
LOS CUARTETOS DE BEETHOVEN

Parece que Beethoven no abordó la composición del cuarteto de cuerda sino después de larga vacilación: desde 1795, el conde Apponyi le había pedido uno y Beethoven escribió..... los ligeros tríos de cuerda, op. IX. Seis años transcurrieron para que publicase, en dos cuadernos, los seis cuartetos, op. XVIII. en los momentos en que escribía á su amigo Amenda: «¡Con qué no puedo medirme ahora!»¹ Todavía el cuarteto en *fa* (el primero en orden de publicación, el tercero en el de composición) fué muy modificado, supuesto que dice Beethoven en la misma carta «he aquí que por fin sé escribir cuartetos»² Así, Beethoven, que ha compuesto ya una sinfonía, conciertos, tríos,³ sonatas, todo, excepto música de iglesia y de teatro, espera que ya no haya nada en él del principiante ó del alumno, para abordar el cuarteto, siendo el cuarteto también el que recibirá sus supremas confianzas, de 1824 á 1826.

Como el cuarteto de cuerda es una trasposición de la forma-sonata, observaremos en la serie de cuartetos un progreso análogo al que se manifiesta en las sonatas: veremos en ellos afirmarse más y más la intensidad de la melodía; notaremos una libertad creciente del desarrollo de la forma, tanto que los últi-

¹ *Correspondencia*, p. 18.

² *Id.*, p. 19. El Dr. Guillermo Altmann ha encontrado, parcialmente publicada, en la *Musik* (*3es. Beethovenheft*) la primera versión de este cuarteto.

³ Sin hablar de los tres cuartetos con piano, obra de la adolescencia (1785).

mos cuartetos posteriores á las últimas sonatas, sobrepasan á éstas; en fin, la naturaleza misma de los instrumentos que constituyen el cuarteto, permite á Beethoven dar aquí á la polifonía una riqueza y una independencia mucho mayores que en las obras de piano y aun en las sonatas.

Los seis primeros cuartetos, compuestos simultáneamente, con el mismo número de obra, forman en realidad una familia homogénea. Beethoven toma por punto de partida el cuarteto de Haydn ó de Mozart, divertimento de salón, agradable y superficial: el **cuarteto en RE (op. XVIII, núm. 3)**, compuesto en primer término, es de una inspiración graciosa, de un desarrollo claro y fácil y contiene ya algunos rasgos en que se reconoce á Beethoven, especialmente el doloroso principio del *adagio*, expuesto sobre la cuerda grave del violín segundo, y que pasa en seguida, por medio de un canon, al violín primero en que se desarrolla en una fantasía más serena; de la misma manera el entretenimiento humorístico del final tiene veleidades de fuga y arrebatos. La única libertad que se permite Beethoven en el minué, es transportar á la octava superior la repetición del *maggiore*. En conjunto, la escritura de este cuarteto es melódica y armónica: el violín primero tiene casi él sólo el papel expresivo; los demás instrumentos, y, sobre todo el violoncelo, quedan á su servicio para completar el conjunto.

Ligero y elegante, el primer movimiento del **cuarteto en SOL (op. XVIII, núm. 2)**, repite hasta la saciedad sus gentiles coqueterías que se han podido comparar á reverencias. El *adagio* en *do* mayor, se interrumpe, después de veintiséis compases, por un *allegro* en dos tiempos, en el que los cuatro instrumentos hacen un juego muy ceñido con una figura secundaria del acompañamiento: después de esta malicia, el *adagio* reaparece cargado de arabescos bastante convencionales para cesar después de veintiocho compases. El humor gozoso, impaciente de haber pagado ese exiguo tributo á los ritos serios, insiste en el juego, no ya en un minué, sino en un *scherzo* que juguetea con quebraduras de arpeggios, y la fiesta termina con un final, *quasi presto*, en dos tiempos, cuyo desarrollo, como el del primer trozo, se hace de buena gana por repeticiones.

El **cuarteto en FA (op. XVIII, núm. 1)**, marca un progreso sobre los anteriores, en el sentido de que el tema inicial se pres-

ta mejor que los otros á los desarrollos del cuarteto; es un tema abierto:



capaz de producir una infinidad de otros, y que se repite más de cien veces en cuatrocientos veintisiete compases, con numerosas formas distintas. Pero hay todavía muchos pasajes al unísono y de lleno armónico, y los motivos secundarios no tienen relación bien estrecha con el principal. El *adagio*, notable por su bello tema, á la vez tranquilo y apasionado, y que se acompaña, en la repetición, de una figura tempestuosa en fusas, tiene gran analogía con el de la sonata en *si* bemol, op. XXII, compuesta en la misma época. El *scherzo* y el final no se elevan del tono gracioso y fácil.¹

El **cuarteto en DO menor, (op. XVIII, núm. 4)** comienza por una frase que, de la nota más grave del violín, como de las profundidades mismas del alma, sube por dolorosos intervalos hasta las regiones superiores; hermosa por su expresión, esta frase no tiene menores cualidades de forma: una de sus figuras secundarias:



engendrará el segundo tema:



dando así á todo el trozo una sólida unidad interna. El ritmo y el tema del *andante scherzoso* se parecen mucho á los del

¹ Hay otra analogía que señalar entre el tema expuesto en *re* bemol (compases 136 y siguientes del final) y el segundo tema de la sonatina póstuma dedicada á Leonor von Breuning (Nottebohm, *Them. Verz.* p. 148).

andante de la primera sinfonía, contemporánea de los cuartetos op. XVIII. El desarrollo nos recuerda que Beethoven no ha abandonado, desde hace largo tiempo, la escuela de Albrechtberger, y fácilmente nos demuestra su destreza en el canon y aun en el contrapunto triple.¹ El minué, que comienza por las mismas notas que el primer movimiento, contribuye también á la unidad de la obra. Beethoven ha cuidado de indicar *la segunda volta, si prende il tempo piu allegro*, como si desde este minué estuviese poseído del anhelante frenesí que corre por los cortos y nerviosos períodos del final.

El amable cuarteto en LA, (op. XVIII, núm. 5) parece un homenaje á los manes de Mozart.² La página más personal, y por más de un motivo, es seguramente el *andante cantabile*: su tema es un simple fragmento de la escala mayor, descendente y después ascendente (fórmula cara á Beethoven) y que en la quinta variación, con su trino obstinado del violín primero y el potente *pizzicato* del violoncelo, parece ya sonar como una orquesta completa.

El primer movimiento del cuarteto en SI bemol (op. XVIII, núm. 6), con su tema despreocupado y alegre, sus repeticiones tradicionales de la exposición, y después el desarrollo con su recapitulación casi semejante á la exposición, nos introduce en el bien ordenado dominio del buen Haydn. El tranquilo *adagio* no despierta tampoco sombríos pensamientos, y el ingenio de Beethoven no alcanza sino á impacientar los instrumentos por algunos contratiempos en las figuras ornamentales. Parece, por el contrario, que después de tanta discreción Beethoven ha querido dar rienda suelta á su capricho, en el scherzo acentuado á contratiempo y en el trío en que el violín primero ejecuta una serie de cabriolas. Sabemos que después de sus accesos de alegría y sus bromas más ó menos ligeras, Beethoven caía en tristes desvaríos. El final del cuarteto en si bemol comienza por un *adagio*, titulado por Beethoven mismo, la *Malinconia*, y cuyos cuarenta y tres compases se suceden como un pensamiento solitario, sin fin aparente; después la alegría se recobra repentinamente y entabla una especie de *laendler*, interrumpi-

¹ Compases 146 y siguientes.

² Compárese este cuarteto con el cuarteto de Mozart en el mismo tono (*Kochel* núm. 464).

do aún por una nube pasajera de melancolía, pero que vuelve á seguir su curso y termina en el torbellino de un *prestissimo*.

Seis años separan los cuartetos, op. XVIII, de los tres cuartetos, op. LIX, pedidos por el conde Rasumowsky y dedicados á él; seis años durante los cuales Beethoven ha amado y perdido á Giuletta Guicciardi; en los cuales ha sentido aumentar su sordera y escrito el «testamento de Heligenstadt»; seis años después de los cuales un amor nuevo, por Teresa de Brunswick, le ha devuelto la fuerza con la esperanza; seis años que han producido la segunda y la tercera sinfonías, *Leonor*, la sonata á Kreutzer y la *apasionada*, etc. En lo de adelante ya no hay nada en él de Haydn ó de Mozart, es quien es y así va á mostrarse. Si no se tuvieran en cuenta los intermedios que acabamos de recordar, el contraste entre el sexto y el séptimo cuartetos sería inexplicable.

Si, como los demás, el séptimo cuarteto (op. LIX, núm. 1, en FA) está escrito en forma de sonata, por primera vez en la historia de ese género no se repite la exposición.¹ Pero después de una fingida repetición de cuatro compases, principia el desarrollo, y la tercera parte también no reproduce la primera sino de un modo aproximado. Beethoven, desechando toda preocupación por fórmulas tradicionales, se abandona por completo á la fantasía. Segunda audacia: el cuarteto no tiene minué, sino un *allegretto scherzando* en $\frac{3}{8}$, en que los ritmos de un baile parecen interrumpidos por recuerdos y lamentos. El *adagio molto e mesto* excede en mucho á los que hemos encontrado hasta aquí en los cuartetos: el tema, cuya belleza no podría analizarse en algunas palabras, produce al desarrollarse una de esas potentes efusiones líricas, que se encuentran en el trío al archiduque (op. XCVII) ó en la sonata de violoncelo, op. CII (Nº 2.) En fin, en la polifonía melódica de esta página conmovedora, cada voz ha conquistado su independencia y entona su propio canto. De repente el desarrollo parece perderse en un largo pasaje de violín, semejante al vuelo de un ave extraviada, pero pronto se fija por un largo trino sobre la dominante, mientras que el violoncelo, que ya había atacado el primer trozo, ataca el final con un «tema ruso,» fuertemente rimado, cuyas cuatro

¹ Véase la sonata *appassionata*.

primeras notas son las del primer movimiento. Encuentro inconciente ó proceder fruto de reflexión, este parentesco melódico liga fuertemente una á otra las dos partes extremas del cuarteto, en tanto que Beethoven derrocha en ese final una verba rítmica, inagotable en figuras y combinaciones originales.

El primer movimiento del octavo cuarteto (op. LIX, núm. 2, en MI menor) se acerca mucho más á la forma clásica. En cambio, el *adagio con molto di sentimento* canta, después de una introducción de 8 compases á la manera de coral, una de las más sublimes fantasías que haya expresado jamás Beethoven. Le fué inspirada, decía, por el aspecto de una noche estrellada: por dolorosa que sea, tiene el encanto de una contemplación en que acaba por confundirse. El *allegretto* en menor, que le sigue, reposa en un ritmo de los más curiosamente trabajados:



Su trío en mayor, tiene por motivo un «tema ruso,» en que parece sonar un eco de caza, que cada uno de los cuatro instrumentos hace oír á su turno, mientras que los demás lo adornan con bordados. Para las repeticiones, Beethoven da esta indicación: *Da Capo il minore ma senza replica ed allora ancora una volta il trio e dopo di nuovo da capo il minore senza replica*, lo que da la forma *S* (bis), *T* (bis), *S*, *T*, *S*,¹ que Beethoven acaba de emplear en la cuarta sinfonía, contemporánea de los cuartetos op. LIX, que volverá á usar más tarde en la séptima sinfonía², en los cuartetos décimo y undécimo, y de la que Schumann sacará tanto partido con el nombre de *Alternativ*. El final del cuarteto, que parte del tono de *do* mayor para concluir en el tono principal de *mi* menor, es una verdadera carga rítmica que va hasta el fin por fogosas sacudidas.

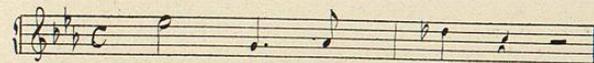
Algunos músicos han dado al noveno cuarteto (op. LIX, nú-

1 S-Scherzo; T-Trió.

2 O casi por lo menos.

mero 3, en DO mayor) el título de *Heróico*; al lado de los dos anteriores, se le puede encontrar, sin embargo, á veces, algún aire de arcaísmo: sin duda, al principio elegante y caprichoso, el tema del primer movimiento estalla repentinamente con una potencia muy característica, pero el *andante con moto quasi allegretto*, muy de Beethoven también, por su motivo en escala diatónica, no tiene la profundidad, ni la libertad de acento de los cuartetos séptimo y octavo; el minué, en que parecen acercarse y alejarse dos parejas de cuadrilla, aparenta parodiar los minués de otro tiempo, y el final, en *do* mayor, que después se convierte en una doble fuga, recuerda la doble fuga de Mozart, en el final de la sinfonía *Júpiter*. Lo que tiene justamente de Beethoven es la imitación de la orquesta y la potencia sonora á que llegan las cuatro voces, comunmente tan débiles, del cuarteto.

Entre la composición de los tres cuartetos op. LIX y la del décimo, op. LXXIV, en MI bemol, han transcurrido dos años y medio, durante los cuales Beethoven terminó las quinta y sexta sinfonías, escribió los dos tríos op. LXX, y el concierto de piano op. LXXIII¹. El primer movimiento, en forma muy libre de sonata, está precedido de una introducción *poco adagio*, cuyo tema, triste é interrogador:



desarrollado en veinticuatro compases de una expresiva polifonía, obtiene en fin esta vigorosa respuesta:



que obliga la acción del primer *allegro*. Nada más propio de Beethoven que este contraste, este sobresalto de energía después

1 En 1809-1810 Beethoven tenía el alma en *mi* bemol: trabajó entonces en el quinto concierto, en el décimo cuarteto, en la sonata de los *Adioses*; tres obras en tono de *mi* bemol.

de un momento de pesada tristeza; nada más de Beethoven también que este tema, cuyas notas son una simple descomposición del acorde perfecto y que, volviendo después en forma de pizzicato, dará al cuarteto completo su nombre de «Cuarteto de las arpas». El *adagio en la* bemol trae de nuevo los sentimientos tristes de la introducción; recuerda el del séptimo cuarteto por su punzante belleza, por cierta alegría de inspiración, y también, semejanza más fácil de encontrar, por algunos detalles del desarrollo¹. Sin embargo, Beethoven aplica aquí con más seguridad la forma de la gran variación, de que hará uso cada día con más frecuencia; la última repetición del tema doloroso se presenta, como la tristeza misma, erizada toda de contrariedades y de desgarramientos (contratiempo del violoncelo, *pizzicati* del alto, *staccato* ceñido del violín segundo). El *presto* del décimo cuarteto es, de todos los *scherzi* de los cuartetos, el que más se aleja del clásico minué: su forma es *S (bis). T, S, T, S*. El trío ó «alternativo» se adorna con un *cantus firmus*, bastante inesperado en esta orgía rítmica, que sugiere la idea de algún viejo maestro, arrebatado en una ola de estudiantes. A este *scherzo* endiablado sucede sin interrupción el final; pero ¿debe llamarse verdaderamente *finale* á este *allegretto con variazioni* que se adelanta primero prudente y tranquilo, como para dar las buenas noches después de la fiesta? Poco á poco reaparece un resto de alegría y con él todo el humor de Beethoven que, después de haber pasado, en seis variaciones, del goce á la melancolía, termina alegremente con una carrera loca.

Compuesto en octubre de 1810, el mismo año que *Egmont* y los tres *lieder* op. LXXXIII, el *Quartett Serioso* op. XCV es el más corto de los diez y seis cuartetos, y sobre todo el más conciso; hay, en su brusca rapidez, algo que recuerda el *Prometeo de Goethe*. El cuarteto principia con una explosión de cólera ó de rebelión:



1 Entrada y continuación del segundo tema: véase séptimo cuarteto, *adagio*, compases 73 y siguientes, y décimo cuarteto, *adagio*, compases 87 y siguientes.

Hay diferencia entre este furioso unísono y el gracioso unísono que abría el cuarteto en *fa* de la op. XVIII¹. Pero á esta cólera sucede la tristeza que se expresa bien pronto por un tema suplicante y agitado: las dos luchan y el cuarteto en *fa* menor será el poema de una alma luchando consigo misma. Poco importa que su diálogo llene ó no los cuadros de la «forma-sonata²»: se callarán cuando alguna de ellas, la más violenta, se imponga por su propia fuerza. El *allegretto ma non troppo* respira por el contrario tranquilidad, una tranquilidad triste entrecortada de suspiros; se desarrolla en estilo de fuga con adornos que recuerdan el *fugato* de la *Heroica*: encontramos aquí la aplicación de la fuga á la expresión de una fantasía. Un despertar de energía surge de repente, sin otra interrupción que un calderón en el trozo que ocupa el lugar del *scherzo* del que tiene la medida (si no es que también el ritmo, el movimiento, la forma), pero en el título del cual Beethoven ha tenido cuidado de escribir: *Assai vivace ma serioso*. Su ritmo quebrado, la queja de su melodía, sus tristes armonías menores expresan una cruel desesperación, apenas interrumpida por el trío alternante, más tranquilo sin duda, pero no menos triste. En vano ha concluido el trozo con una última afirmación de voluntad: las mismas desolaciones inspiran el final (*allegretto agitato* $\frac{6}{8}$). Toda esperanza parece abandonada cuando, al unísono de *fa*, con el cual se cree que todo va á terminar en menor, el violín segundo añade un *la* natural que enciende el modo mayor: al momento, con un movimiento vivo de cuatro tiempos *alla breve*, los cuatro instrumentos se precipitan á la conquista de este modo mayor, encontradó inopinadamente, y terminan con una alegre escala de *fa* mayor³. Ningún cuarteto había manifestado aún con sorpresas tan poderosas el arte «beethoveniano» de los contrastes ni había hecho oír acentos tan personales con tanta libertad.

Un intervalo de catorce años (1810-1824) separa el duodécimo cuarteto del undécimo, catorce años que han visto nacer las

1 Véase la página 5, primera cita musical.

2 Para encontrar á todo trance este arquetipo en el primer movimiento del cuarteto en *fa* menor, se necesita dar solamente 22 compases al desarrollo, contra 59 á la exposición y 69 á la recapitulación.

3 Compárese esta peroración con la de la obertura de *Egmont*, contemporánea del cuarteto décimoprimer.

tres últimas sinfonías, las sonatas de piano de la op. XC á la op. CXI inclusive, y la Misa en *re*; catorce años en los que el sufrimiento y el trabajo han dejado libre el genio de Beethoven y en los que la sordera, cerrando su oído á cualquiera otra voz, no le ha dejado oír más que la suya. De un modo general, los cinco últimos cuartetos se distinguen de los precedentes por la afirmación absoluta de la individualidad. Beethoven marca el esfuerzo de profundidad y de análisis y el cuidado de agotar hasta el fin su melancolía ó su gozo, con el uso, más y más frecuente, que hace de la «gran variación,» y también con la extrema multiplicación de los temas: nada de «primer motivo,» ni de «segundo motivo,» ni de transiciones, ni de guías; nada tampoco de lleno armónico, ni de instrumentos reducidos, como en los primeros cuartetos, al papel de acompañante: todo canta, se podría decir todo habla, y el término sería apenas exagerado. Por todas partes se manifiesta un esfuerzo supremo para objetivar y hacer inteligible, como por medio de la palabra, la emoción traducida en música: los recitados instrumentales, las numerosas indicaciones expresivas, los títulos, en fin, lo atestiguarían de una manera externa y como palpable á quien no lo hubiere sentido primeramente en virtud de la sensibilidad inmediata.

En el cuarteto décimo segundo, op. CXXVII, en MI bemol mayor, el desarrollo del primer trozo reposa en dos principios: 1º oposición de un tema al ritmo enérgicamente voluntario,¹ — — — — — y de otro al ritmo fluído como una caricia; 2º paso de este *binomio*, del tono de *mi* bemol al más claro de *sol*, y al más límpido aún, de *do*, antes de la vuelta obligada al tono inicial. Concebido, primero, para una sonata de piano á cuatro manos que nunca fué escrita, el tema del *adagio* (en $12/8$) se eleva lentamente, como un astro, y dibuja una curva admirable de 18 compases, para desarrollarse en seis variaciones no interrumpidas y muy libres que conservan todas, aun en las complicaciones rítmicas de la segunda, un carácter contemplativo. El *scherzando vivace* con sus variaciones de ritmos «de tres compases» y en dos tiempos, con su trío alternante *prestissimo*, somete á una nueva deformación el tipo del *scherzo*. El final, en cuatro tiempos *alla breve*, parece primero, por su ligereza, transpor-

1 Una blanca, una corchea, una negra, una corchea, una blanca.

tarnos á algunos años atrás; ciertas audacias de armonía como esta:



algunas modulaciones elípticas y la libertad de la polifonía, fechan, sin embargo, esta página que termina con una variación en $6/8$ con principio en *do* mayor, antes de retornar, del mismo modo que el primer trozo, al tono inicial de *mi* bemol.

Como el duodécimo cuarteto, el décimo tercero, op. CXXX, en SI bemol, compuesto al siguiente año,¹ comienza por un trozo que repite cuatro veces² una oposición temática y rítmica entre dos motivos. Pero aquí su orden está á la inversa del cuarteto décimo segundo, el primero expresa la tristeza:



y el segundo (motivo del violín segundo) la resolución:



1 A partir de aquí, la cronología de los cuartetos es difícil de establecer con precisión: por ejemplo, el cuarteto décimo quinto, en *la* menor, op. CXXXII, fué comenzado antes del décimo tercero, pero terminado después que él.

2 De las que dos son dobles (la tercera y la cuarta,) sin contar una repetición de la primera sección.