

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VII.—1907-1908

CONCIERTO VI

(123 de la Sociedad)

Cuarteto Checo (de Praga)

II

Carl Hoffmann (1.^{er} violín).

Josef Suk (2.^o violín).



Georg Herold (viola).

Hans Wihan (violonchelo).

Programa

Primera parte

CUARTETO en re: n.º 499 del Catálogo Köchel (1.^a vez). MOZART.

- a) *Allegretto.*
- b) *Mennetto: Allegretto.*
- c) *Adagio.*
- d) *Allegro.*

Segunda parte

CUARTETO en re menor: op. 34 (1.^a vez). DVORÁK.

- a) *Allegro.*
- b) *Alla Polka: Allegretto scherzando.*
- c) *Adagio.*
- d) *Finale: Poco allegro*

Tercera parte

CUARTETO en mi bemol: op. 127. BEETHOVEN

- a) *Maestoso.—Allegro.*
- b) *Adagio ma non troppo e molto cantabile.*
- c) *Scherzando vivace.*
- d) *Finale.*

Descansos de 15 minutos



CUARTETO CHECO

El Cuarteto Joachim y el Cuarteto Checo han sido, hasta el año último, los más característicos representantes de las dos tendencias en la interpretación de la música de cámara: Joachim el tipo de la interpretación austera, del pensamiento filosófico, del ambiente clásico: el Cuarteto Checo representante de la interpretación caliente, vibrante y entusiasta.

Desaparecido el primero con la muerte de su fundador, sólo queda hoy el segundo, que por tercera vez interviene en los conciertos de nuestra Sociedad.

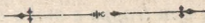
No vuelve ahora como antes estaba constituido, por haberse separado de él el célebre viola Oscar Nedbal, dedicado actualmente á la composición, y á dirigir la orquesta, pero desde hace dos años actúa este Cuarteto en la forma actual y sus triunfos y su éxito siguen siendo los mismos de antes.

Carl Hoffmann, primer violín, es un verdadero virtuoso de este instrumento.

Josef Suk, segundo violín, casado con una hija de Dvorák, es, además, uno de los compositores más importantes de su patria, habiendo obtenido hace poco un gran triunfo con su sinfonía *Asrael*.

Georg Herold, sustituye en la viola al célebre Nedbal.

El Profesor **Hans Wihan**, violonchelo, es el director y el alma del Cuarteto, y un violonchelista de gran renombre.



Wolfgang A. Mozart

(1756-1791)

Cuarteto en *re* (n.º 499 del Catálogo Köchel).

La música de cámara de Mozart comprende ocho quintetos para diversos instrumentos de arco y viento, otro con piano, 26 cuartetos para instrumentos de arco, dos cuartetos con piano, siete tríos para piano, violín y violonchelo, y algunas otras obras más, de menos importancia, sin contar las sonatas para uno ó dos instrumentos.

Los primeros cuartetos que se hicieron célebres fueron los seis dedicados á Haydn, compuestos en noviembre de 1782, y á los que ya habían precedido diecisiete publicados anteriormente. Cuatro años después de la composición de esos seis cuartetos, los más célebres de Mozart, en Agosto de 1786, compuso el en *re*, que se ejecuta en este concierto, y que apareció solo, sin formar parte de ninguna colección como por entonces se acostumbraba.

Los seis dedicados á Haydn fueron muy discutidos al tiempo de aparecer. Uno de los críticos más autorizados de Alemania decía que «ningún paladar de buen gusto podría aceptarlos» y el príncipe Grassalkowics los devolvió desde Italia al editor agregando que estaban tan llenos de faltas, que era imposible tocarlos. Por ello, en el nuevo cuarteto en *re*, se propuso Mozart, según indica Otto Jahn, «adaptarse al gusto del público, sin sacrificar la dignidad del cuarteto».

No lo considera el biógrafo de Mozart inferior á los cuartetos anteriores: la obra técnica es interesante y cuidada, el sentimiento se desenvuelve con mayor libertad y amplitud; la alegría y la fuerza se hermanan y amalgaman con la sentimentalidad característica de Mozart; hasta el final de la obra parece aproximarse al humorismo de Haydn, siguiendo su estilo en la elaboración con trapuntística.

El **allegretto** inicial es tan diáfano, y tan justo de proporciones: están tan claramente señalados los elementos de forma, que apenas si necesitan comentario alguno su sencillez melódica, que en algún caso recuerda las composiciones escénicas de su autor, ni el sentimiento puro y alegre, no sin contacto con el de la música italiana de la época.

El **menuetto** es realmente uno de estos aires de danza, gracioso y rítmico, que se ajusta en su movimiento y en sus cadencias al tipo de la música para baile.

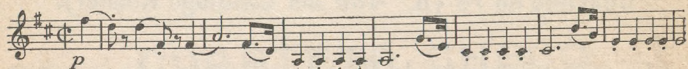
En el **adagio** domina el tipo de la melodía vocal, cantable y profusamente adornada, produciéndose muchas veces en terceras y sin que los contrapuntos y acompañamientos roben interés ni oscurezcan el de la línea melódica.

El **allegro** final es, como dice Otto Jahn, una aproximación al

humorismo de Haydn. Todo él fluye alegre y risueño, con facilidad encantadora, en forma de rondó.

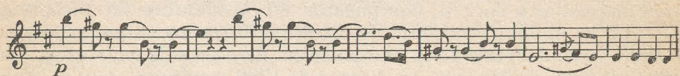
Allegretto

A la octava, los cuatro instrumentos comienzan la exposición del tema principal, piano, en re mayor



continuando su desarrollo, primero los cuatro unidos, después los dos violines, y luego la viola y el violonchelo.

La breve transición introduce enseguida el segundo tema en la mayor, análogo al principio del primero, y desarrollado en un diálogo entre los dos instrumentos extremos.



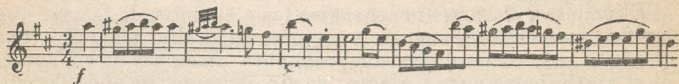
Se desenvuelve extensamente con sus dos partes características, y un último período termina la parte expositiva, apareciendo en su último compás un característico diseño, que sigue persistiendo en todo el breve desarrollo.

En él no actúan más que los cuatro primeros compases del tema, suministrando el material temático, y tratados ó en su forma original, ó en derivaciones é inversiones de ella.

El tema vuelve á producirse íntegramente, seguido de la transición y del segundo tema, ahora en re mayor, y el diseño del último compás de la parte expositiva continúa persistiendo en la *coda*, fundada también en el tema y terminada en pianísimo.

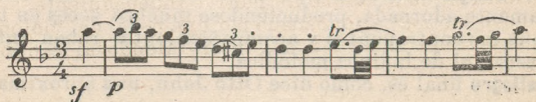
MENUETTO.—Allegretto

El violín primero, fuerte, acompañado por los demás expone el tema en re mayor.



La repetición segunda aparece como segunda parte de la melodía anterior, desenvolviéndose en su mismo estilo y carácter.

El *trio* lo comienza á cantar el violín primero, sóbriamente acompañado por los demás

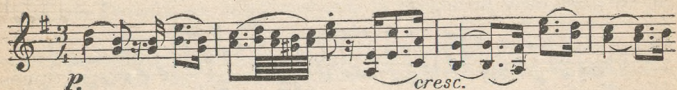


y su segunda parte se desarrolla en un estilo más contrapuntístico, con abundancia de imitaciones entre los dos violines.

El tradicional *da capo* termina el tiempo.

Adagio

Los violines, en terceras, acompañados por los instrumentos inferiores comienzan la exposición del tema principal en sol mayor.



que sigue desenvolviéndose con abundancia de adornos y en la continuación del cual intervienen melódicamente la viola y el violonchelo.

Como oposición al anterior aparece el segundo tema en re mayor dialogado entre el violonchelo, de una parte, y el violín segundo y la viola de otra.



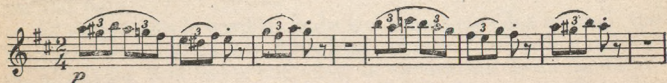
Un episodio rítmico en fortísimo, actúa como breve final de esta parte expositiva.

La de desarrollo, de muy breves proporciones, comienza con un diálogo sobre el primer fragmento del tema principal entre los dos instrumentos inferiores y los dos violines, y continúa por corto espacio hasta volver á hacer aparecer el tema primero en su forma primitiva.

La exposición de este tema se reproduce con algunas alteraciones: el segundo se hace oír en sol mayor, y una breve *coda* en pianísimo termina graciosamente el adagio.

Allegro

El primer violín, á solo, con un ligero apoyo harmónico del segundo y de la viola expone el tema principal en re mayor



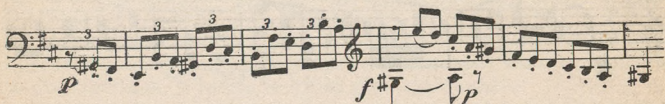
que luego continúan los tres instrumentos graves, mientras el primer violín sigue cantando un motivo independiente.

Un nuevo motivo, acompañado por una pedal del violonchelo, aparece enseguida, en re mayor, interviniendo al cantarlo los tres instrumentos superiores



y desarrollándose por algún espacio.

El tema principal vuelve á aparecer, algo desfigurado y abreviado, y á poco el segundo tema en la mayor, dialogado entre el violonchelo y la viola, primero,

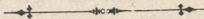


y entre el violín y el violonchelo después. Una breve aparición del motivo intermedio, ahora en la mayor, precede á un nuevo recuerdo del tema principal.

El material temático del brevísimo desarrollo lo suministran el primer tema y el motivo secundario, este último principalmente.

Vuelve á aparecer el tema principal en forma análoga á la de su primera exposición, seguido del motivo intermedio en fa mayor, muy abreviado, de una nueva alusión al tema principal en trabajo temático, del segundo tema en re mayor, tratado como al principio, y del motivo indicado, en esta misma tonalidad, con grandes alteraciones.

La nueva alusión al tema principal inicia la *coda*. En ella se presenta el tema en la forma cortada de su exposición primera, y su ritmo y su dibujo característico siguen persistiendo en toda ella, hasta producir el acorde final.



Anton Dvorák

(1841-1904)

Cuarteto en *re menor*: op. 34

Anton Dvorák es, con Smetana, la figura de más relieve entre los compositores bohemios. Su obra es muy considerable, alcanzando la numerada á 111 composiciones, además de las nueve óperas que solo han tenido fuera de Praga un éxito efímero, debido, según indica Untersteiner, á que la inspiración de Dvorák es siempre épica ó lírica, casi nunca dramática; más apta para emplearse en el desarrollo temático libre de la música instrumental que para adaptarse al texto de un libro y seguirlo fielmente.

Su producción sinfónica y de cámara es la más importante y la que mayor popularidad ha alcanzado. Esta última se compone de un trío, cinco cuartetos, un quinteto y un sexteto para instrumentos de arco; dos tríos, un cuarteto, y un quinteto con piano, y una sonata para piano y violín.

En algunas de estas obras utiliza los cantos populares de los negros de los Estados Unidos, que estudió particularmente en los tres años que fué director del Conservatorio de Nueva-York (1892-1895). En todas ellas resaltan las cualidades características de la música de Dvorák: su riqueza de invención melódica, la intensidad del espíritu romántico y encantador con que reviste sus ideas, los múltiples cambios de color con que las presenta, y la facilidad y sencilla fluidez de su composición.

El cuarteto en *re menor*, obra 34, dedicado á Brahms, es contemporáneo de su Concierto para piano, y del célebre trío *Dumky*.

En el *allegro* inicial flota, al principio, una tinta de melancolía suave. Sus temas tienen esa ingenuidad y color popular que tanto resalta en las obras de este compositor, dando á este tiempo un color de tierna poesía.

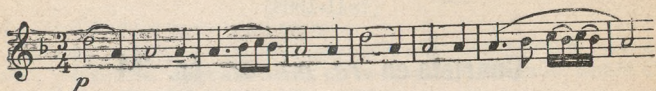
En vez del *scherzo*, se trata aquí un aire *alla polka*. Este baile popular, al que se atribuye un origen bohemio, ya llevado al cuarteto por Smetana en las *Escenas de mi vida*, sirve solo de fundamento á la primera parte de este tiempo: la central (trío) muda su compás de $\frac{2}{4}$ por el de $\frac{3}{8}$, aproximándose al ritmo y al carácter del vals.

El empleo de la sordina y de las dobles cuerdas en casi todos los instrumentos, dá una sonoridad especial, robusta y misteriosa, al *adagio*. Sus frases cortadas, la naturaleza de su melodía, la construcción de sus temas, parecen denunciar una inspiración en el alma popular, en una lamentación melancólica, cercana de la elegía, que siempre se desarrolla en sentido cantable.

De origen popular parecen también los dos temas característicos del *final*: el primero con su ritmo ligero, y el segundo, más cantable.

Allegro

El violín primero, acompañado por los demás, comienza la exposición del tema principal, en re menor, piano



largamente desarrollado.

Tras un breve episodio, en fuerte, vuelve á iniciarlo el violín segundo, pasando luego al primero, quien lo continúa en forma distinta.

El segundo tema, en fa mayor, aparece enseguida, cantado en terceras por los violines primero y segundo.



Al terminar su melodía, vuelven á comenzarla los mismos instrumentos, á la octava superior, sobre un acompañamiento más movido, uniéndose á esta segunda exposición el periodo de cadencia, en el que casi constantemente aparece apuntado el principio del segundo tema.

En la parte central comienza cantando el violín primero el tema principal en si mayor: su primer fragmento vá pasando de unos á otros instrumentos, en distintas tonalidades. El tema segundo aparece después, como base del desarrollo temático, reapareciendo, por último, el primero en su tonalidad original.

Su acompañamiento se produce ahora con agitación más grande, siempre en pianísimo, y su desenvolvimiento, bastante alterado, se caracteriza por una mayor concisión. El segundo tema, ahora en re mayor, sigue el plan primitivo, algo más ampliado, y como final del tiempo, en la *coda* aparece el episodio que separó al principio las dos exposiciones del primer tema, interviniendo este, muy fragmentado, y sirviendo también de base á la *stretta* en *più mosso*.

ALLA POLKA.—Allegretto scherzando

En forma de *scherzo*, se inicia cantando los dos violines acompañados por los demás, el tema en si bemol, piano.



La segunda repetición se presenta al principio como continuación melódica del tema anterior, que después aparece en una forma nueva, más simplificada, y luego cantado por el violonchelo. Una *codetta (poco meno mosso)* sigue á esta segunda repetición.

Al trío (*quasi lo stesso tempo*) acompaña la indicación de «las corcheas como antes», cambiando el compás de dos por cuatro en compás de tres por ocho. El violín primero apoyado en terceras ó en sextas por el segundo ó por la viola lo comienza cantando en mi bemol.



Un nuevo motivo que inicia el violín primero, alterna con el anterior en este trío, donde no hay marcados signos de repetición.

El *da capo* á la primera parte termina el tiempo.

Adagio

En re mayor, y tocando los cuatro instrumentos con sordina.

La melodía principal la canta el violín en dobles cuerdas, acompañada de una imitación canónica de la viola, con algunas intervenciones de los otros instrumentos. Comienza así



y vá seguida de un corto episodio de enlace, al final del cual se indica ya el motivo del segundo tema.

Lo canta el primer violín, acompañado por el violonchelo en *pizzicato*, y en la producción de su línea melódica van interviniendo los cuatro instrumentos



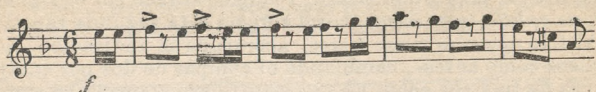
desarrollándose largamente.

Tras un breve episodio vuelve á aparecer el tema principal cantado por la viola, con imitaciones del violín primero, acompañada por *pizzicati* del segundo y un trémolo del violonchelo. Más tarde se apodera el primer violín de la melodía y tras el episodio de enlace vuelve á aparecer el segundo tema, sobre el que se produce el final en pianísimo.

FINALE.—Poco allegro

El primer tema, en re menor, sostenido su ritmo, en fuerte,

por los cuatro instrumentos del cuarteto, lo canta el violín primero.



Un breve intermedio fugado, vuelve á hacerlo aparecer, con mayor vigor al principio en pianísimo después, uniéndosele, como derivación suya, el episodio de transición.

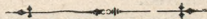
El tema segundo lo inicia la viola, acompañada por el violonchelo, con la intervención melódica de los dos violines



y lo continúa el violín primero, prolongándose después en su desarrollo, con la intervención de los cuatro instrumentos, y uniéndose á él el periodo final de la parte de exposición.

Los tres elementos más característicos de la parte anterior, -el primer tema, el intermedio, y el tema segundo- continúan interviniendo en el desarrollo, en forma de trabajo temático.

En vez de comenzar la reproducción por el primer tema, se inicia con el intermedio fugado, al que sigue una breve exposición del tema principal. El segundo se presenta en la viola, en su tonalidad primitiva, y luego en el violín primero, en re mayor, con todo su anterior desarrollo, basándose la *coda* y la *stretta* (*più mosso*) en el tema principal, y terminando, fortísimo, en re menor.



L. van Beethoven

(1770-1827)

Cuarteto en *mi bemol*: obra 127

Refiere Schindler que al comenzar el año 1824, recibió Beethoven de un príncipe ruso una carta sumamente halagadora rogándole que escribiera uno ó dos cuartetos instrumentales y que se los dedicara á él. La proposición era muy ventajosa, consiguéndose en ella que el Príncipe poseería ambas obras, como único propietario durante un año, al cabo del cual, Beethoven adquiriría el derecho de publicarlas. Como precio de los cuartetos se fijaba una suma de 125 ducados.

La primera carta fué seguida de otra, y tanto se encariñó Beethoven con la idea de los cuartetos, que abandonó la composición del oratorio *La Victoria de la Cruz*, ya comenzada, dejó á medio planear la décima sinfonía y no volvió á pensar por entonces, en otra obra, que, según él decía, iba á constituir el gran esfuerzo de su vida, lo más importante de su actividad artística: poner en música el *Fausto* de Goethe.

No recibió de San Petersburgo más que cartas consultando dudas, y pasajes difíciles de los cuartetos. Enviado el primero, el Príncipe Nicolás Galitzin pidió un segundo, y después un tercero, pero aunque Beethoven escribió varias veces reclamando la suma convenida, é interesó para ello al Embajador de Austria y á una casa comercial de San Petersburgo, fueron inútiles todas las gestiones, por haberse marchado el Príncipe á Persia con el ejército ruso.

El cuarteto fué ejecutado por primera vez el 6 de Marzo de 1825, por el Cuarteto Beethoven (Schuppanzigh, Weiss, Linke y Holz), habiendo pedido el autor á cada uno de los ejecutantes que «se comprometiera por su honor á hacerlo lo mejor posible, y á rivalizar con sus compañeros en celo por la obra».

Según una carta á Schott, este cuarteto debió ser terminado hácia fines de octubre de 1824, pero de acuerdo con las exigencias del Príncipe Galitzin, no se publicó hasta marzo de 1826, con el título de *Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle composé et dédié à Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Imperiale de toutes les Russies, par L. van Beethoven. Oeuvre 127*.

El cuarteto en *mi bemol* inicia la série de los cinco últimos, donde Beethoven lleva el arte al grado máximo de perfección é interioridad. Más aun que en las cinco últimas sonatas, y que en la Novena Sinfonía, la música no le sirve ya para hacer con sus notas los deliciosos juegos de sonidos de su arte primero, ni aun para manifestar su alma en las efusiones y la arrebatadora pasión de sus obras centrales, brillantes y atractivas por los fulgores de su apariencia. Aquí lleva aun más allá la tendencia ini-

ciada en sus sonatas finales: la forma, el ropaje exterior pierde toda su importancia personal, se subordina por completo al fondo, á la intención espiritual, y el nuevo arte con su profundidad psíquica, se separa de lo humano, para asentarse en regiones de gigantesca altura, para surgir con toda su grandeza, su misticismo y su belleza sobrenatural.

En el cuarteto en mi bemol, parece como si se sucedieran dos impresiones ó estados de alma distintos. Los dos tiempos primeros aparecen como sumergidos en un ambiente espiritual, místico y profundo, siguiendo un proceso psicológico: en los dos finales campea ese humorismo especial de su última época, grave y reposado.

Contrastan en el primer **allegro** la breve introducción ruda y enérgica, como decidida á una acción varonil, y el **allegro**, infiltrado por un sentimiento tierno y blando, con un cierto recato femenino. Ambos elementos aparecen como tejidos en el curso del tiempo, desenvolviéndose el segundo como una trama de melodía infinita, en el sentido wagneriano, y mirando como de lejos á los cánones de forma, aunque siguiendo su plan con unidad y firmeza. Es como si la naturaleza, el sentimiento, el proceso lógico de las ideas impusiera aquí ese plan especial.

Modelo de ternura, de nobleza, de beatitud es el **adagio** siguiente: todo en él habla al espíritu y todo, también, está determinado por el propósito psíquico, por el imperativo interior; como interpretación de celestiales visiones, que conducen la melodía infinita á regiones de arrobador encanto. Nada en él obedece á exigencias de técnica, ni á seguimiento de la tradición. Las variaciones del tema pueden incluirse entre lo más libre que ha salido de la pluma de Beethoven: la idea melódica no es una traba, sino el principio de una meditación que vá surgiendo libre é íntima, sin volver á recordar el punto de partida, aunque siempre relacionada con él.

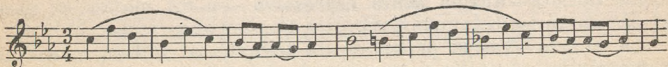
El **scherzo** es el más largo de todos sus cuartetos, casi de las dimensiones del de la novena sinfonía, y solo comparable con el del cuarteto en fa (obra 59, número 1). En el **scherzo** del cuarteto en fa, la longitud está determinada por la multiplicidad de motivos rítmicos y melódicos que se encadenan y libremente se combinan en variedad inagotable de cambiantes. En el de esta obra todo surge de un sólo motivo, insignificante en apariencia, que, sin perder su fisonomía propia, suministra materia feliz para un largo desenvolvimiento. Con él forma contraste la naturaleza del trio, oponiendo á la polifonía anterior un canto homófono, siempre encomendado al primer violín y acompañado por los demás instrumentos.

En el **final** se han desvanecido las excitaciones pasionales del primer tiempo, las supraterrrestres revelaciones del **adagio**, la fantástica é inquieta agitación del **scherzo**: sólo queda en él un juego de sonidos, de beatífico bienestar á pesar de la movilidad alegre que recuerda á Haydn: la tranquilidad que sucede á 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, según el comentario de Helm, en el que están inspiradas las indicaciones anteriores.

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 á la entrada del *allegro* preparada por el violín primero, el cual, *sempre piano e dolce* y con la indicación de *teneramente* expone el comienzo del primer tema, en mi bemol



continuado por la viola y el violín segundo.

Un episodio, más animado por su ritmo, inicia la transición, al principio melódica, en fuerte, y después en piano, apareciendo á poco en el primer violín el segundo tema, en sol menor



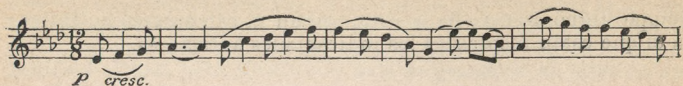
que repite á la octava inferior el violín segundo, siempre acompañado por contrapuntos de los demás instrumentos. Con una nueva indicación del motivo característico del primer tema dá principio el periodo de cadencia, muy breve, que termina fluctuando entre las tonalidades de sol menor y sol mayor.

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 á poco un episodio dramático, en fuerte, resuelto en una nueva presentación del *maestoso* en do mayor. El *allegro* continúa utilizando como base de su desarrollo elementos distintos del primer tema, hasta que al fin aparece este 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 periodo 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 violonchelo. Los mismos instrumentos, en el mismo orden, exponen la segunda parte del tema.

La primera variación, en la misma tonalidad, la inicia el violonchelo en una figuración característica, apoderándose, á poco del tema el violín primero, acompañando siempre á 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 violonchelo sobre un ritmo de tresillos de los demás instrumentos.

Un intermedio de algunas proporciones prepara una nueva variación que, inicia el primer violín en semicorcheas, piano y *dolce*, y vá seguida de una *coda*, siempre cantada por el mismo instrumento.

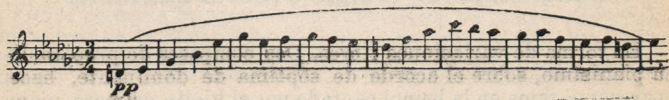
Scherzando vivace

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



continuado por la viola, y proseguido por los violines, casi siempre sobre los dos motivos rítmicos indicados en el primero y penúltimo compás de la inserción musical. La segunda repetición de esta primera parte se desenvuelve con cierta libertad: al principio con un pasaje á 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 el 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 dá entrada á 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 á la octava dan entrada al tema principal encomendado al violín primero, acompañado harmónicamente por los demás

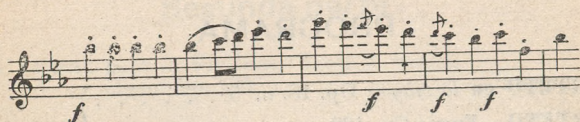


El mismo instrumento inicia una breve transición en mi bemol



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

Un breve desarrollo hace aparecer enseguida el segundo tema 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, á poco, como base del trabajo temático; fundiéndose enseguida con el diseño característico del tema principal, hasta predominar este último, seguido de la transición, algo desarrollada.

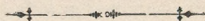
El primer tema vuelve á aparecer en la región aguda, con un interés mayor; la transición se hace oír en su tonalidad primitiva de mi bemol, aumentada también en interés, y la nueva aparición del tema primero está ahora sustituida por la del segundo en mi bemol, seguido de los mismos elementos que en 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, vá apareciendo sucesivamente en los dos violines, el violonchelo y la viola, y engendrando todo el resto del final.

CECILIO DE RODA.



**El próximo concierto se celebrará
el viernes 21 de Febrero de 1908 en el
Teatro Español, á las cinco de la tarde,
tomando parte en él, el**

Cuarteto Checo (de Praga)

PROGRAMA

CUARTETO en <i>la mayor</i> : Op. 18, n.º 5.	}	BEETHOVEN
CUARTETO.—Fuga: Op. 133.		
CUARTETO en <i>la menor</i> : Op. 132		