

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID
AÑO XIII.—1913-1914

CONCIERTO X
(222 de la Sociedad)

Sábado 14 de marzo, en el teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde.

Cuarteto Checo (de Praga)

Karl Hoffmann (primer violín).

Joseph Suk (segundo violín).

Georges Herold (viola).

Profesor Hans Wihan (violonchelo).

I

PROGRAMA

Primera parte.

Cuarteto en fa mayor, op. 96..... A. DVORAK.

- I. *Allegro, ma non troppo.*
- II. *Lento.*
- III. *Molto vivace.*
- IV. *Vivace, ma non troppo.*

Segunda parte.

Cuarteto en re mayor..... C. FRANCK.

- I. *Poco lento.—Allegro.*
- II. *Scherzo: Vivace.*
- III. *Larghetto.*
- IV. *Final: Allegro molto.*

Tercera parte.

XVII. cuarteto en fa mayor, op. 135..... BEETHOVEN.

- 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 CHECO

Por sexta vez actúa en la Sociedad Filarmónica este Cuarteto, que, con el que dirigía Joachim, representaron las dos tendencias en la interpretación de la música de cámara: Joachim, el tipo de la interpretación austera, del pensamiento filosófico, del ambiente clásico; el Cuarteto Checo, representante de la interpretación cálida, vibrante, entusiasta.

Fué fundado en 1892 por los Sres. Hoffmann, Suk, Nebdal y Berger, produciéndose por primera vez en Viena, con éxito extraordinario. Dos años más tarde sustituyó Nebdal al profesor Berger, y á partir de ese momento el Cuarteto emprendió una serie de *tournees* triunfales por todas las naciones de Europa. En 1906 el profesor Herold reemplazó á Nebdal, quedando constituido el Cuarteto en la forma actual

Karl Hoffmann nació en Praga, en 1872. Hizo sus estudios en el Conservatorio de dicha ciudad. A poco, y habiéndose ya distinguido como solista, entró á formar parte del Cuarteto Checo como primer violín.

Joseph Suk nació en Krecovitz (Bohemia), en 1874. Procede, como Hoffmann, del Conservatorio de Praga. Estudió composición con Dvorak, con cuya hija está casado. Ha compuesto multitud de obras de cámara, orquestales y vocales.

Georges Herold nació en Rakonitz (Bohemia), en 1875. Discípulo del Conservatorio de Praga, como sus compañeros. Después de haber pasado algunos años en el Extranjero como *Concertmeister*, fundó un Cuarteto que con su nombre, y hasta el momento en que M. Herold entró á formar parte del Checo, realizó bastantes *tournees* artísticas.

H. Wihan, violonchelista, nació en Bohemia, como los anteriores. Discípulo de Hegenbart, en el Conservatorio de Praga, y luego de Davidoff, desempeñó el puesto de *Concertmeister* en Salzburgo, Sondershausen y en la Opera Real de Munich. Fué profesor en el Conservatorio de Praga hasta su entrada en el Cuarteto Checo.

Antón Dvorak.

(1841-1904)

Cuarteto en fa mayor, obra 96.

Antón Dvorak es, con Smetana, la figura de más relieve entre los compositores bohemios.

Un *himno* para coro y orquesta ejecutado en 1873 fué el principio de su fama, el que le valió la protección de Liszt y de Brahms. Nombrado profesor de composición del Conservatorio de Praga, dejó este puesto en 1892 por el de director del Conservatorio Nacional de Nueva York, desempeñándolo hasta 1895. En 1901 fué nombrado director del Conservatorio de Praga. Falleció repentinamente el 1.º de mayo de 1904.

Su obra es muy considerable: la numerada alcanzaba á su muerte á 111 composiciones y nueve óperas. Algunas de las primeras son hoy universalmente conocidas, y han contribuído á popularizar su nombre. Las óperas, en cambio, sólo han tenido, fuera de Praga, un éxito efímero, debido, según indica Untersteiner, á que la inspiración de Dvorak es siempre épica ó lírica, casi nunca dramática; más apta para el desarrollo temático de la música instrumental que para adaptarse al texto de un libro y seguirlo obedientemente. Su última ópera, *Armida*, fué estrenada pocas semanas antes de su fallecimiento.

La tendencia artística de Dvorak es la del más entusiasta nacionalismo. Más que trabajar sobre temas ó cantos populares, este compositor los crea después de haberse asimilado su carácter y su poesía. Su música sinfónica y de cámara aparece con frecuencia enriquecida con dos nuevos tipos de forma, emanados del pueblo bohemio: la *Dumka* ó elegía, y la *Furiante*, una especie de *scherzo* salvaje.

Durante su estancia en los Estados Unidos (1892-1895) estudió los cantos de los negros del Sur, lo más típico musicalmente en aquel país, y sobre ellos escribió las obras 95, 96 y 97; la célebre sinfonía en *mi menor* (*Desde el Nuevo Mundo*), frecuentemente ejecutada en Madrid; el cuarteto en *fa*, que figura en este programa, y el quinteto en *mi bemol* para instrumentos de arco. En ellas los temas, ideas y ritmos utilizados son de carácter popular: *cake-walks*, *two steps*, etc.; y así como algunas canciones bohemias insignificantes y vulgares, tratadas por Dvorak con el rico colorido de su paleta, aparecen en sus

obras llenas de encanto, así también estas canciones de negros las ha utilizado tan acertadamente, que, lejos de perder al trasladarse al marco de la sinfonía ó del cuarteto, parecen ganar en gracia, poesía y novedad.

En el cuarteto en *fa*, sin decidirse Dvorak por adoptar el sistema de construir toda la obra sobre unos mismos temas, aparecen muchos de los utilizados con tal conexión de carácter, que casi pueden considerarse como derivaciones de un mismo pensamiento, ó, cuando menos, como cantos afines.

El tema principal del primer tiempo es un *cake-walk*, expuesto al principio sin alteración ninguna en sus líneas melódica y rítmica, apareciendo al lado de él otros apuntes de carácter rapsódico que suministran el material temático. Todo el tiempo está construído con gracia y ligereza.

La melodía del lento parece la transcripción de un canto de modalidad y cadencias extrañas. Sólo en la parte central descuella el trabajo del músico, para volver á reducirse en el final á realzar la melodía con sonoridades y acompañamientos que ponen de relieve aun más el abandono y la nostalgia del tema.

En el *molto vivace* vuelven á aparecer el interés y la novedad rítmica de los cantos populares de los negros; el trío ó parte alternativa no es más que una transformación del tema principal de este tiempo, tratado más melódicamente y en carácter distinto al que presentó en su exposición.

Por último, en el tiempo final siguen predominando los motivos populares, alternando en él la gracia y la fogosidad.

Ha sido ejecutado por el Cuarteto Checo. El Cuarteto Sevcik lo ha estudiado bajo la dirección del compositor.

ALLEGRO, MA NON TROPPO

Sobre un trémolo de los violines canta la viola el tema principal, con carácter de *cake-walk*:



Repetido por el violín primero, sirve luego de base á un corto trabajo temático que constituye el período de transición para el segundo tema. Lo indica el violín primero, como continuación del motivo anterior,



y, repetido por el violín segundo, va seguido poco después de otros varios apuntes melódicos igualmente característicos, terminando esta primera parte expositiva con una nueva aparición del primer tema, en *la mayor*.

La de desarrollo se apoya principalmente en este mismo tema, al que se unen á veces otros motivos episódicos, alguno de los cuales llega á adquirir una cierta importancia. Un canon que inicia el violín segundo en pianísimo conduce á una nueva presentación del primer tema en su tonalidad de origen, y con él, á la reproducción de la primera parte, algo alterada.

Entre el primero y el segundo temas canta ahora el violonchelo un nuevo motivo, derivado de uno de los anteriormente oídos, interviniendo este mismo instrumento melódicamente en todo el resto del *allegro*, hasta producirse el final sobre un fragmento del primer tema.

LENTO

Dos compases de preparación, en los que se expone la fórmula de acompañamiento, preceden á la aparición de la melodía principal, que, en *re menor*, canta el violín primero, con la indicación de *molto espressivo*:



Reproducida por el violonchelo en pianísimo, la continúa el violín primero; vuelve á repetir el violonchelo esta continuación, desarrollándose luego extensamente la parte central, siempre melódicamente, sobre la iniciación de ella por el violín primero:

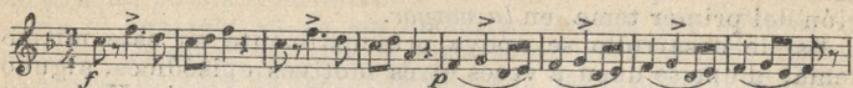


El violonchelo, acompañado por los demás instrumentos, unas veces en *pizzicato*, y otras con el arco, expone por última vez la melodía inicial, sobre la que termina el tiempo con una corta *coda*.

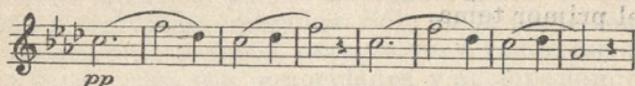
MOLTO VIVACE

El violín segundo y el violonchelo, á solo, indican el tema, en

fa mayor, continuado en el quinto compás por los instrumentos centrales:



Sobre él se mueve toda la primera parte, de cortas proporciones; que se enlaza, por una nueva exposición del tema — *poco meno mosso* —, con la parte alternativa, en *fa menor*, donde el mismo tema, aumentado en sus valores, actúa á modo de *cantus firmus*, en disposiciones y con acompañamientos diversos:



Una repetición de la primera parte, muy alterada, vuelve á hacer aparecer la parte alternativa, con nuevas variaciones en su instrumentación y disposición, alternando en ella los matices extremos de sonoridad, y produciéndose el final sobre la primitiva exposición de la parte primera.

VIVACE, MA NON TROPPO

Una larga preparación rítmica, en la que se apunta el tema principal, precede á la aparición completa de éste en el violín primero:



Su segunda aparición va inmediatamente seguida del segundo tema, en *la bemol*, expuesto en *dolce* por el mismo instrumento, mientras los centrales siguen sosteniendo el ritmo característico de este final:



El tiempo sigue desarrollándose fogoso y animado, con una nueva intervención del tema principal, seguida á poco de un

César Franck.

(1822-1890)

Cuarteto en re mayor.

La obra de cámara del más grande de los compositores belgas modernos se inicia con los tres tríos para piano, violín y violonchelo (obra 1), escritos en 1842, cuando sólo contaba veintitrés años; con otro trío en *si menor* (obra 2) compuesto en 1843, y prosigue con las tres últimas obras, escritas en los últimos años de su vida, en plena expansión de su genio: el quinteto para piano é instrumentos de arco (1880), la sonata para piano y violín (1886), y el cuarteto en *re mayor*, compuesto en 1889, un año antes de su muerte. Ninguno de los tres últimos tiene número de obra. Franck dejó de numerar sus producciones en 1845, cuando publicaba su obra 15.

El cuarteto en *re mayor* es quizás la obra más admirable y robusta de César Franck. Su biógrafo y discípulo Vincent d'Indy, el célebre compositor francés, le dedica un largo estudio, al que pertenecen los párrafos siguientes:

«Hasta que Franck tuvo cincuenta y seis años no osó pensar en el cuarteto de cuerda; y aun durante este año 1888, cuando nosotros veíamos con sorpresa esparcidas sobre su piano las partituras de los cuartetos de Beethoven, de Schubert y de Brahms, no hizo más que madurar su obra, sin escribir nada. Hasta la primavera de 1889 no comenzó los primeros trabajos.

»El primer tiempo, la idea madre, sobre todo, le costó un esfuerzo enorme de producción. Muchas veces volvió á empezar, borrando nerviosamente con la goma lo que creía definitivo el día anterior. Llegó hasta hacer un tercio del primer tiempo sobre una idea melódica que después modificó completamente en su osatura, no dudando en prescindir de lo hecho y en comenzar otra vez una segunda versión que aun no le satisfizo, y que destruyó para reemplazarla por la definitiva... Franck no tuvo que arrepentirse de esta laboriosa gestación del primer tiempo de su cuarteto. A sus dudas, á su afán de mejoramiento debió el encontrar la forma tan especial de esta absoluta obra maestra.

»El **primer tiempo** es la más asombrosa pieza sinfónica que se ha edificado después de los últimos cuartetos de Beethoven. Su forma, esencialmente nueva y original, consiste en dos tiempos, viviendo cada uno su propia vida y poseyendo cada uno un organismo completo, que penetran mutuamente uno en otro sin confundirse, gracias á la ordenación absolutamente perfecta de sus elementos y de sus divisiones.

»El *scherzo*, en *fa sostenido menor*, un juego, «una ronda de silfos en una noche sin luna», como se hubiera dicho en los tiempos románticos, fué escrito en diez días: los apuntes, apenas modificados, llevan la fecha de 9 de noviembre, mientras que al fin del primer tiempo aparecen en grandes caracteres las palabras «27 de octubre de 1889», seguidas de la duración del alegre: «diez y siete minutos».

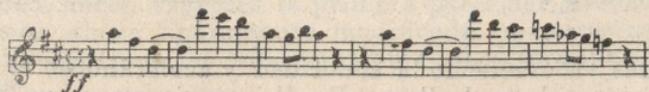
»En cuanto al *larghetto*, en *si mayor*, el tono amado del maestro, es también un admirable monumento de pureza, de grandeza, de sinceridad melódica. No creo que, después de los andantes de los últimos cuartetos beethovenianos, sea posible encontrar en toda la producción musical una frase tan elevada, tan completamente bella de pensamiento, de proporciones y de efusión, como esta lenta plegaria.

»El *final*, aunque de una arquitectura menos *prime-sautière* que el primer tiempo, merece, sin embargo, ser estudiado. Está construído en forma de sonata, y precedido de una introducción, donde el oyente encuentra sucesivamente los motivos de los tiempos anteriores; procedimiento conocido, pero rara vez bien utilizado. El primer proyecto de esta introducción es bastante curioso... Después de haber notado la conducción intermedia del final, y haber coronado esta notación con la palabra *Principio*, Franck escribe en caracteres muy acentuados: «Hace falta aquí una frase nueva: véase el cuarteto en *mi bemol*» (Beethoven, obra 127.) Más lejos aparece la mención: «Al mediar la segunda parte, ó hacia el fin, ó antes de volver al principio del final, reminiscencia del andante.» Volviendo al final del cuarteto, ofrece la notable particularidad de ser sus dos ideas principales como emanaciones de frases ó de dibujos ya expuestos en el primer tiempo, aunque la presentación se haga aquí con un espíritu y bajo un aspecto absolutamente nuevos. En el primer tema se reconocerá sin esfuerzo la frase generatriz del *poco lento* del primer tiempo; en cuanto á la segunda idea (tema *C* de las inserciones musicales), su elemento principal se deriva del motivo de transición en el primer alegre.»

Vincent d'Indy termina así sus comentarios á esta admirable obra: «¡Este cuarteto es verdaderamente una obra de belleza.»

POCO LENTO.—ALLEGRO

Poco lento.—Sobre los acordes en doble cuerda de los tres instrumentos inferiores, canta el primer violín el tema generador del cuarteto en *re mayor*, fortísimo, *molto largamente e sostenuto*,



*

tema del que después se apodera el violonchelo, acompañado, pianísimo, por los demás instrumentos. Una segunda idea que expone en pianísimo el primer violín, en *la menor*, acompañado por los instrumentos inferiores,



vuelve á hacer nacer el tema generador del cuarteto, sobre un acompañamiento revestido de mayor inquietud. La segunda idea reaparece, como antes, pianísimo, en *re mayor*, expirando en las notas tenidas que preceden al allegro.

Allegro. — Acompañado por los instrumentos inferiores, canta el primer violín en la región grave el primer tema en *re menor*, piano:



Un breve episodio en pianísimo prepara la presentación de la melodía en *re menor*, cansada por el violonchelo, *marcato e vibrato*,

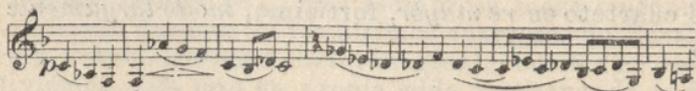


continuada por el violín primero, *espressivo*, y prolongada en una segunda parte, *dolce, espressivo*.

El segundo tema, en *fa mayor*, lo cantan el primer violín y la viola, *dolce*, sobre contrapuntos de los otros instrumentos.



Al terminar su exposición iníciase un extenso episodio fugado—*poco lento*—sobre el tema generador del cuarteto, en *fa menor*, expuesto por la viola en esta forma:



Después va creciendo la sonoridad y acelerándose el movimiento para volver al *allegro*. En él intervienen, en un primer

episodio, el primer tema y la melodía de transición, cantada por el violonchelo, seguida de su segunda parte, y más tarde el segundo tema, que, al apagar la sonoridad, deja el puesto á la reproducción.

El primer tema difiere poco de su primera presentación; la melodía del violonchelo se inicia ahora en *fa sostenido menor*, y el segundo tema se inicia en *si mayor*, y prosigue en *re mayor*.

Como *coda* vuelve á reproducirse el *poco lento* de la introducción, con sus dos ideas características, terminando en pianísimo.

SCHERZO: VIVACE

Los cuatro instrumentos, con sordina, inician el tiempo con el apunte en *fa sostenido menor*, que va ascendiendo de la región grave á la aguda:

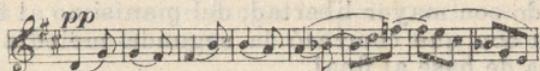


Diversos apuntes, separados entre sí por breves silencios, y entre los cuales vuelve á reaparecer el apunte inicial, van sucediéndose caprichosa y libremente. Un motivo más melódico, cantado por el violín primero, siempre pianísimo,



predomina por algún espacio, prosiguiendo después con la intervención del apunte inicial mezclado con otros de análogo carácter.

Nuevos apuntes vuelven á presentarse como preparación del trío, iniciado con el apunte en *re mayor*, pianísimo,



repetido por dos veces, y seguido de otro más extenso y desarrollado, sobre el cual canta más tarde el violonchelo, sin sordina, el principio del tema generador del cuarteto. La nueva intervención del primer motivo del trío, brevemente continuada, vuelve á hacer aparecer la primera parte del *scherzo*. Esta se presenta ahora ligeramente modificada, reapareciendo en la *coda* los motivos del trío, fragmentados, y terminando en *pizzicato*.

LARGHETTO

El tema principal lo canta el primer violín en *si mayor*, *dolce*, *molto cantabile*, acompañado por los demás instrumentos,



prolongándose su melodía largamente, con el predominio de matiz piano.

Una nueva melodía en *fa sostenido menor*, iniciada por el violín en la región grave,



se opone á la anterior, y se desarrolla extensamente hasta reaparecer el tema principal, revestido á veces de un interés mayor.

El final de su melodía se enlaza con otra nueva en *do mayor*, que comienza el primer violín en la región aguda, acompañado fortísimo por los otros instrumentos,



y que, con grandes contrastes de sonoridad, se desarrolla con extensión, dominando luego el matiz pianísimo.

El tema principal se reproduce por tercera vez en la región aguda del violín, sobre un acompañamiento más complicado, desarrollado con mayor libertad, del pianísimo al fortísimo.

La frase con que comenzó la segunda melodía (recitando) sirve ahora de base al final.

FINAL: ALLEGRO MOLTO

The musical score consists of six staves, labeled A through F, arranged vertically. Each staff contains musical notation with notes, rests, and dynamic markings. Staff A starts with a forte (*ff*) dynamic. Staff B features a series of slurs over eighth notes. Staff C begins with a pianissimo (*ppp*) dynamic and includes an *espr.* marking. Staff D starts with a forte (*ff*) dynamic. Staff E is marked *sempre ff*. Staff F begins with a pianissimo (*ppp*) dynamic and includes a *molto cresc.* marking.

Los cuatro instrumentos, á la octava, abren el tiempo con el diseño A, fortísimo.

Tras él se presenta una indicación del *largetto*, y sucesivamente, preparadas siempre por el diseño anterior más ó menos modificado, aparecen unas indicaciones de los temas del *scherzo* y del trío, y luego del *poco lento* de la introducción al primer tiempo.

El *allegro molto* parece formalizarse sobre el tema del *poco lento*, cantado ahora por la viola —*non troppo dolce*— en la forma B, recogido después por el violín segundo en la *mayor*.

El diseño A vuelve á reproducirse en forma distinta, mezclado con la forma B del tema principal del cuarteto, resolviéndose en una melodía más tranquila, C, que canta el primer violín pianísimo, y que se prolonga luego en valores de doble duración (*pochissimo più lento*), con la intervención melódica del violonchelo.

El diseño A vuelve á intervenir en *allegro molto*, fuerte, con *fuoco*, como base del tema D, que cantan los dos violines á la octava, en la *menor*, fortísimo, *marcatissimo*. La segunda parte de este tema D se produce más largamente, y adquiere después gran importancia en el curso del tiempo.

Una breve aparición de la melodía C sobre el trémolo de los instrumentos centrales, seguida de acordes en fortísimo, precede á la aparición del tema E, en la *menor*, *molto energico*, acompañado por acordes, que del violín pasa á los instrumen-

tos inferiores. Fugaces apariciones del tema **D** sobre un trémolo constante se extinguen en la melodía, en *re bemol*, **F**, recuerdo del *largo*, con la cual aparece fundida la melodía **C**.

Su desarrollo lo interrumpe el agitado diseño **A**, en fortísimo, seguido de la segunda parte del tema **D**, y poco después del tema **B**; cantado primero por la viola, en *mi bemol*, después por el primer violín, en *si bemol*, sirviendo en seguida de fondo á la melodía **F**, que, unida á la **C**, se desarrolla con extensión, hasta predominar esta última.

El diseño **A** precede á unos acordes en fortísimo, interrumpido por los cuales se hace oír en forma de declamado el tema del cuarteto, en *fa menor*, hasta adoptar de nuevo la forma **B**, cantado por la viola, en *re mayor*.

Nuevamente interrumpe por el diseño **A**, se enlaza con la melodía **C**, cantada primero por el violín, y luego por el violonchelo, en *re menor*, largamente, interviniendo de nuevo el diseño **A** como preparación al tema **D**, en *re menor*, íntegramente reproducido.

La melodía **C** y los acordes fortísimos preceden, como antes, al tema **E**, en *fa mayor*, como contrapunto del cual canta el violín la melodía **C**.

Breves apariciones del tema **D** y de la melodía **F** van seguidas del tema del *scherzo*, al que se une primero la melodía **F**, y luego, como contrapunto, el tema **B**, en *la menor*.

Este episodio deriva en el tema del *largo*, cantado por el primer violín, largamente e con *passione*, sobre el trémolo de los instrumentos centrales.

Interrumpido por acordes en fortísimo, vuelve á aparecer como declamado el tema del cuarteto, produciéndose el final —*presto*— sobre el diseño **A**.

(Nota de D. Cecilio de Roda. Año IX, concierto XII.)

L. van Beethoven.

(1770-1827)

XVII cuarteto en fa mayor, obra 135.

Quatour 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.

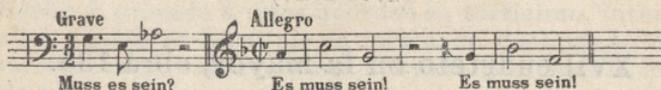
Después de la tentativa de suicidio del sobrino de Beethoven, y después de las perturbaciones que trajo al compositor el arreglo de este asunto, se marchó con su sobrino Carlos á pasar una temporada en la casa de su hermano Juan, situada en el pueblo de Gneixendorf, á unos noventa kilómetros de Viena. 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, dictó 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 homogeneidad 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 rötulo 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 Mödliggen, 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 Mödliggen, ni parecen exactas algunas otras de las afirmaciones contenidas en la carta del compositor, los biógrafos y comentaristas la supo-

nen 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 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 compa-

ses; 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, truécense 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 los 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*,



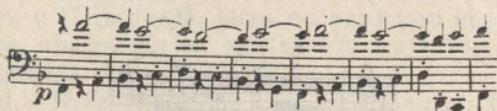
siempre piano, acompañada de alusiones al motivo principal, melodía que va pasando de unos instrumentos á otros.

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 á una parte del primer tema.

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

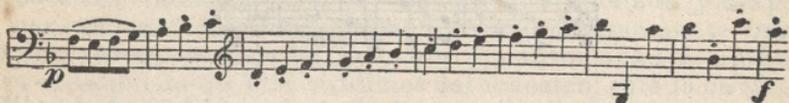
VIVACE

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 *ossinato*, 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 TRANQUILLO

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*, brevemente, 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*.

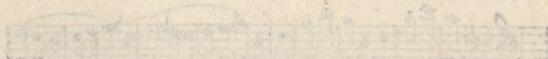
El desarrollo se basa al principio en los elementos característicos del primer tema, fundidos en contrapuntos diversos, siempre piano; después, en el segundo tema, en *re mayor*; y luego, nuevamente en el primero (pianísimo), que, después de engendrar un episodio más libre, llega por un *crescendo* á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

(Nota de D. Cecilio de Roda. Año XII, concierto IX.)



El próximo concierto se celebrará el
lunes 16 de marzo de 1914, en el teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con el siguiente

PROGRAMA

CUARTETO CHECO (de Praga)

- | | |
|-------------------------------------------|---------------|
| Cuarteto en la menor, op. 41, núm. 1..... | SCHUMANN.. |
| Cuarteto en fa mayor, op. 22..... | TSCHAIKOWSKY. |
| Cuarteto en re menor, obra póstuma..... | SCHUBERT. |

El próximo concierto se celebrará el
lunes 16 de marzo de 1914, en el teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con el siguiente

PROGRAMA

CUARTETO CHECO (de Praga)

- ... en la menor, op. 22
- ... en la mayor, op. 22
- ... en la menor, op. 22