



SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XX. — 1920-1921

CONCIERTO V

(322 de la Sociedad)

Martes 18 de enero de 1921



CUARTETO WENDLING  
DE STUTTGART

**Carl Wendling** (primer violín). — **Hans Michaelis** (segundo violín). — **Philip Neeter** (viola). — **Alfred Saal** (violoncello).

II

TEATRO DE LA COMEDIA  
A LAS CINCO Y MEDIA DE LA TARDE

## CUARTETO WENDLING

Esta agrupación de música de cámara es muy conocida y apreciada en los países de la Europa central. Se fundó hace diez años, y desde entonces no ha sufrido ninguna variación en los elementos que la constituyen.

Su fundador y director, **Carl Wendling**, discípulo del ilustre Joachim, ha sido concertino de las orquestas de la corte de Meiningen, de la de Bayreuth, bajo la dirección de Hans Richter, de la de Covent Garden, de Londres, y de la Sinfónica de Boston, dirigida por Muck. **Hans Michaelis** es igualmente alumno de Joachim. **Philip Neeter**, de nacionalidad holandesa, estudió en Amsterdam con Eldering, y **Alfred Saal** tuvo por maestro al famoso cellista Hugo Becker.

Estos cuatro excelentes instrumentistas son actualmente profesores del Conservatorio Nacional de Stuttgart.

## PROGRAMA

### Primera parte.

CUARTETO en *la menor*, op. 51, núm. 2..... BRAHMS.

- I. *Allegretto, ma non troppo.*
- II. *Andante moderato.*
- III. *Quasi menuetto, moderato. — Allegretto vivace.*
- IV. **Finale:** *Allegro non assai.*

### Segunda parte.

\* SERENATA ITALIANA, para cuarteto de cuerda..... H. WOLF.

### Tercera parte.

XII CUARTETO en *mi bemol mayor*, op. 127.. BEETHOVEN.

- I. *Maestoso. — Allegro.*
- II. *Adagio, ma non troppo, e molto cantabile.*
- III. *Scherzando vivace.*
- IV. *Finale.*

Descansos de quince minutos.

\* Primera audición en nuestra Sociedad.

Johannes **BRAHMS**..... Cuarteto en *la menor*,  
op. 51, núm. 2.

Nació en 1833 (Hamburgo).

† en 1897 (Viena).

Aunque probablemente fué compuesto en el año 1868 o 1869, no consta con certeza la fecha de su terminación. Como el *Cuarteto en do menor*, está dedicado al Dr. Teodoro Billroth, de Viena.

«Al lado de la masculina energía, sombríamente melancólica, del *Cuarteto en do menor* — dice Deiters —, cuadro musical extraño e íntimo, el *Cuarteto en la menor* viene a ser como una queja femenina, dulce y tierna como una plegaria. Quien se esfuerce en penetrar el espíritu de esta obra, no dejará de reconocer la unidad de su sentimiento, la trabazón que reúne sus cuatro tiempos en el poético conjunto: en el primer tiempo, el primer tema, sencillo y hábilmente desarrollado, se opone al segundo, que expresa de una manera encantadora la ternura y la piedad; el andante, con su canto amplio alternando entre la esperanza y la resignación, nos sumerge en un piadoso recogimiento, que interrumpe una explosión de vitalidad ardiente en el intermedio del *scherzo*; el final es todo energía y pasión victoriosa.»

Al *Cuarteto en la menor* puede aplicarse el juicio con que Riemann califica la totalidad de la obra de este compositor. «Brahms — dice — crea de mano maestra estados de alma poéticos. Su rica paleta posee, no sólo las tintas sombrías que constituyen la característica del arte de nuestra época, sino también esas otras ricamente armoniosas, reflejo de una claridad sobrenatural que penetra en el alma hasta sus profundidades más íntimas, llenándola a la vez de paz y de adoración.»

A pesar de la riqueza de material temático que encierra el primer *Allegro*, domina en todo él un carácter melódico, siempre tratado en esa pureza y perfección de estilo tan características de Brahms. La severidad y la intimidad penetrante del primer tema, con la constante ondulación de su línea melódica, transfórmase luego en un canto vienés, en una de esas melodías a lo Schubert, amablemente comunicativa, dulce y graciosa. El ambiente del primer tema es, sin embargo, el que principalmente domina en todo el tiempo.

La expresiva melodía del *Andante*, con la intimidad concen-

trada de su sentimiento, flota constantemente sobre todo él, y contrasta con la apasionada y caliente fuerza dramática del episodio que precede al segundo tema. Salvo ese momento, poco frecuente en la música de Brahms, todo el resto se mantiene en la reserva interior de un alma grande y dolorida.

En la primera parte del **Quasi menuetto** persiste el ambiente de íntimo recato, como melancólica evocación de un dulce recuerdo. Un episodio más agitado parece borrarlo por un momento, imperando despóticamente al principio, mezclándose después con él, desapareciendo más tarde, para dejar vivir únicamente la evocación primera, que se extingue con persistente dulzura.

La personalidad rítmica del primer tema del **Final** se opone a la gravedad melódica del segundo, dominando en todo el tiempo esa severidad de ambiente tan característica de todo el cuarteto.

Véase el análisis temático de Cecilio de Roda:

### ALLEGRETTO, MA NON TROPPO

El primer violín, sobre notas tenidas del segundo y del violoncello, con un acompañamiento arpegiado de la viola, canta el primer tema, piano, *espressivo*, en *la menor*:



Como característica de la transición, aparece el siguiente motivo, piano y *dolce*, que del violín segundo pasa al primero,

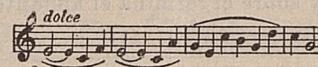


y que se resuelve en un pasaje más animado. Un breve solo del violín primero hace aparecer el segundo tema en *do mayor*, cantado en terceras por los violines sobre arpeggios de la viola y un *pizzicato* del violoncello, con la indicación de *molto piano* e *sempre mezza voce*, *grazioso ed animato*:



Reproducido por la viola y el violín segundo, con una figu-

ración más animada en el violín primero, todavía se prolonga en una segunda parte iniciada por el segundo violín,



cuyo motivo va pasando por todos los instrumentos, resolviéndose al final en el característico del período de cadencia,



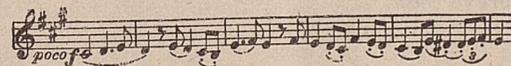
y terminando la exposición con una ligera alusión al principio del tema principal.

Sobre el primer tema se inicia la breve parte central, construida sobre diversos fragmentos del mismo y sobre el motivo del anterior período de cadencia.

Reproducese el primer tema, con mayor interés en el acompañamiento; el episodio de transición vuelve a presentarse, muy abreviado; el segundo tema, ahora en *la mayor*, aparece como antes, con todos sus elementos, prolongándose el motivo final en una *coda* — *più animato sempre* — que termina con un recuerdo del tema primero.

### ANDANTE MODERATO

La melodía principal, de largas dimensiones, la canta el violín primero en *la mayor* — *poco forte*, *espressivo* —, acompañando al principio por la viola y el violoncello,



y revestida después de mayor interés en el acompañamiento.

Al terminar su exposición, aparece un declamado entre el primer violín y el violoncello, sobre un trémolo de los instrumentos centrales, que, interrumpido momentáneamente por un pasaje más dulce y tranquilo, prosigue luego con igual vigor, hasta presentar el segundo tema en *fa sostenido*, cantado por el violín,



brevemente prolongado en un corto episodio.

El primer tema lo vuelve a cantar el primer violín en *fa*, algo alterado, continuándolo el violoncello en *la mayor*; el tema segundo se indica brevemente sin que le preceda el anterior declamado, y sobre él termina el andante.

### QUASI MENUETTO, MODERATO. — ALLEGRETTO VIVACE

Piano, a *mezza voce*, exponen el tema los tres instrumentos superiores en sextas, con ligeros comentarios del violoncello:



Las dos repeticiones se desarrollan sobre el mismo tema, casi siempre en piano y pianísimo, apareciendo al final de la segunda el tema más adornado.

En vez del trío, sigue aquí un *intermezzo* en *la mayor* ( $2/4$ , *allegretto vivace*) sobre el dibujo



que se desenvuelve brevemente. Lo interrumpe el *tempo di menuetto* en pocos compases, con una casación de los motivos del minué y del intermedio; prosigue el último su desarrollo, y vuelve a aparecer la casación anterior como tránsito para la reproducción de la primera parte, algo modificada, que termina con una breve *coda*.

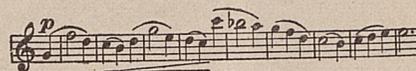
### FINALE: ALLEGRO NON ASSAI

El tema principal, en *la menor*, lo expone el violín primero sobre un acompañamiento rítmico de los demás:



Reproducido por la viola, y tras un corto episodio de tran-

sición, aparece el segundo tema, cantado por el violín en *do mayor*, piano, *espressivo*:



Complétase con apuntes de naturaleza principalmente rítmica, que siguen dominando en el período final de cadencia.

El desarrollo se inicia con el primer tema, ligeramente ampliado, seguido del segundo en *fa mayor*, cantado por el violín primero, y del apunte que lo completó en la exposición, presentado ahora en forma distinta.

Un recuerdo del primer tema precede a la nueva aparición de éste en fortísimo, con acompañamiento más complicado, seguido del episodio de transición. El segundo tema lo canta el violoncello en *la mayor*, y continúa su desarrollo en forma análoga a la de la parte expositiva.

Comienza la *coda* el primer tema en canon (*la mayor*, *poco tranquilo*) entre el violoncello y el violín, tema que adopta después diferentes formas rítmicas, la última de las cuales, en *la menor*, *pù vivace*, conduce directamente al final.

Hugo **WOLF** ..... Serenata italiana.

Nació en 1860 (Vindischgratz).

† en 1903 (Viena).

Especialmente dedicado al *lied*, Wolf escribió contadas obras de música instrumental. Entre ellas se destacan el poema sinfónico *Penthesilea*, ejecutado por primera vez en Madrid hace dos años en nuestros conciertos, y una titulada *Serenata italiana para pequeña orquesta*, compuesta en 1893-1894. Algún tiempo después esta obra fué arreglada por su mismo autor para cuarteto de arco, y en esta forma se ejecuta en el concierto de hoy. Es una composición de dimensiones reducidas, desarrollada en un solo tiempo, pero de mucho carácter, novedad e interés, y que ha tenido gran éxito en cuantas partes se ha dado a conocer. Un crítico alemán la considera como «una pequeña, pero verdadera y consistente obra maestra de música de cámara». El no haber llegado la partitura a su debido tiempo nos priva de hacer su análisis temático.

L. van **BEETHOVEN** ..... Cuarteto en *mi bemol*, op. 127.

Nació en 1770 (Bonn).

† en 1827 (Viena).

Es el primero de los escritos por encargo del Príncipe Nicolás Galitzin, terminado en el otoño de 1824, según se deduce de una carta de Beethoven al editor Schott (17 de septiembre): «Recibirá usted también el cuarteto de aquí a mediados de octubre. Mis demasiadas ocupaciones y mi mala salud me hacen pedirle que tenga un poco de paciencia. Estoy aquí (en Baden) por motivos de salud, o más bien por mi estado enfermizo. Ya estoy un poco mejor.» El manuscrito original lleva, con efecto, el título de *Quartetto per due Violini, Viola et Violoncello. 1824. L. v. Beethoven.*

Fué ejecutado por primera vez el 6 de marzo de 1825 en un concierto público por el Cuarteto Beethoven (Schuppanzigh, Weiss, Linke y Holz), habiendo antes pedido el autor a los ejecutantes, por escrito, que cada uno de ellos «se comprometiera por su honor a hacerlo lo mejor posible y a rivalizar con sus compañeros en celo por la obra».

No gustó. En uno de los cuadernos de conversación que Beethoven usaba aparecen estas líneas, escritas por una mano desconocida:

«El público no ha encontrado de su gusto el cuarteto ejecutado en los conciertos de Schuppanzigh.»

Y debajo, con letra de Beethoven:

«Ya le gustará, tarde o temprano. Yo sé lo que valgo. Sé que soy un artista.»

La obra no fué publicada hasta marzo de 1826.

Todas las características del último arte de Beethoven se revelan en esta primera obra de la serie final de cuartetos. Aquí parece como si se sucedieran dos impresiones o estados de alma distintos: de un lado, los dos tiempos primeros, sumergidos en su ambiente espiritual, místico y profundo; de otro, los dos finales, en los que campea ese humorismo extraño de la última época, grave e intenso.

En el **Primer tiempo** la introducción no es ya la meditación previa, engendradora de la obra, sino un apunte rítmico que, como en la *Sonata patética*, forma parte integrante del material temático. La energía y la rudeza de su ritmo, como decidido a

una acción varonil, contrasta con el alegre, infiltrado por un sentimiento tierno y blando como una caricia, «en un cierto recato femenino», según la frase de Helm. Ambos elementos aparecen como tejidos en el curso del tiempo, desenvolviéndose el segundo como trama de melodía infinita en el sentido wagneriano, mirando como de lejos a los cánones de forma, en un plan libre, firme y seguro. Es como si la naturaleza, el sentimiento, el espíritu de las ideas impusiera aquí este proceso especial.

El *Adagio* es un modelo de ternura, de nobleza, de beatitud. Todo en él habla al espíritu, todo está animado por el propósito psíquico, por el imperativo interior, como interpretación de celestiales visiones que conducen la melodía infinita a regiones de arrobador encanto. Nada obedece aquí a exigencias de técnica ni a seguimiento de la tradición. El tema (primeramente concebido para una sonata de piano a cuatro manos) se eleva, según la frase de un comentarista, lentamente, como un astro, dibujando su admirable curva. A cada variación se transfigura, elevando su vuelo a regiones cada vez más altas, en uno de esos tipos de variación libre tan característicos de la pluma de Beethoven. La idea melódica es el principio de una meditación, de un éxtasis contemplativo que, siempre íntimo, vuela libremente, sin volverse a mirar el punto de donde partió.

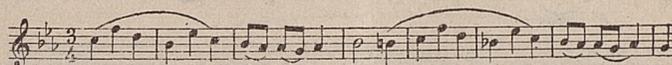
Aunque sin el título de *Scherzo*, podría ser llamado con este nombre. Es el más largo de todos los que figuran en sus cuartetos, casi de las dimensiones del de la *Novena sinfonía*, y sólo comparable por su importancia y su extensión al del *Cuarteto en fa* (op. 59, núm. 1). En el *scherzo* del *Cuarteto en fa* la longitud está determinada por la multiplicidad de motivos rítmicos y melódicos que se encadenan y libremente se combinan en variedad inagotable de cambiantes. En el de esta obra todo surge de un solo motivo, insignificante en apariencia, que, sin perder su fisonomía propia, suministra materia feliz para un largo desenvolvimiento. Con él forma contraste la naturaleza del trío, oponiendo a la polifonía anterior un canto homófono, siempre encomendado al primer violín, y acompañado por los demás instrumentos.

Desvanécense en el *Final* las excitaciones pasionales del primer tiempo, las supraterrrestres revelaciones del *adagio*, la fantástica e inquieta agitación del *scherzo*; sólo queda un juego de sonidos de beatífico bienestar, a pesar de la movilidad alegre, que recuerda a Haydn: la tranquilidad que sucede a un combate del espíritu. Como dice Wagner, «brotá por la misma alegría de la fuerza de creación, que vence todo dolor de la existencia, refugiándose en la dicha y en el encanto del juego». Sus claros motivos, su fácil desarrollo, su íntima originalidad, hacen de este tiempo digno remate de la obra.

Véase el análisis temático de C. de Roda:

## MAESTOSO. — ALLEGRO

Seis compases de introducción — *maestoso* —, en los que el cuarteto afirma la tonalidad de *mi bemol*, siempre en fuerte, en un ritmo característico, preceden a la entrada del *allegro*, preparada por el violín primero, el cual, *sempre piano e dolce*, acompañado por los demás instrumentos, y con la indicación de *teneramente*, expone el comienzo del primer tema en *mi bemol*,



continuado por la viola y el violín segundo, y seguido de una segunda parte en figuración más animada.

Un breve episodio de transición hace aparecer en el primer violín el segundo tema en *sol menor*,



que repite a la octava inferior el violín segundo, siempre acompañado por contrapuntos de los demás instrumentos. Con una nueva indicación del motivo característico del primer tema da principio el período de cadencia, muy breve, que termina fluctuando entre las tonalidades de *sol menor* y *sol mayor*.

La aparición del *maestoso* de la introducción, ahora en *sol mayor*, comienza la parte central de desarrollo, desenvuelta al principio sobre el primer tema, introduciendo a poco un episodio dramático en fuerte, resuelto en una nueva presentación del *maestoso* en *do mayor*. Continúa el *allegro* utilizando como base de su desarrollo elementos distintos del primer tema, hasta que al fin aparece éste en la región aguda del violín primero, como principio de la reproducción.

En toda ella está bastante alterada la forma de la exposición, con el segundo tema en *mi bemol*, y seguido el período de cadencia de una *coda* construida sobre el primer tema, un fragmento del cual termina el tiempo en pianísimo.

## ADAGIO, MA NON TROPPO, E MOLTO CANTABILE

En forma de variaciones libres.

Dos compases de preparación en pianísimo, sobre el acorde de séptima de dominante, hacen aparecer el tema en *la bemol*, cantado por el violín primero, piano,



y continuado por el violoncello. Los mismos instrumentos, en el mismo orden, exponen la segunda parte del tema.

La primera variación, en la misma tonalidad, la inician los instrumentos inferiores en una figuración característica, apoderándose a poco del tema el violín primero, acompañando siempre a los instrumentos cantantes los contrapuntos de los demás.

La segunda — **Andante con moto** — la comienzan dialogando los dos violines sobre un acompañamiento de los instrumentos inferiores.

La tercera — **Adagio, molto espressivo** —, en *mi mayor*, se desarrolla en un sentido más tranquilo que las anteriores.

La cuarta — **tempo primo** —, en *la bemol*, la cantan, como en la exposición, el violín primero y el violoncello sobre un ritmo de tresillos de los demás instrumentos, al principio libremente, después muy cerca de la forma primitiva del tema.

Un nuevo dibujo melódico, apoyado en la introducción con que se inició el tiempo, se desarrolla por algún espacio, hasta disolverse en trinos del violín primero, seguidos de una nueva variación cantada por este instrumento piano y *dolce*, en figuración de semicorcheas.

La breve *coda*, siempre piano y pianísimo, termina melódicamente el tiempo.

## SCHERZANDO VIVACE

Cuatro acordes en *pizzicato*, estableciendo la tonalidad de *mi bemol*, preceden a la exposición del tema, iniciado a solo por el violoncello,



continuado por la viola y proseguido por los violines, casi siempre sobre los dos motivos rítmicos indicados en el primero y penúltimo compases de la inserción musical.

La segunda repetición de esta primera parte se desenvuelve extensamente con cierta libertad: al principio con un pasaje a la octava en fortísimo de los cuatro instrumentos; después sobre el ritmo característico del comienzo del *scherzando*, apareciendo cortado dos veces el ritmo ternario por unos compases en dos por cuatro — *allegro* —, y continuando después e l extenso desarrollo de esta repetición.

Una corta preparación, iniciada en pianísimo sobre el acorde de *mi bemol menor*, introduce la parte central en esa tonalidad, cantando el violín primero en *presto*

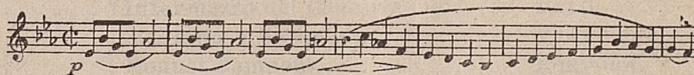


No tiene repeticiones, y en ella persiste casi constantemente el ritmo indicado, cantando siempre el violín primero.

Un calderón interrumpe su desarrollo y da entrada a la primera parte, nuevamente escrita, seguida de una corta *coda* en la cual el *presto* interrumpe brevemente la persistencia rítmica del motivo principal.

## FINALE

Cuatro compases de introducción por los cuatro instrumentos a la octava dan entrada al tema principal, encomendado al violín primero, acompañado armónicamente por los demás:



El mismo instrumento inicia una breve transición en *mi bemol* con la melodía



que completan la viola y los demás instrumentos, y al final de la cual vuelve a aparecer el tema principal, algo acortado, en el violoncello, y después en la viola, siempre pianísimo, acompañado por contrapuntos de los demás, que realzan su interés.

Un breve desarrollo sobre el mismo tema hace aparecer en seguida el segundo en *si bemol*, cantado por el violín primero,



y desarrollado con la adición de nuevos elementos melódicos y rítmicos que forman el final de esta parte expositiva.

Con el dibujo característico de la introducción, algo más prolongado, se inicia la parte central de desarrollo. El segundo tema aparece a poco como base del trabajo temático, fundiéndose en seguida con el diseño característico del tema principal, hasta predominar este último, seguido de la transición, algo desarrollada.

El primer tema vuelve a aparecer en la región aguda, con un interés mayor; la transición se hace oír en su tonalidad primitiva de *mi bemol*, aumentada también en interés, y la nueva aparición del tema primero está ahora substituída por la del segundo, en *mi bemol*, seguido de los mismos elementos que en la exposición.

Un *ritardando* prepara la entrada de la *coda* — *allegro comodo*,  $\frac{6}{8}$  —, que comienza en *do mayor* con un trino de los dos violines.

El motivo característico del tema principal, muy alterado en su ritmo, va apareciendo sucesivamente en los dos violines, el violoncello y la viola, y engendrando todo el resto del final.

El próximo concierto se celebrará el  
sábado 12 de marzo.

## MAGDA TAGLIAFERRO JULES BOUCHERIT

### I

#### PROGRAMA

Sonata para piano y violín en *la mayor*, número 526 del C. K. .... MOZART.

PIANO.	{	Tambourin.....	RAMEAU.
		Le cou-cou.....	DAQUIN.
		Tie-toe-choe.....	COUPERIN.
		Estudio en <i>si bemol menor</i> .....	MENDELSSOHN.
Estudio en <i>fa mayor</i> .....			
VIOLÍN.	{	Tocata, op. 111, núm. 6.....	SAINT-SAENS.
		Berceuse, op. 50, núm. 5.....	C. CUI.
		Intermezzo del <i>Concerto ruso</i> .....	LALO.
		Siciliana y Rigaudon.....	FRANÇOEUR.
	{	Menuet Pompeux.....	PORPORA.

Sonata para piano y violín en *re menor*,  
op. 121..... SCHUMANN.

El próximo contenido se celebrará el  
sábado 12 de marzo.

## MAEDA TAOLAFERRO

### JUPES BOUCHERIT

El próximo contenido se celebrará el  
sábado 12 de marzo.

El próximo contenido se celebrará el  
sábado 12 de marzo.

El próximo contenido se celebrará el  
sábado 12 de marzo.

