MONOGRÁFICO

La unidad de los últimos cuartetos de Beethoven *

Deryck Cooke

Este artículo está basado en una charla radiofónica con ilustraciones musicales que di en el tercer canal de la BBC el 31 de marzo de 1962. Debido a que el artículo aplica el nuevo método de análisis no sólo a una obra sino a un grupo de cinco obras, despertará sin ninguna duda serias protestas, así que, para evitar malentendidos de cualquier especie, quisiera empezar dejando claros cuatro puntos.

(1) Ciertos esquemas interválicos sencillos han sido utilizados continuamente por los compositores durante toda la época tonal. Así, en el caso que nos ocupa, los dos esquemas interválicos que yo considero la base temática de los cinco últimos cuartetos de Beethoven no son exclusivos del lenguaje musical de este compositor; por ejemplo, el esquema interválico que consiste en una simple secuencia de cuartas, ascendentes o descendentes, ha sido empleado como idea temática principal por Britten en *The Turn of the Screw* y por Wagner en *El Anillo*. Lo que esto significa es que la melodía tonal es un lenguaje común a todo el periodo y que, en consecuencia, todo su corpus musical puede ser tratado como un todo homogéneo, una continuidad en la tradición, igual que si se tratara de una literatura en su conjunto. Esto es lo que he pretendido hacer en mi libro *The Language of Music*.

(2) Dentro de este periodo cada compositor, sirviéndose del acervo melódico común, tiende a adoptar con más profusión algunos de los esquemas interválicos básicos que otros, y a emplearlos a lo largo de toda su producción. En nuestro caso, igualmente, la secuencia de cuartas ascendentes o descendentes no se limita a los últimos cuartetos de Beethoven, sino que también aparecía como idea temática capital en algunas de sus otras obras, por ejemplo en la *Sonata para piano en la bemol op. 110*. Esto significa que la refundición personal que cada compositor hace de los esquemas interválicos tomados del

* *The Unity of Beethoven's Late Quartets*. *The Music Review 24* (1963).

patrimonio común constituye parte de la esencia de su lenguaje musical permanente; y su producción completa puede verse como un todo homogéneo, una expresión constante de una personalidad, como pueda serlo la producción completa de un artista literario. Esto lo he pretendido hacer en mi artículo *The Musical Symbolism of Wagner's Music-Dramas* en *The Musical Times* de junio de 1952, en el que traté de demostrar la manera en que Wagner empleaba un esquema interválico en concreto -cuya aparición más conocida es el motivo del "día" en el *Tristán*-, esquema interválico que aparece en todos sus dramas musicales, excepto en los *Maestros Cantores*, y siempre con la misma connotación psicológica de fondo.

(3) Como piedra angular de una obra dada, el compositor empleará a menudo uno de los esquemas interválicos básicos que forman parte de su lenguaje personal -a veces utilizará un esquema interválico enteramente original, creado al parecer *ex nihilo*-. Si así lo hace, por lo general refundirá el esquema interválico dándole nuevas inflexiones tonales y/o una nueva articulación rítmica; es esto lo que aporta al tema su carácter propio, a diferencia de otros temas de otras obras del mismo compositor que emplean el mismo esquema interválico básico. En cualquier caso, dentro de una obra determinada, el compositor creará una estructura global a partir de su tema básico inicial, de forma totalmente nueva; y esto es lo que explica el carácter global de la obra -lo que la diferencia de cualquier otra obra suya basada en un tipo de tema similar-. Esto significa que cada una de sus obras debe ser analizada como entidad en sí misma (como elaboración continua de una sola idea) para ilustrar la forma particular en la que el tema básico se transforma en otros temas de la obra. Es lo que hago al aplicar el nuevo método de análisis a una sola obra, como en el análisis de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven que realizo en mi artículo ***In Defence of Functional Analysis*** en *The Musical Times* de septiembre de 1959.[1]

(4) No obstante, un compositor empleará a veces el mismo esquema interválico básico como fundamento de todo un grupo de obras estrechamente vinculadas entre sí. En este caso, cada obra conserva, desde luego, su carácter individual como pieza musical independiente, en el sentido mencionado en el punto (3), y por tanto sólo puede ser debidamente analizada como entidad en sí. Esto no impide que el nuevo método pueda resultar útil al aplicarse *lato sensu* a un grupo de obras como un todo, para demostrar que, a pesar del carácter individual de cada una de las obras, el conjunto posee una unidad más amplia, debido a su ori-

1. Para evitar otro malentendido, debo dejar claro que es mía la concepción de que los temas de una obra son evoluciones del tema inicial; la visión ortodoxa de Hans Keller -el creador de la técnica especial propia del análisis funcional- y la de sus discípulos, es que los temas posteriores están relacionados con el inicial, al que, de esta manera, no se concede preeminencia sobre los demás.

gen común consistente en un esquema interválico. Es esto lo que llevo a cabo en el presente artículo, en relación con los últimos cuartetos de Beethoven, con la salvedad de que considero que el esquema básico inicial se bifurca pronto, dando lugar a otro esquema interválico básico que adquiere una importancia igual a la de su progenitor y que entra en conflicto con él.

La razón por la que aplico el nuevo método en este sentido amplio a los últimos cuartetos de Beethoven es la esperanza de contribuir al esclarecimiento del carácter enigmático que se ha solido ver en estas obras. Trato a éstas como un grupo, justificándolo en primer lugar por el consenso general acerca de su carácter de grupo como parte más o menos diferenciada de la producción beethoveniana. Naturalmente, soy consciente de que Beethoven no concibió inicialmente los cuartetos como una sola obra de arte: los escribió como cinco obras separadas, en respuesta a diversos encargos, y los consideraba obras independientes en tanto que permitió que fueran publicadas en un orden distinto a aquél en el que fueron compuestos. El conjunto tampoco está fijado necesaria y definitivamente en sus detalles, pues nos vemos ante el complejo enigma de los dos finales alternativos del *Cuarteto en si bemol op. 130*. Y tampoco era necesariamente intencionado que fueran cinco: les podrían haber seguido otros "cuartetos tardíos" si la vida de Beethoven hubiera sido más larga.

Sin embargo, a un nivel más profundo, el conjunto puede tratarse como un único fenómeno. Estos no fueron sólo los cinco últimos cuartetos de Beethoven, sino sus cinco últimas composiciones de importancia; y en el sentido en que la obra vital de todo gran artista es la expresión continua de los estratos más profundos de su personalidad, Beethoven estaba utilizando instintivamente la oportunidad que le brindaban los encargos como ocasión para escribir una especie de diario musical en el que plasmó las experiencias íntimas de sus últimos años. Y desde este punto de vista tenemos que aceptar el conjunto tal y como Beethoven lo escribió, dejando de lado, por ser secundarias, todas las ambigüedades derivadas de consideraciones prácticas. De modo que, en primer lugar, omitiré la posibilidad de que el conjunto pudiera haber sido ampliado en uno o más cuartetos, y tomaré el ciclo de cinco como cerrado: en efecto, muchos han percibido en la última obra del conjunto, el *Cuarteto en fa op. 135*, un aire de final que curiosamente -cosas del destino- hace de ella un cierre apropiado no sólo para los últimos cuartetos sino para toda la obra de Beethoven. Además, aceptaré la *Grosse Fuge* como el final genuino del *op. 130*, ya que esta era la idea original de Beethoven, y parece improbable que hubiera cambiado de idea de no haberle presionado su editor.

Finalmente, y esto es lo más importante, rechazaré la numeración y los números de opus de la edición publicada, pues nos dan una idea totalmente errónea del verdadero orden

de las obras como acontecimientos musicales en la vida de Beethoven. Numeraré los cuartetos del 1 al 5, en el orden en el que realmente los compuso Beethoven:

núm. 1 en mi bemol mayor (op. 127)
núm. 2 en la menor (op. 132)
núm. 3 en si bemol mayor (op. 130)
núm. 4 en do sostenido menor (op. 131)
núm. 5 en fa mayor (op. 135)

Lo que espero poder demostrar es que este conjunto de cinco constituye una unidad en sí, un solo acto continuo de creación, en el que Beethoven desarrolló de manera persistente ciertas implicaciones de dos esquemas interválicos básicos.

Lo primero que percibimos si miramos el conjunto como una sola entidad es que la forma global constituye una especie de arco. Los dos cuartetos exteriores (el *núm. 1 en mi bemol* y *el núm. 5 en fa*) son obras de extensión normal, con los habituales cuatro movimientos, en tonalidades mayores, y básicamente [2] tratan emociones agradables, aun contando con algunos pasajes sombríos. Si nos desplazamos hacia el interior desde los extremos exteriores, nos encontramos con el *núm. 2 en la menor* y el *núm. 4 en do sostenido menor*, obras ambas de mayor magnitud, con más movimientos que los cuatro habituales (concretamente cinco -véase más abajo-), en tonalidades menores, y esencialmente de carácter trágico, a pesar de contener partes más luminosas. Por último, en el centro tenemos el *núm. 3 en si bemol*, el de mayor extensión, no sólo con más movimientos de los cuatro habituales (seis), sino además con la enorme *Grosse Fuge* como último movimiento; esta obra presenta de nuevo una tonalidad mayor, en consonancia con los dos cuartetos exteriores, pero el carácter emocional de la obra difícilmente está contenido bajo el término "agradable", se trata más bien de una profundidad y una fuerza tremendamente positivos, a los que resulta difícil dar nombre. Todo ello hace del *núm. 3 en si bemol* el ápice natural del arco.

En general, se ha prestado más atención a los tres cuartetos centrales, sin duda por ser los menos ortodoxos, los más complejos y los más audaces: -en cierto sentido, los más profundos-. Dentro de este grupo interior de tres se ha arrojado cierta luz sobre la cuestión de la unidad del conjunto. Hasta el día de hoy se han hecho los siguientes descubrimientos, bien conocidos:

2. Utilizo la palabra "básicamente" para indicar que los pilares exteriores de la estructura -el primer y el último movimiento- establecen el carácter fundamental de la obra, que normalmente contiene otros elementos en claro contraste; de modo similar, *Hamlet* es "básicamente" una tragedia, a pesar de su importante elemento cómico.

(1) Nottebohm demostró que Beethoven había empleado el mismo esquema interválico como idea temática principal en el primer movimiento del *Cuarteto núm. 2 en la menor* (a modo de célula temática de apertura) y en el movimiento final del *núm. 3 en si bemol* (a modo de célula temática de apertura y como sujeto de la *Grosse Fuge*); véanse los ejemplos 17 y 37.

(2) Marion Scott indicó que este esquema interválico está también presente como idea temática principal en el primer movimiento del *Cuarteto núm. 3 en si bemol* (a modo de lema de apertura); como en el ejemplo 29.

(3) Bekker mostró que el esquema interválico está además presente como principal idea temática en el primer movimiento del *Cuarteto núm. 4 en do sostenido menor* (como sujeto de la fuga); véase el ejemplo 40.

(4) Alguien -no puedo concretar quién- puso de manifiesto que el citado esquema interválico está presente a su vez en el último movimiento del *Cuarteto núm. 2 en la menor* (en el complejo que conforman el tema de apertura y la figura acompañante); véase el ejemplo 25.

Como muchos otros músicos, llegué a conocer estos descubrimientos hace años, mucho antes de que se diera a conocer el nuevo método de análisis en este país; y en aquel tiempo también me di cuenta y me pregunté por qué Bekker no había caído en la cuenta de que el mismo esquema interválico está también presente en el último movimiento del *Cuarteto núm. 4 en do sostenido menor* (en las dos frases iniciales y en el segundo tema); véanse los ejemplos 48, 49 y 50.

Para mí esto significaba que los seis pilares de los tres cuartetos centrales -sus movimientos de apertura y de cierre- estaban construidos en torno al mismo esquema interválico básico, y que, por tanto, las tres obras formaban claramente un grupo unido y homogéneo.

Ahora bien, me parecía curioso que, puesto que todo el conjunto de los cinco cuartetos estaba claramente ligado en el espíritu y en la técnica, la unidad de los tres interiores no se extendiera a los dos exteriores de la misma manera. Pero al reparar en el comienzo del *Cuarteto núm. 1 en mi bemol*, me di cuenta de que este no parecía ser el caso (véase el ejemplo 1). Este comienzo es también una especie de diseño temático -una breve y lenta idea introductoria- pero parece bastante remota cualquier conexión entre ella y el esquema interválico que unifica a los tres cuartetos centrales: es un esquema mayor, luminoso, con movimiento ascendente, que posee una forma triádica y una secuencia ascendente de cuartas ascendentes, mientras que el otro esquema interválico es menor, sombrío, sinuoso, e incluye las cuatro notas más altas de la escala armónica menor.

Entonces, si es que los cinco cuartetos poseían en realidad una unidad temática de conjunto, sólo cabía otra posibilidad. Al ser la forma de la serie de cuartetos un arco, y dado que los dos cuartetos exteriores tenían tanto en común, ¿no podía suceder que el esquema interválico mayor luminoso que abría el *núm. 1* fuera otra célula temática, en contraste, que apareciera a lo largo de toda la serie siendo predominante en el núm. 1, secundario frente al diseño temático menor sombrío en los *núms. 2*, *3* y *4*, y predominante otra vez en el *núm. 5*? De ser esto así, quizá el lema menor sombrío estaría presente de manera secundaria en el *núm. 1*, predominante en los *núms. 2*, *3* y *4* y de nuevo con carácter subsidiario en el *núm. 5*. Un buen argumento contra esto era que cuestionaba que nunca nadie se hubiera percatado de algo así. Sin embargo, decidí considerarlo como hipótesis e intenté verificarlo. Creo que, en efecto, lo he verificado; mis hallazgos aparecen más abajo a modo de análisis esquemático. Dicho sea de paso, ni que decir tiene que este esquema no debería ser interpretado como mi idea de un análisis auténtico de los últimos cuartetos de Beethoven: no es esta la intención, sino sólo una representación esquemática de lo que creo que constituye la unidad temática del grupo.

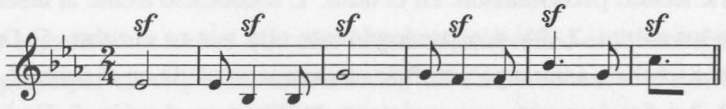
Antes de entrar en esta representación, sin embargo, quisiera poner de relieve que gran parte de ella se basa en los principios adoptados por quienes emplean el nuevo método de análisis: inversión, movimiento retrógrado, inversión retrógrada, transporte de octavas e interversión (cambiar el orden de las notas en una frase). No es mi intención exponer aquí estos principios, debido a la falta de espacio, pero debo señalar dos cosas. En primer lugar, Nottebohm, Marion Scott y Bekker, en sus descubrimientos analíticos, daban por sentados estos principios (o al menos dos de los más problemáticos, el transporte de octavas y la interversión), mucho antes de que surgiera el nuevo método. En segundo lugar, y esto es más concluyente, el mismo Beethoven asumía sin duda de antemano todos estos principios, y los trabajó con insistencia en los últimos cuartetos, en el proceso consciente del desarrollo temático (en el sentido tradicional). La inversión se puede observar en el ejemplo 17; el movimiento retrógrado en los ejemplos 11 y 13; la inversión retrógrada en el ejemplo 61; finalmente, la interversión en el ejemplo 49. Considero que todos estos fueron usos conscientes de los procedimientos mencionados, excepto quizá el ejemplo 13 -pero en cualquier caso hallamos un uso indudablemente consciente del movimiento retrógrado exacto en la fuga de la *Sonata para piano en si bemol "Hammerklavier" op. 106*-. En cuanto al transporte de octavas, aparece en numerosos pasajes; véase el primer movimiento del *Cuarteto núm. 2 en la menor* (violas y violoncellos, compases 92-96).

Cuarteto núm. 1 en mi bemol mayor (op. 127)

I

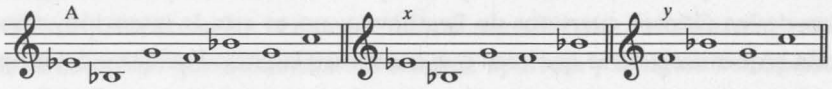
Los seis compases introductorios proporcionan la base temática de la serie de cinco cuartetos, lo que he llamado diseño temático luminoso.

Ejemplo 1



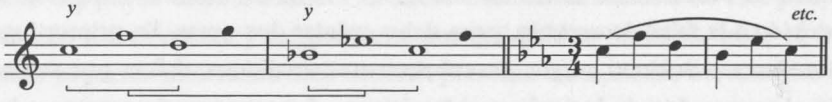
Llamaremos *A* a este esquema interválico básico, divisible entre dos segmentos que se traslapan, *x* e *y*.

Ejemplo 2



A lo largo de los cuartetos, *A* está representada bien por sí misma, bien por *x* o *y*. El tema principal del *Allegro* se deriva de *y*.

Ejemplo 3

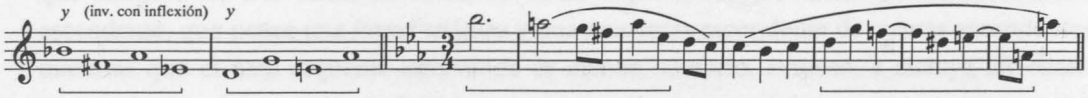


Esta sutil relación se hace más clara en el desarrollo del tema principal del *Allegro* en los compases 85 y siguientes.

Ejemplo 4

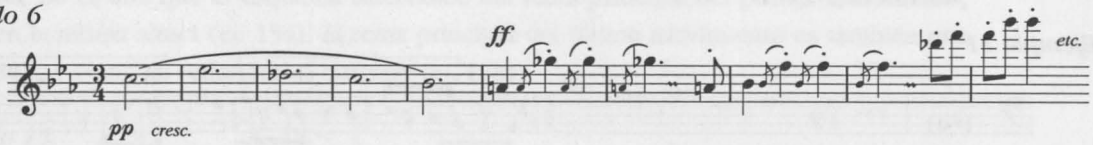
El "segundo tema" se deriva también de *y* -la primera frase mediante inversión con inflexión, la segunda (aclarando la situación) mediante ornamentación de la forma directa-.

Ejemplo 5

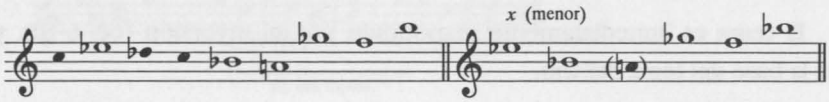


En mitad del desarrollo (compases 116-134), el carácter suave de la música se ve repentinamente interrumpido por una inesperada explosión de violencia (ej. 6). Esta es una versión menor ornamentada de *x*, como se muestra en el ejemplo 7.

Ejemplo 6

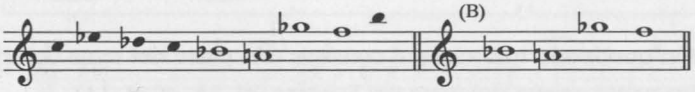


Ejemplo 7



Y este acceso abrupto y apenas explicable no es sino el momento de bifurcación antes mencionado; puesto a partir de esta transformación de *x* (parte de *A*) nace *B*, que es lo que he llamado célula temática menor sombría: el protagonista de los tres cuartetos centrales. Aquí aparece sólo en forma embrionaria, que yo represento entre paréntesis llamándola (*B*).

Ejemplo 8

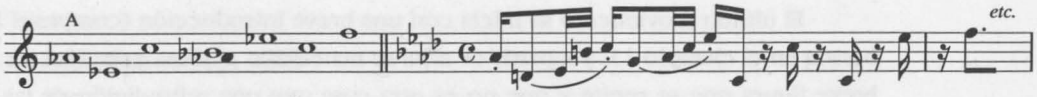


La estrecha relación entre *A* y (*B*) puede verse en la notación de *x* en el ejemplo 7.

II

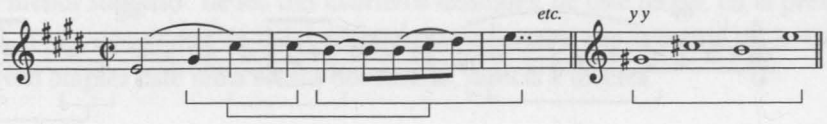
La relación entre el tema de las variaciones y *A* es una relación latente y se hace explícita en la variación 2.

Ejemplo 9



En la variación 3 la compresión del tema da origen a una nueva forma de *y* (que será denominada *yy*), en la que las dos cuartas ascendentes están situadas a su vez a una tercera de distancia y no a una segunda.

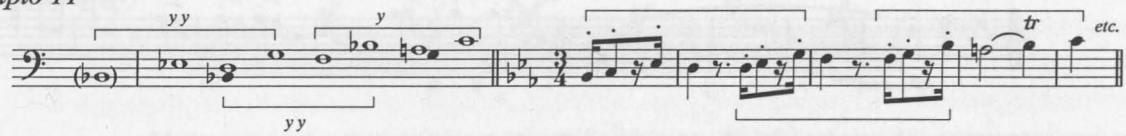
Ejemplo 10



III

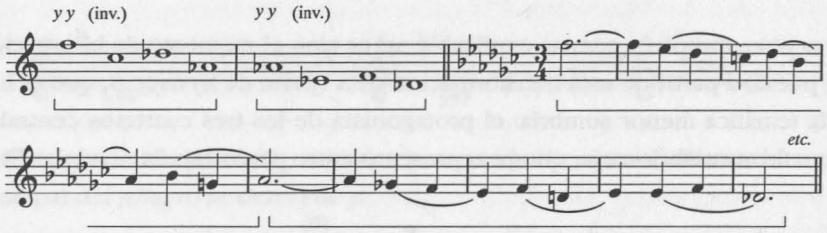
El tema del *Scherzo* está construido a partir de una versión de *A*, que está formada por una secuencia del modelo *yy*. Esto deja claro cómo *yy* puede ser tomado como una legítima versión de *y*.

Ejemplo 11



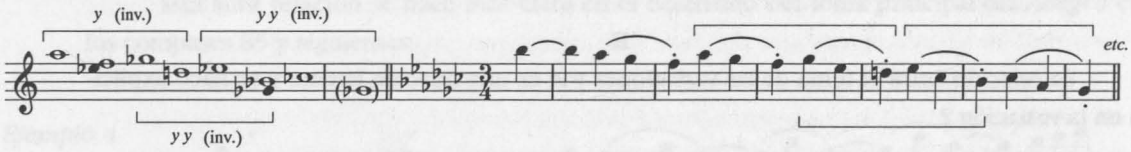
El tema es inmediatamente respondido por su inversión (cc. 6-10), y esta inversión forma la base del tema del trío.

Ejemplo 12



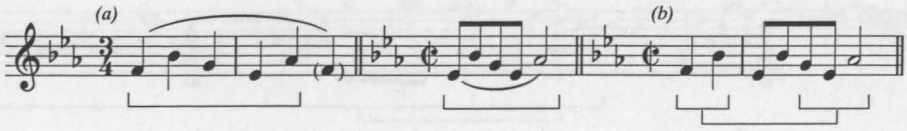
Esta relación queda aún más clara al consistir una parte del tema del trío en una forma retrógrada prácticamente exacta del tema del *Scherzo* (ej. 13, *cf.* ej. 11).

Ejemplo 13



El último movimiento se inicia con una breve introducción (compases 1-4), claramente basada en el ejemplo 13, y a partir de aquí se materializa el tema principal, en la forma de una breve figura que se repite y que no es otra cosa que una refundición de las cinco primeras notas del primer movimiento. Sólo una es distinta (ej. 14a); y con las dos últimas notas de la introducción, que se extienden hasta llegar al tema, la identidad es plena, si bien con ornamento (ej. 14b).

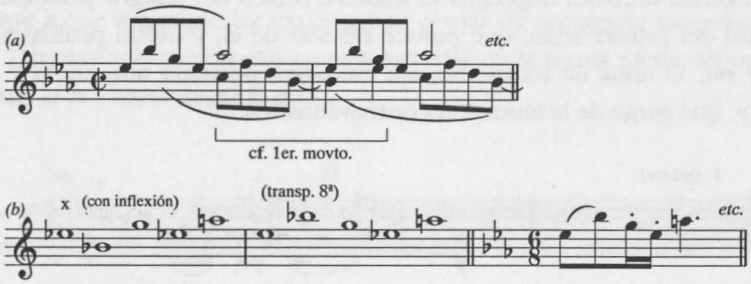
Ejemplo 14



IV

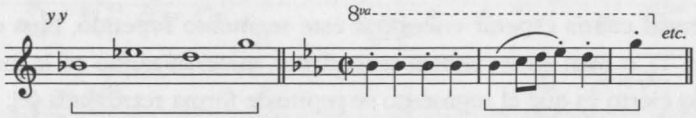
Al final, esta sutil relación se clarifica en el momento de la recapitulación (cc. 187 y ss.), en el que el tema principal del último movimiento se ve respondido por una versión de sí mismo que no es otra que el esquema interválico del tema principal del primer movimiento, incluso en la misma altura (ej. 15a). El tema principal del último movimiento es también una versión de *x*, y como tal redondea el cuarteto (ej. 15b).

Ejemplo 15



El "segundo tema" del último movimiento surge de *yy*.

Ejemplo 16



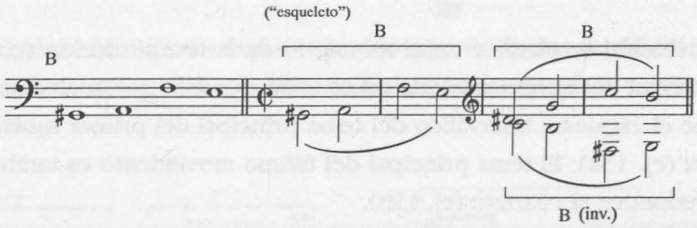
Así, la atmósfera en buena parte agradable y positiva del *Cuarteto núm. 1 en mi bemol mayor* nace de la preponderancia del esquema interválico *A*, y particularmente de su segundo segmento, la secuencia ascendente de cuartas ascendentes, tanto en su forma original *y* como en la derivación *yy*.

Cuarteto núm. 2 en la menor (op. 132)

I

En la lenta introducción de ocho compases, el esquema interválico (*B*), esbozado en el primer movimiento del *Cuarteto núm. 1 en mi bemol*, emerge ahora en su forma definitiva como el diseño "menor sombrío" de los tres cuartetos centrales; de este modo, en el presente análisis temático, (*B*) se desprende de los paréntesis y se convierte simplemente en *B*. Obsérvese que Beethoven emplea este tema en sus dos formas, directa e inversa.

Ejemplo 17

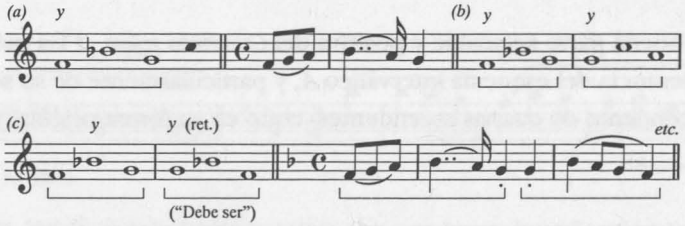


Esta célula temática impregna el material básico del *Allegro* principal, actuando como contrapunto del primer tema, que parece resultar de él, y utiliza profusamente las notas *la*, *sol* ♯, *fa* y *mi*. El tema de transición, sin embargo, presenta una nueva y combativa forma menor de *y*, que surge de la imitación contrapuntística.

Ejemplo 18

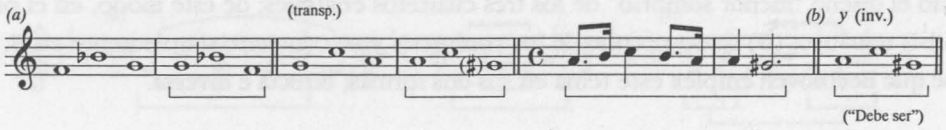
El segundo tema -como el primero del *Allegro* principal en el primer movimiento del *Cuarteto núm. 1 en mi bemol*- comienza con un segmento de tres notas tomado de *y* (ej. 19a); pero mientras cabría esperar encontrar este segmento repetido, bien en secuencia descendente (cf. ej. 1), o bien en secuencia ascendente, materializando así la forma directa plena de *y* (ej. 19b), lo cierto es que el segmento se repite de forma retrógrada (ej. 19c).

Ejemplo 19



Podemos volver la mirada nuevamente hacia el primer tema, y ver que éste ya proporcionaba la base del segundo (una situación similar a la que vimos en el primer movimiento del *Cuarteto núm. 1 en mi bemol*): el segundo tema está confeccionado con formas directas y retrógradas del primer tema (ej. 20a). Lo cual quiere decir que el primer tema consiste también en un segmento de tres notas de *y* (*y* invertido -ej. 20b-).

Ejemplo 20

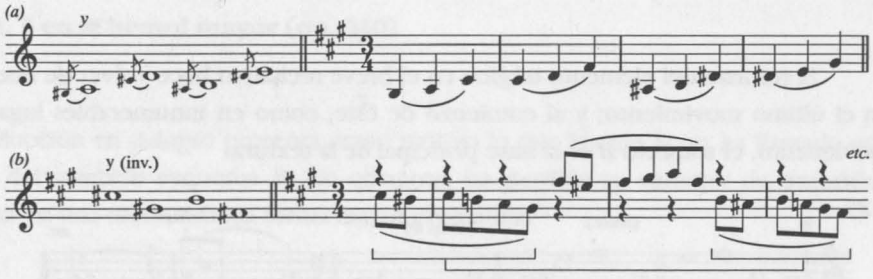


Si este análisis, por medio de segmentos de tres notas de *y* parece dudoso, lo parecerá menos cuando lleguemos al final y lo veamos en retrospectiva. El lector hallará una ratificación en los ejemplos 59 y 60 -las frases "¿Debe ser?" y "Debe ser" del *Cuarteto núm. 5 en fa.*[3] Se trata, en efecto, de segmentos de tres notas que, en repetición secuencial, constituyen la forma plena de *y* directa e inversa; como puede verse en los ejemplos 19c y 20b, los temas primero y segundo del presente movimiento están relacionados con la frase que ha de convertirse en "Debe ser". Es más, debería advertirse que el efecto patético del segundo tema se debe enteramente a que incumple las expectativas obvias de secuencia ascendente indicadas en el ejemplo 19b; y renuncia con ello tanto a materializar la forma plena del optimista *y*, como a alzarse desde el *si ♭* hasta llegar al *do*.

II

La forma directa de *y* es la fuente del material principal de este movimiento de danza que expresa una esperanza de felicidad; la forma inversa de la idea saltarina del trío con aire de *Ländler*.

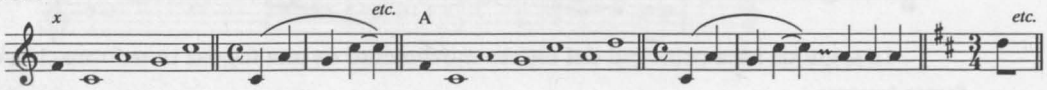
Ejemplo 21



III

En el *Heiliger Dankgesang* ("canto sacro de acción de gracias"), el propio tema coral no deja de ser, naturalmente, una especie de visitante supraformal procedente del exterior; pero la radiante idea principal que conforma la base contrapuntística y el material de enlace es una versión de *x* (ej. 22a). Además, la fuerte modulación a *re mayor* que precede al vigoroso segundo tema aporta las notas *la* y *re*; de esta manera prácticamente toda la forma *A* está presente, cumpliendo las dos últimas notas una función estructural (ej. 22b).

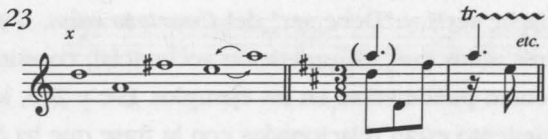
Ejemplo 22



3. "*Muss es sein? Es muss sein*" (Anotación de Beethoven en el autógrafo). [N. del T.]

El enérgico segundo tema ("sintiendo nuevas fuerzas") es en sí también una versión de *x*.

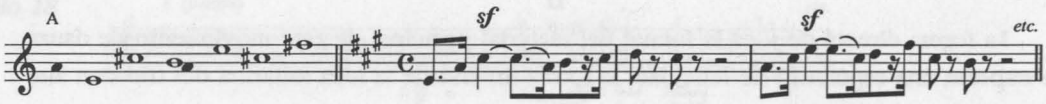
Ejemplo 23



IV

El único tema que aparece en este vigoroso movimiento a modo de marcha es una versión libre de *A*.

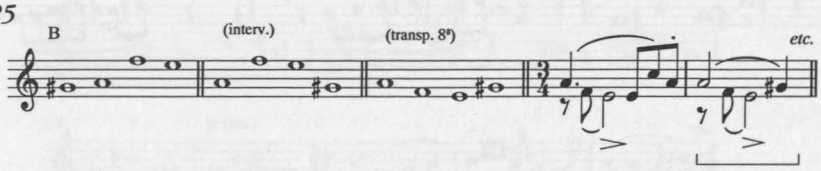
Ejemplo 24



V

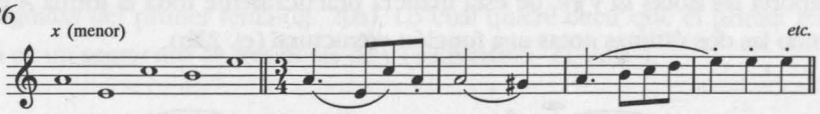
El retorno del elemento trágico en el breve recitativo hace volver de nuevo a *la menor* en el último movimiento; y al comienzo de éste, como en innumerables lugares del primer movimiento, el sombrío *B* es la base principal de la textura.

Ejemplo 25



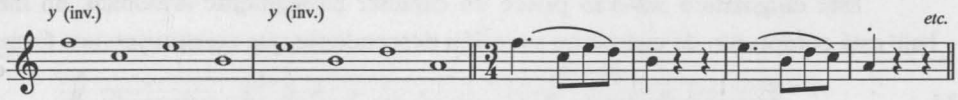
El propio tema principal del *Allegro*, sin embargo, es una versión de *x* -no en la luminosa forma mayor que ha aportado tanta liviandad a este cuarteto, sino en una forma menor salvaje y agitada-.

Ejemplo 26



La segunda idea principal del último movimiento es una fogosa transformación de *y*, en forma inversa.

Ejemplo 27



Al final del cuarteto, la oscuridad se torna mágicamente en luz, al desplazarse el primer tema hacia el modo mayor para pasar a ser una versión de la forma luminosa original de *A*.

Ejemplo 28

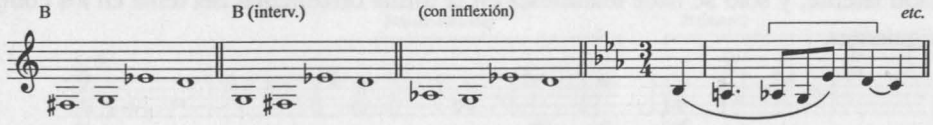
Sin embargo, el final mismo no es simplemente alegre, sino equívoco, al estar teñido de elementos sombríos (principalmente la sexta menor de la escala).

Cuarteto núm. 3 en si bemol mayor (op. 130)

I

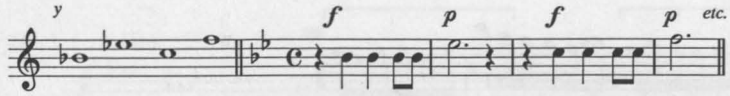
La introducción en *Adagio* presenta como motivo lo que Marion Scott ha llamado una "encarnación" del sombrío esquema *B*. No obstante, ha perdido su carácter de oscuridad absoluta, al estar en una meditabunda forma mayor cromática.

Ejemplo 29



El tema principal del *Allegro* es una versión de *y* en su forma directa.

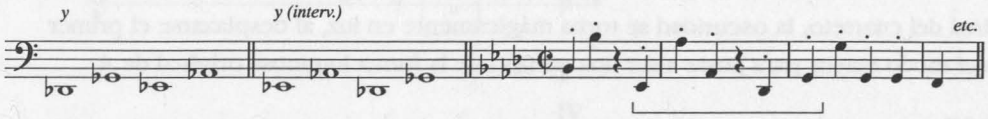
Ejemplo 30



II

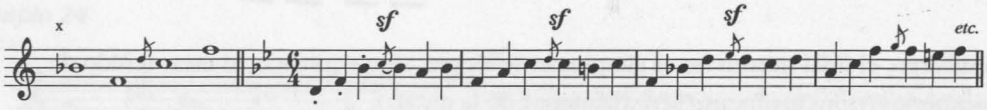
Este enigmático *Scherzo* posee un carácter básicamente armónico, no melódico: su bajo está compuesto de cuartas en sucesión descendente que constituyen una forma de *y*.

Ejemplo 31



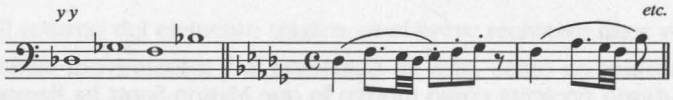
El tema del danzarín trío es una versión libre de *x*.

Ejemplo 32



Este movimiento, tras comenzar con otra "encarnación" de *B* (compases 1-2), tiene un tema principal sereno, construido a partir de *yy*.

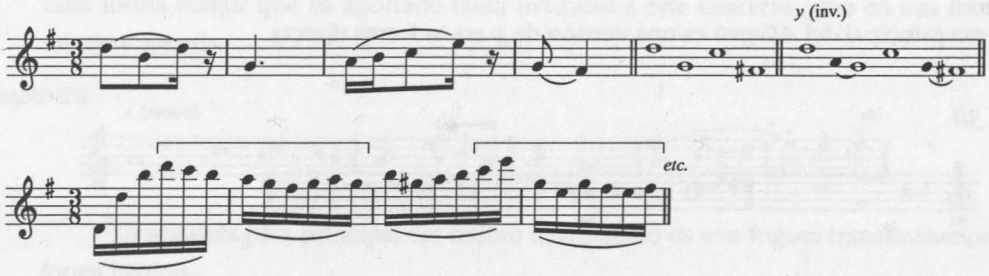
Ejemplo 33



IV

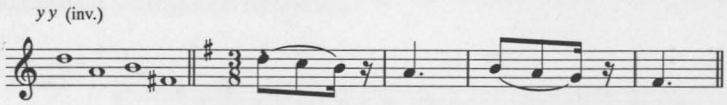
La relación de la evocadora melodía *Alla tedesca* con la forma inversa de *y* es una relación latente, y sólo se hace manifiesta en la forma ornamental del tema en los compases 89 y siguientes.

Ejemplo 34



La segunda melodía, sin embargo, es una versión sencilla de *yy* en forma inversa.

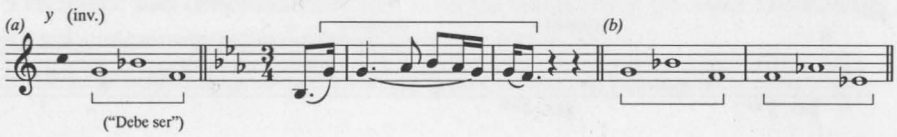
Ejemplo 35



V

El tema de la *Cavatina*, profundamente emotivo, emplea el segmento de tres notas de *y* que ya aparecía en el primer movimiento del *Cuarteto núm. 1 en la menor*, y ha de pasar a ser la frase "Debe ser" del *Cuarteto núm. 5 en fa* (ej. 36a). De nuevo esperamos la secuencia natural que daría la forma completa de *y* inversa (ej. 36b); y otra vez el carácter expresivo del tema -su serenidad creciente- procede del hecho de que no siga la secuencia simple.

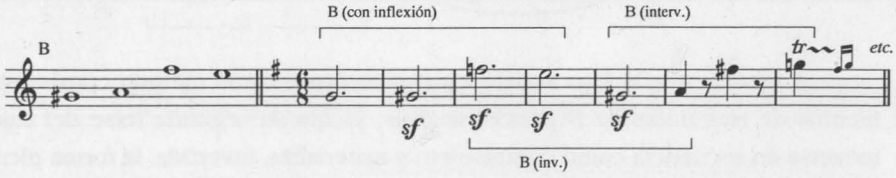
Ejemplo 36



VI

Como señala Nottebohm, la sombría célula temática menor empleada como base del *Cuarteto núm. 2 en la menor* vuelve al final del *Cuarteto núm. 3 en si bemol*. Como en el primer movimiento, es expuesto como motivo en una meditativa forma mayor cromática -pero no con suavidad, sino con contundencia-. Obsérvese que las formas directas e inversas empleadas están traslapadas y sometidas a inflexión e interversión.

Ejemplo 37

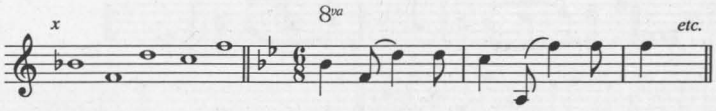


Esto pasa a ser el sujeto de la *Grosse Fuge*, cuyo contrasujeto está basado en la forma inversa de *y*.

Ejemplo 38

El final del cuarteto, como el del *núm. 2 en la menor*, es una versión mayor luminosa de *A* -no completa, sino como su primer segmento *x*-.

Ejemplo 39

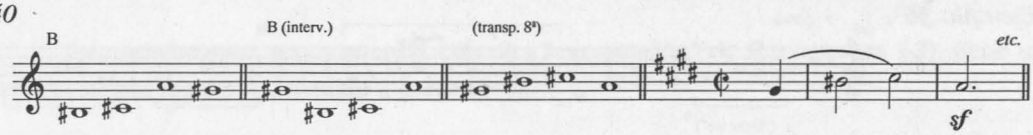


Cuarteto núm. 4 en do sostenido menor (op. 131)

I

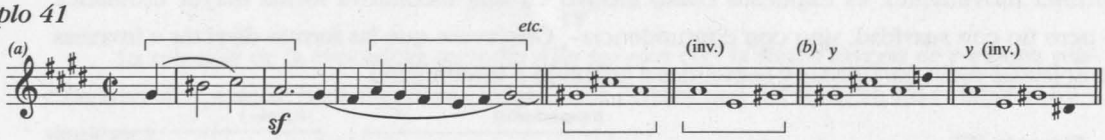
Como señaló Bekker, el sujeto de la fuga es una versión del motivo distintivo sombrío *B*.

Ejemplo 40



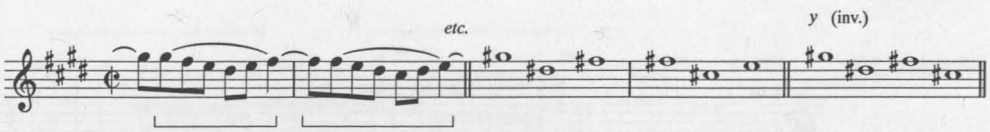
Pero el sujeto de la fuga también puede contemplarse de otra manera. Su segunda frase no es sino una inversión de la primera (ej. 41a); está, por tanto, formada por un segmento de tres notas de *y*, en forma directa e inversa (ej. 41b).

Ejemplo 41



A medida que la fuga avanza, empieza a favorecer el método consistente en tomar segmentos de tres notas de *B* para el análisis, ya que la segunda frase del sujeto comienza a moverse en secuencia como contrasujeto y materializa, invertida, la forma plena de *y*.

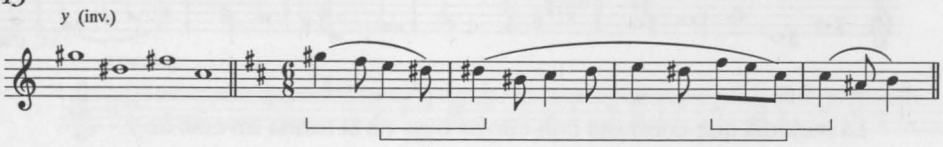
Ejemplo 42



II

El tema principal de este movimiento se centra en la forma inversa de *y*; esto se manifiesta más claramente en su segunda aparición.

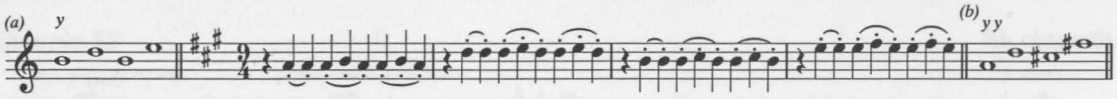
Ejemplo 43



III

Lo que se llama "nº 3" en la partitura no es en realidad más que un enlace: el verdadero tercer movimiento es la serie de variaciones que sigue. Como ocurre con las variaciones del *Cuarteto núm. 1 en mi bemol*, la relación del tema con *A* es latente; se hace manifiesta cuando la variación 5 establece una conexión clara con la forma directa de *y* (ej. 44a). Los acentos en los compases 3 y 4 indican una relación simultánea con *yy* (ej. 44b).

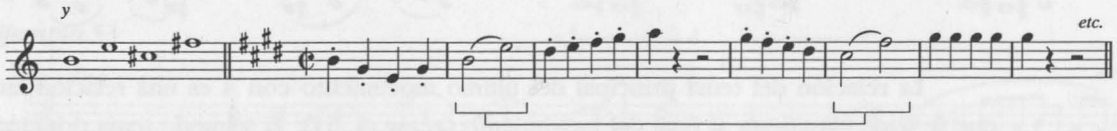
Ejemplo 44



IV

El movimiento *Presto* en *mi mayor* se centra en el intervalo de la cuarta ascendente; sus diferentes apariciones en secuencia ascendente conforman versiones de *y*.

Ejemplo 45



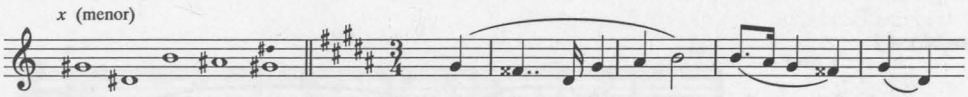
La forma inversa de *y* está también presente en formas diversas.

V

Considero el llamado "*núm. 6*" (el movimiento en *sol sostenido menor*) como una introducción lenta al denominado "*núm. 7*" (el movimiento final), y agrupo a ambos como "*núm. 5*". El tema de la introducción es una variante menor de *x*, que logra su carácter expre-

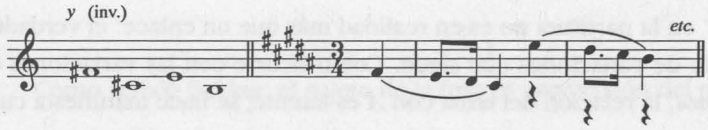
sivo de melancolía extrema al no ascender hasta la dominante, *re* ♯, y retroceder hasta el *sol* ♯ de la tónica.

Ejemplo 46



La melodía que contrasta con ello se basa en la forma inversa de *y*.

Ejemplo 47



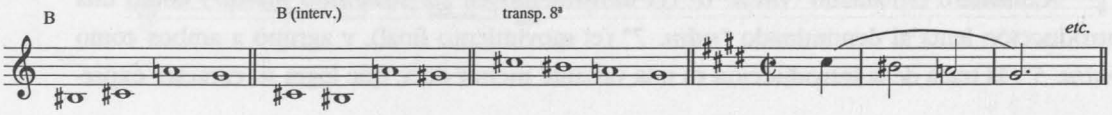
Como sucedía en el *Cuarteto núm. 2 en la menor* y el *núm. 3 en si bemol mayor*, el comienzo del movimiento final propiamente dicho retoma *B* como célula temática. Puede verse de dos maneras distintas, las cuales se superponen.

Ejemplo 48

Ejemplo 49

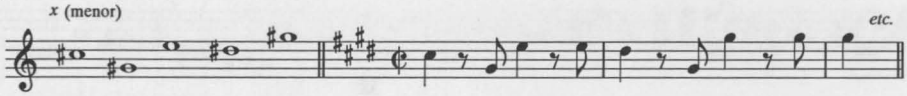
La relación del tema principal del último movimiento con *A* es una relación latente, que se hace manifiesta al final del movimiento (véase ej. 51). El segundo tema principal (ej. 50) es rítmicamente idéntico al sujeto de la fuga del primer movimiento (cf. ej. 40), y es en realidad una interversión de él; por lo tanto, éste es también una versión de *B*.

Ejemplo 50



Como en el *Cuarteto núm. 2 en la menor* y en el *núm. 3 en si bemol*, el final pone de manifiesto la forma directa de *A*. Aquí, como en el *núm. 3 en si bemol*, toma la forma de *x*, pero nuevamente en su versión menor sombría -lo que contribuye a hacer de este final el más trágico de toda la música de Beethoven-.

Ejemplo 51



Cuarteto núm. 5 en fa mayor (op. 135)

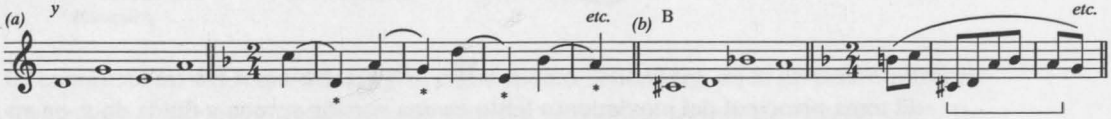
I

Este enigmático movimiento se abre con un segmento de tres notas de *y*, que se ha de convertir en "Debe ser" (ej. 52a); en el compás 170 emprende la forma secuencial descendente que adoptará en el último movimiento (ej. 52b - cf. ej. 60).

Ejemplo 52

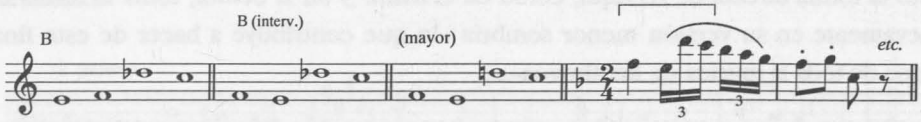
La segunda idea se centra en la forma directa de *y* (ej. 53a); pero en la recapitulación, por medio de su ornamentación, toma la forma de la célula temática sombría *B* (ej. 53b).

Ejemplo 53



El "segundo tema", sin embargo, asigna a *B* una alegre y despreocupada forma mayor (ej. 54) por primera vez en todo el grupo de los cuartetos; y esto termina por disipar la versión sombría (ej. 53b) en la coda.

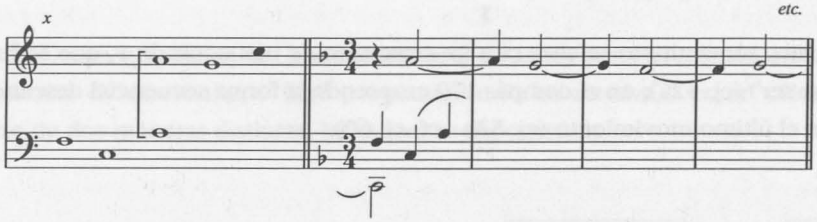
Ejemplo 54



II

El *Scherzo* está basado en las primeras cuatro notas de *x* en su forma original mayor luminosa; de nuevo, el carácter expresivo del tema -en este caso su peculiar vivacidad inhibida- se debe a que no va hasta la dominante, *do*, y a su regreso a la tónica *fa*. La relación con *A* se hace diáfana en la primera repetición del tema (compases 25 y ss.).

Ejemplo 55



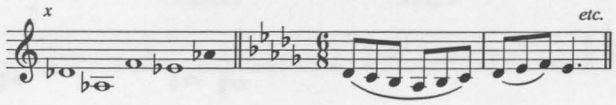
El trío está construido sobre una figura ascendente de cinco notas que abarca una cuarta, figura que finalmente aparece en una secuencia ascendente, presentando la forma plena directa de *y* (ej. 56). La forma mayor directa de *y* actúa también estructuralmente, estando cada una de las exposiciones del tema del trío un tono por encima de la anterior.

Ejemplo 56

III

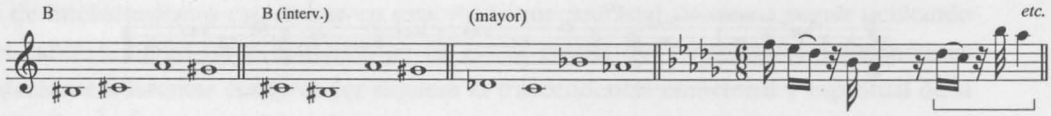
El tema principal del movimiento lento es una versión serena y fluida de *x*, en su forma mayor original.

Ejemplo 57



Aquí *B* hace su última aparición en los compases de cierre: su encanto sombrío es finalmente conjurado al tomar una forma mayor sosegada (compases 43 y ss.).

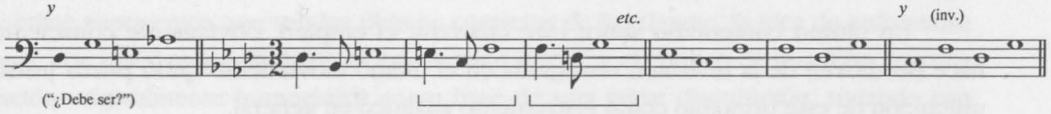
Ejemplo 58



IV

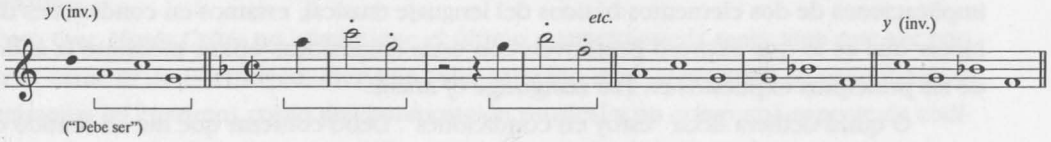
En el último movimiento, la idea del segmento de tres notas de *y* revela su verdadero ser. En la introducción, "¿Debe ser?" es un segmento de tres notas, que en secuencia ascendente presenta la forma directa plena de *y*.

Ejemplo 59



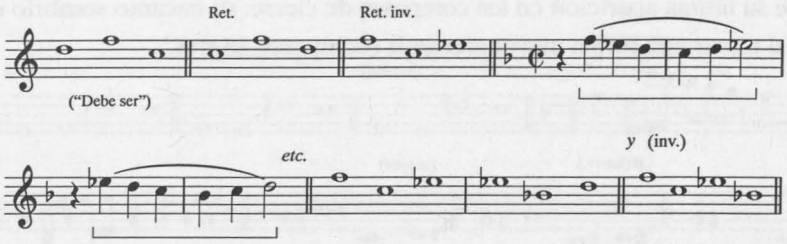
El tema principal del *Allegro* -"Debe ser"- es una inversión mayor de "¿Debe ser?"; así es un segmento de tres notas que en secuencia descendente presenta la forma inversa plena de *y*.

Ejemplo 60



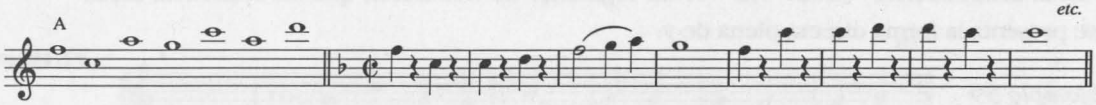
La continuación del tema del *Allegro*, como indicó Schönberg, es la inversión retrógrada de "Debe ser" o, dicho de otra manera, la forma retrógrada simple de "¿Debe ser?". De nuevo, el tratamiento secuencial (descendente) resulta en la forma inversa plena de *y* (ej. 61). Compárese, por cierto, con el ej. 42: las etapas finales de los cuartetos en su conjunto muestran una tendencia creciente hacia el tratamiento secuencial de los segmentos de tres notas de *y*.

Ejemplo 61



El "segundo tema" es una última versión, desenmascarada y con aires de danza, de *A*, como queda claro en su última aparición (compases 216 y ss.).

Ejemplo 62



Un último comentario sobre este cuarteto: el empleo, obviamente consciente, que hace Beethoven de la inversión retrógrada en el último movimiento quizá pueda justificar la utilización de este principio como instrumento analítico en general.

La cuestión ahora es la siguiente: ¿qué queremos probar con todo esto? Por lo que a mí respecta he estado interesado en el problema sólo por la siguiente razón: una vez que hemos probado que Beethoven, en sus últimos cuartetos, estaba explorando continuamente las implicaciones de dos elementos básicos del lenguaje musical, estamos en condiciones de establecer qué es lo que expresó Beethoven con estas enigmáticas obras, mediante la aplicación de los principios expuestos en *The Language of Music*.

O quizá debiera decir "estoy en condiciones". Debo confesar que me he sentido decepcionado ante la negativa de todo el mundo a intentar aplicar estos principios, a pesar del elogio bastante generalizado con el que el libro fue acogido. Por ejemplo, *Our Music Critic*, de *The Times*, comenzaba un reciente artículo con la pregunta "¿De qué trata el último cuarteto de cuerda de Beethoven?" Pues bien, esta cuestión se creyó antes insoluble; pero se podría haber pensado que nos hubiéramos acercado al menos un poco más a la respuesta, gracias al análisis exhaustivo del vocabulario musical contenido en mi libro. Pero *Our Music Critic* continúa como si el libro nunca hubiera sido escrito, volviendo a caer en el vacío dogma de Hindemith y Stravinsky acerca de la "música pura". Dice: "Uno no se plantea habitualmente esta

pregunta acerca de una obra musical [!], especialmente en el periodo clásico vienés [¡sombras de mi detallado análisis expresivo de la *Sinfonía núm. 40* de Mozart!]; si lo hiciéramos, la respuesta vendría en términos de temas o frases, relaciones entre tonalidades, o quizá implicaciones sonoras de ciertas combinaciones instrumentales y sus consecuencias lógicas..."¡Qué despliegue de intelectualismo estéril hay en esta visión mecanicista! ¿Vamos a seguir ocultando nuestras cabezas, como los avestruces, en las áridas arenas del formalismo, y negándonos constantemente a intentar comprender siquiera la trascendencia emocional y espiritual de la música del gran periodo humanístico?

Our Music Critic tantea la idea, propuesta en el periodo romántico, de que la "difícil decisión" del final sea relativa a la muerte y cómo afrontarla: primero, porque la "decisión", en la música en cuestión, es "una agitada y salvaje danza, en la que los violines van sucediéndose uno sobre otro en su júbilo"; y, en segundo lugar, porque la frase verbal "Debe ser" fue tomada por Beethoven, humorísticamente, a raíz de un comentario hecho por un músico amateur, que se mostró poco dispuesto a la hora de contratar a algún intérprete ("Bueno, si así debe ser..."). A lo que se podría responder que en obras de arte que traten realidades espirituales, como suponemos que son los últimos cuartetos de Beethoven, la idea de enfrentarse a la muerte con una danza agitada no es en absoluto nueva, y el empleo de una frase con una connotación originalmente humorística como base de una grave disquisición, tratando con ligereza asuntos esenciales no es en absoluto inusual (cf., por ejemplo, cualquier texto de G. K. Chesterton). Si el cuarteto tratara el problema de enfrentarse a la muerte, sería raro imaginarse que Beethoven fuera necesariamente tremendista -él tenía sentido del humor-; y el sentido del humor no implica necesariamente ligereza -puede a menudo ser más profundo que la seriedad, ya que nace de la aceptación alegre de las desalentadoras limitaciones de la condición humana-.

Pero *Our Music Critic* no admite que el último cuarteto pueda tener algo que ver con la vida y el carácter de Beethoven: dice que "una solución más satisfactoria se encontraría si consideráramos [el cuarteto] como una composición musical y no como una especie de codicilo del testamento de Heiligenstadt...". Considera que en la obra "Beethoven contrapone la nueva manera con la antigua [¡más materia y menos manera!], y se propone, no sin dificultad, reconciliarlas". Y dice también que "puesto que esta es una discusión sobre música, el *Entschluss* [decisión] no es una decisión moral o filosófica, sino musical".

Una composición musical , una decisión musical... ¿qué es al fin y al cabo una pieza musical? El argumento principal esgrimido en *The Language of Music* -que la música es un todo indisoluble de forma y contenido- se omite en aras del significado hoy de moda de la palabra "musical", esto es, "puramente formal". Para ser más preciso, *Our Music Critic* no

debería haber dicho "una composición musical", sino "una pieza de pura forma musical": no "una decisión musical", sino "una decisión puramente formal". No todo el mundo está de acuerdo en que la "música" signifique "figuras de notas sin connotaciones de ningún tipo"; al menos, aún no, aunque puede llegar ese día, si seguimos así.

Si parece que estoy insistiendo excesivamente en lo que expuse en *The Language of Music*, es simplemente porque el libro es un serio intento de resolver un problema: el que nos plantean realidades innegables como que Beethoven escribiera en uno de los esbozos del *Adagio* de este cuarteto en concreto las palabras "dulce canto de descanso o canto de paz" -un hecho que menciona *Our Music Critic*, pero cuyas últimas consecuencias se niega a afrontar-. Y sin embargo, de pasada, y de manera bastante contradictoria, admite que este cuarteto no trata de asuntos morales o filosóficos -estoy de acuerdo- sino del carácter y la vida del hombre que en realidad lo compuso. Lo que él insiste en llamar al final de su artículo, "una discusión sobre música" (esto es, "sobre forma") lo ha descrito previamente como "una disputa entre el joven Beethoven y su personalidad madura, entre extraversión e introversión". A pesar de la manera abstracta de expresarlo, hay algo concreto en ello. Si la música es pura forma -puros esquemas-, no puede tratar asuntos como extraversión e introversión, ya que estas son realidades psicológicas puras pertenecientes al ser íntimo del artista. En mi opinión, nuestro desorientado crítico musical, a pesar de sí mismo (o mejor dicho a pesar de su adhesión al dogma de moda) vislumbró el significado interno del último cuarteto de Beethoven -y, en consecuencia, de toda la serie de cinco-.

Obviamente, el intentar esclarecer con todo detalle sus significados internos requeriría un extenso libro, no un mero artículo como este; pero me permito ofrecer la siguiente indicación breve de lo que yo creo que es su significación central. Me apresuro a añadir que lo que sigue, como la primera parte de este artículo, no aspira en absoluto a ser una resolución exhaustiva del problema tratado.

En el anterior examen esquemático de la unidad temática de los cuartetos, afirmé que el ambiente esencialmente plácido y positivo del *Cuarteto núm. 1 en mi bemol* surgía de la predominancia del esquema interválico *A*. Y describí *A* como "un esquema mayor, luminoso, con movimiento ascendente, que posee una forma triádica y una sucesión ascendente de cuartas ascendentes". Si hay algo de cierto en las teorías de *The Language of Music* es que el esquema interválico motívico debe expresar una ilimitada alegría y confianza humanística -la principal característica del joven Beethoven (y del maduro)-; y desde luego, creo que mucha gente *siente* el tema de esta manera.

Pues bien, el fundamento de esta disposición anímica implícita fue la creencia, central en el siglo XIX, en el progreso y la perfectibilidad del hombre, así como el nuevo credo

ultrahumanístico (opuesto al de la ortodoxia religiosa) según el cual el Hombre es su propio dios. Es este espíritu el que confiere a las composiciones de la "etapa media" de Beethoven -especialmente obras como la *Heroica*, la *Quinta*, la *Séptima* y el *Concierto "Emperador"*- su carácter ostensiblemente optimista, tan adorado por el siglo XIX, y que el siglo XX encuentra tan difícil de digerir. Pero cuando Beethoven compuso el *Cuarteto en mi bemol*, era ya una hombre de mediana edad (53 años, exactamente), una edad en la que la fervorosa confianza de la madurez temprana da lugar a una mayor sabiduría (y en la que, como señala *Our Music Critic*, la extraversión da paso a la introversión); y para el artista humanístico de la época de Beethoven esta edad se caracterizaba por la progresiva toma de conciencia de que si el Hombre es su propio dios, el artista, como individuo, es en el fondo mortal (cf., el famoso artículo de Hazlitt que comienza "Ningún hombre joven piensa que algún día morirá..."). Esta conciencia de la aproximación del declinar de las fuerzas y de la extinción definitiva debió de ser tanto más demoledora para un gran creador como Beethoven. No hay duda, pues unos años antes, algunas obras del "último periodo" como las últimas sonatas para piano, habían mostrado una tendencia creciente a dejar de clamar contra el cielo y a ir aceptando las limitaciones de la posición del hombre dentro del universo como criatura mortal.

Y así, a pesar de la descarada confianza humanística del luminoso diseño temático *A* del *Cuarteto en mi bemol*, el ambiente general del cuarteto en sí es más dulce. En particular el movimiento descendente del primer tema del *Allegro* principal (ej. 3) es esencialmente una expresión de aceptación; y el intento de este tema de seguir un curso ascendente y optimista en el desarrollo (ej. 4) provoca la explosión de violencia inesperada (ej. 6) que da origen a la sombría célula temática *B*. Es un pasaje de angustia agitada -obsérvese la insistente sexta menor de la escala (*sol* ♯). Sin embargo, este es un momento aislado; pese a momentos turbulentos en otras partes, el ambiente general es feliz, y la culminación es un final lleno de alegría (si bien del tipo propio del "último periodo" más parecida a la aceptación, patente en la tendencia de los temas principales a centrarse en torno a unas pocas notas, sin dispararse hacia arriba).

Pero fue tras componer este cuarteto cuando Beethoven fue afectado por la grave enfermedad a la que se hace referencia en el *Cuarteto en la menor* -en el "*Canto sacro de acción de gracias de un convaleciente a la deidad*". Indudablemente ésta debió hacer que forzosamente Beethoven se diera cuenta de que los días de su actividad creativa estaban contados- lo que explicaría la aparición, como base principal del cuarteto, del sombrío esquema interválico *B*, con su anhelante ascenso hasta la angustiosa sexta menor, y el suspiro afligido de la sexta menor al caer hasta la quinta. Y este tema permanece como protagonista durante los tres cuartetos centrales. Es verdad que sus movimientos interiores abarcan todo tipo de

estados de ánimo, desde lo solemne hasta lo alegre, con la peculiar sabiduría desapegada del "último periodo", pero estas son secciones secundarias encerradas entre los movimientos de apertura y cierre, de más peso, basados en el sombrío diseño temático *B*, que incluso domina el luminoso diseño temático *A*, haciendo de sus elementos versiones llenas de aflicción, melancólicas y desesperadas (ejemplos 19, 20, 21b, 25, 26, etc.).

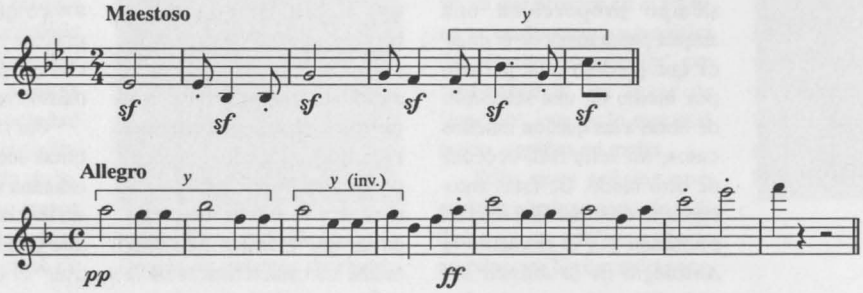
En el *Cuarteto en la menor* la atmósfera de base es trágica, aunque hay una referencia esperanzadora a la forma mayor original de la luminosa célula temática *A* al final del todo (ej. 28). Esta esperanza se cumple en el *Cuarteto en si bemol*: el diseño temático *B* es duramente contestado (A vuelve en realidad en su forma original, como su segmento y ej. 30); se ve modificado hacia formas menos pesimistas (ej. 29 y 37); y es utilizado con motivo de una última e inmensa afirmación de energía vital: la *Grosse Fuge*, que al final vuelve a traer, triunfalmente, la forma original de *A* (ej. 39). Pero el *Cuarteto en do sostenido menor* inmediatamente hace volver a *B* y a *A* hacia formas de un cierto abatimiento (ej. 40 y 41 -¡con qué tristeza cae el sujeto del comienzo de la fuga sobre la angustiosa sexta menor!); y el final del cuarteto es el más trágico de toda la música de Beethoven, con su ilusoria promesa de alegría al pasar al modo mayor, que sólo tiene el efecto de llevar la música con desgana a la subdominante-.

Por lo tanto, parece que el sombrío comienzo del último cuarteto, la versión "Debe ser" de la forma inversa de *A* (en su segmento y) -que ha impregnado la música desde el primer tema allegro del *Cuarteto en la menor*- es traído al primer plano como una pregunta brusca, esencial (ej. 52). Es como si, con el máximo distanciamiento, hubiera de acometerse finalmente todo el problema que ha hecho tan opresivos los tres cuartetos centrales: asumido el hecho de la decadencia y la extinción, ¿cómo aceptarlo sin dejar de mantener la propia fe en la finalidad y el significado de la existencia? La atmósfera del primer movimiento es toda ella equívoca, al presentar alternativamente versiones luminosas y sombrías tanto de *A* como de *B* (ejs. 52, 53a, 53b, 54), sin llegar a una conclusión definitiva. Pero después de la peculiar alegría inhibida del *Scherzo*, con su explosión delirante de insaciable vitalidad en el trío, y después de la sublime serenidad del *Adagio*, en el que la confianza orgullosa de *A* se ve relegada a dormir en un "dulce canto de descanso o canto de paz", el final trae la resolución. El conspicuo portador de la confianza de *A*, su segmento final *y*, aparece en menor, ascendente, en forma de segmentos de tres notas, a modo de pregunta impertinente: "¿Debe ser?" (ej. 59). Y la respuesta es la aceptación final de lo inevitable -"Debe ser"-, pero una aceptación vital, alegre, digna del indomable Beethoven. La frase *y*, en su forma original mayor, se presenta otra vez en segmentos de tres notas, invertida; no de manera susurrante, como en el ejemplo 19c, ni lúgubre, como en el ejemplo 20, ni melancólicamente, como en el ejemplo 21b; ni

siquiera con digna resignación, como en el ejemplo 36; sino con rapidez y con una nueva y palpitante alegría.

Es fascinante comparar los dos pilares del gran arco que conforman los cinco cuartetos, para mostrar cómo este final de Beethoven, tan diferente, se halla al comienzo.

Ejemplo 63



Al principio del primer cuarteto, el alegre tema principal se alza con el inmenso poder del optimismo humanístico; al final del último cuarteto, va descendiendo con una despreocupación casi humorística, que nace de la profunda sabiduría que reside en la aceptación de la limitación última del Hombre. Las líneas finales de una gran serie de poemas -las *Elegías de Duino* de Rilke- ofrecen un final curiosamente parecido. La primera elegía empieza clamando a los cielos en un anhelo de felicidad; la última termina como sigue:

Und wir, die an *steigendes* Glück
denken, empfänden die Rührung
die uns beinahe bestürzt
wenn ein Glückliches *fällt*.

(las cursivas son de Rilke)

[Y nosotros, que pensamos en la felicidad de *ascender*
sentiríamos una emoción
casi sobrecogedora
si un momento de felicidad fuera a *caer*.]. ■

Traducción: **Maite Eguiazábal**