

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XI.—1911-1912

CONCIERTO VIII

(187 de la Sociedad)

Cuarteto Petri (de Dresde)

Profesor Henri Petri (primer violín) | Alfred Spitzner (viola).
Erdmann Warwas (segundo violín) | Profesor Georg Wille (violonchelo).

II

PROGRAMA

Primera parte.

- Cuarteto en fa mayor, núm. 590 del Catálogo Köchel..... MOZART.
- I *Allegro moderato.*
 - II *Allegretto.*
 - III **Menuetto: Allegretto.**
 - IV *Allegro.*

Segunda parte.

- Cuarteto en re menor, op. post..... SCHUBERT.
- I *Allegro.*
 - II *Andante con moto.*
 - III **Scherzo: Allegro molto.**
 - IV *Presto.*

Tercera parte.

- Cuarteto en fa mayor, op. 59, núm. 1..... BEETHOVEN.
- I *Allegro.*
 - II ***Allegretto vivace e sempre scherzando.***
 - III ***Adagio molto e mesto.***
 - IV **Tema ruso: Allegro.**

Descansos de quince minutos.

W. A. Mozart.

(1756-1791)

Cuarteto en fa mayor, núm. 590 del Catálogo Köchel.

Durante la estancia de Mozart en Berlín y en Postdam, en la primavera de 1789, asistió varias veces á los conciertos privados que se celebraban en la cámara del Rey Federico Guillermo II de Prusia, en los cuales el Monarca tocaba la parte de violonchelo. Haydn y Boccherini habían escrito cuartetos para esta agrupación musical; á Mozart se los encargó también el Rey, y, defiriendo al ruego, compuso los tres en re mayor, si bemol y fa mayor durante los meses de mayo y junio de 1790, año y medio antes de su muerte. Mozart recibió por el primero de estos cuartetos una tabaquera de oro y cien federicos.

Otto Jahn habla así de estas obras: «Por cartas de Mozart á Puchberg sabemos que el compositor escribió estos cuartetos en una de las épocas más tristes de su vida, costándole un esfuerzo inaudito desprenderse de sus preocupaciones, para no dejar ni rastro de ellas en sus trabajos. El instrumento preferido por el Rey es el que desempeña el papel principal en estos cuartetos, convirtiéndose casi en instrumento á solo y cantando las melodías en la región aguda, lo cual obliga á la viola á tomar frecuentemente la parte del bajo, alterando el color sonoro del conjunto. Como deferencia á los gustos musicales del Rey, predominan en los cuartetos la elegancia y la claridad sobre la profundidad y los desarrollos. Mozart era demasiado artista para resignarse á hacer que un instrumento del cuarteto sobresaliera indebidamente sobre los demás. El primer violín y el violonchelo dejan á los otros instrumentos su independiente poder expresivo; pero los desarrollos son poco importantes, y alguna que otra vez introduce pasajes un tanto caprichosos. De todas maneras, estos cuartetos completan la reputación y la fama de Mozart como poder inventivo, sentido de las proporciones y maestría de forma, aunque no acusen la absoluta devoción á su ideal, como los seis primeros dedicados á Haydn.»

Del **allegro moderato** dice Otto Jahn que es encantador por la sencillez y la gracia con que está hecho y por la elegancia de su elaboración. Desde el principio se acusa la preponderancia del violonchelo, interviniendo casi siempre como instrumento cantante, en la región aguda.

Más que la profundidad de sentimiento, dominan en el **allegretto** la gracia y el propósito de lucir el virtuosismo de los instrumentistas. Ni por un momento abandona el tema, siem-

pre cortejado por las escalas y fantasías de otros instrumentos, principalmente del violonchelo y el primer violín.

El gracioso **menuetto** encaja dentro del marco plácido y encantador de los tiempos anteriores.

El **final** es quizás el tiempo más importante. En él se restablece más que en los tiempos anteriores el equilibrio entre los cuatro instrumentos, «como si Mozart—dice Jahn—, arrastrado por la elaboración de sus motivos, perdiera de vista su propósito de complacer al Soberano». Fresco, suelto, alegre, está reducido á un jugueteo sobre el tema, que aparece constantemente, ó con valor principal, ó como fondo contrapuntístico de otros motivos.

Allegro moderato.

Los cuatro instrumentos, en dos octavas, inician la exposición del primer tema, en fa mayor, piano,



continuándolo el primer violín, y después el violonchelo.

Un breve episodio precede á la aparición del segundo tema, cantado por el violonchelo, *dolce*,



y proseguido por el primer violín.

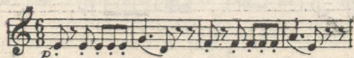
Un recuerdo del tema inicial apuntado por el violonchelo pone fin á la parte expositiva.

El desarrollo comienza utilizando un breve apunte en un jugueteo constante, prosiguiendo después libremente, hasta volver á presentar el primer tema en el *tutti* inicial.

El primer tema se reproduce algo alterado; el segundo, en si bemol, lo inicia la viola y lo termina el primer violín, y á la reproducción de la parte expositiva se agrega una breve *coda*, basada en los primeros compases del desarrollo.

Allegretto.

El tema, en do mayor, piano, lo comienza á cantar el primer violín,



prosiguiéndolo el segundo, acompañado por los floreos del pri-

mero. Continúa su desarrollo sobre distintos dibujos, conservando siempre su ritmo característico, y actuando también de segundo tema, en sol mayor, cantado por los instrumentos centrales.

En la parte central sigue apareciendo constantemente en tonalidades distintas, envuelto en diferentes dibujos de acompañamiento, hasta reaparecer en su primera tonalidad, reproduciendo la exposición con algunas variantes y terminando con una *coda*.

MENUETTO: Allegretto.

Inicia el tema el violín primero, en fa mayor, acompañado por el segundo, piano, prosiguiendo con el concurso de los cuatro instrumentos, fuerte. La segunda repetición se inicia sobre el mismo tema, prosiguiendo más libremente.

Comienzan cantando el trío los instrumentos centrales en terceras y el violín primero,



prosiguiendo en análoga forma en la segunda repetición.

Allegro.

El violín primero inicia la exposición del primer tema, en fa mayor, piano, acompañado por los demás instrumentos:

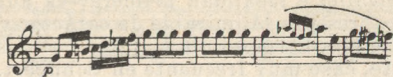


Lo continúa la viola, prosiguiendo en una segunda parte, repartida también entre estos instrumentos y terminada en una *codetta*, donde se inicia un nuevo motivo. Tras dos calderones aparece el motivo iniciado, acompañado siempre por el tema principal,



como base de un episodio que se desarrolla con alguna extensión.

El segundo tema aparece en do menor, cantado por el primer violín y acompañado por el dibujo del tema principal,



que sirve también de base al final de la parte expositiva.

En el primer tema se basa también el desarrollo, de breves proporciones.

Vuelve á reproducirse en forma análoga á la de su exposición primera, seguido del episodio de transición; el segundo tema aparece ahora en fa menor, terminando, como antes, sin *coda*.

Franz P. Schubert.

(1797-1828)

Cuarteto en re menor, obra póstuma.

Los críticos y comentaristas de la obra de Schubert consideran el cuarteto en re menor como digno compañero de su célebre quinteto en do, señalando ambas obras como las cumbres artísticas de su música de cámara. Schumann lo reputaba como lo más grande que se había producido desde la muerte de Beethoven.

El cuarteto fué escrito probablemente á fines de 1825 ó principios de 1826. En 29 de enero de este último año habla el doctor Kreissle de una ejecución privada de esta obra, y refiere que, habiendo parecido á los amigos de Schubert excesivamente largo el tiempo final, el compositor, después de pensarlo, se avino allí mismo á cortar una buena parte de lo que había escrito.

El cuarteto, como otras muchas composiciones de Schubert, fué á parar al cajón de su escritorio, para no salir de él durante el resto de su vida. Únicamente el primer tiempo fué ejecutado en un concierto (26 de marzo de 1828) por Böhm, Holz, Weiss y Linke, miembros los tres últimos del célebre Cuarteto de Beethoven, obteniendo un gran éxito.

No fué publicado hasta después de morir su autor, y su popularidad, como la de la mayor parte de la música de cámara de Schubert, se inició con la entusiasta propaganda del célebre violinista David, ferviente adorador de sus obras.

Domina en el primer **allegro** la aspereza y el vigor dramático del primer tema, oponiéndose al encantador lirismo del segundo, un armonioso y adorable canto de carácter vienés, que, perdiendo su sencillez é idealidad primera, va adoptando distintas facetas expresivas. Admirable de carácter y de factura, abre dignamente esta hermosa obra.

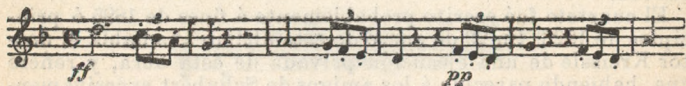
En el **andante**, caso muy frecuente en Schubert, elige como tema para las variaciones la melodía de su famoso y conocido *lied La doncella y la muerte*, compuesto en 1816. Siguiendo el camino trazado en otras obras de esta especie, el tema se presenta en cada nueva variación con nuevos colores, siempre poético, alcanzando una intensidad dramática genuinamente beethoveniana.

El tema con que se inicia el **scherzo**, muy análogo al motivo de los Nibelungos en la trilogía wagneriana, parece traer en su ritmo y en su melodía un perfume de la música húngara, que tanto impresionó á Schubert en su visita á Zselész, y que con tanta frecuencia introdujo en sus composiciones. El trío es encantador, con su melodía en canon, con la persistencia del motivo rítmico del *scherzo* y con las sencillas y elegantes ornamentaciones del primer violín.

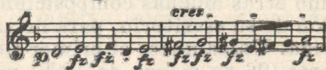
Reflejo también de los aires húngaros es el **final**. Su ritmo vivo y animado, análogo al de la tarantela, fluye con caliente verbosidad, refrescado por la aparición del segundo tema con su áspero y crudo vigor. Es un tiempo animado y alegre, que, aunque fuera del sentimiento de los tiempos anteriores, corona hermosamente la obra.

Allegro.

El tema principal, con su ritmo característico, comienza á exponerlo en fuerte todo el cuarteto, prosiguiéndolo después el violín primero sobre el acompañamiento de los demás:



Su desarrollo continúa encomendado á los tres instrumentos inferiores sobre el contrapunto del primer violín,



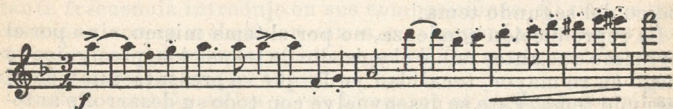
prosiguiendo extensamente y llegando por un *crescendo* al fortísimo, como si volviera á iniciarse una nueva exposición del tema. El episodio de transición descansa también en el motivo característico del tema principal.

El segundo tema, en fa mayor, lo cantan pianísimo los dos

Quinta. En sol menor. La primera repetición del tema, variado melódicamente por el segundo violín y la viola sobre la pedal rítmica del violonchelo y la fantasía del primer violín, se desarrolla pianísimo. Al repetirlo, va *crescendo* hasta el fortísimo. La segunda parte se desarrolla con mayor libertad, siempre fuerte. La *coda* se inicia tranquilamente, pianísimo, en un comentario del primer violín sobre la armonía de los demás instrumentos, prosiguiendo después muy melódicamente, siempre pianísimo, hasta la terminación del tiempo.

SCHERZO: Allegro molto.

Los dos violines, á la octava, comienzan la exposición del tema, en re menor, fuerte:



Las dos repeticiones se desenvuelven sobre él, iniciando la segunda los instrumentos graves con el tema á la octava.

En el trío, en re mayor, canta el primer violín sobre el ritmo que sostiene el violín segundo y una imitación de los instrumentos graves:

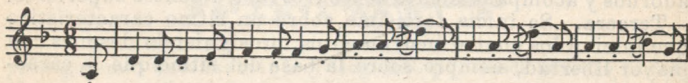


No están escritas las dos acostumbradas repeticiones, aunque el trío observa la forma tradicional.

Termina con el *da capo* al *scherzo*.

Presto.

Los cuatro instrumentos, en dos octavas, inician la exposición del primer tema, en re menor, piano,



dividido en dos partes, ambas marcadas con el signo de repetición.

Un movido episodio prepara la aparición del segundo tema,

en fa mayor, cantado fortísimo por el primer violín sobre los acordes de los demás,



tema que se desarrolla igualmente sobre un movido contrapunto que pasa sucesivamente por los cuatro instrumentos.

Un nuevo episodio, siempre fuerte, prepara la entrada de un tercer tema, en la menor, cantado pianísimo por el violín primero sobre el acompañamiento de los demás:



Tras un breve episodio basado en el acompañamiento melódico del tema anterior, reaparece el primer tema en su forma primitiva, sin repeticiones. El episodio de enlace, más desarrollado, precede al segundo tema, fortísimo, en si bemol, seguido, como antes, de un nuevo episodio y del tercer tema, ahora en re menor.

Vuelve á presentarse de nuevo el primer tema en esta tonalidad, muy abreviado, seguido de la *coda* (prestísimo)

L. van Beethoven.

(1770-1826)

Cuarteto en fa mayor, obra 59, número 1.

El manuscrito original va encabezado con la inscripción: «*Quartetto 1mo. La prima parte solo una volta. Quartetto angefangen an 26 ten mai 1806*» (comenzado el 26 de mayo de 1806). La indicación de *la prima parte solo una volta* es interesante y se refiere á que en el primer allegro no se repite la exposición, contra la tradicional costumbre en todas las obras de esta especie.

De vastas proporciones, de gran riqueza temática espléndidamente desarrollada, de una gravedad de pensamiento completamente extraña á la creación de los primeros seis cuartetos, Beethoven, sin introducir aún grandes alteraciones en la textura del molde clásico, lo ensancha de una manera pro-

digiosa, utilizando todos los recursos técnicos de los instrumentos de arco, excepto la sordina, que jamás la emplea en su música de cámara. Tanto por el contenido como por la tendencia é importancia de este primer cuarteto de la nueva serie, resulta exacto el dicho de un comentarista de que, comparándolo con los seis de la obra 18, debe ser considerado, no como un cuarteto, sino como cuatro cuartetos distintos, como si cada uno de sus tiempos constituyera una unidad independiente. Mendelssohn lo llamaba «la más beethoveniana de todas las obras de Beethoven».

Separadamente, cada uno de sus tiempos es un monumento: en la obra resultan con admirable cohesión y homogeneidad, como cuatro magníficos cuadros que lógicamente se suceden. Aun el humorismo del *allegretto* está aquí tratado con una gravedad de pensamiento muy distante, casi extraña al humorismo de los cuartetos primeros.

Y, sin embargo, fué esta obra objeto de las burlas y desdén de sus contemporáneos. Lenz refiere que cuando se tocó en San Petersburgo, el solo de cuatro compases del violonchelo sobre un si bemol al principio del *allegretto* excitó la hilaridad de todos. Nadie quería dar crédito á esa innovación; nadie concebía que se pudiera hacer dialogar á los instrumentos en esa forma: fué preciso ver la *particella* para convencerse de que no se trataba de una mixtificación. En San Petersburgo también, cuando se ejecutó en la casa del mariscal conde de Sollykoff, en 1812, Bernard Romberg, «el violonchelo hecho hombre», como le llamaban sus contemporáneos, pisoteó la parte de violonchelo de este cuarteto, tomándola por una burla y declarándola intolerable.

Dos particularidades curiosas indica Nottebohm al dar cuenta de los cuadernos en que Beethoven lo compuso.

La primera se refiere á la nota «Un sauce ó una acacia sobre la tumba de mi hermano», que aparece entre los borradores del adagio, y que podría tomarse por un pensamiento extraño á la obra si no fuera por el hecho de que el único hermano de Beethoven que había fallecido murió en 1783 (treinta y tres años antes de la composición de esta obra). El único acontecimiento familiar próximo á la nota en cuestión fué el casamiento de Carlos, hermano del compositor, en 25 de mayo de 1806, un día antes del en que Beethoven indica haber comenzado la composición de este cuarteto. De aquí que algún comentarista se pregunte, con razón, si esa nota, en el supuesto de que aluda al matrimonio de Carlos, es un humorismo, ó si encierra un sentido simbólico relacionado con el profundo dolor que inspiró este adagio.

La otra indicación se refiere al tema ruso base del alegre final. Ambos temas, el de este cuarteto y el del siguiente, los tomó Beethoven de una colección de *Lieder populares rusos*, publicada por Ivan Pratsch, y ambos los copió en su cuaderno de composición. El utilizado en este cuarteto figura en el cuaderno de Beethoven en el tono de si bemol. Es digno de notarse que las primeras notas del tema ruso son también las del pri-

mer tema del primer tiempo, coincidencia que parece acusar un deliberado propósito.

El primer **allegro**, sólo comparable al primer tiempo de la sinfonía heroica, sorprende por la majestad de su traza y la grandeza de su composición. El primer tema, noble, sereno, majestoso, se eleva desde las profundidades del violonchelo á las más elevadas regiones del primer violín, sin perder nunca su sereno y grave contorno. «Surgido de la disposición de alma más característica y personal de Beethoven, va ascendiendo en el proceso lógico de los sonidos», dice Helm. Nuevas disposiciones de alma, unas heroicas, otras briosas, dulces más tarde, van sucediéndose como rasgos de un solo carácter fundamental. En una sucesión tan típica de sentimientos la repetición de la exposición hubiera robado interés y verdad al proceso expresivo. Por ello Beethoven suprime aquí este canon de forma y continúa con el libre desarrollo de su pensamiento, presentando su creación animada de sentimientos distintos, como si viviera la vida, y en cada momento, sin dejar de ser él, mostrara un lado especial de su carácter, siempre épico y heroico. Imposible es seguir paso á paso todas las evoluciones, todas las facetas que el pensamiento reviste, y que parece afirmarse en su carácter heroico en la peroración con el formidable fortísimo que la encabeza.

Es el **scherzo** (aunque no lleva este título) más gigantesco de Beethoven, sólo comparable al de la *Novena sinfonía*. Con él se penetra en un mundo nuevo de grandiosa gracia y de no menos grandioso humor. A su lado todos los demás parecen obra de pigmeos. Es una orgía de ritmos caprichosos, de apuntes breves; una bacanal fantástica y grave, como sólo pudo concebirla el gigantesco pensamiento de Beethoven. «No es fácil señalar el sentido de esta danza de figuras parecidas, eternamente cambiantes—dice Helm—. Sólo puede explicarse por el juego libre del capricho, de la fantasía abandonada á sí misma; es la vida de un alma libre é interesante, por la que pasan los goces y la secreta melancolía iluminándola y obscureciéndola como esas nubes que ocultan ó descubren los rayos del sol, dibujando en las praderas manchas de sombra y de luz.»

«Inmensa lamentación sobre el dolor y la ruina» llama al **adagio** un comentarista. La nota trágica aparece aquí en una tragedia del alma, de un alma grande y extraordinaria que parece resumir en sí los dolores del mundo. Nada hay en él que no sea lúgubre y luctuoso. Si por un momento una sensación más dulce, como una promesa de consuelo, parece mitigar el dolor, bien pronto la acompañan los sollozos, y se sumerge de nuevo en el fúnebre ambiente del desconsuelo mayor. En una sola obra vuelve Beethoven á abordar este cuadro de desolación y de ruina: en el adagio de la sonata en si bemol, obra 109, que con el de este cuarteto y con el del primero de la obra 18, en fa, constituyen tres ejemplos típicos de la distinta manera de tratar un mismo pensamiento en las tres épocas características de su arte.

En vez de terminar el cuadro, la melodía se disuelve en una

divagación del primer violín, que sobre un trino conduce al tiempo final.

Un humorismo gravemente gracioso acompaña al tema ruso base del **final**, engendrador, por la inversión libre de uno de sus fragmentos, del segundo tema. El propósito psicológico, la intensa emoción de los tiempos anteriores, conviértense aquí en fácil desenvoltura, en el encantador desenfado con que Beethoven juega con el tema ruso, hasta presentarlo al final como mística plegaria que busca el cielo.

Allegro.

El violonchelo, rítmicamente acompañado por los instrumentos centrales, comienza sin preparación la exposición del primer tema en fa, medio fuerte y *dolce*,



que prosigue en piano el violín primero, llegando luego por un *crescendo* al fortísimo. Un motivo episódico hace aparecer en seguida, sobre una doble pedal del violonchelo y la viola, una modificación del tema en la misma tonalidad de fa, cantada por los dos violines, *dolce*,



reproducida en seguida por los instrumentos inferiores á solo, y prolongada en una derivación temática de la melodía inicial.

El violonchelo, á solo, inicia un declamado en fortísimo,



sobre el que se desenvuelve brevemente el episodio que precede al segundo tema. Este lo canta el primer violín, *dolce*, en do mayor, sobre contrapuntos de los demás instrumentos, comenzando así:

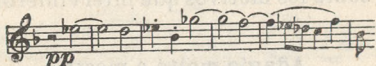


El tema se desarrolla primero melódicamente, y luego en una especie de fantasía que, después de intervenir en ella todo el

cuarteto y de llegar al fortísimo, termina en piano, con respuestas en notas tenidas entre las regiones extremas del cuarteto. En el período final de la parte expositiva suministra el material temático la melodía inicial del primer tema, cantada *dolce* por el violín primero.

La misma melodía, cantada por el violonchelo, inicia la parte central. Sucesivamente van apoderándose de ella los otros instrumentos, hasta resolverse en un episodio donde alternan simétricamente los á solo del violín primero con las intervenciones de todo el cuarteto, y que termina con el diálogo que antes apareció para terminar el segundo tema, en notas tenidas entre las regiones extremas del cuarteto.

La melodía del tema inicial, sobre notas tenidas de los demás instrumentos, da origen á una larga fantasía del primer violín, en la que luego intervienen melódicamente los instrumentos inferiores con fragmentos del tema principal. La continuación de esa fantasía actúa como contramotivo de un fugado cuyo motivo propone el violín segundo:



Al final del fugado se funden en un nuevo episodio el fragmento inicial del primer tema y otro fragmento del segundo. Preparado por otro fragmento del tema inicial, aparece inesperadamente el primer tema, cantado por el violonchelo, acompañado en la misma forma de la exposición.

El plan de ésta se reproduce ampliado y modificado: la segunda parte del primer tema aparece ahora en la bemol; el declamado, en do mayor, cantado por los dos instrumentos inferiores; el segundo, en fa, lo inicia la viola, prosiguiendo en forma análoga á la primitiva, y el período final aparece como antes, *dolce*, cantado por el violín primero.

La *coda* se inicia con un formidable *tutti* en fortísimo sobre el tema principal, que sigue presentándose en nuevas utilizaciones temáticas, brevemente interrumpido por un nuevo motivo.

Allegretto vivace e sempre scherzando.

Entre la gran riqueza de motivos que aparecen en este tiempo, descuellan por su importancia el ritmo que sobre el si bemol apunta el violonchelo á solo, y el apunte melódico con que continúa el violín segundo:



Sería demasiado largo seguir en su desenvolvimiento todo el

proceso de este tiempo. Predominando el motivo rítmico, van apareciendo diversos apuntes melódicos, siempre breves, que se mezclan y se reproducen en formas distintas.

Una segunda parte en fa menor, iniciada con la frase



se desenvuelve más melódicamente, cantada primero por el violín y luego por el violonchelo.

El ritmo y los motivos de la parte primera vuelven á imperar, revestidos de mayor interés, en nuevas y más interesantes disposiciones, con extenso desarrollo, apareciendo de nuevo la melodía de la segunda parte en si bemol menor, encomendada, como antes, al violín, primero, y al violonchelo, después.

La larga *coda* es más bien un nuevo trabajo, ampliamente desarrollado, sobre los motivos que intervinieron en la primera parte.

Adagio molto e mesto.

La melodía principal, en fa menor, la canta el violín primero, *sotto voce*, acompañado contrapuntísticamente por los demás instrumentos:



Reproducida por el violonchelo, y seguida de un breve complemento, continúa el violonchelo cantando el principio del segundo tema en do menor,



que, recogido por el violín, se desarrolla largamente.

El mismo segundo tema, en la bemol, iniciado también por el violonchelo, prepara un nuevo y breve episodio que da entrada en el mismo instrumento á la melodía principal, libremente desarrollada.

Una nueva melodía en re bemol, que canta el violín primero, pianísimo, *molto cantabile*,



y que se desenvuelve con alguna extensión, da entrada en el mismo violín á la melodía inicial, en fa menor, más variada y adornada.

No se reproduce nuevamente, como en la primera parte, sino que va seguida del segundo tema en fa menor, envuelto en un mayor interés y desarrollado en la misma forma de origen.

El segundo violín, doblado á poco por el primero, inicia por última vez la melodía principal, cuyo final se diluye en una fantasía del violín, que, al descansar en un trino, da entrada al

TEMA RUSO: Allegro.

Sobre el trino del violín primero expone el violonchelo el tema ruso, *sempre piano*, en fa:



Reproducido por el violín primero é iniciado nuevamente por la viola, se disuelve en un episodio de alguna extensión, que conduce al segundo tema, en do mayor, cantado por el violín segundo, *dolce*, sobre una pedal superior del primero é intervenciones rítmicas de los otros instrumentos:



Lo reproduce el violín primero en do menor, y tras una indicación del principio del tema ruso aparece un nuevo motivo rítmico bastante desarrollado, que va seguido de unas escalas en fortísimo por todo el cuarteto, disminuyendo luego la sonoridad y quedando solo el primer violín sosteniendo el trino con que comenzó el tiempo.

Al principio del desarrollo impera el tema ruso, unido á otros elementos menos importantes, tratado en trabajo temático. Después domina el motivo rítmico que antes apareció al final de la exposición, y que, más desarrollado ahora, vuelve á hacer aparecer, después de un nuevo episodio, el tema inicial.

En pianísimo lo expone el violín primero, siguiendo el plan de la exposición, algo alterado. El segundo tema lo canta el violonchelo en fa mayor, y á la terminación del motivo rítmico iníciase la *coda*.

Se basa principalmente en el tema ruso, que, después de presentarse como fundamento de un nuevo desarrollo, recobra su forma primitiva en un *adagio, ma non troppo*, cantado, como una plegaria, en la región más aguda del violín, para terminar con los pocos compases en *presto* que ponen fin al tiempo.

CECILIO DE RODA.

TEMA RUSSO: Allegro.

El próximo concierto se celebrará el viernes 16 de febrero de 1912, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con el siguiente

PROGRAMA

CUARTETO PETRI (de Dresde)

III

- Cuarteto en mi bemol, op. 64, núm. 6..... HAYDN.
- Cuarteto en si bemol, op. 67..... BRAHMS.
- Cuarteto en do sostenido menor, op. 131..... BEETHOVEN.