

Se establece entre ellos un diálogo: para encontrar en él la estructura de la «forma-sonata,» tendría que admitir-e que la recapitulación se limita á algunos compases de *coda*, en que se afirma el triunfo del motivo enérgico.

El *presto* (cuatro tiempos *alla breve*) en *si* bemol mayor, con su trío ( $\frac{6}{4}$ ) y el retorno vacilante, malicioso, al primer tema, es un intermedio exquisito en que las cuatro voces del cuarteto se entremezclan y juegan con una gracia diáfana y una sutileza aérea. Viene después una especie de *intermezzo* (*andante ma non troppo, poco scherzando*) en *re* bemol mayor, en que reinan sucesivamente la tristeza soñadora y una melancolía más sonriente. Después revive el minué antiguo, en forma de baile alemán en *sol* mayor, en que la ingenuidad del tema y su corte, en porciones de ocho compases, da no se qué sabor, á la vez arcaico y moderno, á las figuras polifónicas que le adornan.

Beethoven consideraba la siguiente *cavatina* (*adagio molto espressivo*) en *mi* bemol como la página más bella de su música de cámara. La había compuesto llorando y no podía oírla sin verter lágrimas: ¡Cuántos otros, después de Beethoven, se han enternecido con esta queja tan pura, preludiada por el segundo violín con una figura que parece imitar el levantamiento de un pecho que suspira! El tema medio de este *lied* es entrecortado, anhelante; Beethoven mismo ha escrito en la partitura: *beklemmt* (agobiado, oprimido); encontramos en él una estrecha analogía de inspiración con la cantilena de la sonata op. CX: como esta sonata, el cuarteto en *si* bemol terminaba en un principio con una fuga, la «gran fuga ya libre ya artificiosa» publicada después aparte con el número de obra CXXXIII. Los editores, artistas y aficionados, á quienes Beethoven sometió primero el cuarteto en *si* bemol, obtuvieron de él que no recargase una obra, ya muy desarrollada, con setecientos cuarenta y dos compases tan áridos. Escribió pues, posteriormente, en el otoño de 1826, en casa de su hermano Juan, en Gneixendorf, el final definitivo en dos tiempos, en que por una especie de maliciosa coquetería, el «maestro de los contrastes» parece haber querido reemplazar la austera fuga por el juguete más ligero y más inocente, en el que el tejido polifónico no es ciertamente menos hábil que el de la fuga, pero si más suave y transparente.

En los cuartetos décimocuarto y décimoquinto, como en los

tres primeros, el orden numérico no es el de su composición: es realmente bastante difícil asignar una fecha precisa á la del décimocuarto, que quedó muy largo tiempo en obra y fué terminado en 1826, aun cuando el décimoquinto es de 1825. Por lo demás, una copia del cuarteto décimocuarto, corregida por Beethoven mismo, tiene de su mano el siguiente apunte: *Altes Quartett (von den Neuesten)* (4º cuarteto de los últimos); si el cuarteto décimocuarto no fuera anterior al décimoquinto, tendría que admitirse que, en el espíritu de Beethoven, la serie de los «últimos» cuartetos no comienza con el décimosegundo (1824) sino con el undécimo (1810), lo que es inaceptable.

El cuarteto décimoquinto, en *LA menor*, podría ser llamado, sin ningún artificio de interpretación, «cuarteto de la convalecencia». Ludwig Rellstab, que visitó á Beethoven en la primavera de 1825, nos describe su tez de un «amarillo enfermizo»: en abril, Beethoven, amenazado ya por la enfermedad del hígado que debía matarlo dos años más tarde, tuvo una inflamación intestinal y después bronquitis con hemoptisis y hemorragias nasales. Bien pronto, sin embargo, merced á los cuidados del Dr. Braunhoffer, estuvo en aptitud de escribir «algunas notas para escapar del sufrimiento»<sup>1</sup> y de instalarse en Baden en donde Schindler, algunas semanas después, le encuentra «tostado por el sol como un copto»<sup>2</sup> Hacia el 7 de julio, Braunhoffer, que le visita, habla de su «actividad intelectual»; desde principios de agosto Holz pregunta: «¿No creéis que el cuarteto en *la menor* necesitaría una repetición entre íntimos para las correcciones?»; sabemos por Carl que esta repetición tuvo verificativo antes del 7 de septiembre y que Wolfmayer lloró con el «Cántico de reconocimiento»<sup>3</sup>. Así, se cree que la composición, ó, por lo menos el perfeccionamiento del cuarteto en *la menor*, se llevó á cabo durante una convalecencia de Beethoven: no es una fantasía irreal de artista; es para expresar un recuerdo de su vida y sensaciones reales por lo que ha titulado el *adagio*: «*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit*» (*Canzona di ringraziamento offerta alla divinita da un*

1 Correspondencia, página 241.

2 A fines de junio.

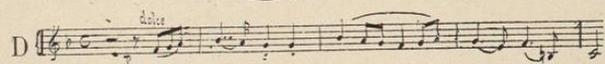
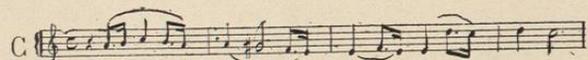
3 Cuadernos de conversación.

quarito) y anotado el paso al *andante*, más vivo, con estas palabras: *neue Kraft fühlend* (*Sentendo nuova forza*). Según Ad. B. Marx estas dos inscripciones dan la clave de todo el cuarteto; tal vez los dos primeros trozos fueron escritos, por lo menos ampliamente esbozados, antes de la enfermedad; pero seguramente que la enfermedad y la curación son las que inspiraron los dos últimos.

El primer movimiento del cuarteto décimoquinto pone en oposición, como el primer movimiento de los tres cuartetos precedentes, dos principios, uno voluntarioso y lleno de ímpetu y otro suplicante, expresados cada uno de ellos por dos motivos esenciales A. B.



y C. D.



en el orden A. C, B, D, y cuyo desarrollo, en vez de terminar como sucede de ordinario en las obras de Beethoven, con el triunfo indiscutible de uno ó de otro, concluye con una especie de síntesis:



en donde se encuentran elementos rítmicos del tema B y elementos melódicos del tema C.

El *allegro ma non tanto* forma un *scherzo*, de ritmo insinuante, cuyo trío encierra á su vez una especie de *scherzo* con trío. Después viene el «Canto de reconocimiento de un convalecien-

te á la divinidad,» que principia por un coral en modo lídico. Ad. B. Marx ha querido ver una intención descriptiva, aun en la elección de este modo «enfermizo»; esto es ir demasiado lejos y si Beethoven se adhería fuertemente á la característica de las tonalidades modernas, no tenía sobre la de los modos antiguos el dogmatismo de un Platón; ha elegido un modo de iglesia para dar á su canto de reconocimiento el acento y como la actitud de la plegaria, eso es todo. Después de treinta compases de este piadoso recogimiento, el enfermo *neue Kraft fühlend* (*sentendo nuova forza*) parece ensayar sus primeras fuerzas é intentar sus primeros pasos en un *andante* en  $\frac{3}{8}$ , cuyos vastos intervalos en notas picadas y cuyos esfuerzos y vacilaciones expresan, mejor que todas las palabras, el nuevo aprendizaje de la vida por un convaleciente, hasta que la misma vida respira de nuevo á plenos pulmones, en un largo tema del violín primero, sostenido y animado por los demás instrumentos. Después reaparece el coral, modificado apenas por figuras en lentas sínco-pas, luego todavía el *andante* en  $\frac{3}{8}$ , enriquecido con nuevas figuras, y por último, otra vez el coral *mit innigster Empfindung*, presentado con los adornos de su primera repetición, un poco complicados y disminuidos de valores.

Sin salirse del programa, el *allegro* que sigue, *alla marcia*, no es menos significativo. Es el transporte gozoso de la juventud y de la fuerza reconquistadas: corta ilusión, rápidamente suspendida por un recitado instrumental que conduce al final.

La vida vuelve de nuevo con sus deseos y su actividad: el movimiento es vivo, el ritmo del tema fluído y equilibrado, pero la melodía, en modo menor, queda triste hasta la muerte: el río corre, pero arrastrando escombros. Una agitación persistente se manifiesta en las complicaciones rítmicas de los instrumentos inferiores; el mal está vencido, pero no olvidado, hasta el momento en que, después de un esfuerzo más poderoso para domarlo, cede por fin: el modo mayor devuelve repentinamente el gozo; la complicación de los ritmos se disipa poco á poco; la agitación polifónica se resuelve en figuras paralelas para motivar un vigoroso unísono final en que, una vez más, triunfa la energía de Beethoven: el enfermo del Dr. Brauhoffer está curado.

Beethoven estimaba de un modo muy particular este cuarteto

décimoquinto: al proponerlo al editor Peters (que lo rehusó al principio) le aseguraba, bajo su palabra de artista, que era una obra «digna de él» y Carl, encargado por su tío de tratar de los detalles de este negocio, escribía al mismo Peters: «Permitidme . . . que os cite un pasaje de la carta de mi tío: «Recuerda al Sr. v. Peters que le ofrezco lo mejor de lo que tengo ahora, sin hablar de lo pasado.» Holz decía en 1857: «durante la composición de los tres cuartetos dedicados al príncipe Galitzine (op. CXXVII, CXXX, CXXXII) la inagotable imaginación de Beethoven fluía con tal abundancia de nuevas ideas de cuarteto, que tuvo que escribir aún, casi involuntariamente, los cuartetos en *do* menor y en *fa* mayor.»

El examen de los apuntes y de los cuadernos de conversación concuerdan con las memorias de Holz; la génesis del cuarteto **décimocuarto, op. CXXXI en DO sostenido menor**, parece en efecto haber sido inconciente: elementos diversos, aislados en un principio, esparcidos en muchos cuadernos, se han acercado poco á poco en virtud de una atracción secreta; para recordar que la inspiración había soplado á los cuatro vientos del espíritu, Beethoven escribió en una copia del cuarteto revisada por él: *N. B. Zusammengestohlen aus Verschiedenem diesem und jenem* (Hecho de pedazos y de trozos tomados de aquí y de allí)<sup>1</sup>. Por último, el cuarteto conserva en su forma algo de su origen: de todos es el más fragmentado y no comprende menos de siete partes, tocadas sin interrupción, sin hablar de las variaciones del *andante*.

<sup>1</sup> La composición debía estar bastante adelantada á fines de enero de 1825, supuesto que Holz en esta época escribe en un cuaderno de conversación: «*Vielleicht Konnen wir dann zugleich etwas vom Cis moll Quartett probiren.*» Sin embargo, aun no estaba terminada definitivamente, porque si es cierto que el mismo cuaderno lleva en su forma actual el motivo del *andante* variado, contiene la notación siguiente (que debe leerse en llave de sol y en tono de *do* sostenido menor):



en la que se reconoce, pero en *tres* tiempos, un motivo en *cuatro* tiempos del final. El cuarteto no fué terminado sino veinte meses más tarde.

«El muy lento *adagio* de introducción, escribe Ricardo Wagner,<sup>1</sup> es seguramente lo más melancólico que jamás haya expresado la música.» En todo caso, nunca Beethoven ha aplicado la fuga con efecto más punzante al desarrollo de una fantasía, para expresar la invasión lenta del alma por la tristeza, el desencanto, el cansancio de la vida. El comentario de Wagner, á la vez poético y exacto, merece ser considerado por partes: con el *allegro molto vivace* (que en más de un detalle recuerda el *prestissimo* de la sonata CIX<sup>2</sup>) «el ensueño interior, dice, se despierta en un recuerdo de una suavidad absoluta.» El *andante* ofrece el ejemplo más acabado de la «gran variación» beethoveniana, mostrándonos como el tema tan sencillo en  $\frac{2}{4}$  llega á ser el sublime *adagio* en  $\frac{9}{4}$ . En el *presto* en cuatro tiempos, *alla breve*, en notas picadas *coll'arco*, el espíritu de malicia gozosa y de fantasía humorística del scherzo de Beethoven, vive todo entero, interrumpido por recuerdos misteriosos de los que no se preocupa absolutamente. A este acceso de alegría sucede una gran reflexión expuesta por la voz más íntima del cuarteto, el firme y penetrante alto. El alma parece arrepentirse de su locura: necesita, para dominar sus tristezas, mucho más que un gracioso entretenimiento. Así, el final será el más enérgicamente acentuado de los que se encuentran en los dieciséis cuartetos: aquí la turbación del alma no se dispersa ya en las sinuosidades de una polifonía inquieta; todas las energías se juntan, y toman cuerpo en vigorosos unísonos, en acordes fuertemente acentuados, y este doble carácter, afirmado desde el principio con vigor sobrehumano, casi no cesará de manifestarse hasta el último compás.

El **décimosexto cuarteto op. CXXXV, en FA mayor**, escrito durante el último veraneo de Beethoven en casa de su hermano Juan, en Gneixendorf, es más corto que los precedentes y tal vez de menor alcance, á pesar de su *adagio* incomparable y de un final en que Beethoven intenta un nuevo esfuerzo para manifestar por medio de la música ciertos «datos» psicológicos. El primer movimiento, *allegretto*, atestigua una destreza y una in-

<sup>1</sup> *Beethoven*, traducción de H. Lasvignes (París, 1902, ediciones de la *Revue Blanche*), pág. 68.

<sup>2</sup> Compárense los compases 16 y 17 del *allegro*.

geniosidad polifónicas extraordinarias; pero parece que trata solamente de llamar la atención con amables sorpresas, y no de escarbar hasta el fondo una tristeza, un desencanto ó un deseo.<sup>1</sup> Más vivo, el *scherzo* conserva, sin embargo, el mismo carácter: su ritmo es caprichoso, múltiple, y bien pronto, por una aplicación del contrapunto doble, el edificio sonoro se trastroca, los dos violines toman como canto los bajos del violoncelo, en tanto que los dos instrumentos inferiores acompañan con el canto inicial del violín.<sup>2</sup> El trío, animado desde su principio, se retarda poco á poco y llega á ser una especie de baile campestre, lanzado por el primer violín en verdaderos saltos y acompañadofuriosamente en ritmo monótono — — — — por un unísono de los otros tres instrumentos.

El *lento* en *re* bemol ( $\frac{6}{8}$ ) puede hacer juego con la cavatina de la op. CXXX. Su gravedad sencilla y triste no podría expresarse con palabras: es uno de los ejemplos más maravillosos de la melodía beethoveniana, formada con fragmentos de la escala diatónica. En un cuaderno de apuntes, Beethoven, anotando este tema, le llama *Süsser Ruhegesang* ó *Friedensgesang* (*dulce canto de reposo* ó *canto de paz*): esta mención se encuentra reemplazada en el manuscrito y en las diversas ediciones, por las palabras *cantante e tranquilo*. La tranquilidad se interrumpe, sin embargo, en la parte media, por compases entrecortados de suspiros casi anhelantes, que vienen á calmarse, por una asombrosa modulación enarmónica (de *do* sostenido menor á *re* bemol mayor), con la vuelta del «canto de reposo», más elevado esta vez, y que se pierde bien pronto como en las primeras brumas del sueño.

El final del cuarteto décimosexto ha hecho gastar mucha tinta. Como se sabe, se titula *Der schwer gefasste Entschluss* (*la resolución difícilmente tomada*)<sup>3</sup> y está construido con dos motivos, á los que Beethoven ha puesto palabras:

1 El buen humor se encuentra de nuevo en el final del cuarteto décimotercero, añadido en la misma época. Véase la pág. 4.

2 Véanse las *Variaciones*, op. XXXV.

3 En algunos apuntes, Beethoven ha escrito: *Der gezwungene Entschluss* (*la resolución contrariada*), y en otra parte *Der schwere, harte Entschluss* (*la pesada, la dura resolución*): estos apuntes están revueltos con los de los cuartetos décimotercero y décimocuarto.



Se ha tratado de averiguar á qué graves acontecimientos podían hacer alusión estas palabras: ¿es un diálogo con una sirviente que pedía dinero para ir al mercado, ó con un aficionado á la música á propósito de algunos asuntos de propiedad artística? No se sabe nada con certeza, á pesar de «glosas» innumerables: es preciso, sin duda, ver en las palabras *Muss es sein* y *Es muss sein*, una de esas frases, como existen en todas las familias, palabras insignificantes, á las cuales una pequeña anécdota, ha dado, sólo para los iniciados, un sentido jocoso.<sup>1</sup> Por lo demás, el asunto es de poca importancia: seguramente que Beethoven no ha querido poner en escena en el final del cuarteto décimosexto una disputa con su criada; ha querido solamente demostrar cómo es capaz la música, tanto como el lenguaje discursivo, de plantear una tesis y una anti-tesis, de oponerlas, de desarrollarlas y de terminar, no con una síntesis, porque no es el hombre de la conciliación, sino con una afirmación bien deducida.

1 Se presentan varias veces en los cuadernos de conversación, en pláticas con los parientes más íntimos.

---

---

## ÍNDICE.

---

|   | Págs. |
|---|-------|
| Introducción .....  | 3     |
| 1er. Cuarteto (op. XVIII, núm. 3, en <i>re</i> mayor) .....     | 4     |
| 2º Cuarteto (op. XVIII, núm. 2, en <i>sol</i> mayor) .....      | 4     |
| 3er. Cuarteto (op. XVIII, núm. 1, en <i>fa</i> mayor) .....     | 4     |
| 4º Cuarteto (op. XVIII, núm. 4, en <i>do</i> menor) .....       | 5     |
| 5º Cuarteto (op. XVIII, núm. 5, en <i>la</i> mayor) .....       | 6     |
| 6º Cuarteto (op. XVIII, núm. 6, en <i>si</i> bemol mayor) ..... | 6     |
| 7º Cuarteto (op. LIX, núm. 1, en <i>fa</i> mayor) .....         | 7     |
| 8º Cuarteto (op. LIX, núm. 2, en <i>mi</i> menor) .....         | 8     |
| 9º Cuarteto (op. LIX, núm. 3, en <i>do</i> mayor) .....         | 8     |
| 10º Cuarteto (op. LXXIV, en <i>mi</i> bemol mayor) .....        | 9     |
| 11º Cuarteto (op. XCV, en <i>fa</i> menor) .....                | 10    |
| 12º Cuarteto (op. CXXVII, en <i>mi</i> bemol mayor) .....       | 12    |
| 13º Cuarteto (op. CXXX, en <i>si</i> bemol mayor) .....         | 13    |
| 14º Cuarteto (op. CXXXI, en <i>do</i> sostenido menor) .....    | 18    |
| 15º Cuarteto (op. CXXXII, en <i>la</i> menor) .....             | 15    |
| 16º Cuarteto (op. CXXXV, en <i>fa</i> mayor) .....              | 19    |

---

---