

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA
AÑO VIII.—1908-1909

CONCIERTO VIII

(142 de la Sociedad)

Cuarteto Checo (de Praga)

Carl Hoffman (1^{er}. violín).

Josef Suk (2.^o violín).



Georg Herold (viola).

Hans Wilhan (violonchelo),

CUARTETOS DE BEETHOVEN

II

Programa

Primera parte

II CUARTETO en *sol*: op. 18, número 2.

I *Allegro*.

II *Adagio cantabile*.

III **Scherzo**: *Allegro*.

IV *Allegro molto quasi Presto*.

Segunda parte

VIII CUARTETO en *mi menor*: op. 59, número 2.

I *Allegro*.

II *Molto adagio*.

III *Allegretto*.

IV **Finale**: *Presto*.

Tercera parte

XIII CUARTETO en *si bemol*: op. 130.

I *Adagio ma non troppo*.—*Allegro*.

II *Presto*.

III *Andante con moto ma non troppo*.

IV **Alla danza tedesca**: *Allegro assai*.

V **Cavatina**: *Adagio molto espressivo*.

VI **Finale**: *Allegro*.

Descansos de 15 minutos



CUARTETO CHECO

El Cuarteto Joachim y el Cuarteto Checo han sido, hasta que falleció el que daba su nombre al primero, los más característicos representantes de 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 caliente, vibrante y entusiasta.

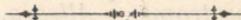
Bien conocido en nuestra **Sociedad Filarmónica**, donde actúa por quinta vez, se compone de los señores siguientes:

Carl Hoffmann, primer violín, es un verdadero virtuoso de este instrumento.

Josef Suk, segundo violín, casado con una hija de Dvorák, es, además, uno de los compositores más importantes de su patria, habiendo obtenido el año último un gran triunfo con su sinfonía *Asrael*.

Georg Herold, sustituye en la viola al célebre Nedbal.

El Profesor **Hans Wihan**, violonchelo, es el director, el alma del Cuarteto, y un violonchelista de gran renombre.



II Cuarteto en sol mayor

El cuarteto en sol, suele ser conocido con el sobrenombre de «cuarteto de las reverencias» (*Complimentir-Quartette*) por el tono en que se desarrolla el primer tiempo, evocador de una ceremoniosa escena en el siglo XVIII, donde damas y galanes de empolvadas pelucas se entregan á una de esas danzas de la época, de severo corte y de coquetones y cortesanos saludos.

Coincida ó no este comentario explicativo con las impresiones del oyente, es lo cierto que la personalidad de Beethoven no se muestra tan fuertemente marcada en este cuarteto, como en el que ocupa el primer número de esta colección. Aquí no aparecen ni su dolor trágico, ni la personalidad de su fuerza juvenil. Su humorismo, más bien deriva en un sentido de sana alegría, quizá un tanto maliciosa, en una dirección de fresca serenidad, que en más de un momento trae el recuerdo de las concepciones de Haydn. Si algo acusa la intención de su autor, es esa maliciosa sonrisa que parece dibujarse tras las formas melódicas y que parece acompañar como mudo comentario á la obra entera. De todos modos es digna de notarse la homogeneidad de toda ella, lo mismo en el ambiente que en el estilo.

Allegro.—El primer tiempo ha sido el que ha motivado el nombre de este cuarteto. Sus motivos fragmentarios, cortados en pequeñas porciones, justifican esa evocación de una danza del siglo XVIII, con su abundancia de cortesías, saludos y reverencias. En algún momento la plácida sonrisa, la amable cortesanía, parece revestirse de una mayor seriedad, pero como indica Helm, al hablar del final del segundo tema (si menor), no puede conservar Beethoven por mucho tiempo esa seria disposición, y en sus labios se dibuja una sonrisa. Este sentimiento entre malicioso y amable es el motor de todo el allegro, del desarrollo, de la encantadora coda, donde el caballero parece hacer la última reverencia á su pareja al dejarla instalada en su asiento.

Adagio cantabile.—De forma original—un tiempo lento, con un *allegro* en medio—parece sugerido, principalmente en el adagio, por un pensamiento de Haydn. No hay en él, nada interno, nada íntimo; toda la intensidad viene á traducirse en adornos, en arabescos, en floreos que dan un tinte presumido y coquetón á la melodía. Sobre el comentario que pone fin al primer adagio se desarrolla el *allegro*, ligero como una charla, como una disputa, como si los personajes que intervinieron en la escena anterior, se vieran á solas por un momento, libres de las miradas de los demás. Al disiparse ese momento de sincera expansión, desapareciendo en el fondo de la sonoridad, vuelve la ceremoniosa y etiquetera melodía, recargada con mayores adornos, más *rococó* que antes, para terminar graciosamente sobre una alusión á la parte central.

En época mucho más avanzada vuelve Beethoven á trazar otro cuadro en este mismo ambiente de amable cortesanía del

siglo XVIII, en el *tempo di Menuetto* de la sinfonía octava. Trompetas y trompas lanzan allí, en el final de la primera parte, el compás inicial de este adagio. Ya obedezca esta repetición á propósito deliberado, ya no traspase los límites de curiosa coincidencia, vale pena de señalarla.

Scherzo.—La etiqueta ceremoniosa, la amable cortesanía que parece ser la inspiradora de los tiempos anteriores, continúa todavía animando este *scherzo*, que Helm califica más bien de minué sereno, en el estilo de los de Haydn. El trío, más humorístico, se basa al principio en la sucesión de notas en la escala, interviniendo luego en él un nuevo dibujo, de exquisita delicadeza, en tresillos, que ya sigue como cortejo inseparable del tema.

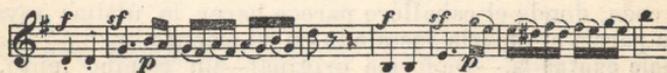
Allegro molto.—Los invitados han bebido ya champagne, dice Helm, y comienzan á moverse con libertad cada vez más alegre: se han quedado, para usar la expresión de Beethoven en mangas de camisa (*aufgeknöpfter*). Todo el tiempo revela extraordinaria alegría, un poco cómica, reproduciéndose en él las cortadas frases del primer tiempo, libres de todo ceremonioso continente, en un humorismo cada vez mayor. La frase inicial del *allegro molto* es la que sirve de base principal á todo él, conservando toda su maliciosa frescura hasta el momento final.

Allegro.

El tema principal, en sol mayor, con los característicos motivos que en él se suceden, lo expone el violín primero



Un apunte melódico en la misma tonalidad, iniciado por el primer violín



y continuado por el segundo, precede á la presentación del segundo tema en re mayor, piano



que reproduce el violín segundo entre adornos y arabescos del primero. Va seguido de un complemento melódico, en si menor, tras el cual predomina el breve motivo característico del período final, período que termina apoyándose en uno de los motivos que integraron el primer tema.

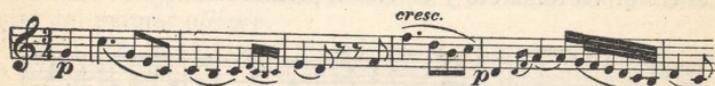
Sobre ese mismo motivo, en re menor, se inicia la parte cen-

tral, utilizando en seguida el de la transición para el segundo tema. Una indicación del primero en mi bemol, da lugar á un extenso episodio sobre el ritmo típico de su motivo segundo, episodio que al fin se resuelve en el tema principal, anunciado por el violonchelo y expuesto por el primer violín.

Su nueva exposición se amplifica ahora en un importante desarrollo, enlazado (sin el motivo de tránsito) con el segundo tema que inicia el violín segundo y prosigue el primero. Los elementos que completaron la parte expositiva se reproducen con el mismo orden é importancia, basándose la breve *coda* en el fragmento del tema que cerró la exposición. Una nueva indicación del principio, termina el tiempo.

Adagio cantabile.—Allegro.

La melodía principal en do mayor, cantada por el violín primero, piano



se desarrolla en el mismo sentimiento, á veces con gran profusión de adornos, terminada en un breve comentario.

El primer violín inicia también la parte central—**allegro**—con el motivo en f# mayor (comentario final del adagio)



que prosigue engendrándola toda ella, dividida en dos repeticiones. El mismo motivo sirve asimismo de enlace para la nueva presentación del tema principal.

Comienza á cantarlo el violonchelo con acompañamientos y contrapuntos de los demás, cada vez más adornado, tanto en la melodía como en las partes restantes, terminando á modo de *coda* con una indicación del motivo central en *adagio*.

SCHERZO.—Allegro.

El tema en sol mayor, piano, se presenta expuesto por el primer violín, con los comentarios del segundo.



En la segunda repetición alterna con su motivo típico, otro

menos importante, aunque predominando siempre el dibujo rítmico del tema inicial.

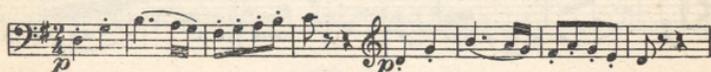
La melodía del trío sigue al principio la sucesión de las notas de la escala



Con un nuevo apunte se inicia la segunda repetición, predominando luego la idea dominante en la primera parte del trío. Un enlace sobre el motivo inicial de este tiempo, prepara el tradicional *da capo*.

Allegro molto, quasi Presto.

La melodía del tema principal, en sol mayor, aparece dividida entre el violonchelo y el violín primero.



Continuada por el violín y seguida de un breve complemento, sirve también de base al período de transición, cantada por el violonchelo en fortísimo.

Un *decrescendo* precede al segundo tema, en re mayor, iniciado por los dos violines y proseguido por la viola y el violonchelo



En su desarrollo se destaca un pasaje en imitaciones entre el primer violín y los tres instrumentos inferiores, que, con un recuerdo del primer tema, sirve de base al final de la exposición.

Todo el desarrollo utiliza el motivo del tema principal, iniciado en tonalidades diversas, únicamente interrumpido por el fragmento en imitaciones del tema segundo.

El tema principal, reaparece después de un episodio en pianísimo, agregándosele un sencillo contrapunto en el primer violín. Tras el episodio de transición, ahora en sol menor, aparece el segundo tema en la tonalidad fundamental, y el final de la exposición va seguido de una breve *coda* sobre el primer tema.



VIII Cuarteto en *mi menor*

De naturaleza distinta, casi opuesta á la del anterior en *fa*, es este en *mi menor*. En el primer cuarteto de la obra 59 todo es grandioso, heróico, lleno de majestad solemne: hasta sus proporciones y su arquitectura acusan el propósito de elevarse á regiones altas; aquí predominan setimientos más íntimos, más recatados, envueltos por lo general en un tono de misterio y de apacible tranquilidad.

El tema ruso que figura en la parte alternativa del *allegretto*, pertenece á la colección de Ivan Pratsch, ya citada en el cuarteto anterior, y, como el utilizado allí, está anotado por Beethoven en su cuaderno de composición, en el tono de la mayor. Sin tener todo el contacto que el motivo ruso tiene en el cuarteto en *fa* con el principio del tema del primer tiempo, no deja de ofrecer alguna semejanza el tema ruso aquí utilizado, con el motivo inicial del primer *allegro*.

Allegro.—A la amplitud melódica del primer tiempo del cuarteto en *fa*, se opone una melodía fragmentaria, indecisa. Todo en este tiempo es tranquilo y misterioso, íntimamente humano, fuera de la idealidad épica que caracterizaba al *allegro* anterior. En su forma hay una simetría y una severidad encantadoras que constituyen el adecuado marco de las plácidas y tranquilas ideas que en él se desarrollan.

Molto adagio.—Para Helm es una inmersión en las más sublimes é idealistas representaciones, un himno profundamente religioso y ardientemente humano con la gran riqueza de sus ideas que en vez de terminar cuadradamente, se van soldando y uniendo en la melodía infinita tan característica del segundo período beethoveniano como transición de la antigua forma al arte de Wagner. Holz y Czerny refieren que este adagio lo inspiró á Beethoven la contemplación de una noche estrellada en los solitarios campos del Saat (cerca de Baden) y aunque Nottebohm duda si esa inspiración podría ser aplicada con igual fundamento al adagio del anterior cuarteto, es lo cierto que no parece del todo inverosímil, ante el mágico mundo á que nos transporta con sus «jugosas melodías, cálidos acordes y disposición peculiar de su instrumentación». En la melodía y en la manera de disponer sus dos primeros períodos, parece verse aquí una anticipación de la *canzona* del cuarteto en la menor, con todo el abismo que media entre el arte de esta época y el de las obras finales. Luego, la melodía infinita recobra sus fueros, prosiguiendo unas veces entre armoniosos y románticos acentos, y otras entre más apasionados y fogosos apuntes.

Allegretto.—Campea en él, según Helm, noble sentimentalidad, un espíritu «coquetamente caballeresco». Su melodía y su ritmo son más bien un presentimiento de las mazurkas de Chopin, que una derivación del alegre espíritu de Haydn ó del humor chispeante de la primera época de Beethoven. En la parte

alternativa—mayor—aparece el tema ruso, tratado en forma fugada, como eco de una melodía de caza. La fuga no se desarrolla: se expone, completa, por tres veces, cada vez con humorismo y alegría mayor, atropellándose jovialmente, en la última los cuatro instrumentos en cánon, y adquiriendo en seguida una tinta más severa, para enlazar con la romántica melodía de la primera parte. Como en los *scherzi* de la cuarta y séptima sinfonía y de los cuartetos 10 y 11, Beethoven hace aquí reproducir el trío nuevamente, seguido por tercera vez de la primera parte.

FINALE.—**Allegro.**—Según apunta Helm, el humorismo que ha aparecido veladamente en el primero y tercer tiempo, se presenta aquí con franqueza mayor, festejando su propio triunfo. En forma de rondó, en carácter de marcha, con su tema característico en do mayor que solo modula á mi menor (tonalidad del tiempo) en las cadencias, fluye siempre juvenil y lleno de vida, con las abundantes repeticiones de su tema principal, con el humorístico diseño que vaga de un instrumento á otro como preparación de las nuevas exposiciones del tema, con los graciosos y felices desarrollos del mismo, con la larga y amplia peroración, en la que por vez primera se exhibe el tema en fortísimo, seguido del *piú presto*, donde, por fin, impera la tonalidad de mi menor.

Allegro.

Dos acordes estableciendo la tonalidad de mi menor, y un breve silencio, preceden á la presentación del primer tema. expuesto por el violín primero, pianísimo, con la intervención de los demás instrumentos



En su formación intervienen distintos motivos contrapuntísticamente, el último de los cuales, se reproduce después de un silencio, en el violín segundo, enlazándose con el episodio de transición. Este episodio, de muy breves proporciones, siempre fuerte, disminuye la sonoridad para presentar sobre un trino medido de la viola, el segundo tema en sol mayor, dialogado al principio entre el violonchelo y el primer violín



y proseguido después melódicamente, con la intervención del violín segundo, agregándosele al final un característico complemento rítmico.

Al último período de la exposición lo caracterizan dos breves períodos, el primero en *crescendo* sobre notas sincopadas, de to-

dos los instrumentos, y el segundo, fuerte, en arpeggios descendentes del primer violín y la viola sobre un trémolo de los otros. La parte central utiliza al principio los acordes de preparación y el motivo inicial, algo desarrollado. Varios episodios se suceden en esta parte, que utiliza principalmente algunos de los motivos que se sucedieron en la formación del primer tema, unidos á otros menos importantes.

Tras un unísono de los cuatro instrumentos en fortísimo, reaparece el tema principal, algo modificado al principio, muy alterado después, seguido del episodio de transición, del segundo tema en mi mayor y de los dos pasajes en síncoas y arpeggios que terminaron la parte expositiva.

El final se prolonga en una larga coda, sucediéndose en ella como material temático los acordes de preparación, el primer compás del primer tema, un episodio análogo á otro que figuró en la parte central, y terminando sobre una derivación de un fragmento del tema principal en piano.

Molto adagio.

Va acompañado de la indicación *Si tratta questo pezzo con molto di sentimento*.

El cuarteto, en realización severa á cuatro partes, en la tonalidad de mi mayor, expone el tema principal, cantando el primer violín la melodía



que prosigue el violín segundo sobre un dibujo rítmico del violín primero. La segunda parte la inicia el violín segundo, sobre un nuevo ritmo del primero, pasando después á éste la melodía, y prolongándose en un breve enlace para el segundo tema.

Lo cantan en terceras el violonchelo y la viola, en si mayor, sobre una fantasía del primer violín, piano,



prosiguiéndolo los instrumentos superiores, prolongándose largamente sobre una fantasía en tresillos (*sempre piano e dolce*) en la que intervienen todos los instrumentos, aunque preponderando el primer violín, y terminando en una *codetta* sobre el motivo dialogado por los dos violines



que continúa apareciendo tras una breve interrupción.

El corto desarrollo lo inicia el violonchelo sobre el principio de la melodía principal en una progresión acompañada por tresillos de los instrumentos superiores, que al llegar del piano al fortísimo, prosigue con libertad mayor, apareciendo al final un breve fragmento del segundo tema.

La melodía principal la reproduce el primer violín algo abreviada, realizándola el mayor interés con que están tratados los instrumentos centrales y sucediéndose en su acompañamiento los dos motivos rítmicos que aparecieron en la parte expositiva, y que ahora indica el violonchelo; el segundo tema, en mi mayor, sigue todo su anterior proceso, terminando en la *codetta* que antes lo siguió; y al iniciarse la *coda*, todo el cuarteto, fortísimo, ataca la melodía principal, derivada después en la *codetta* del segundo tema, que á su vez se diluye en una escala, que al llegar á la región grave, determina el final.

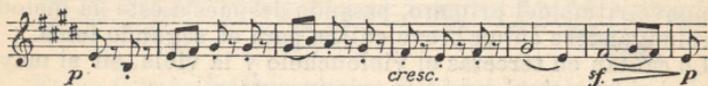
Allegretto.

El violín primero, rítmicamente acompañado por los demás instrumentos, inicia el tema principal en mi menor, pianísimo



Las dos repeticiones de la primera parte, se desarrollan sobre el mismo motivo rítmico, que en formas distintas va pasando por los cuatro instrumentos.

La parte central—*maggiore*—presenta el tema ruso en la viola, sobre un contramotivo del violín segundo,



en un fugado á cuatro partes. Al terminar la exposición de la fuga, vuelve á iniciarse de nuevo, sobre un contramotivo distinto, y al terminar esta segunda presentación, una tercera en cánon y estrechos, fortísimo, conduce al final de esta parte en la que el tema ruso se produce más melódicamente, para enlazar con el *da capo*.

El final del mayor lleva la indicación *da capo il minore ma senza replica ed allora ancora una volta il trio, e dopo di nuovo da capo il minore senza replica*.

FINALE—Presto.

Sobre el ritmo de marcha que sostienen los instrumentos inferiores, canta el primer violín, piano, el tema principal, que comenzando en do, termina en mi menor



Cuatro exposiciones de esta melodía se suceden, precedidas las dos últimas de un breve intermedio de cuatro compases, y prolongándose la final en un largo episodio, siempre fuerte, que por un *diminuendo* presenta el segundo tema en si menor, cantado por el primer violín, sobre un acompañamiento rítmico de los demás instrumentos.



Proseguido por la viola y el violonchelo, y luego por el primer violín, va seguido de un episodio de enlace donde un breve apunte pasa de un instrumento á otro, hasta determinar por un *crescendo* la entrada del tema principal, que se reproduce como en su anterior exposición.

En la parte central se suceden diversos motivos: primero el que sobre escalas del violín, siempre fortísimo, presentan la viola y el violonchelo



continuándolo en formas distintas; después, una breve fantasía del primer violín, pianísimo, sobre el tema principal; luego un episodio que inicia el violonchelo con el motivo

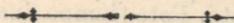


y que después de desarrollarse, se transforma en un nuevo episodio cuyo final conduce á la reproducción.

Esta se inicia con el segundo tema en mi menor cantado por el primer violín, considerablemente ampliado, que enlaza con el tema principal por el mismo episodio que entre ambos se produjo en la exposición.

El tema principal está reducido ahora á dos exposiciones de su melodía, prolongada la segunda en un largo desarrollo temático, en el que siguen sucediéndose los episodios, hasta llegar por un largo *crescendo* á una última presentación del primer tema, fortísimo.

Su final se prolonga todavía en el *piu presto*, siempre fortísimo, que pone fin á la obra.



Obra 130

XIII Cuarteto en *si bemol*

Troisième Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, des Quatuors composés et dédiés A Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Imper.^{le} de toutes les Russies par Louis van Beethoven. Propriété de l'Editeur. Vienne, chez Math^s. Artaria.

Posterior al cuarteto en la menor (obra 132), anterior al en do sostenido menor (obra 131) es el tercero y último de los compuestos por encargo del Príncipe Nicolás de Galitzin.

Fué comenzado en Febrero ó Marzo de 1825, cuando Beethoven, repuesto de su enfermedad se consagraba á la composición del cuarteto en la menor, y terminado en Septiembre de ese mismo año. Holz asegura que la Cavatina fué escrita en el verano de 1835. Una carta de Beethoven á su sobrino Carlos (29 de Agosto del mismo año) dice: «el tercer cuarteto (éste en *si bemol*) constará de seis tiempos, y estará completamente terminado, dentro de diez ó doce días.» Su primera ejecución tuvo lugar en Viena el 21 de Marzo de 1826.

Primitivamente, el tiempo final de este cuarteto era la fuga, publicada después como obra 133. En esta forma fué ejecutado por el Cuarteto Schuppanzigh, enviado al Príncipe Galitzin, y remitido al editor Artaria para su publicación. Pero este editor indicó á Beethoven que una fuga de 745 compases era demasiado larga para un cuarteto que ya constaba de seis tiempos; y que como el carácter un tanto árido de la fuga desentonaba en el humorístico ambiente del cuarteto en cuestión, sería preferible que hiciera un nuevo final, dentro del tono general de la obra. Beethoven se dejó persuadir, y repitiendo lo que ya había hecho con el primitivo andante de la sonata Waldstein (la *Aurora*), publicó la fuga como obra separada, y compuso el final que actualmente tiene este cuarteto. Este tiempo final, fué lo último que su pluma escribió, en Noviembre de 1826. Pocos días después se agra-

vaba en su enfermedad, y á los cuatro meses dejaba de existir. El cuarteto fué publicado en 7 de Mayo de 1827, dos meses después de fallecer el compositor.

Este cuarteto representa dentro de la serie de estas obras, lo que la octava sinfonía entre las sinfónicas. En ambas composiciones dominan la alegría, el humorismo fino, el sentimiento de juventud. Como en la sinfonía citada, todo respira aquí un regocijo inconfundiblemente beethoveniano. Helm llama á este cuarteto el «específicamente humorístico», y añade: «Contento de crear, como en sus días más felices, el sordo maestro se abandona á su genio musical que le inspira las más admirables melodías», Lenz dice que los cuatro tiempos centrales parecen encerrar el porvenir de la música de cámara. «Ese presto ó *scherzo*, continúa, esa Cavatina sin nombre en el lenguaje musical, ese adagio sin precedentes son *polvo de estrellas*».

Pero después de componer los cuatro tiempos primeros en la alegría más franca, en el risueño humorismo inspirador de la octava sinfonía, parece sentir Beethoven las quejas de su alma y escribe la luctuosa cavatina, expresión la más alta del humano dolor, y como en su concepción estética del cuarteto en esta época última, el final debía superar en importancia y expresión á todo lo que le precede, y la cavatina era ya de por sí insuperable, termina con los rugidos de la fuga, con el amoldamiento al arte nuevo del arte antiguo, fuga altamente original y significativa, no sólo desde el punto de vista técnico, sino por el propósito expresivo, por la novedad de acomodar una misma idea (el motivo) á estados de alma distintos y aún opuestos, con los diferentes contramotivos que en ella emplea. Por esto, mirando á la estética de Beethoven, no hay que perder de vista que el último tiempo actual es una condescendencia al editor y al público: un sacrificio de su obra, y que el verdadero final es la gran fuga, con toda su importancia y dimensiones.

Algunas observaciones y anécdotas curiosas pueden referirse sobre algunos tiempos. El titulado *alla danza tedesca*, estuvo primitivamente destinado para el cuarteto en la menor, obra 132.

Holz refiere estas palabras de Beethoven sobre la *cavatina*: «Jamás mi propia música me ha producido el efecto que ella me produce. No puedo oirla sin que me cueste una lágrima».

Cuando se ejecutó este cuarteto por vez primera, refirieron á Beethoven que el público había hecho repetir el segundo tiempo y el cuarto (*presto* y *alla danza tedesca*). La respuesta de Beethoven fué: «Bueno: no han gustado más que las golosinas».

Al decir el mismo Holz á Beethoven que este era el mejor cuarteto de todos, respondió el maestro: «Cada uno tiene su valor en su género».

Adagio ma non troppo. — Allegro. — En el cuaderno donde Beethoven compuso esta obra, cuaderno que tengo el orgullo de poseer, aparece la siguiente nota entre los primeros apuntes para la *Canzona* del anterior cuarteto (hoy obra 132): «El último cuarteto, con una introducción grave y reposada». Pocas páginas después aparece ya el boceto de esta introducción. ¿A qué puede obedecer la indicación transcrita? Probablemente, á continuar con este cuarteto el proceso de sentimientos que aparece en los

tiempos finales del cuarteto últimamente hecho, á no penetrar en el humorismo de esta obra, sin hacer ver sus vacilaciones, sus dudas, el triunfo, en fin, de la alegría sobre el dolor. Ambos luchan á través de todo el tiempo: la introducción con la triste gravedad de su sentimiento, el alegre, risueño y ligero, con su complejidad de motivos, entre los que dominan las regocijadas escalas de todos los instrumentos, acompañadas por el breve diseño, como el toque de una trompeta infantil. Las vacilaciones, las dudas entre si inclinarse del lado del dolor, ó del lado de la risa franca, fluctúan en todo el tiempo, hasta terminarlo cuando parece que todavía va á proseguir largamente, con un rasgo de humorismo, que trae inesperadamente la terminación.

Presto.—Se anuncia el segundo tiempo al principio, misterioso, fantástico, agitado. Su tinta sombría se desvanece en seguida en el ritmo tan juguetón del trio, preparando la vuelta de la primera parte, con un fragmento doloroso, resto quizá del espíritu que luchaba por dominar en el tiempo anterior. Las tintas de misterio y de agitación que caracterizaban la primera parte, se transforman luego en una nueva presentación de la misma más *scherzosa* y juguetona, como si el compositor se riera de su seriedad primitiva.

Andante con moto ma non troppo.—La invención del tema principal de este tiempo, va acompañada en el cuaderno de composición de Beethoven con la nota de «humorístico»: en el cuarteto con la de *poco scherzoso*. Es un intermedio gracioso y fácil, risueño y sutil, donde los prolíficos motivos juegan en ingeniosísimas y no menos afortunadas combinaciones que las empleadas antes en el *allegretto* de la octava sinfonía. Hasta en su inesperado final con la movida figuración de fusas hace recordar la sinfonía, á pesar de la semejanza melódica.

Alla danza tedesca.—**Allegro assai.**—En la sonata de piano en sol mayor (obra 79) hay otra danza alemana que comienza con la inversión del motivo que la encabeza aquí. La excesiva abundancia de color con que Beethoven la adorna toda ella y muy especialmente la parte primera con sus característicos silencios, induce á pensar, si Beethoven, en un rasgo más de su inagotable humorismo, querría dar á este tiempo la expresión del estilo característico de algún violinista callejero cuya monótona pesadez le hubiera divertido en alguna ocasión. Esta idea parece ser la inspiradora del tiempo, con sus variaciones burlescas y su risueño final.

Cavatina: adagio molto espressivo.—Los comentarios, las ponderaciones que de este tiempo han hecho los comentaristas ocuparían mucho espacio. Quién indica que el breve prelude del segundo violín parece imitar con su figuración el movimiento de un pecho que suspira; quién apunta la analogía de él con el *arioso dolente* de la penúltima sonata de piano. De cualquier modo esta página, una de las más sublimes de Beethoven, á pesar de su aparente espontaneidad, fué conquistada en una labor premiosa y difícil, imposible de creer ante el maravilloso y emocional efecto que produce su audición.

Finale.—**Allegro.**—Por la frescura y facilidad de este tiempo,

última producción de Beethoven, creeríase que pertenece á su primera época. Todo en él es rítmico y transparente: todo humorístico. La abundancia de material, siempre dividido en cadenciosas frases de cuatro compases, no la utiliza en posteriores combinaciones y desarrollos; se limita á jugar con él, en franco y risueño juego, dando la impresión del que improvisa. Al final, cuando aún parece que ha de proseguir largo espacio, una inesperada terminación, acaba la obra.

Adagio ma non troppo.—Allegro.

La introducción—*adagio ma non troppo*—la inician los cuatro instrumentos, en si bemol, comenzando á la octava, y separándose después



Su frase inicial se prolonga en otra que del violonchelo pasa á los otros instrumentos. Un breve reposo en un calderón, da entrada al *allegro*.

Como elementos integrantes del primer tema aparecen unas escalas en el violín primero y un apunte rítmico en el segundo (fuerte, si bemol)



Apenas presentado el motivo que engendra el tema principal, reaparece la introducción en fa mayor. En seguida comienza la verdadera exposición del tema en la misma tonalidad, ejecutando las escalas los instrumentos centrales y el apunte rítmico el primer violín y el violonchelo. Su terminación se enlaza con un nuevo motivo rítmico en el primer violín, como principio del episodio de transición que termina después de unos arpeggios (fuerte), en el *diminuendo* que conduce al segundo tema.

Este se presenta en sol bemol, repartido entre el violonchelo y el violín, *sotto voce*



y su primera frase, muy melódica, está seguida de un complemento rítmico, pianísimo, *ben marcato*.

Las escalas características del primer tema vuelven á producirse en sol bemol, sustituido el apunte rítmico que integraba el primer tema por una frase más melódica, y después de llegar al

fortísimo, se apaga de nuevo la sonoridad para terminar la parte expositiva.

La de desarrollo comienza apuntando por dos veces los motivos del *adagio* y el *allegro*. Una tercera indicación del *adagio* precede al único episodio. En él, sobre un acompañamiento *sempre piano*, se oyen frecuentemente el apunte rítmico del primer tema y el principio de la escala que intervino en el mismo, mezclados con un nuevo apunte melódico cantado por el violonchelo



El primer tema se formaliza ahora en si bemol revestido de mayor interés, muy alterado en su continuación: el segundo tema lo presenta en re bemol, con algunas modificaciones, y el final de la parte expositiva se enlaza con la *coda*.

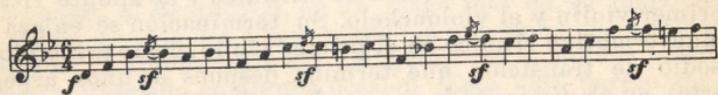
En ella después de varias apariciones del *adagio* y el *allegro*, vuelve á reaparecer el primer tema, pianísimo, como base del final.

Presto.

Las dos primeras repeticiones están basadas en la idea principal que canta el violín primero en re bemol, acompañado por los demás instrumentos



Las dos repeticiones del trío descansan igualmente en su idea inicial en si bemol, característica por su ritmo y sus acentos



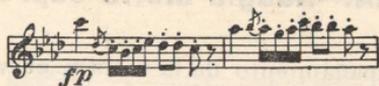
Un enlace que termina en un declamado del violín primero vuelve á introducir la primera parte, en re bemol, reproducida en las repeticiones con adorno mayor, y terminada en una breve *coda*.

Andante con moto ma non troppo

El tema principal comienza á dibujarse en el violín segundo y después en la viola, adquiriendo toda su importancia melódica cuando lo canta el violín primero, piano, *poco scherzoso*.



La segunda parte del primer tema la constituyen diferentes motivos melódicos que van enlazándose, el primero de los cuales establece la tonalidad de la bemol



Vuelve á aparecer el motivo principal en do mayor como base de un corto episodio que prepara la entrada del segundo tema en la bemol, cantado por el violín primero, *dolce, cantabile*



Al terminar su exposición entre escalas y adornos, preparase de nuevo la vuelta del primer tema, en forma análoga á la de su principio.

Todo el plan del tema principal se reproduce ahora, revestido de mayor interés. Apenas iniciado el segundo tema se resuelve en un desarrollo sobre elementos del primero, para reaparecer de nuevo en re bemol como base del final, terminando graciosamente.

ALLA DANZA TEDESCA.—Allegro assai.

El tema principal lo canta el violín primero en sol mayor, acompañado por los demás



Consta de dos partes, ambas marcadas con el signo de repetición.

La parte central, se desarrolla toda sobre el motivo



primero cantado por el violín, sobre un dibujo en semicorcheas

de los instrumentos inferiores, después cantado por el violonchelo en do mayor, y desarrollado, por último en una especie de trabajo temático de cortas proporciones.

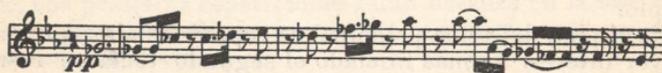
Vuelve á reaparecer el tema principal continuado ahora en forma de variación por el violín primero, y al aparecer por última vez en los cuatro instrumentos ejecutando cada uno un fragmento de él, prodúcese el final del tiempo.

CAVATINA.—Adagio molto espressivo.

Sobre el acompañamiento de la viola y el violonchelo, con breves apuntes melódicos del violín segundo, canta el primero en mi bemol, *sotto voce*



La melodía se desarrolla extensamente siempre en el mismo carácter, hasta llegar á la parte central, en la cual sobre el sencillo acompañamiento de los tres instrumentos inferiores, canta el violín primero en do bemol, pianísimo, dolorosamente



El declamado es de brevísimas proporciones. Tras él vuelve á aparecer la melodía principal, más concisa, terminando con una breve *coda* melódica.

FINALE.—Allegro.

El primer tema se compone de dos partes, ambas marcadas con el signo de repetición. La primera comienza en do menor, modulando después á si bemol. La inicia el violín primero pianísimo



y la continúa el violín segundo. La segunda la canta completamente el violín primero.

Como segundo tema se suceden dos melodías enlazadas por apuntes diversos. La primera aparece en el violín segundo, *dolce*



continuada por el violín primero. Tras un nuevo apunte aparece una segunda en el violín primero con el siguiente esquema melódico



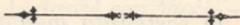
Terminada la exposición, un breve episodio sobre el segundo tema, presenta el de la parte central, iniciado por la viola, en la bemol



unido después á un largo desarrollo sobre el tema principal, resuelto al fin en la reproducción del mismo primer tema, algo alterado. El segundo tema se presenta con todos sus elementos, en si bemol, y tras él, precedido del mismo episodio que lo precedió al principio, el tema de la parte central, ahora iniciado por el violonchelo en mi bemol.

Un nuevo episodio sobre el primer compás del primer tema va seguido de una nueva exposición de éste, que se prolonga en la coda con que termina el tiempo.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará
el lunes 1.º de Marzo de 1909 en el
Teatro de la Comedia, á las cinco de
la tarde, continuando con él la serie de

CUARTETOS DE BEETHOVEN

ejecutados por el

Cuarteto Checo (de Praga)

PROGRAMA

CUARTETO en *re*: op. 18, núm. 3.

CUARTETO en *do*: op. 59, núm. 3.

CUARTETO en *do sostenido menor*: op. 131.

