

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VIII.—1908-1909

CONCIERTO XI

(145 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

V

Programa

Primera parte

V CUARTETO en *la mayor*: op. 18, número 5.

- I *Allegro.*
- II *Mennetto.*
- III *Andante cantabile.*
- IV *Allegro.*

Segunda parte

XI CUARTETO en *fa menor*: op. 95.

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

Tercera parte

XVI CUARTETO. Gran Fuga en *si bemol*: op. 133.

Introducción.—Fuga: *Allegro.*—*Meno mosso e moderato.*
Allegro molto e con brio.

Descansos de 15 minutos

V Cuarteto en la mayor

Es quizá el que más directamente procede del arte anterior, del de Mozart, sobre todo. La mayor parte de los comentaristas, principalmente Ulibicheff, cuya admiración por Mozart y por su arte es bien conocida, hasta señalan el íntimo é inmediato parentesco de este cuarteto de Beethoven, con el de Mozart en la misma tonalidad, agregando que procede de él, como el quinteto con piano en mi bemol procede de su homónimo mozartiano. Helm, sin negar la analogía, añade que sólo puede aplicarse al ambiente y á las disposiciones de forma, no al contenido, al espíritu, ni á la invención que son personales, con la personalidad de la primera época de Beethoven, en un sentimiento tierno, amable, feliz, inspirado por dulces y sencillas emociones.

Las notas más personales de este cuarteto hay que buscarlas en fragmentos: en el trío del minué con su característico acompañamiento y con su melodía, anunciadora del tipo del tema con variaciones (primer tiempo de la sonata de piano en la bemol, obra 26) y del tema del tercer tiempo del trío obra 70 núm. 2; en la quinta variación del andante, de carácter sinfónico, con la disposición del tema en los instrumentos centrales, acompañado por los trinos del primer violín y los *staccati* del violonchelo, en sonoridad tan original y nueva que sale por completo de cuanto en este género habían concebido Haydn y Mozart.

Allegro.—Es quizá el que más se aproxima al tipo mozartiano del cuarteto en la mayor: hasta el plan característico de éste, con la breve exposición del primer tema y la mayor amplitud concedida al segundo, con la concisión en el desarrollo y la poca importancia de la coda resulta aquí fielmente seguido. Fresco, juvenil, se desarrolla todo con gracioso humorismo, sin otros momentos de seriedad que los del principio de la exposición del segundo tema.

Menuetto.—La misma influencia mozartiana sigue apareciendo muy visible en la primera parte de este tiempo: un minué cortesano y ceremonioso que muy bien podría encajar en el ambiente del segundo cuarteto en sol. En vez de repetir la exposición del tema, Beethoven lo escribe nuevamente, encomendándolo á la viola, como respuesta de un interlocutor. En el trío, más original, son dignos de notarse, el especial color que adquiere su melodía cantada en octavas por el violín segundo y la viola, con sus característicos acentos, transportada al final, á los dos violines y terminada por los mismos instrumentos que al principio la expusieron.

Andante cantabile.—El andante con variaciones parece tomar como modelo el tipo de Haydn en el «cuarteto imperial» y más directamente aún el de Mozart. El tema de Beethoven está reducido en su primera parte á seguir la sucesión de notas de la escala diatónica descendente y ascendente. Sobre el apunte de este tema en un cuaderno de composición de Beethoven ha encontra-

do Nottebohm una palabra en la que parece leerse *Pastorale*. La naturaleza apacible y tranquila del tema, y la quinta variación antes citada con su fuerza de vida y sus trinos, como explosión de embriaguez primaveral, quizá puedan inducir á confirmar esa indicación. Salvo la variación quinta, todas las demás se ajustan al punto de vista de Mozart y de Haydn; á vestir la melodía con diversos adornos, envolviéndola en arabescos, floreos é imitaciones.

Allegro.—En el final nótase alguna mayor independencia. La melodía fluye ligera y fácil con espontaneidad admirable, con tintas más personales, en alegre corriente, para detenerse de pronto en el segundo tema, que procede, como indica Helm, de esferas más altas, como si esa alegría la interrumpiera una meditación seria, y volviera de nuevo á su felicidad primitiva. La deliciosa fluidez del allegro termina dignamente en la humorística y encantadora coda.

Allegro.

El primer tema se inicia en la mayor, cantado por el primer violín, acompañado por los demás instrumentos



Completado con la intervención de un nuevo motivo en figuración más movida, y tras el breve período de transición aparece el segundo tema en mi menor, piano, iniciado por los cuatro instrumentos, que unidos en los dos primeros compases, se separan contrapuntísticamente en el tercero.



La primera parte de este segundo tema se desarrolla como continuación de su motivo inicial: á la segunda, dialogada entre los cuatro instrumentos, en mi mayor, se une el período final de cadencia, terminado en movida figuración de semicorcheas.

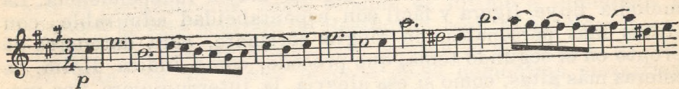
Comienza el desarrollo, como continuación del período anterior, utilizándose en él breves fragmentos de los temas segundo y primero, tratados á veces melódicamente. De cortas dimensiones, enlázase con la reproducción de la primera parte.

El primer tema se prolonga brevemente, y el período de transición preséntase en la misma forma y tonalidad de la exposi-

ción. Ni el segundo tema con sus dos partes en la menor y la mayor, ni el período de cadencia, sufren alteración alguna, prolongándose el último en unos pocos compases, que actúan de final.

Menuetto.

El primer tema en la mayor, piano, lo canta el violín primero acompañado por el segundo



y en vez de repetirse en la misma forma, le reproduce la viola, acompañada por los tres instrumentos.

Inicia la repetición segunda un nuevo motivo más floreado, terminado con un apunte melódico en do sostenido menor, fortísimo. Tras un silencio vuelve a aparecer el tema de la primera parte.

Cantan la primera parte del trío los dos instrumentos centrales, á la octava, acompañados por el violonchelo y el primer violín.



En la repetición segunda, dentro del mismo carácter, la melodía sigue cantándose siempre por dos instrumentos á la octava: los dos inferiores primero, los superiores después, y los centrales al final.

Con el *da capo* tradicional termina el tiempo.

Andante cantabile.

En forma de andante con variaciones. El tema en re mayor, consta de las dos partes acostumbradas, cantada la primera por los dos violines en sextas,



iniciando la melodía de la segunda la viola y el violonchelo, y prosiguiéndola los dos violines.

Las variaciones se suceden en el orden siguiente:

Primera.—En forma fugada sobre una variante del tema que propone el violonchelo.

Segunda.—Cantada por el violín primero, siempre pianísimo, diluido el tema en tresillos de semicorcheas, y sencillamente acompañada por los demás instrumentos. En la segunda repetición adquieren pasajera importancia los instrumentos inferiores.

Tercera.—El tema, simplificado, lo van exponiendo fragmentariamente algunos instrumentos, sobre el movido dibujo de acompañamiento que sostiene al principio el violín segundo, y más tarde los dos violines.

Cuarta.—*Sempre pianissimo*, presenta el tema, algo modificado en su línea melódica, muy cantable.

Quinta.—En fuerte, varían el tema á la octava el violín segundo y la viola acompañados por el violonchelo y por un trino del primer violín. La disposición de los instrumentos se altera pasajeramente en la repetición segunda.

Coda.—Al descender la sonoridad al pianísimo, iniciase el tema en si bemol como para una nueva variación, desenvolviéndose después libremente. Aparece el tema por última vez, pianísimo, *poco adagio*, como base del final.

Allegro.

El apunte rítmico indicado por la viola, y repetido sucesivamente por los cuatro instrumentos, hace nacer en el violín primero el tema principal en la mayor, piano



que sigue desarrollándose, siempre comentado por el apunte rítmico inicial.

Una breve transición, precede al segundo tema en mi mayor, pianísimo

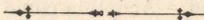


acompañado después por unas escalas descendentes y continuado más tarde con un nuevo motivo.

El período de cadencia se caracteriza por la repetida intervención de un diseño arpegiado que engendra su motivo característico.

Comienza la parte central utilizando el primer tema en un largo episodio. Una breve aparición de la melodía principal del segundo, vuelve á dejar el puesto al primer tema en los dos instrumentos superiores, mientras el violonchelo ejecuta las escalas descendentes que acompañaron al segundo tema en la exposición. Proseguido después con libertad y tras una breve alusión al segundo tema, se inicia la reproducción de la primera parte.

Está algo alterada: el tema segundo aparece en la mayor, y la coda, de algunas proporciones, se desarrolla principalmente sobre el primer tema y su apunte característico, que sigue inter viniendo hasta el acorde final.



XI Cuarteto en *fa menor*

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

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

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

Más curiosa es aún la carta en la que le dedica este cuarteto (16 de Diciembre de 1816): «He aquí, mi querido Zmeskall, mi amistosa dedicatoria, deseando que sea para usted un recuerdo de nuestra larga amistad.—Acéptela como prueba de mi estima-

ción y no como final de un hilo tejido desde hace largo tiempo, porque usted figura en el número de mis primeros amigos en Viena.—Adiós: absténgase de las fortalezas podridas: su asalto es más peligroso que el de las que están mejor conservadas.— Como siempre, su amigo *Beethoven*».

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

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

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

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

íntimo quejido del alma, cuya acendrada expresión, reviste los caracteres de un ensueño. Al volver la melodía, la sobriedad de sus adornos, la mayor fuerza de su intimidad, denuncian lo intenso del sentimiento expresivo, que aún se prolonga en el enlace para el tiempo siguiente.

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

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

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

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

Allegro con brío.

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



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

Tres compases de enlace preceden á una nueva melodía en re

bemol, característica de la transición para el segundo tema, que cantada por el violín va cortejada por un diseño de acompañamiento que ejecutan sucesivamente la viola, el violonchelo y el violín segundo



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

El segundo tema con sus dos ideas características, en re bemol, piano



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

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

La melodía de la transición aparece en la forma y tonalidad de la primera parte (re bemol), modulando luego a fa mayor y continuando su desarrollo en esta tonalidad. El segundo tema se hace oír en el mismo tono de fa, y el período de cadencia está completamente alterado y substituido por una coda sobre el motivo inicial, que después de desarrollarse en fuerte, termina en pianísimo.

Allegretto ma non troppo.

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



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

La viola inicia el motivo



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

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

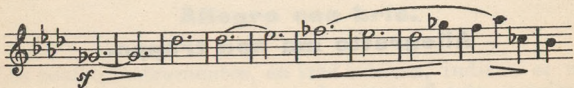
Allegro assai vivace ma serio.

Comienza fuerte, apoyando el ritmo todos los instrumentos



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

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



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

Larghetto espressivo.—Allegretto agitato.

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



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



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

Al terminar este episodio sigue un período donde van apareciendo breves apuntes melódicos entre los que se destaca el que canta el violín segundo en do menor



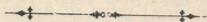
El tema principal vuelve á iniciarse, derivando á poco en desarrollo temático, continuando después su melodía en si bemol menor, y prosiguiendo libremente. El episodio dramático preséntase de nuevo algo alterado, seguido del período que antes lo continuó, y se enlaza con una nueva presentación del tema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

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



y apoyando todos los instrumentos el ritmo de corcheas.

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



Obra 133

XVI Cuarteto: Gran Fuga en *si bemol*

Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée pour 2 Violons, Alte & Violoncelle. Dedié avec la plus profonde veneration A Son Altesse Imperiale et Royale Eminentissime Monseigneur le Cardinal Rodolphe Archiduc d'Autriche, Prince d'Hongrie et de Bohême, Prince-Archevêque d'Ollmütz, etc. Grand Croix de l'Ordre Hongrois de St. Etienne, etc., etc., par L. van Beethoven. Oeuvre 133. Propriété l'Editeur. Vienne chez Math. Artaria.

Esta composición sufrió grandes transformaciones en el pensamiento de Beethoven. Fué concebida y bosquejada primeramente para final del cuarteto en la menor, obra 132: la semejanza de su motivo con el de la introducción del referido cuarteto, y más aún, el hecho de encontrarse sus primeros apuntes entre los de la composición del final del cuarteto en *mi bemol*, obra 127, y de los del primer tiempo del en la menor, no dejan duda sobre este punto.

Después abandonó la idea, ante la nueva orientación que señalaba la *canzona* y compuso la fuga para final del cuarteto en *si bemol* (hoy obra 130); entre los diversos contramotivos que Beethoven apuntó para ella, se encuentran en sus cuadernos algunos muy análogos al tema del *Andante con moto* de ese cuarteto. En esta forma—como su tiempo final—fué enviada la composición al Príncipe Nicolás Galitzin y ejecutada en público por el Cuarteto Schuppanzigh el 21 de Marzo de 1826; pero al publicarla, el editor Artaria suplicó á Beethoven, y logró persuadirle, de que hiciera un nuevo final para el cuarteto en *si bemol*, porque en la obra, ya muy larga de por sí, pesaban demasiado los 745 compases de que consta. Beethoven compuso entonces el final con que actualmente figura ese cuarteto, tituló la fuga en el ma-

nuscrito «*Overture*», y autorizó su publicación separada, dedicándola al Archiduque Rodolfo á quien antes había dedicado la mayor parte de sus más geniales obras: el cuarto y quinto Concierto de piano; varias sonatas de piano, entre ellas la grande en si bemol, obra 106, y la última, obra 111; el gran trio; la misa en re, etc., etc.

Esta dedicatoria da idea de la importancia que Beethoven concedía á la fuga en cuestión. Coincidencia curiosa es la de que las dos grandes fugas que escribe en los últimos años de su vida constituyen en su propósito el tiempo final de dos obras en si bemol: una para la gran sonata, obra 106; otra para el cuarteto de que primitivamente formó parte.

Esta del cuarteto, más aún que la de la gran sonata, obra 106, parece responder á aquel propósito manifestado por Beethoven á Holz: «Hacer una fuga no tiene nada de artístico: yo hice muchas cuando estudiaba, pero la fantasía tiene también sus fueros, y hoy es preciso introducir en el modelo antiguo una materia nueva, verdaderamente poética». Sus largas proporciones, sus disonancias, la manera especial de tratar el tema de la fuga, no sólo por la variedad de sus contramotivos, sino más especialmente aún por las transformaciones rítmicas que alteran su fisonomía característica, son sumamente originales.

Lenz dice de ella que, siendo como es, la obra menos comprendida de todas las del último período, encierra un *divertissement* del más alto interés, episodio encantador, rayo de luz que penetra en este intrincado laberinto.

Ya en la **Introducción** á la fuga se anuncia un Beethoven nuevo, dominando con la novedad de su lenguaje, dejando entrever fugazmente, un alma de ternura y delicadeza.

La **Fuga** se inicia sobre un primer contramotivo orgulloso y exaltado, como si un espíritu diabólico fuera su animador. El motivo de la fuga, como un rugido, va recorriendo sucesivamente los cuatro instrumentos, complicándose cada vez más, sin abandonar el matiz constante de gran fuerza, siempre sinfónico, pidiendo al cuarteto grandes sonoridades. Entre grandes disonancias, en diabólica y extraña orgía, sigue siempre su camino hasta hacer un alto, y reaparecer tras él, tierno y melódico, dulce y acariciador en el **meno mosso e moderato**, contrastando su pianísimo constante con el desenfreno de sonoridad que reinó en la parte anterior. Un breve alarde de fuerza, vuelve á presentarlo sobre un contramotivo nuevo (casi reproducción del motivo-coda que empleó en la fuga final del cuarteto en do, obra 59 número 3) amoroso y dulcísimo, revestido de un encanto especial. Nuevas fisonomías expresivas siguen sucediéndose, aunque predominando entre ellas, los tres tipos de contramotivos notados con su expresión característica, para terminar con un formidable *crescendo* sobre el contramotivo inicial, cuyo ritmo acaba por servir de base al final.

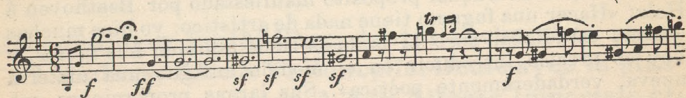
Por lo expuesto puede verse que esta fuga—*tantôt libre, tantôt recherchée* según el título que la encabeza—nada tiene que ver con el modelo clásico, ni aun con la forma ordinaria de tratarla. Audaz, extraña, nueva desde cualquier aspecto que se la mire, llama la atención por lo original de sus combinaciones, por las

variantes expresivas que el motivo adopta, si un tanto áridas en la primera parte, jugosas y dúctiles en la segunda mitad.

Beethoven mismo la arregló para piano á cuatro manos, publicándose en esta forma, después de su muerte, con el número de obra 134. Su efecto se amplía ejecutada por una masa de instrumentos de arco, forma en la cual ha sido ejecutada frecuentemente en Alemania, durante los años últimos.

Introducción.

Allegro.—El cuarteto en fortísimo, expone á la octava en sol mayor, el motivo de la fuga, aislado, en dos formas rítmicas



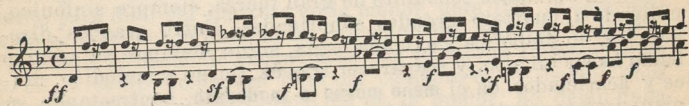
repetiendo la forma segunda en otra tonalidad.

Meno mosso e moderato.—Una nueva forma rítmica del motivo se expone, por dos veces, en este movimiento; la segunda acompañada de uno de los contramotivos que después han de aparecer.

Allegro.—El primer violín, á solo, pianísimo, en si bemol, expone una cuarta forma rítmica del motivo, que es la que ha de predominar en la primera parte de la fuga.

Fuga.

Allegro.—El motivo y el contramotivo se producen simultáneamente, en si bemol, el primero cantado por la viola, y el segundo por el violín primero, ambos en fortísimo.



El violonchelo y los violines segundo y primero van apodrándose sucesivamente del motivo de la fuga, sobre el contramotivo iniciado, cuyo ritmo persiste constantemente.

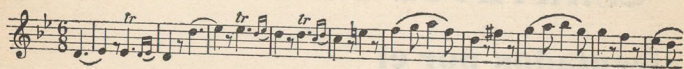
Esta primera parte se desarrolla con mucha extensión. El motivo desaparece ó se transforma, mientras se desenvuelven algunos episodios, á veces entre grandes disonancias, volviendo á presentarse al final, invertido y desfigurado. En la última parte el ritmo del contramotivo es sustituido por uno nuevo en tresillos, durante algún espacio, reapareciendo el primitivo en los compases finales del alegro.

Meno mosso e moderato.—Después de apuntar tres veces los dos violines las cuatro primeras notas del motivo de la fuga, canta el primer violín, melódicamente, sobre un acompañamiento del segundo y del violonchelo, el dibujo en sol bemol.



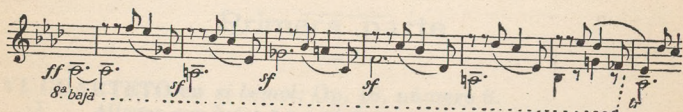
que en seguida sirve de nuevo contramotivo al tema de la fuga. Este aparece sucesivamente en la viola y en el violín segundo, y tras un episodio breve, en el violonchelo y en el violín primero, continuando sus apariciones en alguno de los instrumentos, casi siempre fragmentado, hasta predominar el contramotivo, y llegar por un *diminuendo* al

Allegro molto e con brio.—El motivo adopta la segunda forma rítmica de la introducción. Después, fragmentariamente, sigue desarrollándose sobre un nuevo contramotivo melódico



en un intermedio de breves proporciones.

El motivo, en blancas (primera forma de la introducción), en la bemol, vuelve á exponerse con sus cuatro entradas (violonchelo, viola, violines segundo y primero) sobre el contramotivo.



En su extenso desarrollo se le agregan nuevos dibujos, entre ellos uno en trinos, que va adquiriendo cada vez importancia mayor.

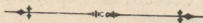
Una alusión al contramotivo que apareció en la primera exposición de la fuga, va seguida del predominio de este elemento rítmico, acompañando á apuntes del motivo, durante algún espacio, hasta resolverse en un movimiento más lento.

Meno mosso e moderato.—Es episódico y muy breve. El motivo, y los contramotivos primero y segundo se hacen oír simultáneamente. Después, un pasaje de transición—*poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo*—siempre piano, conduce de nuevo al **Allegro molto e con brio**, reproducción de la anterior exposición de este movimiento, pero con mayor desarrollo y fantasía.

Dos breves alusiones á los contramotivos primero y segundo (*Allegro.—Meno mosso e moderato*), preparan la *coda*: *allegro molto e con brio*.

El motivo continúa apareciendo en ella, tratado en fantasía, terminando con él y con el contramotivo primero, en fortísimo.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará el viernes 12 de Marzo de 1909 en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, terminando con él la serie de

CUARTETOS DE BEETHOVEN
ejecutados por el

Cuarteto Checo (de Praga)

PROGRAMA

CUARTETO en *si bemol*: obra 18, núm. 6.

CUARTETO en *fa*: obra 135.

CUARTETO en *do*: obra 59, núm. 3 (1).

(1) Aunque anunciado para este último concierto el trío en do menor de Beethoven, la Junta de Gobierno deseaba completar ese programa con alguno de los arreglos que Beethoven hizo para cuarteto. Agotadas completamente las ediciones de esas obras, y á petición del Cuarteto Checo, se repetirá el cuarteto en do, obra 59, número 3.