años posteriores fue muy elogiada su facilidad para tocar a primera vista y para leer partituras. Entre las excelentes grabaciones como pianista que realizó en sus últimos años se encuentra la de su propio *Quinteto con piano* junto con el legendario Cuarteto Borodín.

En 1939, huyendo de la ocupación alemana, se trasladó a Bielorrusia, donde, al parecer, en la frontera, un policía inscribió sus documentos con el estereotípicamente nombre judío de Moisés. Fue así como todas las fuentes oficiales se refirieron a él a partir de entonces y hasta los años ochenta del siglo pasado, cuando reclamó oficialmente su denominación polaca. Sus amigos íntimos, por su parte, utilizaban el sobrenombre de Metek. Sus padres y su hermana no sobrevivieron a

la guerra y decidió dedicar varias de sus obras más profundas a su memoria.

En Minsk, la capital bielorrusa, entre 1939 y 1941, Weinberg asistió a las clases de composición de Vasili Zolotariov, uno de los numerosos alumnos de Nikolái Rimski-Kórsakov. Aquí adquirió unos sólidos fundamentos técnicos. Su *Cuarteto de cuerda n^o 1* había sido compuesto en Varsovia y era el producto de un adolescente autodidacta y con un talento prodigioso bajo la influencia de lo que él caracterizó como posimpresionismo, tal como lo representó el decano de los compositores polacos de la época, Karol Szymanowski. Su sucesor data de la época de sus estudios con Zolotariov en Minsk. Ambas obras muestran cómo estaba formándose una voz lírica y personal, y Weinberg sentía la suficiente estima por ellos como para acometer su revisión en un momento posterior de su vida, creando además una versión del segundo de ellos para orquesta de cuerda, que bautizó como la primera de sus cuatro sinfonías de cámara.

Tras la invasión nazi de la Unión Soviética en junio de 1941, justo después

de su concierto de graduación, Weinberg fue evacuado a Taskent, la capital de la República Socialista Soviética de Uzbekistán, en Asia Central. Su *Cuarteto n.º 3* (1943) fue la última obra que compuso en este país; en ella, su personal combinación de lirismo, energía, empatía y compasión alcanza su primer florecimiento pleno.

Entonces, por invitación de Dmitri Shostakóvich, que había quedado impresionado con la partitura de su *Primera Sinfonía*, Weinberg se estableció en Moscú, donde vivió desde octubre de 1943 hasta su muerte. Fue aquí donde compuso sus Cuartetos núms. 4-17. Viajó fuera del país en tan solo una ocasión, para visitar el festival Otoño de Varsovia en 1966. Dolorosamente para él, fue recibido con frialdad, como un ciudadano soviético y no como un polaco nativo que regresaba al nido. Su encuentro con las moderadas técnicas vanguardistas de la música polaca de la posguerra dejó alguna impresión superficial en su propia música. Pero para entonces su compromiso con la tradición humanista representada por Shostakóvich era para él demasiado fuerte como para abrazar lo que se había convertido en un estilo y una estética extrañas.

En el curso de su viaje por este camino plagado de tribulaciones, Weinberg forjó una triple identidad como compositor polaco-judío-soviético. Los intentos de encasillarlo en tan solo una, o en dos realmente, de estas tres identidades son vanos, aunque resulta comprensible que cada comunidad de oyentes y comentaristas quisiera reivindicarlo para sus respectivas causas. De hecho, es esta fusión de identidades lo que confiere a Weinberg su voz única y lo que le permite

hablar de un modo tan poderoso a sus oyentes en el siglo XXI.

DMITRI SHOSTAKÓVICH: COMO UN HERMANO DE MIECZYSLAW WEINBERG

Durante los años moscovitas de Weinberg habrían de producirse muchos más encuentros con Shostakóvich, que incluyen su participación en estrenos como pianista y una famosa grabación de la versión para piano a cuatro manos de la *Décima Sinfonía* de Shostakóvich junto con el propio compositor. Desde los comienzos de su relación, los dos compositores solían interpretarse sus obras más recientes al piano durante encuentros que tenían lugar en sus respectivos apartamentos, y el nombre de Weinberg aparece con más frecuencia que ningún otro en el diario de Shostakóvich. Weinberg seguía sintiendo un respeto reverencial por su gran mentor y no se le habría ocurrido soñar con situarse al mismo nivel; sin embargo, por cercanos que se sintieran tanto en lo personal como en el ámbito creativo, Weinberg no se atrevía siquiera a llamar “amigo” a alguien que era trece años mayor que él. Aunque no fue nunca uno de los discípulos oficiales de Shostakóvich, Weinberg sí que admitió abiertamente la inspiración que suponía para él, declarando al parecer: “Me tengo por un alumno suyo, lo siento como un hermano”. Y Shostakóvich no perdía ninguna oportunidad para recomendar la música de Weinberg: en persona, en público y en letra impresa. El impacto concreto de los cuartetos de Weinberg en los de Shostakóvich, y viceversa, resultó evidente casi de inmediato, y esta suerte



Dmitri Shostakóvich y Mieczysław Weinberg tras el estreno de la *Sinfonía n.º 15* de Shostakóvich, el 8 de enero de 1972 en Gran Sala del Conservatorio de Moscú. Olga Rajalskaia aparece en el centro de la imagen.

de “diálogo” se mantuvo durante décadas, hasta el punto de que Shostakóvich lo describió a un amigo, en tono bromista, como un “enfrentamiento cuartetístico”.

Los acontecimientos exteriores siguieron incidiendo en la vida de Weinberg. Cuando fue arrestado, interrogado y encarcelado en febrero de 1953, como consecuencia de sus conexiones familiares en el cenit de las purgas antisemitas de Stalin, Shostakóvich tomó la iniciativa de escribir a Lavrenti Beria, el temido director del MGB (más tarde la KGB). Hizo incluso un pacto con la familia

de Weinberg con el fin de adoptar a su hija en caso de que su madre fuera también encarcelada. Afortunadamente, Weinberg fue liberado a finales de abril, no mucho después de la muerte de Stalin. La experiencia tuvo un efecto prolongado en su salud, que no fue nunca especialmente robusta. En los años de la guerra había contraído tuberculosis en la espina dorsal, lo que le provocó un ligero encorvamiento, como resulta evidente en algunas fotografías, y este fue el único motivo por el que no desarrolló una carrera pianística como solista. Más tarde padeció la enfermedad de Crohn, que acabaría con su vida en última instancia.

En el curso de los años siguientes, durante el Deshielo de Jrushchov, el “estancamiento” de Brézhnev, la *glasnost* de Gorbachov y el desmantelamiento de la Unión Soviética, Weinberg se negó a

explotar imagen alguna de victimismo, prefiriendo recordar con orgullo que su música había sido defendida por muchos de los músicos y directores de orquesta de mayor renombre en su país de adopción. A lo largo de su vida, Weinberg pudo contar con músicos de la talla de David Óistrav, Leonid Kogan, Mstislav Rostropóvich, Emil Guilels, el Cuarteto Borodín y los directores Kiril Kondrashin y Vladímir Fedoséyev entre los valedores de sus obras. El reconocimiento oficial le llegó en forma de títulos honoríficos; en orden ascendente de prestigio: “Artista de Honor de la República Soviética” en 1971, “Artista del Pueblo de la República Rusa” en 1980 y “Premio del Estado de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas” en 1990.

Tanto Shostakóvich como Weinberg cultivaron una amplia variedad de géneros en una extensa gama de estilos diferentes, desde los lenguajes folclóricos (incluidos, especialmente para Weinberg, los judíos) hasta los elementos dodecafónicos. Sin embargo, a pesar de los ecos inconfundibles de su venerado modelo presentes en su música, Weinberg retuvo un nivel de independencia mayor que el de muchos de sus colegas soviéticos, distanciándose tanto del conservadurismo académico oficial como, en los años sesenta y posteriores, del ferviente abrazo del modernismo de estilo occidental anteriormente prohibido y que ahora cultivaba la generación más joven. De hecho, el respeto y la influencia entre Shostakóvich y Weinberg fueron mutuos, y no sólo en el ámbito de los cuartetos de cuerda. Ambos legaron un corpus imponente de sinfonías, que en el caso de Weinberg ascienden hasta veintiséis.

Compuso, además, seis conciertos, siete óperas, tres ballets, cinco cantatas, alrededor de treinta sonatas y más de doscientas canciones. Sus más de sesenta bandas sonoras, junto con música para el teatro, la radio e incluso el circo, fueron una fuente fundamental de ingresos, especialmente cuando las presiones ideológicas llegadas desde las altas esferas constreñían los ingresos derivados de los encargos, los conciertos y las publicaciones. Este colchón económico le permitió también evitar tener que dedicarse a la enseñanza o que ocupar cargos administrativos, hacia los que no se sentía atraído por naturaleza.

MÁS ALLÁ DE LA POLÍTICA

Este tipo de reticencia se ampliaba a que Weinberg era reacio a la autopromoción o la publicidad. Por este motivo, así como por sus atípicos orígenes polaco-judíos y por su alejamiento de las cambiantes modas musicales en sus últimos años de vida, no fue nunca considerado como un producto exportable por parte de las autoridades soviéticas. De ahí que su música apenas se promocionara internacionalmente, incluso en los años sesenta, cuando se encontraba en el cenit de su fama nacional y de sus poderes creativos (sus Cuartetos de cuerda núms. 8-12 datan de esta “década prodigiosa”, tal como él la llamó). Tras la muerte de Shostakóvich en 1975, las energías físicas de Weinberg empezaron poco a poco a declinar. Aunque desde el punto de vista creativo seguía trabajando a gran velocidad, el interés entre los públicos, los intérpretes y los críticos fue concentrándose en el extremo de la música soviética con una clara

orientación vanguardista, personificada en compositores como Alfred Schnittke, Edison Denísov y Sofiya Gubaidúlina. En Occidente, la música de todos ellos poseía también el marchamo de un mayor exotismo gracias a una mezcla de elementos técnicos y conceptuales que podían comercializarse como progresistas.

El crecimiento de la reputación de Mieczysław Weinberg fuera de Rusia ha sido, en gran medida, un fenómeno póstumo. Pero, al mismo tiempo, ha sido constante y exponencial, y alcanzó nuevas cotas en 2009-2010 con celebraciones en Manchester, Liverpool, Hamburgo y Bregenz, y desde entonces ya no ha remitido. Hay un aspecto concreto de su obra –y que se sitúa inevitablemente en primer plano en este tipo de celebraciones retrospectivas– que merece ser aquí señalado. La música de Weinberg que denuncia las atrocidades nazis, especialmente las que se llevaron a cabo en su Polonia natal, se encuentra –por decirlo sobriamente– entre las más poderosas de este tipo. Culmina en dos composiciones de finales de los años sesenta: su primera ópera, *Passazhirka (La pasajera)*, y su *Réquiem*. Cada una de ellas resultaba demasiado comprometedor de manejar para las autoridades soviéticas de la época, y tuvieron que esperar hasta 2006 y 2009, respectivamente, para ser estrenadas: 2010 incluso en el caso de la primera puesta en escena de la ópera (en la localidad austríaca de Bregenz). Junto con una serie de sinfonías y otras obras vocales, estas dos ambiciosas composiciones representan un modo de abordar directamente cuestiones éticas que se sitúan en el centro mismo

de lo que los historiadores, siguiendo a Eric Hobsbawn, llaman el “corto siglo xx” (esto es, 1914-1991). Sin embargo, su marginalización en el país de adopción de Weinberg en vida del compositor no puede atribuirse a nada remotamente antisoviético o disidente por parte del músico. Por el contrario, su humanismo antifascista, internacionalista, estaba, o al menos debería haber estado, enteramente en consonancia con los declarados ideales soviéticos. De hecho, uno de los aspectos más significativos en relación con el redescubrimiento póstumo de Weinberg es que nos ayuda –o debería ayudarnos– a echar por tierra esas categorizaciones en blanco y negro de la cultura soviética que la presentan como una cuestión de conformismo versus disidencia.

De hecho, Weinberg consideró a la Unión Soviética en general, y al Ejército Rojo en particular, como sus salvadores. A pesar de sus sufrimientos personales –y que fueron ocasionalmente espantosos– a manos de ese mismo sistema, no contamos con ninguna prueba de que perdiera la fe en sus valores esenciales o de que sus incursiones puntuales en lenguajes que tenían su base en el folclore y las *pièces d'occasion* celebratorias las realizara con un espíritu de cinismo o capitulación. Esto no equivale a decir que aprobara el sistema en todas sus manifestaciones, y menos aún que trabajara activamente en su defensa: nada más lejos de la realidad. Al contrario que la mayoría de sus colegas compositores, jamás buscó un puesto administrativo o como profesor. Pero cualesquiera que fueran sus ideas políticas, más allá de las que se hallan implícitas en su música, las mantuvo

estrictamente para sí mismo, incluso cuando fue entrevistado en los últimos años del régimen soviético, y en los posteriores a su caída, y disfrutaba ya de libertad para expresarse sin ataduras. Por eso, cuando Mstislav Rostropóvich habló de la “afiliación al partido” de Weinberg, esta afirmación puede atribuirse únicamente al bien conocido gusto del gran violonchelista por contar historias maliciosamente exageradas, además de a un distanciamiento personal de Weinberg, cuyos orígenes y detalles aún no han logrado aclararse del todo (bien podría haberse tratado de la negativa del compositor a unirse a la campaña de Rostropóvich para apoyar a Aleksandr Solzhenitsyn).

La lealtad y la gratitud de Weinberg hacia los órganos de poder en la Unión Soviética, aunque también la distancia que mantuvo respecto a ellos, nos dan una idea de la complejidad de su personalidad. También más compleja de lo que podría parecer es la preponderancia de los géneros tradicionales en su producción, junto con un lenguaje musical conocido a veces, a partir de los escritos de Theodor Adorno, como “modernismo moderado”, semejante al de Dmitri Shostakóvich y Benjamin Britten. La mayoría de sus obras –exceptuando aquellas con un audaz carácter de denuncia que conmemoran a las víctimas de la guerra– se resisten a abordar cuestiones sociopolíticas. En Occidente, incluso en su Polonia natal, todas estas características podrían haberse visto como muestras de conservadurismo. Incluso en la Unión Soviética, algunos debieron de tomarlas exactamente por lo mismo. Lo cierto es, sin embargo,

que representan no tanto un acto de tradicionalismo académico pasivo como una manifestación activa de preservación cultural. Gracias a su desconexión de los acontecimientos y las instituciones del mundo exterior, Weinberg estaba yendo contra la corriente: contra dos corrientes, en realidad. Estaba resistiéndose tanto al arribista *establishment* realista socialista como, a partir de los años sesenta, a la mentalidad de la vanguardia socialista considerada casi como un club. Su producción se reviste gracias a ello de una dimensión ética de un tipo diferente de la de un artista más abiertamente inconformista, pero de una significación no menos perdurable. Y esa dimensión adquiere una elocuente fuerza comunicativa en virtud de la impecable factura de su música.

LOS CUARTETOS DE CUERDA: UNA VISIÓN DE CONJUNTO

La evolución del arte de Weinberg y la presencia creciente de sus preocupaciones éticas no se encuentra delineada en ninguna parte con mayor claridad que en el ciclo de sus diecisiete cuartetos, que abarcan casi medio siglo, desde sus años de estudiante en Varsovia hasta cerca del final de su carrera como compositor y de la propia Unión Soviética. Resulta difícil identificar claras líneas divisorias cronológicas en esta producción. Sin embargo, los seis primeros cuartetos pueden encarnar ciertamente una expansión gradual de horizontes, un proceso que culmina en la masiva afirmación del nº 6, con sus seis movimientos. Poco después, Weinberg se vio obligado a poner los pies en el suelo de resultados de la conocida

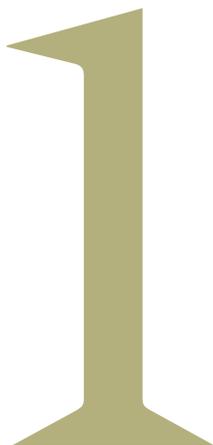
Autógrafo de Mieczysław Weinberg. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

como campaña “antiformalista”, en la que se recordó a los compositores su obligación de componer música fácilmente accesible para “el Pueblo”. El castigo por incumplimiento solía ser la pérdida de la carrera, o incluso algo peor. Antes aún de cumplir treinta años, Weinberg fue identificado como uno de los compositores de mayor talento de su generación y, por tanto, alguien que había de servir de modelo para los demás. Su *Cuarteto nº 6*, que ya había sido ensalzado por sus colegas compositores, era excesivamente complejo y su orientación era (supuestamente) demasiado occidentalizante para cumplir ese propósito, de ahí que fuera incluido en la lista –de triste fama– de obras “no recomendadas para ser interpretadas”, es decir, prohibidas. Pasaría una década antes de que Weinberg volviera a componer cuartetos de cuerda, un momento en el cual el amistoso “enfrentamiento” con Shostakóvich dio lugar a un fascinante intercambio creativo de ideas.

Una segunda interrupción cronológica se produjo entre los Cuartetos núms.

12 y 13, a comienzos de los años setenta. En este caso, la explicación se debe en gran medida al interés de Weinberg por la ópera, que fue en aquel momento su principal medio para alumbrar composiciones de grandes dimensiones. En el curso de estos años, Shostakóvich murió en 1975. Una manera de entender las nuevas direcciones que Weinberg decidió tomar en sus cinco últimos cuartetos es que se disponen a continuar los caminos trazados por su gran amigo y mentor, en parte teniendo en cuenta el legado de los cuartetos de Bartók, en parte reconociendo las novedades que estaban produciéndose en su Polonia natal, pero siempre explorando en direcciones nuevas, inesperadas, pero enormemente personales.

Viajar a lo largo de toda la producción cuartetística de Weinberg supone, con toda seguridad, asistir a un apasionante descubrimiento de música de enorme viveza y emocional e intelectualmente intensa. Pero también nos conduce más allá, hacia un lugar desconocido. Constituye una revelación del lugar que tiene la música de concierto dentro de las tendencias culturales y políticas con una poderosa carga ideológica en el marco de un siglo extraordinariamente convulso. Estamos ante una audaz declaración de valores humanistas en una época hostil.



MIÉRCOLES 13 DE MARZO DE 2024, 18:30

Mieczysław Weinberg: integral de los cuartetos de cuerda (I)

Cuarteto Danel

Marc Danel, violín

Gilles Millet, violín

Vlad Bogdanas, viola

Yovan Markovitch, violonchelo

I

Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Cuarteto n° 1 en Do mayor, op. 2 / op. 141

Allegro commodo

Andante tranquilo

Allegro molto

Cuarteto n° 2 en Sol mayor, op. 3 / op. 145

Allegro

Andante

Allegretto

Presto

II

Mieczysław Weinberg

Cuarteto n° 3 en Re menor, op. 14

Presto – attacca

Andante sostenuto – attacca

Allegretto

Cuarteto n° 4 en Mi bemol mayor, op. 20

Allegro commodo

Moderato assai

Largo marciale

Allegro moderato

Este concierto tiene una duración estimada de dos horas, incluido un descanso de diez minutos

En directo por Canal March, YouTube, Radio Clásica y RTVE Play, con entrevista previa a las 18:00

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

**CUARTETO Nº 1 EN DO MENOR,
OP. 2 / OP. 141**

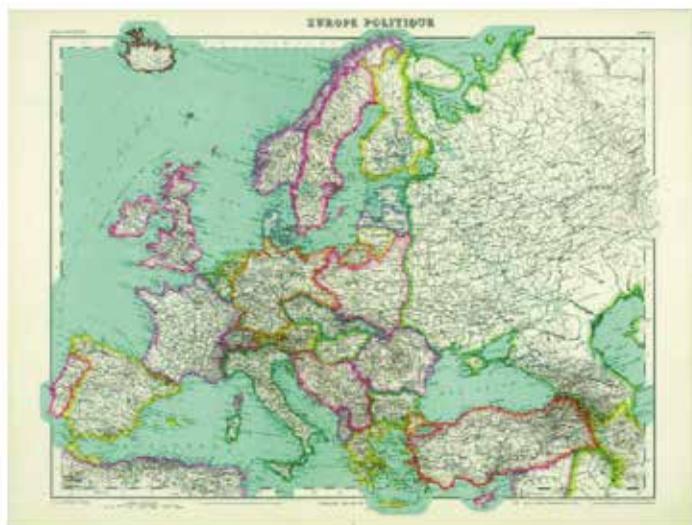
Weinberg compuso su *Cuarteto de cuerda nº 1* en Varsovia en 1937 y lo dedicó a Józef Turczyński, su profesor de piano en el Conservatorio. Parece haber conservado un cariño por esta composición, ya que volvió a ella cuarenta y ocho años después y realizó una revisión exhaustiva, dejando intactos el diseño formal y gran parte de la armonía, pero modificando y clarificando la textura, además de asignarle un nuevo número de opus. La partitura original resulta casi ilegible en algunos pasajes por debajo de los diversos garabatos y tachaduras, lo cual podría indicar que Weinberg había ido introduciendo pequeños ajustes antes de la revisión definitiva.

La obra que escucharemos hoy es un híbrido de inspiración juvenil y técnica de madurez. El cromatismo

exacerbado de cada uno de sus tres movimientos tiende rápidamente hacia la saturación de las texturas. A este respecto, sus parientes más cercanos dentro del repertorio habitual son probablemente los dos primeros cuartetos de Béla Bartók y los dos de Karol Szymanowski, el compatriota de Weinberg.

El primer movimiento se mantiene en un estado de moderada pero persistente ansiedad, en la que el denso tejido contrapuntístico de disminuciones, superposiciones y polirritmos transmite un intento incesante de escapar. Desde el punto de vista arquitectónico, sin embargo,

Mapa de Europa, Vivien de Saint-Martin & Schrader, 1937.



la estructura es la de una pura forma sonata, e incluso los tradicionales ámbitos de la tónica y la dominante de una exposición de manual resultan detectables tras este denso revestimiento cromático.

El segundo movimiento, *Andante tranquilo*, con sordina, es un cuasinocturno soñador y casi alucinógeno, en forma ternaria (ABA), que se dedica a planear sobre una resolución tonal que no se garantiza en ningún momento. El *finale* establece por fin la tonalidad principal, que se hallaba más o menos velada en el primer movimiento. En el curso de su avance va desarrollando un fascinante ritmo motórico y un incontenible impulso hacia delante. Con su fuerte dejo étnico, este movimiento es seguramente el más característico de los tres y acoge el mayor número de presagios: no sólo del estilo cuartetístico de madurez de Weinberg, sino también del de Shostakóvich.

**CUARTETO Nº 2 EN SOL MAYOR,
OP. 3 / OP. 145**

Compuesto en Minsk entre 1939 y 1940, el *Cuarteto nº 2* de Weinberg nos desvela un mundo muy diferente del primero. Su tono cautivador, semejante a una serenata, se encuentra tan lejos del claustrofóbico *Angst* de su predecesor como lo está de la guerra que estaba asolando Europa en ese momento. Los estratos polirrítmicos y la congestión dramática del *Cuarteto nº 1* han quedado ahora enormemente reducidos. En su lugar encontramos una transparencia en las texturas

que permite un flujo más libre de ideas y un viaje musical a gran escala más perfilado, en el que los pasajes turbulentos y los clímax se encuentran resaltados de un modo más eficaz.

Los movimientos también reaccionan entre ellos con más eficacia que en el *Cuarteto nº 1*. El movimiento lento –ahora más elegíaco– da la impresión de ocuparse de las sombras proyectadas por la obra anterior, mientras que el nostálgico scherzo, con sordina, tiene en cuenta la oscuridad del segundo movimiento, a la vez que prepara la extraversión del *finale*, marcado *Presto*. Por otra parte, la sección central rápida del movimiento lento encuentra encaje hermosamente en la repetición y su presencia permite que el scherzo muestre una apariencia más contenida de lo habitual, manteniendo el equilibrio entre *tempi* contrastantes a lo largo de toda la obra en su conjunto.

Genéricamente, el *Cuarteto nº 2* se encuadra en una línea histórica que va del elegante pero apasionado neoclasicismo de la *Serenata para cuerda* de Chaikovski o la *Suite Holberg* de Grieg a la escritura más angustiada, brutal incluso, del *Divertimento* de Bartók y la *Sinfonía nº 2* de Honegger. Dado que las afinidades con todas estas obras orquestales vienen tan fácilmente a la cabeza, no puede constituir ninguna sorpresa que Weinberg decidiera reinstrumentar el cuarteto para orquesta de cuerda, alumbrando de este modo su *Sinfonía de cámara nº 1*, op. 145 (1987). Fue entonces cuando añadió un tercer movimiento completamente nuevo, burlón y en un tono delicadamente



Ester Weinberg, hermana del compositor y dedicataria de los *Cuartetos núms. 2 y 16*, con diecisiete años, en 1938. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

equilibrado. Al mismo tiempo, aprovechó la oportunidad para retocar detalles de la versión para cuarteto y preparar una nueva partitura, a la que adjudicó también el número 145 de opus.

Es altamente probable que Weinberg enseñara esta obra a Shostakóvich en el primer encuentro de ambos en octubre de 1943, o poco después, y que el autor de *La nariz* encontrara en ella un estímulo cuando se dispuso a componer su propio *Cuarteto n° 2* un año más

tarde. Las dos partituras comparten una serie de motivos destacados, así como inflexiones modales en las armonías que las sostienen en momentos estructurales cruciales. De hecho, Shostakóvich parece haber recordado la obra de Weinberg cuando, mucho después, vio la luz su *Cuarteto n° 6* a mediados de los años cincuenta. En él, la famosamente inapropiada cadencia perfecta de Sol mayor se encuentra directamente anticipada en el *Cuarteto n° 2* de Weinberg.

CUARTETO N° 3 EN RE MENOR, OP. 14

El *Cuarteto n° 3* está escrito en tres movimientos, que han de tocarse sin interrupción. Muy distinto del carácter relajado de su predecesor, su tono retoma la áspera intensidad del *Cuarteto n° 1*, pero en esta ocasión con un lenguaje armónico enormemente clarificado y con una utilización más firme y confiada de los instrumentos.

Desde el punto de vista estructural, cada uno de los movimientos resulta audaz a su manera. Varias ideas compiten por acaparar la atención en el primer movimiento, *Presto*, aunque el esquema tonal es imprevisible y aparentemente improvisatorio. El movimiento lento, *Andante sostenuto*, en compás de 5/4, reajusta la forma convencional ABA por medio de una síntesis desarrollada en su segunda sección A. Como si fuera a modo de compensación por los dos movimientos anteriores, el *finale* es virtualmente monotemático y va apagándose hermosamente. Tal libertad de maniobra podría verse aún como un vestigio de inmadurez y lo cierto es que el dominio estructural de Weinberg pasaría a ser más claro con su siguiente cuarteto. Sea como fuere, cabe imaginar que este Cuarteto en Re menor impresionara seriamente a Shostakóvich en un momento que conduciría a la gestación de su propio *Cuarteto n° 3* tres años más tarde, aun cuando no pueda hablarse de la existencia de evidentes conexiones temáticas.

No hay testimonio de ninguna interpretación del *Cuarteto n° 3* de

Weinberg antes de la que ofreció el Cuarteto Danel en el Cosmo Rodewald Hall en la Universidad de Manchester el 12 de octubre de 2007. Tampoco se publicó en vida del compositor, aunque la partitura manuscrita sí que contiene las marcas habituales de los grabadores para la división por sistemas, lo que sugiere que el proceso de publicación estaba en marcha y en algún estadio intermedio. Que Weinberg seguía teniendo la obra en gran estima viene sugerido por el hecho de que volviera sobre ella años más tarde, al igual que hizo con el *Cuarteto n° 2*. Cuando alumbró su *Sinfonía de cámara n° 2*, op. 147 (1987), añadió un nuevo movimiento lento y trasladó el original a la última parte del *finale*.

CUARTETO N° 4 EN MI BEMOL MAYOR, OP. 20

Con una duración aproximada de treinta y cinco minutos, el *Cuarteto n° 4* constituye un testimonio de la madurez compositiva de Weinberg y, al mismo tiempo, de la poderosa afinidad que, como ya había descubierto, le unía a Dmitri Shostakóvich. El primer movimiento está escrito en una forma sonata de amplia concepción y que incluye una repetición de la exposición. La aparente sencillez de su carácter se ve relativizada por una indicación metronómica bastante rápida, por un segundo tema marcado *Agitato* y por rápidos diseños de escalas que van adaptándose a lo largo de

todo el movimiento y que impulsan constantemente la música hacia delante.

Sigue una insistente toccata que recuerda a Prokófiev: avanza a un ritmo implacable y es extraordinariamente inventiva en sus texturas. Sus principales temas se citan profusamente en la *Sinfonía n.º 21*, op. 152 (1992) de Weinberg, su última sinfonía completada, que dedicó “A los que perecieron en el Gueto de Varsovia”. Esto suscita la posibilidad de establecer alguna asociación especial de estas ideas musicales con los años polacos del compositor, y quizás incluso con la música que había tocado en su día en el teatro judío de su padre, aunque no se encuentra

explícitamente documentada ninguna relación de este tipo.

En el movimiento lento, *Largo marciale*, ritmos de marcha fúnebre y adustas líneas a solo anticipan, más que imitarlo, a Shostakóvich. Las figuraciones de arpegios inicialmente nítidas del *finale* no son todo lo que parecen y dan paso a una pérdida general de confianza que ha de reconstruirse por medio de la lucha. Al igual que sucede en el *Cuarteto n.º 2* de Shostakóvich, compuesto un año antes, la música acaba encontrando refugio en la tónica menor: no es un destino habitual para una obra en modo mayor, pero sí que resulta emocionalmente veraz y se encuentra sellado por un último gesto en *crescendo*.

2

VIERNES 15 DE MARZO DE 2024, 18:30

Mieczysław Weinberg: integral de los cuartetos de cuerda (II)

Cuarteto Danel

Marc Danel, violín

Gilles Millet, violín

Vlad Bogdanas, viola

Yovan Markovitch, violonchelo

I

Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Cuarteto n° 5 en Si bemol mayor, op. 27

Melodía. Andante sostenuto

Humoreska. Andantino

Scherzo. Allegro molto

Improvisación. Lento

Serenata. Moderato con moto

Cuarteto n° 6 en Mi menor, op. 35

Allegro semplice

Presto agitato – attacca

Allegro con fuoco – Lento – attacca

Adagio

Moderato commodo – Furioso subito

Andante maestoso

II

Mieczysław Weinberg

Cuarteto n° 7 en Do mayor, op. 59

Adagio

Allegretto

Adagio – Allegro – Adagio

En directo por Canal March y YouTube. En diferido por Radio Clásica.

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

Este concierto tiene una duración estimada de una hora y cuarenta y cinco minutos, incluido un descanso de diez minutos.

**CUARTETO N° 5 EN SI BEMOL
MAYOR, OP. 27**

El *Cuarteto de cuerda n° 5* de Weinberg es el primero de su catálogo que lleva títulos genéricos de movimientos, quizá como respuesta al hecho de que, justo un año antes, Shostakóvich titulara los movimientos de su *Cuarteto n° 2* como *Obertura, Recitativo y Romanza, Vals y Tema y Variaciones*. Otra innovación para Weinberg, y que podría haber pasado de él a Shostakóvich, y no viceversa, es la relativa austeridad de la textura, especialmente en la *Melodía* inicial, en la *Improvisación* (cuyo primer minuto, aproximadamente, se confía íntegramente al primer violín) y en la *Serenata* (en la que el segundo violín guarda silencio durante los primeros 107 compases). Más allá de la mera economía de medios, esta reducción consciente de la plantilla pasaría a ser también muy característica de Shostakóvich, pero no hasta el movimiento lento de su propio

Cuarteto n° 5, compuesto siete años más tarde.

La melodía –en contraposición a la plasmación física de la dinámica– es la premisa para un gran número de los movimientos lentos de Weinberg en todos los géneros camerísticos. En su *Cuarteto n° 5* confiere un carácter especialmente comedido al primer movimiento. A primera vista, los restantes movimientos son tan sencillos como sugieren sus títulos, aunque su tendencia hacia la desintegración interna aumenta conforme va avanzando la obra y el último gesto es una cadencia perfecta que resulta nostálgica en virtud del carácter indagador de sus páginas anteriores.

En el punto central de la obra se encuentra el *Scherzo*, que es una prueba de fuego que se caracteriza por su energía incesante. La más emocionante físicamente de todas



Mieczysław Weinberg y Dmitri Shostakóvich junto con tres miembros del Cuarteto Beethoven (de izquierda a derecha: Fiódor Drouzhinin, viola; Nikolái Zabavnikov, segundo violín, y Dmitri Tsiganov, primer violín), a comienzos de los años setenta. El Cuarteto Beethoven fue dedicatario del *Cuarteto n° 5*. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

las composiciones de Weinberg hasta la fecha, suena incluso más impresionante en este formato original que en su reelaboración posterior como parte de su *Sinfonía de cámara n° 3*, op. 151.

Otro extenso solo para el primer violín da comienzo al cuarto movimiento, *Improvisación*, que

presenta un aire confesional, especialmente cuando el primer violín guarda silencio y el segundo violín canta con inflexiones que recuerdan a sollozos (véase el fragmento de la partitura en p. 26). Finalmente, la *Serenata* va creciendo desde un comienzo sin pretensiones hasta un frenético *Allegro furioso* que se caracteriza por sus poderosas intensificaciones contrapuntísticas. Tras un alejamiento magistralmente controlado del momento de crisis, el gesto final es una cadencia perfecta de sonoridad cálida que vuelve a resultar nostálgica. De este modo, cada movimiento del *Cuarteto n° 5* plantea un drama sinfónico afin que, según va avanzando la obra, resulta cada vez más apremiante. El estreno fue ofrecido por el Cuarteto Beethoven el 17 de mayo de 1947 en la Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú.



Compases 21-23 del movimiento *Improvisación*, *Cuarteto n° 5*.

CUARTETO Nº 6 EN MI MENOR, OP. 35

Compuesto en julio y agosto de 1946, el *Cuarteto nº 6* está concebido a una escala sinfónica. El diseño global de tres movimientos rápidos, una fuga lenta y dos movimientos conclusivos compuestos en un tempo moderado se halla tan emancipado de los modelos tradicionales como la estructura de cada uno de los movimientos individuales, y los caracteres musicales son al mismo tiempo tanto exploratorios como flexibles. Los únicos precedentes que vienen a la cabeza para un tipo de libertad así se encuentran en el Beethoven de última época.

Un leve dejo de la música klezmer –el lenguaje de las danzas folclóricas judías– confiere un carácter memorable al primer movimiento, *Allegro semplice*. Un cautivador desenfreno agita la sección de desarrollo central por medio de frenéticos *glissandi* hacia un extenso clímax marcado *fff*. Esta furiosa avalancha vuelve a retomarse en el *Presto agitato*, mientras que el inmediatamente posterior *Allegro con fuoco*, en sus sorprendentes extremos y en su brevedad, predice el teatro instrumental de los posteriores cuartetos de Shostakóvich.

El *Adagio* central de Weinberg, que llega también sin ningún tipo de cesura previa, se traslada al extremo opuesto, con una exposición fugada ortodoxa, suavemente decidida, una intrincada *stretta* y un recuerdo posterior de las declamaciones del *Allegro con fuoco* anterior, salpicado de estallidos retóricos y momentos de una

estasis catatónica. Este movimiento va seguido de un *Moderato commodo* que avanza pausadamente y que reserva algunas figuras de acompañamiento tic-toc enormemente eficaces, tocadas *col legno* y que recuerdan a Prokófiev, para los estadios finales, antes de que renovados y apasionados estallidos se vean finalmente pacificados en una etérea conclusión. El *Andante maestoso* final despliega un impulso imparable, como si se mostrara decidido a rectificar los desequilibrios que ha heredado del resto de la obra. Sin embargo, aun este movimiento contiene un episodio de locura hacia el final, cuando una trivial música de danza se inmiscuye en la atmósfera predominantemente seria de la música.

Estamos, en conjunto, ante una partitura profundamente inestable, experimental incluso, y no resulta difícil imaginar por qué no se interpretó en el momento en que fue compuesta. En 1948, en el período inmediatamente posterior a la campaña antiformalista, de triste fama, encabezada por Andréi Zhdánov, llegó incluso a formar parte de la lista de obras “no recomendadas para su interpretación”. Aunque el cuarteto sí que se publicó posteriormente, se cree que la interpretación que ofreció el Cuarteto Danel en la Universidad de Manchester el 24 de enero de 2007 se convirtió en realidad en su estreno mundial.



Mieczysław Weinberg con su amigo, el compositor Gueorgiy Sviridov, dedicatario del *Cuarteto nº 6*, en 1946. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

CUARTETO Nº 7 EN DO MAYOR, OP. 59

Hasta el *Cuarteto nº 6*, la exploración del género por parte de Weinberg se había caracterizado por unos horizontes progresivamente en expansión. Resulta sintomático de ello el hecho de que el nº 3 esté compuesto en tres movimientos, el nº 4 en cuatro, el nº 5 en cinco y el nº 6 en seis. Luego llegó la campaña antiformalista de 1948 y el seguimiento de Weinberg por parte de la policía secreta, lo que acabaría dando lugar a su encarcelamiento. Pasarían once años antes de que el compositor regresara

al cuarteto de cuerda, ahora ya en el ambiente menos cargado de tensión del Deshielo de Jrushchov.

El *Cuarteto nº 7* de Weinberg emprende nuevas direcciones, pero más modestas que antes, y nos habla en un tono de frágil intimidad. Escrito en tres movimientos, fue compuesto en enero-marzo de 1957 y contiene una dedicatoria a Yuri Levitin, un alumno de Shostakóvich. El Cuarteto Borodín ofreció su estreno en la Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú el 22 de diciembre de ese año y la misma agrupación ofrecería después los estrenos de los Cuartetos núms. 8, 9, 11 y 16 de Weinberg.

El *Adagio* inicial recuerda en un principio al *Cuarteto de cuerda nº 1* (1938) de Shostakóvich por el hecho de que ambas obras comienzan con una tríada pura de Do mayor que suelta repetidamente sus



Discurso de Nikita Jrushchov durante el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, el 25 de febrero de 1956, con el que comenzó el proceso de desestalinización que dio lugar al conocido como *Deshielo de Jrushchov*.

amarras y se ve reinstaurada, cada vez por una ruta más larga y más tortuosa. Todo el viaje se encuentra aparentemente dominado por una sensación de pérdida. Poco después del regreso de la melodía inicial, con el acompañamiento de una armonía cromáticamente intensificada, se recubre de figuraciones más rápidas, con dejes inconfundibles de la música de danza judía, como si quisiera insinuarse de un modo más apremiante aquello que se ha perdido.

Estas ráfagas nostálgicas se oyen también en el segundo movimiento, donde vuelven a servir para retrasar cualquier regreso fácil al tema principal y a la tónica, intensificándose la búsqueda de consuelo. Este *Allegretto* con sordina presenta unas texturas que recuerdan con fuerza a la música klezmer, y el episodio contrastante, inicialmente contenido y luego declamatorio, aporta un contraste memorable. Este movimiento se convirtió, con

todo merecimiento, en una propina predilecta del Cuarteto Borodín, que la presentaba con el encabezamiento de “Nocturno”.

El *finale* comienza con una introducción *Adagio*, que cavila sobre ideas de los dos movimientos precedentes. Sigue luego un *Allegro* de grandes dimensiones, estructurado como una colosal serie de veintitrés variaciones sobre un agitado tema de la viola, y que pasa a ser cada vez más intenso en su camino hacia el caos de la décima variación, que recuerda a Aleksandr Schnittke. Las siguientes variaciones forman una extensa zona de clímax, tras la cual se recuerda toda la serie en el orden inverso. En este diseño que presenta casi la forma de un palíndromo, la música se recompone constantemente: una prueba de fuego creativa de la que seguramente se habrían sentido orgullosos Béla Bartók o Alban Berg, pero que el propio Weinberg no buscó nunca realizar de nuevo.

3

SÁBADO 16 DE MARZO DE 2024, 12:00

Mieczysław Weinberg: integral de los cuartetos de cuerda (III)

Cuarteto Danel

Marc Danel, violín

Gilles Millet, violín

Vlad Bogdanas, viola

Yovan Markovitch, violonchelo

I Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Cuarteto n° 8 en Do menor, op. 66

Adagio – Poco andante – Adagio

Allegretto – Allegro

Adagio

Cuarteto n° 9 en Fa sostenido menor, op. 80

Allegro molto – attacca

Allegretto – attacca

Andante – attacca

Allegro moderato

II Mieczysław Weinberg

Cuarteto n° 10 en La menor, op. 85

Adagio

Allegro

Adagio

Allegretto

En directo por Canal March y YouTube. En diferido por Radio Clásica

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

*Este concierto tiene una duración estimada de una hora y treinta minutos,
incluido un descanso de diez minutos.*

CUARTETO Nº 8 EN DO MAYOR, OP. 66

Compuesto en enero-mayo de 1959, el *Cuarteto nº 8* está dedicado al Cuarteto Borodín, que ofreció el estreno el 13 de noviembre de ese mismo año en la Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú. Gracias a su nostálgico tono retrospectivo, su concisión estructural y sus giros de frase intensamente memorables, fue durante muchos años el más conocido de todos los cuartetos de Weinberg en Occidente.

La obra se estructura en un solo movimiento con tres subdivisiones. El solemne *Adagio* inicial transmite la sensación de ser la introducción lenta de un primer movimiento principal, que resulta ser un *Poco andante* con un carácter melancólico de marcha lenta. Llega un momento de intenso patetismo cuando reaparece la tríada inicial de Do mayor recubierta con figuras que semejan suspiros: un pasaje conmovedor y memorable al que Weinberg regresaría al final de su vida para los trascendentales momentos emocionales de su ópera *El idiota*, a partir de la narración homónima de Dostoyevski, y también en su *Sinfonía nº 22*, la última de las que compuso. Llegado el momento, también reaparece la música del *Adagio* para poner punto final a esta sección en medio de su atmósfera inicial de introspección.

Un *Allegretto* en forma de rondó funciona como un cuasisegundo movimiento, con un tema principal que deriva sutilmente del *Poco andante* y con sus entonaciones klezmer resaltadas en una contraexposición. Esto va seguido de un anhelante

segundo tema que posteriormente se desarrolla en un brusco *Allegro* en 3/8. Finalmente, Weinberg vuelve a referirse a su “primer movimiento”, *Adagio*, antes de que se llegue a una magistral tercera fase en la que los anteriores temas se fusionan, recombinan y, en última instancia, reconcilian.

CUARTETO Nº 9 EN FA SOSTENIDO MENOR, OP. 80

Mientras que los *Cuartetos núms. 7, 8 y 9* de Shostakóvich habían evitado el esquema tradicional en cuatro movimientos, y el propio Weinberg lo había utilizado anteriormente tan solo en sus *Cuartetos núms. 1, 2 y 4*, en su *Cuarteto nº 9* (compuesto en julio-agosto de 1963) volvió a hacer suyo poderosamente este modelo clásico, indicando simplemente que los cuatro movimientos habían de tocarse sin interrupción.

El primer movimiento es implacable en su impulso rítmico y su bulliciosa energía contrapuntística. Si los primeros movimientos de Shostakóvich habían tendido a mostrar un tono más indeciso y provisional, haciendo acopio de tensión para unos scherzos brutales y/o unos finales densamente trabados, Weinberg produce aquí una estructura de forma sonata superconcentrada, en la que las secciones tanto de la exposición como del desarrollo/reexposición se repiten y en la que el conjunto se mantiene en un *fortissimo* continuado. Una breve coda amaga con volver a entrar en el ciclo



El Cuarteto Borodín, dedicatarios de los *Cuartetos núms. 8, 13 y 17*, en el Aeropuerto de Heathrow de Londres, 1962. La foto está firmada por cada uno de los miembros del cuarteto y dedicada al compositor con el encabezado “Dorogoyu Meteku” [Querido Metek]. “Metek” era el sobrenombre con que era conocido Weinberg entre sus familiares y amigos más cercanos. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

de desarrollo/reexposición, pero luego concluye abruptamente sin explicación.

Sigue un sombrío vals-scherzo, inicialmente en pizzicato, pero con un grácil tema contrastante tocado con el arco, y con el añadido de sordinas poco después de los compases declamatorios iniciales. Ambas ideas se caracterizan por una suave melancolía, y su alternancia, ensamblaje e intercambio de personalidades queda plasmado exquisitamente hasta llegar a una conclusión marcada por frágiles armónicos.

En torno al momento de creación de este cuarteto, Shostakóvich bromeó con la idea de que él y Weinberg se hallaban enfrascados en un “enfrentamiento cuartetístico”, ya que

iban a la par en cuanto al número de cuartetos que habían compuesto. La afinidad más llamativa de todas, que resulta evidente en la textura de los compases iniciales del elegíaco tercer movimiento de Weinberg, marcado *Andante*, es con el correspondiente movimiento del *Cuarteto n.º 10* que Shostakóvich compondría el año siguiente de que hubiera visto la luz el *Cuarteto n.º 9* de Weinberg y, presumiblemente, con un pleno conocimiento de esta última obra.

Del mismo modo, resulta difícil imaginar que el carácter burlón del *Cuarteto n.º 11* de Shostakóvich no se viera estimulado por el ejemplo del *finale* de Weinberg, con sus pertinaces notas repetidas. Escrito en una estructura más amplia de forma sonata, este gesto intransigente vuelve a materializarse de cuando en cuando, como si quisiera negar la alegría del tema contrastante, derivado de una danza folclórica. Finalmente, todas las tensiones se resuelven en una coda que impulsa la música hacia una optimista conclusión en Fa sostenido mayor.

Al igual que sus dos compañeros anteriores, el *Cuarteto n.º 9* de Weinberg fue estrenado por el Cuarteto Borodín en la Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú el 27 de marzo de 1964.

CUARTETO N.º 10 EN LA MENOR, OP. 85

El *Cuarteto n.º 10* de Weinberg, compuesto en julio-agosto de 1964, sigue en términos generales el esquema lento-rápido-lento-rápido del n.º 10 de Shostakóvich, compuesto inmediatamente antes. En lo que

respecta a su carácter, sin embargo, la música es muy diferente. Mientras que el primer movimiento de Shostakóvich es flexible e indagador, el de Weinberg es sólido y asertivo, como si se mostrara decidido a sacar fuerzas de una experiencia dolorosa. De hecho, el cuarteto se toca de un solo trazo ininterrumpido, a pesar de que las secciones se encuentran definidas casi con tanta claridad como si fueran movimientos independientes.

El *Adagio* inicial busca el descanso en una atmósfera de resolución provisional, rondando, más que instalándose plenamente en ella, su tonalidad de La menor. A continuación, el violonchelo inicia un movimiento nervioso y sombrío que parece el sustituto de un scherzo, tocado en todo momento con sordina (en lo que supone de nuevo un fuerte contraste con Shostakóvich, cuyo segundo movimiento es un brutal *Allegro furioso*). Bajo la superficie parece haber una danza con dejos étnicos: una atmósfera característica para una serie de movimientos centrales de Weinberg, e incluso para algunos de sus finales. Lo que asoma, en cambio, tras un silencio escrito, es un movimiento lento, efímero pero apasionado, marcado *Adagio*. Aquí la idea inicial del cuarteto se reelabora en un *arioso* declamatorio compartido entre primer violín y violonchelo, puestos poderosamente de relieve por imponentes acordes en los instrumentos acompañantes. Esto se aparta asimismo del modelo de Shostakóvich (una *passacaglia* a gran escala) en el sentido de que, muy pronto, titubea, congelándose



Conservatorio de Moscú, 1961.

en última instancia en acordes en pizzicato para el segundo violín sobre un Re bemol mantenido en el violonchelo.

El primer violín transforma luego el trino medido que ha sido el motivo germinal para todo el cuarteto en una suave idea bamboleante. Mientras lo hace, el Re bemol del violonchelo se reescribe como un Do sostenido, y Weinberg parece situarse en disposición de acometer un *finale* convencional en modo mayor. Sin embargo, aunque esta fase es bastante compleja en su desarrollo, descarta la opción de una transformación para

pasar de la oscuridad hacia la luz o, en realidad, de cualquier intento de atar cabos sueltos. Lo que hace, en cambio, es tentar al oído con un vals que no llega nunca a materializarse plenamente. Lo que decide Weinberg en último término es encaminarse hacia la misma conclusión que en su primer movimiento, con el mismo tipo de estado de ánimo provisional, pero también con un cierto halo de una desconcertante verdad expresiva. Estaba ya en el umbral de un estilo tardío que resultaría ser tan elíptico e inescrutable como el de su gran amigo y mentor.



Mieczysław Weinberg con su segunda esposa, Olga Rajalskaia, dedicataria del *Cuarteto n° 10*, hacia 1970. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.



SÁBADO 16 DE MARZO DE 2024, 18:30

Mieczysław Weinberg: integral de los cuartetos de cuerda (IV)

Cuarteto Danel

Marc Danel, violín

Gilles Millet, violín

Vlad Bogdanas, viola

Yovan Markovitch, violonchelo

I Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Cuarteto n° 11 en Fa mayor, op. 89

Allegro assai

Allegretto

Adagio semplice

Allegro leggiero

Cuarteto n° 12, op. 103

Largo

Allegretto

Presto

Moderato

II Mieczysław Weinberg

Cuarteto n° 13, op. 118

Negra = 58 – Blanca = 100 – Blanca = 92 – Meno mosso – Negra = 63

Cuarteto n° 14, op. 122

Negra = 96 – attacca

Negra = 63 – attacca

Negra = 108 – attacca

Negra con puntillo = 54 – attacca

Negra = 152

En directo por Canal March y YouTube. En diferido por Radio Clásica

Audio disponible en Canal March durante 30 días.

Este concierto tiene una duración estimada de una hora y cuarenta y cinco minutos, incluido un descanso de diez minutos.

CUARTETO N° 11 EN FA MAYOR, OP. 89

Compuesto entre octubre de 1965 y diciembre de 1966, el *Cuarteto n° 11* de Weinberg está dedicado a su primera hija, Victoria. Lo estrenó el Cuarteto Borodín el 13 de abril de 1967 en la Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú y fue publicado, junto con los *Cuartetos núms. 10 y 12*, en 1971. El *Cuarteto n° 11* se aparta drásticamente del n° 10 en el sentido de ser uno de los más íntimos y engañosamente sencillos, por no decir experimentales, de todos los cuartetos de Weinberg. Se trata ciertamente de uno de los que presenta unas texturas más transparentes: dos movimientos y medio se tocan con sordina, y el movimiento lento –sin ella– es en gran medida a solo.

El primer movimiento, marcado *Allegro assai*, se abre con un falso

carácter de ingenuidad, parafraseando los *staccati*, que parecen remedar picotazos, de *La poule* de Jean-Philippe Rameau (y que Weinberg pudo haberse encontrado como parte de la refundición orquestal de Ottorino Respighi conocida como *Gli ucelli*). Tras una repetición de la extraordinariamente compacta exposición, el desarrollo es de una extensión e intensidad desacostumbradas, como si estuviera liberando el impulso derivado de un

Mieczysław Weinberg con su primera esposa, Nataliya Vovsi-Mijoels, y su hija mayor, Victoria, a quien dedicó el *Cuarteto n° 11*, en 1965. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.



conflicto y que la exposición había mantenido previamente a raya. El desarrollo y la reexposición (en los que predomina el desamparo en comparación con la intensificación anterior) se encuentran exquisitamente encajados.

Weinberg desechó su primer intento de composición de un segundo movimiento. De lo que parece haber sido un original de diecisiete páginas –evidentemente, un afirmativo *Allegro moderato*– se conservan tan solo la primera y la última página (numeradas como 24 y 40 en la partitura autógrafa). La recomposición, llevada a cabo un año después de que la partitura quedara completada, es un etéreo y lacónico scherzo y trío con coda que ha de tocarse con sordina. Este *Allegretto* presenta extraños contrastes entre corales casi inaudibles con una armonía de clústeres y violentos estallidos en pizzicato.

El estremecido movimiento lento posee algo de la impenetrable inescrutabilidad del último Shostakóvich. Aquí las texturas adelgazadas invitan al oído a rellenar los huecos y a explorar por debajo de la superficie. En conclusión, el *finale*, con la indicación *Allegro leggiero*, se abre camino desde un esquivo Fa menor hasta un pálido y débil Fa mayor. Este proceso nos deja durante un lapso de tiempo aparentemente peligroso en un estado de desconcierto postraumático, antes de salir posteriormente de su cáscara para dar paso a un vals agitado, en el que logran introducirse los recuerdos de los estados de ánimo del primer movimiento. En el que es el

más esquivo de los cuartetos de cuerda de Weinberg, la ambivalente última página de algún modo revela todo y, al mismo tiempo, lo oculta todo.

CUARTETO N° 12, OP. 103

El *Cuarteto n° 12* lleva una dedicatoria al discípulo de Shostakóvich, y amigo mutuo, Veniamín Basner. Compuesto entre agosto de 1969 y mayo de 1970, su estreno se celebró el 14 de abril de 1971, interpretado por el Cuarteto de la Orquesta de Cámara de Moscú en la Sala de Cámara del Conservatorio de la capital soviética. Marca un hito en la música de cámara de Weinberg por su incorporación de elementos dodecafónicos, aunque no son en absoluto tan claros como los que encontramos, por ejemplo, en su *Sinfonía n° 10*, op. 98 o en sus *Veinticuatro Preludios para violonchelo solo*, op. 100. Estaba siguiendo, a este respecto, el ejemplo del *Cuarteto n° 12* del propio Shostakóvich, compuesto en 1968.

Escrito en cuatro movimientos, el *Cuarteto n° 12* comienza de un modo lúgubre, con un *Largo* basado de forma libre en una serie de doce notas. Su tapiz de voces exquisitamente tejidas nunca sobrepasa, desde el *ppp* inicial, el *piano* y el gesto inicial rinde homenaje al *Cuarteto n° 3* de Béla Bartók, un indicador de cosas que habrían de llegar en los posteriores cuartetos de Weinberg. La sección central se encuentra dominada por ráfagas de septillos, quintillos y ritmos sincopados de acompañamiento; luego reaparece el material inicial, aunque sólo sea



Mieczysław Weinberg con los compositores Mijail Meyerovich (en el centro) y Veniamín Basner (derecha), a finales de los años ochenta. Basner era también su amigo y fue el dedicatario del *Cuarteto n.º 12*. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

para desvanecerse tras un breve recordatorio de la sección central.

El material musical del segundo movimiento, un vals-scherzo con la indicación de *Allegretto*, presenta un carácter completamente diferente. El violonchelo reflexiona a solo en su registro agudo y luego amplía sus pensamientos sobre un acompañamiento acórdico de los demás instrumentos. Según va avanzando el movimiento, sonoridades bartokianas (como

glissandi unidos a *pizzicati*, armónicos y *col legno*) empiezan a inmiscuirse cada vez más, dando paso a un solitario recitativo para violonchelo del tipo del que Shostakóvich estaba a punto de incluir en el movimiento lento de su *Sinfonía n.º 15*.

Sigue un *Presto* rítmico y robusto, que parece el sucedáneo de una marcha, imparable en su carácter y virtuosístico en las exigencias que plantea a los instrumentistas. Esto desarrolla enseguida una veta intransigente y, con el unísono culminante para todos los instrumentos, Weinberg descubre lo que acabará por convertirse en un gesto muy característicos de sus cuartetos de última época.

El *Moderato* conclusivo es quizás el movimiento más extraño de todos. Sobre un movimiento regular de

bajo en el violonchelo, inicialmente en 5/4, pero pronto en diferentes compases, oímos un característico motivo rítmico-melódico de la viola que inicia una acumulación casi-fugato. La música continúa avanzando a grandes zancadas hasta que llegamos a una sección en 7/8, que ha de tocarse misteriosamente *sul tasto* y *punta d'arco*. Se trata de una mezcla de canon y doble fuga. Sigue toda una sucesión de nuevos cánones, en un estilo muy semejante al del *Cuarteto n.º 4* de Bartók. Un dúo entre el primer violín y el violonchelo que lleva la impronta inconfundible de Shostakóvich precede a un repaso desconsolado de elementos temáticos procedentes de varios momentos del movimiento y luego llega por fin una repetición de la sección en 7/8, que concluye con un acorde repetido treinta y dos veces, tocado *col legno* y en un *mezzo piano* carente de expresión, como si fuera un signo de interrogación inquietantemente repetido.

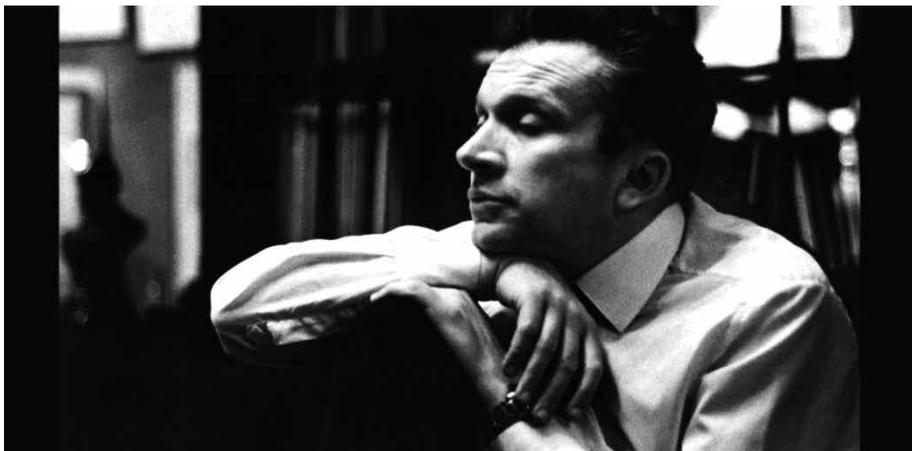
CUARTETO N.º 13, OP. 118

Tras el *Cuarteto n.º 12* de 1969-1970, hubo otro vacío en la producción cuartetística de Weinberg, atribuible en parte en esta ocasión a su trabajo en proyectos de grandes dimensiones, como cuatro óperas y tres sinfonías. Como si quisiera restaurar el equilibrio, posteriormente compuso los *Cuartetos núms. 13-16* en rápida sucesión entre 1977 y 1981. El *Cuarteto n.º 13* está dedicado al Cuarteto Borodín, pero el honor de ofrecer su estreno parece pertenecer al Cuarteto Romantik, que lo tocó en Moscú el 6

de noviembre de 1999 como parte de una extraordinaria serie de conciertos para conmemorar el que habría sido el octogésimo cumpleaños del compositor.

Al igual que el *Cuarteto n.º 13* de Shostakóvich, el decimotercero de Weinberg está escrito en un solo movimiento que dura unos catorce o quince minutos. Al contrario que la obra de Shostakóvich, que dibuja una forma de arco global, el de Weinberg no puede reducirse a ningún patrón concreto. Al afrontar la composición de su primer cuarteto de cuerda desde la muerte de su amigo en 1975, Weinberg adoptó una compleja combinación de un diseño cuatro-en-uno y una forma sonata global, en la que las secciones del scherzo, el movimiento lento y el *finale* se encuentran sólo débilmente articuladas, con las divisiones desdibujadas por referencias al tema inicial y por recombinaciones de ideas a modo de desarrollo. El tenor emocional global es tan absolutamente esquivo como la estructura, lo que queda simbolizado por el hecho de que este es el primero de los cuartetos de Weinberg que prescinde de indicaciones de tempo y de carácter en italiano y que se contenta con incorporar meras indicaciones metronómicas.

La itinerante línea para el primer violín en los primeros compases se remonta al *Cuarteto n.º 11* de Shostakóvich. Pero, al igual que en el primer movimiento de su propio *Cuarteto n.º 7*, Weinberg mantiene el sinuoso tono indagador en vez de confrontarlo con el contraste irónico de Shostakóvich. El tema va pasándose



Mieczysław Weinberg hacia 1970. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

entre el violonchelo y el primer violín, en un “primer movimiento” provisional, inmóvil, y esos mismos instrumentos protagonizan el arranque de un ansioso quasi-scherzo, dominado por punzantes notas repetidas y oscilantes cuartas justas, una de las señas de identidad de Weinberg. Poco a poco, las líneas se fusionan en parejas de instrumentos, sobre las cuales el violonchelo declama una versión aumentada del tema principal del “primer movimiento”, inaugurando la fase del desarrollo central de la obra.

Como si quisiera negarse a la estructura un cierre previsiblemente simétrico, Weinberg incorpora un pasaje declamatorio, inicialmente un unísono para los cuatro instrumentos, que lleva la indicación *grand détaché*. Esta anotación especial, que resulta familiar para los estudiantes de

instrumentos de cuerda, se utiliza en varias de sus obras de última época; implica la interpretación de notas largas, separadas, especialmente en pasajes al unísono. Con esta idea da comienzo, en efecto, el “movimiento lento”. Los unísonos se extienden hasta dar lugar a clústeres cromáticos bartokianos, que anuncia una cadencia para viola en *fff*, pero tocada con sordina y acompañada por gruñidos que pronto acaban reclusos en la hosquedad. Reaparecen ideas del quasi-scherzo, aún dentro de una atmósfera intimidada. Finalmente resurge el sinuoso tema del “primer movimiento”. Pero la última palabra se deja en manos de los clústeres cromáticos.



Mieczysław Weinberg con su amigo el compositor Yuri Levitin, a finales de los años ochenta. Levitin fue el dedicatario de los *Cuartetos núms. 7 y 14*. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

CUARTETO N^o 14, OP. 122

El *Cuarteto n^o 14* de Weinberg vio la luz en 1978 y está dedicado a Yuri Levitin, un alumno de Dmitri Shostakóvich. Sus cinco movimientos se interpretan sin interrupción, pero su carácter temático se halla fuertemente diferenciado. Al igual que en los cuartetos inmediatamente anteriores y posteriores, Weinberg evita anotar cualquier indicación de carácter o de tempo más allá de las puras cifras metronómicas.

El primer movimiento se halla construido sobre dos ideas marcadamente contrastantes. El violonchelo y el primer violín arrancan con un dúo escueto y apasionado, que destaca por sus hiatos y silencios, así como por sus motivos fuertemente cohesionados, mientras que la sección contrastante presenta a los cuatro instrumentos más o menos en un unísono rítmico. Cada idea se intensifica posteriormente hasta la llegada de un pasaje de estrecha imitación. Al igual que sucedía en el *Cuarteto n^o 13*, un sorprendente pasaje con la indicación *grand détaché* anuncia una suerte de síntesis. El movimiento acaba coronándose con abruptos acordes.

Otro solo para el violonchelo, apasionadamente amplio, anuncia el más lento segundo movimiento, mientras que la entrada imitativa de la viola nos conduce a esperar la

llegada de una fuga. Pero Weinberg se aparta de inmediato para plantear unas progresiones acórdicas que parecen estar buscando el puerto seguro de la consonancia. Lo mejor que puede lograrse, sin embargo, es una inquietante inmovilidad, que guarda tanta relación con el alejamiento del dolor, quizá, como con la búsqueda de consuelo.

El tercer y el cuarto movimientos se encuentran igualmente destinados a acabar siendo presa del abatimiento. Ambos han de tocarse con sordina en todo momento. En un principio, el tercer movimiento parece anunciar uno de los scherzos de Weinberg con fuertes conexiones con la danza y con dejes étnicos, ya que se caracteriza por sus sucesiones de semicorcheas emparejadas y un acompañamiento repetido. El movimiento acaba escabulléndose en una mezcla de inquietos recuerdos y audaces propuestas que carecen de tierra firme sobre la que poder construir.

En el cuarto movimiento, la viola parece tener la clave de cómo desviar temas agitados de amplios intervalos para convertirlos en algo

más lírico y sensato. También aquí, sin embargo, el entorno circundante no se muestra cooperativo y todo el progreso que se hace es estrictamente provisional. Queda en manos del *finale* encarnar un sentido firme y decidido de construcción. Al principio, las señales son positivas. Entre las tríadas ascendentes del tema del segundo violín, con acordes partidos, crecen células melódicas y adquieren un sostén armónico, mientras que tenues líneas *staccato* parecen albergar un gran potencial. Posteriormente desaparecen las sordinas y el recordatorio del primer movimiento por parte del violonchelo promete una conclusión a modo de compendio. Otra sección *grand détaché* adorna el tema principal con audaces colores. Sin embargo, el destino de la música se encuentra en otro lado: en oposiciones temáticas irresueltas, teñidas por frágiles armónicos, y en una cadencia final e inescrutable de notas blancas.

El estreno fue ofrecido por el Cuarteto Danel en la Cosmo Rodewald Hall de la Universidad de Manchester el 26 de enero de 2007.

5

DOMINGO 17 DE MARZO DE 2024, 12:00

Mieczysław Weinberg: integral de los cuartetos de cuerda (V)

Cuarteto Danel

Marc Danel, violín

Gilles Millet, violín

Vlad Bogdanas, viola

Yovan Markovitch, violonchelo

I Mieczysław Weinberg (1919-1996)

Cuarteto n° 15, op. 124

Negra = 69

Negra = 56

Negra con puntillo = 84

Negra = 112

Negra = 192

Negra = 176

Negra = 72

Negra = 80

Negra = 60

II Mieczysław Weinberg

Cuarteto n° 16 en La bemol menor, op. 130

Allegro

Allegro – Andantino – Allegro

Lento

Moderato

Cuarteto n° 17, op. 146

Allegro

Andantino

Lento

Allegro

En directo por Canal March y YouTube. En diferido por Radio Clásica
Audio disponible en Canal March durante 30 días.

*Este concierto tiene una duración estimada de una hora y treinta minutos,
incluido un descanso de diez minutos.*

CUARTETO Nº 15, OP. 124

El *Cuarteto n.º 15*, compuesto entre enero y marzo de 1979, es el más experimental de todos los cuartetos de Weinberg, ciertamente en términos de su diseño en nueve movimientos. También es el más esquivo. Al igual que sucedía con los *Cuartetos núms. 13 y 14*, Weinberg reduce los encabezamientos de los distintos movimientos a las indicaciones metronómicas. El primer movimiento, a modo de preludio y tocado con sordina, alterna un apacible coral en Sol bemol mayor con escalofriantes trinos escritos con el mayor detalle. Las sordinas se mantienen para el segundo movimiento, más lento incluso, en el que más trinos alternan con figuras breves de notas repetidas, la mayoría de las cuales pasan de un solo instrumento a otro. Esto va seguido de un ejercicio bartokiano cuya premisa consiste en parejas de instrumentos que responden a modo de eco a ideas por inversión.

Las sordinas se quitan finalmente para un desafiante cuarto movimiento en forma de zarabanda, que, entre otras cosas, plantea a los instrumentistas el reto de realizar ritmos de quintillos en una, dos o incluso las tres partes del compás. El tono desafiante prosigue en el quinto movimiento, que comienza como un canon entre los dos violines, primero a la segunda menor superior y luego a la inferior. El carácter estricto de este canon va desapareciendo progresivamente según van entrando los demás instrumentos. Con mucho el movimiento más extenso y más

rápido, se trata, en efecto, del primero de cinco intentos aparentes de escribir un *finale*. Luego llega una sección en compás ternario que avanza a grandes zancadas y que contiene la escritura *grand détaché* utilizada con tanta frecuencia por Weinberg para los momentos de clímax de sus obras instrumentales de última época.

El séptimo movimiento es una breve y apasionada declamación para los cuatro instrumentos, en compás de 5/4. El octavo, en el que reaparecen las sordinas, es un estudio bartokiano en pizzicato, sobre el que las melodías vuelven a buscar un lirismo adecuado estilísticamente para un *finale*. Como conclusión, un último movimiento triste, en un tempo moderado, se niega a atar los hilos a pesar de las vagas insinuaciones de la tonalidad y el tema iniciales.

El Cuarteto n.º 15 está dedicado al cuarteto de Yevgueniya Alijanova, Valentina Alikova, Tatiana Kojanovskaia y Marina Yanushevskaja, conocido más tarde como el Cuarteto de Moscú cuando Yanushevskaja fue sustituida por la violonchelista Olga Ogranovich.

CUARTETO Nº 16 EN LA BEMOL MENOR, OP. 130

El *Cuarteto n.º 16* de Weinberg fue compuesto entre el 1 de enero y el 15 de febrero de 1981. Lleva una dedicatoria a su hermana Ester, que murió a manos de los nazis y que habría cumplido entonces sesenta años. El Cuarteto Borodín ofreció el estreno el

8 de noviembre de 1984 en la Sala de Cámara del Conservatorio de Moscú. Los cuatro movimientos se ajustan al esquema tradicional, pero con el scherzo situado en segundo lugar. En cada uno de ellos, Weinberg se aparta de una manera fascinante y expresiva de las sendas por las que el oyente piensa que se encaminará.

El *Allegro* inicial se abre –sin ningún acompañamiento– con el primer violín, que toca un tema enjuto, decidido, que pronto retoman violonchelo y viola. Según va haciéndose la textura poco a poco más intrincada, la viola propone una idea afín que avanza resueltamente a grandes pasos. Un súbito *pianissimo* marca una transición (únicamente en el primer violín y el violonchelo) hacia un tema acórdico contrastante. Todos estos caracteres se ven sometidos a un intenso examen cruzado en la fase central antes de que se vea interrumpido por una reexposición sutilmente reelaborada.

El segundo movimiento de Weinberg es una extraordinaria visión personal del arquetipo del scherzo y trío. Las secciones extremas son un estudio sobre cuartas oscilantes y ritmos lombardos (consistentes en una nota con puntillo precedida de otra más breve y acentuada), con una escritura muy despojada y, en la sensación general que producen, no muy diferentes de los movimientos centrales de los últimos cuartetos de Bartók. La textura se transforma bruscamente para una sección en trío incluso más enigmática y bartokiana en compás de 7/8, con las indicaciones iniciales para los instrumentos

pianissísimo y *sul tasto*. Esta sección contiene una reelaboración de una de las Mazurcas anteriores al opus 1 de Weinberg, que se encontraban entre las poquísimas composiciones que se llevó consigo cuando decidió huir de Varsovia. Presumiblemente, esta es la pieza que Ester Weinberg habría oído tocar a su hermano.

El movimiento lento es severo y grave. Comienza como si estuviera destinado a crecer y dar lugar a una *passacaglia*, con las repeticiones del tema para el primer violín rotando estrictamente sin acompañamiento. La idea con que responde el violonchelo, que puede pasarse fácilmente por alto, surge sigilosamente por debajo de la primera entrada del segundo violín y la viola, y luego la retoma el primer violín cuando se transforma la textura. Se alcanza brevemente un clímax intensamente lírico antes de que el movimiento vuelva a introducirse lentamente dentro de su concha.

Tocado inicialmente con sordina y con acompañamiento en pizzicato, el *finale* comienza como una danza con inflexiones étnicas. En esta ocasión es difícil pasar por alto el principal tema contrastante: aparece primero en la viola en figuras descendentes de acordes partidos frente a dobles cuerdas en pizzicato. Hacia el final, todo el movimiento, por así decirlo, se coagula. Otro contraste dramático de dinámica hace su aparición con una larga y apacible fase de ritmos lombardos y cadencias, como si quisiera corregir la irresolución del primer movimiento por medio de una extensa y tranquila conclusión. Sin embargo, un desenlace así no



Mieczysław Weinberg con su madre, Sarra Kotlitskaia, y su hermana Ester, en los años veinte. El *Cuarteto n° 2* está dedicado a ambas y el *Cuarteto n° 16* a su hermana Ester. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

CUARTETO N° 17 EN RE MAYOR, OP. 146

sería ni emocionalmente auténtico ni estructuralmente satisfactorio. Lo que sucede, en cambio, es que reaparece el espectro del primer tema y la obra concluye de un modo inquietante con otra cadencia que resuelve únicamente de manera parcial.

Seis años separan los dos últimos cuartetos de cuerda de Weinberg. En el ínterin llevó a cabo las revisiones de los dos primeros cuartetos, adjudicándoles nuevos números de opus en vista del alcance de sus reelaboraciones. Ese reencuentro pudo provocar el tono inicialmente

Soviet Union, East and South Asia



Mapa de la Unión Soviética en 1987, año de composición del último cuarteto de Mieczysław Weinberg. Library of Congress, Washington.

despreocupado y juvenil de su último ensayo dentro de este medio, compuesto en octubre de 1986, casi medio siglo después del n° 1, y dedicado al Cuarteto Borodín en su cuadragésimo aniversario (si bien no contamos con ninguna prueba de que llegaron realmente a interpretarlo).

Al igual que la mayoría de las obras instrumentales de Weinberg de los años ochenta, en este cuarteto encontramos alusiones a su música anterior profusamente esparcidas. Se toca sin interrupción, pero se divide en

tres (posiblemente cuatro) secciones más o menos claramente definidas.

El comienzo del vivaz *Allegro* en Re mayor contrapone un tema brillante y enérgico a otro en la tonalidad convencional de la dominante que anima la textura de un coral, una de las predilectas de Weinberg, que toma prestada de su ciclo de canciones *Arrullando al niño*, op. 110, y que había utilizado también anteriormente en su *Trío para flauta, viola y arpa*, op. 127 y en el último acto de su ópera *El retrato*, a partir de una narración

de Gógol; aún tendría una última encarnación cuando se reutilizó como el material inicial para la *Sinfonía de cámara núm. 4*.

El agitado desarrollo reelabora ideas tomadas del *Andante* de la *Sonata para violonchelo solo n.º 4*, op. 140. Este se ve interrumpido, sin embargo, por una transición para violonchelo solo hacia el cuasisegundo movimiento, un *Andantino* que se vale de nuevo de pasajes del primer movimiento de la misma sonata. Solos para violín y viola enmarcan luego un extenso *Lento*, que se hace eco del aria del “cumpleaños” de Nastasia, en la primera escena del primer acto de *El idiota*, la ópera de Weinberg basada en la novela de Dostoyevski. Únicamente la ausencia de una fuerte definición temática y la presencia de vínculos con el material del *Andantino* hablan en contra de considerar a este *Lento* como una sección autónoma por derecho propio. En su conclusión, una minicadencia a modo de contrapeso para la viola da paso a una recuperación del tempo del *Allegro* inicial, unida a retazos melódicos que nos resultan familiares. En

la posterior reconstitución del estado de ánimo positivo inicial, reaparece el carácter juguetón de la sección de desarrollo del “primer movimiento”, pero con una dinámica susurrada, hasta que finalmente resurge el tema principal, seguido del tema secundario del animado coral. En este punto resulta claro que estamos, en efecto, ante la reexposición largamente retrasada del *Allegro* inicial, en la que también se reelaboran ideas del *Lento* y, en última instancia, del *Andantino*. En el curso de esta última sección, el carácter un tanto inconsecuente, e incluso autodisplicente, del tema inicial se ve sustituido por una áspera determinación que denota una inventiva tanto psicológica como técnica. De hecho, poco o nada resulta predecible en relación con esta estructura de sonata a tres-o-cuatro-en-uno con una función cuasidoble. Weinberg concluye, por tanto, su ciclo de cuartetos conduciéndonos e invitándonos a recorrer el camino del jardín, pero en dirección hacia la luz, en vez de introducirnos en la penumbra, como había hecho anteriormente Shostakóvich.



Mieczysław Weinberg en su estudio, 1982.
Fotografía propiedad de Tommy Persson.

Otras obras de Mieczysław Weinberg para cuarteto de cuerda

David Fanning

(Traducción de Luis Gago)

ARIA, OP. 9 Y CAPRICCIO, OP. 11

En 1942, a uno y otro lado de su *Sinfonía n.º 1*, op. 10, Weinberg compuso dos obras breves para cuarteto de cuerda, en lo que supone un paralelismo casual con el *Aria* y la *Polka* que habían supuesto el debut cuartetístico de Shostakóvich diez años atrás. Las piezas de Weinberg son, sin embargo, nuevas composiciones y no arreglos. No se sabe para qué instrumentistas podrían haber sido escritas y los manuscritos no contienen ninguna dedicatoria o indicación alguna del estreno.

Tocada con sordina en todo momento, la hermosa *Aria* es una suerte de pariente eslava de la famosa canción *Après un rêve*, de Gabriel Fauré, con su melodía en forma de arco por encima de un acompañamiento suavemente palpitante. Se trata de un movimiento cuyo encanto lírico y perfección formal podrían convertirlo fácilmente en una propina muy eficaz, rivalizando a este respecto con el *Cuarteto n.º 7* de Weinberg. Que el compositor conservó un especial cariño por ella es algo que viene sugerido por el hecho de que

reelaboraría el *Aria* en varias ocasiones: como el segundo movimiento de su *Suite para orquesta*, op. 26 (compilada en 1945), como una de las *Cinco Piezas para flauta y piano* (1947) y como una de sus dos *Canciones sin palabras* para violín y piano (también de 1947).

El *Capriccio* comienza en el estilo desenfadado, semejante a una serenata, del *Cuarteto n.º 2* de Weinberg, continuando con un relajado ritmo de vals y varios hábiles cambios de compás entre el principal 3/8 y secciones escritas en 5/8 y 5/16. Y también fue reutilizado posteriormente: en las *Cinco Piezas para flauta y piano*, donde se sitúa justo en el centro como la “Segunda Danza”.

IMPROVISACIÓN Y ROMANZA

Entre varios de los manuscritos autógrafos de Weinberg que se conservan excepcionalmente en el Museo Estatal Glinka, en vez de en el archivo familiar, se encuentra la *Improvisación y Romanza* para cuarteto de cuerda, una obra compuesta sin ningunas pretensiones en 1950, en un momento en el que la campaña antiformalista estaba en todo su apogeo y las interpretaciones públicas de nuevos cuartetos de cuerda de grandes dimensiones habrían sido difíciles de reconciliar con las exigencias oficiales.

La *Improvisación* es un sencillo *Adagio* que presenta una forma ABA. Ha de tocarse con sordina y se encuentra hermosamente sostenido en su desenvolvimiento melódico, pero la pieza no es en absoluto tan personal como el *Aria*, op. 9, a cuya atmósfera se asemeja. La *Romanza*, precedida de una indicación *attacca* justo al final de la *Improvisación*, está compuesta en el estilo de la colección de piezas para piano de Weinberg, *Cuaderno para niños*, op. 16.

Su segunda estrofa transfiere la línea temática al segundo violín, obligando al instrumento a encaramarse a un registro peligrosamente agudo para una pieza que plantea unas exigencias técnicas por lo demás modestas.

El Cuarteto Danel ofreció el estreno en el St. Charles Hall de Meggen (cerca de Lucerna) en junio de 2018.



Mieczysław Weinberg trabajando, en 1962, en la composición del ciclo *Antiguas cartas*, op. 77, sobre poemas de Julian Tuwim. Weinberg dedicó el ciclo a la soprano Galina Vishnévskaya. En la imagen pueden reconocerse, en la pared, las imágenes de Dmitri Shostakóvich (su amigo y mentor), Julian Tuwim (su poeta favorito, de quien puso en música diferentes poemas suyos tanto en el ciclo citado como en sus *Sinfonías núms. 8 y 9*, escritas en 1964 y 1967, respectivamente) y su hermana Ester, el mismo retrato que se reproduce en la página 20 de este programa. Sobre el escritorio se aprecia una colección de poemas de Tuwim. Fotografía cedida por Tommy Persson, propiedad de Olga Rajalskaia.

Cuarteto Danel



Fundado en 1991, es reconocido por sus audaces interpretaciones de ciclos completos para cuarteto de cuerda de Haydn, Beethoven, Schubert, Shostakóvich y Weinberg, por su colaboración con grandes compositores contemporáneos como Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann, Sofiya Gubaidúlina, Pascal Dusapin, Jörg Widmann y Bruno Mantovani, así como por la especial importancia que otorga al repertorio ruso. La educación también está en el centro de la actividad del cuarteto y es, desde 2005, cuarteto residente de la Universidad de Manchester, donde mantienen una tradición de formación y colaboración con musicólogos de renombre mundial. Desde 2015, sus miembros imparten también clases en la Academia Neerlandesa de Cuartetos de Cuerda de Ámsterdam, en octubre de 2016 el cuarteto inició una residencia de tres años en Utrecht, consistente en conciertos, clases magistrales y conferencias y, en 2019, el cuarteto

inició una residencia de tres años en el Wigmore Hall de Londres. Sus miembros han impartido también clases en la Universidad de California (UCLA), la Universidad de Maryland, la Universidad de las Artes de Taipéi, el Conservatorio de Música y Danza de Lyon o el Festival de Cámara de Kuhmo. El cuarteto actúa regularmente en las principales salas de todo el mundo y en festivales de renombre como el de Schleswig-Holstein, Enescu o la Folle-Journée de Nantes. Fue el primer cuarteto en grabar la integral de los diecisiete cuartetos de Mieczysław Weinberg. Sus interpretaciones en Manchester y Utrecht fueron las primeras del ciclo completo en todo el mundo.

Marc Danel



Fundador del Cuarteto Danel, se formó en los conservatorios de Lille, Bruselas y Colonia y fue galardonado en los concursos internacionales de Londres, San Petersburgo, Evian y Florencia. Con anterioridad a la fundación del Cuarteto Danel en 1991, trabajó regularmente con los Cuartetos Amadeus y Borodín y con músicos de la talla de Walter Levin, Fiódor Droujinine, Hugh Maguire y Pierre Penassou. Junto con el Cuarteto Danel ha actuado en las salas europeas más prestigiosas, que incluyen el Concertgebouw de Ámsterdam, el Wigmore Hall de Londres, la Salle Gaveau de París o el Conservatorio de Moscú, así como en Estados Unidos, Canadá, Japón, China, Taiwán o Sudamérica. Ha realizado más de treinta grabaciones que incluyen colaboraciones con compositores contemporáneos de la talla de Wolfgang Rihm, Helmut Lachenmann o Sofiya Gubaidúlina, y su agrupación es el cuarteto residente de la Universidad de Manchester desde 2005. Dentro de su labor docente, es director artístico de la

Academia de Cuartetos de Cuerda de los Países Bajos, cuyos alumnos han sido ganadores de prestigiosos concursos internacionales, y es profesor de violín en el Conservatorio Superior de Música de Lyon y en la Escuela Superior de Música de Namur (Bélgica). Ofrece clases magistrales en el Royal College of Music de Londres, en el Conservatorio de Minsk y, anualmente, en sus colaboraciones con la Joven Orquesta de Chile.

Mirga Gražinytė-Tyla



Nacida en Vilna en una familia de músicos, se formó en los conservatorios de Zúrich, Leipzig y Bolonia. Entre 2016 y 2022 fue directora artística de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, sucediendo en el puesto a nombres de la talla de Sir Simon Rattle, Sakari Oramo y Andris Nelsons. Siguió vinculada a la formación como principal directora invitada y, desde otoño de 2023, como directora asociada. Su carrera despegó tras ganar el primer premio en el Concurso de Jóvenes Directores del Festival de Salzburgo en 2012 y debutar al frente de la Joven Orquesta Gustav Mahler. Fue Dudamel Fellow de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles durante la temporada 2012-13 y posteriormente fue directora asistente

entre 2014-16 y directora asociada en la temporada 2016-17. Fue directora musical del Landestheater de Salzburgo entre 2015 y 2017. Entre sus compromisos recientes, destaca su presencia al frente de la Orquesta Sinfónica de Basilea, la Filarmónica de Radio France, la Orquesta de Filadelfia o la Filarmónica de Múnich, además de presentarse con Filarmónica de Nueva York, la Staatskapelle de Dresde y la Orquesta Sinfónica del Teatro Real de Madrid en la producción de *La pasajera* de Mieczysław Weinberg. Artista en exclusiva de Deutsche Grammophon desde 2018, su primer álbum con el sello, grabado en colaboración con la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, la Kremerata Baltica y Gidon Kremer, redescubrió la obra de Mieczysław Weinberg y obtuvo los premios Opus Klassik y el Gramophone en 2020. Su grabación más reciente, de julio de 2021, incluye obras de Benjamin Britten, William Walton y Ralph Vaughan Williams.

Luis Gago



Ha sido subdirector y jefe de programas de Radio 2 (RNE), miembro del Grupo de Expertos de Música Seria de la Unión Europea de Radiodifusión, coordinador de la Orquesta Sinfónica de RTVE y editor del Teatro Real. Ha traducido numerosos libros sobre música y prepara habitualmente los subtítulos en español para la Royal Opera House de Londres y el Digital Concert Hall de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Ha sido director artístico del Liceo de Cámara de la Fundación Caja Madrid (2006-2014), comisario de la exposición conmemorativa del 25^o aniversario del

Auditorio Nacional de Música (2014), editor de *Revista de Libros* (2000-2019) y codirector, junto con Tabea Zimmermann, de la Beethoven-Woche en la Beethoven-Haus de Bonn (2015-2020). Es crítico musical de *El País* y en el verano de 2019 fue nombrado miembro de honor de la Beethoven-Haus de Bonn.

Selección bibliográfica

David Fanning, *Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom*, Hofheim, Wolke Verlag, 2010.

Danuta Gwizdalanka, *Der Passagier: der Komponist Mieczyslaw Weinberg im Mahlstrom des zwanzigsten Jahrhunderts*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2020.

Verena Mogl, “*Juden, die ins Lied sich retten*” – *der Komponist Mieczysław Weinberg (1919–1996) in der Sowjetunion*, New York-Münster, Waxmann, 2017.

Manfred Sapper y Volker Weichsel (eds.), *Die Macht der Musik – Mieczyslaw Weinberg: Eine Chronik in Tönen*, en *Osteuropa*, 7, 2010.

Autor de las notas al programa

David Fanning



Catedrático de Música en la Universidad de Manchester, es editor y autor de varios libros, artículos y ediciones críticas sobre Carl Nielsen, Dmitri Shostakóvich, Mieczysław Weinberg, el expresionismo y la tradición sinfónica del siglo xx. Una versión ampliada de su biografía de Weinberg (publicada en 2010 por Wolke-Verlag), y escrita conjuntamente con Michelle Assay, está en preparación y será publicada por Toccata Press. Como pianista, estudió con Sulamita Aronovsky

en el Royal Northern College of Music de Manchester. Durante veinticinco años, ha colaborado con el Cuarteto Lindsay y, más tarde, con sus sucesores, el Cuarteto Danel, actual conjunto residente en la Universidad de Manchester. Cuenta asimismo con una larga trayectoria como crítico musical y ensayista para la revista *Gramophone* y *The Daily Telegraph*.

CRÉDITOS

Los textos contenidos en este programa pueden reproducirse libremente citando la procedencia.

© David Fanning
© Luis Gago

DL: M-5839-2024

Diseño

Guillermo Nagore

Maquetación

Rosana G. San Martín

Ilustración

Alfredo Casasola

Impresión

Ágata Comunicación Gráfica

Agradecimientos

Darío Pérez Andrés
Javier Pérez Fernández
Diana Visaitova
Tommy Persson y Olga Rajalskaia

** En este programa se ha empleado la transliteración al castellano de los nombres propios rusos.*

TEMPORADA DE MÚSICA
DE LA FUNDACIÓN JUAN MARCH

Director

Miguel Ángel Marín

Coordinadores de producción

Daniel Falces Pulla
Sonia Gonzalo Delgado
Celia Lumbreras Díaz

Asistente de coordinación

Juan Antonio Casero Gallardo

Coordinador de Auditorio

César Martín Martín

Producción escénica y audiovisual

Scope Producciones, S. L.

Documentación y archivo

José Luis Maire

Desde 1975, la Fundación Juan March organiza en su sede de Madrid una temporada de conciertos que actualmente está formada por unos 160 recitales (disponibles también en march.es, en directo y en diferido). En su mayoría, estos conciertos se presentan en ciclos en torno a un tema, perspectiva o enfoque y aspiran a ofrecer itinerarios de escucha innovadores y experiencias estéticas distintivas. Esta concepción curatorial de la programación estimula la inclusión de plantillas y repertorios muy variados, desde la época medieval hasta la contemporánea, tanto de música clásica como de otras culturas. En los últimos años, además, se promueve un intensa actividad en el ámbito del teatro musical de cámara con la puesta en escena de óperas, melodramas, ballets y otros géneros de teatro musical.

ACCESO A LOS CONCIERTOS

Solicitud de invitaciones para asistir a los conciertos en march.es/invitaciones.

Los conciertos de miércoles, sábado y domingo se pueden seguir en directo por march.es y YouTube. Además, los conciertos de los miércoles se transmiten en directo por Radio Clásica de RNE y RTVEPlay.

RECURSOS EN MARCH.ES

Los audios de los conciertos están disponibles en march.es/musica durante los 30 días posteriores a su celebración. En la sección "Conciertos desde 1975" se pueden consultar las notas al programa de más de 4000 conciertos. Muchos de ellos se pueden disfrutar en Canal March (canal.march.es) y el canal de YouTube de la Fundación.

BIBLIOTECA DE MÚSICA

La Biblioteca y centro de apoyo a la investigación de la Fundación Juan March está especializada en el estudio de las humanidades, y actúa además como centro de apoyo a la investigación para las actividades desarrolladas por la Fundación. Su fondo especializado de música lo forman miles de partituras, muchas manuscritas e inéditas, grabaciones, documentación biográfica y profesional de compositores, programas de concierto, correspondencia, archivo sonoro de la música interpretada en la Fundación Juan March, bibliografía y estudios académicos, así como por revistas y bases de datos bibliográficas. Además ha recibido la donación de los siguientes legados:

Román Alís
Salvador Bacarisse
Agustín Bertomeu
Pedro Blanco
Delfín Colomé
Antonio Fernández-Cid
Julio Gómez
Ernesto Halffter
Juan José Mantecón
Ángel Martín Pompey
Antonia Mercé "La Argentina"
Gonzalo de Olavide
Elena Romero
Joaquín Turina
Dúo Uriarte-Mrongovius
Joaquín Villatoro Medina

PROGRAMA DIDÁCTICO

La Fundación organiza, desde 1975, los "Recitales para jóvenes": 18 conciertos didácticos al año para centros educativos de secundaria. Los conciertos se complementan con guías didácticas, de libre acceso en march.es. Más información en march.es/musica/

CANALES DE DIFUSIÓN

Suscríbase a nuestros **boletines electrónicos** para recibir información del programa de conciertos en march.es/boletines.

Síganos en **redes sociales**:
X, Facebook, YouTube, Medium

Serie Festival (1): "Mieczysław Weinberg: integral de los cuartetos de cuerda", marzo de 2024 [notas al programa de David Fanning]. - Madrid: Fundación Juan March, 2024.

72 pp.; 20,5 cm. (Serie Festival (1), marzo 2024).

Programas de los conciertos: [I.] "Cuartetos n.ºs 1-4 de M. Weinberg"; [II.] "Cuartetos n.ºs 5-7 de M. Weinberg"; [III.] "Cuartetos n.ºs 8-10 de M. Weinberg"; [IV.] "Cuartetos n.ºs 11-14 de M. Weinberg"; y [V.] "Cuartetos n.ºs 15-17 de M. Weinberg"; celebrados en la Fundación Juan March los días 13, 15, 16 y 17 de marzo de 2024.

También disponible en internet: march.es/musica

1. Cuartetos de cuerda -- S. XX.- 2. Programas de conciertos.- 3. Fundación Juan March -- Conciertos.- 4. Fundación Juan March -- Festivales.

La Fundación Juan March es una institución familiar y patrimonial creada en 1955 por el financiero Juan March Ordinas con la misión de fomentar la cultura en España sin otro compromiso que la calidad de su oferta y el beneficio de la comunidad a la que sirve.

A lo largo de los años, las cambiantes necesidades sociales han inspirado, dentro de una misma identidad institucional, dos diferentes modelos de actuación. Fue durante dos décadas una fundación de becas. En la actualidad, es una fundación operativa con programas propios, mayoritariamente a largo plazo y siempre de acceso gratuito, diseñados para difundir confianza en los principios del humanismo en un tiempo de incertidumbre y oportunidades incrementadas por la aceleración del progreso tecnológico.

La Fundación organiza exposiciones y ciclos de conciertos y de conferencias. Su sede en Madrid alberga una Biblioteca de música y teatro español contemporáneos. Es titular del Museo de Arte Abstracto Español, de Cuenca, y del Museu Fundación Juan March, de Palma de Mallorca. Promueve la investigación científica a través del Instituto mixto Carlos III/Juan March de Ciencias Sociales, de la Universidad Carlos III de Madrid.

PRÓXIMOS CONCIERTOS DE MIÉRCOLES

TRÍOS Y RETRATOS: CASTEL Y GOYA

20 MAR

Concerto 1700

Tríos de cuerda de Castel, Brunetti y Boccherini, ilustrados con proyecciones de cuadros de Goya

Notas al programa de **Lluís Bertran**

CERRAR LOS OJOS

10 ABR

The Monochrome Project

Fanfarrías y arreglos para conjunto de trompetas de Lang, Du Fay, Britten, Pärt, Stravinsky, Ying, Smolka, Ruggles y Stockhausen

17 ABR

Cuarteto Sacconi

Entr'acte de Shaw y cuartetos de Britten y Beethoven escuchados en la penumbra

24 ABR

Jóvenes Cantoras de la ORCAM y Ana González, dirección

Canciones de Hyökki, Nystedt, Chilcott, Ešenvalds, Kruse, Domínguez, L. Adams y la *Suite Lorca* de Rautavaara, entre otras

8 MAYO

Trío Imàge

Chacona para violín solo de J. S. Bach, un dúo para violín y violonchelo de Schulhoff y tríos de Kagel y F. Martin

Notas al programa de **Sonia Gonzalo** y **Cristina Roldán**

LA

MARCH

**Fundación
Juan March
Castelló, 77
28006 Madrid**

**musica@march.es
+34 914354240**

Entrada gratuita.
Parte del aforo se puede reservar por anticipado.
Conciertos en directo por Canal March (web, AndroidTV y AppleTV) y YouTube.
Los de miércoles, también por Radio Clásica y RTVEPlay.

Accede a toda la información de la temporada en march.es/madrid/conciertos.

Suscríbete a nuestra newsletter con este código QR:

