

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VIII.—1908-1909

CONCIERTO XII

(146 de la Sociedad)

Cuarteto Checo (de Praga)

Carl Hoffman (1.º violín).

Josef Suk (2.º violín.)



Georg Herold (viola).

Hans Wihan (violonchelo).

CUARTETOS DE BEETHOVEN

VI

Programa

Primera parte

VI CUARTETO en *si bemol*: Op. 18, número 6.

- I *Allegro con brío.*
- II *Adagio ma non troppo.*
- III **Scherzo**: *Allegro.*
- IV **La Malinconia**: *Adagio.—Allegretto quasi Allegro.*

Segunda parte

XVII CUARTETO en *fa*: Op. 135.

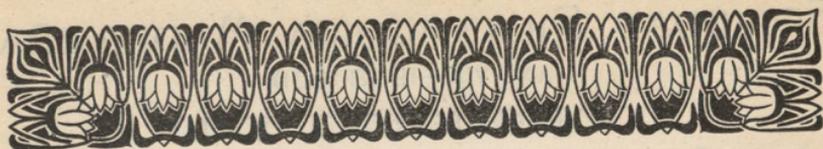
- I *Allegretto.*
- II *Vivace.*
- III *Lento assai, cantante e tranquillo.*
- IV **Der Schwer Gefasste Entschluss: Muss es sein? Es muss sein!** *Grave ma non troppo tratto.—Allegro.*

Tercera parte

IX CUARTETO en *do*: Op. 59, número 3.

- I **Introduzione**: *Andante con motto.—Allegro vivace.*
- II *Andante con moto, quasi Allegretto.*
- III **Menuetto**: *Grazioso.*
- IV *Allegro molto.*

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.

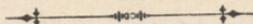
Bien conocido en nuestra **Sociedad Filarmónica**, donde actúa por quinta vez, se compone de los señores siguientes:

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.



VI Cuarteto en si bemol

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

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

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

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

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

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

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

Allegro con brio.

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

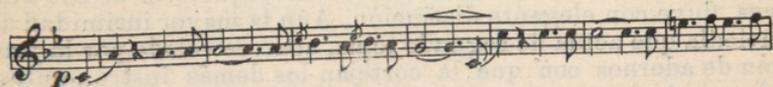


que al reproducirse se traslada á los dos violines. No vuelve á exponerse sino en parte, enlazándose con un breve motivo en escalas ascendentes y descendentes entre los tres instrumentos superiores



característico del periodo de transición, brevemente indicado.

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



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

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

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

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

Adagio ma non troppo.

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



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

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



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

SCHERZO.—Allegro.

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



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

La melodía del trío, la expone íntegramente el violín primero



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

La MALINCONIA: adagio.—Allegretto quasi allegro.

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



y reproduce el segundo. Un nuevo motivo más contrapuntístico sigue luego al anterior, basándose toda el final sobre el grupeto con que termina la primera frase. Por un calderón se enlaza con el

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



va seguido de un complemento dialogado entre el violonchelo, el violín primero y la viola. Un largo enlace presenta un nuevo motivo en fa mayor



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

Va seguido de su complemento, y del motivo que antes lo siguió, ahora en si bemol, y termina volviendo á indicar de nuevo el tema principal.

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



Obra 135

XVII Cuarteto en *fa*

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

Después de la tentativa de suicidio del sobrino de Beethoven, indicada en las notas al cuarteto en do sostenido menor, obra 131, y después de las perturbaciones que trajo al compositor el arreglo de este asunto, se marchó con su sobrino Carlos á pasar una temporada en la casa de su hermano Juan, situada en el puerto de Gneixendorf, á unos 90 kilómetros de Viena. Allí residió Beethoven desde Octubre hasta principios de Diciembre de 1826. El 2 de este último mes salió para Viena, y su mal estado de salud se exacerbó de tal modo con las molestias que sufrió en casa de su hermano y con las penalidades del viaje, que al llegar á la capital de Austria tuvo que meterse en cama, falleciendo á consecuencia de sus males el 26 de Marzo de 1827, pocos meses después de haber cumplido los 56 años.

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

Es uno de los cuartetos que han suscitado más diversas opiniones. Mientras algunos lo declaran el más incomprensible de

todos, otros, como Lenz, adjudican á los tres primeros tiempos «un tono tan delicado, que se temería borrar sus colores soplando sobre ellos», no faltando quien, como Helm, lo llame el más corto y fácil de entender de todos los de la última época, colocado á la misma altura que los demás, en un cierto ambiente más anterior, aunque sin negligencia alguna en fuerza, ni en maestría. De cualquier modo, no hay en este cuarteto la homogeneidad que caracteriza á los anteriores, ni el ascendente progreso de un sentimiento único.

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



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

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

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

Mödligen, ni parecen exactas algunas otras de las afirmaciones contenidas en la carta del compositor, los biógrafos y comentaristas la suponen apócrifa, no concediéndole más autoridad que al relato de Schindler.

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

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

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

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

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

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

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

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

Allegretto.

En la formación del primer tema se suceden varios apuntes de naturaleza distinta, generalmente repartidos entre los distintos instrumentos. Los dos primeros apuntes, en fa mayor, aparecen distribuidos entre los tres superiores.



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



que brevemente desarrollado da entrada al nuevo apunte que, por estar escrito en la tonalidad de do mayor, puede ser considerado como segundo tema. Aparece dividido entre el violín segundo, el primero y los otros instrumentos,



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

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



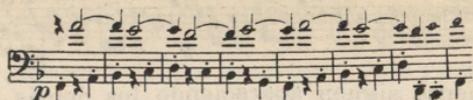
siempre piano, acompañada de alusiones al motivo principal, melodía que va pasando de unos instrumentos a otros.

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

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

Vivace.

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



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

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



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

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

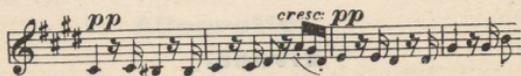
Lento assai, cantante e tranquilo.

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



melodía que, acompañada por sencillos contrapuntos, se desarrolla con alguna extensión, siempre en sentido cantable, interviniendo melódica y brevemente algunos de los otros instrumentos.

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



La melodía inicial, en re bemol, más abreviada, reaparece tratada en cánon entre el violonchelo y el primer violín, sobre un interesante contrapunto de los instrumentos centrales, prosi-

guiendo después en el primer violín, libremente, en forma de variación acompañada por los demás instrumentos, y terminando pianísimo, en un ritardando.

Der schwer gefasste Entschluss.

(La resolución difícilmente tomada.)

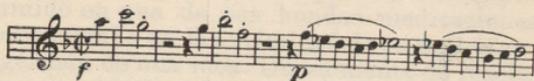
Grave, ma non troppo tratto.—Allegro.

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



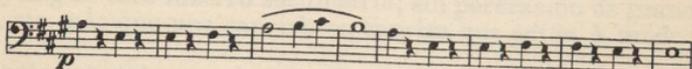
Bruscamente interrumpido ese motivo la segunda vez que se hace oír, prosigue nuevamente, contestado en diversa forma por los dos violines, hasta detenerse, pianísimo, en un calderón.

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



y reproduciéndola después en cánon los dos violines.

Tras un silencio prosigue la misma melodía en la mayor, brevemente, sobre una pedal del violonchelo, quien presenta el segundo tema en la mayor sobre el sencillo acompañamiento de los otros instrumentos,



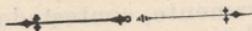
tema que reproduce en la misma forma el primer violín, uniéndolo al período final de la exposición en el que aparece de nuevo la notación de *Es muss sein*.

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

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

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

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



IX cuarteto: en do

En Alemania y en Austria suelen designar este cuarteto con el sobrenombre de *Helden-Quartett*, «cuarteto del héroe», asignándole en la obra de cámara un puesto análogo al que la heroica ocupa entre las sinfonías. Otros comparan su elocuencia con la del final de la quinta sinfonia, y Marx lo tiene por una de las más fieles representaciones del espíritu de su creador, cuando en la noche de su soledad escrutaba los abismos de la existencia, irguiéndose después con toda la virilidad de su alma gigantesca.

Estas observaciones y comentarios sólo pueden tener una cierta justificación aplicados al primer tiempo y aplicarse completamente á la fuga final, nunca á los tiempos centrales influidos por otra clase de sentimientos.

De cualquier manera este cuarteto no tiene menos personalidad que los dos anteriores. Si el primero en fa, descuella por la majestad de su traza, por las regiones de elevación espiritual en que se mueve; si el segundo se presenta envuelto en su tinta misteriosa é íntima, este tercero, con el heroico presentimiento de su comienzo, con las fogosidades que arrastran, con la grandiosidad, con el ímpetu arrebatador de su final, es digno compañero de los otros dos, aun reconociendo en él una menor homogeneidad de estructura, que en nada empaña la individual belleza de cada una de sus partes.

INTRODUZIONE: Andante con moto. — Allegro vivace. — Las palabras de Marx antes copiadas, parecen tener aplicación especial á la introducción de este primer tiempo. En ella parece verse á Beethoven sumido en una de sus hondas meditaciones, aislado del mundo, concentrado en la intimidad de su espíritu, por el que sólo vaga el germen de una idea. Un momento de resolución, más bien de acción, sin objetivo determinado, comienza á animarle, hasta explotar al fin en la rítmica y valiente melodía que domina é infunde su alma al alegre. Tras ella todo es animación y verbosidad. Todo el tiempo está tratado sinfónicamente, con humorismo legitimamente beethoveniano, sin utilizar en el amplio desarrollo más que esa especie de fantasía que precedió á la presentación y algún otro motivo secundario; sin peroración de grandes vuelos, sin más que una caprichosa sonrisa que actúa á modo de final.

Andante con moto, quasi allegretto. — «Suenan en su lentitud, dice Marx, no como un dolor presente, sino como el lamento de un recuerdo, que no se sabe de dónde viene para conmover y estremecer nuestros corazones.» Toda la primera parte con su deliciosa coda, parece por su dulzura, por su encanto halagador, un presentimiento de las romanzas sin palabras de Mendelssohn, quien no había nacido aún cuando esta obra fué estrenada. Después, Beethoven se sumerge en tristezas más hondas, pasajera y ligeramente iluminadas por algún rayo de luz de mendelssohniano carácter. Sus recuerdos parecen divagar en un mundo de tristezas, hasta

que la melodía primitiva con los característicos *pizzicati* del violonchelo viene á intervenir con su encantadora dulzura, extinguiéndose al final sobre los vaporosos *pizzicati* de los cuatro instrumentos.

MENUETO: Grazioso.—Un comentarista apunta la indicación de que no aparecen en él la alegría ni el heroísmo «para no profanar la dolorosa impresión del andante»; otro cree ver aproximarse y retirarse dos parejas, parodiando los minués de antaño. Es un tiempo tranquilo, gracioso, amable, cuyo trío forma vivo contraste con la parte principal, que al terminar la segunda repetición se diluye en la encantadora coda sobre la que ataca la viola el tema de la fuga. La razón de su carácter, y de su colocación en este puesto, más bien que en razones psicológicas, debe encontrarse en el contraste brusco, en la sacudida que produce la fuga final tras un tiempo de ambiente tan delicado y plácido, no del todo extraño al dulce sentimiento del andante.

Allegro molto.—Es titánico, formidable, lleno, según la acertada frase de Helm, de entusiasmo tempestuoso, electrizador, genial, donde la grandeza de la concepción apenas si puede encerrarse en la sonoridad del cuarteto, escrito, al parecer, de un aliento solo, que únicamente puede apreciarse en toda su grandeza ejecutado por cuatro virtuosos que sepan comunicarle todo el ardoroso fuego y toda la intensa vida sonora que palpita en el pensamiento de Beethoven. Es imposible dar una idea de la ardorosa pasión, de la impetuosidad maravillosa con que se desploma esta catarata de sonidos. Ante la elocuencia arrebatadora de esta fuga no es posible pensar en las curiosidades de su forma (primer tiempo de sonata con una fuga como primer tema), en la disposición de sus episodios, en nada que no sea dejarse subyugar por el vibrante arrebato de esta creación, digna de figurar al lado de las más geniales de Beethoven.

INTRODUZIONE: Andante con moto.—Allegro vivace

La lenta introducción, en notas tenidas, siempre pianísimo, en la que sólo se destaca un breve apunte, precede á la entrada del *allegro vivace*, donde el primer violín á solo, comienza ejecutando una fantasía en do mayor,



que proseguida, conduce por un *crescendo* al primer tema en la misma tonalidad, cantado en fuerte por los tres instrumentos superiores, sobre una pedal rítmica del violonchelo.



Su exposición va seguida de una segunda parte, á manera de complemento, que iniciada por el violín segundo y proseguida por el primero, conduce al episodio de transición iniciado por el primer violín, con el motivo,



Este episodio continúa su proceso hasta hacer aparecer el segundo tema dialogado entre los cuatro instrumentos, en sol mayor, fuerte, tema que comienza



y que prosigue su desarrollo casi siempre en una animada figuración. Un nuevo motivo muy breve, que expuesto por el violonchelo reproducen sucesivamente la viola y el primer violín, inaugura el período final de esta primera parte.

El desarrollo utiliza al principio la fantasía con que inició el *allegro* el primer violín, diluida ahora en un episodio, que termina utilizando el complemento del primer tema en fa mayor, y luego el principio del período de transición. Libremente continuado éste, lo sigue un episodio (fortísimo primero, piano después) en contestaciones entre los dos instrumentos inferiores de una parte y los dos superiores de otra, terminado en una nueva fantasía del primer violín que prepara el advenimiento del tema principal.

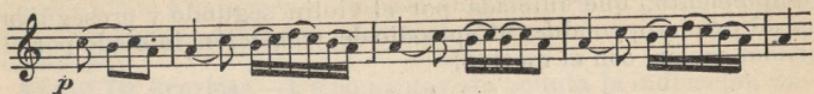
Expuesto como en su forma primera, más adornado á veces, y sin el complemento que antes lo siguió, va seguido del episodio de tránsito, modificado y alargado, y del segundo tema en do mayor. El período final de la parte expositiva se prolonga en la coda, que termina apresurando el tiempo y que concluye en fortísimo.

Andante con moto quasi allegreto.

El tema principal consta de dos partes, marcadas ambas con el signo de repetición. La primera, en la menor, se inicia cantando el primer violín, al que luego se agregan los instrumentos centrales, sobre un *pizzicato* del violonchelo, la melodía



A la terminación de la segunda parte, y sobre el *pizzicato* del violonchelo, canta el primer violín, apoyando su ritmo los instrumentos centrales, un breve complemento del tema



continuando en un episodio no muy extenso, que da entrada al segundo tema.

Lo expone el violín, en do mayor, *dolce*



prosiguiéndolo la viola y terminándolo el violín primero.

El desarrollo se prolonga extensamente, en el carácter del tema principal, siempre en sentido melódico y en forma de diálogo entre diversos instrumentos. La aparición del segundo tema en la mayor, da origen á nuevos episodios sobre el mismo, resueltos al fin en un *pizzicato* del violonchelo, que sobre notas tenidas de los otros instrumentos desciende hasta la región más grave de su diapason, preparando la reproducción del tema principal.

Este se presenta ahora revestido de mayor interés contrapuntístico con sus dos partes, que en vez de repetirse aparecen nuevamente escritas en forma diferente. Va, como antes, seguido de su complemento y de un episodio, pero en vez de conducir al segundo tema, presenta de nuevo el complemento melódico del tema principal, terminando con un final del violonchelo, *pizzicato*, sobre notas tenidas de los demás instrumentos.

Menuetto.—Grazioso.

El primer violín canta en do mayor, piano, acompañado por los demás instrumentos, la melodía



que en vez de repetirse, es cantada nuevamente por el mismo instrumento una octava más grave.

La segunda repetición se desenvuelve como desarrollo libre de la idea primera.

El trío, en fa mayor, lo comienza cantando el violín primero, fuerte, completando la viola la melodía



Sus dos repeticiones se basan en la melodía anterior, á la que se agregan algunos nuevos elementos.

Repetida la parte primera en la forma acostumbrada, en vez

de terminar con la segunda repetición, la sigue una coda en la que el tema principal va diluyéndose hasta espirar en un calderón, sobre el que ataca la viola el tema de la fuga.

Allegro molto.

La viola expone el largo motivo de la fuga, piano, en do mayor, que comienza así



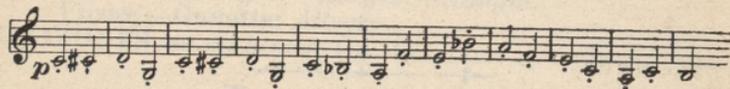
Sucesivamente van entrando el violín segundo, el violonchelo y el primer violín, reforzando cada vez más la sonoridad, hasta que ésta disminuye en un solo del violín primero, para presentar, piano, un nuevo motivo en sol mayor, repartido entre los cuatro instrumentos



que continúa desarrollándose para hacer aparecer de nuevo el motivo principal, como base de un extenso episodio.

A partir de este punto los episodios sobre el tema principal se suceden constantemente, destacando por su importancia el que inicia el violín primero en una progresión ascendente y descendente sobre las tres primeras notas del tema, progresión que van reproduciendo sucesivamente los otros tres instrumentos, y que todavía va seguida de episodios nuevos.

Llegada la sonoridad al fortísimo, la viola ataca de nuevo el tema de la fuga sobre el contramotivo que indica el primer violín



continuando unidos ambos elementos y prosiguiendo en forma análoga a la del principio.

El nuevo motivo que apareció antes en sol mayor, se presenta ahora en do, y al terminar, prosigue el desarrollo de la fuga, primero sobre trinos, después, al iniciarse la peroración, sobre nuevas variantes del episodio construido con las tres primeras notas del tema, secundadas á veces por sencillas intervenciones melódicas del violín segundo, hasta llegar, en el final, á la sonoridad máxima del cuarteto.

CECILIO DE RODA.

**El próximo concierto se celebrará
el martes 13 de Abril de 1909 en el
Teatro de la Comedia, á las cinco de
la tarde, con la cooperación del**

Trío Cortot-Thibaud-Casals

PROGRAMA

TRIO en <i>mi bemol</i>: Op. 100.....	SCHUBERT.
SONATA a tre.....	CORELLI.
VARIACIONES en <i>mi bemol</i>: Op. 44.....	BEETHOVEN.
TRIO en <i>do menor</i>: Op. 66.....	MENDELSSOHN.

