

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO IX

(203 de la Sociedad)

Cuarteto Rosé (de Viena)

Profesor Arnold Rosé (primer violín). Antón Ruzicka (viola).
Paúl Fischer (segundo violín). Profesor Frederic Buxbaum (violonchelo).

CUARTETOS DE BEETHOVEN

VI

PROGRAMA

Primera parte.

VI Cuarteto en si bemol, op. 18, núm. 6.

- I *Allegro con brio.*
- II *Adagio, ma non troppo.*
- III *Scherzo: Allegro.*
- IV *La malinconia: Adagio. — Allegretto, quasi allegro.*

Segunda parte.

XI Cuarteto en fa menor, op. 95.

- I *Allegro con brio.*
- II *Allegretto, ma non troppo.*
- III *Allegro assai vivace, ma serio.*
- IV *Larghetto espressivo. — Allegretto agitato.*

Tercera parte.

XVII Cuarteto en fa mayor, op. 135.

- I *Allegretto.*
- II *Vivace.*
- III *Lento assai, cantante e tranquillo.*
- IV *Der Schwer Gefasste Entschluss: Muss es sein? Es muss sein! Grave, ma non troppo tratto. — Allegro.*

Descansos de quince minutos.

CUARTETO ROSÉ

Por quinta vez figura el nombre de este Cuarteto en los programas de nuestra Sociedad

Por ello no necesita en realidad esta nota de presentación.

Forman el **Cuarteto Rosé** los señores:

Profesor **Arnold Rosé** (primer violín).—Imperial y Real virtuoso de cámara de S. M. el Emperador de Austria, primer *Concertmeister* de la Opera de Viena, etc., etc.

Paúl Fischer (segundo violín).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Antón Ruzicka (viola).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Profesor **Frederic Buxbaum** (violonchelo).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Las notas críticas que figuran en estos programas son las mismas que redactó D. Cecilio de Roda para nuestros conciertos del año 1908-1909, con ligeras modificaciones hechas por su autor en el verano último.

VI Cuarteto en si bemol, obra 18, número 6.

Una obra plácida, de jovial espíritu, de serena alegría y de las más populares de Beethoven.

Todo el cuarteto es de una homogeneidad encantadora. Si el primer tiempo parece proceder de Haydn, su humorismo, su gracia, son legítimamente beethovenianos; el sentimentalismo del adagio está envuelto asimismo en una tinta graciosa y elegante, que le da un aspecto especial; el *scherzo* no disuena de este ambiente de dulzura; hasta la misma *malinconia*, la parte más seriamente triste de este encantador cuarteto, apenas si roza la piel, no profundiza, y bien pronto se disuelve en un vals alemán que termina en carcajada jocosa. Todo el cuarteto es obra de serenidad espiritual, engendrada por un espíritu dichoso y feliz. Beethoven deja en ella el arte del cuarteto, fijando este jalón tan característico para que así pueda apreciarse mejor todo el abismo que separa el arte de sus cuartetos primeros con el arte de los cuartetos siguientes, dedicados al Conde de Rasumoffsky.

Allegro con brio.—La observación que muchos comentaristas han hecho respecto del primer motivo del cuarteto en fa (número 1 de esta serie), como especialmente apto para esta clase de composiciones, podría ser repetida aquí, aplicándola al motivo inicial de este tiempo. Gracioso, fácil, alegre, engendra todo el primer tema en humorístico diálogo del violín con el violonchelo, y dondequiera que interviene acusa su presencia acompañada de una inocente y candorosa sonrisa. Del segundo tema dice Helm que denuncia un dulce encanto amoroso. Su paso por el alegre deja una huella de más noble severidad; quizás por razón de su carácter expresivo no aparece sino cuando lo solicitan imperiosas exigencias de forma, moviéndose todo el resto del tiempo entre el motivo principal y uno de los temas secundarios, más apto por su textura para acercarse y fundirse con el humorismo del primero.

Adagio, ma non troppo.—De este adagio dice Helm que ha sido siempre uno de los favoritos del público, y más especialmente de las señoras. Más gracioso que sentimental, sin despertar nunca pensamientos sombríos, adornado con la coquetería de sus arabescos, fluye con elegante distinción. Aun la mayor intimidad de la melodía que actúa de segundo tema aparece velada por la profusión de adornos con que la cortejan los demás instrumentos, dando así al adagio una gran unidad de

ambiente. La terminación del tiempo es de una gracia encantadora.

SCHERZO: Allegro.—Es, sin duda, el más original de los *scherzi* que figuran en esta primera serie de cuartetos; por la manera de tratar el ritmo parece presentirse el *scherzo* de la cuarta sinfonía y de otras obras posteriores. Desbórdase aquí la sonriente alegría del allegro inicial en bacanal caprichosa, más avalorada aún por el jugueteo humorístico del trío con las «cabriolas» del primer violín, como ingeniosamente las llama un comentarista.

LA MALINCONIA: Adagio.—Es la perla del cuarteto: un pensamiento solitario que se introduce en la escena de esta obra. «Con los medios más sencillos—apunta Helm—muéstrase aquí Beethoven insuperable pintor de almas: las lágrimas, los suspiros, los sollozos, esa inmersión en un espíritu sentimental, no son él mismo, no proceden de su alma: son más bien el alma de una muchacha que llora la primera contrariedad de su vida.»

Allegretto, quasi allegro.—Libre de forma, en el estilo de un *ländler* ó de un vals alemán, si al principio parece empañado por las tristezas del adagio precedente, luego va revistiéndose de alegría mayor. Con sencillez deliciosa fluye todo él, hasta detenerse en un intenso recuerdo de *la malinconia*. El motivo del vals, más triste, lucha un momento con el recuerdo del dolor; pero al fin acaba por dominar y por convertirse, tras una breve indecisión, en la alegría loca que pone fin al cuarteto.

Allegro con brio.

Mientras el violín segundo y la viola acompañan con acompañamiento rítmico, dialogan el violín primero y el violonchelo el tema principal en si bemol,



que al reproducirse se traslada á los dos violines. No vuelve á exponerse sino en parte, enlazándose con un breve motivo en escalas ascendentes y descendentes entre los tres instrumentos superiores,



característico del período de transición, brevemente indicado.

El segundo tema, en fa, lo canta el violín primero, apoyando su ritmo todos los instrumentos:



Prolongado brevemente su final, déjase oír un fragmento del tema principal como terminación de la parte expositiva.

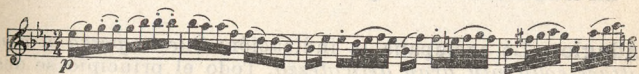
El desarrollo comienza utilizando ese mismo tema. Después, tras un silencio, aparece el motivo de la transición en forma fugada, para volver de nuevo al tema principal, que se diluye en un largo episodio (pianísimo) dialogado en terceras entre los instrumentos superiores é inferiores, episodio terminado en un calderón.

El primer tema aparece como en la parte expositiva, transformada su reproducción segunda en un nuevo episodio seguido del motivo de transición, ahora en fa mayor.

El tema segundo se hace oír en si bemol, terminando como en la exposición, sin *coda*.

Adagio, ma non troppo.

El violín, sencillamente acompañado por los demás, inicia el tema en mi bemol, piano:



Al continuar la melodía el violín segundo va acompañada de un contrapunto melódico en el primero, continuando después en una segunda parte que termina en una variación sobre el tema ya expuesto.

El segundo lo inician en mi bemol menor el violín y el violonchelo, á la octava,



interviniendo en su exposición todos los instrumentos en un desarrollo de algunas proporciones. Un episodio sobre fragmentos del tema principal precede á una nueva exposición del mismo en forma más adornada que la que revistió al principio, prolongándose su final y enlazándose con el segundo tema, ahora en do menor. Este se reduce á una breve indicación de su motivo característico, seguido de algunos elementos del tema principal engendrados de la *coda*.

SCHERZO: Allegro.

El tema principal, en si bemol, lo expone el violín primero, con su ritmo y acentos característicos,



desenvolviéndose las dos repeticiones con el mismo interés en el ritmo.

La melodía del trío la expone íntegramente el violín primero,



sencillamente acompañado por los instrumentos inferiores. Consta de las dos repeticiones acostumbradas, y un breve enlace sobre el motivo de la primera parte prepara el *da capo*.

LA MALINCONIA: Adagio. — Allegretto, quasi allegro.

Adagio.—Lo acompaña la indicación: *Questo pezzo si deve trattare colla più gran delicatezza*. Todo el principio se desarrolla en pianísimo, sobre el motivo en si bemol, que canta el violín primero, acompañado por el segundo y la viola,



y reproduce el segundo. Un nuevo motivo sigue al anterior, basándose todo el final sobre el *grupetto* con que termina la primera frase. Por un calderón se enlaza con el

Allegretto, quasi allegro.—El tema principal, expuesto por el primer violín en si bemol, piano,



continúa después dialogado entre el violonchelo, el violín pri-

mero y la viola. Aparece en seguida el segundo tema, en fa mayor,



entre los tres instrumentos superiores, que, al terminar su desarrollo, vuelven á exponer el tema principal en fa, como preparación para reproducir el mismo tema en si bemol.

Va seguido de su complemento y del segundo tema, ahora en si bemol, y termina volviendo á indicar de nuevo el tema principal.

Este prosigue ahora en forma distinta, deteniéndose en un calderón. El *adagio* se reproduce en parte, seguido de una indicación del tema del *allegro*. Vuelve á indicarse brevemente el *adagio* (dos compases), y de nuevo el tema principal, en sol mayor, precede á otra exposición del mismo en si bemol. Va seguido de su complemento, más desarrollado ahora, como iniciación de la *coda*. Una indicación del tema del *allegretto* en *adagio* hace que este tema se resuelva en el *prestissimo* final.

XI Cuarteto en fa menor, obra 95.

**Eilftes Quartett für zwey Violinen, Bratsche und Violoncell.
Seinem Freunde dem Herrn Hofsekretar Nik. Zmeskall
von Domanovetz gewidmet von Ludwig van Beethoven.
95tes Werk. Eigenthum der Verleger. Wien, im Verlag,
bey S. A. Steiner und Comp.**

Un año después de escrito el cuarteto en mi bemol (obra 74), y antes de que fuera publicado, terminó Beethoven la composición de éste, según lo revela la nota con que se encabeza su manuscrito: *Quartett serioso—1810 im Monate Oktober—Dem Herrn von Zmeskall gewidmet von seinem Freunde L. Bthen und geschrieben im Monat Oktober*. La primera edición no apareció hasta seis años más tarde (diciembre de 1816), editada por la casa Steiner y Compañía, de Viena, y su publicación coincidió con la época en que Beethoven decidió dar á sus obras título alemán, como afirmación de germanismo y protesta contra los invasores franceses. Este período de títulos en alemán duró pocos años: la última sonata (obra 111), publicada en 1822, apareció, según la tradición antigua, con el título en francés; los últimos cuartetos también lo adoptaron en ese mismo idioma.

Era Zmeskall secretario áulico, buen músico, violonchelista, compositor y, sobre todo, uno de los más cariñosos y fieles amigos de Beethoven, quien invariablemente acudía á él en consulta de sus dudas domésticas y sociales y en petición de mil pequeños servicios. Beethoven siempre le trataba en broma: solía llamarle «conde musical», «barón quebrantanotas» y otros nombres por el estilo. Como prueba del tono de sus relaciones con él, véase una carta de 1811, próxima á la época de la composición de este cuarteto: «Más que Excelencia: Os rogamos que nos enviéis algunas plumas, y os enviaremos en seguida un paquete de ellas, para que no tenga que arrancarse las suyas. Podría ocurrir que todavía recibierais la gran condecoración de la Orden del Violonchelo.»

Más curiosa es aún la carta en la que le dedica este cuarteto (16 de diciembre de 1816): «He aquí, mi querido Zmeskall, mi amistosa dedicatoria, deseando que sea para usted un recuerdo de nuestra larga amistad. Acéptela como prueba de mi estimación, y no como final de un hilo tejido desde hace largo tiempo, porque usted figura en el número de mis primeros amigos en

Viena. Adiós. Absténgase de las fortalezas podridas: su asalto es más peligroso que el de las que están mejor conservadas. Como siempre, su amigo,—*Beethoven.*»

Quizás el tono de estas relaciones sea suficiente para explicar el título de *Quartett serioso* con que está encabezado el manuscrito, limitando su alcance al de una indicación humorística y viendo en el sentido de la obra un reflejo del tono en que se desarrollaba esta cariñosa amistad. La mayor parte de los comentaristas prescinden de la dedicatoria y explican el título de *serioso* diciendo que no se trata ya en él de un mero juego de sonidos, como en los que componen la obra 18, ni aun de la unión de sentimientos diversos, como en los cuartetos posteriores, sino que aparece revestido de una gran unidad, sin lagunas ni saltos de un tiempo á otro, como si se tratara de más serias explicaciones de ideas. Por eso lo consideran como un puente, como transición entre el segundo y el tercer período de Beethoven, como obra que, sin estar todavía influida por la gran interioridad de los cinco últimos cuartetos, aparece como vislumbre de la tendencia final.

Lenz lo llama maravilloso puente tendido por Beethoven en el tránsito de su estilo, citando los versos de Schiller: «Un puente de perlas se construye sobre el lago azul; se eleva y desaparece en alturas vertiginosas.» Nohl lo considera como la primera obra independiente de Beethoven, colocándolo muy por encima de todo lo antiguo. Los instrumentos no están tratados ya en la manera de la obra 59, sino reducidos á su propia fuerza de concentración interior; la composición es temática, sencilla y penetrante. Como indica Helm, es un cuarteto, y nada más que un cuarteto.

Allegro con brio.—Apenas si hay comentarista que no compare el unísono con que comienza este tiempo con el unísono con que comienza el primer cuarteto de la obra 18, en fa mayor, para mostrar toda la distancia que media en fuerza expresiva entre el primer motivo de la obra antigua, sencillo, dúctil, poco expresivo de por sí, y éste, tan agitado é impetuoso. Las analogías de su constitución y de su tonalidad se extienden también al modo de utilizarlos constantemente: allí, en un sentido humorístico; aquí, con mayor seriedad. Ya la melodía en este tiempo comienza á alejarse del tipo antiguo de melodía cantable: apuntes breves, siempre significativos por su expresión enérgica, tranquila, dulce, suplicante, van fundiéndose en diálogos que constituyen una escena animada, un cuadro de gran libertad de forma, en el que empiezan á diluirse los antiguos y tradicionales cánones.

Allegretto, ma non troppo.—«Las notas con que el violonchelo prepara el comienzo de este tiempo—dice un comentarista—introducen al oyente en un medio de recogimiento y de intimidad espiritual análogo á la impresión que se experimenta al entrar en un templo. La melodía se eleva mística y suave en la profunda tristeza de su dolor, para dejar el puesto á la fuga que ocupa la parte central, fuga penetrada del mismo doloroso sentimiento, íntimo quejido del alma, cuya acendrada expres-

*

sión reviste los caracteres de un ensueño. Al volver la melodía, la sobriedad de sus adornos, la mayor fuerza de su intimidad, denuncian lo intenso del sentimiento expresivo, que aun se prolonga en el enlace para el tiempo siguiente.»

Allegro assai vivace, ma serio.—Lejos de toda frivolidad, reaparecen aquí la energía y la agitación del primer tiempo, más exaltadas, en un calor impetuoso. Surge el tema batallador y provocativo, como protesta de rebelión, con su ritmo entrecortado, con su luctuosa melodía, como la desesperación misma, rabiosa y rebelde. La parte alternativa no es menos triste. Con su tranquila y dócil expresión, brota misteriosa, «cubierta por un velo». Como en los anteriores cuartetos, se hace oír por dos veces, siempre seguida de la parte principal. Por la manera de estar tratado el ritmo en la parte primera han calificado algunos este tiempo de adivinación de los posteriores procedimientos de Wagner y Schumann.

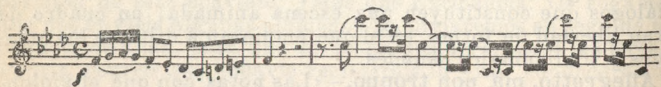
Larghetto espressivo.—Allegretto agitato.—Si el primer tiempo carece de introducción, la tiene, en cambio, el final, con la intensidad de su anhelante dolor, que trae á la memoria las angustias que Wagner dejó en su *Tristán*. En el *allegretto* sigue predominando un sentimiento triste, elocuente, tierno y resignado al principio, transformado después en poderosa escena dramática de lucha y de catástrofe, que ha dado motivo á que sea llamada esta obra por algunos una pequeña sinfonía heroica suavizada por el dolor.

Pocos finales de Beethoven tienen como éste sorpresas tan poderosas, tal arte de contrastes ni un sentimiento tan personal. Como apéndice, siguiendo el modelo de la obertura de *Egmont*, agrega Beethoven un movimiento más animado, lleno de alma, que termina como un canto de victoria.

Las curiosidades y libertades de forma en este cuarteto son tan grandes, que apenas si hay tiempo en él que no se puedan señalar.

Allegro con brio.

Los cuatro instrumentos, en tres octavas, indican el motivo fundamental del primer tema en fa menor, fuerte, prosiguiendo después rítmicamente:



Repetido el primer motivo en sol bemol por el violonchelo, continúa el tema su desarrollo melódico, subrayado á veces en la viola por un fragmento del motivo inicial, hasta que una nueva aparición de él, fuerte, á la octava, más ampliado, termina el primer tema.

Tres compases de enlace preceden al segundo tema, en re

bemol, precedido de una breve introducción, que, cantado por el violín, va cortejado por un diseño de acompañamiento que ejecutan sucesivamente la viola, el violonchelo y el violín segundo:



Reproducido con mayor adorno, y continuado libremente, termina en fortísimo con una escala ascendente en re mayor, ejecutado por todos los instrumentos.

Una nueva idea, muy característica,



se expone por dos veces, desarrollándose el final de la exposición sobre el motivo inicial del tiempo, con un contrapunto melódico en el violín primero.

Sobre fragmentos de ese mismo motivo se basa el pequeño desarrollo, que en parte sustituye á la nueva presentación del tema principal en la reproducción, toda vez que, en vez de exponerlo nuevamente, iníciase aquí la parte final con el unísono que terminó el tema al principio.

El segundo tema aparece en la forma y tonalidad de la primera parte (re bemol), modulando luego á fa mayor y continuando su desarrollo en esta tonalidad, y el período final está completamente alterado y sustituido por una *coda* sobre el motivo inicial, que, después de desarrollarse en fuerte, termina en pianísimo.

Allegretto, ma non troppo.

El violonchelo, á *mezza voce*, prepara (cuatro compases, á solo) la aparición del primer tema. Su melodía, en re mayor, cantada á *mezza voce* por el violín primero en la región grave, comienza así:



y se desarrolla con la agregación de un breve comentario varias veces repetido.

La viola inicia el motivo

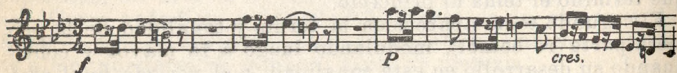


sobre el que se desarrolla un fugado á cuatro partes, interrumpido por un episodio en pianísimo, sobre la preparación con que el violonchelo inició el *allegretto*. Prosigue el fugado su desarrollo con mayor animación é interés, hasta extinguirse nuevamente en la preparación del primer tema (*sotto voce*).

La melodía inicial vuelve á cantarla el primer violín, transportada á la región central, revestida de mayores adornos, y seguido su comentario final de un breve apunte sobre el motivo de la fuga. Un fragmento del tema principal vuelve á iniciarse en el violonchelo, y sobre él continúa la *coda*, que se enlaza por un acorde de séptima disminuída, pianísimo, con el tiempo siguiente.

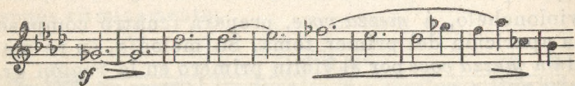
Allegro assai vivace, ma serio.

Comienza fuerte, apoyando el ritmo todos los instrumentos:



Toda la primera parte se desarrolla sobre el mismo motivo rítmico, abarcando una sola repetición de toda ella, en vez de las dos acostumbradas.

La parte alternativa, en sol bemol, la comienza á cantar el violín segundo, piano, *espressivo*, sobre la armonía de los instrumentos inferiores y un dibujo de acompañamiento en el violín primero:



Esta melodía, en carácter de coral, reproducida por el violonchelo ó por el segundo violín en varias tonalidades, desvanécese al final para volver á presentar la primera parte, nuevamente escrita, seguida de la parte alternativa, muy abreviada, y de una nueva indicación de la primera parte, *più allegro*, á manera de *coda*.

Larghetto espressivo. — Allegretto agitato.

La introducción—*larghetto espressivo*—comienza á cantarla el violín primero, piano, en fa menor:



Es muy breve, y todavía se prolonga, como preparación del tema principal, en los dos primeros compases del *allegretto agitato*, hasta aparecer el tema, cantado por los dos violines á la octava, piano:



La exposición del tema vuelve á reproducirse á la octava grave, cantado por el primer violín y la viola. Continuado libremente, se enlaza con un episodio de tonos dramáticos, caracterizado por sus contrastes de fuerte y piano y por el trémo medido que ejecutan los instrumentos centrales, como fondo de las notas sueltas en los instrumentos extremos.

Al terminar este episodio aparece el tema segundo, cantado por el violín segundo en do menor, y reducido al motivo dos veces repetido



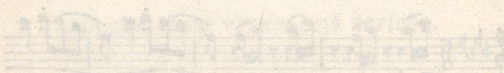
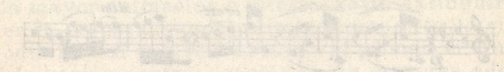
El tema principal vuelve á iniciarse, derivando á poco en desarrollo temático, continuando después su melodía en si bemol menor y prosiguiendo libremente. El episodio dramático presentase de nuevo algo alterado, seguido del segundo tema en fa menor, cantado por el violonchelo, y se enlaza con una nueva presentación del tema principal, con mayor interés en el acompañamiento, que continúa libremente con la agregación de nuevos elementos, hasta enlazarse por un *ritardando* con el *allegro* final.

Este se inicia en fa mayor, *sempre piano*, ejecutando el primer violín el motivo



y apoyando todos los instrumentos el ritmo de corcheas.

Es de algunas proporciones, y se basa casi totalmente en el motivo inserto.



XVII Cuarteto en fa, obra 135.

Quatuor pour 2 Violons, Alto & Violoncelle, composé & dédié à son ami Jean Wolfmeier par Louis van Beethoven. Partition. Oeuvre posthume. Propriété des éditeurs. Oeuvre 135, N.º 17 des Quatuors. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger.

Después de la tentativa de suicidio del sobrino de Beethoven indicada en las notas al cuarteto en dos sostenido menor, obra 131, y después de las perturbaciones que trajo al compositor el arreglo de este asunto, se marchó con su sobrino Carlos á pasar una temporada en la casa de su hermano Juan, situada en el pueblo de Gneixendorf, á unos noventa kilómetros de Viena. Allí residió Beethoven desde octubre hasta principios de diciembre de 1826. El 2 de este último mes salió para Viena, y su mal estado de salud se exacerbó de tal modo con las molestias que sufrió en casa de su hermano y con las penalidades del viaje, que al llegar á la capital de Austria tuvo que meterse en cama, falleciendo á consecuencia de sus males el 26 de marzo de 1827, pocos meses después de haber cumplido los cincuenta y seis años.

El último de sus cuartetos fué terminado durante su estancia en casa de su hermano, según indica la nota existente en el manuscrito original, *Gneixendorf am 30 Oktober 1826*, aunque Holz afirma que estaba ya concluido á fines de septiembre. A los pocos días de llegar Beethoven á Gneixendorf escribía á Haslinger anunciándole el próximo envío del manuscrito, manuscrito que el 30 de octubre, el mismo día en que aparece fechada la nota del original, fué llevado á Viena por el hermano del compositor. Ya muy enfermo, el 18 de marzo, seis días antes de morir, dietó la dedicatoria de esta obra á Juan Wolfmeier, un comerciante de Viena á quien Beethoven profesaba gran amistad, y en septiembre del mismo año apareció la primera edición, publicada por la casa Schlesinger.

Es uno de los cuartetos que han suscitado más diversas opiniones. Mientras algunos lo declaran el más incomprensible de todos, otros, como Lenz, adjudican á los tres primeros tiempos «un tono tan delicado, que se temería borrar sus colores soplando sobre ellos»; no faltando quien, como Helm, lo llame el más corto y fácil de entender de todos los de la última época, colocado á la misma altura que los demás, en un cierto ambiente más anterior, aunque sin negligencia alguna en fuerza ni en maestría. De cualquier modo, no hay en este cuarteto la homo-

geneidad que caracteriza á los anteriores ni el ascendente progreso de un sentimiento único.

Entre las particularidades de cada uno de los tiempos, llama la atención la relativa al final. A la cabeza de él aparecen notadas la interrogación *Muss es sein?* (¿Es preciso?) y la respuesta *Es muss sein!* (¡Es preciso!), esta última repetida, en la siguiente forma:



Las explicaciones é interpretaciones que se han dado á ese rótulo son tan diferentes y contradictorias, que apenas si puede hacerse caso de ellas.

He aquí la de Schindler: «Entre Beethoven y las personas en cuyas casas vivía, desarrollábanse á veces escenas cómicas al llegar el día del pago de la renta. El encargado de cobrarla tenía que acudir á Beethoven, calendario en mano, para demostrarle que había transcurrido la semana y que era forzoso pagar. En su última enfermedad, al ver aparecer á la portera con el recibo, cantó Beethoven con la seriedad más cómica el motivo interrogación del final de este cuarteto. Ella, comprendiendo la intención y continuando la broma, respondió enfáticamente, golpeando el suelo con el pie: *Es muss sein, es muss sein*. Existe otra versión de la historia de este motivo, relativa á un editor, y no difiere gran cosa de la antes relatada. Ambas se refieren al pago de dinero y ambas giran alrededor de una broma; pero ¡qué palacio tan poético edificó Beethoven sobre tan prosaicos cimientos!»

Marx cita una carta publicada en la *Gazette Musicale*, de París, por Moritz Schlesinger, hijo y compañero de negocios del editor de este cuarteto. Dice así: «En lo que concierne al *Es muss sein* del cuarteto obra 135, nadie podrá explicarlo mejor que yo. Poseo la obra escrita en partes sueltas por Beethoven mismo, y al enviárnosla nos escribió diciendo: «Vean ustedes »si soy desgraciado. Quería hacer un final más grandioso, pero »no lo encontraba; y como había prometido á ustedes enviárselo, y además necesitaba dinero, me decidí á escribirlo así, »seguro de que ustedes comprenderían la intención del *Es muss sein*. Además quería enviarles una copia bien hecha; pero »en todo Mödlingen, donde entonces vivía, no encontré un solo »copista, y tuve que copiármelo yo. Les aseguro que fué una »hombrada. Ya está hecho. Amén.» A la inserción de esta carta de Beethoven seguían nuevos párrafos de Schlesinger refiriendo que ese documento se quemó en el incendio de su casa en 1826. Mas como ni ese cuarteto fué escrito en Mödlingen, ni parecen exactas algunas otras de las afirmaciones contenidas en la carta del compositor, los biógrafos y comentaristas la suponen apócrifa, no concediéndole más autoridad que al relato de Schindler.

Otra versión de Holz, publicada en 1842 en el *Zeitschrift für Deutschland Musikvereine und Dilettanten*, se refiere á un *amateur* vienés que fué á pedir á Beethoven las partes del cuarteto en si bemol (obra 130) cuando éstas estaban en poder de Schuppanzigh para preparar su primera audición. Beethoven se las negó, añadiendo que se las daría cuando Schuppanzigh las devolviera. El *amateur* dijo: *Wenn es sein muss*; y Beethoven replicó: *Es muss sein, es muss sein*. Al artículo de Holz acompañaba un apunte de Beethoven con la notación musical del *Es muss sein* á cuatro voces.

Aunque no tengan valor alguno las anteriores versiones, es lo cierto que la notación musical de las palabras tantas veces repetidas no deja lugar á duda de que ese motivo había servido á Beethoven con anterioridad para alguna de sus cariñosas bromas, y que, como el del *allegretto scherzando* de la octava sinfonía, fué un pensamiento anterior, que después concretó y desarrolló en el cuarteto. El tema del segundo tiempo de la octava sinfonía fué una broma dada á Maelzel, el inventor del metrónomo, en la que las voces repetían *ta-ta-ta* (el ritmo del acompañamiento), imitando los golpes del aparato.

Helm explica el final de este cuarteto por el involuntario malhumor que dominaba á Beethoven á fines de 1826, por su falta de gana, después del maravilloso *lento assai*, de escribir el inevitable final, y agrega que después de desahogar su malhumor con la inscripción que rotula este tiempo, encendieron las fatales palabras el fuego del humorista de tal modo, que lo que comenzó siendo un esfuerzo que repugnaba á su inspiración, llegó á desbordarse en el raudal de una fluidez incomparable.

Allegretto.—Llama la atención en este tiempo, como observa Helm, la riqueza de pequeños motivos, igualmente típicos, y la manera genial de combinarlos y mezclarlos después. Al primero, expuesto por la viola como una seria interrogación, responde el eco inesperado del primer violín; preséntase el segundo como respuesta..., y así continúa algún comentarista una completa explanación de todo el *allegretto*, ensalzando su magistral polifonía, su carácter aéreo, la asombrosa facilidad, que produce la impresión de estar escrito de una sola plumada. Grave y graciosamente humorístico, tejido en la mágica red de sus significativos y múltiples motivos, resulta acertada la expresión de Lenz al indicar que «para traducir toda su gracia y sus halagos deben mirarse los ejecutantes á los ojos más bien que al papel».

Vivace.—Más que sobre la primera parte de este tiempo (en forma de minué ó de *scherzo* libremente tratada), parte que, como apunta Helm, parece estar cubierta por un velo, han discurrido los comentaristas sobre la parte central, y principalmente sobre el fortísimo, donde los tres instrumentos graves repiten el obstinado diseño que acompaña á la extraña fantasía del primer violín. Ulibicheff califica de locura esos 47 compases; Marx se pregunta si este cuadro de sonidos tendrá su origen en la enfermedad de los nervios acústicos de Beethoven, y

si sonará siempre con la dureza con que él lo ha oído en todas las ejecuciones. Si la primera parte aparece un tanto misteriosa; con la casación de sus dos motivos y la vaguedad rítmica que sigue á la exposición, si en ella apunta un humorismo reflexivo y grave, en la parte central, con su fantasía extraña, casi diabólica, cada vez más intensamente exacerbada, va Beethoven aún más allá del final del cuarteto en do sostenido menor, de la fuga y de todas sus composiciones precedentes. Hasta la manera de disminuir la sonoridad después del pasaje comentado por Marx y Ulibicheff, para enlazar con el misterio de la primera parte, apagando la exaltación anterior, es aquí profundamente genial.

Lento assai.—Nohl pretende que este tiempo fué lo último que Beethoven escribió. Si su opinión no la comparte ningún otro de los biógrafos, en cambio todos están de acuerdo con él al considerar esta melodía como dictada por el inconsciente presentimiento de su próximo fin. La intimidad y nobleza de su primera parte, calificada por Helm como de los más profundos aciertos de Beethoven en sus exploraciones del alma humana, truécanse luego en estremecimientos de muerte, en la patética emoción de la desventura que anonada y despoja el pensamiento de toda reflexión. Aunque sumamente breve (54 compases), no cede en fuerza ni en intensidad á ninguna otra creación de las más sublimes del maestro; sólo la cavatina del cuarteto en si bemol puede figurar á su lado,

Grave.—**Allegro.**—Precede al final el título *Der schwer gefasste Entschluss* (la resolución difícilmente tomada) y la notación de las palabras *Muss es sein? Es muss sein!* En la primera edición francesa va adicionado el título con las palabras *Un effort d'inspiration*. Sobre el origen de ese título ya se han indicado antes algunas opiniones. Lenz lo califica de «erial poco acertado, iluminado á trechos por relámpagos de genio»; otros le aplican la lucha entre la resistencia y la sumisión (más bien la conformidad forzosa) que, según Schindler, tantas veces llevó Beethoven á sus obras; Helm apunta la juiciosa observación de que la impresión que produce este tiempo no sería tan intensa sin las palabras del título. De cualquier manera, el humorismo final del maestro campea en esta página, mezclado con la sencillez del segundo tema (un motivo popular militar, lo llama Helm), con los titánicos rugidos de la interrogación al reaparecer en el centro del tiempo; imponiéndose por completo en los últimos compases, donde la franca risa parece burlarse de sus momentos anteriores de seriedad y desesperación.

Allegretto.

En la formación del primer tema se suceden varios apuntes de naturaleza distinta, generalmente repartidos entre los dis-

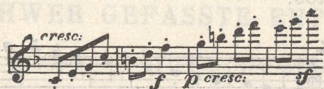
tintos instrumentos. Los dos primeros apuntes, en fa mayor, aparecen distribuidos entre los tres superiores:



Sucesivamente siguen apareciendo los demás, casi siempre dentro del matiz piano, brevemente, hasta iniciar el primer violín el motivo característico de la transición,



que, brevemente desarrollado, da entrada al segundo tema, en do mayor. Aparece dividido entre el violín segundo, el primero y los otros instrumentos,



siempre acompañado por un contrapunto en dibujo de tresillos de semicorcheas. Prosigue con la intervención de otros apuntes en la misma tonalidad, hasta que la aparición de algunos elementos del primer tema determina el final de la parte expositiva.

La central utiliza al principio algunos de los elementos del primer tema, singularmente los dos primeros; después, tras un poco *ritardando*, aparece una melodía en la menor,



siempre piano, acompañada de alusiones al motivo principal, melodía que va pasando de unos instrumentos a otros.

Por un *crescendo*, sobre una pedal del violonchelo, reaparece el principio del primer tema cantado por la viola, tema que prosigue muy alterado y ampliado, enriquecido con mayor material contrapuntístico. El episodio de tránsito precede también al segundo tema, ahora en fa, desarrollado más extensamente, y seguido, como en la exposición, de nuevos elementos y de una alusión a una parte del primer tema.

El principio del mismo prolóngase de nuevo en la *coda*, de algunas dimensiones, terminada en piano sobre un fragmento del tema principal.

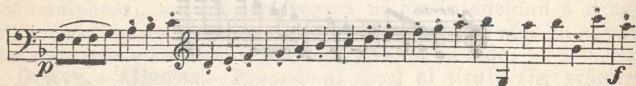
Vivace.

La primera repetición se desarrolla sobre el doble contrapunto, en fa mayor, piano, encomendado al primer violín y al violonchelo:



En la repetición segunda nuevos elementos van agregándose al mismo, presentado en distintas formas.

La melodía de la parte central la inician la viola y el violonchelo, prosiguiéndola el primer violín sobre el ritmo de los demás instrumentos:



Esta parte central se desenvuelve con mucha extensión, utilizando siempre el motivo inserto, primero en piano y pianísimo; después, tras un *crescendo* en fortísimo, en una fantasía del primer violín sobre las cinco primeras notas del tema, que, como *ostinato*, repiten los instrumentos inferiores.

Por un *decrescendo* y un pasaje de enlace vuelve á presentarse de nuevo la primera parte, nuevamente escrita, prolongada por breves compases de *coda*.

Lento assai, cantante e tranquilo.

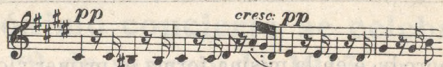
Dos compases de preparación fijando la tonalidad de re bemol hacen aparecer la melodía del tema principal en el violín primero, *sotto voce*,



melodía que, acompañada por sencillos contrapuntos, se desarrolla con alguna extensión, siempre en sentido cantable,

interviniendo melódica y brevemente algunos de los otros instrumentos.

Sin transición se une su final con el *più lento*, de cortas dimensiones, en el que, unidos todos los instrumentos en el mismo ritmo, canta el primer violín pianísimo, en do sostenido menor:



La melodía inicial, en re bemol, más abreviada, reaparece tratada en canon entre el violonchelo y el primer violín, sobre un interesante contrapunto de los instrumentos centrales, prosiguiendo después en el primer violín, libremente, en forma de variación acompañada por los demás instrumentos, y terminando pianísimo en un *ritardando*.

DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS

(La resolución difícilmente tomada.)

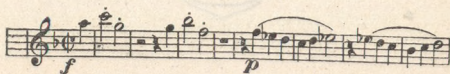
Grave, ma non troppo tratto.—Allegro.

Las notas con que aparece notado el *Muss es sein?* actúan en esta introducción, cantadas por la viola y el violonchelo, contestadas por un dibujo que sucesivamente repiten los tres instrumentos superiores:



Bruscamente interrumpido ese motivo la segunda vez que se hace oír, prosigue nuevamente, contestado en diversa forma por los dos violines, hasta detenerse, pianísimo, en un calderón.

Allegro.—El tema principal (*Es muss sein*) lo cantan los dos violines á la octava sobre el contrapunto de la viola y el violonchelo, prosiguiendo la melodía el primer violín en fa mayor,



y reproduciéndola después en canon los dos violines.

Tras un silencio prosigue la misma melodía, en la mayor, bre-

vemente, sobre una pedal del violonchelo, quien presenta el segundo tema, en la mayor, sobre el sencillo acompañamiento de los otros instrumentos,



tema que reproduce en la misma forma el primer violín, uniéndolo al período final de la exposición, en el que aparece de nuevo la notación de *Es muss sein*.

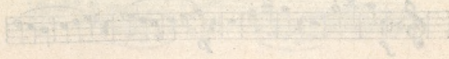
El desarrollo se basa al principio en los elementos característicos del primer tema, fundidos en contrapuntos diversos, siempre piano; después, en el segundo tema, en re mayor; y luego, nuevamente en el primero (pianísimo), que, después de engendrar un episodio más libre, llega por un *crescendo* á la reproducción del

Grave, ma non troppo tratto.—En fa menor, fortísimo, sobre un trémolo de los violines, reaparece la notación de la pregunta *Muss es sein?*, acompañada del comentario de la introducción, prosiguiendo en forma diferente.

Allegro.—El primer tema se reproduce en fa mayor, piano y *dolce*, algo ampliado y revestido de mayor interés contrapuntístico; el segundo tema, en la misma tonalidad, pasa del violonchelo al violín y termina como en la exposición.

La *coda* utiliza al principio por tres veces la notación de *Es muss sein*, cortada por calderones; luego, el segundo tema en *pizzicato*, terminando con una nueva indicación del primero.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará el sábado 29 de marzo de 1913, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano).

I

- Seis preludios y fugas del clave bien temperado (primera parte)..... BACH.
XXII *Si bemol menor* (primera vez).
XXI *Si bemol mayor*.
XI *Fa mayor* (primera vez).
XII *Fa menor* (primera vez).
VI *Re menor* (primera vez).
V *Re mayor* (primera vez).
Fantasia: Sonata en sol mayor, op. 18 (primera vez)..... SCHUBERT.
Sonata en fa menor, op. 57 (appasionata)..... BEETHOVEN.



El próximo concierto se celebrará el
 sábado 29 de marzo de 1913, en el Tea-
 tro de la Comedia, a las cinco de la tar-
 de, con el siguiente

PROGRAMA

- EDOUARD RIZLER (piano).
 I
 Solo preludios y fugas del clavicordio de tempera-
 do (primera parte)..... Bach
 XXI Si bemol mayor.
 XL Si mayor (primera vez).
 XII Si menor (primera vez).
 VI Si menor (primera vez).
 V Si mayor (primera vez).
 Fantasía: Sonata en sol mayor, op. 18 (primera vez)..... SCHUBERT.
 Sonata en fa menor, op. 51 (apasionada)..... BACH.

