Espacio Turina. Sala Silvio.
Sábado, 21 de noviembre de 2026. 20:00 horas.
Cuartetos de cuerda en Turina.

Quartetto Maurice

Luciano Berio (1925-2003)
Cuarteto de cuerda n.º 2 *Sincronie* [1964]

Helmut Lachenmann (1935)
Cuarteto de cuerda n.º 3 *Grido* [2001]

Giacinto Scelsi (1905-1988)
Cuarteto de cuerda n.º 4 [1964]

Quarteto Maurice

Georgia Privitera violín I
Laura Bertolino violín II
Francesco Vernero viola
Aline Privitera violonchelo

NOTAS

Luciano Berio y Giacinto Scelsi representan dos personalidades muy distintas dentro de la vanguardia musical italiana de la segunda mitad del siglo XX. Berio fue un creador de curiosidad intelectual extraordinaria, abierto al diálogo con otras disciplinas artísticas, la literatura, el teatro y las posibilidades expresivas de la voz humana. Su música se caracteriza por una permanente voluntad de experimentación y por una particular capacidad para integrar materiales y lenguajes diversos, en un diálogo constante con la tradición. Su interés por el pasado y por los mecanismos de la memoria lo llevó a explorar las posibilidades de recuperar, transformar y reinterpretar materiales procedentes de otras épocas y contextos. Scelsi, por su parte, siguió un itinerario mucho más personal y heterodoxo. Tras una profunda crisis personal y creativa durante los años 50, desarrolló una concepción del sonido vinculada a la espiritualidad y a la exploración de sus propiedades físicas. Para él, cada sonido encerraba un universo de posibilidades que el músico debía descubrir. Scelsi se consideraba una especie de mensajero entre dos mundos: “No soy compositor, porque componer significa unir una cosa con otra. Yo proyecto imágenes en la materia sonora”, dijo una vez.

Compuesto entre 1963 y 1964, el ***Cuarteto de cuerda n.º 2***, ***Sincronie***, de **Berio**, responde a una concepción particularmente original de la escritura camerística. La formación tradicional del cuarteto de cuerda se convierte en una especie de

instrumento colectivo, un organismo de ocho manos en el que las cuatro voces se coordinan hasta producir una materia sonora común. El título alude precisamente a los fenómenos de sincronización y a las relaciones temporales entre los intérpretes. A lo largo de un único movimiento, la obra alterna episodios de gran densidad, ataques incisivos y pasajes de extrema fragilidad, con una escritura que exige un extraordinario virtuosismo y una amplia variedad de recursos instrumentales. El resultado es una sucesión de texturas cambiantes en la que el color, la articulación y la energía adquieren un protagonismo fundamental.

La exploración de las posibilidades físicas del sonido alcanza una dimensión todavía más radical en el ***Cuarteto de cuerda n.º 4*** de **Scelsi**, también escrito en 1964. La obra pertenece a la etapa de madurez en la que el compositor concentró su atención en la vida interior de los sonidos individuales. Su escritura se articula alrededor de alturas fundamentales sometidas a continuas transformaciones mediante inflexiones microtonales, vibratos, *glissandi* y variaciones de presión del arco que tratan de representar lo que Scelsi consideraba la auténtica naturaleza del sonido: su esfericidad. La notación, distribuida en dieciséis pentagramas –uno por cada cuerda de los cuatro instrumentos–, permite controlar minuciosamente las relaciones entre los sonidos y sus múltiples resonancias. La música avanza como un gran arco de tensión, desde una sonoridad inicial centrada en la nota do hasta una progresiva expansión del registro y la intensidad. La escucha exige atender a las modificaciones de timbre, densidad y vibración que se producen dentro de una materia aparentemente estática.

Con **Helmut Lachenmann** entramos en otro territorio de la experimentación sonora. Su concepto de *musique concrète instrumentale*, desarrollado desde finales de los años 60, traslada al ámbito de los instrumentos acústicos una actitud de exploración cercana a la música concreta: el sonido se construye a partir de las acciones físicas que lo producen, de la fricción, el roce, la presión, el aire y el ruido. El compositor entiende cada nueva composición como una forma de enfrentarse a un problema, incluso a un trauma, que obliga a cuestionar las certezas adquiridas y a buscar nuevos espacios de percepción. Los instrumentos de cuerda revelan así posibilidades habitualmente relegadas a los márgenes de la técnica convencional. En ***Grido***, su ***Tercer cuarteto de cuerda***, Lachenmann vuelve sobre una formación que había sometido ya a dos profundas revisiones en *Gran Torso* (1971) y *Reigen seliger Geister* (1989). La obra supone una nueva confrontación con las posibilidades expresivas y los límites de la escritura instrumental, lo que se traduce en una escritura de enorme exigencia física, que explora todas las posibilidades sonoras mediante una amplia gama de fricciones, presiones, roces y ataques. Los sonidos convencionales se mezclan así con el ruido, en una exploración integral de la materia física de cada instrumento, que es tratado como un puro objeto, lo que obliga a replantearse la concepción del propio género del cuarteto de cuerda.

Pablo J. Vayón