

Otto De Greiff

*Sonatas y Cuartetos de  
Cuerdas de Beethoven*

I

LAS SONATAS PARA PIANO

CRONOLOGIA Y DATOS GENERALES

El orden de publicación y numeración no es estrictamente el cronológico, aunque en líneas generales si hay relativa correspondencia entre ambos.

OPUS 2. — Comprende tres sonatas, cuya publicación fue anunciada por Artaria el 9 de marzo de 1796, poco después del establecimiento de Beethoven en Viena; parece que fueron comenzadas en Bonn bastante antes. Con ellas, dice Lenz, superó Beethoven los confines de las escuelas precedentes, haciendo temblar a los viejos maestros. Haydn, a quien fueron dedicadas, opinó que no carecían de ingenio, pero que su autor necesitaba aún perfeccionarse. Para Vermeil este opus constituye una bella trilogía de ideas nuevas y abundantes; la primera es apasionada, la segunda respira alegría y sano vigor, la tercera, resuelta y heroica, es una especie de síntesis de las dos anteriores.

OPUS 7 — Lo constituye una sola sonata, en *mi* bemol, de 1796, publicada el año siguiente.

OPUS 10 — Otra trilogía, mucho más importante que la del opus 2; fueron dedicadas a la condesa von Browne, y publicadas en 1798; atrajeron por primera vez la atención y los elogios (con reservas sobre la superficial originalidad del compositor) de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig. Con ellas Beethoven se separa ya de los compositores precedentes, aun en la reforma estructural de la sonata. Fueron al parecer terminadas a comienzos de julio de 1798; de ellas la más importante es la

tercera, según dice Reimann: “Las dos primeras son de dimensiones menores, y sólo constan de tres movimientos, siendo que las anteriores, opus 2 y opus 7, tienen cuatro. Pero la división de la sonata en cuatro partes no es invención de Beethoven, aunque Beethoven prefirió la división en tres, y aun en dos, en varias de sus últimas sonatas”.

OPUS 13. — Es la célebre sonata Patética, publicada aisladamente.

OPUS 14. — Dedicadas a la baronesa von Braun, publicadas en 1799; hay apuntes sobre ellas desde 1795; interesan por algunos aspectos que aclaran este período en la vida de Beethoven; a Schindler respondió el compositor, interrogado sobre ellas: “Estas sonatas son un diálogo entre un hombre y una mujer, entre un amante y su amiga. En la segunda este diálogo se expresa con mayor claridad, y la oposición entre las dos partes principales es más manifiesta que en la primera”. Y parece que posteriormente agregó: “Cuando estas sonatas aparezcan, todos reconocerán la descripción de una lucha entre dos principios, o un diálogo entre dos personas, una implorante (*bittende*), otra resistente (*widertrebende*)”. Son, dice Lenz, un reposo tras el heroísmo de la Patética.

OPUS 22. — Publicada aisladamente.

OPUS 26. — Publicada aisladamente. es considerada como puente entre la primera y la segunda manera, dentro de la clasificación de Lenz.

OPUS 27. — Compuestas en 1801 y publicadas en 1803, llevan el título *Sonate quasi una fantasia*, con el que Beethoven dio a entender que insistía definitivamente en el abandono de la estructura tradicional, ya iniciado con la precedente sonata opus 26, para seguir una forma más libre, menos regular. Aunque llevan el mismo número, fueron publicadas separadamente, y han

tenido fortuna diversísima, si se considera que la primera es de las menos conocidas, y la segunda es la popularísima Claro de Luna.

OPUS 28. — Publicada separadamente.

OPUS 31. — Son tres sonatas, compuestas hacia 1802, y publicadas en 1803 las dos primeras y la tercera en 1804, por el editor suizo Naegeli, con muchos errores, por lo cual Beethoven las reimprimió en la casa Simrock de Bonn con el subtítulo: "Edición muy correcta". Cappi, de Viena, hizo una tercera edición en 1805.

OPUS 49 — En el año 1805, el año de la Heróica, y con un número de obra que no guarda relación con la fecha de composición, fueron publicadas las dos sonatas fáciles opus 49, escritas en 1799 la primera y en 1796 la segunda, Beethoven posiblemente las compuso para algún discípulo. Son dos obras sencillas y amables.

OPUS 53.— OPUS 54.— OPUS 57. — Tal vez un poco arbitrariamente pueden reunirse estas tres obras, de 1804 la primera, de 1805 la segunda y de 1804 (según Ries) o 1806 (según Schinder) la tercera. Como en el caso del segundo movimiento de la sonata Claro de Luna, podría decirse que la sonata central en este grupo de tres, es otra flor entre los abismos; la opus 53 (Waldstein o Aurora) y la opus 57 (Appassionata).

OPUS 78.— OPUS 79.— OPUS 81 a. — Otra agrupación ad-hoc de tres sonatas contemporáneas publicadas separadamente. Las tres son de 1809, y están aisladas, pues las tres anteriores eran aproximadamente de 1804, cinco años atrás, y la siguiente, la opus 90 es de cinco años más tarde.

OPUS 90. — Aunque apenas dos años anterior a la pri-

mera de las últimas (la opus 101), por su estilo ésta corresponde decididamente a la segunda manera, y quedaría mejor acompañando a las anteriores.

OPUS 101.— OPUS 106.— OPUS 109.— OPUS 110.—

OPUS 111. — Las cinco últimas sonatas de Beethoven son comparables a los cinco últimos cuartetos; aquellas abren, estos cierran la tercera manera con obras que por muchos son consideradas como la mayor expresión de la belleza musical, junto con la Missa Solemnis y con la novena sinfonía. Fueron todas publicadas separadamente.

De acuerdo con las fechas de composición, no exactamente conocidas en algunos casos, el orden cronológico de las sonatas es el siguiente

- 1794 Sonata No. 1, opus 2 No. 1, en fa menor.
- 1794 Sonata No. 2, opus 2 No. 2, en lá mayor.
- 1794 Sonata No. 3, opus 2 No. 3, en do mayor
- 1796 Sonata No. 4, opus 7, en mí bemol mayor.
- 1796 Sonata No. 20, opus 49 No. 2, en sol mayor.
- 1798 Sonata No. 5, opus 10 No. 1, en do menor.
- 1798 Sonata No. 6, opus 10 No. 2, en fa mayor.
- 1798 Sonata No. 7, opus 10 No. 3, en re mayor.
- 1798 Sonata No. 8, opus 13 (Patética), en do menor
- 1798 Sonata No. 9, opus 14 No. 1, en mi mayor.
- 1798 Sonata No. 10, opus 14 No. 2, en sol mayor.
- 1799 Sonata No. 19, opus 49 No. 1, en sol menor.
- 1800 Sonata No. 11, opus 22, en sí bemol mayor.
- 1801 Sonata No. 15, opus 28 (Pastoral), en re mayor.
- 1801 Sonata No. 12, opus 26 (de la marcha fúnebre), en lá bemol mayor.
- 1801 Sonata No. 13, opus 27 No. 1, en mi bemol mayor.
- 1801 Sonata No. 14, opus 27 No. 2 (Claro de Luna), en do sostenido menor.

- 1802/3 Sonata No. 16, opus 31 No. 1, en sol mayor.  
 1802/3 Sonata No. 17, opus 31 No. 2 (Tempestad), en re menor.  
 1802/4 Sonata No. 18, opus 31 No. 3, en mí bemol mayor.  
 1804 Sonata No. 23, opus 57 (Apasionata), en fa menor.  
 1804 Sonata No. 21, opus 53 (Waldstein o Aurora), en do mayor.  
 1804 Sonata No. 22, opus 54, en fa mayor.  
 1809 Sonata No. 25, opus 79, en sol mayor  
 1809 Sonata No. 24, opus 78, en fa sostenido mayor.  
 1809 Sonata No. 26, opus 81a (Les Adieux), en mí bemol mayor.  
 1814 Sonata No. 27, opus 90, en mí menor.  
 1816 Sonata No. 28, opus 101, en lá mayor.  
 1818 Sonata No. 29, opus 106 (Hammerklavier), en sí bemol mayor.  
 1820 Sonata No. 30, opus 109, en mi mayor.  
 1821 Sonata No. 31, opus 110, en lá bemol mayor.  
 1822 Sonata No. 32, opus 111, en do menor.

SONATA OPUS 2 No. 1, en fa menor (primera).

Allegro. — Adagio. — Menuetto. Allegretto. — Prestissimo.

La primera de todas las sonatas publicadas de Beethoven, editada con las otras dos en marzo de 1796, y como ellas dedicada a Haydn, muestra para Pro'Homme la influencia de Karl Philipp Emanuel Bach en su primer *allegro* y la de Clementi en el final. En su forma es típica del siglo XVIII, aunque ya en ella no se respira el ambiente galante de Haydn y de Mozart. Anticipos de la sonata Claro de Luna se hallan en el primer movimiento, y de la Waldstein (o Aurora) en el último. El *adagio* es el mismo que Beethoven había compuesto para un cuarteto con piano de sus quince años. El final *prestissimo* en Fa menor, anticipa movimientos tempestuosos de obras de la madurez.

SONATA OPUS 2 No. 2, en lá mayor (segunda).

Allegro vivace. — Largo appassionato. — Scherzo: Allegretto.—

## Rondó. Grazioso.

Para el primer movimiento de esta sonata, *allegro vivace*, Beethoven utilizó un cuarteto con piano compuesto a la edad de trece años. La obra es considerada inferior a la primera, técnicamente, pero superior desde el punto de vista melódico; el *largo appassionato* abre la serie de los famosos adagios que constituyen casi siempre la culminación del arte beethoveniano. "Allí está todo Beethoven, libre de todo elemento efímero o mortal; en las obras de la juventud y de la madurez estos movimientos tienen en sí un elemento que cancela toda impureza, un inexhausto renovarse en la sublimidad del canto". (Specht). Para Chantavoine el *largo* de esta sonata es la primera medición profunda de Beethoven. Desde ella el minueto galante es sustituido por un capricho *scherzo*, al que sigue el habitual *rondó* de la época.

## SONATA OPUS 2 No. 3, en do mayor (tercera).

*Allegro con brio*. — *Adagio*. — *Scherzo*. *Allegro*. — *Allegro assai*.

Es la tercera del primer grupo de sonatas de Beethoven, publicadas en 1796, en marzo, y dedicadas "al señor Joseph Haydn, Doctor en Música". Es esta la más brillante y desarrollada de las tres. Consta de un *allegro con brio*, cuyo segundo tema fue aprovechado de un cuarteto con piano, compuesto en Bonn en 1785, cuando Beethoven tenía quince años; de un *adagio*, ensoñador canto de amor, que para Bekker es el mejor movimiento de las tres sonatas, especialmente por el diálogo entre el bajo y la voz superior; de un *scherzo* que, como la sonata anterior, es uno de los primeros ejemplos del género; y de un *allegro assai*, en la tonalidad principal de la sonata, y en forma de brillante *rondó*. Esta sonata, estructuralmente concebida según los modelos clásicos, busca más el virtuosismo que la expresión, como es natural en la obra juvenil de quien apenas empezaba a abrirse paso en los medios elegantes de la Viena de entonces.

SONATA OPUS 7, en mí bemol (cuarta)

Allegro molto e con brio. — Largo con gran espressione. —

Allegro. — Rondo. Poco allegreto e grazioso.

Esta obra fue publicada solitariamente como “gran sonata” con lo que se señalan sus dimensiones considerables; fue publicada en 1797, y dedicada a la condesa Babette von Keglevics. Es de amplias líneas y pleno desarrollo en el primer movimiento, y tiene un *rondó* final de gran brillantez. En el *largo con gran espressione* hay una imitación musical de acordes de pena, con contrastes exagerados de *pianissimo* y de *fortissimo*. Muchos comentaristas ven en esta sonata una de las primeras y más poderosas afirmaciones del futuro Beethoven. En Viena fue llamada “La Amorosa”, por su llama ardiente, que no excluye un sentimiento de serenidad, de gracia, de feliz equilibrio (Prod’homme).

SONATA OPUS 10 No. 1, en do menor (quinta)

Allegro molto e con brio. — Adagio molto. — Finale, Prestissimo.

Esta primera sonata de las tres del opus 10, ofrece, al decir de Chantavoine, un excelente término de comparación con la famosa de Mozart en la misma tonalidad; la inspiración parece análoga, aunque Beethoven le da su propia audacia, su áspero poder, su pasión; el *prestissimo* final contiene una figura en la que se encuentra el motivo inicial de la quinta sinfonía, casi textualmente, y tratado de manera idéntica a la de los compases 54-57 de la Sonata Appassionata.

El movimiento lento (*adagio molto*) es extenso y trágico; aunque la tonalidad es mayor (lá bemol), el carácter es serio. En el

final aparece, poco antes de la conclusión, una reminiscencia de este *adagio*.

SONATA OPUS 10 No. 2, en fa mayor (sexta)

Allegro. — Allegretto. — Presto.

Como las otras dos de este grupo, publicada en septiembre de 1798, y dedicada a la Condesa von Browne.

Consta de un *allegro*, un *allegretto* y un *presto*. Lenz dice que en la tercera frase del movimiento inicial Rossini hubiera podido encontrar su “Fígaro qua, Fígaro lá”; en el misterioso *allegretto* establece una comparación con la escena del Blocksberg de Fausto, afirmando (opinión compartida con Vermeil) que en algún pasaje se recuerda “el gran estilo rítmico de Sinfonía Eroica” y juzga al contrario poco importante el *presto*, que sin ser una obra maestra, no es menos vivaz y endiablado que el primer movimiento. D’Indy observa en esta sonata el estilo de Karl Philip Emanuel Bach, y el empleo deliberado (como homenaje) de un tema de Haydn, el mismo que más tarde habría de inmortalizar al acogerlo en la inmortal sonata opus 110.

SONATA OPUS 10 No. 3. en re mayor (séptima)

Presto. — Largo e mesto. — Menuetto. Allegro. — Rondó.  
Allegro.

Esta es la más importante de las tres sonatas del opus 10, y la mejor de las juveniles de Beethoven, según muchos críticos. Muy beethoveniano es el contraste entre el impetuoso primer tema del *presto* y su melodioso segundo tema. El segundo tiempo es el primer ejemplo de movimiento en modo menor en las sonatas de



Beethoven; es el famoso *largo e mesto*, en el que “todos sentirán que expresa el estado de un alma presa de la melancolía, con los diversos matices de luz y de sombra”, según palabras del propio Beethoven. Specht lo describe diciendo que este *largo semeja* un canto que viniera del reino de los muertos tiene una estrecha afinidad, primero en la fatigosa y lenta expresión del tema, luego en el discurrir del movimiento, con el maravilloso *adagio e sostenuto* de la Sonata Hammerklavier, opus 106; aquí surge quizás por la primera vez el antiguo poder, la antigua majestad del dolor sobre toda amarga suerte, como surgirá posteriormente en el *adagio* de la 106, del cual este *largo* es el escalón que a aquel nos lleva”.

Sigue al *largo e mesto* un minueto de plácida melodía y amable ritmo, en contraste con el *rondó* final, que Lenz juzgó curiosamente como uno de los más extravagantes trozos de Beethoven. Quizás aludía así al carácter improvisatorio de este movimiento.

#### SONATA OPUS 13, en do menor (octava)

Grave, allegro di molto e con brío.

Adagio contabile.

Rondó. Allegro.

Dedicada al príncipe Lichnowsky y publicada en 1799, esta sonata había sido escrita en los dos años anteriores; con el consentimiento tácito de Beethoven el editor la bautizó con el nombre ya indeleble de Sonata Patética. Contribuyó esta obra a acrecentar en forma insospechada la fama del compositor; además de la música en sí, es importante para los musicólogos la estructura especial (para la época en que fue escrita) de esta sonata. “Es la obra que da comienzo al concepto de lucha entre dos principios, que constituirá la base estructural de casi toda la obra siguiente de Beethoven” (D’Indy). Lenz alude a la manera como

millares y millares de niñas románticas han maltratado esta obra sin que haya perdido nada de su frescura. Siendo la crítica contemporánea de las obras de arte a menudo equivocada, sorprende ver el certero juicio de la famosa *Allgemeine musikalische Zeitung*, el 19 de febrero de 1800: “Una noble melancolía se anuncia en el *grave* lleno de efecto, interrumpido por el ardiente *allegro* que expresa el impetuoso movimiento de un estado de ánimo serio. En el *adagio* el espíritu se sume en un sentimiento de calma y de quietud, del que es despertado por el *rondó*, derivado del *allegro* inicial; el sentimiento general de la sonata se desarrolla, confiriéndole unidad y vida íntima, y en consecuencia, dándole un verdadero valor estético”.

A. Forbes Milne dice que, además de ser esta sonata la más avanzada en estructura entre las primeras, sus temas tienen un color emocional más importante que los de las demás sonatas, con excepción del *largo* de la opus 10 No. 3; y añade que debe ser considerada más como un ensayo en el estilo patético que como una confesión personal, pues fue compuesta antes de que Beethoven pasara por el fiero crisol de la aflicción.

SONATA OPUS 14 No. 1, en Mi mayor (novena)

Allegro. — Allegretto. — Rondó. Allegro commodo.

Publicada en 1799, y dedicada a la baronesa von Braun. Lenz dice que la frase del primer *allegro* se alza ligera, como la primera alondra primaveral. Comparada con la gracia vivaz de la segunda sonata de esta serie, esta primera parece poseer un carácter grave. Fue transcrita para cuarteto por el propio Beethoven, casi contra su querer, y más que todo por impedir que otros lo hicieran, tal era el furor que entonces había por toda clase de transcripciones.

SONATA OPUS 14 No. 2, en sol mayor (décima)

Allegro. — Andante. — Scherzo. Allegro assai.

Ambas sonatas del opus 14 fueron publicadas en 1799, pero fueron comenzadas quizás desde 1795. Y ambas fueron dedicadas a la Baronesa von Braun. Beethoven establece en esta un principio de diálogo o de contraste, que tan significativo iba a ser en obras posteriores. La sonata segunda tiene un *allegro*, un *andante* y un *scherzo (allegro assai)*; el primero comienza con elástico motivo, lleno de gracia, en semicorcheas; el andante es en forma de variaciones libres, análogas en su estructura a las de la sonata *appassionata*; el *scherzo* cumple a la vez las funciones de aire de danza y de final, y concluye humorísticamente con una frase de tres notas en el registro bajo del piano.

SONATA OPUS 22, en sí bemol mayor (undécima)

Allegro con brio.

Adagio con molta espressione.

Menuetto, Moderato.

Rondó. Allegretto.

Terminada antes de 1800, publicada en 1802 y dedicada al conde von Browne. Lenz la considera como de un estilo más elevado que el de las sonatas precedentes, y la llama triunfal y magnífica epopeya que cierra la primera manera beethoveniana. En carta de Beethoven al editor Hofmeister, el 15 de enero de 1801, menciona esta sonata como obra “que le ha salido particularmente bien”. El tema con que empieza el primer *allegro (con brio)* dice Chantovoine, tiene un vigor sorprendente, así como el tema

del adagio (*con molt'espressione*) es amplio y efusivo; el *rondó* que sigue al *menuetto*), lleno de gracia, recuerda el del opus 7; pero en conjunto esta sonata, con su técnica brillante y un poco superficial tiene mucho contacto (que se quisiera que fuese menos íntimo) con el estilo de concierto.

Ulibicheff, que fue tan acerbo en muchas de sus críticas a Beethoven (especialmente a su obra de madurez), dice que el *adagio* canta a la manera de las arias italianas del siglo anterior. Scuderi señala en el minueto un sabor romántico, que lo aleja de la música galante de baile; Bruers dice que el *Rondó* final es del mejor Beethoven.

#### SONATA OPUS 26, en Lá bemol mayor (duodécima)

Andante con Variazioni.

Scherzo, Allegro molto.

Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.

Allegro.

Compuesta en 1801, publicada en 1802; dedicada al príncipe Karl von Lichnowsky. Con esta obra, que participa de las características de la primera manera y de la segunda, Beethoven empieza a evadirse del esquema tradicional de la forma sonata, que le es sin embargo tan afín. El primer tiempo es en ella un andante con variaciones, de tema único, pero formado de dos miembros, el segundo de los cuales deriva del primero con un movimiento de exquisita espontaneidad; la página es toda melodía; aireada con un tenue contrapunto; de las cinco variaciones sólo la cuarta recoge esta escritura contrapuntística y transforma la noble solemnidad del tema en un juego gracioso. Sigue un *scherzo*

(*allegro molto*), casi como una sexta variación en que la escritura contrapuntística se robustece hacia el fin, circulando en torno al tema *vivace*. Al tercer movimiento antepuso Beethoven el título "Marcia funebre sulla morte d'un eroe". Graves y solemnes acordes de octavas marcan el ritmo elemental; en su interior se mueve fatigosamente un embrión-melódico que no sobrepasa el intervalo de una tercera menor. Esta marcha es pomposa y fría; en su trío se imita el redoble de los tambores y las salvas de los cañones. El movimiento final es un *allegro* en forma de *rondó*, en contraste quizá aparente con la marcha fúnebre.

SONATA OPUS 27 No. 1, en mí bemol mayor (décimatercera)

Andante. Allegro. — Allegro molto e vivace. — Adagio con espressione. — Alegro vivace.

Como su compañera de opus, fue compuesta en 1801 y publicada en 1803 como *sonata quasi una fantasia*; esta primera sonata fue dedicada a la princesa Josefina Sofía von Liechtenstein.

El *andante* con que comienza es muy sencillo, expuesto *pianissimo*; su carácter grave, de estilo religioso, permitió que fuera adaptado más tarde a las palabras del Kyrie. Un tempestuoso *allegro* cede nuevamente el paso al primer tema. El *adagio*, muy beethoveniano, es breve, y con cierta analogía, no formal sino espiritual (Lenz) con el aria de Florestán en Fidelio. Para Scuderi el movimiento más interesante es el *allegro vivace* final, en el que hay una reminiscencia del *adagio*, para concluir con un breve *presto* típicamente beethoveniano. Bruers observa que al comienzo del *adagio*, es análogo al del *largo* del tercer concierto para piano. Esta sonata, de alta inspiración, ha sido opacada por su formidable compañera de opus.

## SONATA OPUS 27 No. 27, en Do sostenido menor (décimacuarta)

Adagio sostenuto. — Allegretto. — Presto agitato.

Esta sonata, dedicada a Giulietta Guicciardi, es universalmente conocida como Claro de Luna, denominación que se debe al poeta Ludwig Rellstab (1799-1860), autor de algunas poesías a las que Schubert puso música, entre ellas la Serenata; Rellstab comparó la primera parte de la sonata a la luz lunar en el lago de los Cuatro Cantones; la comparación es feliz, prescindiendo de la determinación exacta del lago; este adagio que inicia la sonata bien puede suscitar la impresión de un nocturno lunar. Comienza con un movimiento lento, dentro del libre plan de hacer una sonata casi fantasía; Berlioz explica así la estructura de esta página inmortal: “La mano izquierda expone suavemente amplios acordes (octavas) de un carácter solemnemente triste, y cuya duración permite a las vibraciones del piano extinguirse gradualmente, mientras la mano derecha, arpegiando un obstinado diseño acompañante, cuya forma casi no varía, hace oír una especie de lamento; melódico adorno para tan oscura armonía”. Es pues este un doble canto, uno en profundas sonoridades, con acordes ampliamente sostenido, otro en las sonoridades centrales del teclado, que pasando luego a las más profundas dará al trozo su fúnebre conclusión.

“El *adagio* es una de aquellas poesías que el lenguaje humano no acierta a definir”. (Berlioz).

“Los *crescendi* en este tiempo remueven apenas el fondo turbio de un agua estancada cuya superficie conserva pesarosa inmovilidad; una densa capa de plomo cae sobre esta música, algo que le impide expresarse con vigor; es un dolor que, en su intensidad, se repliega sobre sí mismo y se destruye”. (Cortot).

El breve y gracioso *allegretto* que sigue al adagio, “una flor entre dos abismos”, según frase conocida de Liszt, lleva el ánimo

a una furia de pasión (Romain Rolland). El segundo abismo, el *presto agitato*, concebido con la más amplia libertad dentro del esquema tradicional de la forma sonata, es de proporciones gigantescas en su expresión; se abre con una figuración de arpeggios que recorren varias veces de arriba a abajo todo el teclado, terminando en cada ocasión con dos acordes cargados de tormenta. Después de un cúmulo de ideas accesorias y de transiciones, la sonata concluye con una expresión de fuerza ineluctable.

Es esta la primera sonata en que cada movimiento, fuera del final, parece no terminar, para que haya una continuidad musical en total de la obra.

#### SONATA OPUS 28, en re mayor (décima quinta)

Allegro. — Andante. — Scherzo. Allegro vivace.

Allegro ma non troppo.

Dedicada a Joseph von Sonnenfels, consejero áulico y secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes; fue compuesta en 1801 y publicada al año siguiente. El editor Crazz, que bautizó Patética a la sonata opus 13, dio a ésta el nombre de Pastoral, quizás por el *rondó* final que para Reinecke hace pensar en sonos lejanos de campanas y en murmullos del bosque. El primer allegro es de viril gravedad, sublime y amable en su dulzura (Marx). El *andante* es una maravilla de gracia (Wartel) y, a pesar de su solemnidad, no tiene el carácter de marcha fúnebre que se le ha atribuído; fue, según Czerny, una página favorita de Beethoven por mucho tiempo. Esta sonata, a pesar de su número de obra (28), es anterior al opus 27; al decir de D'Indy parece ser la confesión hecha a los campos y a los bosques de un instante de serena felicidad, antes de la aurora del amor a la condesa Giulietta Guicciardi. El *rondó* final, como expresión de felicidad campestre,

es una página de indecible belleza; en dos puntos Beethoven parece haber querido evocar la ingenuidad del carillón y de la caja de música.

En cuanto al *scherzo* que antecede al final, parece un juego inventado en el piano para divertir a los auditores (Mila).

#### SONATA OPUS 31 No. 1, en sol mayor (décimasexta)

Allegro vivace. — Adagio grazioso. — Rondó. Allegretto.

Esta primera sonata del opus 31, compuesta probablemente después de la segunda, se inicia con un *allegro vivace*, seguido de un gracioso motivo de danza. Reinecke halló semejanza entre el tema del *adagio* y uno de La Creación de Haydn. Prod'homme da la razón a Czerny, quien dice que este trozo es una romanza; Marx lo califica de italiano. En el *allegretto* final (rondó) encuentra alguna semejanza con el final de la primera escena y el comienzo de la segunda, en el acto segundo de Tristán. Muy notorio es el parecido de su tema principal con el más popular de los minuets de Boccherini. En el *adagio* son notables los trinos y algunos pasajes que pudieran llamarse de coloratura. También en el final aparecen trinados como los que habrían de ser tan características en las obras beethovenianas de la última manera.

#### SONATA OPUS 31 No. 2, en re menor (decimaséptima)

Largo. Allegro. — Adagio. — Allegretto.

Compuesta, como las otras dos del grupo, hacia 1802, y publicada en 1803 por el editor suizo Naegeli. Corresponde a una de las más atormentadas crisis de la vida de Beethoven (pasión por Giulietta Guicciardi, primeros síntomas de sordera, resolución



de desafiar al destino, expresada en el testamento de Heiligenstadt); llama la atención desde el primer movimiento, que es un *allegro* en el que van intercaladas frases en tiempo *largo*, expresivas y en estilo de recitado, lo que le ha valido a esta obra el nombre de Sonata de los Recitativos. Es una obra extraordinariamente patética. Romain Rolland ve en su primer tiempo, y especialmente en el arpeggio con que comienza, y que retorna con violencia en el registro bajo, una orden cruel, impartida primero con fría calma, después con violencia amenazadora. A un primer tiempo de tanta intensidad siguen un *adagio* y un *allegretto* perfectos en sí, pero dentro de un menor clima sentimental que el *allegro* inicial. Czerny afirma que el ritmo del final le fue inspirado a Beethoven por el galopar de un caballo; y Scuderi anota que interrogado Beethoven sobre el significado de esta sonata, y de la *appassionata*, dijo: “Leed La Tempestad de Shakespeare”; de ahí el nombre de Sonata de la Tempestad con que es designada esta sonata, especialmente en Inglaterra.

SONATA OPUS 31 No. 3, en mí bemol mayor (décimoctava)

Allegro.

Scherzo. Allegretto vivace.

Menuetto. Moderato e grazioso.

Presto con fuoco.

D’Indy y Prod’homme dicen que esta sonata merece no menos que las opus 28 el título de pastoral; el último encuentra que una canción anterior de Beethoven, *Der Wachtelschlag*, El Canto de la Codorniz, imita en su tema el canto de esta ave, tema que Beethoven aprovecha para el primero del *allegro* con que empieza la sonata opus 13 No. 3, y que reaparece en el final. El segundo

y tercer movimientos son dos aires de danza, un scherzo y un minuetto, éste *moderato*. Pero la sonata carece propiamente hablando de verdadero movimiento lento. Toda ella respira la más jubilosa y desenfadada alegría.

Con excepción del minuetto, todos los movimientos están en forma-sonata. Es ésta la última (con excepción de la opus 106) que Beethoven compuso en cuatro movimientos.

El trío del minuetto fue utilizado por Saint-Saens como tema en una serie de variaciones para dos pianos.

#### SONATA OPUS 49 No. 1, en sol menor (décimanona)

Andante. — Rondo. — Allegro.

Compuesta en 1799, su alto número de opus se explica por su retardada publicación, en 1805. Del *andante* dice Lenz que es apropiado para los estudiantes sin mucha técnica que deseen tocar algo digno; del *rondó* anota su gracia.

#### SONATA OPUS 49 No. 2, en Sol mayor (vigésima)

Allegro ma non troppo. — Tempo di Menuetto.

Esta sonatina es ciertamente superior a la otra del mismo grupo. El motivo del minuetto es el mismo del correspondiente movimiento en el popular Septiminio, opus 20. En el primer movimiento los dos temas, en vez de ser contrastados, parecen fundirse. El minuetto tiene dos tríos; en el septiminio (obra posterior, a pesar del número) hay un tercer trío.

SONATA OPUS 53. en do mayor (vigésimaprimera)

Allegro con brio. — Introduzione. — Adagio molto. — Rondó

Allegretto moderato.

“Gran sonata para el pianoforte, compuesta y dedicada al señor Conde de Waldstein, Comendador de la Orden Teutónica en Virnsberg, y Chambelán de su Majestad Imperial y Real, opus 53, en Viena, en el Despacho de Artes y de Industria”.

Esta famosa sonata fue concebida en 1803-1804, y es contemporánea de la primera versión de Fidelio, con ella empieza Beethoven a componer para pianistas capaces de sobreponerse a las mayores dificultades. Conocida en los países germanos como sonata de Waldstein, en los latinos se la llama Sonata Aurora, nombre ideado por uno de sus editores, y que según Chantavoine apenas se justifica, sea por el *crecendo* inicial, sea por el despertar crepuscular de la lenta introducción que precede al *rondó* final, en el que parece un canto de los bateleros del Rhin. Moscheles, grande y frío pianista, dice Lenz, prefería esta sonata a las demás, quizás porque no pide nada a la imaginación; es un trozo superior a las fuerzas de un solo hombre, una especie de sinfonía heroica para el piano.

En esta sonata, en que falta el *scherzo* (o minuetto), los dos allegros extremos adquieren proporciones imponentes, mientras el tiempo lento se reduce casi a una especie de *intermezzo* en contraste con los dos pilares de la composición (Massimo Mila); esta nueva arquitectura da a la sonata beethoveniana la estabilidad y el equilibrio de un barco capaz de afrontar las más tempestuosas navegaciones. Para el crítico italiano Mila el nombre de Aurora se debe a este contraste, ya visible en el curso del primer movimiento, en donde de un rumor profundo e indistinto emerge un soberbio vuelo sonoro. Para segundo tiempo había compuesto Bee-

thoven un andante en fa mayor, que luego fue publicado separadamente, sin número de obra, como “andante favori”, algunos amigos aconsejaron a Beethoven suprimir de la sonata estas elaboradas variaciones que rompían su equilibrio; accedió, componiendo esta concentrada introducción al final, el *allegro moderato* y más tarde *prestissimo*, admirable creación de purísima alegría, de sencillez realizada con insólita elegancia.

D’Indy señala el carácter pastoral de esta sonata, en la que el primer *allegro* puede representar el lento aparecer y ascender del sol, el *andante* la naturaleza que despierta, y el *rondó* el fulgor solar, el himno triunfal de la vida.

#### SONATA OPUS 54 en fa mayor (vigésimasegunda)

In tempo d’un Menuetto. — Allegretto.

Compuesta en 1804, y publicada, sin dedicatoria, en 1806. Es como un amable interludio entre dos sonatas imponentes, la Aurora y la Appassionata. Tienen aire de improvisación, de fantasía. Beethoven la empezó con una especie de minueto que en vez de trío melódico tiene un pasaje *staccato* en octavas o en sextas en movimiento contrario. El *allegretto* (segundo y último tiempo) es a la manera de un movimiento perpetuo sobre un tema único. De esta sonata se ha dicho, como de la octava sinfonía, situada entre dos obras colosales, que su simplicidad es más que todo aparente. Cortot dice que ella que “toca los dos extremos del pensamiento beethoveniano: por la forma se acerca a la primera manera, por la tendencia hace presagiar la tercera”.

#### SONATA OPUS 57, en fa menor (vigésimatercera)

Allegro assai. — Andante con moto. — Allegro ma non troppo.

Ries señala el año de 1804, Schindler el de 1806, como fecha de la composición de esta sonata, publicada en 1807, y a la que el editor Cranz dió el nombre de *appassionata* con que es universalmente conocida como una de las cumbres del género. Fue dedicada al conde Franz von Brunswick, hermano de Teresa, la presunta destinataria de la famosa carta de Beethoven a “la amada inmortal”; el compositor consideró esta obra como la más importante de sus sonatas; “Leed la Tempestad de Shakespeare”, contestó a Schindler al preguntarle éste sobre su significado; frase que también se cita a propósito de la sonata opus 31 No. 2.

Un crítico opinaba que Beethoven no había leído seguramente esta obra de Shakespeare, pues de otra suerte no hubiera hecho tan insensata observación. D’Indy caracteriza los tres movimientos de la *Appassionata* como “lucha dolorosa, calma reflexiva, victorioso entusiasmo” Epecht la califica “Verdadero huracán, siniestra entre las baladas de la noche y sus fantasmas, procelosa canción del alma desgarrada; gira en ella continuamente un fiero canto salvaje, y se cierne un són de cansada resignación; ...plegaria dirigida a una remota divinidad, y luego el ciclón final, ululante y aterrador, que azota y arrasa inexorablemente cuanto se le opone”.

“Si esta obra no suscita ninguna impresión opresora, sino que por el contrario nos exalta como un viento marino, ello se debe a su misma inhumanidad, por decirlo así, soberana; no debe haber piedad del hombre presa de las fuerzas oceánicas; el hombre es sólo un átomo; el creador se ha identificado realmente con las leyes de la naturaleza, con las potencias elementales, contra las cuales se debatía en el primer movimiento. La *Appassionata* es digna de ser colocada entre un fresco de la Sixtina y una tragedia de Corneille; es de la misma familia” (Romain Rolland).

La Sonata *Appassionata* tiene un primer movimiento dentro de la forma-sonata, con un primer tema en fa menor y un se-

gundo en el relativo mayor, sin repetición de la exposición. Notables son las interrupciones con un obstinado martilleo del bajo, que recuerda el tema inicial de la quinta sinfonía, y la conclusión *pianissimo* de movimiento después de la violenta crisis anterior; sigue un *andante* reposado, con acordes como adormecidos (Chantavoine); las variaciones agitan momentáneamente el ambiente, hasta llegar al final, tumulto exaltado de inefable pasión.

SONATA OPUS 78 en fa sostenido mayor (vigésimacuarta)

Adagio cantabile. Allegro ma non troppo. — Allegro vivace.

Dedicada a la condesa Teresa von Brunswick, y compuesta después de tres años de no escribir sonatas para el piano; la anterior había sido la Appassionata, inspirada por la misma “amada inmortal”, pero dedicada a su hermano. El público ha preferido decididamente la primera de estas dos sonatas, pero el propio Beethoven la estimaba en mucho, al decir “se habla siempre de la sonata en do sostenido menor (opus 27 No. 2), pero en verdad he escrito algo mejor: la sonata en fa sostenido mayor (opus 78) es ciertamente otra cosa”. Concepto notable si se tiene en cuenta que la sonata en do sostenido menor no es otra cosa que la famosa Claro de Luna. Lenz, en cambio, decía que la sonata en fa sostenido mostraba la mano, no el genio de Beethoven. Prod’homme considera la pasión que se expresa en esta sonata no como tumultuosa, trágica, sino como un amor tierno y discreto que llena el alma de honesta y dulce alegría; tal vez por esta sencillez los críticos la tienen en menos.

Antecede a esta sonata la fantasía opus 77, que el pianista Serkin estima como introducción propia de la sonata, a la manera de un famoso ejemplo de Mozart (do menor).

SONATA OPUS 79, en sol mayor (vigésimaquinta)

Presto alla tedesca. — Andante. — Vivace.

Fue compuesta en 1809 y publicada en 1810; su carácter es pastoral, con imitación del canto del cuco en su primer movimiento. Cortot observa que aunque sus dimensiones son breves por la inspiración y por el carácter de voluntad que expresa no hay razón para llamarla sonatina, como la hizo el propio Beethoven. Dicho primer movimiento es una especie de valse campesino, un Laendler austríaco. El andante es casi tan suave como una canción sin palabras de Mendelssohn.

SONATA OPUS 81 a en mi bemol (vigésimasexta)

Adagio. Allegro. — L'absence. Andante espressivo. —

Le retour. Vivacissimamente.

Una de las más famosas sonatas de Beethoven, y una de las pocas de las que se conozca el programa por indicación del propio autor; proviene del período de la ocupación de Viena por los franceses, y lleva la siguiente dedicatoria: “Adiós, Viena, 4 de mayo de 1809, por la partida de su alteza imperial el Archiduque Rodolfo”. La sonata es en tres movimientos: *Adagio* y *allegro* (denominado por Beethoven “Das Lebewohl”, el adiós), *Andante espressivo* (“Die Abwesenheit”, la ausencia) y *Vivacissimamente* (“Das Wiedersehen”, el volverse a ver, que se suele traducir el retorno). Como título general, del propio Beethoven, lleva el de *Les Adieux*. En los dos primeros movimientos se expresan la melancolía y la nostalgia, en el último el retorno triunfal. La introducción inicial lleva escrita en los tres primeros acordes la palabra alemana *lebewohl* (adiós); después se desarrolla una frase angustiosa, a la que la incertidumbre final, las disonancias y el progreso cromático de los bajos confieren una expresión de ciego dolor. El segundo tiempo expresa la más aguda nostalgia. Más que un discurso para los demás, es una íntima confesión. El tercero es un rapidísimo ímpetu de alegría; el pensamiento antes contenido pro-

rumpe en un júbilo incontenible; análogo al del final de la Sonata Aurora. Termina la sonata de los adioses con una breve reaparición del tema triunfal. Esta obra es una de las más delicadas pinturas a media tinta de Beethoven.

SONATA OPUS 90, en mí menor (vigésimaséptima)

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck.

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetraen.

Dedicada al conde Moritz von Lichnowsky; terminada en agosto de 1814 e impresa en mayo de 1815 (Bruers y Burk dan erradamente los meses de enero y junio, respectivamente). La dedicatoria fue explicada por Schindler mediante una anécdota Moritz von Linchnowsky, viudo, amaba a la señorita Stummer, actriz de la Opera de Viena, con quien debía casarse después de la muerte de su hermano Karl, protector de Beethoven. El conde, al ejecutar la sonata, creyó encontrar en ella una idea directriz; llamó la atención de Beethoven, rogándole precisar un sentido que le parecía oscuro. El compositor, sonriente, respondió que había puesto su idilio (del conde) en música y que se podría dar como epígrafe a la primera parte: "Conflicto entre la cabeza y el corazón", y a la segunda: "Conversación con la amada".

Esta sonata, que cierra el ciclo de la segunda manera, consta apenas de dos movimientos: un *allegro* y un *rondó*. Reinecke anota que en ella Beethoven sabe dar la más grande importancia a un motivo de los más breves e insignificantes.

De esta obra dice la señora Wartel: "En el primer movimiento debe reinar una continua indecisión. El contraste muy marcado de los matices y del ritmo pintan las incertidumbres del al-



ma. Hay lucha, hay combate, hay inquietud sobre la decisión que haya de emprenderse; el alma se confunde de pasión y de temor. Este primer trozo es en realidad el prefacio al segundo, no incluye, deja el ánimo suspenso. Esta segunda parte, que los alemanes llaman *perfume de amor*, parece una confidencia tierna y encantadora, murmurada timidamente; es temeroso, y si embargo lleno de abandono, este breve trozo divino cuyos diversos matices deben ser constantemente observados; esta sonata no es la de todo el mundo; se dirige a los espíritus delicados; su encanto íntimo no es para el gran público; es una de las más finas composiciones del maestro, quien no ha ido más lejos en expresión tierna y soñadora”.

#### SONATA OPUS 101, en lá mayor (vigésimo octava)

Alegro, ma non troppo. (Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung).

Vivace alla Marcia. (Lebhaft. Marschmaessig).

Allegro. (Geschwind, doch nicht zu sehr, und sehnsuchtsvoll).

Allegro. (Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit).

Es esta la primera de las cinco sonatas finales de Beethoven. Fue compuesta probablemente en 1815/1816; publicada en febrero de 1817 como la “Sonate fuer das Hammerklavier”, dedicada a la baronesa Dorothea Ertmann. Un espacio de un año apenas la separa de la opus 90, pero el cambio de estilo es extraordinario; la primera, con su fácil sentimiento, mira al pasado; la segunda muestra al compositor en su elemento. Dorothea Cecilia, como llamaba Beethoven a la baronesa Ertmann, contó muchos años más tarde a Mendelssohn que cuando ella perdió su primer niño, Bee-

thoven en un principio no quería visitarla; luego él la invitó, y al llegar a ella, se sentó al piano y dijo simplemente: “Ahora hablemos en música” y luego tocó por más de una hora.

La sonata opus 101 se aparta desde el comienzo de las rutas trilladas, y se señala por su concisión; el primer movimiento apenas ocupa dos páginas; el segundo, en aire de marcha, no es mucho más extenso; el *adagio* consta de diez y nueve compases; sólo el final fugado es algo más de lo normal. Es una sonata que requiere cuidadosa atención al escucharla. El primer movimiento no deja ver claramente su arquitectura, y es como un todo continuo en el que la melodía cambia manteniendo su carácter solamente gracias al ritmo persistente. En el segundo movimiento el scherzo es reemplazado con un episodio de marcha, peculiar de sus últimas obras. El *adagio* tiene carácter de introducción, pero no con meras armonías en acordes sino con una bellísima frase en lá menor; el final propiamente dicho se presenta vigorosamente; no es una fuga, sino un tiempo de sonata con desarrollo fugado; este hibridismo, dice John N. Burk, de quien es este análisis aquí resumido, se justifica por sus excitantes resultados. Esta fuga a cuatro voces abre paso a la libre recapitulación y a la coda, en la que resulta la claridad armónica de los acordes finales.

Según Schindler, Beethoven dio a los tiempos de esta sonata los siguientes títulos: Sentimientos de ensueño. — Invitación a la acción. — Retorno de los sentimientos de ensueño. — La acción. El mismo Schindler dice que Beethoven la oyó a un notable aficionado, Steiner von Felsburg, en un concierto organizado por Schuppanzigh.

A las observaciones de Burk sobre la forma del final, añadimos las del gran compositor y notable pianista de las sonatas de Beethoven, Alfredo Casella:

“Vemos aquí por primera vez una de las más esenciales in-

novaciones del tercer estilo beethoveniano: la introducción de la fuga en la sonata, como elemento vivificador de una forma, de la cual el genio de Beethoven parecía ya haber agotado todas las posibilidades. Del abandono definitivo del viejo rondó, llevado a grados de insuperable grandeza y elocuencia en el opus 53, y de la adopción de la fuga y de las grandes variaciones, vemos ahora surgir este admirable final, del que serán digna secuela la formidable fuga del opus 106, el tema variado del opus 109, la doble fuga del opus 110 y la arietta del opus 111”.

SONATA OPUS 106, en Si bemol mayor (vigésimanona)

*Allegro.*

*Scherzo. Assai vivace.*

*Adagio sostenuto.*

*Largo. Allegro risoluto.*

Compuesta en parte en 1817 y 1818 en Moedling, cerca de Viena. Es contemporánea de la Missa Solemnis y del más duro y triste período de la vida de Beethoven, el de sus controversias por la tutela de su sobrino Carlos. Es esta la sonata llamada por antonomasia Hammer-Klavier, palabra adoptada por Beethoven en lugar de la nueva, pianoforte, a la que después volvió.

Por su extensión, por sus inmensas dificultades técnicas, los mayores pianistas de entonces renunciaron a ejecutarla; fue revelada bastante después de la muerte de Beethoven, especialmente por Clara Schumann y por Liszt.

“Gran sonata para el piano de martillos, dedicada con el más profundo respeto a Su Alteza Imperial y Real Eminencia Rodolfo

de Austria, Cardenal y Arzobispo de Olmuetz, opus 106, Viena, Artaria y Compañía”. Así reza la leyenda con que fue publicada esta obra monumental. Es la última en que Beethoven observa la estructura clásica de cuatro movimientos, que son:

*Allegro* en sí bemol, en forma-sonata estalla con un tema de extraordinaria virilidad, que anuncia inmeditamente la “sobrehumana grandeza heroica” (Bekker) de este movimiento. En su desarrollo, dice Herriot, citando a D’Indy, el compositor cede a la libre inspiración de su espíritu, impera el sentido del orden y de la medida; la reexposición recoge las ideas ya enunciadas, variando los diseños, oscureciéndolos, acentuando la impresión de tristeza que domina en toda la composición.

*Scherzo, assai vivace*, en sí bemol mayor, forma ternaria. La parte central, en modo menor, es un episodio patético que anticipa compositores románticos, está enmarcada apropiadamente en el scherzo, que tiene la misma concentrada fuerza de movimientos análogos en los últimos cuartetos.

*Adagio sostenuto*, en fá sostenido menor, forma-sonata. El análisis descarnado de este movimiento nada dice, su audición revela universos. Es una de las más expresivas obras de la música, una apoteosis del dolor, como alguien la llamó, pero dentro de un marco sereno y extático. Ya hacía un año que Beethoven había compuesto este adagio sublime, cuando escribió a su discípulo Ries pidiéndole que le antepusiera un compás de dos acordes; pero estos acordes obran a manera de un pórtico que abre perspectivas infinitas. Este adagio es para Lenz “inmensa lamentación sobre las ruinas de toda felicidad; tiene algo de los bíblicos clamores de Sión”. Y para Leoni “es el llanto de toda la naturaleza, suspiros sofocados, lágrimas contenidas, nubes de angustia en un cuadro de delicadeza exquisita; el lamento es desgarrador pero resignado; es el enigma inexpresable de la vida”; y para Specht “canto fúnebre que se cierne sobre todo el dolor de la tierra; tiene estre-

cha afinidad con el *largo e mesto* de la sonata opus 10 No. 3, semejante a un canto que viniera de la tierra de los muertos”.

*Introducción.* *Largo, allegro, prestissimo, allegro risoluto, fuga a tre voci con alcune licenze.* En este movimiento final, después de una elaborada introducción, viene la famosa fuga con algunas licencias, monumento del arte contrapuntístico. Bekker dice que tras la abisal profundidad emotiva del adagio sólo tal violenta tensión del intelecto podía volver a la vida.

Combarieu resume así su parecer sobre la sonata para el piano de martillos: “Es una composición colosal, una libre fantasía, clarísima en algunas partes, compleja e inquietante en otras, de una independencia de formas que sólo el genio podía permitirse; es imposible determinar su unidad, sino es un carácter general, común a todas sus partes: el intenso dinamismo y, si puede decirse, el desarrollo heroico del pensamiento”.

#### SONATA OPUS 109, en mi mayor (trigésima)

Vivace, ma non troppo. Sempre legato. — Prestissimo.

Andante **molto contabile** ed espressivo.

La antepenúltima de las treinta y dos sonatas para piano fue publicada en noviembre de 1821 con la dedicatoria “Sonata para el piano de martillos, compuesta, y dedicada a la señorita Maximiliana Brentano, por Ludwig van Beethoven, opus 109”. Su composición coincide en parte con las dos últimas, y con el Credo de la Missa Solemnis. En esta sonata la forma clásica desaparece para dar paso a un grupo de tres movimientos, en que el final es lento; el primero puede considerarse como formado de dos movimientos distintos, un *vivace, ma non troppo*, de dulce y serena melodía, y un *adagio espressivo* que se resuelve en amplios arpeggios;

casi no hay desarrollo. El segundo movimiento, *prestissimo*, es una especie de scherzo, en mí menor, vigoroso, vibrante de trágica ansiedad (Mila). El final *andante molto cantabile ed espressivo*, está formado por un tema y seis variaciones y es una de las más altas realizaciones de Beethoven en esta forma; el tema es sencillísimo, armonizado como un coral a tres voces, y formado por dos frases complementarias de ocho compases. Como en obras similares, la última variación es la más elaborada, con un trinado acompañado de notas destacadas que saltan como perlas, dando al final de esta sonata un encanto de dulce y penosa melancolía, acrecentada con el retorno del tema que cierra magistralmente la sonata (Bruers).

“Desde el primer compás esta sonata toma un aire amable, en el aéreo diálogo de ambas manos. La melodía es de una línea extremadamente simple, pero cantante, y envuelta en suave armonía; el equilibrio de ambas partes, la regulada alternativa de movimientos opuestos en breves fórmulas rítmicas, le confieren una tierna gracia y una sonriente serenidad”. (Combarieu).

En su forma libre, esta sonata, como acertadamente dice Burk, merece sobre todas el subtítulo “quasi una fantasía”.

#### SONATA OPUS 110 en Lá bemol mayor (trigésimaprimera)

Moderato cantabile molto espressivo.

Allegro molto.

Adagio, ma non troppo.

Fuga. Allegro, ma non troppo.

La penúltima sonata de Beethoven es la expresión de una tremenda crisis en su vida; fue compuesta en 1820 y 1821, años

de dificultades económicas de rencillas familiares y de precaria salud. Carece de dedicatoria porque, dice D'Indy, sólo pudo haber sido dedicada por Beethoven a sí mismo. En ella y en el cuarteto décimoquinto, de cuatro años después, quiso transcribir musicalmente su drama interior; en la sonata anotó "poco a poco de nuevo viviendo"; en el cuarteto, "sintiendo nueva fuerza"; pero mientras éste es un impulso de reconocimiento a Dios, vencedor del mal, la sonata es un áspero y terrible combate contra este mal, y luego un himno triunfal de retorno a la vida. El somero análisis de D'Indy vale la pena de ser resumido:

"Al comienzo del primer movimiento, Beethoven presenta como segundo elemento de la idea inicial el tema de Haydn que tan a menudo ha tratado; último homenaje del maestro envejecido a quien guió sus primeros pasos en la composición. Después de un scherzo que contrasta por su carácter inquieto con la amable calma del primer movimiento, se impone un recitativo que alterna con ritornelos de estilo orquestal; entonces se alza, en lá bemol, una de las más punzantes expresiones de dolor que sea dado imaginar; al extinguirse la frase abre paso a la fuga, que es un esfuerzo de la voluntad para desechar el sufrimiento; pero la frase desolada reaparece, en sol menor; esta reaparición en tan lejana y extraña tonalidad, nos hace como asistir a las espasmos de una implacable agonía moral. Mas la voluntad se impone, y una serie dinámica de acordes de tónica trae de nuevo la fuga. Es la resurrección".

En el inmortal *arioso dolente* de la introducción a la fuga final, Casella ve una manifestación del ansia de la palabra humana, como más tarde en la novena sinfonía.

SONATA OPUS 111, en Do menor (Trigésimasegunda y última)

Maestoso, Allegro con brio ed appassionato.

Arietta. Adagio molto semplice e cantabile.

Como la opus 110, esta sonata fue publicada por Schlesinger, simultáneamente en Berlín y en París; descontando las gigantescas variaciones sobre un valse de Diabelli (opus 120) y las Bagatelas opus 126 y 129, es la última obra para piano de Beethoven, su sonata-testamento, según Lenz.

La sonata opus 111 sólo consta de dos movimientos; en ella, se ha dicho muchas veces, Beethoven quiso dejar la expresión máxima del principio que siempre ilustró, el del contraste entre la acción o la lucha y la serenidad o el triunfo. Una lenta introducción de diez y ocho compases, *maestoso*, abre el primer movimiento, para establecer el tono de do menor. El *allegro con brio ed appassionato* empieza con un redoble grave, para llegar a la tónica; sus dos temas son tempestuoso el primero, calmado el segundo. El ritmo inicial se oye incesantemente en la exposición y en el desarrollo. Una breve coda prepara la entrada de la *arietta*.

*Esta arietta, adagio molto espressivo e cantabile*, en la cándida tonalidad de do mayor, según la feliz expresión de Chantavoine, va seguida de seis variaciones. Siguen en sus líneas generales el plan del final de la sonata opus 109, pero aún con mayor inefable expresión poética y mayor elevación en la concepción. El interés de las tres primeras variaciones es puramente rítmico; la cuarta y la quinta son una continua mina de increíbles efectos sonoros (Mila); a la conclusión de cada una de ellas reparece la característica de la tercera manera bethoveniana; el trino múltiple y prolongado, que envuelve los sonidos en un velo de irreal e incandescente transparencia, través del cual reaparece, en su divina desnudez, el tema simple y puro de la *arietta*.

“De todas las imágenes aprovechables para tratar de dar una idea de lo inexpresable, la de un cielo scintilante y sereno en una noche de estío es tal vez la menos lejana de la impresión que dejan algunos *adagios* de Beethoven, y en particular el de la so-



nata opus 111, cuya originalidad nos parece única. No busca efectos descriptivos, ni echa mano de particulares recursos técnicos; su tema tiene un modesto título, pero gracias al mágico poder de la melodía y del ritmo se eleva a alturas de incomparable poesía”. (Combarieu).

Cortot y Casella concuerdan al comparar la impresión final de esta sonata con las descripciones del estado nirvánico: “En las últimas páginas las notas ya no son sino un polvillo impalpable; es algo como el Nirvana; ya no hay dimensiones, ni colores, ni tiempo; todo es una irradiación que al cabo se dispersa, se esfuma”. (Cortot).

Análogamente dice Rolland que Beethoven en la *arietta* expresa “aquella serenidad cuyo poder está disimulado por una casi inmóvil sonrisa de Buda, que en las sucesivas variaciones revela su esencia y llega a profundidades oceánicas, hasta el final, formado por grandes oleadas de luz”.

## II

### LAS SONATAS PARA PIANO Y VIOLIN

En los recitales usuales ocurre a menudo que un violinista se presenta como estrella, mientras su colaborador aparece, en letras menudas, como “acompañante” en el piano. Pero en las primeras manifestaciones de la sonata-duo con clave o piano, era éste el instrumento principal, mientras el violín (o el chelo, o la flauta) servían apenas para subrayar discretamente la parte del instrumento de teclado. Sólo en las últimas sonatas de Mozart se equilibraron las fuerzas; y más adelante el piano llegó a preponderar nuevamente, en no pocas ocasiones. Beethoven no escribió sus sonatas para piano y otro instrumento con el mismo fervor de otras obras, y de tal modo consideró poco amalgables las dos vo-

ces sonoras, que en su popular Sonata No. 9 (a Kreutzer) buscó francamente la contienda, no la confraternidad entre ellas.

Dentro de los famosos y discutidos tres estilos de que habló von Lenz, las diez sonatas para piano y violín se reparten muy desigualmente en tres grupos; en el primero estarían las tres primeras, Op. 12, de 1797; muy cerca de ellas las seis siguientes, Op. 23 (la cuarta), Op. 24 (la quinta), Op. 20 (de la sexta a la octava) y Op. 47 (la novena), que van de 1801 a 1803, dentro del primer estilo todavía, aunque ya en los umbrales del segundo; y, señera y aislada, la maravillosa Sonata Décima, Op. 96, en el puente entre los dos últimos estilos.

### TRES SONATAS OP. 12

No hay mucha certeza sobre la fecha de composición de estas sonatas, que algunos hacen arrancar de 1797 mientras otros las sitúan en el año de 1798; fueron publicadas en enero de 1799, y dedicadas al famoso compositor italiano Antonio Salieri, a quien Beethoven escogió para estudiar el estilo vocal. La Gaceta Universal de Leipzig acogió estas obras amables, aún influidas por Haydn y Mozart, con este increíble comentario:

“Un amontonamiento de cosas sabias, sin método, nada natural y exento de melodía. Una selva en la cual se atraviesan a cada paso zarzas espinosas, de las que se sale cansado y disgustado, un cúmulo de dificultades que agota la paciencia. Si Beethoven quisiera renegar de sí mismo y entrar en las vías naturales, podría, con su ingenio y su amor al trabajo, producir muy excelentes cosas”.

### PRIMERA SONATA, OP. 12 No. 1 EN RE

1. Allegro con brio — 2. Tema con variazioni. — Rondó: Allegro.

Desde el primer movimiento, que irrumpe enérgicamente, se advierte la garra del futuro Beethoven; y ya también se inicia el tratamiento de los dos instrumentos en forma concertante. Muy apacible, en cambio, es el tema del segundo movimiento, enunciado primero por el piano, después por el violín; le siguen cuatro variaciones libres; en la primera el piano es tratado como instrumento melódico; en la segunda los diseños, muy amplios, corren a cargo del violín; ambos instrumentos concurren en la sombría tercera variación, en lá menor; en la cuarta es característico el tratamiento sincopado del piano. Como era usual en las obras de este género en su época, el Rondó final es fácil y amable, de ágil sabor mozartiano.

#### SEGUNDA SONATA. OP. 12 No. 2 EN LÁ

1. Allegro vivace — 2. Andante piú tosto allegro — 3. Allegro piacevole

Ya en esta sonata comienza Beethoven a separarse de las normas tradicionales; el allegro inicial es casi una libre fantasía, en la que el piano canta con el acompañamiento del violín, imitativo de la guitarra; pero, dentro de la impresión de fantasía, el movimiento está en rígida forma-sonata, con su exposición seguida del desarrollo, que parece establecer una pausa general antes de la recapitulación y de la patética coda. Contrasta con este tiempo el segundo a la manera de una elegía, con expresivo duo del piano y el violín. Nuevo contraste trae el final, no alegre, como el primero, sino amablemente apaciguador.

#### TERCERA SONATA, OP. 12 No. 3, EN MI BEMOL

1. Allegro con spirito — 2. Adagio con molt'espressione —

3. Rondó: Allegro molto

Luminoso es el espíritu de esta sonata, más vasta y beethoveniana que las anteriores. Su primer movimiento es nuevamen-

te en forma-sonata, y se distingue por su riqueza temática: sus dos motivos son ampliamente diferenciados; el primero es de carácter rapsódico; el segundo es entonado por el violín y repetido por el piano; además el desarrollo introduce nueva materia temática. En el muy lírico adagio central es el piano quien introduce la apacible melodía, que retoma el violín; en la culminación del movimiento el piano, en imitación del arpa, subraya el cálido canto del violín, una poética variante del comienzo del movimiento lo concluye bellamente. Pero el movimiento más interesante de la obra es el delicioso Rondó final, en el espíritu de Haydn, “en estilo antiguo —observa Bruers— pero reavivado con un hálito poderoso hacia nuevas conquistas”. El germen del tema principal de este rondó ofrece una novedad; no es melódico, sino rítmico (como ocurrirá en famosas obras posteriores de Beethoven. Y el tema melódico propiamente dicho se extravía sabiamente en graciosas modulaciones. El movimiento todo es una delicia de frescura y gracia.

#### DOS SONATAS OP. 23 y 24

De unos tres años después de las tres primeras, estas dos sonatas forman un pequeño grupo situado en 1800; la segunda de ellas es una de las más populares de toda la serie. Alguien observa que estas sonatas se complementan como el día y la noche.

#### CUARTA SONATA, OP. 23, EN LÁ MENOR.

1. Presto — 2. Andante scherzoso, piú allegretto — 3. Allegro molto.

Esta sonata fue publicada en octubre de 1801, un año después de su composición, y dedicada al Conde Moritz von Fried. Los borradores de sus dos primeros movimientos coinciden en fe-

chas con los de la Sonata Op. 22 para piano y con los de los cuartetos Primero y Sexto.

A pesar del modo menor y del tiempo muy vivo, el primer movimiento es más melancólico que patético; prontamente el tema principal modula al relativo mayor, Do, y luego a mí menor. Igualmente oscila tonalmente el segundo tema. El ambiente elegíaco de este movimiento cede el paso en el segundo a la claridad del andante, en Lá mayor, sobre un tema muy sencillo. El final, como de costumbre, es un rondó, nuevamente en modo menor, pero de carácter animado.

#### QUINTA SONATA, OP. 24, EN FA

1. Allegro — 2. Adagio molto espressivo — 3. Scherzo: Allegro molto — 4. Rondó: Allegro ma non troppo.

La popular Sonata Primavera, también dedicada por Beethoven al Conde von Fried, debió ser numerada inicialmente como Op. 25 No. 2 Es la primera que consta de cuatro movimientos (como la séptima y la décima). El tema inicial del primer movimiento fluye fácilmente en deliciosos meandros, dentro de un espíritu alegre, que justifica el nombre de Primavera con que esta sonata se conoció primero en Alemania, después en todo el mundo. El Adagio establece nuevamente el diálogo entre los dos instrumentos. Un alegre Scherzo viene en seguida, de corta duración y ritmo chispeante. Termina la sonata con el acostumbrado Rondó, chispeante y ligero, con un breve episodio en re menor, que realza por contraste la alegría desenfadada del movimiento y de toda la sonata.

#### TRES SONATAS OP. 30

Son apenas de un año después de las anteriores, de 1801, y

forman un grupo en cierto modo muy desigual, en el que la sonata central emerge grandiosa y dramática sobre las extremas, del mismo carácter ligero que las anteriores. Fueron publicadas en 1802, y dedicadas al Zar Alejandro I de Rusia.

#### SEXTA SONATA, OP. 30 No. 1, EN LÁ

1. Allegro — 2. Adagio — 3. Allegretto con variazioni

Es una sonata de atmósfera clara y tranquila, cuyo primer movimiento presenta un primer tema anunciado por un tranquilo acorde en lá; pero el segundo tema ofrece mayor interés; lo anuncia un enérgico breve puente, se le ha considerado como inspirador del tema principal de Impromptu en Lá bemol de Schubert. El adagio es una cantilena de encantadora belleza, con un acompañamiento rítmico que recuerda al del famoso adagio de la Cuarta Sinfonía. El final es una serie de seis alegres variaciones, que reemplaza al originalmente escrito, que el compositor consideró inadecuado para esta sonata, reservándolo para la popular Sonata a Kreutzer.

#### SEPTIMA SONATA, OP. 30 No. 2, EN DO MENOR

1. Allegro con brio — 2. Adagio cantabile — Scherzo: Allegro  
4. Finale: Allegro

Si la antes mencionada Sonata a Kreutzer es la más popular de la serie, la séptima es indiscutiblemente la más beethoveniana de todas, en cuanto a expresión patética. La tonalidad de do menor indica siempre en Beethoven esta expresión. El tema inicial, que melódicamente sigue el mismo diseño, pero en modo menor, del muy diverso en su aire que sirve de tema principal a la Octava Sinfonía, es expuesto por el piano y retomado en seguida

por el violín. Con este tema contrasta grandemente el segundo, de carácter casi militar. El carácter extremadamente disímil de ellos proporciona riqueza notable al desarrollo. El segundo movimiento es considerado como el más atractivo de todos los movimientos lentos de la serie, por su canto ensoñador. Le sigue un muy breve y ágil Scherzo que Beethoven, según se dice, quería suprimir en una revisión (que nunca hizo) de esta sonata, por considerarlo poco en armonía con el resto. Aún más dramático que el movimiento inicial es el final; ya no estamos frente a un final convencional, como los rondós de obras anteriores, sino ante una ruda expresión casi dolorosa, culminación realmente grandiosa de una obra fuerte e intensa, de la que dijo Herriot: "Si parece exagerado descubrir en ella las escenas sucesivas de un gran drama militar en el cual se expresarían la alegría de los vencedores y los lamentos de los vencidos, lo cierto es que esta ópera poderosa y heroica, a menudo y justamente parangonada con la Quinta Sinfonía, es esplendente en su fuerza y exuberancia".

#### OCTAVA SONATA, OP. 30 No. 3, EN SOL

1. Allegro assai — 2. Tempo di Menuetto — 3. Allegro vivace.

Suele ser comparada esta sonata con la sexta, por su carácter ligero, casi frívolo para algunos, pero en su concentración (es la más breve de todas) hay mayor dinamismo que en aquella. Los movimientos extremos son brillantes, desde el primer tema del movimiento inicial, fresco y ágil, en aire de fanfarria, seguido de un segundo tema muy cantable y con cierto sabor popular, hasta el desbordante final, a la manera de un impetuoso "perpetuum mobile". El movimiento central trae el reposo en un tiempo de minueto lo suficientemente lento para ser tomado como un andante. Es de expresión muy lírica, y en forma lied, un sereno remanso apacible entre la alegría desenfadada de los movimientos anterior y posterior.

## NOVENA SONATA, OP. 47, EN LÁ

1. Adagio sostenuto: Presto — 2. Andante con variazioni —
3. Finale: Presto

Fue compuesta en 1803 y estrenada el 24 de mayo del mismo año por el violinista mulato Bridgetower, con Beethoven al piano; en 1805 fue publicada, con dedicatoria al violinista francés Rudolph Kreutzer, quien nunca la interpretó en público. Beethoven compuso en breve tiempo los dos primeros movimientos para el violinista George Bridgetower, de origen polaco; el final, como antes se dijo existía ya como final descartado de la Sonata Sexta.

La Sonata a Kreutzer es popular por varias razones, no todas de índole musical. Por una parte, la denominación con que se conoce hace que se retenga más fácilmente en la memoria, injustamente, pues Kreutzer se desentendió de ella, al parecer por abundar en pasajes "staccati", habiendo sido su especialidad la interpretación de música más cantable y ligada. Por otra, Beethoven en ella resuelve el problema de la incompatibilidad de los dos instrumentos, como atrás se dijo, estableciendo un conflicto entre ellos, como se desprende de la denominación italiana que dio a la obra: "Sonata per il pianoforte ed un violino obbligato scritta in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto"; por estilo concertante ha de entenderse aquí, no la exhibición técnica sino el diálogo o competencia entre las partes. Y por otra parte, una curiosa teoría del gran escritor ruso León Tolstoi hizo de esta amable obra, durante algún tiempo, la imagen de la música excitante y casi afrodisíaca que hoy nadie advertiría en su abstracta expresión sonora.

Una breve introducción lenta al primer movimiento inicia el violín en rudos acordes; responde el violín y se establece el diálogo, que lleva a re menor. El primer tema del Presto, enérgico y grandioso, "staccato", establece la tonalidad de lá menor, con la que debiera en rigor denominarse la sonata. Massimo Mila



compara algunos pasajes de este movimiento, en su apasionada expresión, a otros de las sonatas *Appassionata* y *Claro de Luna*; el segundo tema, en cambio, no es muy definido. El movimiento central está formado por un tema apacible y cuatro variaciones muy tradicionales. El final es en aire de tarantela, pero apasionada y ebulliciente.

### SONATA DECIMA, OP. 96, EN SOL

1. Allegro moderato — 2. Adagio espressivo — 3. Scherzo:

Allegro — 4. Poco allegretto

Si la sonata a Kreutzer es, entre las sonatas para piano y violín, la más brillante y heroica, la más representativa, en su campo, del llamado segundo estilo de Beethoven, el más familiar a los oyentes, la décima nos lleva ya al mundo íntimo, esotérico, del tercer estilo, como que está, con el Trío Archiduque y el Cuarteto Serioso, en el umbral de esa maravillosa tercer época. Es obra aislada, casi diez años posterior a la sonata anterior, pues fue compuesta en 1812; sus primeros intérpretes fueron el famoso violinista Pierre Rode y el Archiduque Rodolfo, el 29 de diciembre de 1812, en el palacio del Príncipe Lobkowitz; fue publicada en 1816, con dedicatoria al Archiduque.

Aprovechando la visita de Rode a Viena (cuando el violinista, según Spohr, había vivido ya sus mejores tiempos como artista), Beethoven escribió esta sonata, al parecer apresuradamente y evitando, según el autor expresó al Archiduque, “pasajes impetuosos y resonantes” extraños al estilo de Rode. Lo que confirma una vez más la aseveración de Goethe de que la obra de circunstancia o de encargo suele ser la más lograda. Porque si la Sonata a Kreutzer es la más brillante de la serie, y la séptima la más dramática, esta décima es una pura joya

cuya íntima belleza sólo se aprecia luego de varias audiciones: aparentemente es sencilla y poco ambiciosa. En realidad encierra escondidos tesoros para quien sepa oírla con amor.

Un somero análisis de esta sonata está contenido dentro del comentario un tanto lírico que hace de ella D'Indy: "Pero la obra que, con la Sexta Sinfonía, despierta más en el alma el sentimiento de la riente campiña austriaca es la Sonata Op. 96. Desde el primer movimiento se siente la caricia de una blanda brisa; y si, en dos ocasiones, pasan tropas a lo lejos, rápidamente se olvida el aparato de guerra ante la suavidad del paisaje evocado. El adagio, en forma lied, es una pura obra maestra de penetrante melodía, ensueño sobre una boscosa ladera que podría hacer juego con el a la orilla de un arroyo (de la Pastoral). No concluye; una fiesta campesina, que sirve de scherzo, llega de pronto a turbar el ensueño. Y nada más curioso en este scherzo. Por primera vez acaso Beethoven se vuelve en él descriptivo. Extendido sobre el parado, tal vez a la sombra de un árbol, el poeta anota en primer término una danza ruda del campo, de ritmos esquivos, casi bárbaros; es el scherzo; después, he aquí que, de otra parte, le llegan como transportados por el viento, los ecos de una danza urbana: "valse noble", hubiera dicho Schumann, que pronto desaparece para dar campo de nuevo, como es de rigor, al scherzo redivivo. Esta admirable sonata para violín, la última de Beethoven para este instrumento, es como un resumen del Trío en Si bemol. Igualmente dedicado al Archiduque.

### III

#### **LAS SONATAS PARA PIANO Y VIOLONCHELO**

Aunque son sólo cinco, cubren un lapso mayor que el de las diez para violín, pues las dos primeras son anteriores a las tres

primeras para violín, y las dos últimas posteriores a la última de aquellas. Se reparten así en tres muy pequeños grupos aislados: dos sonatas de 1796, una, la tercera y más conocida de la serie, de 1808, y dos de 1815, ya en los albores del llamado tercer estilo.

## DOS SONATAS OP. 5

Fueron compuestas el 1796 e interpretadas por Beethoven y Duport, chelista del Rey de Prusia, en su palacio de Berlín, y publicadas en febrero de 1797, con dedicatoria al monarca, el Emperador Guillermo II de Prusia. Siguen estas obras el plan habitual de muchas para piano de la época, en las que el movimiento propiamente dicho en forma sonata no es el primero, como luego fue lo usual, sino el segundo, antecedido de una introducción lenta, y seguido de un final amplio y vivo.

### PRIMERA SONATA, OP. 5 No. 1 EN FA

1. Adagio sostenuto — 2. Allegro — 3. Allegro vivace

El primer movimiento, que puede tomarse en esta sonata como en la siguiente como una amplia introducción al primer allegro, es una fantasía rapsódica con elementos melódicos que son el germen de los temas del allegro; el enérgico primer tema de este, expuesto por el piano, es melódicamente muy adecuado para el chelo el segundo es sincopado y urgente; ambos sirven para un dramático desarrollo tras la reexposición, una vasta coda. El final es de atractiva riqueza rítmica.

### SEGUNDA SONATA, OP. 5 No. 2, EN SOL MENOR

1. Adagio sostenuto ed espressivo — 2. Allegro molto, piuttosto presto — 3. Rondó: Allegro

De mayor interés, y más difundida que la anterior, esta segunda sonata sigue la misma estructura de la anterior, con una introducción aún más vasta, casi un movimiento de por sí, que rapsódicamente lleva al dramático y férvido allegro, muy bien concebido para el instrumento violonchelo. El tema del jugueteón Rondó final es de los que permanecen buen tiempo en el oído; este movimiento es el menos ambicioso, musicalmente, de los tres.

### TERCERA SONATA, Op. 69, EN LÁ

1. Allegro, ma non tanto — 2. Scherzo: Allegro molto —
3. Adagio cantabile: Allegro vivace

Esta sonata forma por sí sola un grupo aparte, como representante única de la segunda manera o segundo período beethoviano, en la plenitud de la creación de sus obras más famosas en el estilo grandioso y dramático o heróico, es contemporánea de los conciertos cuarto y quinto para piano y de las sinfonías cuarta, quinta y sexta. Y es, por otra parte, y con mucho, la más popular de las cinco. Fue compuesta y publicada en 1809 con dedicatoria a “mi amigo el Consejero Imperial de la Corte, Barón von Gleichenstein”.

En esta obra muestra Beethoven la maestría adquirida en la escritura para chelo; desde el primer movimiento en el vigoroso y a la vez dulce primer tema, el chelo impone su timbre robusto; el piano responde hasta llegar a una clara conclusión de la frase, adornada con trinos. Un motivo opresivo en menor y buen número de otras ideas enriquecen el desarrollo. El segundo movimiento es un melódico Scherzo en lá menor, de forma muy original; sin repetición conduce a un trío pastoral, no denominado como tal, en Lá; la distribución definitiva es A,B,A,B,A. De gran efecto son en este movimiento los cambios de modo (mayor y menor) y el ritmo sincopado. Lo que promete ser un amplio movimiento lento es ape-

nas una breve introducción al Final, en forma-sonata, y muy limpiamente escrito, especialmente en la parte del piano.

## DOS SONATAS, OP. 102

El grupo de las dos últimas sonatas para piano y chelo abre, dice Hans Renner, el último período de Beethoven. La forma de ellas es sumamente libre, y subordinada a las propias ideas musicales. Para algunos no son sonatas en el sentido estricto, sino libres dúos para piano y violonchelo. Para Paúl Bekker son ensayos de superación del estilo concertante de las sonatas a duo para imprimirles el carácter de diálogo de íntima expresión. Y añade que ambas sonatas son las más interesantes versiones, en el terreno de la música de cámara para varios instrumentos, del tipo de fantasía-sonata.

### CUARTA SONATA, OP. 102 No. 1, EN DO

1. Andante - Allegro vivace — 2. Adagio - Tempo d'andante - Allegro vivace

Beethoven mismo la denominó en el manuscrito “sonata libre”, comienza con un melodioso andante tratado rapsódicamente para conducir a un vivace en lá menor, de apasionado carácter enérgico en el diálogo rudo entre los dos instrumentos, que va nuevamente a un ensoñador adagio que sorpresivamente repite el tema del lento inicial de la sonata, variado; sigue un polifónico Allegro vivace final, con un incisivo motivo rítmico (dos notas breves y una larga).

### QUINTA SONATA, OP. 102 No. 2, EN RE

1. Allegro con brio — 2. Adagio con molto sentimento d'affetto; allegro fugato

Esta última sonata para chelo se aparta también considerablemente de la estructura habitual de esta forma, pues consta de un allegro y de un adagio que sin interrupción conduce a un final fugado. El movimiento inicial es enérgico y áspero en los amplios intervalos de octavas y décimas de su tema principal; este tema da ocasión a rica elaboración. El adagio, en re menor, con una vasta sección central en Re, tiene el carácter de un vasta introducción de gran riqueza rítmica, dinámica y sonora, dentro de su espíritu libremente rapsódico. Sin interrupción conduce al final, un allegro de aire improvisatorio, que es en verdad una fuga de estilo arcaico.

#### IV

#### LOS CUARTETOS DE CUERDAS

Se da el nombre de música de cámara, en su acepción más definida, a la instrumental en que intervienen pocos intérpretes. El nombre se deriva de los conciertos que desde el siglo XVII celebraban los nobles en recintos privados. Hoy la música de cámara comprende las obras, compuestas generalmente siguiendo el tipo de la sonata, escritas para un grupo de tres, cuatro, cinco o unos cuantos instrumentos más (tríos, cuartetos, quintetos, etc.).

De todas estas combinaciones la más perfecta técnicamente es el cuarteto de cuerdas, formado por dos violines, una viola y un violonchelo; lo es porque permite la concurrencia de las cuatro voces de la polifonía vocal (soprano, contralto, tenor y bajo), con la ventaja de la inagotable flexibilidad de que disponen los instrumentos de arco; y lo es también porque la homogeneidad de sus timbres hace que las cuatro voces se fundan en una sola, con lo cual el cuarteto de cuerdas es como un solo gran instrumento de posibilidades inmensas. Las diversas combinaciones, más o me-

nos logradas, que precedieron al cuarteto de cuerdas, han quedado en segundo plano ante esta combinación perfecta. Por ello no es sorprendente que los más grandes compositores hayan escrito algunas de sus mejores obras para cuartetos de cuerdas.

Haydn fue en cierto modo su creador; a él dedicó Mozart sus seis obras maestras en el género. Estas, y los últimos cuartetos de aquel, pueden compararse con algunos de los de Beethoven. Pero fue éste quien llevó la forma hasta límites no alcanzados por otro, ni siquiera por él mismo en composiciones de otra índole.

Efectivamente, Beethoven, que para el público habitual de los conciertos culminó en las sonatas para piano y en las sinfonías, es aún más grande en los cuartetos de cuerda, los últimos de los cuales son evidentemente el *sumnum* de la expresión musical.

La composición de los cuartetos está comprendida casi exactamente dentro de los años que formaron la segunda mitad de la vida de Beethoven, o sea de 1800 a 1826, pero con grandes lapsos de silencio entre estos años. Dieciseis son los cuartetos, o diecisiete si se cuenta (como debe contarse) la Gran Fuga.

D'Indy, exégeta ilustre (aunque a veces desigual en sus apreciaciones de los cuartetos beethovenianos), dice que en ellos, mejor que en cualquier otro aspecto de la obra de Beethoven, es acertada la famosa división de von Lenz en tres períodos: el de imitación, en que el artista no se ha desprendido aún de las influencias naturales (Haydn y Mozart); el de exteriorización, en el cual da al mundo su mensaje objetivo; es la época de las grandes obras famosas: las sinfonías, de la *Eroica* a la octava, las sonatas más conocidas, los conciertos para piano y violín, la ópera *Fidelio*; y, finalmente, el período de reflexión, en el que el maestro confiesa a sí mismo sus más íntimas revelaciones; es la época incomparable de las últimas sonatas para piano y para violonchelo, de la

novena sinfonía, de la Missa Solemnis y, sobre todo, de los últimos cuartetos, que fueron también su obra final.

De acuerdo con esta clasificación los cuartetos se agrupan así:

#### PRIMERA EPOCA:

No. 1, opus 18 No. 1, en Fa (segundo en realidad)	1800
No. 2, opus 18 No. 2, en Sol (tercero en realidad)	1800
No. 3, opus 18 No. 3, en Re (primero)	1800
No. 4, opus 18 No. 4, en Do menor (sexto?)	1800
No. 5, opus 18 No. 5, en Lá (cuarto)	1800
No. 6, opus 18 No. 6, en Sí bemol (quinto?)	1800

#### SEGUNDA EPOCA:

No. 7, opus 59 No. 1, en Fa	1806
No. 8, opus 59 No. 2, en Mí menor	1806
No. 9, opus 59 No. 3, en Do	1805
No. 10, opus 74, en Mí bemol	1809
No. 11, opus 95, en Fa menor	1810

#### TERCERA EPOCA:

No. 12, opus 127, en Mí bemol	1824/5
No. 13, opus 130, en Sí bemol (décimoquinto)	1825/6
Gran Fuga, opus 133, en Sí bemol	1825
No. 14, opus 131, en Do sostenido menor (décimotercero)	1825/6
No. 15, opus 132, en Lá menor (décimocuarto)	1826
No. 16, opus 135, en Fa	1826

Como se ve, el orden de numeración no corresponde exactamente al de composición; el verdadero orden cronológico, indica-



do entre paréntesis, es apenas aproximado, pues Beethoven emprendía a veces simultáneamente la composición de dos o más obras, y no hay datos ciertos sobre las fechas precisas.

### CUARTETOS DE LA PRIMERA EPOCA

(OPUS 18 números 1 a 6)

Beethoven no acometió la composición de cuartetos de cuerdas sino cuando sintió confianza en su capacidad para ello, y luego de haber escrito no pocas obras de otra clase en el género de cámara (tríos de cuerda y con piano, serenatas, etc.). El grupo de seis cuartetos, opus 18, muestra ciertamente el influjo de sus modelos, pero algunos, como el primero y el cuarto, son ya decididamente beethovenianos. Es probable que fueron empezados desde 1798; son contemporáneos de las tres primeras sonatas para piano y violín de la Sonata Patética, de los tres primeros conciertos para piano y de la primera sinfonía. Fueron dedicados al Príncipe Lobkowitz. Todos ellos contruídos sobre la estructura clásica de las obras tipo sonata: primer movimiento vivo, segundo lento, tercero en forma de danza (minueto o scherzo) y final vivo; solamente en el sexto muestra una desviación parcial, en el último movimiento, precedido de una larga introducción lenta, con la que alterna más tarde. En conjunto estas obras, con la primera sinfonía y los primeros conciertos para piano, son lo más representativo de Beethoven en su primera manera.

### CUARTEOS DE LA SEGUNDA EPOCA

(OPUS 59 Nos. 1 a 3, OPUS 74 y OPUS 95).

Los tres primeros (Opus 59) fueron dedicados al Conde Andreas Kyrill Rasumofsky, Mecenaz ruso de la música en Viena; en su palacio fueron estrenados, en febrero de 1807. Tanto estos cuartetos como el siguiente (el décimo, llamado de las arpas) se

distinguen por su carácter brillante, por momentos casi sinfónico; en ellos hay una unión perfecta entre la forma y la esencia; en todos se advierte la misma nobleza en la construcción, la misma profundidad y concentración en los movimientos lentos. El décimo es de 1809. En lugar aparte puede asignarse, entre los cuartetos de la época, al último de ellos, el undécimo, de 1810, que contiene ya en germen la concentración y la intimidad de los últimos cuartetos.

#### CUARTETOS DE LA TERCERA EPOCA (OPUS 127, 130, 131, 132, 133 y 135)

El duodécimo fue estrenado probablemente en marzo de 1825; el décimo tercero el 21 de marzo de 1826, con el final original, que después fue la Gran Fuga; ambos cuartetos fueron dedicados al Príncipe Nicholas von Galitzin, lo mismo que el décimo quinto, estrenado el 6 de noviembre de 1825; el décimocuarto, terminado en 1826, fue dedicado al Barón von Stutterheim; el décimosexto (octubre de 1826) lo fue a Johann Wolfmayer.

De la copiosa literatura que existe sobre estas obras se transcribe el breve comentario anónimo de la edición de bolsillo "Philharmonia" de Viena:

"Los últimos cuartetos de Beethoven, creados en los últimos años de su vida, son no sólo la obra capital del maestro sino también lo que hay de más alto, de más idealmente abstracto en la música instrumental. Música totalmente desligada de toda materialidad, enteramente consagrada a la expresión de lo irreal, en la atmósfera más alta e ideal imaginable; está, por decirlo así, en los límites extremos de lo que es posible musicalmente. Música que solamente podía ser concebida por un Beethoven que hacía largos años ya no pertenecía al mundo exterior, que sólo escuchaba su voz interior, y que vivía aislado como un dios. Que

estas obras no hayan inspirado a profanos y a artistas sino el más profundo respeto durante largo tiempo, es cosa que a nadie debe sorprender, pues hay tanta novedad, tanto detalle imprevisto, tantas sorpresas en la forma, en la manera de construir una frase, en la expresión, que resulta más que natural la incomprensión de sus contemporáneos. Aún al auditor de hoy, a quien cien años de desarrollo musical intenso separan de esta época, estos cuartetos exigen el más extremo recogimiento y la máxima capacidad de asimilación. Si algunas partes son accesibles aun para el menos preparado, no es sin embargo posible llegar al fondo de esta música sino a través del estudio atento y minucioso de todos sus detalles”.

A propósito de la observación con que termina la nota antes transcrita, el malogrado Joseph de Marliave dice en su monumental obra sobre los cuartetos de Beethoven:

“En los últimos cuartetos, Beethoven (como Wagner en su melodía infinita) encadena orgánicamente sus pensamientos, compás por compás, desde la primera hasta la última nota; hay que escuchar todo o nada; quien pierde un sólo compás pierde el hilo del laberinto, y ya no puede salir. Los temas del cuarteto, en la amplia construcción de su período, son ya de suyo difíciles para un oído profano; pero cuánto más lo son su encadenamiento y sus desarrollos a menudo extremadamente complicados! Hay que escucharlos con atención tal que no se pierda una nota. Otra causa de la dificultad de esta comprensión se halla en la conducción de las voces, que es particularmente audaz y libre. Von Lenz decía que estos cinco, más que cuartetos, eran conversaciones entre los cuatro instrumentos. Beethoven trata idealmente las cuatro voces. Hace de cada una el intérprete de sus pensamientos”.

Y más adelante: “Otra característica: la ausencia casi completa de aquel lirismo desbordante que realza los cuartetos de la segunda época. Beethoven da ahora al cuarteto su papel esencial, lo penetra en su sustancia íntima más profunda, se detiene ins-

tintivamente en los detalles que expresan los matices más sutiles de su pensamiento y de sus sentimientos”.

Como curiosidad, veamos una mínima muestra de lo que los contemporáneos decían de estos cuartetos, y que está de acuerdo con la eterna incomprensión de la mayoría que juzga las creaciones artísticas de sus contemporáneos. Tiene la palabra un señor Félix Clément:

“Estos últimos cuartetos (las postreras palpitaciones del genio expirante) tienen arranques magníficos seguidos de pasajes extraños. incoherentes, bruscos; confesamos sinceramente que el conjunto nos parece más extravagante que bello; algunos fragmentos, sobre todo, serían calificados de intolerables por su dureza, si el nombre del autor no hiciera penosa esta confesión”.

En cuanto a la forma, las características principales de estos cuartetos podrían resumirse así: gran libertad en la construcción (sólo el doce y el dieciseis siguen la estructura clásica) que se observa en la forma suite empleada en los cuartetos trece y catorce; retorno a las antiguas formas contrapuntísticas, especialmente la fuga, pero con grandes desviaciones de los modelos clásicos; y sobre todo el empleo genial de la gran variación; los mejores momentos de las variaciones que aparecen en los últimos cuartetos de Beethoven están entre los más sublimes de toda la música.

#### CUARTETO No. 1, EN FA MAYOR

(Opus 18 No. 1)

*Dedicado al Príncipe Lobkowitz*

I. — *Allegro con brio.* — Desde este primer cuarteto (que como antes se vió, no es el primero en orden de composición), se advierte el estilo beethoveniano en la concisión del primer tema,

expuesto a unísono por los cuatro instrumentos; en forma análoga habrían de iniciarse los cuartetos octavo y undécimo, las sinfonías tercera, quinta y octava, y muchas obras maestras. El tratamiento de tal tema es muy interesante; pasando de una voz a otra, con notable plasticidad, es deformado, extendido, contraído en un desarrollo no siempre muy diestro pero nunca sin interés. De tal tema se desprende la segunda idea, más insinuante y grata. El movimiento contiene en germen muchos rasgos característicos de Beethoven; Spohr llegó a considerarlo, exageradamente, como el ideal en su género.

II. — *Adagio affettuoso ed appassionato*. — Nunca hasta entonces (1800) había escrito Beethoven nada tan profundo como este Adagio sombrío en ré menor, cantinela suave y sollozante que exhala el violín primero sobre melancólicas armonías menores (Marliave).

Amenda dice que esta obra le fue inspirada a Beethoven por la escena de la despedida, en la tumba, de Romeo y Julieta. Su inspiración corre pareja con los movimientos lentos de la sonata para piano Opus 10 No. 3, y de los cuartetos séptimo y décimo.

III. — El *Scherzo* tiene un tema atractivo; aún más interesante es su trío, con sus altos de octavas a unísono.

IV. — *Allegro*. — Un primer motivo que brota espontáneamente conduce a otro enérgico; ambos dan ocasión a un desarrollo especialmente notable por su ritmo, y en el que alguna frase anticipa una muy familiar del final de la Sinfonía Eroica.

CUARTETO No. 2, EN SOL MAYOR  
(OPUS 18 No. 2)

*Dedicado al Príncipe Lobkowitz.*

I. — *Allegro*. — Desde el tema inicial de este allegro se ad-

vierte el influjo de la época galante de Haydn y Mozart; su graciosa inflexión le ha valido a esta obra el nombre de “Cuarteto de las Reverencias”; a lo largo del movimiento se repiten las genuflexiones que nos devuelven a otros días: “Las puertas de la sala se abren a cada instante y nuevos invitados entran, y hay nuevos saludos”. (Helm).

II. — *Adagio*. — En esta parte rompe Beethoven con la tradición, en busca de nuevas formas; en este caso es la alternancia de un pasaje *Adagio* con otro *Allegro Vivace*, inaugurando la serie de obras en que alternan tiempos diversos, como ocurrirá en la sonata para piano en ré menor, en el cuarteto décimotercero y en el sublime *Adagio* del décimoquinto. Pero en el cuarteto segundo todo es amable y frívolo.

III. — *Allegro*. — Aunque denominado *Scherzo*, es una especie de minueto estilo Haydn; como en el cuarteto anterior, en este tiempo es quizás más original la segunda parte (trío), en Do mayor, en cuya coda hay un descenso del violonchelo que trae consigo un colorido armónico original.

IV. — *Allegro molto*. — Sobre un tema franco y simple se desenvuelve otro *allegro galante*, como el del primer movimiento, aunque menos convencional; es, dice Helm, como si los nobles señores hubieran apurado un poquitín de champaña.

CUARTETO No. 3 EN RE MAYOR  
(OPUS 18 No. 3)

*Dedicado al Príncipe Lobkowitz.*

I. — *Allegro*. — Este cuarteto (el primero en orden de composición) que con el quinto es el que más delata las influencias de Haydn y de Mozart, comienza con un tema cuya suavidad da a todo el movimiento un ambiente poético y ensañador, y que al-

terna con un segundo tema inquieto que, combinando con el primero, da origen a un desarrollo relativamente simple.

II. — *Andante*. — Este es el primero de los movimientos lentos beethovenianos de gran extensión. El segundo violín, en la cuarta cuerda, canta en voz baja una noble melodía que el violín primero repite en seguida, una octava más alta, sobre el contrapunto de la viola y del violín segundo. Casi todos los comentadores coinciden en afirmar que la inspiración de este movimiento es inferior a lo que su iniciación prometía.

III. — *Allegro*. — También este tercer movimiento, como el del cuarteto anterior, podría denominarse minuetto; muy mozartiano y no muy destacado es su tema principal; el trío de este minuetto, en modo menor, tiene algunos rasgos humorísticos.

IV. — *Presto*. — También tiene rasgos de humorismo, entremezclados con otros de pasión, el Presto con que concluye este amable cuarteto; el primer tema, una ondulación animada de corcheas, conduce a una exaltada melodía que da su sabor alegre a todo el movimiento.

CUARTETO No. 4, EN DO MENOR  
(OPUS 18 No. 4)

*Dedicado al Príncipe Lobkowitz.*

Este cuarteto es el único en modo menor en la serie de los 6 Opus 18; y es además el más importante musicalmente, porque en él está ya el Beethoven de la madurez, especialmente en el impulso apasionado de los dos movimientos extremos.

I. — *Allegro ma non tanto*. — Desde la nota más grave del violín primero surge una frase dolorosa, que va ascendiendo a

traves de uno de los temas más amplios de Beethoven; no menos de doce compases ocupa esta idea; el motivo o célula expresado en el quinto compás de esta melodía engendra el segundo tema, con lo que el movimiento adquiere una gran unidad interna. Para Riemann, sin embargo, es esta una falla. Ni en Haydn ni en Mozart, dice Marliave, se encuentra ejemplo de una frase tan masculina, tan impetuosamente rica de ideas y de emoción; el movimiento está en la misma tonalidad de la sonata patética, de la quinta sinfonía y de la obertura de Coriolano (de la que tiene el estilo trágico). El desarrollo dramático de esta página maestra lleva a una grandiosa conclusión.

II. — *Scherzo (Andante scherzoso, quasi allegretto)*. — En lugar de movimiento lento, el cuarteto tiene una deliciosa fantasía contrapuntística, no sin reminiscencias con el andante de la primera sinfonía, obra contemporánea del cuarteto. La frase en *staccati*, iniciada por el segundo violín, es repetida (en forma de cánon clásico) primero por la viola, en seguida por el violín primero, y por último por el violonchelo, dando así comienzo a una amable polifonía, único remanso dentro del ambiente trágico de este cuarteto.

III. — *Menuetto*. — A pesar de ser el aire de danza de la obra, este minueto nos vuelve al modo sombrío del comienzo; su tema empieza con las mismas notas del primer movimiento. El trío es menos característico; pero el retorno del minueto, en tiempo más rápido, prepara diestramente para el ímpetu final.

IV. — *Allegro*. — Es este un rondó en modo menor, al estilo del final de la sonata patética. El tema principal contiene dos frases contrastadas. Todo el movimiento es febril y apasionado, aunque sin la energía del primero. El modo mayor liberta a la música de esta excitación, y la obra concluye brillantemente.



CUARTETO No. 5, EN LA MAYOR  
(Opus 18 No. 5)

*Dedicado al Príncipe Lobkowitz.*

El cuarteto quinto, en completo contraste con el anterior, es una obra vivaz, de carácter concertante. Parece un homenaje a los manes de Mozart, dijo von Lenz.

I. — *Allegro*. — Después de cuatro compases casi a modo de introducción, surge el primer tema, con el cual contrasta notablemente el segundo, en mí menor, que no alcanza sin embargo, a destruir el ambiente gracioso y amable de este trozo.

II. — *Menuetto*. — En este cuarteto el minueto es realmente un scherzo, dentro de la misma atmósfera graciosa de toda la obra. Ni el primer tema ni el segundo (muy expresivo, y empleado por Beethoven en otras obras) aportan interés especial a este movimiento convencionalmente delicioso.

III. — *Andante cantabile*. — En cambio, el tercer movimiento tiene gran importancia, por ser el primer ejemplo de las variaciones beethovenianas en los cuartetos, que en los últimos alcanzarán alturas insospechadas. Su tema da origen a cinco variaciones y una coda. Cada una de ellas es un todo completo, dentro de la unidad de estructura armónica. Las cuatro primeras son en el estilo de las variaciones de los cuartetos de Mozart y de Haydn. Pero en la quinta Beethoven logra un magnífico efecto casi orquestal, con el canto del violín segundo y de la viola entre el trinado persistente del primer violín y el ritmo marcado del chelo.

IV. — *Allegro*. — El motivo principal, sin mayor valor expresivo, animado a lo Haydn, contrasta también con el segundo, que interrumpe la animación inicial, tras de lo cual el primer violín y el chelo cantan la melodía primera como un "cantus firmus" so-

bre las otras voces. El tratamiento de este final es muy mozartiano.

CUARTETO No. 6. EN SI BEMOL.

(OPUS 18 No. 6)

*Dedicado al Príncipe Lobkowitz.*

I. — *Allegro con brio.* — W. H. Hadow recuerda aquello de que también a veces el buen Homero dormía, para referirse a la trivialidad del primer movimiento del último (o quinto, en orden de composición) de los seis primeros cuartetos de Beethoven. El primer tema inicia un diálogo entre el primer violín y el violonchelo. Como en el final del cuarteto anterior, el tema melancólico segundo no borra la impresión ligera del movimiento.

II. — *Adagio ma non troppo.* — Es este un pasaje tranquilo, no común en la obra beethoveniana, sobre un tema lánguidamente ondulante, expuesto por el primer violín, y repartido después en los cuatro instrumentos. Compuesto este movimiento en forma ternaria, es un ejemplo excelente de música apacible, por breves momentos elegíaca.

III. — *Scherzo.* — Como una lejana fanfarria de trompas (Marliave) comienza este caprichoso scherzo, ensanchándose en desbordante alegría; con su espíritu puramente beethoveniano contrasta el trío, nuevamente en estilo de Haydn. Para el original musicólogo Robert Haven Schauffler las traviosas síncopas, la verbosidad, y la libre escritura de partes independientes de este scherzo son como un anticipo del jazz del siglo XX.

IV. — *Adagio: La Malinconia.* — *Allegretto quasi allegro-Prestissimo.* — “Esta pieza se debe tratar con la mayor delicadeza”, puso el propio Beethoven como epígrafe al Adagio con que

empieza este movimiento, y que es un fragmento con programa: la melancolía. Para algunos esta lenta introducción es el único pasaje realmente trágico de los seis primeros cuartetos (olvidándose así de la grandeza trágica del cuarto). Pero Riemann juzga con una gran crudeza, y quizás no sin razón: “Lo melancólico de este pasaje está en lo lento del tiempo y en que se toca muy piano”. El breve desarrollo de su tema está realizado por una sucesión de tonalidades remotas, aparentemente caprichosas. Pero súbitamente irrumpe un *allegretto quasi allegro*, especie de danza campesina, en absoluto contraste con La Malinconia, que a su turno reaparece dos veces. Raramente se encuentran dos temas tan diametralmente opuestos. Tras la última aparición del tema melancólico, la danza surge por última vez, *prestissimo*, para concluir el cuarteto de manera impetuosa y desenvuelta.

#### CUARTETO No. 7, EN FA MAYOR

(OPUS 59 No. 1)

*Dedicado al Conde Rasumowsky.*

Aunque solamente seis años separan a los cuartetos del Opus 18 de los Opus 59, esos seis años fueron tan decisivos en la evolución artística de Beethoven, que la distancia entre ambos grupos es enorme. El maestro es ya dueño de una personalidad y de un estilo propios. El primero de las tres cuartetos a Rasumowsky, que por alguno han sido llamados cuartetos-sinfonías, inaugura la era de las grandes obras del género. El conde Rasumofsy o Rasumowsky dió a conocer a Beethoven, probablemente, el folklore ruso, que el compositor aprovechó apenas parcialmente en los dos primeros de los tres cuartetos dedicados al noble eslavo, sin que los temas empleados les den carácter especial a aquellos.

I. — *Allegro*. — El violonchelo expone el tema, bajo una especie de redoble del violín segundo y de la viola; es una frase casi

indecisa, retomada después por el primer violín, esta vez con más vigor, hasta una enérgica conclusión, que conduce a otra frase subordinada (como transición), expuesta primero por las dos voces más altas y luego por las dos más bajas del cuarteto; es una especie de suave fanfarria de trompas; el discurso musical lleva al segundo tema, en Do, de inspiración análoga al primero. La exposición no se repite. Tanto ella como de su desarrollo y su recapitulación sería empeño inútil hacer la descripción; se trata de una fantasía instrumental llevada al más alto grado de la pura expresión. Acertadamente dice Abraham que entre la descripción y la audición hay la misma relación que entre un mapa y el paisaje que representa. Podría decirse solamente que es este uno de los grandes primeros movimientos de Beethoven, con algo, en su espíritu, del glorioso movimiento inicial del trío del Archiduque; de un inmenso efecto es la manera como Beethoven concluye este trozo, por medio de una ampliación exaltada del tema primero.

II. — *Allegretto vivace e sempre scherzando*. — Henos aquí ante otra maravilla, para muchos el movimiento principal del cuarteto séptimo. Es un scherzo en forma-sonata, anunciado por un curioso ritmo, en una sola nota (sí bemol) del violonchelo, seguido del tema propiamente dicho, entonado por el segundo violín. Se cuenta que en la primera ejecución de este cuarteto en San Petersburgo, a donde Rasumofsky lo había enviado, este ritmo del chelo suscitó general hilaridad, y que el gran violonchelista Romberg pisoteó su parte, indignado. Tal ritmo está destinado en el curso del movimiento a servir de base a un maravilloso desarrollo, con este carácter jocoserio que Beethoven confirió a muchas de sus máximas creaciones. El juego dialogado es interrumpido por una abrupta explosión del motivo rítmico, en un acorde en do bemol y que modula una melodía en sí bemol, cuya ternura nadie hubiera previsto. El segundo tema de este tiempo es una frase ardiente en fa menor, cantada con la más pura expresión de fervor. Como en el movimiento anterior, en este, por ser también en forma-sonata, es de esperarse un bello y hábil desarrollo (en lo que Beethoven

fue maestro insuperado). Marliave lo compara con una fantasmagoría etérea, con una danza de elfos del Sueño de una Noche de Verano shakesperiano. Y Hans Mersmann observa, en relación con todo el movimiento, que es comparable al anterior en la contraposición de melodías ornamentadas, en el complejo tratamiento polifónico del desarrollo, y por los contrastes de austeridad y humor, de expresión y de sentimiento.

III. — *Adagio molto e mesto*. — “Un sauce llorón a una acacia para la tumba de mi hermano” fue la anotación misteriosa puesta por Beethoven en los apuntes de este Adagio; misteriosa, porque hasta 1806 Beethoven sólo había perdido un hermano de pocas semanas, y nacido antes que él. Este *Adagio molto e mesto* (muy lento y triste) está en forma-sonata, como todos los demás movimientos de la obra; formalmente es mucho más sencillo que los anteriores, pues está basado en sólo dos motivos, sin temas subalternos; estéticamente es quizás el movimiento lento más bello compuesto hasta entonces por Beethoven, y una de las páginas más desgarradoras de toda su obra. El tema principal es una larga y dolorosa melodía cantada *sotto voce* por el primer violín; al modular de fa menor a lá bemol interviene la viola, y más tarde el chelo, en una tesitura elevada. Es este uno de los temas más expresivos de Beethoven. Antes de entrar en el segundo, hay una frase de acento dramático y viril a la vez. El segundo es de otro especie de tristeza resignada; está confiado al violonchelo, acompañado de un dibujo en fusas del primer violín. Tales los motivos de la exposición del adagio. En cuanto a las innumerables bellezas de que están sembrados su desarrollo y su recapitulación; bastè citar al azar un comentario de Marliave sobre un episodio del desarrollo, tras de la reaparición en éste del segundo tema, pero en modo mayor, seguido del primero, en sol menor:

“Sobreviene entonces un episodio de pasión ardiente; el violonchelo, que ha cedido al segundo violín el primer tema, desgrana pizzicati en fusas, tempestuosos y sordos como latidos del

corazón, *crescendo*; mientras tanto los otros instrumentos claman febrilmente las primeras notas del tema; se diría que se escucha una de las páginas más apasionadas de Tristán”!

Parece que Beethoven nos arrebatara de esta que podría llamarse embriaguez de dolor, cuando inesperadamente nos lleva a la conclusión del movimiento, en una coda en modo mayor, que es una florida figura del primer violín, y que se enlaza con el final del cuarteto.

IV. — *Finale*. — Ligado al anterior, este movimiento final está basado sobre un tema popular ruso, llamado “Ah!, mi suerte, qué suerte!” y que habla de la pena de una noble dama al ver a su hijo prematuramente envejecido al servicio del Zar, en tierras extrañas. Agradable y admirablemente compuesto, este movimiento final no puede compararse con los anteriores, a pesar de su brillo, y especialmente de la notable coda, en que los violines, en octavas, tocan una secuencia descendente, en canon con la viola.

#### CUARTETO NO. 8, EN MI MENOR (OPUS 59 No. 2)

*Dedicado al Conde Rasumowsky.*

El cuarteto octavo (Segundo del Opus 59) es de un carácter muy opuesto al anterior; con excepción del tercer movimiento, los de este cuarteto son también en forma-sonata; al primer movimiento exaltado del séptimo se opone el primero concentrado y rotundo del octavo; al lento doloroso de aquel, la serena calma de éste; al humorismo rudo del scherzo del cuarteto en fa, el amable aire de danza popular del en mí menor, cuyo vigoroso final supera con mucho al del anterior.

I. — *Allegro*. — Como en la sinfonía Eroica, dos acordes anuncian el muy beethoveniano primer tema; pero en tales acordes está

armónicamente condensado todo el tema. En su ampliación interviene unos silencios tan expresivos como un canto, al decir de Wagner. El segundo tema es presentado por el chelo y el violín primero. El desarrollo está basado casi exclusivamente en el primer tema, y es al principio tierno y concentrado, y luego atormentado. El movimiento todo es un claro ejemplo de construcción clásica, con una gran economía de medios, como ocurre con los movimientos iniciales que la quinta sinfonía y del cuarteto undécimo. Su naturaleza, dice Abraham, no puede ser dicha en palabras, pues esta música no describe emociones definidas sino un abstracto tejido sonoro; y, parodiando a Shakespeare, agrega que hay en ella algo más de divinidad de lo que el oído descubre. La concentrada intensidad de este trozo es aún más concisa y expresiva en la coda, cuya conclusión es de Beethoven, no pudiendo ser de nadie más.

II. — *Molto adagio*. — Sin duda una de las máximas efusiones líricas, una de las más altas expresiones de la belleza, es este adagio que a Beethoven le fue inspirado por la contemplación de la noche estrellada en Baden, cerca de Viena; es pues su música de las esferas, si hemos de creer a los testimonios de Czerny y del violinista Holz. Pero es sabido que Beethoven solía librarse de los importunos que le preguntaban sobre el programa de su música, con alguna respuesta improvisada que luego habría de recoger la posteridad. Todo cuanto Beethoven dijo sobre este adagio (aparte de la música misma, que ya es decir) fueron las siguientes palabras italianas que le sirven de epígrafe: “Si tratta questo pezzo con molto di sentimento”.

Con recogimiento religioso las cuatro voces del cuarteto entonan el coral que inicia este Adagio, y del que se desgrana un diálogo portentoso, primero entre el violín segundo y la viola, sostenidos por una figura rítmica del primer violín, (análoga a la del Adagio del cuarta sinfonía), y luego en juegos alternados de todas las voces, de los que surge el segundo tema, cantado por el violín primero en el registro agudo, sostenido por la figura rítmica

en la viola y en chelo, en frase que adquiere desde este momento una gran importancia melódica. Tal es el material musical que ha de servir para el desarrollo de este himno inefable, en el que alternan los episodios dolorosos y los heróicos, para concluir en un éxtasis de la más alta serenidad.

III. — *Allegretto*. — Después de seis movimientos en forma-sonata (todo el cuarteto séptimo y la primera mitad del octavo) es esta la primera vez que Beethoven vuelve en el Opus 59 a otra forma, la del aire de danza; es un scherzo de melodía indefinida y de ritmo continuamente sincopado.

(Obsérvese de paso cómo estas características le dan a este tema un aire tal de bambuco, que aun los más regionalistas habrán de dudar sobre lo autóctono de nuestros aires).

El trío de este movimiento es muy interesante; se trata de un fugato sobre un tema ruso, entonado en primer término por la viola contra un arabesco del violín segundo; el tema pasa al violín segundo, al chelo y al violín primero, mientras el arabesco, a su turno, se pasea por otros instrumentos en cada ocasión. Este tema es el de una canción famosa, “Gloria a Dios en el cielo, gloria”, y fue empleado más tarde por Musorgsky en la escena de la coronación de Borís Godúnov, y por Rimsky Korsakoff en su Obertura sobre tres temas rusos, en la ópera La Novia del Zar, y en una cantata.

IV. — *Presto*. — Movimiento de gran exaltación jubilosa, en una forma compleja entre sonata y rondó. El tema, aparentemente en mí menor, está en do. Abraham compara justamente este movimiento con el exuberante final de la séptima sinfonía. Es digna de señalarse una frase del primer violín, que aparece en dos ocasiones; así como en los acordes iniciales de la obra está comprimido el primer tema de ella, así en esta frase aparece como ampliado y ornamentado, en una a la manera de anticipo quizás inconsciente de la forma cíclica, empleada por Beethoven



en obras posteriores. La sección intermedia de este rondó da nuevo impulso a este trozo musical siempre en ascenso, que concluye en un animado *piú presto*.

CUARTETO No. 9, EN DO  
(OPUS 59 No. 3)

*Dedicado al Conde Rasumowsky.*

Este cuarteto ha sido designado como Cuarteto Heróico, por su carácter orquestal, que en él es aún más evidente que en los dos anteriores, llegando a su máximo en la fuga con que concluye.

I. — *Andante con moto*. — *Allegro vivace*. — Por primera vez aparece en los cuartetos una introducción lenta, muy corta en este caso y que es un extraño tejido de armonías, de modulaciones inesperadas, en que las voces parecen perderse; es como “una niebla atonal de la que no surge ninguna idea temática” (Abraham). Se resuelve por fin en un acorde de do mayor, que abre el *allegro vivace*.

Es el primer tema de este allegro una florida frase del primer violín, que surge como de un trampolín (dos acordes de todo el cuarteto); las dos notas correspondientes al primer violín (la segunda disminuída, sí do, con que empieza la frase) han de jugar un papel de la mayor importancia a lo largo del movimiento, como figura interrogativa, cuyo empleo variadísimo da un sabor peculiar a este trozo que es, por otra parte, de una desbordante alegría; no puede compararse en grandeza con los movimientos iniciales de los dos cuartetos anteriores; hay aquí como un retorno al espíritu de Mozart (como en la octava sinfonía) pero dentro del idioma “desabotonado” de Beethoven. Del mismo carácter jovial es el segundo tema, preparado por un grupo de transición, breve reposo en la desenfadada animación de la música. A. B.

Marx anota en este movimiento la frecuente unión de ambos violines, y los amplios y numerosos conjuntos de todos los instrumentos impulsados por el mismo ritmo potente.

II. — *Andante con moto, quasi allegretto*. — La estructura de este movimiento es curiosa, y podría resumirse en primera parte, segunda, tercera, segunda y primera, aunque combinadas de manera muy libre. El primer tema es una frase quejumbrosa del primer violín, sobre pizzicatti del chelo; frase de la que Marliave dice acertadamente: “No expresa el sufrimiento agudo de un duelo reciente; cargada, al contrario, de una nostálgica tristeza, es la antigua queja que viene de no se sabe qué pasado desconocido y lejano, a insinuar su sombrío desespero en lo más profundo del corazón. Una impresión de infinita desolación se desprende del empleo de gamas indecisas. La melodía termina en un pasaje de absoluta resignación”. El segundo tema es una ingenua melodía que trae un poco de luz a la melancolía anterior. Los insistentes pizzicatti del violonchelo realzan la atmósfera de desasosiego de esta página extraña. Su acento elegíaco anticipa, según D’Indy, la inspiración de Schumann y de Mendelssohn.

III. — *Menuetto*. — Un nuevo contraste, después del júbilo inicial y de la amarga nostalgia del andante, trae este minuetto gracioso a lo Haydn; es el movimiento menos interesante de la obra. El primer tema recuerda los de los minuetos de la primera serie de cuartetos. El trío es curioso por su imitación de una fanfarria de trompetas. Este minuetto se enlaza (*attacca subito*) con el final.

IV. — *Finale*. — El cual es una de las páginas más brillantes y efectistas de toda la literatura de cuarteto de cuerdas. Es un fuga y a la vez un movimiento en forma-sonata, cuyo primer tema es una vasta frase de la viola, retomada canónicamente por el violín segundo y luego por los demás instrumentos.

Alguien dijo que los tres cuartetos Rasumofsky estaban res-

guardados por el p<sup>o</sup>rtico inicial del séptimo y por la fuga final del noveno. Esta fuga nos lleva al límite de la potencia sonora del cuarteto de cuerdas. Es un prodigioso crescendo hacia un clímax inesperado, que va pasando del rojo al rojo blanco. (Abraham). Con ella se despide Beethoven de una época, llevando la brillantez exterior a sus extremos límites.

CUARTETO No. 10, EN MI BEMOL  
(OPUS 74)

*Dedicado al Príncipe Lobkowitz.*

Terminado en 1809, sólo dos años separan al cuarteto décimo de los anteriores, Opus 59. Pero ya en este cuarteto, como en el undécimo, se advierte un gran cambio, del brillante exterior casi plástico de los otros, a la intimidad y al misterioso recogimiento que Beethoven nos descubre en sus dos últimos cuartetos de la segunda época, y que pueden considerarse como de transición con la tercera. Aspectos que se destacan más en el cuarteto undécimo, pues todavía en el décimo hay contrastes entre la inspiración de los anteriores y esta nueva faz de la inspiración beethoveniana.

Por el aspecto brillante, casi sinfónico, que los pizzicatti del chelo dan al primer movimiento del cuarteto décimo, se ha convenido en denominarlo caprichosamente "cuarteto de las arpas".

I. — *Poco Adagio*. — *Allegro*. — También como en el noveno, en el décimo hay una introducción lenta, más amplia esta vez, y de una gran significación; es como una efusión lírica sin forma precisa; Lenz denominó este pasaje "abismos de armonía"; su expresión es la del ansia indefinida que culminará en los últimos cuartetos. Casi insensiblemente, y de modo genial, Beethoven lleva al *Allegro*; por medio de vigorosos acordes se inicia éste, respondiendo enérgicamente a la interrogación anhelante de la introducción. "Nada más beethoveniano que este contraste, dice

Chantavoine, este sobresalto de energía tras un momento de tristeza detenida; y nada más beethoveniano que este tema cuyas notas son una simple descomposición del acorde perfecto. El primer violín canta sobre un arabesco del segundo; la admirable polifonía de este tema hace que en él vayan envueltos realmente tres motivos, el último de los cuales sería la figura en pizzicati que va pasando de la viola y el chelo a los violines, y que justifica la denominación de cuarteto de las arpas. La segunda idea es una frase melodiosa del primer violín, que cierra prontamente la breve introducción. El desarrollo que sigue, muy amplio, es admirable por el maravilloso tratamiento contrapuntístico del primer tema (con sus subdivisiones) y del segundo; especialmente notable es la riquísima sonoridad obtenida por la figura de "las arpas". Pero aún más efectivo es el final del movimiento, la asombrosa Coda; tras una afirmación de la tonalidad principal (Mí bemol), Beethoven trae de nuevo el motivo de las arpas; bajo un acorde largamente sostenido por el primer violín y la viola, el segundo violín y el chelo, simultáneamente, y en movimiento contrario, hacen resonar los pizzicati. La conclusión del movimiento es una verdadera orgía musical.

II. — *Adagio ma non troppo*. — Este adagio en lá bemol es un magnífico ejemplo de la grandeza lírica de Beethoven (D'Indy). Una noble y melodiosa frase binaria la declara desde el comienzo. Esta frase se repite, decorada y variada, en la tercera y la quinta secciones del movimiento, que es en forma de rondó, teniendo por secciones segunda y cuarta dos temas diferentes, el primero en lá bemol menor y el segundo en ré bemol. Este adagio, dice Gerald Abraham, es un perfecto trozo de música de cámara, inconcebible en forma distinta de la del cuarteto, no es tan grandioso como los movimientos lentos de los cuartetos séptimo y octavo: le faltan la profunda pasión de aquel y la amplia serenidad de éste; pero expresa exquisitamente la ternura masculina tan peculiar en Beethoven; y su dilatada y continua melodía anticipa sus últimos cuartetos, técnicamente, como espiritualmente lo hace el canto etéreo del violín primero. Aunque desde el punto de

vista meramente plástico este adagio esté construido sobre un tema principal, un tema secundario y comprenda una parte intermedia, la sucesión de los temas constituye un período tan denso, tan homogéneo, que no se podría quitar un solo compás sin perjudicar la significación del movimiento total.

III. — *Presto*. — En completo contraste con el *adagio* anterior, este *presto* es un pasaje viril una figura rítmica ilustre en Beethoven (como que es la misma famosa con que empieza la quinta sinfonía, y que aparece además en la Sonata Appassionata y en otras obras) es anunciada por el primer violín y cantada luego por los cuatro instrumentos, de los que el primer violín salta victoriosamente hasta el ré bemol. Este movimiento es como un scherzo en que el trío aparece dos veces (Scherzo-trío, scherzo-trío-scherzo, y coda. El trío, *piu presto quasi prestissimo*, es expuesto en una amplia frase del violonchelo, en Do, que más tarde aprovechan los otros instrumentos en una especie de fugato burlón.

IV. — *Allegretto con variazioni*. — Sobre un tema apacible, en mí bemol, construyó Beethoven una serie de seis variaciones, de ambiente reposado, en contraste con la agitación de los movimientos impares, y con la expresión del adagio. La primera variación es confiada, la segunda tiernamente expuesta por la viola, la tercera fogosa. La cuarta es la que más relación guarda con el tema; la quinta recuerda la tercera; la sexta es de escritura casi orquestal, y conduce, acelerando y creciendo, a la fogosa coda que se extingue sorpresivamente en dos suaves acordes.

CUARTETO No. 11, EN FA MENOR  
(OPUS 95)

*Dedicado a Nicolás Zmekall von Domanovetz.*

Si se fuera a escoger entre todos los dieciseis cuartetos de

Beethoven uno solo como ejemplo característico de su arte, no sería difícil que el elegido fuera el cuarteto undécimo, pues tal vez ninguno manifiesta como éste tal sucesión de energía y de dulzura, dentro de tan grande concisión. La denominación del scherzo ha pasado a calificar el cuarteto en conjunto, que es conocido como “Cuarteto Serioso”.

I. — *Allegro con brio*. — Un furioso unísono de las cuatro voces estalla como un grito de rebelión y de cólera (Marliave); es el primer miembro del motivo fundamental del cuarteto; en el segundo las voces saltan una sobre otras. El segundo tema es una frase en ré bemol, en tresillos, de la viola. Con estos temas construyó Beethoven uno de sus primeros movimientos más breves y significativos; todos los comentaristas coinciden en exaltar su violenta energía, su salvaje expresión. Es ella eminentemente dramática en el desarrollo, que consta apenas de 21 compases. Y grandiosa en la coda, sobre el primer miembro del tema principal, que se desintegra y se desvanece por fin, “como si una voluntad real se rompiera”. (Alfons Wallis).

II. — *Allegretto ma non troppo*. — El violonchelo solo, a *mezza voce*, abre este movimiento cautelosamente, con una extraña figura; como pasos de gato, dice Gerald Abraham; le sigue, sobre un murmullo del segundo violín y de la viola, una simple melodía. El movimiento está en la clara tonalidad de Re mayor, muy lejana de la del primero; pero oscila constantemente entre aquella y la del sol menor, creando una morbosa atmósfera de vacilación y de desasosiego, realizada por el segundo tema, una frase de la viola, atormentada, desolada, una frase de honda belleza que va a dar origen a un fugato tortuoso y doliente; al expirar reaparece la frase entrecortada del violonchelo (primer tema), esta vez *pianissimo*; el desarrollo y la recapitulación del movimiento son ya más del ambiente íntimo de los últimos cuartetos que del exterior de los anteriores.

III. — *Allegro assai vivace, ma serioso*. — Es un scherzo

con dos tríos sobre el mismo tema, pero en tonalidades distintas. Este movimiento va ligado al anterior. Su ritmo roto, el dolor de su melodía, sus tristes armonías en modo menor, expresan una áspera desesperación apenas interrumpida por el trío, más tranquilo pero no menos triste. (Chantavoine).

IV. — *Larghetto*. — *Allegretto agitato*. — Un muy breve *larghetto espressivo*, iniciado por una figura interrogativa, inicia apasionadamente este movimiento, que es anunciado por un tema desgarrador, mendelssohniano en su expresión, al decir de algunos, anacrónicamente. Casi todo este final está bañado por la trágica expresión naturalmente derivada de la intensa introducción y de este noble tema. Pero, sorprendentemente, la obra concluye con una coda completamente extraña al resto del cuarteto, jovial, en Fa mayor, D'Indy la comenta así: "Se diría que un final rossiniano de ópera hubiera surgido en esta atmósfera de persistente belleza; cremos que ninguna interpretación podrá paliar este error del genio".

CUARTETO No. 12, EN MI BEMOL  
(OPUS 127)

*Dedicado al Príncipe Nicolás von Galitzin.*

El primero de los grandes cuartetos finales conserva la estructura clásica exterior de los cuatro movimientos tradicionales. Pero al estilo del Beethoven último se muestra evidentemente en la conducción de las voces, en la concentración extrema del trabajo temático, en ciertos sobresaltos que hacen pensar en la improvisación, de los cambios bruscos de ritmo y de movimiento, y la vagarosa armonía del final.

I. — *Maestoso*. — *Allegro*. — La muy corta introducción (6 compases), *Maestoso*, de este tiempo, está orgánicamente compenetrada con el *Allegro*, y habrá de retornar en el curso de éste.

Son robustos acordes llenos de masculino impulso; un trinado prepara el primer tema, que es una frase cuya suavidad establece el característico contraste beethoveniano; la viola, y luego el segundo violín, toman a su turno el tema, seguido repentinamente del segundo, virilmente cantado por el primer violín; para algunos es este apenas un tema subordinado, dando el nombre de segundo, dentro de la estructura forma-sonata (muy libremente seguida en este trozo), a otra frase, surgida del primer tema, muy cromática; todos los motivos, por medio de esas modulaciones en trinados, tan caras a Beethoven en su última manera, desembocan en el retorno al *Maestoso* de la introducción, en Sol. La estructura del movimiento es tan compleja que, para algunos como D'Indy, es clásica forma-sonata; para otros, libre fantasía. Las reapariciones del tema de introducción le proporcionan un sólido equilibrio a este mágico monumento sonoro.

II. — *Adagio ma non troppo, e molto cantabile*. — Es técnicamente un tema con variaciones. Pero Roger Fiske dice con razón: “Estas variaciones son el movimiento más difícil del cuarteto. Su expresión concentrada no es fácilmente accesible. Seamos sinceros y convengamos que es perder tiempo el tratar de hallar una conexión continua entre cada variación y el tema; en muchos pasajes no hay ninguna, y la belleza se afectaría si quisiéramos analizarla en demasía, así como el torrente melódico en una ópera de Wagner pierde su efecto si gastamos nuestras energías en identificar sus temas”.

*Pianissimo* murmuran consecutivamente el chelo, la viola y el violín segundo las tres notas que han de afirmar la tonalidad (Lá bemol); *pianissimo* surge el tema en el violín primero, un tema que en su comienzo es una simple escala ascendente, pero con qué belleza de expresión y de ritmo! “Una melodía seráfica” (Marliave). La primera variación refleja en todas las voces la animación anterior de la melodía, transformándola; la segunda es de carácter opuesto, heróico, casi guerrero. La tercera (*Adagio molto espressivo*) es una verdadera fantasmagoría sono-



ra, al decir del tantas veces citado crítico francés. El canto del violín se apoya sobre una cálida frase de chelo. El oyente familiarizado con este laberinto de belleza no dejará nunca de fundirse íntimamente con el cuádruple canto celestial que circula a través de esta y de la cuarta variación; no ha de sentir jamás la música quien, sumido dentro de este complejo tejido sonoro, no vibre a unísono con esa maravillosa entrada del chelo en la cuarta variación, que nos trae, casi intacta, la seráfica melodía. La quinta variación es tan ajena al resto del discurso, que muchos la consideran como un episodio; es un remanso frente a la tensión anterior, subrayando genialmente por dispersos *pizzicatti* del chelo y del violín segundo. La última (sexta o quinta) con su florida melodía del primer violín, guarda grande analogía con una variación del Adagio de la novena sinfonía; al final, las voces reunidas retornan al corde inicial de lá bemol. Así concluye este Adagio que, para D'Indy, es "la más bella de las plegarias".

III. — *Scherzando vivace*. — Este scherzo, con el del cuarteto séptimo y con el de la novena sinfonía, es el más vasto en la obra de Beethoven; el del cuarteto duodécimo está basado apenas en un tema, cada vez más amplio, y que surge después de cuatro enérgicos acordes *pizzicatti*, en frases entrecortadas del violonchelo. De una genial simplicidad es la modulación al trío, de mí bemol a mí bemol menor, por medio de la bemolización de la mediantes; el efecto es espléndido. El tema del trío es una elaborada melodía, que le da un ambiente vaporoso y ágil a esta parte. Reaparece la primera parte, y luego, al reparacer el trío, éste es bruscamente cortado, lo mismo que la parte principal, en su tercera aparición.

IV. — *Finale*. — Se interpreta en tiempo rápido este final; Beethoven nada indicó al respecto. El primer tema no parece muy promisor; los doce primeros compases del movimiento lo contienen en germen, en cuanto al carácter pastoril que parece va a dominar a través de él, dice D'Indy que la frase trivial con que este tiempo se abre nos lleva a Kahlenberg y a Doebling, aun-

que el músico pronto recuerde que la acción ocurre en su propio espíritu. La alegría del segundo tema combina el humor de Haydn y el de Beethoven. El movimiento está en forma de sonata, y es un ejemplo admirable de maestría en la composición y de atrevimiento en las ideas. En el desarrollo, el inocente aire pastoril del comienzo es una prodigiosa selva de sonos. Pero el pasaje más notable es la coda, en tiempo más calmado (*Allegro commodo*). “Tal conclusión debió parecer incomprensible a la primera audición de este cuarteto. Hoy nos parece magia pura” (Fiske). Se inicia esta coda en una tonalidad remota (Do mayor), y está basada en el comienzo del primer tema y en un dibujo de tresillos que se insinúa y se entremezcla en una voluptuosa riqueza de modulaciones que baña este pasaje inmortal en una atmósfera de luz y de encanto indefinible.

CUARTETO No. 13, EN SI BEMOL  
(OPUS 130)

*Dedicado al Príncipe Nicolás von Galitzin.*

En este cuarteto se aparta Beethoven de la forma clásica de cuatro movimientos, pero sólo por la adición de dos entre el tercero y el final, lo que le da a la obra en cierto modo el aspecto de una suite. Los movimientos son uno vivo, un scherzo y un andante, que corresponderían a los tres movimientos iniciales; luego, como partes suplementarias, un aire de danza y un movimiento lento; y después el final. Grande como es musicalmente el cuarteto doce, el trece, con el catorce y el quince, forman una trilogía de gigantes en la serie de los cuartetos.

I. — *Adagio ma non troppo. — Allegro.* — Aquí, como en el movimiento primero del doce, combina Beethoven con el *allegro* un pasaje lento que le sirve de introducción, pero que luego estará aún más íntimamente ligado con el aire vivo que en el cuarteto anterior. Es el mismo procedimiento de la sonata para piano

en ré menor (llamada de los recitativos), pero llevado a un grado eminente de complejidad y de elevación. Es el conflicto entre la dulzura implorante y la violencia inexorable, dice D'Indy. La introducción *Adagio* empieza con una especie de queja de los cuatro instrumentos, que se resuelve en una viril cantilena del chelo en el registro alto, de gran importancia en lo que va a venir. El tema primero del *Allegro* es doble: un dibujo del violín primero, en semicorcheas, recogido a poco por las demás voces; y una frase muy simple, expuesta por el segundo violín. El segundo tema propiamente dicho es una derivación de uno de los del primer tema (el dibujo de corcheas), expuesto por el chelo tras una anhelante escala entrecortada de las cuatro voces. Con tales materiales (en rigor cuatro temas, contando como dos el primero doble, y añadiendo el de la introducción) desenvuelve Beethoven el que para muchos es su máximo primer movimiento en los cuartetos.

Su culminación está en el desarrollo, no muy extenso; vuelven aisladamente el motivo de la introducción, el doble tema, y el segundo; la frase simple del tema doble (la del segundo violín) resuena a través del desarrollo, como una fanfarria; del chelo brota una cálida frase; y las cuatro voces tejen una milagrosa polifonía sin par, como no sea la cuarta variación del adagio del doce, o la coda de las variaciones del catorce, o la *canzona del quince*. Uno de los grandes momentos de la música.

II. — *Presto*. — Es un scherzo agitado y sumamente breve, al que diversos elementos le dan un sabor de ensueño: la lejana tonalidad de sí bemol menor, el tiempo rápido, el *pianísimo* casi constante. Sus temas son muy simples: el primero es un motivo agitado del primer violín, febril, imperioso; el de la parte intermedia o trío es casi del mismo carácter. Lo más interesante de este tiempo, formalmente, es el impetuoso ritardando que precede al retorno de la primera parte. Este breve *Presto* es una miniatura de excepcional fuerza dramática.

III. — *Andante con moto, ma non troppo*. — Es uno de los

movimientos más complejos de este difícil cuarteto. Marliave la considera la parte más profunda, por su fantasía soñadora, su conciliación humorística de inspiraciones contradictorias, su construcción a la vez aérea y sólida, su atmósfera de medias tintas.

El primer compás, de melancólica expresión, hace prever engañosamente una página dolorosa; pero enseguida una alegre melodía cambia el ambiente, hasta llegar al segundo tema, melodía íntima y tierna. La diversidad de estos temas y de las ideas secundarias le da este movimiento un carácter especial que puede acertadamente describirse con las siguientes palabras de Fiske; "Este movimiento no es realmente lento, sino *poco scherzoso*, como aparece marcado en la parte del primer violín; su espíritu recuerda el del *Allegretto* de la octava sinfonía; ambos movimientos, deben ser ejecutados en tiempo absolutamente estricto. Se trata de una música deliciosa, con algo de la atmósfera cortesana del siglo XVIII, aunque nadie en el siglo XVIII hubiera podido escribirla; no hay en ella profundos sentimientos ni fuertes contrastes, sino una elegancia de Watteau, una agrídulce delicadeza".

IV. — *Alla danza tedesca, Allegro assai*. — Como el segundo movimiento, este es una breve página, muy simple, pero de una gran intensidad, dentro de su aparente sencillez de danza rústica. El mismo Fiske la sintetiza notablemente: "Tiene un evidente encanto de alegre melancolía; es como la nostalgia de un anciano, y a veces está lejos de sonar jubilosa". El tema de la primera parte es en aire de *allemande*, el segundo de valse campesino.

V. — *Cavatina (Adagio molto espressivo)*. — Esta página famosa es la coronación de la música de cámara de Beethoven y su obra maestra en la última época. Tal opinión es indiscutible, como que es del propio Beethoven! El violinista Karl Holz, miembro del Cuarteto Schuppanzig, que estrenó los cuartetos de Beethoven, escribió que el maestro "compuso la Cavatina del cuarteto en sí bemol con lágrimas de dolor; nunca su música había al-

canzado tal expresión, y el solo recuerdo de este trozo le hacía brotar lágrimas de sus ojos”.

Es un claro ejemplo de la melodía infinita que habría de preconizar Wagner, dentro de una densa trama polifónica. Su primera frase es dicha por ambos violines como partes del instrumento cuarteto de cuerdas. De carácter más resignado es la segunda. Pero la parte más notable de la Cavatina es el episodio sobre el cual Beethoven escribió “Beklemme” (oprimido), con sollozos entrecortados del primer violín, sobre un monótono ritmo de los otros instrumentos.

VI. — *Finale, Allegro*. — Como conclusión a este gigantesco cuarteto escribió Beethoven un fuga de dimensiones y dificultades extraordinarias. Pero el editor del cuarteto le observó que tal fuga era imposible para ejecutantes y auditores. Beethoven la dejó como obra independiente, y la sustituyó por el *Allegro* con que suele terminarse este cuarteto, y que es justamente la última obra compuesta por él, terminada en Gneixendorf en noviembre de 1826, cuatro meses antes de su muerte. No puede compararse con los movimientos anteriores este rondó, construido sobre un motivo simple, y con tres “refranes” o grupos intermedios, el segundo de los cuales es el más característico. La brillantez, el brío, el impulso de esta alegre música, no revelan la próxima agonía del genio.

#### CUARTETO No. 14, EN DO SOSTENIDO MENOR

(OPUS 131)

*Dedicado al Barón von Stutterheim.*

“Este cuarteto es unánimemente reconocido como el más rico musicalmente, como el más significativo de esta forma de arte, de la que es sin duda la cumbre. Se encuentra en él una suntuosa floración de las cualidades más salientes de las últimas obras: originalidad, libertad de una forma siempre profundamente plástica

y de una lógica rigurosa; intelectualidad, espiritualidad absoluta de la idea, de cada compás, de cada nota. Como en la mayor parte de los últimos cuartetos, se puede encontrar aquí la conducción de una idea psicológica. Es la elevación del alma llena de nobleza de un hombre dolorosamente probado, que va de la noche de la más irremediable melancolía hacia el humor viril. la fuerza alegre, la acción, el combate, la victoria sobre los demonios enemigos, sobre el destino, hacia la íntima reconciliación". (Marliave).

Beethoven en sus notas dice: "Cuarto cuarteto de los últimos (fue compuesto después del quince); un agregado de cosas de aquí y de allá".

El cuarteto catorce, que era el preferido del propio Beethoven, consta de siete movimientos que se ejecutan sin interrupción.

I. — *Adagio ma non troppo, e molto espressivo*. — Una fuga lenta, cuyo sujeto es casi clásico, y cuyo tratamiento, como ocurre casi siempre en Beethoven, no es muy ortodoxo, es el magnífico pórtico de este cuarteto. El sujeto (este galicismo está ya aceptado) expuesto por el primer violín, da ocasión a cuatro episodios y una coda. En lugar de un ocioso y pedante análisis formal, innecesario para apreciar la belleza de este trozo, baste transcribir una opinión sobradamente autorizada:

"El muy lento *Adagio* de la introducción es sin duda lo más melancólico que ha expresado la música" (Wagner).

II. — *Allegro molto vivace*. — Formalmente es este un tiempo de sonata rudimentario, pues no hay segundo tema; el primero lo expone el primer violín, y entra luminosamente en ré, después de la fuga sombría en do sostenido menor. El que suele llamarse segundo motivo es apenas una derivación del primero. El movimiento es un delicioso juego de modulaciones inesperadas.

III. — *Allegro moderato*. — *Adagio*. — Brevísimo movimiento (once compases) de introducción al siguiente, en forma de recitativo, con una florida cadencia del primer violín.

IV. — *Andante, ma non troppo, e molto cantabile*. — Un tema, siete variaciones y una coda constituyen en suma este movimiento central del cuarteto. De otra manera se pudiera hacer referencia a este andante, y sin hipérbole, si se dijera que es una de las más altas expresiones de la belleza.

El tema sobre el cual está construída esta inmortal arquitectura sonora, es cantado por ambos violines, que alternativamente van tomando la voz; nadie pensaría que de tal tema simple (“la encarnación de la inocencia”, lo llamó Wagner) fuera a surgir tan complejo tejido amusical; debe anotarse un fragmento de la cadencia final de este tema, que va a intervenir en la última variación.

Primera variación: Presenta el tema, alterado en su ritmo y en su acentuación; es notable esta variación por los *crescendi* que culminan, no en su forte, sino en su piano.

Segunda variación (*Piú mosso*): Comienza con un duo entre el primer violín y el chelo, sobre un ritmo de marcha, hasta llegar a un pasaje casi heróico.

Tercera variación (*Andante moderato e lusinghiero*): Un cánon entre la viola y el chelo, y después entre los dos violines, da a esta variación la apariencia de una fuga inconclusa.

Cuarta variación (*Adagio*): Casi sin conexión con el tema original; es el tipo de fantasía que aparece con frecuencia en las últimas obras del maestro; el dibujo melódico, de voluptuosa ondulación, es interrumpido ásperamente por rudos pizzicatti.

Quinta variación (*Allegretto*): El tema, deformado, aparece vagamente como a través de un coral de órgano.

Sexta variación (*Adagio, ma non troppo e semplice*): Sobre un dibujo de las cuatro voces, que es la sencillez misma, se inicia esta variación, el punto culminante del cuarteto. “Pocas cosas, en toda la literatura musical, alcanzan a tal grado de conmovedora vida interior” (Marliave). Durante diez y seis compases todo resplandece con la luz más deslumbrante; pero en seguida sobreviene una impresión de angustia; un enérgico diseño del chelo, que ya se había insinuado, resuena *forte*, mientras todos los instrumentos van insinuando tímidamente el tema, dentro de una atmósfera tensa; una especie de coda de la variación (que algunos denominan séptima variación, inconclusa) surge de una melodía del violín primero, retomada por los otros instrumentos, como un recitativo dialogado que desemboca en un largo trinados del primer violín, bajo el cual las otras voces flotan en acordes arpegiados; no es posible abarcar la inmensa belleza de este pasaje extraordinario sin repetidas audiciones del cuarteto; de él se desprende finalmente la Coda (*Allegretto*), con una genial reaparición del tema principal ligeramente modificado; cuando parece que éste va a concluir, un elaborado dibujo de trinados del violín primero lo interrumpe, para insinuarlo entre tanto en el segundo y en la viola, hasta que después de una expectativa febril aparece la conclusión de la frase, *piano*, concluyendo así esta página inmortal.

V. — *Presto*. — Es un scherzo con repetición del trío (Esquema ABABA). Un *forte* del chelo anuncia el tema de la primera parte, expuesto por el primer violín. El movimiento, tras de la efusión inefable del anterior, es de una salvaje alegría y de un vuelo arrebatado; notables son en esta primera parte, los breves fragmentos de frase que van descendiendo, del violín primero al segundo, a la viola y al chelo, con expresión a la vez humorística y patética; el modo menor (añí) contribuye a esta doble sensación. El tema del trío es más quieto momentáneamente, pero lleva a pasajes tan animados como los de la primera parte; unos efectivos pizzicatti al final del trío conducen a la repetición de aquella, en ambas ocasiones en que aparece el trío; la quinta y la última aparición de la parte principal tiene un sabor especial, por ser ejecutada en el



registro agudo de los cuatro instrumentos, y *sul ponticello* (sobre el puente).

VI. — *Adagio quasi un poco andante*. — El tema, anunciado por la viola, inicia una breve y profunda plegaria. Las dos ideas de esta meditación, dice Mersmann, son como una reminiscencia de la fuga inicial; aparte de su profunda belleza, este Adagio, después del frenesí del Presto, era indispensable para introducción del fogoso final.

VII. — *Allegro*. — Es el único movimiento de este cuarteto en forma-sonata. El tema inicial consta realmente de tres grupos: uno *fortissimo* en los cuatro instrumentos desafiante, seguido de una frase triunfal del primer violín, y otro de carácter más dramático. El segundo tema del movimiento aparece, después de un vigoroso cánon de los cuatro instrumentos, en un bello canto del primer violín.

El movimiento fue bellamente descrito por Wagner: “Un relámpago le mostró de nuevo (a Beethoven) el interior del mundo: se despierta y toca en el violín como nunca nadie había escuchado (*Allegro finale*). Es la danza misma del mundo; placer salvaje, queja dolorosa, éxtasis de amor, suprema alegría, furia, voluptuosidad y sufrimiento, surcan el aire; ruge el trueno; y por sobre todo, el formidable juglar, que todo lo domina, a través del turbión nos conduce orgulloso al abismo”.

CUARTETO No. 15, EN LÁ MENOR  
(OPUS 132)

*Dedicado al Príncipe Nicolás von Galitzin.*

El cuarteto quince fue terminado antes que el trece y el catorce, y corresponde a una crisis corporal y espiritual de Beethoven, lo cual se traduce en el epígrafe del tercer movimiento; carece este

cuarteto de la variedad del trece y de la originalidad estructural del catorce, pero es de mayor unidad en su persistente melancolía; es quizás, de todos, el menos accesible. Circula a través de él una morbosa sensación de nerviosidad espiritual, dentro de un esquema formal casi clásico.

I. — *Assai sostenuto*. — *Allegro*. — Una introducción muy lenta asciende desde el registro grave de los instrumentos, sobre una figura de cuatro notas que el chelo inicia. Esta introducción reaparece fragmentariamente a lo largo del *Allegro*, que empieza con una frase del violín primero, en semicorcheas, frase que, con las armonías indecisas de la introducción, da al movimiento un inexpressable sabor de malestar y desasosiego; del chelo en primer término, y luego de la frase prolongada del violín, surge el primer tema, que completa la sensación morbosa. Como preparación al segundo hay una breve idea, marcial en el ritmo pero no en la expresión, que a través de una escala ascendente del primer violín lleva al segundo tema; este, que aparece como subrepticamente en el violín segundo; es aún, si posible, más desolado que los anteriores. Aunque el movimiento está en forma-sonata, no es ésta fácilmente discernible en la complicada fantasía que Beethoven elabora con los elementos citados; ni hace falta advertirla, pues sobre todo está la oprobiosa tensión de angustia que circula en esta página inefable.

II. — *Allegro ma non tanto*. — Este movimiento (en Lá mayor) tiene la estructura, pero no el carácter, de un scherzo; la primera parte comienza con un tema muy simple, en dos secciones, la primera unísono entre las cuatro voces, la segunda a cargo del primer violín; a lo largo de esta parte hay un tinte de velada melancolía, que recuerda un poco la tristada alegría de la “Danza Tedesca” del cuarteto trece. El que pudiera llamarse trío, o parte intermedia de este movimiento, es para D’Indy una danza campesina; tal impresión resulta del *lá* muy prolongado del primer violín, que subraya el tema, una muy alta melodía del mismo instrumento; esto, agregado a los dibujos del segundo violín, y a la

duplicación del lá en los instrumentos bajos, da una curiosa impresión de música de gaita. Pero la música así lograda, más que la expresión de un aire rústico, es la de un són casi extraterreno. El trío es repetido, pero antes de la repetición hay un pasaje intermedio, rudo, en octavas del par de voces bajas. La primera parte se repite sin modificación.

III. — *Molto Adagio*. — Está en forma *lied*, con doble aparición de la parte segunda, o sea ABABA; la primera parte (y tercera y quinta) es muy lenta; la segunda (y cuarta) lo es menos. Esto en cuanto a la pura forma exterior; pues en cuanto al contenido, es este movimiento en cierto sentido la culminación de la música de cámara. Beethoven le puso como epígrafe la conocida inscripción *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* (Canto sagrado de acción de gracias de un convaleciente, a la divinidad, en el modo lidio). El modo lidio de los griegos corresponde al sexto modo de la música gregoriana, y se basa en una escala en que la distribución de los tonos y los semitonos equivaliera a la de Fa, pero con el Sí natural; es decir, la escala que podría tocarse en un piano empezando por Fa, en las teclas blancas .

“Un solo violín emitió una larga nota, después de otra una sexta más arriba, bajó a la quinta (mientras el segundo violín empezó donde había empezado el primero), después salto a la octava. Más de cien años antes, Beethoven, sordo como piedra, oyó la música imaginaria de los instrumentos de cuerda, expresando sus más íntimos pensamientos y sentimientos. Hizo signos con tinta en un papel pautado. Un siglo después, cuatro húngaros reprodujeron esa música que Beethoven sólo oyó en su imaginación. Era una música sin pasión, transparente, pura y cristalina como un mar tropical o un lago alpino; un contrapunto de serenidades”.

Así hablaba Aldous Huxley en su novela “Contrapunto”, describiendo la iniciación de la primera parte del Adagio, que es un

muy lento coral al que el modo lidio da la diafanidad que Huxley anota. Al comienzo de la segunda parte escribió Beethoven *Neue Kraft fühlend* (Sintiendo nueva fuerza); es en Re, y en completo contraste con la anterior; un fresco y vivo tema del violín segundo, suprrayado por un trino del primero, inicia este episodio (Andante), al que nuevos elementos procuran más vitalidad.

Vuelve el adagio en modo lidio, con pocas modificaciones, y vuelve el andante por segunda y última vez, seguido de la tercera y última aparición del adagio, esta vez con el tema más transformado que en la segunda. Es un pasaje de indescriptible belleza; el segundo violín dice el tema; en cánon lo repiten sucesivamente la viola, el chelo y el primer violín; sobre cada voz escribió Beethoven *Mit innigster Empfindung* (Con el más íntimo sentimiento). De este pasaje dice Huxley: “Era como si de repente, y de modo imposible, el cielo se hubiera vuelto más celestial, como si hubiera pasado de la acabada perfección a una perfección aún más profunda y absoluta”. La extraña sonoridad que el modo lidio da a este pasaje no puede ser apreciada sino después de numerosas audiciones; se resuelve en un atmósfera inefable de éxtasis, hasta que unos acordes *piano* llevan a su conclusión a esta música, la más alta elación mística que han visto los siglos.

IV. — *Alla marcia, assai vivace*. — Este movimiento, que en rigor es una introducción al final, nos devuelve a la tierra, con un aire marcial quizás no muy distinguido, como no lo es tampoco la segunda idea de él; pero un dramático recitativo (*Piú allegro*) recrea el ambiente inicial: tras unas notas ascendentes de los otros instrumentos, el violín primero abre este apasionado recitativo, que es muy interesante considerar por haber sido proyectado en un principio como introducción al final de la novena sinfonía, con cuya parte correspondiente no deja de tener algunas analogías.

V. — *Allegro appassionato*. — De este movimiento salió toda

la vena melódica de Mendelsohn, declaró enfáticamente D'Indy; algunos lo llaman "valse trágico". El tema inicial es una espléndida frase apasionada, dentro de la intensidad del primer movimiento, que es un rondó cuyas secciones intermedias no difieren apreciablemente del tema principal, obteniéndose así una completa unidad de expresión. "Una indescriptible conciencia de alegría discurre a través de este final; no un júbilo extático, como en la séptima sinfonía, ni un humor desbordante como en la octava; es la conciencia de una indecible alegría profunda, la victoria sobre las duras realidades de la existencia por medio del vuelo de la fantasía". (Paul Bekker). Beethoven había concebido este movimiento como posible final de la novena sinfonía.

CUARTETO No. 16, EN FA  
(OPUS 135)

*Dedicado al Johann Wolfmayer.*

Este cuarteto es de dimensiones mucho menores que los cuatro gigantescos anteriores: y no tiene la profundidad de ellos, si se exceptúa el movimiento lento.

I. — *Allegretto*. — En forma sonata; sus temas, numerosos, sólo aparecen en su forma completa en el desarrollo; el primero es una curiosa frase interrogativa, seguida de otras ideas secundarias, con cierto sabor mozartiano; el segundo tema es una escala ascendente del violín segundo al primero, en contrapunto con las otras voces. Este allegretto es una delicia de trabajo ligero y jugueteo.

II. — *Vivace*. — Es un scherzo simple, que suele ser interpretado con grandes diferencias en cuanto al tiempo; su carácter oscila entre lo alegre y lo severo. El primer tema lo dice realmente el violonchelo en contrapunto con las otras voces; acordes sinco-

pados y vacilación en la tonalidad agregan interés a esta jubilosa danza. El tema del trío, en staccati, viene a añadir fuego a este chispeante Vivace, de brillante instrumentación, que se extingue *piano*, pero con el fulgor de un último acorde *forte*.

III. — *Lento assai, cantante e tranquilo*. — Este breve movimiento (54 compases) consta de dos partes, la primera repetida en forma variada. El primer tema es una melodía eminentemente apacible, como una plegaria, precedida de dos compases de introducción; el segundo (*Piu lento*) es entrecortado, muy dramático, en do sostenido menor. Riemann distingue cuatro variaciones en este movimiento de aparente simplicidad y de extraordinaria delicadeza, que en expresión religiosa y en intensidad pueden equipararse con la cavatina del cuarteto trece.

IV. — *Grave ma non troppo tratto*. — *Allegro*. — Este movimiento es famoso por el lema que lo encabeza: *Der schwer gefasste Entschluss: Muss es sein? Es muss sein!* (La resolución difícilmente tomada: Debe ser? Debe ser!) Von Lenz trae la conocida anécdota según el cual el ama de llaves de Beethoven lo apremiaba recordándole los gastos pendientes, entablándose el breve diálogo contenido en la pregunta y en la respuesta anotados; esta es la versión de Schindler. Otros dicen que Beethoven se sintió exhausto después de escribir el lento, y con pocas fuerzas para emprender el final.

La pregunta la dicen viola y chelo, al iniciarse la introducción *Grave*; al arrancar el *Allegro* dicen la respuesta los dos violines: El segundo tiempo de este movimiento en forma-sonata lo expone el chelo, con aire de marcha popular. Musicalmente no tiene este final ninguna complicación. Wallis anota acertadamente que la respuesta "Debe ser!" antes que patética es alegre y animada. El *Grave* de la introducción reaparece en la recapitulación. La coda es anunciada por un vivo pasaje en pizzicati de los cuatro instrumentos.

GRAN FUGA, EN SI BEMOL

(OPUS 135)

*Dedicado al Archiduque Rodolfo.*

Como ya se dijo, esta fuga fue compuesta por Beethoven para final del cuarteto trece, y publicada como obra independiente, a instancias de sus editores: el final que en su lugar compuso fue su última obra.

Fuga "tantôt libre, tantôt recherché" la bautizó el propio Beethoven, recordando quizá la acotación análoga a otra fuga en la misma tonalidad, la de la sonata opus 106 para piano: Fuga con algunas licencias. El comentario que enseguida se extracta, y que define muy bien esta obra, es de Riger Fiske:

"Hasta nuestro propio tiempo esta fuga tremenda fue considerada como una monstruosidad inejecutable. Grove en su diccionario (1889) escribió: "De la fuga no se puede opinar, pues nunca es ejecutada". Los cuartetistas la desdeñan, porque no atrae al público medio, y porque suena justamente de modo más áspero cuando la ejecución es más alabada. Y es tan poco simpáticamente escrita para las cuerdas, que pocos artistas derivan placer de su ejecución. Aunque excusemos nuestra falta de apreciación diciendo que sólo un sordo puede ser culpado de tan tremendo e impracticable fracaso, son nuestros oídos los que fallan. No se puede negar que esta fuga, con su sobrehumana sinceridad, es una de las grandes tentativas que se han hecho para expresar abismos que nunca han sido, y quizás nunca podrán ser expresados en música. Tras repetidas audiciones fonográficas se pierden de vista las alegadas sequedad y falta de contrastes, y se aprecian la maravillosa amplitud del diseño y el impulso del pensamiento musical".

La Gran Fuga puede ser considerada como un movimiento

en cinco secciones: Introducción, Primera Fuga (rápida), Segunda Fuga (lenta), Tercera Fuga (scherzo) y Coda.

En la introducción (*Overtura*) el tema básico de toda la obra se presenta en amplias notas, unísono. En el compás 51 se anuncia el primer episodio (o primera fuga); el tema, en la viola es el contrasujeto; el sujeto aparece en el primer violín, con agresivos intervalos de décimas. Un segundo y delicado episodio (o segunda fuga) muestra, el tema en combinación con un nuevo motivo. Un tercer episodio (o tercera fuga). *Allegro molto e con brio*, cambia el tema a 6/8. Este episodio, que es considerado por algunos como un grupo de episodios breves, conduce a un final libre y a la peroración conclusiva.