

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VIII.—1908-1909

CONCIERTO X

(144 de la Sociedad)

Cuarteto Checo (de Praga)

Carl Hoffman (1.^{er} violín).

Josef Suk (2.^o violín.)



Georg Herold (viola).

Hans Wihan (violonchelo).

CUARTETOS DE BEETHOVEN

IV

Programa

Primera parte

IV CUARTETO en *do menor*: Op. 18, número 4.

I *Allegro ma non tanto.*

II **Scherzo**: *Andante scherzoso, quasi Allegretto.*

III **Mennetto**: *Allegretto.*

IV *Allegro.*

Segunda parte

X CUARTETO en *mi bemol*: Op. 74.

I *Poco Adagio.—Allegro.*

II *Adagio ma non troppo.*

III *Presto.*

IV *Allegretto con Variazioni.*

Tercera parte

XV CUARTETO en *la menor*: Op. 132.

I *Assai sostenuto.—Allegro.*

II *Allegro ma non tanto.*

III **Canzona di ringraziamento offerta alla divinitá da un guarito, in modo lidico**: *Molto Adagio.—Sentendo nuova forza: Andante.*

IV *Alla Marcia assai vivace.—Piú Allegro.—Allegro appassionato.*

Descansos de 15 minutos

IV Cuarteto en *do menor*

Para el gran público ocupa este cuarteto un puesto análogo al de la patética entre las sonatas. En ambas obras se respira ese dolor angustioso de Beethoven, la impetuosidad de la pasión dolorosa, del sufrimiento íntimo elocuentemente expresado; en ambas aparece encarnado el sentimiento en formas melódicas de fácil asimilación, agradables al oído. El contacto entre la sonata patética en *do menor*, y este cuarteto en la misma tonalidad, está limitado, al de los respectivos primeros tiempos. En el resto, la sonata deriva hacia regiones, más bien nobles ó melancólicas que patéticas, y el cuarteto hacia un ambiente de mayor gracia y desenfado.

La forma general de este cuarteto responde á un modelo utilizado frecuentemente por Beethoven, en la primera y octava sinfonías, en la sonata en *mi bemol*, y en algunas otras obras. En ellas toma el *andante* el carácter de *scherzo* inocente y juguetón, y va seguido de un minué que si por su título parece ser el tiempo alegre de la obra, por su ambiente responde á un carácter de mayor formalidad, y arroja una nota seria más ó menos profunda. Este mismo modelo vuelve á ser utilizado en los últimos años de su vida con una variación: la de escribir dos andantes dentro de la misma obra, humorístico el uno, íntimamente doloroso el otro (cuarteto en *si bemol*, obra 130).

Los dos tiempos más salientes del cuarteto en *do menor* son los dos alegros: el primero con la elocuencia de su pasión dolorosa, el último con su humorismo lleno de *esprit*. Los dos tiempos centrales son inferiores á los del primer cuarteto en *fa*, y no acusan la personalidad de los alegros extremos, considerados por Helm como dignos de figurar entre las más salientes creaciones del primer periodo de la vida de Beethoven.

De todos modos, si se atiende á la expresión, es este el cuarteto menos homogéneo de los que constituyen la obra 18. De un lado hay que colocar el primer tiempo: de otro los tres restantes.

Allegro ma non tanto.—Completamente extraño por su sentido á toda influencia de Haydn y de Mozart, comienza con la apasionada frase que va ascendiendo por dolorosos intervalos, cortada á veces por bruscas explosiones de rabia. Lleno de esa energía y grandeza apasionada cuyo secreto desveló Beethoven, ofrece este tiempo, según el comentario de Helm un cuadro espiritual de patética desesperación, de tristeza y desconsuelo, presentando en su contenido una verdadera imagen de la vida de su creador. El principal interés está en la emoción de su alma. En cuanto á la forma apenas si ofrece otras particularidades que la de aparecer en el desarrollo central los dos temas principales, y la iniciación de la tendencia de pedir al cuarteto sonoridades más grandes y robustas, tendencia que en otro sentido aparece igualmente marcada en el cuarteto siguiente, y enteramente adoptada en los tres que forman la obra 59.

SCHERZO: Andante scherzoso quasi Allegretto.—No es difícil reconocer el próximo parentesco de este andante con el de la primera sinfonía, compuesta al mismo tiempo que estos cuartetos, no sólo en el estilo fugado que le sirve de base, sino en la estructura y significación del tema y en el ambiente en que se mueve. Aunque Marx indica que se esconde tras él un carácter severo, la doble indicación de *scherzo* y *andante scherzoso* no parece dejar duda respecto de la intención de Beethoven. El contraste de su espíritu con el del primer tiempo es tan patente, que no hay para qué insistir sobre él. Todo el tiempo se desarrolla humorísticamente, con desenfado: tan sólo en un momento, en el último episodio del desarrollo que precede á la vuelta del tema, parece hablar un alma poética, seria y romántica, con el encantador misterio de su meditación.

MENUETTO: Allegretto.—Aunque algunos comentaristas apuntan la disposición y analogía de este tiempo con el primero, el contacto no pasa de ser superficial, y más bien exterior que íntimo. El tema de la primera parte lo califica Helm de caballeresco á lo Mozart, de un patético suavizado por el humorismo, de tormenta espiritual en la que el íntimo espíritu del poeta nada sabe. Más importante y más personal que la primera parte, es el trío, con el armonioso encanto de su melodía, dialogada entre los tres instrumentos inferiores sobre la arpegiada figura en tre-sillos del primer violín, trío que si por su naturaleza melódica recuerda los de los minués de Haydn, por su disposición y por su juguetón humorismo es completamente personal de Beethoven.

Allegro.—Lleno de gracia espiritual, de fina y jugosa alegría puede presentarse como ejemplo típico dentro de este género entre las creaciones de la primera época de Beethoven. Está en forma de rondó, en una de las formas más preferidas de Mozart, con la parte central construída en el modelo de trío de minué. Su tema principal tiene algo de *musette* y de popular, de juego caballeresco, según Helm. Pero donde el humorismo de Beethoven se muestra más claramente es en el trío, con los originales apuntes de los cuatro instrumentos ascendiendo del grave al agudo, y con el gracioso complemento que los sigue. Las indecisiones entre los modos mayor y menor en el *prestissimo* final, parecen anunciar el procedimiento tan preferido por Schubert.

Allegro ma non tanto.

Acompañado por la pedal rítmica del violonchelo, con la intervención de los instrumentos centrales, canta el violín primero el tema principal en do menor



que se desenvuelve melódicamente, [interrumpido por acordes secos en fortísimo.

Un breve episodio cantado en diálogo por los dos violines



hace aparecer el segundo tema en mi bemol, en el violín segundo, acompañado por la viola y por breves comentarios del violín primero.



Reproducido por este instrumento y prolongado en una segunda parte, va seguido del breve período final de la parte expositiva.

Comienza la de desarrollo con el primer tema en sol menor, iniciado por el primer violín, y proseguido en diálogo entre este instrumento y el violonchelo. Al iniciarse de nuevo en do menor, continúa más libremente. Canta el violonchelo el segundo tema en fa y lo prosigue libremente el violín para terminar en un breve episodio, pianísimo, sobre un trémolo medido de los instrumentos centrales que por un *crescendo* prepara la vuelta del tema principal.

Este aparece ahora más conciso. Los acordes secos en fortísimo, que en la exposición interrumpieron la presentación del tema, se prolongan ahora, sustituyendo al periodo de transición. El violín primero canta el segundo tema en do mayor, que reproduce el violín segundo y que se prolonga como antes en una segunda parte.

A la terminación de la parte expositiva sigue la *coda*, basada en el tema principal, y en el motivo que sirvió de transición para el segundo tema.

SCHERZO.—Andante scherzoso quasi Allegretto.

El primer tema, en forma fugada, lo inicia el violín segundo con el motivo en do mayor, pianísimo



Sucesivamente van cantándolo la viola, el violín primero y el violonchelo, prosiguiendo después en forma menos contrapuntística. El mismo motivo en estrechos precede a la exposición del segundo tema, dialogado al principio entre los dos violines



y proseguido por todos los demás. Un nuevo apunte



sirve de final á la parte expositiva.

Después de iniciar el tema principal como principio del desarrollo, prosigue éste utilizando el último motivo que apareció en la exposición, derivando después á un episodio de algunas dimensiones en pianísimo, que prepara la entrada del tema principal.

Este aparece ahora adornado de mayor riqueza contrapuntística, siguiendo el plan de la exposición, seguido del segundo tema, del motivo final y de una larga *coda*, que recuerda por última vez la idea dominante en este tiempo.

MENUETTO.—Allegro.

Cantado por el violín primero, se presenta el tema principal en do menor



prolongándose las dos repeticiones como desarrollo del mismo.

En el trío, el violín segundo de un lado, y la viola y el violonchelo de otro, sobre un acompañamiento en tresillos del violín primero, dialogan la melodía



en la que sólo al final interviene melódicamente el primer violín. Las dos repeticiones se desarrollan en el mismo sentido, poniendo fin al tiempo el acostumbrado *da capo*.

Allegro.

El tema principal lo canta el violín primero, en do menor, sencillamente acompañado por los instrumentos inferiores



y consta de dos partes, ambas marcadas con el signo de repetición.

El segundo tema, de igual formación, lo inicia el violín segundo en la [bemo]l, continuándolo el primero

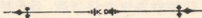


Al terminar la repetición de su segunda parte, vuelve á aparecer el primer tema, cada vez revestido de mayor interés.

La parte central, en do mayor, consta también de dos partes, ambas repetidas, iniciadas por la ascendente intervención de los cuatro instrumentos. La primera empieza así



El tema principal vuelve á [cantarlo el violín segundo, con mayor complicación en los demás instrumentos; el segundo tema aparece en do mayor, considerablemente alterado y abreviado, como asimismo el primer tema que le sigue y que transformado en *prestissimo*, forma la *coda* del tiempo.



Obra 74.

X Cuarteto en *mi bemol*

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, composé et dédié à Son Altesse le Prince regnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz, par L. van Beethoven. Propriété des Editeurs. Oeuvre 74, à Leipsig chez Breitkopf & Härtel.

En los dos años que transcurren desde 1807, año de la terminación de los tres cuartetos dedicados al conde de Rasumoffsky, hasta 1809, en que aparece la composición del en *mi bemol*, publicado en Diciembre de 1810, la literatura beethoveniana se enriquece con la sinfonía pastoral, tres conciertos, dos para piano y uno para violín y orquesta, la obertura de *Coriolan*, dos tríos (obra 70) y otras obras de menor importancia.

Algún comentarista señala la preferencia que acusan las composiciones de esta época de Beethoven por el tono de *mi bemol*: el quinto concierto de piano, este cuarteto, uno de los tríos de la obra 70, la sonata *Les Adieux*, están escritos en la misma tonalidad.

Pertenece este cuarteto al período menos activo de la vida de Beethoven, al año en que las tropas francesas entraron en Viena. El ruido de los cañones afectaba á Beethoven de tal modo, que en más de una ocasión, buscó refugio en el sótano de la casa de su hermano, para no oírlos. Los acontecimientos políticos, la intranquilidad reinante se tradujeron en una menor producción, en una crisis de su dirección artística, que ha hecho que muchos de sus biógrafos, miran este cuarteto como curiosidad del más alto interés, desde el punto de vista bibliográfico.

La razón de la dedicatoria al príncipe Lobkowitz, á quien están dedicados los seis primeros cuartetos, debe encontrarse en la protección especial de que fué objeto Beethoven en esta época, por parte de algunos nobles austriacos. Se hallaba muy escaso de recursos, cuando Jerónimo Bonaparte, entonces rey de Westfalia le ofreció el puesto de maestro de capilla en Cassel con un sueldo de 600 ducados (7.500 pesetas), y 150 más para gastos de viaje é instalación. Esta oferta aunque parece haber sido hecha á fines de 1808, no influyó en el ánimo del compositor hasta algunos meses después. La alarma que cundió en Viena entre los aficionados á la música fué extraordinaria: su resultado inmediato, el comprometerse los Príncipes de Lobkowitz y de Kinsky y el Archiduque Rodolfo á pasarle una pensión de 4.000 florines anua-

les, hasta tanto que se le pudiera conseguir un puesto oficial de maestro de capilla en la corte vienesa. El agradecimiento de Beethoven á sus protectores se tradujo en la dedicatoria de tres obras sucesivas, la 73 (concierto de piano en mi bemol) al Archiduque Rodolfo, la 74 (este cuarteto) al Príncipe Lobkowitz, y la 75 (seis *lieder*) á la Princesa Kinsky.

Señalan los comentaristas en este cuarteto ¡un dualismo altamente significativo: el contraste entre una ternura idealista, delicada y sentimental, y el sentimiento de fresco realismo que tan poderosamente se eleva y desarrolla. Hasta la disposición general de la obra, con sus múltiples sentidos y contrastes, acusa una interesante novedad. Cada tiempo parece influido por un sentimiento distinto: á la enigmática interrogante de la introducción, responde el fresco ambiente del primer tiempo, con el humorístico empleo de los *pizzicati* que han dado á este cuarteto el nombre de *cuarteto de las arpas*; al noble sentimentalismo del adagio, el formidable y pavoroso espíritu del presto siguiente; coronando la obra un alegreto con variaciones, cuyo tema tan dulce y apacible, arroja una nota de delicada poesía.

Es curioso el juicio de este cuarteto, formulado al tiempo de su aparición por el *Allgemeine musicalische Zeitung* de Leipzig. «Más grave que alegre, más profundo y lleno de arte que agradable y gustoso. No es de desear que la música instrumental continúe por estos caminos. El cuarteto no tiene por misión celebrar la muerte, pintar sentimientos de desesperación, sino elevar el alma por un juego imaginativo, dulce y bienhechor. El adagio... ¡sombrió nocturno!»

Poco adagio.—**Allegro.**—Una figura melódica, como interrogación enigmática salida del alma, íntimamente expresiva, inicia la introducción. En ella, con más amplitud, con más importancia melódica, parece reproducirse el pensamiento que informó la introducción del anterior cuarteto en do (obra 59, núm. 3). La duda se resuelve al fin en las tres notas del acorde de mi bemol, expuestas en arpeggio ascendente, que después de una frase melódica tierna y dulce, van mariposeando graciosamente de unos instrumentos á otros en el característico *pizzicato*, siempre sostenido por el constante ritmo de otros instrumentos. La energía tranquila del segundo tema, la armoniosa suavidad de su segunda parte, son notas nuevas que aumentan el interés de la exposición. La fuerza y energía que á poco se introducen en el espíritu del desarrollo, van apagándose lentamente hasta expirar en el idealismo de las arpas. Una larga coda termina el tiempo, como parte nueva que se introduce en el plan, más bien como un nuevo desarrollo, en el que el motivo de las arpas domina por completo.

Adagio ma non troppo.—La melodía infinita de libre vuelo, de noble y doloroso sentimentalismo, se desarrolla en este tiempo, como una romanza sin palabras, casi siempre encomendado su canto al primer violín. Por tres veces interviene la melodía, descendiendo de región en cada una de ellas, y enriqueciéndose en cada nueva entrada con mayor complicación de adornos: sus dos intermedios son dos cantos nuevos, íntimamente doloroso el primero como un lamento, como un quejido; más noble y sereno el segundo, acompañado por sorda agitación. Al reaparecer el pri-

mero de estos intermedios como final, parece presentarse la tristeza misma, según la frase de un comentarista.

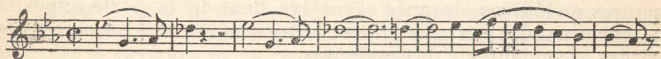
Presto.—El ímpetu del presto, su fático fatalismo, parecen una continuación ó una renovación del primer tiempo de la quinta sinfonía. No es sólo la semejanza del tema: su espíritu, su elocuencia, el tempestuoso torbellino que lo impulsa, hablan el mismo lenguaje que allí, siempre amenazador y pesimista. Como parte alternativa introduce aquí Beethoven una forma y un carácter muy significativos, completamente nuevos en su música, según el dicho de Marx. Al torbellino de su tema se une pronto un inesperado *cantus firmus*, formando, no un contraste, sino un aspecto nuevo, del sentimiento inspirador de la parte principal, que, como allí, arrastra con la fuerza poderosa de su interés. Nada más lejos del minué clásico ó de los *scherzi* anteriores. El Beethoven de la novena sinfonía y de los últimos cuartetos, aparece aquí, ensanchando prodigiosamente el molde clásico.

Después de repetir el trío y de hacer oír por tercera vez la primera parte, todavía prosigue ésta en una prolongación misteriosa, sobre cuyo final, sin interrupción, comienza el *Allegretto*.

Allegretto con Variazioni.—El tema, de dulzura y sencillez encantadoras, aparece notado en otra forma, entre los apuntes para la obra 59, con letra de un *lied* de Matthisson, titulado «*Wunsch*». Su carácter plácido, suavemente melancólico, aparece desarrollado en las seis primeras variaciones en la manera clásica, pero con un espíritu significativamente beethoveniano. Alternando la fuerza y el vigor de las variaciones impares con el recato y sensibilidad de las pares, como si sucesivamente las inspiraran un espíritu varonil y un espíritu femenino de exquisita delicadeza, termina, después de indicar otros sentimientos de variación, en la loca carrera de una alegría desenfrenada.

Poco adagio.—Allegro.

En la introducción—*poco adagio*—de algunas proporciones, comienza cantando el primer violín, *sotto voce*, sobre la armonía de los demás, destacando el motivo interrogación

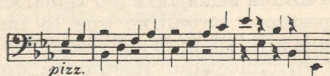


Una nueva frase, *espressivo*, iniciada por el violín primero, interviene con importancia melódica en el curso de esta introducción, que se enlaza con el *Allegro* por una lenta escala cromática en valores rítmicos, sobre el motivo interrogación repetido por el violonchelo.

El *Allegro* comienza en fuerte, dividido el tema principal, en mi bemol, entre los dos violines



Al terminar de reproducir la viola la última frase inserta, los dos instrumentos inferiores sobre el ritmo mantenido por los dos violines, ejecutan el *pizzicato* que ha dado su nombre á este cuarteto



invirtiéndose luego la disposición de los instrumentos.

Un breve período de enlace, presenta el segundo tema en si bemol iniciado por la viola, á la que siguen en imitaciones los demás instrumentos,



prosiguiendo después melódicamente el violín primero, acompañado por fragmentos de las escalas con que se inició este segundo tema. El último período de la parte expositiva se forma por la sucesión de varios motivos breves, muy melódico el último.

La parte central comienza utilizando el primer tema como base del desarrollo, continuando luego con un motivo rítmico, sobre un trémolo de los instrumentos centrales, que se resuelve en un importante episodio, piano, repitiendo el violín y el violonchelo la misma nota en cuatro octavas, en el mismo ritmo, y sobre el trémolo del segundo violín y la viola. El *pizzicato* de las arpas, considerablemente ampliado y modificado vuelve á introducir el tema principal como principio de la reproducción.

Algo modificada la disposición de los instrumentos en la exposición de la primera parte del primer tema, y ampliado el *pizzicato* que lo terminó, sigue el período de transición y el segundo tema, ahora en mi bemol. Al final de la parte expositiva se agrega una larga coda, que utiliza primero un fragmento del tema principal, luego el *pizzicato*, con el que van mezclándose apuntes melódicos, después el motivo final de la parte expositiva, terminando con una nueva intervención del *pizzicato*, en acordes ascendentes y descendentes.

Adagio ma non troppo.

Un compás de preparación precede al tema principal cantado por el primer violín en la bemol, en la región aguda, mientras los demás instrumentos acompañan contrapuntísticamente á *mezza voce*.



Expuesta la melodía, siempre *cantabile*, va seguida de una nueva idea en la bemol menor, igualmente cantada por el violín, sobre un acompañamiento de mayor sencillez



Su final, seguido de un breve comentario, y de una corta cadencia en el violín primero, se une al tema principal, cantado por este mismo instrumento, en la región media, revestido de mayores adornos en la línea melódica y cambiando su primer acompañamiento por uno arpegiado.

Integramente expuesta, siguela ahora el tema de la parte central, en re bemol, muy melódico y cantable, acompañando al violín primero los dos instrumentos inferiores



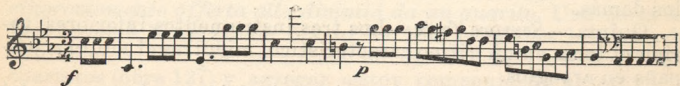
y cantando después la melodía el violonchelo, acompañado por los instrumentos centrales y por un expresivo contrapunto del primer violín.

Un breve enlace hace aparecer por tercera vez la melodía principal con un acompañamiento distinto, más pintoresco, en la región grave del violín primero, elevándose luego á la región central y apareciendo allí envuelta en arabescos y adornos.

La melodía que formó la segunda parte del tema principal vuelve á iniciarse en la misma tonalidad de la bemol menor, prosiguiendo libremente en la coda que termina en pianísimo, *morendo*.

Presto.

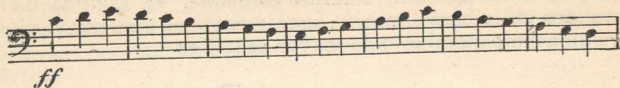
Sobre el agitado movimiento de los instrumentos centrales, y el ritmo que en el bajo marca el violonchelo, expone el violín el tema de la primera parte, *leggiermente*



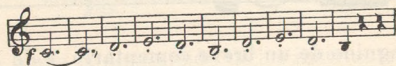
La primera repetición es muy breve.

La segunda se desarrolla extensamente sobre el ritmo y los elementos expuestos, á los que se agregan algunos apuntes melódicos, brevemente desarrollados, terminando en pianísimo con el ritmo inicial, sobre una pedal del violonchelo.

La parte alternativa lleva las indicaciones de **piu presto, quasi prestisimo** y *Si ha d'immaginar la battuta de* $\frac{6}{8}$. La comienza el violonchelo á solo, fortísimo, en do mayor



uniéndosele en seguida una especie de *cantus firmus* en la viola



y prosiguiendo siempre, sin repeticiones, mostrando la unión de ambos elementos.

A la primera parte, nuevamente escrita, sigue una nueva reproducción de la parte alternativa, volviendo á hacer oír de nuevo la parte inicial seguida de una *coda*, que al terminar en pianísimo, sirve de enlace para el tiempo siguiente.

Allegretto con Variazioni.

El tema, en mi bemol, lo expone el violín primero sobre un sencillo acompañamiento de los demás, y consta de las dos partes acostumbradas



Las variaciones se suceden en el orden siguiente:
Primera.—*Sempre forte e staccato*.—Interviniendo los cuatro instrumentos en arpegios ascendentes y descendentes.

Segunda.—*Sempre dolce e piano*.—Cantada por la viola en una figuración de tresillos de corchea, sobre notas tenidas de los otros instrumentos.

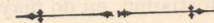
Tercera.—*Forte*.—Sobre un dibujo en semicorcheas del violín segundo y del violonchelo, la viola y el primer violín, varían el tema á contratiempo.

Cuarta.—*Sempre piano e dolce*.—El primer violín simplifica la forma original del tema, sobre el sencillo acompañamiento de los demás.

Quinta.—*Sempre forte*.—Los tres instrumentos inferiores varían el tema en un ritmo característico, mientras el violín acompaña en arpegios.

Sexta.—*Un poco piu vivace*.—En pianísimo, sobre una pedal del violonchelo en tresillos de corchea, varían los demás el tema en figuración de corcheas sencillas.

Coda.—La prolongación de la variante anterior engendra el final, donde todavía se indican nuevas formas de variación, terminando más animadamente en un corto alegre.



Obra 132

XV Cuarteto en *la menor*

Quatuor pour 2 Violons, Alto & Violoncelle, composé & dédié à Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolás de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Imperiale de toutes les Russies, par Louis van Beethoven. Partition. Oeuvre posthume. Propriété des éditeurs. Oeuvre 132, N.º 12 des Quatuors. Berlín chez Ad. Mt. Schlesinger.

Es el segundo de los encargados á Beethoven por el Príncipe Nicolás Galitzin, compuesto inmediatamente después del en mi bemol, obra 127. En la serie de cuartetos debería ocupar el número 13, y no el 12 como equivocadamente se consigna en el título de su primera edición.

Refiere Schindler que á fines del otoño de 1824 sufrió Beethoven una enfermedad grave, producida por desarreglos del aparato digestivo. El invierno lo pasó en un estado de sufrimiento constante, y cuando comenzó á mejorar, al iniciarse la primavera, se trasladó á Baden, su residencia favorita. La primera obra en que trabajó, añade Schindler, después de la grave enfermedad de 1825, fué el cuarteto número 12, con el admirable adagio *Canzona di ringraziamento offerta alla divinitá da un guarito*. Una carta de Beethoven á Neate (19 de Marzo de 1825) confirma los datos de Schindler, al dar por terminado en esa fecha el primero de los cuartetos (obra 127) y agregar «estoy componiendo el segundo, que como el tercero, estará terminado dentro de poco».

Parece muy probable la hipótesis de que los dos primeros tiempos de este cuarteto fueran compuestos antes de la enfermedad, y los dos últimos después de ella. En el cuaderno de apuntes de que Beethoven se sirvió para la composición de los primeros, no aparecen vestigios ni aun gérmenes de los motivos y temas utilizados en los dos tiempos finales; en el cuaderno donde compuso éstos, cuaderno que tengo el orgullo de poseer, tampoco

aparece trabajo alguno de depuración que se refiera á los tiempos anteriores. Curioso es observar, como complemento de esta información, que en el primitivo proyecto de Beethoven, habían de formar parte de este cuarteto el tiempo *Alla danza tedesca*, utilizado después en el cuarteto en si bemol, tiempo escrito primeramente en la tonalidad de la mayor, según indica Schindler, y la fuga publicada más tarde como obra 133; proyecto que abandonó después, probablemente porque el ambiente expresivo que en el ambiente de la obra introducía la *canzona*, llevaba ya su pensamiento hacia regiones distintas de las en un principio imaginadas.

De todos modos el cuarteto debió estar terminado antes del otoño de 1825. En una carta de Beethoven á un copista (Octubre de ese año) indica numerosas correcciones que han de hacerse en los ligados y signos de expresión.

Fué ejecutado por vez primera el 6 de Noviembre de 1825. Beethoven quiso venderlo al editor Peters y al efecto, encargó de esta comisión á su sobrino Carlos, sin que estas gestiones de venta dieran resultado alguno. El compositor escribía á Peters al enviarle la obra: «El cuarteto que le envío le probará que no quiero vengarme de sus procedimientos y que, al contrario, le doy lo mejor que pudiera ofrecer á mi mejor amigo. Puedo asegurarle bajo mi honor de artista que es una de las obras más dignas de mi nombre. Si no le digo la verdad estricta téngame por el último de los hombres»; y en una carta de Beethoven á Carlos, le dice: «Recuerda á Peters que le ofrezco lo mejor que he hecho hasta ahora». A pesar de los deseos del autor, Peters no quiso aceptarlo, y meses más tarde fué vendido á Schlesinger, quien pagó por él 80 ducados, publicándolo en Septiembre de 1827.

La importancia que Beethoven daba á esta obra no era exagerada. Este cuarteto y el en do sostenido menor son los tipos más altos, las más elevadas creaciones de su arte final.

Los títulos que encabezan las dos partes del movimiento lento han llevado á más de un comentarista, Marx por ejemplo, á trazar un programa detallado de toda la obra. El escenario de toda ella, dice, es el lecho del enfermo. La nerviosidad, la excitación, el sentimiento enfermizo, son su base. Hasta el empleo de estos instrumentos, royendo el arco sobre la cuerda, es el más apropiado á su expresión; y así titula el primer tiempo «la enfermedad», el segundo, «principio de curación», el tercero, «acción de gracias», etc. Esta opinión, muy combatida por otros, no deja de tener una cierta apariencia de verdad, sobre todo en los dos tiempos finales. De todos modos, el cuarteto puede dividirse en dos partes, comprendiendo en la primera los dos tiempos que lo inician, compuestos antes de la enfermedad, é incluyendo en la segunda, la *Canzona* y el final.

Assai sostenuto.—Allegro.—De él dice Marx que comienza describiendo en la introducción los dolores y sufrimientos del enfermo. Helm agrega que, en todo caso, el dolor sólo tiene aquí una expresión anímica, no externa, y que todo el tiempo es un nocturno impresionador, dominando en él la nota de oscuridad, á pesar de los relámpagos de luz que brevemente lo iluminan. Todo aquí es nebuloso, rara vez adquiere esa precisión de tintas que

tanto caracteriza otras obras beethovenianas: la vaguedad, la indeterminación, aparecen como sus características más principales.

En la breve introducción vuelve al pensamiento inspirador de las escritas en los cuartetos obra 59 número 3, y obra 74; la melodía pierde todo sentido de contextualización tradicional, si algún pensamiento se asemeja en su línea formal á pensamientos antiguos (obsérvese la analogía del apunte en la menor de la transición, con otro del primer tiempo del cuarteto en sol, no sólo en su figura, sino en la manera de tratarlo) la expresión cambia tan completamente que se hace imposible establecer parangón alguno entre ellos; hasta la forma de la coda acusa un desligamiento completo de todo lo anterior.

Allegro ma non tanto.—Marx lo llama «el principio de la curación», Helm «un *intermezzo* libre de forma, con el grave humorismo de su trío».

En toda la primera parte, con las constantes repeticiones de sus dos motivos característicos, parece como si persistieran las vaguedades é indeterminaciones del tiempo anterior, como si una idea fija rodara constantemente por el cerebro, imprecisa y oscura, sin adquirir líneas definidas de voluntad, ni de resolución. La *mussette* del trío parece venir de fuera, como un elemento extraño que interrumpe las vaguedades y permanencia de otra nueva idea fija, como el recuerdo de una danza, que sigue permaneciendo en esta parte central con la misma persistencia y vaguedad de la parte anterior.

Molto adagio.—**Andante.**—El título de la *Canzona* está escrito en alemán, por Beethoven, en la partitura original: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*, en la primera parte: *Neue Kraft fühlend (sentendo nuova forza)*, en la segunda. Las palabras italianas, aunque escritas en la partitura original, lo están con letra distinta de la del compositor. La forma de este tiempo es original: sólo tiene un precedente en la obra beethoveniana: el andante de la novena sinfonía. Se compone, como allí, de variaciones sobre dos temas distintos, en movimiento y carácter diferente (*molto adagio-andante*), sin que el sentido de esas variaciones tenga nada que ver con el tradicional en esta clase de ejercicios. Todavía el *molto adagio* lo componen dos elementos separados: unos interludios en estilo fugado de órgano y un coral, todo escrito en el modo hipolidio plagal de los griegos, quinto tono de la Iglesia (la escala de fa mayor con el si natural). La segunda parte (andante) adopta la tonalidad moderna de re mayor.

Pero todas estas observaciones de forma apenas si resultan interesantes ó curiosas, ante el profundo misticismo, la serenidad maravillosa, la espiritualidad íntima que rebosa en la *canzona*, y ante el artístico contraste que le opone el andante con su puro y jugoso sentimiento.

Como punto de comparación para observar el sentido en que ha evolucionado el arte de Beethoven, puede ponerse frente á este tiempo el adagio del cuarteto en mi menor (obra 59 núm. 2). La melodía está iniciada en ambos en estilo de coral, pero su expresión es tan distinta, tan romántica allí, tan íntimamente mis-

tica aquí, que más bien parecen producciones de almas diferentes que creaciones de un mismo espíritu.

Final.— El tema del *allegro appassionato* lo concibió Beethoven para final de la sinfonía novena. Luego lo abandonó al decidir el empleo de las voces y hacerles antonar el himno á la Alegría, himno precedido de un recitado instrumental. Como si ese tema ejerciera sobre su espíritu una sugestión especial, la sugestión de la voz humana, al adoptarlo aquí lo precede también de otro recitado, y al recitado antepone una breve marcha. Esta sucesión de elementos distintos sin estar determinados por exigencias de forma, no pueden responder á un capricho frívolo. Por ello, no falta razón á los que creen que están inspirados en el pensamiento expresivo alma del poema sinfónico moderno: la *canzona*, ferviente oración salida de lo más profundo del alma; *sintiendo nueva fuerza*, el despertar á la vida; la *marcha*, afirmación del espíritu varonil dispuesto á proseguir la lucha; el *recitado*, la entrada en la vida; el final, la vida misma con sus desbordantes pasiones, su calor comunicativo, su corriente de amor y de ternura, donde Beethoven parece volver la vista hacia el espíritu inspirador de los cuartetos obra 59, y de la sonata *appassionata*.

Assai sostenuto.—Allegro.

La lenta introducción en notas tenidas—*assai sostenuto*—en la que se dibuja el motivo



precede á la entrada del *allegro*, iniciado con una breve fantasía á solo del violín primero, á la terminación de la cual indica el violonchelo el motivo culminante de este tiempo, en la menor

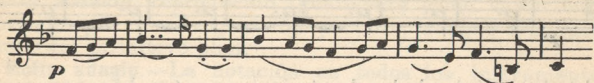


Ese motivo se formaliza más melódicamente en el violín primero, y con alguna intervención de la fantasía inicial continúa engendrando el primer tema, fragmentariamente cantado por los cuatro instrumentos. Dos breves motivos



indican el periodo de transición, prolongándose el último en un enlace (*crescendo*) para el segundo tema. Lo comienza á cantar

el violín segundo, piano y *dolce*, acompañado por los demás instrumentos



continuándolo el primero, con la indicación de *teneramente*. Nuevos apuntes melódicos y rítmicos siguen interviniendo en su desenvolvimiento, hasta aparecer, tras un *ritardando*, el motivo de la introducción (*assai sostenuto*) en el violonchelo, y en seguida el motivo inicial del *allegro*, declamado por el violín primero, cerrando con su desarrollada intervención la parte expositiva.

Un episodio en do mayor, piano, iniciado en octavas por los instrumentos graves, precede á otro donde se funden y entrelazan los motivos de la introducción y del principio del *allegro*.

El primer tema se presenta en mi menor, con la fantasía y el declamado, aumentado en interés. El episodio de tránsito, precede en la misma forma anterior al segundo tema en fa, cantado por el violonchelo, proseguido por el primer violín, y seguido de todos sus elementos, algo ampliados á veces, hasta indicar de nuevo el motivo del *assai sostenuto* de la introducción.

Por tercera vez vuelven á presentarse los elementos que engendraron la exposición: el primer tema, en la menor, muy alterado, fundido con el motivo del *assai sostenuto*, ó en su forma original, ó invertido; el segundo de los motivos que aparecieron en la transición; el segundo tema en la mayor, cantado por la viola, *dolce*, y proseguido por el violín, resuelto luego en una nueva utilización del motivo principal, base de la *coda*. Ese motivo se presenta en formas distintas, hasta diluirse en pianísimo. Un *crescendo*, cantando el segundo violín una nueva alusión al motivo principal, conduce al final del tiempo.

Allegro ma non tanto.

Los cuatro instrumentos, á la octava inician el *allegro*



Sobre la figuración notada en los dos últimos compases, actuando como acompañamiento ó contrapunto de ella, la de los dos primeros, se desenvuelven las dos repeticiones en [combinaciones y utilizaciones muy desarrolladas.

La parte alternativa la inicia una especie de imitación de zampoña en el violín primero, acompañado por el segundo.



Al ir interviniendo los demás instrumentos, hacen aparecer á poco un nuevo motivo dialogado al principio por la viola y el violín



y desarrollado extensamente después.

Un nuevo motivo que surge de la región más grave del cuarteto da entrada de nuevo á la exposición de la melodía inicial de la parte alternativa, y tras ella, al *da capo* á la primera parte.

**Canzona di ringraziamento offerta alla
divinitá da un guarito, in modo lídico.—Molto adagio
Sentendo nuova forza.—Andante.**

Molto adagio.—Alternan en él dos elementos: unas estrofas á modo de coral, y unos interludios en estilo fugado, que las separan y dividen. He aquí el primer interludio (figuración en negras) y el primer período del coral (figuración en blancas).



El quinto período del coral se enlaza con el **Andante.**—La melodía, en re mayor, la canta el violín segundo, acompañado por los instrumentos graves y por un trino del violín primero.



Este continúa la línea cantable, disuelta después, en una figura rítmica muy característica, y reapareciendo más tarde el carácter melódico en el violín primero con las indicaciones de *cantabile espressivo*.

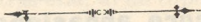
Molto adagio.—Como variación de su exposición primera reaparece ahora íntegramente; los interludios en ritmo distinto; no

Unos breves compases de enlace vuelven á presentar el tema principal, seguido de un desarrollo sobre uno de sus fragmentos. Al indicarlo de nuevo el violín segundo en re menor, se apodera de él en su tonalidad primitiva el violín primero, *espressivo*, comenzando la reproducción.

El tema aparece reducido á una exposición sola; el episodio de enlace precede al segundo tema en la menor, cantado como al principio, y seguido de un nuevo desarrollo que prepara la *coda*, en *presto*.

Esta la inicia el violonchelo cantando en la región aguda el tema principal. La tonalidad cambia á la mayor, y en ella continúa largamente hasta el final, con el empleo de nuevos motivos episódicos, terminando en fortísimo.

CECILIO DE RODA.



**El próximo concierto se celebrará
el miércoles 10 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

- V CUARTETO en *la mayor*: op. 18, núm. 5.
XI CUARTETO en *fa menor*: op. 95.
XVI CUARTETO: *Gran fuga*: op. 133.

