



**ASSOCIACIO DE MÚSICA :DA CAMERA:
DE BARCELONA**

AUDICIÓ INTEGRAL DELS
QUARTETS DE CORDA DE
B E E T H O V E N

EN CINC SESSIONS

EXECUCIÓ CONFIADA AL

QUARTET ROSÉ, DE VIENA

ARNOLD ROSÉ, Violí I
PAUL FISCHER, Violí II
ANTON RUZITSKA, Viola
ANTON WALTER, Violoncel

S A L A M O Z A R T

DIJOURS 3 DE MARÇ DE 1921, A DOS QUARTS DE DEU DEL VESPRE

I S E S S I Ó

P R O G R A M A

I

I QUARTET en *fa major*, op. 18, n.º 1

- I Allegro con brio.
- II Adagio affetuoso ed appassionato.
- III Scherzo : Allegro molto.
- IV Allegro.

II

VIII QUARTET en *mi menor*, op. 59, n.º 2

- I Allegro.
- II Molto adagio.
- III Allegretto.
- IV Finale : Presto.

III

XII QUARTET en *mi bemol*, op. 127

- I Maestoso. — Allegro.
- II Adagio ma non troppo e molto cantabile. —
Andante con moto. — Adagio molto
espressivo. — Tempo I.
- III Scherzando vivace. Presto. Tempo I.
- IV Finale : Allegro con moto.

fins que aquest n'obté el complert predomini, seguit de l'altre tema (vii) presentat ara amb qualque extensió.

El tema primer d'aquest temps torna encara a presentar-se en els alts del violí, el segon torna a apareixer-se en sa tonalitat primitiva, de *mi bemol*, i en aqueix mateix τό oïm també ara el darrer tema (viii) enlloc de l'acostumada reaparició del primer.

Amb un *ritardando*, es presenta per fi la *coda*, en nou moviment de *Allegro con moto*, començant per un trinat de ambdós violins en *do major*. Els trets característics del tema capdal (vi), força alterat de ritme, van apareixent succesivament en un i altre violí, passen després a la viola i violoncel i originen aixís una esplendorosa pàgina final.

II SESSIÓ

DISSABTE, DIA 5 DE MARÇ

QUARTET III, en *re*, op. 18, núm. 3

QUARTET IX, en *do*, op. 59, núm. 3

QUARTET XIII, en *si bemol*, op. 130

Per no estar resolta encara l'operació quirúrgica soferta pel violoncel·lista Friedrich Buxbaum, l'ha substituït en aquests concerts el no menys il·lustre artista Anton Walter, del Quartet Pfitzner, de Viena

ELS XVII QUARTETS DE CORDA DE BEETHOVEN

NOTES PER A LA LLUR AUDICIÓ
ACOMPANYADES DE L'ANÀLISI TEMÀTIC

per JOAQUIM PENA *

PROEMI

EL coneixement i la comprensió raonada dels *Quartets de corda* de Beethoven és d'una importància capdal per a la perfecta coneixença de l'obra total d'aquest gran músic. En cap altre aplec de ses composicions de música de cambra, ni en els Trios, ni àdhuc en les pròpies Sonates de piano, no és pas tan avinent d'estudiar l'evolució constant del seu geni, la qual apareix amb tota claretat, de faisó metòdica i exactament cronològica, a la simple audició dels Quartets de corda, car aquests constitueixen una producció seguida, sense buidors ni desequilibris, abraçant des de l'obra 18, datada l'any 1800 i anterior per tant al *Septet* i la *Primera Simfonia*, fins a l'obra 135, última de ses composicions, escrita pocs dies abans de morir i, de consegüent, posterior a ses grans partitures de la *Missa en Re* i la *Novena Simfonia*.

Com compositor instrumental, començà Beethoven per llà on acabaren Haydn y Mozart, tant és així que en ses primeres obres coincideix amb ells sovint i àdhuc s'hi confon a voltes. Emperò cridat per el destí i empès per el seu geni a fer-se una personalitat artística diferent de totes les demés, va a cada obra preocupant-se menys i menys dels preceptes d'escola i de les regles consuetudinàries, i creant-se de poc en poc un llenguatge musical propi, força més complexe, com li calia per a exterioritzar ses pregones i grandioses concepcions. L'obra de Beethoven constitueix, doncs, una immensa progressió, sense transicions soptades, però també sense deturades ni defalliments, en la qual així el fons com la forma, van evolucionant i transformant-se de faisó paulatina però ferma i dreturera.

Els biògrafs han dividit aquesta obra en tres períodes, estils o maneres: el primer va de 1795 a 1805 y comprèn totes les produccions anteriors a la *Simfonia Heròica*; el segon, de 1804 a 1814, comprèn les obres produïdes des d'aquesta Simfonia a la *Vuitena*; i el terç, 1814-1826, les obres restants, entre les quals hi ha les grans creacions de la *Missa en Re*, les cinc darreres *Sonates* de piano, la *Novena Simfonia* i els darrers

(*) L'anàlisi temàtic que acompanya aquestes notes, ha estat fet expressament per a les presents audicions de l'«Associació de Música da Camera».

Quartets. De manera que la sèrie complerta dels Quartets de corda abraça d'un cap a l'altre tota la producció artística de Beethoven, esgraonant-se dintre d'ella i coincidint amb les obres capdals de cada període i amb les etapes decisives de cada transformació: així en la primera època hi entren els sis primers Quartets qui constitueixen l'obra 18; en la segona, els Quartets VII a XI, i en la tercera, els sis últims.

Els sis Quartets primers, aplegats com hem dit dintre una meteixa obra, són els més assequibles de primer antuvi, tant per a l'executant com per a l'oient, i figuren sens dubte entre les creacions més notables de la primera forma beethoveniana, puix que abans d'ells sols senyalaríem com obres verament importants el gran *Trio en mi bemol*, la *Sonata patètica* i qualche fragment de les primeres Sonates. Es la característica d'aquests Quartets la franquesa i claretat de la melodia, i la constant sotsmissió a les lleis fonamentals de l'harmonia, evocant repetides voltes en llur forma el record dels compositors precedents, com abans indicàvem.

A l'entrar a la segona època, podem ja apreciar els germens de la veritable forma simfònica moderna: llibertat de concepció, deslliurament de gèneres i escoles conegudes. Els tres Quartets, VII a IX, aplegats en l'op. 59 i escrits al mateix temps de la *Cinquena Simfonia*, són una prova ben palesa de l'evolució de son autor: han començat ja en aquesta època per al Mestre els anys de prova i les angúnies de la vida, i per açò la fresca i juvenívola inspiració evoluciona, les idees brollades a l'escalf d'un estat d'esperit tranquil i plaent van paulatinament modificant-se fins a desaparèixer. Cap al final d'aquest segon període (Quartets X i XI) és encara més marcada l'evolució de l'estil del Mestre, iniciant-se ja el gran període terç, així és que la composició devé més ombrívola i apassionada i l'estil és més inquiet i dramàtic. Començava ja Beethoven a patir els efectes de la sordesa, i d'altra banda experimentava grans contrarietats produïdes per el desengany d'una amor no corresposta i per enutjosos disgustos de família que tot sovint li produïen els seus germans i nebot. Començava, doncs, a veure les impureses de la realitat i el preocupava força'l pervindre moral i material. Per açò trobem certs grandiosos passatges, com el *Presto* del X i l'*Allegretto* del XI qui, pel seu sagell ben propi, pel criteri d'art que enclouen i per sa forma externa, depassen ja'ls límits del segon estil beethovenià, i poden ésser posats al nivell de lo més depurat i personal que escrigué son autor.

Del segon al terç estil hi ha un salt de 14 anys, durant el qual Beethoven es consagrà amb preferència a altres gèneres, produint com obres capdals les tres darreres *Simfonies*, la gran *Missa* i l'òpera *Fidelio*. Mes, l'any 1823, quan bullia en son cervell l'idea d'una X Simfonia altament dramàtica, i també d'una altra òpera per a fer un *pendant* al *Fidelio*, laçat a la fi de no trobar temes ni llibrets al seu gust, fa de sobte un canvi radical i brolla en son ànima el desig de consagrar els darrers anys de vida al gènere qui li era més familiar, la música de cambra, separant-se així resoltament i definitiva de la música dramàtica. Llavors reprèn amb gran delit la composició de Quartets, i és tan prodigiosa la munior d'idees agombolades en sa pensa creadora, que per a donar-les-hi eixida produeix aquesta grandiosa i darrera sèrie d'obres immortals (Quartets XII a XVII) qui són a la música de cambra ço que la *Novena Simfonia* és a la música orquestral, obres

Per espai d'una vintena de compassos s'esplaia amb aquesta frase un inspirat cant d'amor qui, segons la justa frasi d'un comentarista, sembla enlairar-se a pleret, describint, com un astre, una admirable curva per l'espai.

Entra després la primera variació, començada pels tres instruments inferidors i continuada poc després pel primer violí, fent-li els altres el contrapunt.

Un canvi de moviment, *Andante con moto*, introdueix la segona variació, constituïda pel delitós diàleg dels dos violins, amb acompanyament dels baixos.

Altra variació ens fa tornar a l'*Adagio*, ara *molto espressivo*, qui glosa el tema en *mi menor*, amb caràcter més tranquil que les anteriors. Amb la quatrena variació tornem per complert al *Tempo I*, en la *bemol*, i reprenen el tema in, com al començ, el violí i violoncel, sobre un ritme de *tresillos* dels demés instruments.

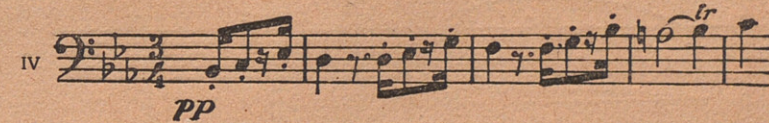
Un nou dibuix melòdic se disol en repetits trinats del primer violí, als que segueix una darrera i nova variació, cantada molt dolç per aquest instrument, en corxees.

I el magnífic temps es termina amb una breu *coda*, decreixent sempre més, fins a pagar-se en el darrer pianíssim.

SCHERZANDO VIVACE

Contrastant amb la serenitat del temps anterior, esclata aquest amb l'impetuositat d'un torrent desencadenat. És de dimensions extraordinàries, un dels més llargs de tots els Quartets, i malgrat açò tot brolla d'un sol tema, qui, semblant de primer colp insignificant, forneix material sobrer per a eix gran desenrotlle, sense perdre mai sa pròpia fesonomia.

Dos compassos d'introducció, describint quatre acords en *pizzicato*, donen la tonalitat de *mi bemol*, en la qual se deixonda el tema que presenta el violoncel:



És continuat per la viola i després pels violins, gairebé sempre fent els motius rítmics, indicats en el primer i avant-darrer compassos de l'exemple anterior.

Després va desenrotllant-se amb certa llibertat, produint gran efecte el tema en un pasatge en vuitenes i fortíssim per tot el quartet. Més endavant, el ritme ternari del *scherzo*, apareix trencat dugues vegades per uns compassos binaris d'*Allegro*, que fan la viola i el violoncel.

Es repeteix el *Tempo I* amb el material d'abans, enriquit encara, fins que uns compassos preparatoris introdueixen un nou període, *Presto*, canviant la tonalitat per la de *mi bemol menor*. El tema d'aquest *Presto* o *Trio* del *scherzo* tradicional, és dit pel primer violí i fa com segueix:



Contrasta amb l'anterior aquest bell cant del violí pel seu caràcter homòfen, en contraposició a la polifonia d'abans. De llargues dimensions, persisteix sempre el ritme esmentat, que segueix cantant sempre'l violí primer glosat pels demés instruments.

De sobte, és trencat per un calderó qui dona de nou entrada a tota la primera part del *scherzo*, fins que cap al final una petita reaparició del *Presto* trenca de sopte la persistència rítmica del tema capdal.

ALLEGRO

Coronà dignament aquesta obra mestra, que algú ha pretès anomenar «Quartet de les campanes», degut a que hom escolta en aquest darrer temps un joc de sons, de beatífica natura, qui per sa persistència de sons i de ritme evoquen, si bé molt vagament, el so de campanes. Sembla com si Beethoven s'inspirés al compondre'l en qualche festa solemniàl de l'església. Malgrat el moviment i alegria d'aquest temps, hom retroba la tranquil·litat qui succeeix a un combat de l'esperit; particularment en la *coda*, el ritme s'aferma en un i grandios conjunt de les quatre veus, deixant-nos un impressió encisadora.

El tema capdal d'aquest temps, després de quatre compassos d'introducció, apareix així en el violí primer :



Després de dugues aparicions seguides, el propi violí fa una breu transició en *mi bemol*, amb aquest altre nou tema :



i en acabant torna a apareixer l'altre tema més escurçat en el violoncel i després en la viola, força pianíssim i acompanyat pel contrapunt dels altres instruments. Poc després apareix un darrer tema, en *mi bemol*, executat també pel primer violí :



desenrotllant-se amb altres petits elements melòdics i rítmics qui clouen l'exposició d'aquest temps.

El procés evolutiu de l'exposat material temàtic és llarg i important. El darrer tema (VIII) vol ser-ne la base, més aviat se fon amb els trets característics del tema capdal (VI),

d'una complicació i dificultats tan extraordinàries, així d'execució com de comprensió, que no poden ésser fruïdes plenament de primer antuvi, sinó que per a estimar-les com cal és menester situar-se al punt de vista de llur concepció, penetrant a fons en la pensa de l'autor i fent abstracció de les incomparables dificultats d'assolir-les que'ns ofereixen.

Per a aital objecte, cal no oblidar l'estat físic i moral de Beethoven quan composava aquests Quartets. Completament sort, vivint dins la més trista soletat i aïllat de tot afecte humà, el flux constant de les idees que elaborava aquell cervell privilegiat no trobava sinó ben rares ocasions de desfogar-se mitjantçant la paraula, i encara sols la paraula escrita. Son esperit reclós produïa d'una faisó continuada, treballava sens repòs, emperò no tenia altre mitjà de comunicar-se amb els homes que'l de la composició musical. Els pocs amics qui li restaven eren tots deixebles seus, i'l tractaven respectant la superioritat enuïosa d'un professor. D'altra banda, no era escriptor ni la mena de sa vocació li permetia cercar en la música de teatre ocasions de fer-se comprendre com artista. Reduïts de faisó tan notable'ls seus elements d'expansió, per l'única vàlvula qui li restava oberta brollava el pensament a grans glops i amb poixança verament irresistible.

Així, amb tanta quantitat d'idees i de tan grossa volada, és natural que Beethoven trobés mésquins els procediments artístics tradicionals, i que eixes idees agombolades en son cervell subjectant-les a formes estretes, s'empenyessin lla dins i esclatessin cercant altra eixida. Per açó, sense abandonar del tot la forma clàssica, cerca llibertat d'inspiració, modifica, amplia, engrandeix els quatre moviments consagrats com tradicionals, afegint-hi altres de supletoris que tantost són una transició entre dos munts d'idees veïnes, tantost un repòs episòdic entre dos períodes fonamentals. Són verament infinites les transformacions de procediment i els trets originals qui caracteritzen aquests darrers Quartets. Llurs períodes de desenrotlle són més extensos i complicats sots tots els punts de vista musicals: harmonia, ritme, divisió del compás, etc. La melodia's revesteix d'un sentiment més punyent i delicat, d'una inspiració arrabassadora, malgrat la complicació de son ropatge. Desapareix el predomini del primer violí, indispensable abans en el quartet de corda, i les quatre veus concorren per igual a l'interès general de l'obra. Els temps perden per complert la rigidesa, sobreeixint dels motlles consuetudinaris: l'*andante* tallat amb patró ja no existeix, ni'l típic *minuet* amb el nombre comptat de compassos; el *scherzo* passa a ésser un temps grandiloqüent, susceptible dels més prodigiosos desenrotlles tècnics. El seu ritme ternari és interromput sovint per episodis força originals, a dues i quatre parts, i el *trio* propiament dit s'és transformat en un fragment del temps, donant cabuda a totes les fantàstiques ardideses del compositor.

La preparació i resolució de la frasi melòdica devé cada colp menys ostensible. A voltes els temes adquireixen per llur desenrotlle una importància ben capdal; d'altres produeixen l'efecte de fugívoles beutats, i l'interès principal radica essencialment en la llur exposició. Els ritmes més diferents i oposats s'encadenen sense interrupció, i una mena de treball fugat domina'l conjunt. Els accents i les indicacions d'expressió van multiplicant-se en aquests Quartets, valent-se l'autor de paraules i expressions enginyoses i àdhuc en cert grau psicològiques, com per exemple: *Molto cantabile*, *Lusinghiero*, *Semplice*, *Intimissimo sentimento*, *Vivace ma serio*, *Grave ma non troppo tratto*, etc. Tots

aquests concells del músic denoten precaucions minucioses per a encarrilar la difícil interpretació i per a donar la clau d'un estil per tots conceptes original i complexe, qui arriba fins al darrer extrem en el terreny de l'expressió musical.

Es comprensible que Beethoven, en mig de son aïllament i a soles amb el seu gran geni, es lliurés en cos i ànima als braços de l'ideal infinit sense considerar els mitjans d'execució de què disposava, els quals, si be ennoblints per ell, eren encara força inferiors a la fi que perseguia. Per ço vénen les immenses dificultats de mecanisme, les harmonies dures i feréstegues, les modulacions i cadències inexplicables, que tant li han retret alguns puristes; per ço aquells desenrotlles de proporcions gegantines, en mig dels quals hom arriba fins a perdre l'alé devegades, com si entre aquell oceà de sons qui semblen eixir de mare fossim incapaços de seguir el vol tan enlairat i infadigable del gran artista.

Una imatge gràfica d'un dels comentaristes ens dona a meravella l'impressió que produeixen aquestes obres. Diu Baillot parlant dels darrers Quartets: «Última expressió del geni de Beethoven, mostra perfecta de sa individualitat més feconda, el gran simfonista ens transporta amb ells a un món inconegut. Traversant regions àrides, salvant avencs immensos, arriba a sorprendre'ns la nit. Però despertem de sopte i'ns trobem transportats a indrets encantadors; un paradís terrenal ens envolta i'l sol lluu aleshores més radiant que mai per a que poguem contemplar extasiats les maravelles de la grandiosa natura.»

No és estrany, doncs, que obres d'una intensitat de concepció tan pregon a arribin a desconcertar en els primers moments, i àdhuc hagin estat objecte de les més fortes discussions fins a calificar-les alguns de «filles esgarrades i anormals d'una vida plena de dolors i sofïrences». Emperò, les beutats sublimes qui s'amaguen en el si d'aquestes creacions portentoses, van revelant-se de poc en poc an aquell que les fa objecte de seriós estudi i meditació, talment com succeeix amb els grans drames musicals de Wagner. L'ombra nebulosa, qui sembla tot embolcallar-ho, va destriant-se i esvanit-se a mesura que hi penetra l'esguard escorcollador de qui verament desitja conèixer-les, i de poc va trobant clares les frases més subtils i complexes, va comprenent llur veritable significat, i estimant en tota sa immensa vàlua eix grandios aplec d'obres que no sense raó ha estat qualificat de testament artístic del seu autor.

QUARTET DOTZÈ

En *Mi bemol*

Op. 127

Entrem en el període tercer, el dels grans Quartets beethovenians, amb el en *Mi bemol*, escrit com els dos següents per encàrrec del Príncep rus Nicolàs Galitzin, a qui són endreçats. Data aquest primer de l'any 1824.

Millor que tot quant podríem dir per compte propi, serà reproduir l'autoritzada veu de Ricard Wagner respecte d'aquest i dels següents Quartets constitutius de la darrera i més acabada forma de l'art de Beethoven. Diu així:

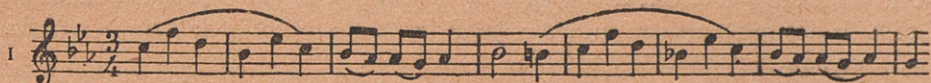
«Bentost el món extern s'anà esborrant per a ell per complert... L'orella era el sol òrguen pel qual el món podia encara trobar-lo, car el món era mort per als seus ulls de temps ha. Què *veia* el somniador extàtic, quan caminava entre el formigueig del carrers de Viena, amb els ulls fits davant seu, vivint tan sols en la contemplació del seu món intern d'harmonies?... Un músic qui no hi sent! Podrà ningú imaginar-se un pintor qui no hi veu?»

«Ell, sens ésser torbat per el soroll de la vida, escolta sols ara les harmonies de la seva ànima i segueix des del pregon de son ésser parlant a un món qui no-res pot ja dir-li... un món qui viu dintre un home! L'essència del món convertida en un món qui alena! Ara l'esguard del músic s'esclareix en son interior. Ara envia eix esguard vers les formes qui, llumenades per sa llum interna, es comuniquen de nou al seu ésser íntim. Ara és la mateixa essència de les coses qui li parla, qui se li amosta a la plàcida llum de la Bellesa. Ara comprèn la foresta, la prada, el rierol, l'èter blavenc, les colles alegres, les parelles d'enamorats, el cant dels aucells, el vol dels núvols, el braol de la tempesta, la delitança d'un repòs idealment somogut. I en tals instants, eixa serenitat maravellosa, convertida per a ell en la essència mateixa de la música, s'apregona en tot çò que veu i en tot çò que creu veure. Adhuc el plany, element natural de tot çò, s'ablaneix en dolç mig-riure: el món torna a trobar sa ignocència d'infant. I creix i creix aquesta força generatiu de çò qui és inconcebible, çò qui no ha estat jamai vist ni jamai realitzat, però que par sa força mateixa hom veu, hom concebeix i hom realitza. L'alegria de servir-se'n es converteix en *humor*. Tota dolor de la vida ve a establir-se contra l'immensa tranquil·litat amb què juga amb la vida mateixa: Brahma, el creador del món, riu per dins, car coneix la Il·lusió»

Totes les característiques de l'art de Beethoven es desenrotllen engrandides en aquest primer Quartet de la sèrie final, semblant com si alternessin dos estats d'ànima contraposats: d'una banda els dos temps primers, amarats d'un ambient espiritual, místic i pregón; d'altra banda els dos temps finals on s'escampa eix humorisme tan estrany, greu i intens de la darrera època del Mestre.

MAESTOSO.—ALLEGRO

Una curta introducció de sis compassos, a temps pausat, i en la qual els quatre instruments alhora afermen amb ritme característic la tonalitat de *mi bemol* condueix a l'*Allegro*. La indicació *teneramente* posada per l'autor a la capçalera del primer tema, ens dona ja el caràcter dolç i amanyagador d'aquesta frase en *mi bemol*, entonada pel primer violí, *sempre piano e dolce*, i acompanyada pels demés instruments :



La viola i el segon violí reproduïxen el tema, i un breu episodi de transició dona pas a altre tema en *sol menor*, presentat també pel primer violí :



En arribant al seu darrer compàs, el pren el segon violí a la vuitena baixa, acompanyat del contrapunt que fan els altres instruments. Una breu cadència fa de pont per a tornar al *Maestoso* d'introducció, reproduït ara en *sol major*, solemnia frasi de compàs binari, d'accents patètics i vigoroses inflexions. Aital contrast d'efectes per l'oposició dels dos moviments és força impressionant en tot aquest temps, car els accents de passió turbulenta alternen amb melodies serenes i plaents com un matí de Primavera, constituint ja la melodia infinida, en el veritable sentit wagnerià.

Comença després el natural desenrotlle, basat en el primer tema de l'*Allegro*, i prenent per moments més caràcter dramàtic, qui's resol en una nova aparició del *Maestoso*, aquesta vegada en *do major*. Segueix com abans l'*Allegro*, servint-se dels mateixos components del seu primer tema i acaba apareixent aquest en la regió més alta del primer violí, amenant la seva reproducció. També es reproduceix, bastant canviat, el tema II, ara en *mi bemol*, i altre període de decadència amena la *coda* amb el tema I qui, fragmentat, clou el temps en pianíssim.

ADAGIO MA NON TROPPO E MOLTO CANTABILE

Altres prodigis *Adagio* beethovenià, model de tendresa, de noblesa, de benhaurança. Es construeix en forma de variacions lliures, i després de dos compassos preparatoris, en pianíssim, apareix el formós tema en *la bemol*, introduït pel primer violí i reproduït pel violoncel·l:



QUARTET PRIMER

En Fa major

Op. 18 n.º 1

Els sis primers Quartets formen una sola obra, publicada a Viena en 1801 amb el núm. 18 del Catàlec de Beethoven i el següent títol: «Sis Quartets per a dos violins, viola i violoncel, compostos i endreçats a Son Altesa Monsenyor de Lobkowitz, príncep regnant, per Lluís de Beethoven». Aquest príncep fou un dels més íntims amics i gran benefactor del músic.

El conjunt és un aplec d'obres de juvenesa, escrites al volt dels vint anys, (1799-1800) quan encara Beethoven no s'era deslliurat plenament de la influència dels seus models Haydn i Mozart, però que sorprenen i admiren pels variats matissos de llur inspiració.

El Primer Quartet fou acabat en 25 de Juny de 1799, i es distingeix pel seu estil resolt brillant. Els dos *Allegros* i el *Scherzo* no donen pas temps a la reflexió contemplativa, car les idees s'hi desenrotllen amb extraordinària vivesa. En canvi, l'*Adagi* ens endinza en un ambient de fonda tristesa, i la bella inspiració de Beethoven evoca les fresques melodies de Mozart, però d'accents més amples i melangiosos. Al costat d'aital inspiració, meravella l'extraordinari domini de la tècnica que demostra l'autor en aquest primer assaig d'un nou gènere.

ALLEGRO CON BRIO

Malgrat ésser tal volta el menys personal dels quatre temps, és un dels més estimats per la beutat del tema inicial qui's repeteix constantment tot aquest temps sens afadigar mal pel gran partit que'n sab treure l'autor. Tantost seriós, tantost rialler, sempre senzill i fluid, va discorrent en animat diàleg d'un instrument a l'altre, sots la cura directora del primer violí. El segon tema i les altres frasis qui s'intercalen no són tan característics ni importants, revelant més que aquell llur aire mozartià.

Comença l'obra entonant els quatre instruments, a la octava i piano, el tema principal en *fa major*:



El primer període, de notable delicadesa, se desenrotlla tot senzillament sobre aquest tema inicial. Segueix una segona frase, de més marcat estil beethovenià, cantada pel violí 1.^{er} sobre un acompanyament rítmic del 2.^{on} i la viola, amb un dibuix sostingut en el violoncel:



frase que's perllonga i combina amb imitacions sobre'l tema inicial (i) acabant amb un seguit d'escapes.

Apareix totseguit un altre tema, en *do major*:



iniciat pel violí 1.^{er}, continuat per la viola i derivant cap a una frase melòdica semblant a la qui s'ajuntà al primer tema (II). Aquets elements es fonen en el període final de la exposició, i, després de repetida comença lo desenrotllament. S'origina una combinació temàtica amb el primer compàs del tema (I), qui va prenent cada vegada una forma més melòdica. Un episodi repetit en forma de escales relliga les diferents aparicions de aquell tema capdal qui a la fi's presenta quelcom modificat, en *sol bemol* i sense l'acompanyament d'abans. El segon tema, en *fa*, continua com en la part d'exposició i acaba el temps amb una *coda* basada en el ja esmentat dibuix del primer compàs del tema (I).

ADAGIO AFFETTUOSO ED APPASSIONATO

La inspirada melodia qui brolla del primer violí sembla un cant de dolor i desconsol. Diu Amenda, un amic íntim de Beethoven, que aquest s'era inspirat per a escriure-la en l'escena del fossar de *Romeu i Julieta* de Shakespeare, i açò sembla confirmar-ho la nota «els darrers sospirs», escrita de la mà de Beethoven en l'original, sobre'ls darrers compassos de l'*Adagi*. Aquest temps, tan rublert de sentiment, revela un cert parentiu amb l'*Adagi* de la Sonata de piano en *si bemol* (op. 22), de la mateixa època, i és considerat pels comentaristes com una de las pàgines més sublimes que havien estat compostes fins aleshores.

La melodia capdal de l'*Adagio*:



és entonada en *re menor* i pianíssim pel primer violí sol, sobre un acompanyament de les altres tres veus del quartet. Després la pren el violoncel i la continuen en forma variada els altres instruments.

Segueix un nou tema, en *fa major*:



que se'l parteixen els dos violins, i après les escales que formen sa última part se desenrotllen quelcom per tot el quartet.

Torna el tema d'abans (IV), primer sols iniciat i després de plè en sa pròpia tonalitat, amb un acompanyament força interessant. El segon tema (V) es reproduceix ara en *re ma-*

Fins ací l'element expositiu. El curt desenrotllament d'aquest *Adagio*, comença en el violoncel, fent els primers compassos del tema capdal (III) en una progressió de pianíssim a fortíssim, mentres acompanyen amb *tresillos* els altres instruments, i a la fi s'hi afegeix un fragment del segon tema (IV).

Després és el violí qui reproduceix la primera melodia, quelcom escursada, mentres els dos dibuixos rítmics que aquell feu al començ són reproduïts ara pel violoncel i l'altre tema (IV) apareix de nou en *mi major*, descapdellant-se tal com abans, seguit del mateix complement (V) i així arribem al grandios final en què tot el quartet ataca en fortíssim el tema principal (IV) per a anar després apaibagant-se i fonent-se a la fi en una escala qui travessa el quartet desde els aguts del violí als baixos del violoncel.

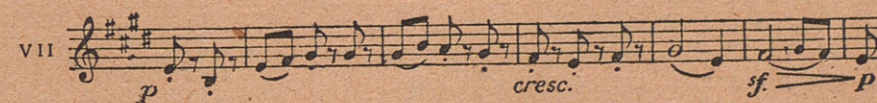
ALLEGRETTO

Substitueix al *Scherzo* tradicional, i te amb ell força semblança de forma. Presenta un aire graciosament cavalleresc, però amb personalitat ben definida, apartant-se ja de la gràcia joganera dels *scherzos* de Haydn i Mozart, per a pendre un noble sentimentalisme qui més aviat sembla com un pressentiment de les masurques de Chopin. Ço és remarcable particularment en el *trio*, magnífica pàgina musical on se val d'un tema popular rus (no oblidem que, com l'anterior Quartet de la sèrie va endreçat a un comte rus), tema qui es desenrotlla bellament en forma de *canon*, amb empenta força ardida.

El primer violí entona pianíssim el tema en *mi menor*:



Les dues repeticions, a tall de *scherzo*, es desenrotllen sobre aquest mateix tema rítmic qui prenent variades formes passa dels uns instruments als altres. Ve després el *trio*, intitulat aquí *maggiore*, basat en el tema rus que fa la viola amb un contramotiu del segon violí. Aquest pren després el tema rus, i el violoncel fa en *canon* el contramotiu, substituïts després en la mateixa forma pel primer violí i la viola respectivament. Heu's ací l'esmentat tema rus, qui mateix que l'aparegut en la darrera part del Quartet anterior, foren manllevats per Beethoven d'una col·lecció de «Cançons populars russes» publicada per Ivan Pratsch:



Reproduït varies voltes el *canon* esmentat, acaba la part amb una darrera aparició del tema rus en forma més melòdica per a enllaçar amb el *da capo* tradicional en els *scherzos*, repetició que aquí mana l'autor sigui de cap a peus, és a dir de l'*Allegretto* sencer, per a tornar, finalment, al *minore* del començament.

FINALE. — PRESTO.

Es d'una força i esclat incomparables amb cap altre. Torna aquí a apareixer el rar humorisme de Beethoven de què parlàvem abans, talment que'n podríem dir l'apoteosi del joi beethovenià. Un magnífic i valent tema en forma de *rondó* flueix sempre alegre i juvenívol, passant d'un instrument a l'altre en gracioses evolucions fins a resoldre's en un moviment *piu presto*, més ardit encara.

Amb marcat ritme de marxa en els tres instruments acompanyants, exposa el primer violí el tema capdal, qui començat en *do* acaba en *mi menor*.



Aquest tema és reproduït seguidament tres altres vegades, i després d'un episodi de transició, apareix també en el violí primer un nou tema en *si menor*.



La viola i el violoncel plegats el reproduïxen, i després d'altre dibuix ritmic qui travessa tot el Quartet, un *crescendo* amena de nou el tema d'abans (VIII).

Altres temes completen encara aquest important final. Sobre unes escales del violí, canten la viola i el violoncel alhora, en la forma següent:



El nou tema es reproduïx alternativament en els instruments alts i en els baixos, amb formes variades, fins que's resol en altra nova frase que entona'l violoncel sol, en fortíssim:



tema que's desenrotlla també a través del Quartet.

Amb aquests materials, amplifica aquesta llarga pàgina, malgrat resultar curta pel seu ràpid moviment. Comença pel tema IX, que diu ara en *mi menor* el primer violí, i enllaça després amb el VIII, cantat pel propi instrument, seguint un llarg desenrotlle temàtic fins que per un grandíols *crescendo* arribem al *Piu presto* amb una variant del tema que inicià aquest temps, d'un efecte tan extraordinari, que arrabaça l'auditori.

jor, partint-se'l la viola i el primer violí. I com a *coda*, ve novament la melodia capdal (iv) cantada ara amb tota esplendor pel violoncel, oferint un caient també força beethovenià.

SCHERZO. — Allegro molto

Al començ, sa gràcia i lleugeresa semblen envoltades d'un ambient seriós encara, com si l'autor volgués defugir un contrast massa soptat entre les tristors del temps anterior i l'humorisme d'aquest. Però com més va avençant el seu desenrotllament, la nota gaia va creixent amb els sorollosos trinus dels quatre instruments, i domina per complert l'obra a l'arribar el *trio*, de llegendari caràcter beethovenià, rublert d'impetuosa espontaneïtat i d'alegre empena juvenívola.

Comença a cantar el violí en *fa major* :



fent-li l'acompanyament els demés. Aquesta frase encisera, que sembla inspirada en Mozart, es repeteix insistint particularment els trinatats i grupets amb que termina.

Segueix l'acostumat *trio*, iniciat amb un uníssó dels quatre instruments en fortíssim i continuat pel primer violí, en piano, amb una fantasia cromàtica :



Ambdós elements d'aquest tema se repeteixen, omplint el *trio*, per a tornar, com de costum, a la reproducció de la primera part del *scherzo*.

ALLEGRO

Prenent la forma de *rondó* quelcom lliure, brolla tot el temps final amb deliciosa lleugeresa, vessant gràcia, alegria i frescor. La nota humorística segueix dominant en la invenció dels temes, en la faïso de tractar-los, i en els detalls escampats per ci i per llà en tot l'*Allegro*. La fuga qui serveix d'entrada al seu desenrotllament és trencada després per un episodi de sentimental melodia, qui prové d'un fragment del segon tema i recorda una de les variacions del final de la *Simfonia Heròica*, donant la nota més intensa i sentida d'aquesta part, i renovellant incidentalment la patètica impressió de l'*Adagio*.

El tema capdal d'aquest temps, en *fa major*, és exposat pel primer violí, amb un lleu dibuix dels demés :



La viola el repeteix, passa de nou al violí i un creixent del conjunt ens condueix a una nova frase :



que passa d'uns instruments als altres, però presenta un caràcter secundari, com passatge de transició qui condueix a un altre inspirat tema :

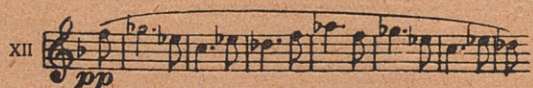


Els dos violins es parteixen aquesta delitosa melodia, començant en la tonalitat de *sol major* i seguint en *do*.

Un breu dibuix melòdic condueix de nou el primer tema (VIII), qui pren ara un variat desenrotlle i enllaça amb l'aparició d'una doble Fuga, de la qual el violí i la viola fan respectivament el motiu i contramotiu :



A faisó de episodi, dintre la Fuga, apareix una altre frasa en *re bemol* (XII), després d'un gran pianíssim :



Passa després a la tonalitat de *do major* i segueix en estil fugat, amb noves aparicions del tema inicial (XI). Més tard, la viola inicia una nova aparició del tema capdal (VIII), qui seguit de la frase de transició (IX) amena l'altre tema (X), començat ara en *do* i continuat en *fa*. I clou el Quartet la *coda*, entonant per última vegada i amb gran poixança el característic tema capdal. En aquesta magnífica conclusió, que'ns recorda quelcom la del *Trio* en *sol major*, Beethoven es deslliura ja dels seus models, i comença a oferir-nos una personalitat pròpia.

QUARTET VUITÈ

En *Mi menor*

Op. 59 n.º 2

Es el segon del segon aplec, característic a la vegada de la segona forma del Mestre; obra ben oposada a la que la precedia pel seu estil inquiet i trasbalsat. Som, com va dit, al segon estil de composició beethoveniana, estil revolucionari aleshores, tant és així, que certes modulacions anormals d'aquest Quartet, especialment del primer *Allegro*, li valgueren l'excomunió de molts crítics.

ALLEGRO

Aquest temps és del tot contraposat al primer *Allegro* del Quartet anterior (VII^e).

Ço que allà era èpic i grandios, rublert de gran amplitut melòdica, és ací misteriós i torturat. Sembla trabar-se una lluita contra la sort adversa, però lluita qui no arriba a esclatar obertament sinó que al moment de anar per a encendre's la flama, apar com ofegada per un braç de gegant. Un ambient de despit, d'ira retinguda penosament, forma la substància d'eix magnífic primer temps, en què la melodia apar trencada, indecisa, i tot és embolcallat d'un encís corprenedor, d'una forma simètrica i una severitat sorprenents.

Comença amb dos acords, establint la tonalitat de *mi menor*, i després d'una breu pausa entra el primer tema, exposat pel violí primer :



En sa repetició pren diferents matissos, passant dels uns als altres instruments en forma contrapuntística, i després d'un fortíssim, apareix el segon tema, en *sol major*, qui al començ constitueix un diàleg entre el violoncel i el violí, segons el següent exemple :



Va descapdellant-se melòdicament, intervenint-hi els altres instruments i fineix la exposició amb una gran creixent en síncope per tot el quartet, rematat amb uns arpeigs descendents del violí i la viola sobre un trèmol dels altres dos.

Segueix la part de desenrotlle, repetint-se el període del començament, més ampliat, esmerçant-hi els elements ja exposats. Després d'un uníssò dels quatre instruments, torna el

tema capdal (i) cada vegada més modificat, seguit de l'altre tema (ii) i dels passatges secundaris ja exposats. Amb els propis elements és constituïda la llarga *coda* qui clou aquest temps.

MOLTO ADAGIO

No hi han prou paraules per a expressar el sentiment de poesia exquisida qui brolla d'eix gran *Adagio*, un dels més inspirats del Mestre. El crític Helm ho califica d'himne fonament religiós, sens mancar-hi, amb tot cert foc sensual; tot ell és de gran riquesa d'idees, i en lloc de cloure's amb períodes definits, van soldant-se i fonent-se unes frases amb altres mitjançant acords transitoris i constituint la melodia infinida, ja iniciada en aquesta segona forma. També diuen que aquest *Adagio* fou inspirat a Beethoven per la contemplació d'una nit estel·lada, i en veritat sa gran inspiració ens transporta a un màgic món dels sons, de caldes melodies i potents acords qui a voltes es resolen en harmoniosos i romàntics accents, d'una alenada llarguíssima i transcendental, i altres esclaten en acords més fogosos i apassionats.

L'importància capdal que el propi autor atribuïa an aquesta bellíssima pàgina, ho prova l'especial advertiment que ell mateix escrigué al seu cap, i en idioma italià per a que tothom ho entengués. Diu així: «Si tratta questo pezzo con molto di sentimento».

El quartet exposa la tan inspirada melodia que li serveix de base, a quatre parts i en *mi major*, fent el violí primer aquest cant principal:



Totseguit passa la melodia al violí segon, fent-hi aleshores el primer un dibuix rítmic. Sobre un altre ritme d'aquest, inicia aquell la segona part, inspirada variant de l'anterior, passant després al primer la melodia.

Entra un altre inspirat tema, entonat en terceres pel violoncel i la viola, produint també magnífic efecte. Es en *si major*, i els dos esmentats instruments fan com segueix:



En acabant, els dos violíns s'emparen d'aquest tema per a arrodonir la inspirada frase, la qual se perllonga amb una fantasia en *tresillos* on hi intervenen tots els instruments, anc que predominant, com de costum, el violí primer, i clou el període una petita *coda* que pren la forma de diàleg entre els dos violíns en la forma següent:

