

CONCIERTOS  
DEL SÁBADO

Fundación Juan March

CICLO

---

**BEETHOVEN:**

INTEGRAL DE  
LOS CUARTETOS DE CUERDA

---

FEBRERO - MARZO 2003

Fundación Juan March

# **CONCIERTOS DEL SÁBADO**

CICLO

**BEETHOVEN:  
INTEGRAL DE LOS  
CUARTETOS DE  
CUERDA**

FEBRERO - MARZO 2003

## ÍNDICE

Pág.

Presentación.....	3
Programa general.....	5
Notas al programa, por Antonio Gallego	
1. Preámbulo.....	15
2. Introducción.....	18
3. Los primeros cuartetos:.....	20
Nº 1 en Fa mayor, Op. 18/1.....	20
Nº 2 en Sol mayor, Op. 18/2.....	22
Nº 3 en Re mayor, Op. 18/3.....	24
Nº 4 en Do menor, Op. 18/4.....	25
Nº 5 en La mayor, Op. 18/5.....	27
Nº 6 en Si bemol mayor, Op. 18/6.....	29
Cuarteto en Fa mayor (Sonata Op. 14/1), H. 34.....	31
4. La segunda época.....	35
Nº 7 en Fa mayor, Op. 59/1.....	35
Nº 8 en Mi menor, Op. 59/2.....	37
Nº 9 en Do mayor, Op. 59/3.....	39
Nº 10 en Mi bemol mayor, Op. 74.....	41
Nº 11 en Fa menor, Op. 95.....	43
5. Los cuartetos finales.....	46
Nº 12 en Mi bemol mayor, Op. 127.....	46
Nº 13 en Si bemol mayor, Op. 130.....	48
Nº 14 en Do sostenido menor, Op. 131.....	50
Nº 15 en La menor, Op. 132.....	53
Nº 16 en Fa mayor, Op. 135.....	55
[Nº 17] Gran Fuga, Op. 133.....	59
Participantes.....	63

*Aunque la mayor parte de los cuartetos de Beethoven han sido interpretados en nuestros ciclos a lo largo de los últimos 27 años, ésta es la vez primera que ofrecemos la serie completa en un mismo ciclo.*

*A lo largo de 9 semanas, escucharemos los dieciséis cuartetos que forman la integral, junto a la Gran fuga que fue escrita como final del Cuarteto n° 13 y luego desgajada de él (algunos la consideran el cuarteto n° 17), y un interesante arreglo que el propio Beethoven realizó a comienzos del siglo XIX trasladando a cuarteto una de sus sonatas pianísticas. Son, pues, 18 las obras que integran el ciclo, y como son muy densas, las ofrecemos de dos en dos.*

*El orden no es el cronológico: En cada sesión los intérpretes tocarán dos cuartetos de distintas épocas para asegurar el debido contraste. Aún así, la Gran Fuga la escucharemos junto al Cuarteto para el cual fue escrita.*

*Hemos reproducido las notas al programa que escribió el musicólogo Antonio Gallego, director de las actividades culturales de la Fundación Juan March, para el XVI Ciclo de Cámara y Polifonía organizado por el INAEM del entonces Ministerio de Cultura entre noviembre de 1993 y enero de 1994. Agradecemos el permiso para utilizarlas.*

CECILIO DE RODA

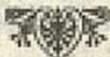
---

LOS CUARTETOS DE CUERDA  
DE BEETHOVEN

---

NOTAS PARA SU AUDICIÓN  
EN LA

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA



MADRID

A. M. Crespo, Paencarral, 17  
1909

# PROGRAMA GENERAL

## PRIMER CONCIERTO

SÁBADO, 1 DE FEBRERO DE 2003

### PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto nº 1, en Fa mayor, Op. 18, nº 1

*Allegro con brío*

*Adagio affettuoso ed appassionato*

*Scherzo: Allegro molto*

*Allegro*

Cuarteto nº 11, en Fa menor, Op. 95

*Allegro con brío*

*Allegretto, ma non troppo*

*Allegro assai vivace, ma serio*

*Larghetto espressivo. Allegretto agitato*

*Intérpretes: Cuarteto Picasso*

David Mata (*violin*)

Ángel Ruiz (*violin*)

Eva M<sup>a</sup> Martín (*viola*)

John Stokes (*violonchelo*)

SEGUNDO CONCIERTO  
SÁBADO, 8 DE FEBRERO DE 2003

PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto nº 2, en Sol mayor, Op. 18, nº 2

*Allegro*

*Adagio cantabile. Allegro*

*Scherzo: Allegro*

*Allegro molto quasi Presto*

Cuarteto nº 7, en La mayor, Op. 59, nº 1, "Rasumovski"

*Allegro*

*Allegretto vivace e sempre scherzando*

*Adagio molto e mesto*

*Allegro*

*Intérpretes: Cuarteto Leonor*

Anne Marie North (*violin*)

Delphine Caserta (*violin*)

Jaime Huertas (*viola*)

Álvaro Huertas (*violonchelo*)

TERCER CONCIERTO  
SÁBADO, 15 DE FEBRERO DE 2003

PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto nº 3, en Re mayor, Op. 18, nº 3

*Allegro*

*Anelante con moto*

*Allegro*

*Presto*

Cuarteto nº 14, en Do sostenido menor, Op. 131

*Adagio, ma non troppo e molto espressivo*

*Allegro molto vivace*

*Allegro moderato. Adagio*

*Andante, ma non troppo e molto cantabile*

*Presto*

*Adagio quasi un poco Andante*

*Allegro*

*Intérpretes: Cuarteto Concertino*

Alexander Vassiliev (*violín*)

Alexander Guelfat (*violín*)

Vicente Alamá (*viola*)

Vladimir Atapin (*violonchelo*)

CUARTO CONCIERTO  
SÁBADO, 22 DE FEBRERO DE 2003

PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto nº 6, en Si bemol mayor, Op. 18, nº 6

*Allegro con brio*

*Adagio, ma non troppo*

*Scherzo: Allegro*

*La malinconia: Adagio. Allegretto quasi allegro*

Cuarteto nº 8, en Mi menor, Op. 59, nº 2, "Rasumovski"

*Allegro*

*Molto adagio*

*Allegretto*

*Finale: Presto*

*Intérpretes: Cuarteto Picasso*

David Mata Payero (*violin*)

Ángel Ruiz Muñoz (*violin*)

Eva M<sup>a</sup> Martín Mateu (*viola*)

John Stokes (*violonchelo*)

QUINTO CONCIERTO  
SABADO, 1 DE MARZO DE 2003

PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto nº 5, en La mayor, Op. 18, nº 5

*Allegro*

*Menuetto*

*Andante cantabile*

*Allegro*

Cuarteto nº 12, en Mi bemol mayor, Op. 127

*Maestoso. Allegro teneramente*

*Adagio, ma non troppo e molto cantabile*

*Scherzando vivace*

*Finale*

*Intérpretes: Cuarteto Leonor*

Anne Marie North (*violin*)

Delphine Caserta (*violin*)

Jaime Huertas (*viola*)

Alvaro Huertas (*violonchelo*)

SEXTO CONCIERTO  
SABADO, 8 DE MARZO DE 2003

PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto nº 4, en Do menor, Op. 18, nº 4

*Allegro, ma non tanto*

*Andante scherzoso, quasi Allegretto*

*Menuetto: Allegretto*

*Allegro*

Cuarteto nº 16, en Fa mayor, Op. 135

*Allegretto*

*Vivace*

*Lento assai, cantante e tranquillo*

*Der schwer gefasste Entschluss: Grave. Allegro. Grave,  
ma non troppo tratto. Allegro*

*Intérpretes: Cuarteto Concertino*

Alexander Vassiliev (*violín*)

Alexander Guelfat (*violín*)

Vicente Alamá (*viola*)

Vladimir Atapin (*violonchelo*)

SÉPTIMO CONCIERTO  
SÁBADO, 15 DE MARZO DE 2003

PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto nº 13, en Si bemol mayor, Op. 130

*Adagio ma non troppo. Allegro*

*Presto*

*Andante con moto, ma non troppo*

*Alla danza tedesca: Allegro assai*

*Cavatina: Adagio molto espressivo*

*Finale: Allegro*

Gran fuga [17], en Si bemol mayor, Op. 133

*Intérpretes: Cuarteto Picasso*

David Mata (*violin*)

Ángel Ruiz (*violin*)

Eva M<sup>a</sup> Martín (*viola*)

John Stokes (*violonchelo*)

OCTAVO CONCIERTO  
SÁBADO, 22 DE MARZO DE 2003

PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto sobre la Sonata nº 9 en Mi mayor (Op. 14, nº 1), H. 34

*Allegro moderato*

*Allegretto*

*Allegro*

Cuarteto nº 15, en La menor, Op. 132

*Assai sostenuto. Allegro*

*Allegro ma non tanto*

*Canzona di ringraziamento: Molto adagio*

*Alla marcia, assai vivace*

*Allegro appassionato*

*Intérpretes: Cuarteto Leonor*

Anne Marie North (*violin*)

Delphine Caserta (*violin*)

Jaime Huertas (*viola*)

Álvaro Huertas (*violonchelo*)

NOVENO CONCIERTO  
SÁBADO, 29 DE MARZO DE 2003

PROGRAMA

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

Cuarteto n<sup>o</sup> 10, en Mi bemol mayor, Op. 74, "Las arpas"

*Poco adagio. Allegro*

*Adagio ma non troppo*

*Presto. Più presto, quasi prestissimo*

*Allegretto con variazioni*

Cuarteto n<sup>o</sup> 9, en Do mayor, Op. 59, n<sup>o</sup> 3, "Rasumovski"

*Introduzione: Andante con moto. Allegro vivace*

*Andante con moto quasi Allegretto*

*Menuetto: Grazioso*

*Allegretto molto*

*Intérpretes: Cuarteto Concertino*

Alexander Vassiliev (*violín*)

Alexander Guelfat (*violín*)

Vicente Alamá (*viola*)

Vladimir Atapin (*violonchelo*)

FEDERICO SOPEÑA

## LOS CUARTETOS DE BEETHOVEN



Notas para su interpretación por la  
AGRUPACION NACIONAL DE MÚSICA DE CAMARA

## 1. PREÁMBULO

Al comenzar a redactar estas notas veo desparramadas por mi mesa de trabajo un buen manojo de folletos beethovenianos relacionados con sus cuartetos. El más raro y curioso es el editado por la Schola Cantorum con motivo de la audición integral ofrecida en Montpellier y Nimes en la primavera de 1909 por el Cuarteto Albert Zimmer de Bruselas, cuyo título resumido es *Analyse des Dix-sept Quatuors de Beethoven d'après les notes prises a la Schola Cantorum de Paris, au cours de composition de M. Vicent D'Indy, recuillies et rédigées par M. Pieire Coindreau, élève du maître, pour être mise en vente au profit de l'érection, á Paris, du monument Beethoven dit sculpteur*. de Charmoy, etcétera (Poitiers, 1909).

El mismo año, pero en Madrid, la Sociedad Filarmónica Madrileña ofreció la integral a cargo del Cuarteto Checo, y algunos socios pidieron al autor de las notas que las reuniera en un folleto similar al que había recogido las de la serie de sonatas pianísticas de Beethoven interpretadas en 1907 por Edouard Risler. Así lo hizo, en efecto, Cecilio de Roda: *Los Cuartetos de cuerda de Beethoven. Notas para su audición en la Sociedad Filarmónica Madrileña* (Madrid, A. M. Crespo, 1909)- Se trata, más que de un folleto, de un excelente librito de 120 páginas, con numerosos ejemplos musicales, que merecería la pena reeditar alguna vez. En él completaba y corregía Roda las notas dispersas que había ido publicando de forma anónima en años anteriores para la misma institución, demostrando buena información y el atinado juicio de costumbre.

Por continuar sólo con los folletos españoles, salto ahora a uno al que tengo especial cariño, y no solo por la entrañable dedicatoria de mi ejemplar: el de Federico Sopena, *Los cuartetos de Beethoven. Notas para su interpretación por la Agrupación Nacional de Música de Cámara*, Madrid, 1942, reeditado más tarde cuando el Cuarteto Húngaro hizo el ciclo en el conservatorio de Madrid (1955), e incluso posteriormente.

Ya más cerca, firmó unas excelentes notas, aunque tal vez demasiado apegadas a la descripción formal, Gerardo Gombau cuando interpretó la serie el Cuarteto Parrenin en el Teatro Real: *Citártelos de Beethoven. Ciclo completo en conmemoración del bicentenario de su nacimiento* (Madrid, 1970).

Con prólogos de Antonio Fernández-Cid y Tomás Marco, además del facsímil del folleto ya mencionado de Sopena, redactó un buen trabajo (*Análisis comentado de los cuartetos de Beethoven*) José Luis García del Busto en el *Ciclo conmemorativo del CL aniversario de la muerte*

de Ludwig van Beethoven. I Parte. Integral de los Cuartetos para cuerda, que hizo el Cuarteto Amadeus para la Asociación de Amigos del Teatro Real (Madrid, 1976).

Y termino, para no ser pesado, con las abundantes y eruditas notas de José López-Calo publicadas con motivo de otro ciclo: *Beethoven. Los cuartetos para cuerda, por el Cuarteto Roth de Londres*, Universidad de Santiago de Compostela, 1987.

Si esto, y mucho más, se ha producido en España, donde la bibliografía musical no florece precisamente como amapola en barbecho, ya podemos imaginar la enorme catarata de tinta impresa que los cuartetos beethovenianos han generado tanto desde el punto de mira de la filología como desde la historiografía, el análisis, la interpretación o la mera divulgación. Quien quiera aventurarse en tan procelosas aguas hará bien en repasar los estudios generales de Helm (1885), Marliave (1925), Masón (1947), Radcliffe (1965), Kerman (1967), Lonchampt (1987)..., los múltiples dedicados a los cuartetos primeros, a los del período medio o a los finales, o los muy numerosos que estudian cuartetos concretos e incluso aspectos parciales de algunos de ellos, como la enigmática *Melancolía* del final del sexto cuarteto de la *opus 18*.

Entre tanta y muchas veces tan inteligente erudición como la vertida sobre estas obras, el oyente no debe desesperarse, ni el comentarista tampoco. Como dijo uno de los músicos más preclaros de nuestra Ilustración, Rodríguez de Hita, en esta facultad el único juez es el oído, y todo lo demás debe estar subordinado a un hecho tan obvio.

Por otra parte, quien suscribe no tiene apenas nada que añadir a lo ya dicho, pues este no es su campo de investigación. Ni tampoco unas notas al programa suelen ser el lugar más adecuado para discutir nuevos hechos o nuevas opiniones sobre las músicas a interpretar, y menos en obras tan conocidas. Se siente, eso sí, eslabón de una cadena de antecesores muy ilustres y tratará de resumir y actualizar algunas de las cuestiones planteadas.

Así pues, tratará de ordenar los datos a la luz de las últimas investigaciones sobre la materia y procurará proporcionar a los buenos aficionados (ya que sólo los buenos no dejan pasar un ciclo como el presente) algunas observaciones que les ayuden (si lo necesitan) a saborear tantos episodios que hoy, muchos años después, siguen despertando nuestra admiración. Porque ese es el mérito de las obras maestras: que, al margen de sus connotaciones *de época* (de la suya, naturalmente), siguen hablando a los oyentes futuros con la misma o mayor claridad que cuando nacieron. Desde ese punto de vista, Beethoven, como Goya, es nuestro contemporáneo.

Las notas, como se observará enseguida, abordan los cuartetos no en el orden en el que van a ser interpretados, sino en el de su nume-

ración tradicional (que no es tampoco la estrictamente cronológica), reservando para el final la *Gran Fuga opus 133* que, escrita como coronación del *Cuarteto opus 130* y así interpretada en su estreno, se desgajó pronto de él para adquirir vida independiente. Para algunos es el *Citártelo número 17* aunque otros, como Roda, atentos al número de *opus*, la consideran como *Cuarteto número XVI*, reservando el último lugar para el *Cuarteto opus 135*. No vamos a reñir por eso.

Pero sí considero interesante resaltar que en este ciclo vamos a escuchar dieciocho cuartetos, uno más de lo que es habitual. Con muy buen criterio, y dotando de alguna novedad a ciclo tan repetido como necesario, los intérpretes acogen el *Cuarteto en fa mayor* (según la *Sonata para piano número 9 en mi mayor, opus 14 número 1*). Se trata de un *arreglo* o transcripción del mismo Beethoven, y aunque no añade nada especial a la monumentalidad de la serie, no hay tampoco motivos para un rechazo o un olvido tan generalizados.

A él se referían expresamente los organizadores del ciclo madrileño de 1909 cuando al final de su prólogo anotaba Roda: "Inútiles fueron las gestiones practicadas para encontrar un ejemplar de los arreglos hechos por Beethoven para cuarteto, y completar con él el último programa. En vista de ello, se repitió el *Cuarteto número IX*, uno de los que mayor entusiasmo habían despertado por su interpretación vibrante y arrebatadora".

Para saborearlo mejor, y méritos tiene sobrados para ello, sugiero que, antes o después, escuchemos la sonata pianística, que no es de las más frecuentadas. Así se apreciarán mejor no sólo las leves diferencias estructurales sino la fina labor de adaptación de unas ideas surgidas en el teclado y su perfecto encaje en los cuatro instrumentos de arco.

## 2. INTRODUCCIÓN

Los cuartetos de cuerda de Beethoven constituyen uno de los núcleos esenciales para el conocimiento de la obra de su creador, pero son también uno de los más sólidos eslabones de la forma más prestigiosa de la música de cámara.

Cuatro eran los elementos que constituían el mundo conocido (agua, fuego, tierra y aire), cuatro las complexiones del hombre (flemática, colérica, sanguínea y melancólica), cuatro los modos musicales maestros o principales (protos, deuterios, tritos y tetrardos), cuatro las voces de la polifonía clásica y cuatro las cuerdas de los instrumentos derivados de la familia del violín; los cuales, naturalmente, acabaron congregándose en irregular número de cuatro, ya que los dos agudos eran similares en estructura, aunque no en funciones: dos violines, la viola y el violonchelo.

No nos es posible ahora el análisis detallado de cómo se codificó, en los años finales del siglo XVIII, la forma reina de la música camerística, ni sus antecedentes en la barroca trío-sonata. Sí debemos mencionar, por hitos memorables de su evolución, los *Cuartetos, opus 33* que Haydn publica en 1782, escritos "en una manera enteramente nueva y muy especial". Mucho se ha discutido sobre las características de esas novedades, y en especial acerca del nuevo concepto de desarrollo temático y, como consecuencia, del más equilibrado reparto de su sustancia entre los cuatro *contertulios*.

Mozart observó detenidamente estos cuartetos y, tras "largo y penoso estudio", respondió al reto con los famosos seis cuartetos de su *opus X*, los dedicados «al mió caro amico Haydn» y publicados al fin por Artaria en 1785. A pesar de algunas opiniones en contra ("Su autor -afirmaba el italiano Giuseppe Sarti- no es más que un tañedor de tecla con un depravado sentido del oído"), estos cuartetos mozartianos, y sus modelos, tuvieron un estudioso excepcional, quien muy pronto tomó el relevo de tan excelsos protagonistas y no conforme con los resultados de su primera serie, también de media docena, siguió insistiendo en la forma del cuarteto a lo largo de toda su vida. Me refiero, claro es, a Ludwig van Beethoven.

Uno de los mejores resúmenes de esta actividad creadora es, en mi opinión, este párrafo de Claude Rostand: "Beethoven, en efecto, ha abordado los cuartetos en tres momentos diferentes, podríamos decir que a lo largo de tres crisis, mientras que las olas de otras aguas de su producción -sonatas o sinfonías- se mecían con regularidad según un ritmo continuo. Parecería que en cada etapa de esta evolución Beethoven experimenta la necesidad de recogerse, de enfrentarse a sí mismo para hacer balance, y para ello escogió el cuarteto".

Los seis cuartetos de su *opus* 18, escritos entre 1798 y 1800, son efectivamente el mejor resumen de su primera manera, la que parte de los modelos de Haydn y Mozart y define su personalidad. En el centro de su segunda etapa creadora, rodeados de las obras más famosas, brillan con luz propia los tres cuartetos de la *opus* 59 (1806-1807), y los dos que cierran la década: el *opus* 81 (1809) y el *opus* 95 (1810). Más de una década después, cuando ya había compuesto y estrenado las obras más emblemáticas de su catálogo (*Misa solemne*, *Novena sinfónica*, las últimas sonatas pianísticas), Beethoven abrió nuevos mundos a la música del futuro abordando de nuevo el género. Si empezó tarde, cohibido tal vez por la excelsitud de sus modelos, hay que señalar que prácticamente murió ensayando nuevas formas, abriendo nuevos caminos por medio de los cuatro instrumentos de arcos frotados. El conocimiento de esta actividad de más de un cuarto de siglo es lo que nos proponemos disfrutar nuevamente a través de esta integral, una de las más contundentes y provocadoras de toda la historia de la música.

### Cronología de los cuartetos

Numeración editorial	Composición	Edición
<b>Primeros cuartetos</b>		
1. Cuarteto núm. 3, opus 18/3	1798-1799	Mollo, Viena, junio 1801
2. Cuarteto núm. 1, opus 18/1	1799-1800	Mollo, Viena, junio 1801
3. Cuarteto núm. 2, opus 18/2	1799-1800	Mollo, Viena, junio 1801
4. Cuarteto núm. 5, opus 18/5	1799-1800	Mollo, Viena, octubre 1801
5. Cuarteto núm. 6, opus 18/6	1799-1800	Mollo, Viena, octubre 1801
6. Cuarteto núm. 4, opus 18/4	1800	Mollo, Viena, octubre 1801
7. Cuarteto en fa mayor-Sonata opus 14/1, H. 34	1801-1802	Bureau d'Arts, Viena, 1802
<b>La segunda época</b>		
8. Cuarteto núm. 7, opus 59/1	1806	Bureau d'Arts, Viena, 1808
9. Cuarteto núm. 8, opus 59/2	1806	Bureau d'Arts, Viena, 1808
10. Cuarteto núm. 9, opus 59/3	1806-1807	Bureau d'Arts, Viena, 1808
11. Cuarteto núm. 10, opus 74	1809	Breitkopf, Leipzig, 1810
12. Cuarteto núm. 11, opus 95	1810	Steiner, Viena, 1816
<b>Cuartetos finales</b>		
13. Cuarteto núm. 12, opus 127	1823-1824	Schott, Maguncia, 1826
14. Cuarteto núm. 15, opus 132	1823-1825	Schlesinger, Berlin, 1827
15. Gran Fuga 1171, opus 133	1824-1825	Artaria, Viena, 1827/1830
16. Cuarteto núm. 13, opus 130	1825-1826	Artaria, Viena, 1827
17. Cuarteto núm. 14, opus 131	1825-1826	Schott, Maguncia, 1827
18. Cuarteto núm. 16, opus 135	1826	Schlesinger, Berlin, 1827

### 3. LOS PRIMEROS CUARTETOS

Nacido en 1770 en Bonn, Beethoven aborda todo género de formas musicales antes de penetrar en el cuarteto de cuerda y la sinfonía. Ciudadano de Viena desde 1792, tres años después recibe ya el encargo de un primer cuarteto para el conde Appony. Por dos veces se puso a ello Beethoven, y es bien sabido que la primera vez le salió un trío para cuerdas (*opus 3*), y la segunda un quinteto de cuerda (*opus A*). La verdad, como suele ocurrir, estaba justo en medio.

Cuando ya ha asimilado la forma reina del clasicismo a través de sus primeras diez sonatas pianísticas, además de las tres violinísticas de la *opus 12*, varios tríos y el primer concierto para piano y orquesta, el músico de Bonn se decide a finales de siglo a abordar el cuarteto, y en un número de seis, similar al de sus modelos: los publicará al fin el editor Mollo a lo largo de 1801 y, aunque con algunas reticencias, pronto se constituyen en «la flor más fina del estilo de su primera manera» (Lenz).

Estilísticamente, no alcanzan los logros que el músico consigue en sus sonatas pianísticas, pero le ayudan extraordinariamente a definir las reglas de estilo clasicista heredado de sus maestros y a aclarar las leyes de la polifonía instrumental, lo que repercutirá inmediatamente en sus incursiones sinfónicas.

Además de los seis cuartetos agrupados en la edición, Beethoven arregló para cuarteto, en los años siguientes, una de sus sonatas pianísticas, y todos ellos obtuvieron el favor del público y de los aficionados que los interpretaban en sesiones privadas, como lo demuestran las sucesivas ediciones, de cuyas erratas se queja reiteradamente el autor.

#### CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 1 EN FA MAYOR, OPUS 18 NÚMERO 1

Escrito a lo largo de 1799, después que el actual *Cuarteto número 3*, es por lo tanto el segundo cronológicamente de la serie, y así se hacía constar en el manuscrito de una primera versión que poseyó su primer destinatario, el pastor Karl Amencia, que está fechado el 25 de junio de ese año. No contento con el resultado, Beethoven reelaboró la partitura, especialmente el primer movimiento: "Mucho lo he modificado, pues sólo ahora sé escribir cuartetos, como lo verás al recibirlos" (Carta a Amencia de 1 de junio de 1800). Por consejos de Schuppanzigh, lo colocó al frente de la *opus 18* por ser el más largo y el más brillante de los seis, con una vitalidad contagiosa y, además, en una tonalidad *fácil*. Esta versión definitiva fue abordada a lo largo de 1800 y, como los tres primeros de la serie, fue publicado por el editor Mollo, de Viena, en junio de 1801.

No conocemos la fecha de su primera interpretación pública, y se supone que sería dado a conocer en los conciertos privados de su destinatario, el príncipe Lobkowitz, por el Cuarteto de Wranitsky, o bien en el palacio del príncipe Lichnowsky por el Cuarteto de Schuppanzigh.

Según confidencias recogidas por Carponi, conocemos el juicio más bien ambiguo de Haydn, quien "aunque muy contento con esta obra, no descubriría en ella ninguna originalidad, no queriendo ver más que una fusión de su propio estilo con el de Mozart".

**Primer movimiento:** *Allegro con brío*, 3/4. Fa mayor

Está inscrito en la forma habitual codificada por los clásicos, es decir, en forma de primer tiempo de sonata bitemática con sus tres episodios previstos: exposición que terminaba en la dominante y es resaltada con barras de repetición de todo el período; desarrollo (compases 115 al 178) y reexposición, con una breve coda o, como prefería D'Indy, «desarrollo terminal» (desde el compás 282) que remata brillantísimamente el movimiento. Como en los tres cuartetos siguientes, no hay repetición.

Basado casi todo él en el breve y contundente motivo con el que comienzan los cuatro instrumentos al unísono -a distancia de octava entre los violines y los dos graves (por los cuadernos de esbozos sabemos cuánto le costó encontrar un tema tan fácil aparentemente)-, más difuminado el segundo motivo (compases 56 y 57), todo el movimiento revela una gran maestría, aunque con tendencia al monoteatismo por el intenso juego contrapuntístico extraído de los dos primeros compases.

**Segundo movimiento:** *Adagio affettuoso ed appassionato*, 6/8.

Re menor.

Escrito también en forma de primer tiempo de sonata bitemática, igualmente rematado con una coda nada decorativa, es un movimiento de singular hondura y melancolía que contrasta vivamente con el anterior. Descansa más sobre el primer tema, que expone el primer violín (compás 2), que sobre el segundo (compás 26), y se distinguen con claridad la exposición, el desarrollo (desde el compás 48), la reexposición (desde el compás 63) y la coda (desde el compás 96).

Beethoven le comentó a Amenda que había descrito a dos amantes en el momento de su separación, habiendo tenido en mente la escena de la tumba de *Romeo y Julieta*. Y en uno de los esbozos del final anotó: «Los últimos suspiros».

**Tercer movimiento:** *Scherzo: Allegro molto*. 3/4. Fa mayor.

En lugar del antiguo *minuetto* (que conservará, no obstante, en los Cuartetos cuarto y quinto), Beethoven escribe un *scherzo* que, con

idéntico esquema, explora ya un mundo puramente rítmico muy desarrollado. El *trío* central, conectado temáticamente con el episodio anterior, concede al primer violín un papel preponderante y de un cierto sabor rústico muy placentero a sus destinatarios, aristócratas y burgueses urbanos que solían pasar largas temporadas en el campo.

**Cuarto movimiento:** *Allegro*. 2/4. Fa mayor.

Escrito en forma de rondó-sonata bitemática, es decir, una mezcla habilidosa del rondó (cuyo estribillo repetirá cuatro veces, una en la subdominante de si bemol, y que hace las veces de primer tema) y del poderoso principio constructivo de la sonata neoclásica, con un clarísimo segundo tema (compás 44) que, en principio, parece simplemente uno de los episodios contrastantes pero que, al repetirse más tarde, e incluso al enlazarse con el tema principal, permite al autor construir un último movimiento más complejo -aunque probablemente no tan bien resuelto, precisamente por la abundancia de ideas y de recursos- de lo que era habitual, aunque en el mismo espíritu.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 2 EN SOL MAYOR, OPUS 18 NÚMERO 2

Durante algún tiempo se creyó que había sido el primer cuarteto que Beethoven habría logrado finalizar, pero hoy se piensa que fue acabado después que el anterior, haciendo, pues, el tercer lugar de los seis dedicados al príncipe Lobkowitz, en orden cronológico. Los esbozos muestran que, en efecto, fue comenzado a lo largo de 1799 al mismo tiempo que el célebre *Septimino*, pero los del último tiempo están muy próximos a los de la *Sonata para piano, opus 22*, lo que sitúan el *Cuarteto en sol ya*. bien avanzado el año 1800.

Su estreno lo realizó, en fecha no precisada, Ignace Schuppanzigh (1776-1830), el amigo íntimo de Beethoven y primer violín del cuarteto auspiciado por el príncipe Lichnowsky, y fue publicado, como los números 1 y 3 de la serie, por Mollo (Viena, junio de 1801).

A pesar de la sensación de facilidad y frescura de ideas que rezuma a primera vista, fue un cuarteto sumamente elaborado y es, de todos, el que mejor representa los ideales neoclásicos de su maestro Haydn, con no pocas ornamentaciones que beben en las mejores fuentes de la *galantería*. De ahí que, y en especial por su primer movimiento, se le conozca en Austria con el sobrenombre de *Complimenter-quartett*, cuarteto de *Los cumplidos* o de *Las reverencias*. Un buen resumen, pues, de la herencia recibida y perfectamente asimilada, aunque no falten los detalles personales e incluso los inesperados.

**Primer movimiento:** *Allegro*. 2/4. Sol mayor.

Escrito en forma de primer tiempo de sonata bitemática, constituye, según Kerman, "la más evidente tentativa hecha por Beethoven para someter su reacia personalidad a esa comedia de buenas maneras que Haydn había predicado como la esencia potencial del estilo clásico".

Si en todo el movimiento es perceptible esa conversación cortés y civilizada de los cuatro contertulios, es especialmente paradigmática en el amplio desarrollo central (compases 82 a 144), en el que no caben más variantes, ni más ingeniosas, en las combinaciones de los cuatro instrumentistas. Una breve coda (compases 233-248), con sus encantadores *pizzicati* finales sobre el motivo de la viola, resume el bienestar general. El mundo está bien hecho.

**Segundo movimiento:** *Adagio cantabile*. *Allegro*. 3/4. Do mayor.

En la forma tripartita *del lied* en el tono de la subdominante, el primer episodio y su repetición ornamentada del tercero tienen un fuerte contraste con el segundo, en el que varía el *tempo* (*Allegro*), el compás (2/4), la tonalidad (fa mayor) y la estructura (bipartita, con dobles barras de repetición y una brevísima coda). Más que en *el lied*, Beethoven habría tenido en cuenta la solución habitual del aria *da capo* operística, con su artificial y rebuscado contraste de *afectos*. Pero un detalle aparentemente trivial lleva su inconfundible firma: como ya señala D'Indy, el motivo del *Allegro* está construido sobre la idea conclusiva del primer episodio, lo que dota de una extraña unidad a conjunto tan aparentemente inestable; y nos recuerda que esta combinación de dos episodios lentos con un rápido central lo repetirá Beethoven en el primer movimiento de la *Sonata en mi bemol, opus 27 número 1, quasi una fantasía*... El *Allegro* central del tiempo lento del cuarteto es, para Kerman, uno de los primeros "pastiche" beethovenianos de contradanzas clásicas binarias, a las que se remitirá con frecuencia, y más desolada furia, en los últimos cuartetos.

**Tercer movimiento:** *Scherzo: Allegro*. 3/4. Sol mayor.

Nueva y feliz búsqueda de la solución típicamente beethoveniana de un *scherzo* -en lugar del clásico *minuetto*- como tercer tiempo. El del *Cuarteto en sol* comienza con la clásica frase de ocho compases para complicarse y contrastarse en muy felices soluciones en el segundo episodio y, frente a todo el *scherzo* propiamente dicho, en el *trío* central en do mayor, con su breve coda de transición a la repetición íntegra del *scherzo* inicial. 'Juego de ágiles marionetas», lo ha descrito con imaginación André Boucourechliev. Realmente -me refiero a Beethoven- no cabe decir más con menos elementos.

**Cuarto movimiento:** *Allegro molto quasi Presto*. 2/4. Fa mayor.

En forma de primer tiempo de sonata bitemática, lo que indica lo ambicioso de su estructura frente a la levedad y el carácter un tanto pretendidamente popular y rústico de sus ideas, participa también, por la insistencia en el desarrollo sobre el primer tema, del carácter del rondó. Sin embargo, la arquitectura de este movimiento es clarísima: exposición (compases 1-139) con sus dos temas, el segundo en el compás 56; desarrollo (compás 140-246); reexposición (compás 247-387) y breve pero brillantísima coda (compás 388) que remata una obra felizmente realizada.

### CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 3 EN RE MAYOR, OPUS 18 NÚMERO 3

Finalizado en 1798, se trata del primer cuarteto de la serie y, por lo tanto el primero que abordó Beethoven. Es estrictamente contemporáneo de la *Sonata para piano en do menor*, "Patética", y no disponemos de ningún dato en cuanto a su estreno público o privado. Fue publicado, como los dos anteriores, por Mollo (Viena, junio de 1801) con la dedicatoria común de los seis al príncipe Lobkowitz. Habría pasado al tercer lugar en la edición (y por tanto en el número dentro del *opus*) por consejos del violinista Schuppanzigh, quien probablemente lo estrenaría con su cuarteto, a causa de su mayor intimismo respecto a los dos anteriores. Lo que indica claramente que también en la edición de varias obras en un mismo impreso (y por lo tanto integrándose en un mismo número de *opus*) se tenían en cuenta los matices comunicativos y presuntamente *comerciales* de las distintas composiciones.

Si el segundo cuarteto ha sido puesto en relación con Haydn, este tercero (en realidad, primero) ha sido relacionado con modelos mozartianos, aunque casi nunca le ha concedido la crítica una maestría similar a la del anterior (insisto, posterior). Es probablemente el menos *beethoveniano* de la serie, y tal vez por eso se le suele tildar de *impersonal*. Escuchado sin prejuicios, revela una gran maestría en la conducción de las voces, equilibrando la importancia de cada una de ellas, lo que en un primer intento del difícil género cuartetístico revela reflexión y habilidad.

**Primer movimiento:** *Allegro*. 2/2. Re mayor.

Escrito en forma de primer tiempo de sonata bitemática, llama la atención la excepcional amplitud del primer tema, que se alarga durante nada menos que diez compases divididos en tres secciones. Eso determina que tarde en llegar el segundo tema (compás 51), y que tal vez por esta causa el período de desarrollo (compases 110 a 162) no

sea tan amplio y rotundo como en los dos cuartetos anteriores/posteriores. Una coda incisiva remata y resume todo el movimiento.

**Segundo movimiento:** *Anclante con moto. 2/4. Si bemol mayor.*

Trazado a partir de un único tema, en forma de *lied*, mantiene una forma ambigua que puede resumirse hasta en cinco episodios en los que la exposición de la idea motriz (que comienza a cantar el segundo violín sobre la cuerda grave, «sul G») va variándose y adquiriendo mayor densidad polifónica, no sin alternar con ideas secundarias que abocetan efímeros contrastes y hasta conatos de desarrollo. Hay quien ha visto en él una forma de primer tiempo de sonata con mucha libertad en su estructura. En lo que casi todos coinciden es en la hondura de las ideas.

**Tercer movimiento:** *Allegro. 3/4. Re mayor/re menor.*

Se trata en realidad de un *scherzo* no confesado, muy clásico de estructura, no del todo alejado del clima del *Anclante*, y cuyo episodio central (el *trío*, disfrazado) modula al modo menor de la misma tónica, con grave pero afectuoso diálogo de los dos violines. A subrayar los *sforzando*. *contratiempo*, que dan interés rítmico al curso de acontecimientos más bien plácidos. La repetición del primer episodio, restituido el modo mayor, no es literal, por lo que vuelve a escribirse del todo, sin el *da capo* preceptivo en un *scherzo* como Dios manda.

**Cuarto movimiento:** *Presto. 6/8. Re mayor.*

En forma de primer tiempo de sonata bitemática, es un final sumamente elaborado en la forma, tal vez el más ambicioso que el autor había escrito hasta entonces, lo que contrasta con el aparente conformismo de los tres movimientos anteriores y ha dado lugar a que se especule con la fecha, que sería un poco más tardía que la del resto del cuarteto.

La intrascendencia de los dos temas (el segundo, en el compás 56) puede enmascarar la bondad del contenido, mucho más interesado Beethoven en especulaciones rítmicas y hasta en algo tan moderno como el contraste de texturas, masas e intensidades (Boucourechliev) en una especie de alucinado *perpetuum mobile* lleno de energía, vitalismo y virtuosismo instrumental.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 4, EN DO MENOR, OPUS 18 NÚMERO 4

Es probablemente el último de los seis primeros cuartetos dedicados al príncipe Lobkowitz, y se supone que debió ser escrito de un tirón

porque no se han conservado los esbozos. Desconocemos la fecha de su estreno y fue publicado, con los dos siguientes, en octubre de 1801 por Mollo, en Viena.

La modalidad menor de la obra, en un tono que Beethoven había ya utilizado con éxito en el tercero de los *Tríos con piano*, *opus 1*, en el tercero de los *Tríos para cuerda*, *opus 9* y, sobre todo, en la *Sonata pianística*, *opus 13*, "*Patética*", ha decidido la buena acogida de este cuarteto desde comienzos del siglo XIX. Beethoven mismo, quizá incomodado porque el éxito de éste restaba méritos a algunos otros de la serie, no dejó de protestar con su acostumbrada sutileza: "Es una basura, bueno justamente para este cerdo de público".

Ni tanto, ni tan calvo. Ni tan genial como lo consideran quienes, al margen de lo que oyen, proyectan sobre las obras que escuchan sus propios sentimientos (aquí, bien propiciados por lo cálido de la tonalidad y de las ideas), ni tan tópico como lo juzgan quienes subrayan el excesivo predominio del primer violín, el menor desarrollo de los temas y el carácter acomodaticio de su estructura: un perfecto resumen, pues, de las maneras habituales heredadas. Hoy no se piensa, como hizo Riemann, que Beethoven aprovechara ideas de obras juveniles anteriores a su venida a Viena (1792), pero tampoco se le considera como pórtico del Beethoven genial de la segunda época. En definitiva, a nadie le apesadumbra -como quizá fingió el propio autor- su fácil comunicatividad, porque a nadie le amarga un dulce.

**Primer movimiento:** *Allegro, ma non tanto*. 4/4. Do menor.

En la forma habitual del primer tiempo de sonata bitemática, hay un claro predominio del primer tema, expuesto por el primer violín en el comienzo, que va a ser repetido con leves variantes secuenciales a lo largo de todo el tiempo. El segundo tema, en el relativo mayor (compases 33-34 de la exposición, segundo violín) o en do mayor (compases 157-158 de la reexposición, primer violín), no introduce el suficiente contraste, ya que comienza con un parecido salto anacrúsico y se adorna con un grupeto similar, aunque invertido. Tampoco las modulaciones introducidas en el desarrollo (compases 78-135) son para pasmarse, pues incide en dominante y subdominante, y apenas trabaja los temas, sino que los repite. Una breve coda (compás 202), perfecto resumen de todo el movimiento, lo cierra con brillantez dejando el buen sabor de ese patetismo de salón (cercano, en todo caso, «al estilo trágico de *Coriolano*», como ha subrayado Marliave) que tan buenos resultados suele producir.

**Segundo movimiento:** *Anclante scherzoso, quasi Allegretto*. 3/8. Do mayor.

Mezcla habilidosa y encantadora de una estructura de primer tiempo de sonata bitemática, con su exposición, desarrollo (compases 83-85), reexposición y coda (compases 225-261), con el espíritu de la fuga, en cuanto a la forma; y del tiempo lento preceptivo, aunque esta vez más juguetón, con el del *scherzo*, aunque esta vez más lento. Aunque no varía la tónica de la obra, pero sí el modo, y a pesar de que el segundo tema es una suerte de variación invertida del primero, el movimiento establece un suficiente contraste con el resto de la obra y señala, en mi opinión, que todo es un juego.

**Tercer movimiento:** *Menuetto: Allegretto*. 3/4. Do mayor.

Nuevas originalidades en el minueto, cuyo tema un poquito heroico, bien ritmado por las notas subrayadas a tiempo débil, le acerca al carácter del *scherzo*. Comoquiera que tras el *trio* central (la bemol mayor, respunteada la melodía por los encantadores tresillos del primer violín, y cuyo segundo episodio no se repite), el autor pide la repetición del minueto en un *tempo •più allegro*», la sensación de ambigüedad entre minueto y *scherzo* se acentúa. Es un truco que Beethoven repetirá en el episodio final de la obra.

**Cuarto movimiento:** *Allegro*. 2/2. Do menor.

En forma de rondó, con una idea en el estribillo no alejada del rondó de la *Sonata «Patética»* D'Indy), está compartimentado en siete episodios, cuatro para el estribillo (A) y tres para los cuplés, el primero de los cuales vuelve a repetirse variado, con lo que el movimiento adquiere una perfecta simetría: A B A C A B A, sólo rota por el plan moduladorio (A / do menor -B / la bemol mayor -A / do menor -C / do mayor -A / do menor- B / do mayor -A / do menor) y por el cambio de *tempo* en el último episodio, *Prestísimo*, que termina restituyendo el modo mayor tantas veces utilizado en la obra, menos trágica así de lo que algunos quieren hacernos ver. Para Kerman, que la considera importante, este rondó es uno de los finales más insípidos de su autor, opinión que, como sugiere Tranchefort, no estamos obligados a compartir.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 5 EN LA MA YOR, OPUS 18 NÚMERO 5

Escrito a lo largo de 1801, en el cuarto lugar de una serie que la edición, como vamos viendo, los colocó en distinto orden por otros motivos, nada sabemos tampoco sobre su estreno y fue editado por Mollo en octubre de 1801 en Viena, como el anterior y el posterior.

Mucho más que el tercero, el *Cuarteto en La mayor* directamente de un modelo mozartiano, concretamente el *Cuarteto número*

18, K. 464; comoquiera que se trata del quinto de la serie que Mozart dedicó a Haydn, la ascendencia dieciochesca de este cuarteto beethoveniano es bien manifiesta. No sólo toma la misma tonalidad que el de Mozart, sino también el mismo plan (no habitual) de los cuatro movimientos, con un minueto en el segundo y un tema variado en el tercero, flanqueados ambos por dos tiempos de sonata bitemática. Incluso algunos temas utilizados no están lejos de los mozartianos. Como sabemos, por Czerny, la admiración que Beethoven sentía por este cuarteto mozartiano en La mayor ("¡He aquí lo que yo llamo una composición!"), todos los datos casan bien. No faltan quienes apuntan al verdadero origen de ambos, y de quienes han visto en las variaciones del *Kaiser-Quartett* de Haydn el modelo de las que aquí introduce Beethoven. Pero entre tantas y tan nobles influencias, no faltan los detalles personales que demuestran la maestría de quien, con este cuarteto, traza una suerte de homenaje y confiesa paladinamente sus fuentes.

**Primer movimiento:** *Allegro*. 6/8. La mayor.

En forma de primer tiempo de sonata bitemática, con repetición íntegra de la exposición y del desarrollo-reexposición, más una breve coda conclusiva, todo respira frescura de ideas y seguridad de procedimientos no sin alternativas en modo menor que producen variedad picante en momentos secundarios. Así, el tema-puente entre los dos principales (el segundo, muy bien dialogado, a partir del compás 43), y ciertos mini episodios del desarrollo (compases 81-137). Lo más notable y *beethoveniano*, sin embargo, es el juego constructivo que extrae del grupo inicial de tres corcheas, preparatorio para la presentación del primer y principal tema de todo el tiempo.

**Segundo movimiento:** *Menuetto*. 3/4. La mayor.

Muy clásico de ideas, no deja el autor de introducir variantes en el molde heredado. Así, en el primer episodio no hay repetición textual, repitiéndose la melodía por la viola y, como consecuencia, variando una fórmula sencilla que así adquiere mayor interés. El trío, también en la mayor, reproduce el clima de un *ländler* rústico, siempre expuesto a la octava por dos de los instrumentos: violín-viola en el primer episodio, los dos graves o los dos agudos en el segundo. ¿Merenderos de los alrededores de Viena? Sí, pero observados desde ventana palaciega.

**Tercer movimiento:** *Andante cantabile*. 2/4. Re mayor.

Tema y cinco variaciones, con amplia coda final que resulta el trozo más libre y por tanto más original, menos apegado a convenciones. Porque tanto la melodía, repartida en dos períodos de ocho com-

pases con sus barras de repetición, como las variaciones, que inciden en la misma estructura, son excelentes pero estamos aún muy lejos de los magnos resultados que Beethoven conseguirá en el arte de la variación en años venideros.

La primera variación, fugada, es habilidosa y un punto irónica. La segunda, la típica ampliación del tema en los tresillos del primer violín. La tercera traslada el tema a los graves y permite trazar en los agudos un delicado tejido ornamental de semifusas, de gran efecto tímbrico. Desde un punto de vista armónico, la más interesante es la cuarta, que hace funciones de variación lenta sin cambiar el *tempo*: una simple alteración (el La sostenido del tercer compás en la melodía que expone el primer violín) permite a Beethoven explorar paisajes hermosísimos e inesperados. La quinta transforma el tema en un asunto heroico y ligeramente pomposo para desarrollar algunos aspectos del tema en la amplia coda, que termina con un remansamiento del *tempo* (*Poco adagio*).

**Cuarto movimiento:** *Allegro*. 2/2. La mayor.

En forma de primer tiempo de sonata bitemática, con dos temas muy diferentes y contrastados: el primero, vivaz y repetitivo, contiene una célula de cuatro notas (tres corcheas y una de valor variable y mayor) de la que Beethoven tiene ya el secreto para extraer miles de sabrosas consecuencias; el segundo, en valores más amplios y lentos, es muy similar al que emplea Mozart en el mismo lugar de su *Cuarteto en la mayor*, por lo que el de Beethoven ha sido enjuiciado como una suerte de cita o, en todo caso, de homenaje explícito. (También hay quien recuerda, no sin razón, el primer cuplé del rondó final de la *Sonata <•Patética>*). Tras la repetición íntegra de la exposición, el período de desarrollo es intenso y ambicioso, con habilidades en la mezcla de ambos temas, crepitante y posiblemente el episodio más *genial* de una obra que, como los buenos vinos, va a más a medida que pasa su curso.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 6 EN SI BEMOL MAYOR, OPUS 18 NÚMERO 6

Compuesto en el penúltimo lugar de la serie, entre 1799 y 1800, no conocemos datos de su estreno y fue publicado, como los dos anteriores, por Mollo, el editor vienés, en octubre de 1801, dedicando Beethoven toda la obra 18 al príncipe Lobkowitz.

La razón de su último lugar en la edición puede estribar en la singularidad de su último movimiento, cuyo título, *La Malinconia* (la melancolía), suele dar sobrenombre a todo el cuarteto. Episodio de ex-

traordinaria originalidad, muy trabajado según nos prueban los numerosos esbozos conservados, se aparta del mundo neoclásico al que nos han acostumbrado muchos de los cuartetos de esta primera parte, e incluso los demás tiempos de este mismo cuarteto, y abre nuevos caminos que Beethoven recorrerá años más tarde. Para D'Indy se trata de un cuarto movimiento que se resolvería en un quinto (el *Allegretto quasi Allegro*), donde la alegría vence a la tristeza. La misma partitura, cuando en este hipotético quinto movimiento se rememoran por primera vez las ideas *melancólicas*, resuelve la cuestión al especificar *Tempo I*: Se trata, pues, de un único movimiento en el que el pasaje lento cumple funciones de grandioso y enigmático pórtico. Un pórtico, en todo caso, más bello, original y magnífico que todo el resto del edificio.

**Primer movimiento:** *Allegro con brío*. 2/2. Si bemol mayor.

Construido en forma de primer tiempo de sonata bitemática, nada en su comienzo hace presagiar la melancolía. Todo en él es alegre, chispeante y hasta hermosamente convencional: D'Indy ha precisado que el segundo tema, expuesto en compactos acordes por los cuatro instrumentos (compases 4-45), es un modelo muy frecuente en la forma *conceno*, así como su final (compases 63-70), fórmula que suele escucharse en múltiples óperas italianas. El desarrollo, sin embargo, comienza a mostrar algunos signos inquietantes, rotos por extraños silencios; todo se restaura en la reexposición (compás 180), que, junto al desarrollo, hay que repetir según marca la partitura. (Otra cuestión es que se haga).

**Segundo movimiento:** *Adagio, ma non troppo*. 2/4. Mi bemol mayor.

En forma de *lieden* tres partes (A B A), la primera y la última muy similares y con un cierto desequilibrio entre la melodía del primer violín, muy ornamentada, y el *acompañamiento* de los otros instrumentos; no así en la parte central en el modo menor de la dominante (compases 16-44), más acorde con las conquistas ya realizadas por Beethoven en otros cuartetos. El retorno le permite variantes ornamentales, bellas pero intrascendentes, que conducen a una coda donde se funden con habilidad ambos temas.

**Tercer movimiento:** *Scherzo: Allegro*. 3/4. Si bemol mayor.

En la forma habitual, la acentuación de la sexta corchea y las numerosas síncopas que produce su ligadura con la primera del compás siguiente (entre otros recursos rítmicos no menos ricos) consiguen una pulsación inquietante, por desacostumbrada, provocando un cierto desasosiego en el oyente. El *trío* es muy brillante para el primer violín,

que traza un *ostinato* rítmico de singular eficacia para, tras un pasaje de transición algo brutal, volver sobre el comienzo.

**Cuarto movimiento:** *La Malinconia: Adagio. Allegreto quasi Allegro.* 2/4 y 3/8, respectivamente. Si bemol mayor.

Aunque ya hemos sorprendido al propio Beethoven confesando un punto de partida extramusical en algunos pasajes de estos cuartetos (*Romeo y Julieta*, los *últimos suspiros* en el tiempo lento del primer cuarteto, por ejemplo), aquí nos encontramos con una especificación expresa, *La melancolía*, y una larga petición a los intérpretes: «Questo pezzo si eleve trattare colla più gran delicatezza». Verdadera cuchillada en el cuerpo del cuarteto (Boucourechliev), es enorme en efecto su contraste expresivo con el trivial rondó con el que enlaza. Musicalmente al menos, no tiene explicación, y habrá que buscarla por otros derroteros. ¿Qué tal la iconología, que en música apenas si hacemos maldito caso?

La melancolía era una de las cuatro complexiones del hombre, regida por el modo *tetrardus* (que se bifurca en el *mixolidio* y en su discípulo el *hipermixolidio*) e influida por el planeta Saturno y (en el ciceroniano *Sueño de Escipión*) por el resto del cielo estrellado. En su traslación a las nueve Musas, era Polimnia la «contristada» por Saturno, mientras que "a la última, Urania, el cielo estrellado le dará hermosura y descanso" (Ramos de Pareja *dixit*). Tristeza y consuelo: *Adagio / Allegretto*.

No está probado que Beethoven se propusiera expresamente el reflejo en música de estas ideas, pero ya sabemos, entre otros por Panofsky, que no es absolutamente necesario que el artista piense conscientemente en ellas: Están en el ambiente cultural heredado. Lo que sí es cierto es que Beethoven tenía la suficiente cultura como para no ignorarlas y que, en mi opinión, la explicitación iconológica que nos proporciona la teoría de la música de las esferas es más rica en matices que casi todas las que leí.

#### **CUARTETO DE CUERDA EN FA MAYOR (SOBRE LA SONATA PARA PIANO NÚMERO 9 EN MI MAYOR, OPUS 14 NÚMERO 1), H. 34**

Beethoven había escrito entre 1798 y 1799, es decir, en pleno trabajo de terminación de sus *Cuartetos opus 18*, dos sonatas pianísticas, las hoy numeradas novena y décima, publicadas en Viena en 1799 como *opus 14 números 1 y 2*, y dedicadas a la baronesa Josefine von Braun. No sabemos quién, solicitó *insistentemente* a Beethoven que transformara una de ellas en un nuevo cuarteto de cuerdas, labor que aco-

metió a lo largo de 1801 y 1802, año en cuyo mes de mayo fue publicado en partichelas: «Quatuor / pour / deux Violons Alto et Violoncelle / d'après une Sonate / composé et dédiée / a Madame la Baroñe de Braun / par / Louis van Beethoven / arrangé par lui meme. / A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie».

El mismo año fue publicado en Bonn y París por Simrock, quien volvería a editarlo muchos años después en Berlín (1875) revisado por Gustav Nottebohm. Se conocen también dos ediciones londinenses de comienzos de siglo: Clementi (1807?), y Clementi, Banger, Hyde, Collard & Oavis (1810), todas en partichelas, así como la revisada por W. Altmann para la Breitkopf & Härtel (Leipzig, 1905). Con prólogo también de Altmann, y basada en la edición anterior, lo publicó en 1911 la editorial Ernst Eulenburg por primera vez en partitura, y de bolsillo.

No se trata, pues, de obra desconocida, aunque sí rara de escuchar y aun de estudiar. Que la versión es del propio Beethoven lo confirman todas las ediciones, pero, sobre todo, una carta del autor al editor Breitkopf & Härtel de Leipzig, fechada el 13 de julio de 1802, recién publicada la primera edición vienesa, en la que confiesa su repugnancia inicial hacia ese tipo de trabajos: "Por lo que respecta a las obras que han de ser arregladas, estoy muy encantado de que usted haya rehusado. La manía antinatural que ahora prevalece de transcribir composiciones pianísticas a instrumentos de cuerda, instrumentos que en todos los aspectos son tan completamente diferentes unos de otros, debería detenerse. Mantengo firmemente que sólo Mozart podía arreglar para otros instrumentos obras que compuso para el teclado; y Haydn podía hacerlo también, y sin desear incluirme por fuerza aliado de estos dos grandes hombres, mantengo lo mismo para mis propias sonatas para piano también. No se trata simplemente de prescindir o alterar pasajes enteros, sino también de añadir otros nuevos, y esta es la clase de obstáculos que sólo puede ser superado por el propio compositor o por alguien dotado de iguales recursos y originalidad. He arreglado sólo una de mis sonatas para piano, y eso porque me lo pidieron insistentemente; y estoy bastante convencido de que nadie más podría hacer lo mismo fácilmente...".

Beethoven no se limitó a una mera copia de la *Sonata*, repartiendo sus ideas en los cuatro nuevos instrumentos, sino que realizó una fina labor de adaptación con magníficos resultados.

Cambió, en primer lugar, la tonalidad de la obra subiéndola medio tono. La razón es fácil de entender. En el original, mi mayor, una nota esencial como la dominante grave (si) queda fuera de las posibilidades de viola y violonchelo, cuya última nota baja es el do: es esa, justamente, la dominante del nuevo tono elegido, fa mayor.

Cambió también la primera y la última especificación de los *tempi*, aunque por distintas razones. En el primer movimiento, el *Allegro*

pianístico se vuelve un *Allegro modéralo* simplemente para remansar un poco el flujo de la obra y permitir un mejor juego de los instrumentos de cuerda. En el último (el *Allegretto* del segundo movimiento no cambia), el *Rondó: Allegro comodo* de la *Sonata* se convierte en un simple *Allegro* en el *Cuarteto*: Se subraya así mejor la estructura de rondó-sonata, como luego veremos.

Cambió, lógicamente, la textura de la composición. No se trata de mejorar la *Sonata*, sino de adecuar sus ideas al *Cuarteto*; es imposible en una simple nota al programa especificar las numerosas diferencias, con múltiples inserciones de células rítmicas y contrapuntísticas que, surgidas del cuerpo mismo de la obra, la hacen ahora polifónicamente más rica y muestran detalles de exquisitez artesanal y compositiva.

Y, por último, introdujo numerosas especificaciones expresivas nuevas (y en algunos casos, distintas): *sforzandi*, *fp*, *crescendi*, etcétera, hablan bien claro del cuarteto como instrumento global mucho más dúctil y que permite más variables que el pianoforte.

Se trata, pues, de una obra no solamente curiosa. Su comparación con la *Sonata* muestra con claridad algunos aspectos del *taller* beethoveniano muy interesantes para quien desee estudiar las intenciones del compositor en otras obras.

**Primer movimiento:** *Allegro moderato*. 4/4. Fa mayor.

En forma de primer tiempo de sonata bitemática, la escritura pianística a cuatro facilita enormemente su encaje en el cuarteto, con las mayores variantes en el período central del desarrollo. Aunque comienza con rotundidad afirmativa, no deja de bucear en mundos más dubitativos y oscuros, sobre todo, en el epicentro del desarrollo, en el que Beethoven suele encontrarse más cómodo.

**Segundo movimiento:** *Allegretto*. 3/4. Fa menor.

Ni minuetto ni *scherzo*, aunque está en funciones de ambos, con su misma estructura, pero evitando las repeticiones textuales en el episodio principal. El cambio a menor produce un contraste tierno y nostálgico. En el que hace funciones de *trío*, ahora simplemente como *Maggiore*, modula a re bemol mayor, tono que en las cuerdas resulta especialmente compacto. Tras la vuelta al primer episodio menor, una coda rememora brevemente el episodio central.

**Tercer movimiento:** *Allegro*. 2/2. Fa mayor.

En forma de rondó-sonata, con cinco episodios de una singular simetría (A B A C A B A), las variantes introducidas en el segundo cuplé (C) son especialmente llamativas respecto a la *Sonata*, y a ello tal vez se deba la supresión del título pianístico de *Rondó*. Aquí la razón es más interesante, pues no se trataría solamente de modificaciones

debidas a los nuevos instrumentos, sino que con ellas reconoce el autor una mayor acentuación de la forma sonata: en el episodio central, es decir, en el segundo cuplé (C), se entremezclan células originadas en el tema del estribillo (A), convirtiéndose así en un verdadero desarrollo de un previo período expositivo (A B A), tras el cual vendría la reexposición (de nuevo A B A) con su coda correspondiente. Sería, pues, una sonata-rondó.

#### 4. LA SEGUNDA ÉPOCA

En poco más de seis años, los que transcurren entre los primeros cuartetos y los que va a dedicar al embajador ruso en Viena, el arte de Beethoven da un vuelco trascendental. Las tres primeras sinfonías, una docena de nuevas sonatas pianísticas (entre las cuales se encuentran las que ya empiezan a conocerse con los títulos de *Claro de luna*, *Pastoral*, *Aurora o Appassionata*), tres nuevos conciertos para piano y orquesta... han definido una nueva manera de pensar la música. Muy influida aún por las reglas de juego codificadas en el neoclasicismo, pero cada vez más iconoclasta en las innumerables rupturas de esas mismas normas y, sobre todo, en las nuevas funciones que el autor hace cumplir a los esquemas heredados.

Además de los tres cuartetos del *opus 59*, publicados en 1808, Beethoven aborda en solitario dos nuevos cuartetos, el *opus 1A* (1809) y el *opus 95* (1810), éste último posterior ya en cuanto a su publicación a las sinfonías *Séptima* y *Octava* que escribe en los dos años sucesivos. Estos cinco cuartetos, que deben sufrir la competencia de tantas obras maestras contemporáneas de su autor, aportan muchas novedades a un *mercado* aún muy tradicional; tantas, que gran parte del público, y los mismos intérpretes, los reciben con muchas reticencias. Beethoven reacciona al respecto apostando por los tiempos venideros e insultando con altivez a quienes son incapaces de paladear tal cúmulo de inesperadas agudezas. No debemos olvidar, para un mejor entendimiento de estas obras, el telón de fondo histórico que sacude a toda Europa, y también a Viena: las guerras napoleónicas, las luchas entre partidarios del antiguo régimen y los que apuestan por las nuevas libertades.

#### CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 7 EN FA MA YOR, OPUS 59 NÚMERO 1

Es el primero de los tres cuartetos dedicados "muy humildemente" al conde Andrei «Rassoumoffski, Consejero privado actual de S. M. el Emperador de todas las Rusias, etcétera». Entre los etcéteras que calla la dedicatoria impresa de la primera edición de la *opus 59* (Viena, Bureau des Arts et d'Industrie, 1808) hay que anotar que Rasumovski era entonces embajador de Rusia en Viena y muy amigo de uno de los principales protectores de Beethoven, el príncipe Lichnowsky. Fue escrito entre el 29 de mayo y el 5 de julio de 1806, según una carta del autor al editor Breitkopf, y su primera interpretación pública la hizo el cuarteto de Schuppanzigh en Viena, en enero de 1809, aun cuando consta que ya lo interpretaba incluso antes de ver la luz impresa.

La gran longitud de la obra y su fuerte densidad fueron la causa de la incomprensión general, extendida a los tres cuartetos: "Obra de un maniático, música áspera". El *Allgemeine Musikalische Zeitung*, más comedido, aludía sólo a problemas de comprensión: "Tres nuevos cuartetos de Beethoven muy largos y difíciles llaman la atención de los inteligentes. Están profundamente pensados y escritos de un modo excelente, pero no están al alcance de todos, a excepción quizás del en do mayor, que debe gustar por su originalidad melódica y su energía armoniosa". Son difíciles también para los intérpretes, y así se lo hace saber el mismo Schuppanzigh, a quien habría respondido Beethoven: "¿Creen que pienso en sus miserables cuerdas cuando el espíritu me habla?". Uno de sus oyentes, el violinista Radicati, le espetó a Beethoven su desacuerdo, a lo que él le contesta la célebre frase: "No es para usted, es para tiempos venideros".

**Primer movimiento:** *Allegro*. 4/4. Fa mayor.

Como el resto de los cuatro movimientos, está en forma de primer tiempo de sonata muy clásico de estructura, aunque trazado sin cortes ni barras de repetición. El primer tema lo expone el violonchelo al comenzar (hasta cien modificaciones han contado los estudiosos en los cuadernos de apuntes), y el segundo el primer violín (compás 60). El desarrollo (compases 103-253) adquiere proporciones gigantescas, y consta de hasta cinco episodios en donde Beethoven explora con total maestría las infinitas posibilidades de sus dos motivos. Tras la reexposición, y como si aún le quedaran cartas en la manga, el autor propone espléndida coda o (como le gustaba decir a D'Indy en sus análisis) un nuevo *de-saiTollo* «terminal» (compás 348) que remata el magnífico edificio.

**Segundo movimiento:** *Allegretto vivace e sempre scherzando*.

3/8. Si bemol mayor.

El espíritu del *scherzo* ha sido desarrollado en forma de primer tiempo de sonata bitemática, lo que de nuevo provoca un agigantamiento de la forma que provocó incomprensiones, y ello desde las quince notas iguales con las que el violonchelo marca el ritmo, lo que habría provocado la risa de los intérpretes. El segundo tema no llega hasta el compás 115, el desarrollo comienza en el compás 153, la reexposición en el compás 259, y una nueva coda de desarrollo terminal (compases 404-476) remata brillantísima uno de los *scherzi* más ambiciosos y más amplios del autor, sólo comparable desde este punto de vista al de la *Novena sinfonía*. Aunque el principal interés es el rítmico, todos los parámetros polifónicos, e incluso el plan modulatorio (si bemol, re bemol, sol bemol) refuerzan el magno festín. Schumann dijo de él que, si bien Beethoven toma sus motivos en la calle, hace con ellos las más bellas frases del mundo.

**Tercer movimiento:** *Adagio molto e mesto*. 2/4. Fa menor.

Escrito también en la forma sonata bitemática, se trata de un *lied* tripartito pero mucho más complejo.-Su estructura, no obstante, es más clara que la del movimiento anterior, y con ella se pinta un paisaje desolado de inusitada intensidad emocional. El propio Beethoven anotó al margen: «Sauce o caricia sobre la tumba de mi hermano», lo que ha dado pasto a los eruditos para elucubrar sobre quién era el destinatario, si su hermano mayor, Ludwig María, muerto a poco de nacer en 1769, o algún hermano de logia masónica que habría merecido tal monumento sin que sepamos las causas. El primer tema lo expone el primer violín nada más comenzar, y el segundo el violonchelo en su región aguda (compás 24); el desarrollo (compás 46) explora las posibilidades de ambos con bellas modulaciones, para reexponer (compás 84) con imaginativas variantes y, a través de una coda ornamental del primer violín, enlaza con un largo trino con el último movimiento.

**Cuarto movimiento:** *Allegro*. 2/4. Fa mayor.

También en forma de sonata bitemática, el violonchelo expone un tema ruso en honor a su destinatario. Tomado de una colección de *Cantos populares mosos* publicada por Ivan Pratsch, y copiado en su cuaderno de apuntes (tema que también tomaría Rimski-Korsakov en *El Zar Saltan*), funciona en la forma sonata como primer motivo, que contrastará con el segundo que expone el violín segundo (compás 44). Tras repetir la exposición -caso único en este cuarteto-, comienza el desarrollo, ingenioso (compases 100-179), sigue la reexposición y la coda brillante y compleja (compás 266).

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 8 EN MI MENOR, OPUS 59 NÚMERO 2

Escrito en el otoño de 1806 y publicado, como el anterior y el que le sucede, con el mismo número de *opus* 59 con destino al conde Rasumovski en 1808, habría sido estrenado por Schuppanzigh en enero de 1809 en el mismo clima de incompreensión general. Es, sin embargo, menos extenso que el *Cuarteto en Fa mayor* que le precede, y presenta menos problemas formales, con una estructura más *tradicional* en sus cuatro movimientos. La escritura, sin embargo, sigue arriesgando demasiado en relación con las convenciones de su tiempo. El tono general es más intimista y misterioso, menos *heroico*, y a lo largo de la obra Beethoven explora de nuevo con total maestría casi todas las posibilidades expresivas: lo constructivo arquitectónico, la contemplación meditativa de la naturaleza, la sublimación del mundo de

la danza (incluido un nuevo tema ruso en los episodios centrales del tercer movimiento, como concesión a su destinatario), o la que ya viene siendo habitual orgía rítmica en el último tiempo.

**Primer movimiento:** *Allegro*. 6/8. Mi menor.

Dos acordes secos y poderosos, como extraídos del mundo del recitativo acompañado de la ópera seria, preceden a la exposición del primer tema en el preceptivo molde del tiempo de sonata bitemática. Estos acordes, con su no menos poderoso compás de silencio que les sigue, son no sólo llamadas de atención, sino ejes de simetría que dibujan con mucha fuerza la forma de todos los episodios.

El primer tema, expuesto por el primer violín y violonchelo en el tercer compás, contiene un primer diseño de cuatro notas que será el eje constructivo de gran parte del movimiento. El segundo tema (violín primero, compás 39) es mucho más convencional y melódico. El desarrollo, tras la repetición íntegra de la exposición, incide sobre ambos, pero también sobre un pasaje sincopado de gran originalidad; junto con la reexposición (compases 145-204), se repite también íntegramente, aunque en realidad no es necesario y en muchas interpretaciones se pasa directamente a la coda, perfecto resumen de todo el tiempo.

**Segundo movimiento:** *Molto adagio*. 4/4. Mi mayor.

También en forma sonata bitemática, se trata, como en el cuarteto anterior, de un emotivo *lied* amplificado y desarrollado. Fuentes antiguas (Holz) nos han transmitido la anécdota de un Beethoven meditativo ante una noche estrellada contemplada en los solitarios campos del Saat, cerca de Badén, o (Czerny) la de "una meditación sobre la armonía de las esferas ante el cielo estrellado en el silencio de la noche". La segunda, más refinada, coloca al autor en la onda bien ilustre de la elucubración sobre el pequeño mundo del hombre, cuya máxima expresión en nuestra lengua es sin duda la *Noche serena* de nuestro Fray Luis de León, repleta por cierto de resonancias músicas. Ya hemos intuido, por lo demás, a través de su meditación sobre la complejidad melancólica (*Cuarteto número 6, opus 18 w<sup>6</sup>*), que estas cuestiones no le eran ajenas a Beethoven. En cuanto a la forma, anotemos el primer tema, expuesto por el primer violín en el comienzo en el clásico molde de ocho compases; el segundo, por viola y violonchelo en el compás 27; el espléndido desarrollo (compases 59-84), y la reexposición.

Beethoven exigió a los intérpretes un derroche sentimental: «Si trata questo pezzo con molto di sentimento».

**Tercer movimiento:** *Allegretto*. 3/4. Mi menor.

Aunque sin especificar expresamente, se trata en forma y contenido de un verdadero *scherzo*, encantador ciertamente, en donde tanto

el modo menor como las abundantes síncopas producen una tierna inestabilidad muy precursora de los románticos. En el episodio que hace funciones de *trío*, y en modo mayor (*Maggiore*, dice la partitura, que también especifica en cada una de las voces que lo van tomando: «Theme russe»), el autor homenajea de nuevo al destinatario Rasumovski con un tema folclórico ruso copiado del libro de Pratsch, y tratado en forma fugada con extraordinario ingenio. Volverán a utilizarlo, como es bien sabido, Rimski (*La novia del Zar*) y Mussorgski (escena de la coronación del *Borís*). Como en los *scherzi* de la *Cuarta* y *Séptima sinfonías*, o en los de los *Cuartetos décimo* y *undécimo*, el autor picle, tras la vuelta al *scherzo*, la repetición del *trío* por segunda vez, y del *scherzo* por tercera, aunque en estos, «senza replica» .

**Cuarto movimiento:** *Finale: Presto. 2/2. Mi menor.*

En forma de rondó-sonata bitemática, se trata de una verdadera or­gía rítmica en la que los temas pasan a un segundo grado de interés, aunque subrayan la forma. El primero (A), que cumple las funciones de estribillo en el rondó o primer terna en la sonata, tiene la particularidad de comenzar en do mayor para rematar en el verdadero tono de la obra. El segundo (B, compás 70) hace funciones de primer cuplé y desemboca en el primero o estribillo (A, compás 107). Un nuevo elemento (C) puede ser considerado como segundo cuplé o desarrollo de la sonata (compás 146), que terminaría con una reexposición a la inversa, es decir, antes el segundo episodio (B) y luego el primero (A).

Lo cierto es que la rapidez que Beethoven imprime a todo el movimiento, y su intensa ritmación, hacen que todos los esquemas apenas sirvan en la audición. Sería como poner puertas al campo.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 9 EN DO MAYOR, OPUS 53 NÚMERO 3

Tercero de los cuartetos dedicados a Rasumovski y publicado como los dos anteriores en Viena a principios de 1808, parece un poco posterior en su redacción (tal vez, 1807) y, para algunos, en concepto. Los dos primeros tendrían, en medio de su grandeza, más gérmenes dúbidos y enigmáticos, mientras que en el tercero hay una gran rotundidad y determinación, sobre todo en los dos tiempos extremos. Fue el único que obtuvo un juicio positivo del *AllgemeineMusikalische Zeitung* ("originalidad melódica y armoniosa energía"), y esas mismas cualidades han tenido como consecuencia que, sobre todo en los países germánicos, se le conozca como *Helden-Quartett*, cuarteto heroico, trazando una especie de paralelo con la tercera sinfonía.

Dejando al margen estas arriesgadas analogías, sí es cierto que en uno de sus esbozos anotó Beethoven un pensamiento que puede tener relación con lo rotundo de algunas de las soluciones musicales de este cuarteto: "Al igual que te arrojas aquí al mundanal torbellino, puedes escribir obras a despecho de todos los obstáculos que la sociedad impone. No guardes más el secreto de tu sordera, ni siquiera en ai arte".

**Primer movimiento:** *Introduzione: Andante con moto. Allegro vivace.* 3/4 y 4/4, respectivamente. Do mayor.

El primer tiempo de sonata bitemática está precedido, por primera vez en un cuarteto beethoveniano, de una introducción lenta de 29 compases, lo que, al margen de su efecto musical, tiene sin duda un significado figuralista (al igual, por ejemplo, que el recitativo acompañado en la ópera del XVIII). Su intensa crueldad armónica, desde el acorde inicial al penúltimo, que resuelve en una séptima de dominante en primera inversión, también lo tiene, y debe relacionarse con la meridiana claridad del primer tema, una vez comenzada la exposición en *Vivace*, la energía casi sinfónica en que se resuelve ("las trompetas de una parada militar", según Lonchampt), o la eficacia contrapuntística del segundo (compás 77). Tras la repetición íntegra, un amplio desarrollo conduce a una inesperada reexposición con una variante del primer tema (compás 181-182) que pronto se normaliza según los viejos moldes formales.

**Segundo movimiento:** *Andante con moto quasi Allegretto.* 6/8. La menor.

Según los esbozos, el tema del *Allegretto* que Beethoven utilizó en la *Séptima sinfonía* habría sido pensado para este movimiento. Aquí, sobre un ritmo uniforme y casi obstinado que comienza espectacularmente con los *pizzicati* del violonchelo, eligió la fórmula que empezaba a ser habitual en él. Es un gran *lied* tripartito amplificado con los moldes de la forma sonata: la melancólica melodía inicial como primer tema, otra no menos doliente pero más dulce como segundo (compás 44), el gran desarrollo central (compases 62-139) que incluye una intensificación de la segunda melodía, y la reexposición, en la que, muy juiciosamente, se omite mencionar el segundo tema, ya suficientemente oído, pero no una excelente coda.

**Tercer movimiento:** *Menuetto: Grazioso.* 3/4. Do mayor.

El minueto, a pesar del inicio de desarrollo que aparece en el segundo episodio, del virtuosismo y longitud del *trío*, y de la sorprendente coda final, que no es ornamento, sino desarrollo *terminal* y preparación para la tempestad que se avecina, es ya un tiempo desacomtumbrado en Beethoven, rememoración de épocas pasadas, aunque

con los suficientes nuevos aderezos. Es, en todo caso, una prolongación del tiempo de reposo impuesto por el *Andante* y una transición hacia el final, que emerge súbitamente sobre el último acorde de este tiempo.

**Cuarto movimiento:** *Allegro molto*. 2/2. Do mayor.

En el siglo XIX se llamó a esta obra el *Cuarteto confuga*, aludiendo a este final que, sin embargo, no es una fuga, sino un clarísimo primer tiempo de sonata bitemática; desarrollado, eso sí y genialmente, en bellísimo y arrollador contrapunto imitativo.

Así, el sujeto de la pretendida fuga que expone la viola es el primer tema de la sonata, que una vez desenroscado, conduce al segundo (compás 64); el desarrollo (compases 92-209) consta de cuatro secciones, todo un tratado de contrapunto con presentación de la fuga en movimiento contrario y otras mil diabluras que el oyente, sojuzgado por el curso arrollador de los acontecimientos, apenas si tiene tiempo de saborear; la reexposición presenta el primer tema con un contrasujeto que ya había sido sugerido antes y que convierte el pasaje en una doble fuga; una amplia coda de desarrollo terminal (compás 305) nos conduce, de sorpresa en sorpresa, hacia un final brillantísimo y arrebatador, pocas veces igualado ni siquiera por Beethoven. Estamos ante una música tan compleja en su estructura (una síntesis genial de los principios constructivos de la fuga y la sonata) como aparentemente simple y eficaz en su audición.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 10 EN MI BEMOL MAYOR, OPUS 74

Entre los tres cuartetos anteriores y éste, en algo más de dos años, Beethoven escribió tres sinfonías (*Cuarta*, *Quinta* y *Sexta*), dos conciertos para piano (*Cuarto* y *Quinto*) mas el de violín, los dos *Tríos opus* 10... En varias de ellas, eligió la tonalidad de mi bemol mayor: el *Sexto trío*, el *Concierto «Emperador»*, la *Sonata opus 81a*, «*Los aclioses*»... El cuarteto fue terminado en ocaibre de 1809, tras la época del bombardeo y segunda ocupación de Viena por las tropas de Napoleón. Época penosa para Beethoven, que ve morir a Haydn, pero al mismo tiempo llena de esperanza tras la paz de Wagram. Fue publicado por Breitkopf & Flärtel en Leipzig en diciembre de 1810 y dedicado, como los seis primeros, al príncipe Lobkowitz, quien, con el príncipe Kinsky y el archiduque Rodolfo habían garantizado a Beethoven una pensión para que no abandonara Viena.

Un apunte del *Allegro* del primer movimiento, con la anotación de «*Beim goldenen Kreuz*» (A la cruz dorada), nombre de una popular ta-

berna de los alrededores de Viena, ha dado pie a Romain Rolland para una lectura programática del cuarteto, similar a la que el propio Beethoven propuso en su *Sonata -Los adioses*. No debía anclar muy descaminado, puesto que una reseña contemporánea del *Allgemeine Musikalische Zeitung* da una pista parecida, aunque poco favorable al autor: "Más grave que alegre, más profundo y lleno de arte que agradable y gustoso. No es de desear que la música instrumental se desvíe por esos caminos. El cuarteto no tiene como misión celebrar la muerte, pintar sentimientos de desesperación, sino elevar el alma mediante un juego imaginativo, dulce y bienhechor". Reprocha a Beethoven un exceso de subjetividad, y califica su arte "tan profundo y pesado que el oscuro espíritu del conjunto ha engullido por completo lo que podía haber de amable y ligero en el detalle".

En los países germánicos se le conoce con el sobrenombre de *Cuarteto «de las arpas»*, olvidadas ya las posibles conexiones con las guerras napoleónicas y los paseos del autor por los suburbios vieneses, a causa de los *pizzicati* de ciertos pasajes del primer movimiento.

**Primer movimiento:** *Poco adagio. Allegro. 4/4.* Mi bemol mayor.

De nuevo, como en el *opus 59 nº 3*, un lento introductorio precede al *Allegro* en forma sonata bitemática. Además de preparar al oyente, introduce en el pórtico tres células rítmicas que luego utilizará abundantemente. La angustia de la introducción queda resuelta inmediatamente por el lirismo del primer tema, que resuelve en una cadencia en la que ya suenan los *pizzicati* de los graves, respondidos por los dos violines. El segundo tema (viola, compás 52; viola y violonchelo, compás 53) es más sinuoso y establece el contraste. Tras la repetición íntegra, el desarrollo adquiere mayor profundidad polifónica y en su final, sobre acordes del primer violín, los tres restantes trazan el conocido pasaje de arpeggios en *pizzicato* que conduce a la reexposición (compás 139) y a una larga coda, muy bien trabajada a pesar de que comienza como si se tratara de una cadencia ornamental del primer violín.

**Segundo movimiento:** *Adagio ma non troppo. 3/8.* La bemol mayor.

En forma de *lied* en seis secciones, con atisbos de tema variado y aun de forma sonata, es un momento de desolada tristeza y, en su segundo tema (compás 25, La bemol menor), de intenso lirismo. Un tercer episodio muestra de nuevo la primera melodía, pero ornamentada, lo que nos lleva a un cuarto episodio con una nueva idea musical (compás 86), que resuelve en un quinto en el que vuelve a aparecer la melodía inicial en nueva y emocionante presentación. Una coda (compás 139) que comienza recordando la segunda y bellísima melodía cierra (*espressiu morendo*) una página muy intensa.

**Tercer movimiento:** *Presto*. 3/4. Do menor.

Es un fulgurante *scherzo* que, como el del *Cuarteto*, opus 59 número 2, se repite hasta tres veces intercalando un pasaje en do mayor (*Più presto quasi prestissimo*) que, aunque escrito en el mismo compás, en realidad ha de imaginarse en un binario de subdivisión ternaria: un 6/8, específica Beethoven en la partitura, aunque si conservamos sus valores debería ser un 6/4. El ritmo de la célula inicial, el mismo del comienzo de la *Quinta sinfonía*, no ha dejado de pasar inadvertido, y puesto en relación con el *programa* aludido de tristezas, batallas, destinos y victorias...

**Cuarto movimiento:** *Allegretto con variazioni*. 2/4. Mi bemol mayor.

Parece un final convencional, con su tema de ocho compases y la respuesta de doce. Pero, desde la primera variación, se va complicando y da paso a formidables elucubraciones en las que Beethoven era un maestro. A retener la oportunidad que concede a la viola en la segunda, o la dulzura de la cuarta, rodeadas de variantes más enérgicas y dinámicas. La última, *Un poco più vivace*, desemboca en espléndida coda (en realidad, una séptima variación) que acelera aún más el *tempo* y acaba en punta.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 11 EN FA MENOR, OPUS 95

Fue compuesto a lo largo de 1810 y terminado, según anota Beethoven en el manuscrito, en octubre de ese año, antes, pues, de la publicación del cuarteto anterior. Desde 1814 el cuarteto de Schuppanzigh lo interpretaba en público y fue al fin publicado por Steiner en Viena en 1816 y dedicado a su amigo el consejero aúlico (Hofsekretar) Zmeskall von Domanovetz, con espléndida dedicatoria: «He aquí, mi querido Zmeskall, mi amistosa dedicatoria, deseando que sea para usted un recuerdo de nuestra larga amistad. Acéptela como prueba de mi estimación y no como el fin de un hilo tejido desde hace tiempo, porque usted figura entre 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».

Se ha discutido largamente sobre el título que el propio Beethoven le dio en el manuscrito: *Quartett serio*. Hay quien, relacionándolo con las continuas bromas que (como en la carta anterior) el autor gastaba a su amigo y destinatario, a quien llamaba Conde Musical, Barón Quebrantanotas y otras lindezas por el estilo, ve en el sobretítulo un mero rasgo humorístico, lo que permitiría una interpretación *clistan-*

ciada y algo más distendida de lo normal. Otros prefieren relacionar su *seriedad* con el dramatismo de la vida personal de, Beethoven, fracasados sus amores con Teresa Malfatti, ya en amistad creciente con Bettina Brentano. Hay, en fin, una larga tradición que arranca del primer gran estudioso de los cuartetos, Helm, que se limita a considerar esta obra como un puente hacia su tercer estilo, una obra independiente y abstracta, reconcentrada en el juego temático interno: un cuarteto, en suma, nada más y nada menos.

**Primer movimiento:** *Allegro con brío*. 4/4. Fa menor.

La obra comienza al unísono (a distancia de tres octavas) con el primer tema, que es al mismo tiempo una célula rítmica y un elemento melódico. Pocos estudiosos han resistido la comparación con el unísono del primer cuarteto, también en fa aunque mayor, y han sacado las pertinentes consecuencias entre aquellas obras de juventud y estas de madurez. Aquí se acoge Beethoven igualmente al modo de la forma sonata bitemática, trazando un segundo tema (viola, compás 24) mucho más lírico, en el relativo mayor, que nos conduce sin más dilaciones al escueto desarrollo (compases 60-81), a la reexposición y a una coda-desarrollo terminal (compases 129-151). Todo ello con sobriedad, sin una vacilación, sin una nota más de la cuenta. Un prodigio.

**Segundo movimiento:** *Allegretto, ma non troppo*. 2/4. Re mayor.

En forma de *lied* en cinco episodios, vamos viendo ya la tendencia beethoveniana a acelerar un poco el tiempo lento: *quasi allegretto* en el *Cuarteto opus 59 número 3*, y sin el *casí* en este cuarteto o en la próxima sinfonía, la *Séptima*, de 1811-1812. Los episodios segundo (compás 34) y tercero (compás 77) desarrollan dos veces en fugado el segundo tema, cuya tristeza se ve realizada por el gran descenso cromático. El cuarto vuelve a jugar con el primer tema (compás 112), y un amplia coda (compás 145) recapitula con agudeza y, a través de un acorde de séptima disminuida, se encadena al *scherzo*.

Es de descartar lo inusitado del tono de este movimiento en el contexto de un cuarteto en fa menor: la mezcla de tonos con bemoles y con sostenidos, sin que se justifique por problemas de enarmonía, resulta un poco inexplicable, pero tendrá consecuencias en el plan moduladorio del tercer tiempo.

**Tercer movimiento:** *Allegro assai vivace, ma serio*. 3/4. Fa menor.

*Scherzo* en el espíritu, aunque no estrictamente en la forma, y de ahí tal vez el que no se encabece con ese título. El primer episodio, en todo caso, no tiene dos períodos, sino uno solo que se repite íntegramente. y los dos episodios en funciones de *trío*, aunque ligados te-

filáticamente, no son iguales, ni están siempre en el mismo tono. El primer *trío* se desenvuelve en sol bemol (enarmónico de fa sostenido) para establecer un contacto con el re mayor del movimiento precedente, tono en el que se expone de nuevo todo el segundo material temático. No es capricho, pues volverá a insistir en el re mayor cuando exponga de nuevo, tras una versión resumida del primer episodio, las ideas del *trío*, que desembocan en un último resumen del primer episodio, esta vez en *più allegro*. Desde el punto de vista de la modulación, es uno de los más ricos movimientos beethovenianos. En cuanto a su riqueza rítmica, ya nos tiene acostumbrados, y el contraste entre la dura cabalgata de los episodios impares y el remanso melódico de los dos tríos queda imborrable en la memoria de los oyentes.

**Cuarto movimiento:** *Larghetto espressivo. Allegretto agitato. 2/4 y 6/8 respectivamente. Fa menor.*

Una introducción lenta (como en el último cuarteto de la *opus 18*, el *melancólico*, aunque sin su importancia) prepara el terreno para un rondó-sonata de gran efecto pero, al menos para muchos, no cée los mejores. Hasta tres episodios en funciones de estribillo (A), con un tema entrecortado y anhelante, se alternan con un segundo tema (B) que apenas si tiene tiempo de ser expuesto. Una parada en la que parece rememorarse el espíritu de la introducción conduce a una coda en fa mayor, triunfante y positiva, como el final de la *Quinta* o, más cercano, el de *Egmont*, también de ese año 1810.

## 5. LOS CUARTETOS FINALES

Doce años después de los anteriores cuartetos, cuando Beethoven estaba ya enfrascado en su *Novena sinfonía*, recibió un encargo del príncipe ruso Nicolás Galitzine para componer nuevos cuartetos. Con los tres que le dedicó no se agotó su energía, y aún tuvo tiempo para componer otros dos antes de morir en marzo de 1827.

En los cinco cuartetos que escribió desde 1823 hasta bien avanzado 1826, además de ese monumento al contrapunto que es la *Gran Fuga*, Beethoven llevó sus investigaciones sonoras al más alto grado de concentración interior, prefigurando el futuro del arte de la misma manera que el Goya, también sordo y ensimismado, de las pinturas negras.

Las investigaciones en las formas musicales son tal vez lo más visible y, por tanto, lo más analizado en los manuales. Hay otros muchos aspectos (complejidad en el subsuelo tonal, alternancias rítmicas y de texturas, elucubraciones polifónicas de extraña profundidad, solicitudes técnicas a los instrumentistas) que todavía hoy nos admiran. Muchos de sus contemporáneos, incluso bien avanzado el siglo XIX, se mostraron incapaces de comprender esta nueva manera beethove-niana, de la que el autor se mostraba tan seguro como orgulloso. De hecho, en algunos de los manuscritos conservados se hace constar expresamente que se trata de cuartetos que apenas guardan relación con los anteriores: «Cuarto cuarteto de los nuevos», afirma el autor de su *opus* 131 en el Do sostenido menor, hoy decimocuarto. Enigmáticos en ciertos episodios, crueles a veces en sonoridades que el autor no pudo comprobar sensorialmente, estas obras finales de Beethoven admiten múltiples lecturas, pero tienen tantas cualidades que difícilmente podremos ser insensibles a algunas de sus incitaciones.

### CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 12 EN MI BEMOL MAYOR, OPUS 127

El primero de los tres cuartetos dedicados al príncipe Galitzine, empezó a esbozarse en 1823 y fue terminado en Gutenbainn, cerca de Badén, en octubre de 1824. Fue estrenado por Schuppanzigh en Viena el 6 de marzo de 1825 con resultados desalentadores. Beethoven, creyendo que había sido mal interpretado, se lo dio al cuarteto rival de Bohm, pero volvió a fracasar. Fue publicado en Maguncia por Schott en marzo de 1826.

El autor, previendo sus dificultades, conjuró a los músicos del estreno a poner todo su empeño y a cumplir con su deber, comprometiéndose "por su honor a comportarse lo mejor posible". Son bien conocidas las discusiones con Schuppanzigh por los cuadernos de con-

versaciones: "No tiene dificultades de técnica, lo que le hace difícil es simplemente su originalidad, que no puede captarse a la primera", opinaba el violinista. Por el poeta berlinés Rellstab, quien le contó que había escuchado una buena versión dos veces seguidas, sabemos que Beethoven pensaba lo mismo: "¡Es tan difícil! (...) Eso está bien, hay que oírlo varias veces", y en otra conversación, con personaje desconocido hoy, había afirmado: "Ya les gustará tarde o temprano. Yo sé lo que valgo. Sé que soy un artista".

La proximidad de la *Misa solemne* y de la *Novena sinfonía* ha sido muy resaltada por los estudiosos, así como el profundo lirismo relacionado con la contemplación de la naturaleza en Badén (los dos primeros movimientos), conjugado con el enérgico humor, un poco sarcástico, de los dos últimos.

**Primer movimiento:** *Maestoso. Allegro teneramente.* 2/4 y 3/4 respectivamente. Mi bemol mayor.

En forma de primer tiempo de sonata bitemática, se abre con seis compases lentos que, con sus rotundos acordes, marcará un evidente eje de simetría marcando con rotundidad los perfiles de la forma en todo el movimiento. Una rápida exposición (tema primero, al comenzar el *Allegro*; tema segundo en compás 40) con dos cambios de armadura y cierta inestabilidad tonal conduce a las dos secciones del desarrollo (compases 74 y 135) en sol mayor y do mayor, con una reexposición variada (compás 180) y una exquisita coda de desarrollo terminal. A pesar de lo claro de la estructura, la fragilidad tonal produce la sensación de encontrarnos sobre un suelo resbaladizo.

**Segundo movimiento:** *Adagio, ma non troppo e molto cantabile.* 12/8. La bemol mayor.

Es modelo incomparable del arte de la variación, sobre una melodía amplia y muy trabajada (como en el lento de la *Novena sinfonía*) y no sobre células temáticas cortas como era habitual en Beethoven. Hasta seis variaciones (hay comentaristas que unen las dos últimas en una sola, pero no veo bien por qué) y una excelente coda tejen uno de los tiempos lentos beethovenianos más emocionantes y expresivos. En la primera canta el violonchelo, pero ya ha cambiado el ritmo; en la segunda (*Andante con moto* en 4/4) dialogan los dos violines; en la tercera (*Andante molto espressivo* en 2/2 y mi mayor) el tema es despojado de todo ornamento y aparece tan esencializado y profundo que se convierte en el verdadero epicentro no sólo de este movimiento, sino de todo el cuarteto; en la cuarta (*Tempo len* todos sus parámetros) vuelve la melodía inicial como joya ricamente engastada en los tresillos y trinos de sus tres acompañantes; en la quinta se marca una transición al ritmo inicial, que se ornamenta en la sexta y se resume en la coda.

**Tercer movimiento:** *Scherzando vivace*. 3/4. Mi bemol mayor.

Es, en efecto, un *scherzo* y de los más felices e importantes del autor, nueva y genial especulación rítmica sobre un motivo de cuatro notas que encierra, en manos de su autor solamente, mundos inagotables: cambios de pulso y de *tempo*, cambios de textura, mil ingeniosas combinaciones polifónicas y hasta tonales... En el centro, a modo de *trío*, un *Presto* en modo menor como una ráfaga de viento dulce y mágico. Vuelta al *scherzo*, y leve recuerdo del *trío* antes de terminar. Increíble.

**Cuarto movimiento:** *Finale*. 2/2. Mi bemol mayor.

Tras las profundidades conseguidas en los movimientos anteriores, Beethoven se abandona a la alegría de vivir, tomando aliento en lo popular: pero es una alegría voluntariosa, no sin ironías ni sarcasmos, un propósito más que un resultado. Está escrito en forma de primer tiempo de sonata bitemática, aunque la riqueza de sus ideas podrían forzarnos a hablar de tres temas y aún más. El primero, muy amable (compás 5) se complica con un tema puente (compases 20-21) que pronto se entrelaza al primero; el segundo (compás 55), más rítmico, establece el necesario contraste. Sin repeticiones, enlazan con el desarrollo (compás 97), rápido y efectivo, y con la reexposición (compás 153) que, una vez agotada, desemboca en una coda (*Allegro commodo*, 6/8) de desarrollo terminal (una gran variación, en realidad), dejando en el oyente sensación de bienestar y alegría, de afirmación rotunda de la necesidad de seguir viviendo. Debía gustarle mucho a Mendelssohn, puesto que citó el segundo de los temas de este tiempo en el final de una de sus sinfonías.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 13 EN SI BEMOL MAYOR, OPUS 130

Tercero de los cuartetos dedicados al príncipe Galitzine, fue comenzado a principios de 1825, en cuyo mes de octubre lo termina. Aunque contemporáneo del hoy *Cuarteto número 15*, que completa la triada destinada al mecenas ruso, fue empezado, terminado, estrenado y aun editado por Schuppanzigh en su forma primitiva, es decir, con la *Gran Fuga*, opus 133 como sexto movimiento, el 21 de marzo de 1826. Ante la gran duración de la obra, separó la *Fuga* y compuso un nuevo final, un rondó, en octubre de 1826, apenas cinco meses antes de morir: es una de sus últimas obras. Con este final fue publicado al fin por Artaria en Viena en mayo de 1827, dos meses después del fallecimiento de Beethoven.

Aunque no fracasó como el anterior, la respuesta del público ante la primera audición con la *Gran Fuga* incluida sólo fue discreta. "Parece

que no lo han entendido del todo", le dijo su sobrino Karl, a pesar de que habían obligado a repetir los movimientos segundo (*Presto*) y cuarto (la *Danza tedesca*). La respuesta de Beethoven fue de nuevo fulminante, insultando al público (¡bueyes, asnos!) y calificando estos dos movimientos de *nimiedades*. "¿Porqué no la *Gran Fuga*? Sólo ella debió ser repetida".

Según el testimonio de uno de los integrantes del cuarteto, Holz, sabemos lo encariñado que estaba el autor con su *Gran Fuga* y lo que le costó tomar la decisión de separarla del resto del cuarteto.

**Primer movimiento:** *Adagio ma non troppo. Allegro. 3/4 y 4/4* respectivamente. Si bemol mayor.

El lento de introducción no es ornamental, ya que contiene, explícitas o implícitas, las ideas de todo el movimiento, escrito como de costumbre en forma de sonata bitemática. Pero los dos temas, que además son dobles y presentados simultáneamente de dos en dos (tema y contratema), apenas si se desarrollan, estableciéndose el contraste más por oposición de *tempi* y de texturas. Aún así, la forma es clara: exposición (compases 14-15), desarrollo (compás 94) y reexposición (compás 133). Lucha de dulzuras y violencias (D'Indy), con final feliz.

**Segundo movimiento:** *Presto. 2/2*. Si bemol menor.

Una de las *nimiedades*, según el propio Beethoven, que gustaron al público, se trata de un rápido *scherzo* apenas sin desarrollar pero no en el ternario habitual, sino en ritmo binario: aunque en el episodio que hace funciones de *trío* cambia el compás a 6/4 (y el modo, que pasa al mayor de la misma tónica), seguimos en un binario de subdivisión ternaria. La acentuación de los tiempos débiles y la riqueza variativa de dinámicas hacen sabroso el pequeño *interludio*.

**Tercer movimiento:** *Andante con moto, ma non troppo (Poco scherzoso). 4/4*. Re bemol mayor.

Con la indicación de *Poco scherzoso*, es un tiempo en forma de sonata bitemática, pero sin el desarrollo, y su carácter de danza cortesana traza un satírico contraste con el humor campesino del segundo tiempo. «Humoristisch», afirma en uno de los esbozos. Con múltiples modulaciones que apenas señalan las dos armaduras (la segunda, la bemol), contrastan el primer tema (compás 5), el más palaciego, con el segundo (compás 26), *dolce y cantabile*.

**Cuarto movimiento:** *Alia danza tedesca: Allegro assai. 3/8*. Sol mayor.

En sorprendente cambio de tonalidad, está escrito en forma de *scherzo* con su episodio central en funciones de *trío* (compás 25-81),

en el que las modulaciones (sol mayor, do mayor, mi menor) dan variedad picante. Es otra de las *nimiedades* repetidas en el estreno.

**Quinto movimiento:** *Cavatina: Adagio molto espressivo. 3/4.*

Mi bemol mayor.

Por fin el verdadero tiempo lento, en forma de lied tripartito (A B A) y de intensidad expresiva inigualable. Múltiples testimonios nos ofrecen la predilección del autor por unas músicas que siempre le humedecían los ojos. El término de *cavatina* proviene de la música vocal, y en especial de la operística. En el episodio central, un segundo período en do bemol y marcado con el término *beklemmt* (acongojado), nos ofrece un instante mágico muy parecido en su libertad próxima al recitativo al de ciertos pasajes de la *Sonata para piano, opus 110*. También allí presagiaba una fuga.

**Sexto movimiento:** *Finale: Allegro. 2/4.* Si bemol mayor.

En lugar de la *Gran Fuga*, Beethoven escribió al final de sus días este rondó en forma de primer tiempo de sonata bitemática y con un contenido que muchos analistas consideran poco apropiado tras la intensidad de la *cavatina*. El primer tema de la sonata (el estribillo del rondó) vuelve a rezumar espíritu popular y alegre. El segundo tema (o primer cuplé) lo lanza, más dulce, el violín segundo (compás 39), y se complica con una tercera idea lanzada por el primer violín (compás 80). El desarrollo (compás 109), con una nueva idea expuesta en fugado, conduce a la reexposición y a una breve coda, ligera, divertida, contundente.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 14 EN DO SOSTENIDO MENOR, OPUS 131

Escrito tras los tres cuartetos dedicados al conde Galitzine (*número 12, opus 127; número 15, opus 132; y número 13, opus 130*, incluyendo la *Gran Fuga opus 133*, citados en orden cronológico que no coincide con la numeración actual), Beethoven abordó dos nuevos cuartetos y el nuevo final del *Cuarteto número 13* en los apenas quince meses que le restaban de vida. El *Cuarteto en Do sostenido menor* fue comenzado en diciembre de 1825, y el 16 de julio de 1826 fue enviado a la casa Schott de Maguncia, quien lo publicaría en abril de 1827 dedicado al Barón de Stutterheim, vicemariscal de campo del Imperio austríaco. En un principio (Altmann) pensaba dedicárselo a su amigo Johan Wolfmeier, a quien dedicaría finalmente el *Cuarteto opus 135*. El cambio denota una actitud agradecida por parte de Beethoven hacia el mariscal, quien había acogido en su regimiento al sobrino del compositor.

Como venía siendo habitual en los últimos cuartetos, Beethoven ensancha la forma heredada a través de un mayor número de movimientos: cinco en el *número* 15, seis en el *número* 13, siete en el *número* 14, aunque hay que precisar que no todos los expertos están de acuerdo en cuanto al número de movimientos de este cuarteto, ya que todos sus tiempos están enlazados y dos de ellos (el tercero y el sexto) son tan breves que podrían considerarse como introducciones al movimiento siguiente. En este contexto adquieren plena lucidez las palabras del compositor al músico Holz, miembro del cuarteto de Schuppanzigh: "Amigo mío, tengo algunas ideas de las que quiero sacar provecho". Meses más tarde, Holz escribió que Beethoven, durante la época de los tres cuartetos *Galitzine*, había sido asaltado "por tal cúmulo de ideas que continuó escribiendo, casi contra su voluntad, los cuartetos en do sostenido y en fa mayor" (14 y 16, respectivamente). Y ante su preferencia por el *Cuarteto en mi bemol, opus* 130, entre los tres dedicados a Galitzine, Beethoven le habría contestado que cada uno era excelente en su género, pero que pronto conocería "un nuevo modo de conducir las partes, y en cuanto a la imaginación, ¡gracias a Dios nunca he tenido más!". Otros testimonios de última época reafirman la preferencia del autor por este cuarteto, que siempre ha tenido muchos admiradores, Wagner entre ellos.

La fragmentación del cuarteto en tantos y tan variados episodios, numerados en la partitura, permitió a Beethoven una pequeña broma que su editor no comprendió: "Hecho reuniendo números diversos, robados aquí y allá". Y ante la protesta de Schott, que sólo quiere cosas nuevas, Beethoven le responde, dolido, que su frase era un *scherzo*, una broma: "El cuarteto es absoluta y rigurosamente nuevo", y dotado, además, de una extraña y poderosa unidad y libertad formal.

**Primer movimiento:** *Adagio, ma non troppo e molto espressivo.*  
2/2. Do sostenido menor.

Si el anterior cuarteto en orden cronológico (*número* 13, *opus* 130) terminaba en su primera versión con la *Gran Fuga*, este comienza con otra, aunque en realidad se trata de una introducción en forma fuga que sirve de gran pórtico a toda la obra, incluido el sujeto generador, que repercutirá en el resto del cuarteto. D'Indy afirmó que Beethoven se había inspirado a veces en el estilo de Josquin des Pres, lo que demuestra, entre otras cosas, que los flamencos no eran su especialidad. Wagner afirmó que "es lo más melancólico que la música ha expresado". Cuatro cambios en la armadura en los primeros ochenta y cinco compases hablan por sí solos de la extremada libertad beethoveniana respecto al subsuelo tonal.

**Segundo movimiento:** *Allegro molto vivace*. 6/8. Re mayor.

Comienza la gran variedad de cambios de tono y modo, a veces no previstos en el tono principal de la obra. El de Re es justificado por D'Indy por la preocupación de Beethoven en esta obra por la sexta napolitana, explicación que se nos antoja un poco sofisticada. Se trata de un *scherzo* no muy amplio, de dulce y melancólica melodía. Un segundo motivo de signo ascendente (compás 24) reaparecerá con frecuencia en el resto de la obra, contribuyendo a su unidad.

**Tercer movimiento:** *Allegro moderato. Adagio*. 4/4. Si menor.

D'Indy lo considera una mera introducción a las variaciones del movimiento siguiente, que serían precedidas "de un recitativo del mismo género que los de la *Novena sinfonía*". Con sólo once compases es, efectivamente, un puente o enlace entre los tiempos segundo y cuarto.

**Cuarto movimiento:** *Andante, ma non troppo e molto cantabile*. 2/4. La mayor.

Tema y siete variaciones, sobre un motivo que para D'Indy habría sido peor escogido que el utilizado en las del *Cuarteto número 12*, es el centro de la obra y un nuevo y soberbio ejemplo de la inventiva de Beethoven en este género. La primera comienza sin avisar en el compás 33 y, como la tercera y la sexta, es ornamental y un tanto decorativa. La segunda, en tempo *Piú mosso* y en 4/4, desarrolla un exquisito diálogo entre las voces extremas que poco a poco se complica; la tercera, en *Andante moderato e lusinghiero*-la menos interesante para el severo D'Indy-, juguetea con el fugado de las dos voces graves y luego de las agudas; la cuarta, en *Adagio* y 6/8, está admirablemente puntuada por los *pizzicati*; la quinta, un corto *Allegretto* en 2/4, está basada en la armonía que ha arropado el tema en las variaciones segunda y cuarta, una suerte de «coral estático» (Lonchampt); la sexta, *Adagio, ma non troppo e semplice* en 9/4, es la más amplia y adornada, perfecto resumen de la «inocencia» (Wagner) del tema; la séptima, *Allegretto* en 2/4, comienza recordando el tema en do mayor, lo desarrolla en la mayor (para D'Indy sería en realidad una octava variación), lo vuelve a sugerir en fa mayor y remata en breve coda restableciendo el tono principal.

**Quinto movimiento:** *Presto*. 2/2. Mi mayor.

Otro tiempo de gran envergadura, aunque la rapidez de su tempo apenas haga notar los 498 compases de su curso, en forma de gran *scherzo* tripartito, con dos temas muy diferenciados: el primero, juguetón y pimpante, y el segundo más lírico y *piacevole* (compases 68-69). El episodio que hace funciones de *trío* (compás 111, en ritmo di

*quattro battute*, es decir, con pulso de cuatro compases) está en la subdominante, La mayor. La repetición del *scherzo*, la vuelta del *trío*, y la nueva insistencia en el *scherzo* hacen el efecto de un encantador *perpetuum mobile*.

**Sexto movimiento:** *Adagio quasi un poco Anclante*. 3/4. Sol sostenido menor.

«Sencillo *lied* muy corto», dice D'Indy. Sus 28 compases le convierten, en efecto, en otro pasaje *punte*, aunque de una gran expresividad y hondura, y con las tres partes del *lied* muy bien diferenciadas.

**Séptimo movimiento:** *Allegro*. 2/2. Do sostenido menor.

En forma de primer tiempo de sonata bitemática, molde hasta ahora evitado cuidadosamente, de enorme energía y vitalidad en su primer motivo, con un segundo tema en el relativo mayor (compás 60), un desarrollo fugado que recuerda (así como en general todo el sustrato armónico) a la fuga inicial (compás 93), y una reexposición que comienza en la sexta napolitana del tono principal (compás 211, re mayor, justificando según D'Indy la tonalidad del segundo movimiento) para jugar con el segundo motivo y luego con el primero, terminando en amplia y grandiosa coda de desarrollo terminal.

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 15 EN LA MENOR, OPUS 132

Es el segundo de los tres cuartetos dedicados al príncipe Galitzine si atendemos a su cronología. Fue comenzado en 1823, y los esbozos demuestran que fue pensado mientras terminaba el *Cuarteto número 12* y finalizado en agosto de 1825, cuando ya andaba tomando ideas para el *Cuarteto número 13*. Su primera interpretación pública corrió a cargo de Schuppanzigh el 9 de septiembre de ese mismo año en un concierto organizado por el editor Schlesinger, y fue repetido dos días después ante el éxito obtenido. Beethoven se lo ofreció para editarlo a la Peters, según carta a su sobrino Karl: "Recuerda al señor V. Peters que le ofrezco lo mejor que tengo en este momento, sin hablar del pasado". No llegaron a un acuerdo, y fue finalmente Schlesinger quien lo publicó en Berlín en 1827, haciendo constar que era obra postuma y el «número 12 de los cuartetos». Era, en realidad, el 13 en orden cronológico, aunque haya acabado teniendo, por razón del número de opus, el puesto 15.

Escrito a caballo de la grave enfermedad que sufrió en la primavera de 1825, en el tiempo lento dio Beethoven un emotivo testimonio de gratitud a la divinidad que le había salvado y dado nuevas fuer-

zas. Por eso, tal vez, escogió uno de los modos eclesiásticos antiguos, el *lidio* presidido por Júpiter, "que es más grande que la fortuna y crea hombres sanguíneos y benévolos, amables y jocundos; y es que este modo indica siempre alegría" (Ramos de Pareja). En todo caso, y al margen del sentido más íntimo, delicado y hasta místico de esta nueva *alegría* beethoveniana, demuestra la cultura modal de Beethoven e indica que nuestras deducciones sobre el posible significado de *la melancolía* que aparecía en el *Cuarteto número 6* tienen alguna consistencia.

**Primer movimiento:** *Assai sostenuto. Allegro. 2/2. La menor.*

Las novedades comienzan con un primer tiempo de forma inédita, con hasta tres exposiciones: la primera en la tónica (compás 9), la segunda en la dominante en mi menor (compás 109), y la tercera en la tónica mayor, cada una precedida del tema expuesto en la introducción lenta, "un motivo relacionado con la tristeza" (D'Indy) o, por su forma interrogativa, con "el enigma que la Esfinge habría propuesto al nuevo Edipo" (Romain Rolland), y seguida de sendos desarrollos. Literatura aparte, se trata de un movimiento extremadamente flexible, muy bien forjado formalmente, aun cuando la inexistencia de un molde previsible pueda producir desasosiegos.

**Segundo movimiento:** *Allegro ma non tanto. 3/4. La mayor.*

Se trata de un *scherzo* de grandes dimensiones, al parecer escrito tras todos los demás, con un *trío* en la misma tonalidad (compás 120) en el que sobre una nota pedal (la tónica) teje a la manera de la *musette* y con grandísima habilidad sonora y colorista la melodía de un viejo *landler* caro a Beethoven; aunque hay quien sostiene que esa melodía es la del segundo motivo desarrollado en diálogo entre el primer violín y la viola sobre el fondo en *staccato* del otro violín y el violonchelo. Antes de concluir, el *trío* vuelve sobre la *musette* y se ordena repetir todo el *scherzo* inicial.

**Tercer movimiento:** *Canzona di ringraziamento: Molto adagio. 4/4. En modo lidio (fa con el si natural).*

Encabeza el movimiento una larga frase en alemán, debida a Beethoven, y en traducción al italiano: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der Lydischen Tonart; Canzona di ringraziamento alla divinità da un guarito, in modo lidico*; es decir: canto sacro de gratitud a la divinidad (ofrecido por) un convaleciente, en modo lidio. Se desarrolla en forma de un *lied* de cinco episodios: los impares (A) constituyen el cántico lidio en forma de coral solemne y mayestático, variado luego en un clima parecido al del tiempo lento de la *Novena sinfonía* (D'Indy). Alterna con otros dos episodios (B):

un *Andante* en re mayor y 3/8, en el que la partitura especifica, al ser expuesto por vez primera, *Neue Kraftfühlend, Sentendo nuova forza*. Al comenzar el tercer episodio (A), con la melodía lidia en forma fugada, se especifica en todas las voces: *Mit innigster Empfindung, Con intimissimo sentimento*. Centro indudable del cuarteto, ha sido también relacionado con el arioso de la *Sonata para piano opus 110*, del que sería un admirable complemento.

**Cuarto movimiento:** *Alla Marcia, assai vivace*. 4/4. La mayor.

Esta marcha, formada sobre una frase binaria y un tanto banal, forma alegre contraste con el movimiento anterior y, tras acelerar su tiempo (*Più allegro*, luego *Presto* en 2/2), enlaza con el último tiempo. Algunos consideran que ambos forman un todo del que la marcha sería el pórtico.

**Quinto movimiento:** *Allegro appassionato*. 3/4. La menor.

Es un gran rondó cuyo estribillo se expone cuatro veces. El tema principal está constituido por una frase amplia y dolorida. El primer cuplé, en mi menor (compás 63), teje sobre la célula rítmica y repetitiva del violonchelo una melodía más serena que apenas se desarrolla. El segundo (compás 122) es mucho más áspero y violento, una suerte de desarrollo de la célula principal del tema del estribillo, al que conduce de nuevo (compás 176). Vuelve el primer cuplé (compás 224), y, finalmente, el estribillo (compás 180) en *Presto*, que poco a poco desemboca en una coda triunfal. Demasiado triunfal, quizá.

Hay que precisar que el tema del estribillo está basado en una idea que Beethoven anotó en sus borradores de 1823, en la tonalidad de re menor, para un posible final instrumental de la *Novena sinfonía*. y no me resisto a traducir el breve juicio de D'Indy sobre este movimiento: «Toda la música de Mendelssohn parece surgir de esta pieza».

## CUARTETO DE CUERDA NÚMERO 16 EN FA MAYOR, OPUS 135

El último de los cuartetos beethovenianos fue comenzado en julio de 1826 y terminado en octubre de ese mismo año. En un principio sólo constaba de tres movimientos, pero Beethoven añadió el tiempo lento tal vez por sugerencias de su editor, Schlesinger, quien lo publicaría en Berlín en septiembre de 1827, especificando que era obra postuma (Beethoven había muerto el 26 de marzo), que se trataba del «número 17 de sus cuartetos» (lo que era cierto si se contaba como cuarteto independiente la *Gran Fuga*), y que estaba dedicado a «son ami Jean Wolfmeier» (a quien en principio iba a dedicar el *Cuarteto nú-*

mero 14): dedicatoria que, en efecto, Beethoven había dictado el 18 de marzo, seis días antes de morir.

Escrito muy aprisa y de menor duración que los anteriores, este cuarteto ha suscitado variedad de opiniones, desde quienes no lo consideran a la misma altura que los precedentes hasta los que defienden que, a pesar de la aparente disparidad de sus cuatro tiempos y la falta del «ascendiente progreso de un sentimiento único» (Roda), no cede en maestría a las amplias y densas ecubraciones anteriores, siendo en todo caso mucho más claro.

Al margen de que carece de un programa unitario que dé sentido a la obra, al parecer no se perdona a Beethoven la nimiedad anecdótica que da pie al último movimiento, titulado en los borradores *La resolución violenta o La pesada, la dura resolución* y, finalmente, *Der schwergefasste Entschluss*, la decisión difícilmente tomada. Encabezado con un motivo de tres notas, ascendente y en -tempo *Grave* sobre las palabras *Muss es sein?* (¿Es preciso?), descendente y en *Allegro* sobre la respuesta *Es muss sein!* (¿Es preciso!), hay varias anécdotas que explican la broma.

Unos (Schindler) hablan de la petición de dinero semanal de su cocinera, aunque otros prefieren a la portera de la casa pidiendo el alquiler; hay otra tradición (Holz) que se refiere a un aficionado que se ufanaba de poder tocar en su casa uno de los cuartetos beethovenianos siempre que quisiera, a lo que Beethoven habría respondido que no le dejaba los materiales sin un pago previo de cincuenta florines; otra (Schlesinger hijo, basándose en una carta de Beethoven perdida) intenta ligar la frase a la falta de copista en la ciudad donde Beethoven residía en aquel momento, pero en la que se cita, Modligen, no residió el músico aquel año, por lo que es considerada apócrifa.

En todo caso, parece verosímil lo que al parecer habría dicho Beethoven sobre este tiempo: "Quería hacer un final más grandioso, pero no lo encontraba; y como había prometido enviárselo a ustedes y además necesitaba dinero, me decidí a escribírselo así, seguro de que ustedes comprenderían la intención del *Es muss sein!*".

### **Primer movimiento:** *Allegretto*. 2/4. Fa mayor.

En forma de primer tiempo de sonata, está formado por motivos muy repartidos entre los cuatro instrumentos, el primero de ellos interrogativo (y, para algunos, esa sería la clave de la respuesta del final), el segundo (compás 38, en la dominante: do mayor) más afirmativo. Al desarrollo (compás 63), en el que aparece un nuevo motivo de notas repetidas en tresillos de semicorchea, sigue una reexposición (compás 101) y una coda (compás 163), todo ello trazado con suma concisión y elegante economía de medios.

**Segundo movimiento:** *Vivace*. 3/4. Fa mayor.

Es un *scherzo* de forma regular, con gran originalidad rítmica llena de sobresaltos y hasta «desestabilizaciones» (Boucourechliev). Tras la repetición íntegra de sus dos secciones, un episodio en funciones de *trío* muy modulante (fa mayor, sol mayor, la mayor) y pintoresco, con nuevas rememoraciones de rústicas *musettes*, se constituye en parte central y nos devuelve al *scherzo*.

**Tercer movimiento:** *Lento assai e cantante tranquillo*. 6/8.

Re bemol mayor.

Según los borradores, Beethoven trazó en memorable melodía un dulce canto de descanso y de paz (*SüsserRuhegesang, Friedensgesang*). En forma de *lied*: tripartito, la parte central se desarrolla en el tono enarmónico de do sostenido menor, y la final toma la melodía principal en emotiva variación. No está sólo D'Indy cuando alaba «la extrema simplicidad de medios empleados en esta pieza soberbia para obtener un *máximum* de expresión».

**Cuarto movimiento:** *Grave. Allegro. Grave, ma non troppo tratto. Allegro*. 3/2 y 4/4. Fa menor y fa mayor.

Forjado en forma de primer movimiento de sonata bitemática, la *decisión difícilmente tomada se balancea sobre el lento de la pregunta y la vivacidad de la respuesta*, como primer tema, que se alterna con un segundo (compás 53) que canta el violonchelo y luego el primer violín, y que muchos consideran muy vulgar. Tras la repetición íntegra, en el desarrollo combaten ambos temas y la reexposición vuelve a presentarlos con los *tempi* del comienzo y forzando un tanto la energía de la respuesta. Tras una repetición íntegra dejada a la libre voluntad de los intérpretes («Si repete la seconda parte al suo piacere»), la coda (compás 243) resume toda la acción con brevedad y eficacia.

El que algunos intenten conectar el tema del *Muss es sein!* con Bach (El clave bien templado, Fuga en do sostenido del Libro primero; La Pasión según San Mateo, fugato *Lasslhm kreutzigen*), y luego con Liszt (Los Preludios) o César Frank (*Sinfonía*) no añade ni quita razones a la admiración o a la diatriba, pues lo admirable aquí es su capacidad de desarrollo.

*Schola de Montpellier* ☞ *Chambre Musicale de Nîmes*

**ANALYSE**  
DES  
**Dix-sept Quatuors**  
**DE BEETHOVEN**

*D'après les notes prises à la Schola Cantorum de Paris, au cours de composition de*  
**M. VINCENT D'INDY**

Révisées et rédigées par M. Pierre COINDREAU, élève du maître

Pour être mise en vente au profit de l'érection, à Paris, du monument Beethoven  
du sculpteur J. DE CHARMOY

AU COURS DE

**l'Audition intégrale des Quatuors de Beethoven**

DONNÉE EN CINQ SÉANCES, PAR LES SOINS DE

**La Schola de Montpellier** et de **La Chambre Musicale de Nîmes**  
A Montpellier et à Nîmes

Au printemps de 1909 (par souscription)

ET AVEC LE CONCOURS DE

**QUATUOR ALBERT ZIMMER DE BRUXELLES**

MM. ALBERT ZIMMER, G. RYKEN, L. BAROEN ET E. DOEHAERT

PRIX DE LA PLAQUETTE : UN FRANC



EN VENTE

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA « SCHOLA CANTORUM »

269, RUE SAINT-JACQUES, A PARIS

et chez les divers marchands de musique à Nîmes et à Montpellier

## GRAN FUGA PARA CUARTETO DE CUERDA EN SI BEMOL MAYOR, OPUS 133 (CUARTETO NÚMERO 17)

Los primeros esbozos de esta singular obra se remontan a 1824, y están intercalados entre los que utilizó en el *Cuarteto número 12, opus 127*. Pero fue realizada entre ese año y el siguiente, en medio del *Cuarteto número 15 en la menor, opus 132*. Fue terminada en octubre de 1825 e incluida como sexto y último movimiento del *Cuarteto número 13 en si bemol mayor, opus 130*, y como tal fue estrenada por el cuarteto de Schuppanzigh el 21 de marzo de 1826. Dada la longitud de la obra, y por consejos de los amigos, Beethoven decidió separarla e independizarla el 13 de abril de ese mismo año, preparando en octubre el rondó-sonata que, con el resto del cuarteto, luego publicaría Artaria. Este mismo editor se comprometió a editar la *Fuga*, y mandó preparar además una transcripción para piano a cuatro manos. Encargada a Anton Halm, a Beethoven no le satisfizo su trabajo y la realizó él mismo, siendo publicada por Artaria, al mismo tiempo que el *Cuarteto número 13*, en mayo de 1827, ya muerto Beethoven: es su *opus 134*. La *Gran Fuga*, como *opus 133*, no vería la luz hasta 1830.

No sólo la misma obra beethoveniana de estos últimos años nos muestra su interés por insertar el molde antiguo de la fuga en las formas modernas. Holz nos ha narrado un emocionante testimonio verbal del propio Beethoven, y del tiempo en que componía la *Gran Fuga*: "Hacer una fuga no es un arte; yo he hecho docenas de ellas en mis tiempos de estudiante. Pero la imaginación reclama también sus derechos, y hoy es necesario que otro espíritu, realmente poético, penetre en la forma antigua".

Dedicada la obra "con la más profunda veneración" al cardenal Rodolfo, Archiduque de Austria (como el *Trío, opus 97*, como la *Misa solemne*), la portada de la edición especifica su título en francés: *Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée* (ya libre, ya estricta). Obsérvese que el enunciado abarca los dos modelos de la llamada fuga de escuela, la que se atiene *estrictamente* a las normas y la que, con más libertad, deja volar la fantasía sobre la rigidez del procedimiento. Verdaderamente monumental, la complejidad de su estructura ha dado pie a numerosos análisis, y muy distintos; lo que indica, entre otras cosas, que es muy difícil apresar en esquemas una elucubración sonora tan abstracta, tan libre en suma a pesar del ilustre enrejado formal.

Uno de los más acreditados, aunque ya tiene sus años, sigue siendo el de Vincent D'Indy, seguido más o menos fielmente por la que llamaríamos escuela francesa, pero con el que no se muestran muy de acuerdo otros, Kerman por ejemplo. Es cierto que D'Indy se esfuerza excesivamente por subdividir y fragmentar la obra, aprove-

chanclo con gran sagacidad cada uno de los cambios de tonalidad, tiempo o textura que abundan en su curso. Pero sigue siendo útil su descripción general como «una fuga de dos sujetos y con variaciones». En los análisis de la Schola Cantorum recogidos por Coindreau es aún más preciso y detallado, ya que, en realidad, se trata de una doble fuga (con un sujeto distinto en cada una de ellas, claro), aunque muy relacionadas, ya que el contrasujeto de la primera es luego el sujeto de la segunda (hay quien prefiere invertir los términos: el sujeto de la primera sería el contrasujeto de la segunda; no vamos a reñir por eso). Dada la escasa difusión del francés hoy en día, y con la partitura en la mano para señalar los compases, me voy a permitir un resumen de este análisis, según el cual la obra tendría seis episodios principales, subdivididos a su vez en múltiples episodios secundarios. Advirtiéndolo, por supuesto, que todo ello no puede sustituir lo esencial: la audición.

**Primer episodio:** (Introducción). *Overtura: Allegro*  
(compases 1-30)

Hasta cuatro mini-episodios presentan el tema esencial generador de toda la obra. El *Allegro* en 6/8 lo dibuja con los cuatro instrumentos al unísono tal y como luego será el contrasujeto de la primera fuga y, tras un calderón, en el ritmo de la segunda fuga. El *Meno mosso e moderato* (2/4), en la forma del sujeto de la segunda fuga. Y, por fin, el *Allegro* en 4/4 lo presenta en el ritmo del contrasujeto de la primera fuga.

Merece la pena tanta insistencia, pues de su memorización va a depender en gran medida que logremos situarnos en selva tan intrincada como la que nos espera.

**Segundo episodio:** (Primera) *Fuga* (compases 30-158)

Siempre en *Allegro* (4/4), se desarrolla en cuatro partes, la exposición y tres variaciones. El sujeto de la fuga es nuevo, pero el contrasujeto que le acompaña procede, como hemos visto, del tema generador.

a) *Exposición* (compases 30-57). En forma regular, con cuatro entradas: sujeto (violín primero), respuesta (violín segundo), sujeto (viola) y respuesta (vilonchelo).

b) *Variación primera* (compases 57-110). El sujeto es expuesto en la subdominante acompañado de un nuevo ritmo en tresillos.

c) *Variación segunda* (compases 110-138). En la tónica, el sujeto es acompañado por un ritmo nuevo en semicorcheas.

d) *Variación tercera* (compases 138-158). En la tónica, el sujeto en tresillos es expuesto en cuatro entradas. Tras un calderón y cambio de armadura, enlaza con la segunda fuga.

**Tercer episodio:** (Segunda fuga) (compases 159-413)

a) *Exposición* (compases 159-233). *Meno mosso e moderato*, re bemol. Como en la primera fuga, el nuevo contrasujeto es anunciado en una especie de preámbulo de ocho compases, tras los cuales la viola presenta el tema generador ya convertido, por fin, en sujeto de la fuga, y le suceden las otras entradas tradicionales: respuesta (violín segundo), sujeto (violonchelo) y respuesta (violín primero); hay luego hasta tres mini-episodios de gran sabiduría: respuesta en canon, desarrollos del sujeto, y del contrasujeto...

b) *Variación primera* (compases 233-272). *Allegro molto e con brío* (6/8) en el tono principal de si bemol. Se vuelve a exponer la segunda fuga pero tomando un ritmo ya oído en la introducción.

c) *Variación segunda* (compases 273-349). En el mismo *tempo*, pero en la bemol, exposición del sujeto por aumentación, teniendo como contrasujeto el mismo tema invertido y en el ritmo de la variación precedente.

d) *Variación tercera* (compases 350-413). Muy modulante, expone de nuevo el sujeto pero por disminución.

**Cuarto episodio:** (Desarrollo de las dos fugas) (compases 414-510)

a) *Divertimento* sobre el sujeto de la primera fuga (compases 414-452), mi bemol.

b) *Divertimento* sobre el sujeto de la primera fuga, y el comienzo del de la segunda (compases 453-492), la bemol.

c) *Divertimento* sobre el sujeto de la segunda fuga, tanto en posición normal como por movimiento contrario, con el contrasujeto de la segunda fuga (compases 493-510), *Meno mosso e moderato* (2/4), la bemol.

**Quinto episodio:** (Reexposición en la tónica) (compases 511-657)

Tras veintidós compases modulatorios y *poco a poco sempre più allegro ed accelerando il tempo*, se restablece el *Allegro molto e con brío* (6/8) y el tono principal de si bemol. Dos partes:

a) *Reexposición* y repetición de la primera variación de la segunda fuga (compases 533-564).

b) *Desarrollo* de la segunda fuga (compases 565-657).

**Sexto episodio:** (Conclusión en la tónica) (compases 657-741)

a) Tras un fugaz recuerdo de la primera fuga en *Allegro*, 4/4, y

b) de la segunda fuga en *Meno mosso e moderato*, 2/4 (compases 657-662),

c) se restablece definitivamente el *Allegro molto e con brío* (6/8) en fantasía sobre el tema generador en algunas de sus manifestaciones

anteriores, insistiendo hasta la saciedad en la cadencia de la tonalidad de si bemol mayor, tantas veces *traicionada* (compases 662-715), y

d) se reafirma de nuevo, sobre un lecho de tresillos en la viola, y más tarde también en el violín segundo, el tema principal alargado con solemnidad de cierre definitivo (compases 716-741).

No me es posible terminar estas notas, y alrededor de obra tan memorable como hermética y *reservada* -uno de los grandes monumentos de nuestra cultura europea-, sin afirmar de nuevo que estos u otros esquemas sólo son válidos si ayudan a una buena audición: la música sólo puede entenderse por los sonidos. Y que debemos agradecer al destino la posibilidad de escuchar maravillas que la sordera negó a su mismo creador.

**Antonio Gallego**

## CONCIERTOS PRIMERO, CUARTO Y SÉPTIMO

### **Cuarteto Picasso**

El Cuarteto Picasso se fundó en Madrid, en 1999. Han perfeccionado junto a maestros de la talla de José Luis García Asensio, Isabel Vilá, Kers Hülsmann, Daniel Benjamín, Lluís Claret, en centros como la Escuela Superior de Música Reina Sofía, Hochschule für Musik de Viena, Conservatorio de La Haya, Guildhall School y University of the Arts (Filadelfia). Además, han sido asesorados por Sandor Vegh, Julliarcl String Quartet, Endelion String Quartet, Cuarteto Enesco de París, Trío Fontenay y Cuarteto Takacs.

El nombre de Picasso, como denominación del elenco, hace referencia a la contribución que el genio malagueño ha supuesto en la madurez de sus miembros y al interés que en ellos despierta la música y la cultura del Siglo XX y contemporánea. Buena prueba es el concierto de presentación del grupo en la Fundación Juan March donde estrenaron cinco cuartetos de jóvenes compositores españoles (abril, 2000), así como la actuación que tuvo lugar (mayo, 2000) en el Centro de Arte Reina Sofía, interpretando obras de Shostakowitch (ante el propio "Guernika"), Jesús Rueda, Javier Arias Bal, etc.

Recientemente actuaron en la Fundación Juan March en el ciclo integral de los cuartetos de Shostakowitch (2001), y en la ópera de cámara "The Little Sweep", de B. Britten.

### **David Mata**

Nace en 1969 en Madrid, donde inicia sus estudios con Francisco Martín. Posteriormente estudia con el profesor Frischenschlanger en la Hochschule de Viena becado por el Ministerio de Cultura, y con José Luis García Asensio en Londres, becado por Juventudes Musicales. En 1985 ingresa en la JONDE y asiste a los cursos de verano del College Summer Conservatory of Colorado (EE.UU., 1991, 1992, 1993). En 1993 colabora como profesor asistente en el Courtenay Youth Music Center, British Columbia (Canadá) y obtiene el primer premio por unanimidad en el Concurso de Música de Cámara de Juventudes Musicales como miembro del dúo La Folia que forma con el violonchelista Aldo Mata. Ha estudiado en la Escuela Superior de Música Reina Sofía, cátedra de violín Grupo Endesa, bajo la dirección de José Luis García Asensio, becado por la Fundación Isaac Albéniz. Ha actuado en la Casa de Cantabria de Madrid y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en los conciertos organizados por Radio Clásica de RNE. En la actualidad es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE.

### **Ángel Ruiz**

Nace en Madrid. Comienza sus estudios de violín con Francisco Martín y Joaquín Palomares. Posteriormente se traslada a Holanda para continuar sus estudios en el Conservatorio de La Haya con Kees Hülsmann y Mieke Biesta, obteniendo el diploma "Vrije Studierichting". Regresa a España para terminar su formación musical con Isabel Vilá. Ha sido Concertino en la JONDE. Actualmente es miembro de la Orquesta Sinfónica de RTVE, del grupo de cámara Modus Novus, de la Orquesta de Cámara Solistas de Madrid, del Cuarteto Picasso y colabora asiduamente con el proyecto Gerhard.

### **Eva Martín**

Nace en Valencia, donde comienza sus estudios; los prosigue en Londres en la "Guildhall School of Music" y posteriormente en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, con D. Benyamini, E. Santiago, R. Hyllier y G. Caussé. Ha sido integrante de las orquestas Young Musicians Symphony Orchestra de Londres, London String Ensemble y Joven Orquesta Nacional de España. Colabora asiduamente con las orquestas de Cámara Andrés Segovia y Orquesta de Cadaqués con la que tiene grabaciones para el sello Tritó. Pertenece a Sartory Cámara, Grupo Tarapiela y La Maestranza con los que ha realizado giras por Europa y Oriente Próximo y ha grabado para Harmonía Mundí. Es viola principal de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, profesora de viola en la Escuela de Música de Pozuelo de Alarcón y en cursos de verano organizados por el Conservatorio Superior de Música de Badajoz.

### **John Stokes**

Nace en London (Canadá). Inicia sus primeros estudios con Gillian Caldwell en Alberta (Canadá), continuándolos en EE.UU. en el "Philadelphia Colleges of the Performing Arts" bajo la dirección de Lorne Munroe y Mihaly Virizlay, graduándose en 1987. Posteriormente toma parte en el programa orquestal del Royal Conservatory of Music de Toronto e inicia una larga relación con el prestigioso "Banff Centre of the Arts" colaborando con Menahem Pressler, Andrew Dawes y Lluís Claret, con quien estudió posteriormente en Barcelona. Ha sido solista de numerosas orquestas como: Philadelphia Youth Orchestra, Windsor Chamber Orchestra, Orquesta de Cámara de la Sinfónica de Tenerife. Es miembro fundador del Cuarteto Picasso y del Sartory Cámara. Desde 1998 es violonchelo solista de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid.

## CONCIERTOS SEGUNDO, QUINTO Y OCTAVO

### **Cuarteto Leonor**

El cuarteto Leonor es una formación nacida en 2001, durante los cursos musicales de verano de San Esteban de Gormaz (Soria), de cuya plantilla de profesores forman parte sus cuatro componentes, y desde entonces ha sido invitado para tocar en Alemania, Francia, Suiza y España. Fia trabajado con Ivry Gitlis, Jean Jacques Kantorow, Liviu Stanesco y el Cuarteto Enesco, con el cual mantiene una estrecha colaboración. La proyección de esta joven formación se ha visto respaldada por la invitación del Cuarteto Melos para trabajar en su clase de la «Staatliche Hochschule für Musik Stuttgart» desde el pasado mes de Noviembre.

### **Anne Marie North**

Actualmente concertino de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, procede de Lille (Francia), donde nació en 1973 y en cuyo Conservatorio obtiene los primeros premios de Violín y Música de Cámara y la mejor calificación en el ciclo de "perfeccionamiento". También es galaronada en 1996 con el K.M.(High Diploma) de la Musikhochschule de Rotterdam, donde fue alumna de JeanJacques Kantorow. Ha sido aconsejada por maestros como Regis Pasquier, Pierre Amoyal, Phillippe Hirshorn, Joseph Silverstein, Yvri Gitlis, Mauricio Fuchs, el Cuarteto Enesco, el Trio Wanderer y actualmente con el Cuarteto Melos. Ha colaborado varios años con la Orquesta Nacional de Lille, de Toulouse, y desde 1994 hasta 1998, con la orquesta Nacional del Capitole de Toulouse dirigida por Michel Plasson.

### **Delphine Caserta**

Nace en París en 1975. Estudió en el Conservatorio Maurice Ravel con Florin Szigeti obteniendo los Primeros Premios de Violín y Música de Cámara en 1993, y la Medalla de Oro en el Conservatorio Nacional de Región de Rueil con Gilles Heniy. Posteriormente amplió sus estudios con Regis Pasquier, y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Actualmente estudia en la Musikhochschule Stuttgart en la clase del Cuarteto Melos. Ha obtenido primeros premios en los concursos europeos de violín de Picardie y Honfleur (Francia). Ha sido concertino de la Orquestre des Jeunes cHle-de-France, y desde 1997 colabora con la Orquesta de la Comunidad de Madrid. Actualmente es profesora de la Escuela Municipal de Música de Toledo y fundadora del Duo "In media res".

### **Jaime Huertas**

Nace en Madrid en 1974, Realiza sus estudios musicales en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Actualmente cursa estudios de postgrado en la especialidad de cuarteto de cuerda en la Musikhochschule Stuttgart con el Cuarteto Melos. Entre sus profesores destacan Elena Nieva y Jensen Horn-Sin Lam. Además ha asistido a cursos y clases magistrales con Liviu Stanesco, Ivry Gitlis, Clarence Myerscough, José Enguídanos, Hermán Voss, y con el Cuarteto Enesco entre otros. Ha sido miembro de la Orquesta Sinfónica de Extremadura (OEX), y ha colaborado con otras como la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española (ORTVE), Orquesta de la Comunidad de Madrid (ORCAM), etc... Ha impartido clase en Conservatorios de Castilla León, La Rioja y Madrid. Actualmente es profesor en las Escuelas de Música de Boadilla y Tres Cantos (Madrid).

### **Alvaro Huertas**

Nace en Madrid en 1975. Estudia en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Posteriormente, en Alemania, obtiene el diploma "Kunst Ausbildung" (K.A.) en la Musikhochschule Mannheim con el profesor Reimund Korupp, y actualmente estudia en la Musikhochschule Stuttgart en la clase del Cuarteto Melos. Entre sus profesores destaca además Julia Urman, y ha asistido a clases magistrales y cursos de perfeccionamiento con los profesores Suzana Stefanovic, Peter Buck, Marco Scano, Dorel Fodoreanu y Bernard Greenhouse entre otros. Actualmente es profesor por oposición del Conservatorio Profesional de Música de Soria, miembro del Octeto de Violoncellos Heitor Villalobos de Heidelberg y director y profesor de los Cursos Musicales de San Esteban de Gormáz (Soria).

## CONCIERTOS TERCERO, SEXTO Y NOVENO

### **Cuarteto de Cuerda Concertino**

Fue constituido hace años por el concertino y primeros atriles de la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA).

#### **Alexander Vassiliev**

Nació en Leningrado (hoy San-Petersburgo). Estudió violín en la Escuela Especial de Música del Conservatorio con Riabinkov, acabando en 1973. Participó varias veces como artista invitado en el festival "Schlesswing-Golstein". En 1975 ganó el Concurso-revista de la antigua Unión Soviética de la Juventud Creadora Teatral de Rusia. Desde 1980 fue solista de la Orquesta del Teatro Kirov. En 1988 obtuvo el título de "Artista emérito de la República Federativa de Rusia". En 1989 fue invitado a Berlín para interpretar la *Novena sinfonía* de Beethoven bajo la dirección de Leonard Bernstein. Colaboró en numerosas ocasiones con Ursus Frantz en conciertos y en grabaciones de discos. Desde octubre de 1991 hasta la fecha es el concertino de la OSPA. En 1998 fue invitado por Covent Garden de Londres en calidad de concertino y solista para trabajar bajo la batuta de B. Haitink y G. Rozhdestvensky. El año siguiente viajó a Metropolitan Opera en Nueva York como solista. Con la OSPA ha actuado como solista en numerosas ocasiones.

#### **Alexander Guefat**

Nació en Kuybishev (Samara), donde empezó a estudiar música en 1949- En 1957 se matriculó en la Escuela Especializada de Gnesinij en Moscú. En 1961 entró en el Conservatorio Superior Tchaikovski de Moscú, donde fue alumno de Y. Janquelevich. En 1963 participó en el Concurso Internacional en Hungría, donde obtuvo el premio de "Laureado". Terminó sus estudios en el Conservatorio Superior en 1966. Trabajó con la Orquesta de Cámara de Moscú. En 1970 entró en la Orquesta Académica Sinfónica de la Filarmónica de Moscú, bajo la dirección de K. Kondrashin. Paralelamente seguía la actividad en calidad de airtista de cámara. Es poseedor de gran cantidad de grabaciones con distintas orquestas de cámara con famosos músicos como M. Rostropovich, G. Rosdestvenskiy, D. Oystraj, N. Gutman y O. Kogan. Desde 1982 forma parte de la orquesta de cámara "Los Virtuosos de Moscú" y del "Cuarteto de Moscú". En 1998 entra a formar parte de la OSPA.

#### **Vicente Alamá Tortajada**

Nace en Liria (Valencia) en 1971. Realiza sus estudios de viola y Música de Camara en en el Conservatorio Superior de Música de

Zaragoza. Perfecciona sus estudios con Christian Ifrim (Catedrático de viola del Conservatorio Superior de Música de San Sebastián). Durante el año 2000 estudió en el Conservatorio de Münster con Hartmut Lindemann. Ha realizado cursos de perfeccionamiento de viola con Rivka Golani y Enrique Santiago así como de Música de Cámara con el cuarteto Atheneum-Enesco de París. Durante el año 1999 trabajó en el Conservatorio Profesional de Música de Huesca. Actualmente trabaja en la OSPA como viola co-principal.

### **Vladimir Atapin**

Es solista y principal de los violonchelos de la OSPA. Estudia con el maestro A. Nikitin, que, más tarde, le nombra su asistente. En 1977 ingresa en la Orquesta Sinfónica de San Petersburgo, con el director Eugeni Mrawínski y, posteriormente, con Yuri Temirkanov. Durante estos años ejerce, además, la docencia en la Escuela Superior y en el Conservatorio de Música de San Petersburgo. Crea en 1986 el "San Petersburgo Trío", participante en los más importantes festivales internacionales de música de Rusia. Fue solista de la Orquesta de Cámara de San Petersburgo. En 1972 recibe el segundo premio en el Concurso Internacional de Praga. Nueve años después es premiado en el Concurso Nacional Ruso con el segundo galardón en la categoría de Solistas. En España ha interpretado los conciertos de Haydn, *Variaciones sobre un tema Rococó* de Tchaikovsky, *Concierto para violín y violonchelo* de J. Brahms, y *Concierto para violín, violonchelo y piano* de L. van Beethoven.

### **Antonio Gallego**

Nació en Zamora en 1942. Se graduó en los Conservatorios de Salamanca y Valladolid, licenciándose en Derecho por la Universidad de Salamanca y en Arte por la Complutense de Madrid. Ha sido catedrático de Estética e Historia de la Música del Conservatorio de Valencia, pasando luego a la cátedra de Musicología del Real Conservatorio de Madrid (actualmente, en excedencia voluntaria).

Miembro fundador de la Sociedad Española de Musicología, fue director de la *Revista de Musicología*. Ha publicado numerosos artículos y libros incluso de materias no musicales, como *Historia del grabado en España*, Madrid, 1979-

Principales escritos: *La música en el Museo del Prado*, Madrid, 1972; *Música y Sociedad*, Madrid, 1977; *Catálogo de obras de Manuel de Falla*, Madrid, 1987; *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1989; *Manuel de Falla y El amor brujo*, Madrid, 1990; *Historia de la Música II*, Madrid, 1997; *El arte de Joaquín Rodrigo*, Madrid, 2003.

Es Director de los Servicios Culturales de la Fundación Juan March desde 1980.

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955,  
es una institución con finalidades culturales y científicas.*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos,  
recitales didácticos para jóvenes  
(a los que asisten cada curso más de 25.000 escolares),  
conciertos en homenaje a destacadas figuras,  
aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical  
se extiende a diversos lugares de España.  
En su sede de Madrid  
tiene abierta a los investigadores  
una Biblioteca de Música Española Contemporánea.*



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
CONCIERTOS DEL SÁBADO

AVISO

Por causas ajenas a nuestra voluntad, el Cuarteto Concertino ha cambiado la fecha de su último concierto que pasa a ser el sábado 22 en lugar del 29 como estaba previsto. El programa que interpretará será el siguiente:

P R O G R A M A

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Cuarteto nº 4, en Do menor, Op. 18, nº 4

*Allegro, ma non tanto*

*Andante scherzoso, quasi Allegretto*

*Menuetto: Allegretto*

*Allegro*

Cuarteto nº 16, en Fa mayor, Op. 135

*Allegretto*

*Vivace*

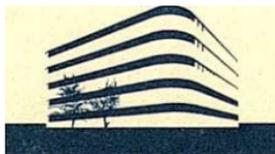
*Lento assai, cantante e tranquillo*

*Der schwer gefasste Entschluss: Grave.*

*Allegro. Grave, ma non troppo tratto.*

*Allegro*

El sábado 29 intervendrá el Cuarteto Leonor.



# Fundación Juan March

Salón de Actos. Castellò, 77. 28006 Madrid

Salón de Actos. Entrada libre