

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO VIII

(202 de la Sociedad)

Cuarteto Rosé (de Viena)

Profesor Arnold Rosé (primer
violín).

Paúl Fischer (segundo violín).

Antóia Ruzicka (viola).

Profesor Frederic Buxbaum (vio-
lonchelo).

CUARTETOS DE BEETHOVEN

V

PROGRAMA

Primera parte.

V Cuarteto en la mayor, op. 18, núm. 5.

- I *Allegro.*
- II *Menuetto.*
- III *Andante cantabile.*
- IV *Allegro.*

Segunda parte.

XVI Cuarteto: Gran fuga en si bemol, op. 133.

Introducción.—Fuga: *Allegro.*—*Meno mosso e moderato.*
Allegro molto e con brio.

Tercera parte.

X Cuarteto en mi bemol, op. 74.

- I *Poco adagio.*—*Allegro.*
- II *Adagio, ma non troppo.*
- III *Presto.*
- IV *Allegretto con variazioni.*

Descansos de quince minutos

CUARTETO ROSÉ

Por quinta vez figura el nombre de este Cuarteto en los programas de nuestra Sociedad.

Por ello no necesita en realidad esta nota de presentación

Forman el **Cuarteto Rosé** los señores:

Profesor **Arnold Rosé** (primer violín).—Imperial y Real virtuoso de cámara de S. M. el Emperador de Austria, primer *Concertmeister* de la Opera de Viena, etc., etc.

Paúl Fischer (segundo violín).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Antón Ruzicka (viola).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Profesor **Frederic Buxbaum** (violonchelo).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Las notas críticas que figuran en estos programas son las mismas que redactó D. Cecilio de Roda para nuestros conciertos del año 1908-1909, con ligeras modificaciones hechas por su autor en el verano último.

V Cuarteto en la mayor, obra 18, número 5.

Es quizás el que más directamente procede del arte anterior; del de Mozart, sobre todo. La mayor parte de los comentaristas, principalmente Ulibicheff, cuya admiración por Mozart y por su arte es bien conocida, hasta señalan el íntimo é inmediato parentesco de este cuarteto de Beethoven con el de Mozart en la misma tonalidad, agregando que procede de él, como el quinteto con piano en mi bemol procede de su homónimo mozartiano. Helm, sin negar la analogía, añade que sólo puede aplicarse al ambiente y á las disposiciones de forma, no al contenido, al espíritu ni á la invención, que son personales, con la personalidad de la primera época de Beethoven, en un sentimiento tierno, amable, feliz, inspirado por dulces y sencillas emociones.

Las notas más personales de este cuarteto hay que buscarlas en fragmentos: en el trío del minué, con su característico acompañamiento y con su melodía, anunciadora del tipo del tema con variaciones (primer tiempo de la sonata de piano en la bemol, obra 26) y del tema del tercer tiempo del trío obra 70, número 2; en la quinta variación del andante, de carácter sinfónico, con la disposición del tema en los instrumentos centrales, acompañado por los trinos del primer violín y los *staccati* del violonchelo, en sonoridad tan original y nueva, que se sale por completo de cuanto en este género habían concebido Haydn y Mozart.

Allegro.—Es quizás el que más se aproxima al tipo mozartiano del cuarteto en la mayor: hasta el plan característico de éste, con la breve exposición del primer tema y la mayor amplitud concedida al segundo, con la concisión en el desarrollo y la poca importancia de la *coda*, resulta aquí fielmente seguido. Fresco, juvenil, se desarrolla todo con gracioso humorismo, sin otros momentos de seriedad que los del principio de la exposición del segundo tema.

Menuetto.—La misma influencia mozartiana sigue apareciendo muy visible en la primera parte de este tiempo: un minué cortesano y ceremonioso, que muy bien podría encajar en el ambiente del segundo cuarteto en sol. En vez de repetir la exposición del tema, Beethoven lo escribe nuevamente, encomendándolo á la viola, como respuesta de un interlocutor. En el trío, más original, es digno de notarse el especial color que adquiere su melodía, cantada en octavas por el violín segundo y la viola, con sus característicos acentos, transportada al final á los dos violines y terminada por los mismos instrumentos que al principio la expusieron.

Andante cantabile.—El andante con variaciones parece tomar como modelo el tipo de Haydn en el «cuarteto imperial», y más directamente aún el de Mozart. El tema de Beethoven está reducido en su primera parte á seguir la sucesión de notas de la escala diatónica descendente y ascendente. Sobre el apunte de este tema, en un cuaderno de composición de Beethoven ha encontrado Nottebohm una palabra en la que parece leerse *Pastorale*. La naturaleza apacible y tranquila del tema, y la quinta variación antes citada, con su fuerza de vida y sus trinos, como explosión de embriaguez primaveral, quizás puedan inducir á confirmar esa indicación. Salvo la variación quinta, todas las demás se ajustan al punto de vista de Mozart y de Haydn: á vestir la melodía con diversos adornos, envolviéndola en arascos, floreos é imitaciones.

Allegro.—En el final nótase alguna mayor independencia. La melodía fluye ligera y fácil, con espontaneidad admirable, con tintas más personales, en alegre corriente, para detenerse de pronto en el segundo tema, que procede, como indica Helm, de esferas más altas; como si esa alegría la interrumpiera una meditación seria y volviera de nuevo á su felicidad primitiva. La deliciosa fluidez del allegro termina dignamente en la humorística y encantadora *coda*.

Allegro.

El primer tema se inicia en la mayor, cantado por el primer violín, acompañado por los demás instrumentos:



Completado con la intervención de un nuevo motivo en figuración más movida, y tras el breve período de transición, aparece el segundo tema en mi menor, piano, iniciado por los cuatro instrumentos, que, unidos en los dos primeros compases, se separan contrapuntísticamente después:



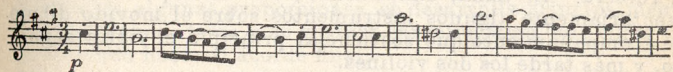
La primera parte de este segundo tema se desarrolla como continuación de su motivo inicial; á la segunda, dialogada entre los cuatro instrumentos, en mi mayor, se une el período final de cadencia terminado en movida figuración de semicorcheas.

Comienza el desarrollo como continuación del período anterior, utilizándose en él fragmentos de los temas segundo y primero, tratados á veces melódicamente. De cortas dimensiones, enlázase con la reproducción de la primera parte.

El primer tema se prolonga brevemente, y el período de transición preséntase en la misma forma y tonalidad de la exposición. Ni el segundo tema, con sus dos partes en la menor y la mayor, ni el período de cadencia sufren alteración alguna, prolongándose el último en unos pocos compases que actúan de final.

Menuetto.

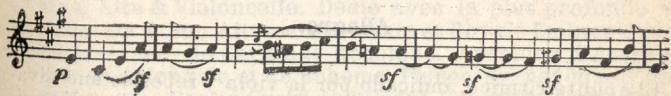
El primer tema, en la mayor, piano, lo canta el violín primero acompañado por el segundo,



y en vez de repetirse en la misma forma, lo reproduce la viola acompañada por los tres instrumentos.

Inicia la repetición segunda un nuevo motivo más floreado, terminado con un apunte melódico en do sostenido menor, fortísimo. Tras un silencio vuelve aparecer el tema de la primera parte.

Cantan la primera parte del trío los dos instrumentos centrales, á la octava, acompañados por el violonchelo y el primer violín:



En la repetición segunda, dentro del mismo carácter, la melodía sigue cantándose siempre por dos instrumentos á la octava: los dos inferiores primero, los superiores después, y los centrales al final.

Con el *da capo* tradicional termina el tiempo.

Andante cantabile.

En forma de andante con variaciones. El tema, en re mayor, consta de las dos partes acostumbradas, cantada la primera por los dos violines en sextas,



iniciando la melodía de la segunda la viola y el violonchelo, y prosiguiéndola los dos violines.

Las variaciones se suceden en el orden siguiente:

Primera. En forma fugada, sobre una variante del tema que propone el violonchelo.

Segunda. Cantada por el violín primero, siempre pianísimo, diluido el tema en tresillos de semicorcheas, y sencillamente acompañada por los demás instrumentos. En la segunda repetición adquieren pasajera importancia los instrumentos inferiores.

Tercera. El tema, simplificado, lo van exponiendo fragmentariamente algunos instrumentos sobre el movido dibujo de acompañamiento que sostiene al principio el violín segundo, y más tarde los dos violines.

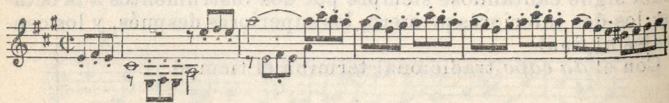
Cuarta. *Sempre pianissimo*, presenta el tema algo modificado en su línea melódica, muy cantable.

Quinta. En fuerte, varían el tema á la octava el violín segundo y la viola, acompañados por el violonchelo y por un trino del primer violín. La disposición de los instrumentos se altera pasajeramente en la repetición segunda.

Coda. Al descender la sonoridad al pianísimo iníciase el tema en si bemol como para una nueva variación, desenvolviéndose después libremente. Aparece el tema por última vez, pianísimo, *poco adagio*, como base del final.

Allegro.

El apunte rítmico, indicado por la viola y repetido sucesivamente por los cuatro instrumentos, hace nacer en el violín primero el tema principal, en la mayor, piano,



que sigue desarrollándose, siempre comentado por el apunte rítmico inicial.

Una breve transición precede al segundo tema, en mi mayor, pianísimo,



acompañado después por unas escalas descendentes y continuado más tarde con un nuevo motivo.

El período de cadencia se caracteriza por la repetida intervención del diseño arpegiado que engendra su motivo característico.

Comienza la parte central utilizando el primer tema en un largo episodio. Una breve aparición de la melodía principal del segundo vuelve á dejar el puesto al primer tema en los dos instrumentos superiores, mientras el violonchelo ejecuta las escalas descendentes que acompañaron al segundo tema en la exposición. Proseguido después con libertad, y tras una breve alusión al segundo tema, se inicia la reproducción de la primera parte.

Está algo alterada; el tema segundo aparece en la mayor, y la *coda*, de algunas proporciones, se desarrolla principalmente sobre el primer tema y su apunte característico, que sigue interviniendo hasta el acorde final.

XVI Cuarteto: Gran fuga en si bemol, obra 133.

Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée pour 2 Violons, Alte & Violoncelle. Dédié avec la plus profonde vénération A Son Altesse Impériale et Royale Eminentissime Monseigneur le Cardinal Rodolphe, Archiduc d'Autriche, Prince d'Hongrie et de Bohême, Prince-Archevêque d'Hollmütz, etc., Grand Croix de l'Ordre Hongrois de St. Etienne, etc., etc., par L. van Beethoven. Oeuvre 133. Propriété de l'Editeur. Vienne, chez Math. Artaria.

Esta composición sufrió grandes transformaciones en el pensamiento de Beethoven. Fué concebida y bosquejada primeramente para final del cuarteto en la menor, obra 132; la semejanza de su motivo con el de la introducción del referido cuarteto, y más aún el hecho de encontrarse sus primeros apuntes entre los de la composición del final del cuarteto en mi bemol,

obra 127, y los del primer tiempo del en la menor, no dejan duda sobre este punto.

Después abandonó la idea, ante la nueva orientación que señalaba la *canzona*, y compuso la fuga para final del cuarteto en si bemol (hoy obra 130); entre los diversos contramotivos que Beethoven apuntó para ella, se encuentran en sus cuadernos algunos muy análogos al tema del *andante con moto* de ese cuarteto. En esta forma—como su tiempo final—fué enviada la composición al Príncipe Nicolás Galitzin, y ejecutada en público por el Cuarteto Schuppanzigh el 21 de marzo de 1826; pero al publicarla el editor Artaria suplicó á Beethoven, y logró persuadirle, de que hiciera un nuevo final para el cuarteto en si bemol, porque en la obra, ya muy larga de por sí, pesaban demasiado los 745 compases de que consta. Beethoven compuso entonces el final con que actualmente figura ese cuarteto, tituló la fuga en el manuscrito *Ouverture*, y autorizó su publicación separada, dedicándola al Archiduque Rodolfo, á quien antes había dedicado la mayor parte de sus más geniales obras: el cuarto y quinto conciertos de piano; varias sonatas de piano, entre ellas la grande en si bemol, obra 106, y la última, obra 111; el gran trío, la misa en re, etc., etc.

Esta dedicatoria da idea de la importancia que Beethoven concedía á la fuga en cuestión. Coincidencia curiosa es la de que las dos grandes fugas que escribe en los últimos años de su vida constituyen en su propósito el tiempo final de dos obras en si bemol: una para la gran sonata, obra 106; otra para el cuarteto de que primitivamente formó parte.

Esta del cuarteto, más aún que la de la gran sonata, obra 106, parece responder á aquel propósito manifestado por Beethoven á Holz: «Hacer una fuga no tiene nada de artístico: yo hice muchas cuando estudiaba; pero la fantasía tiene también sus fueros, y hoy es preciso introducir en el modelo antiguo una materia nueva, verdaderamente poética.» Sus largas proporciones, sus disonancias, la manera especial de tratar el tema de la fuga, no sólo por la variedad de sus contramotivos, sino más especialmente aún por las transformaciones rítmicas que alteran su fisonomía característica, son sumamente originales.

Lenz dice de ella que siendo, como es, la obra menos comprendida de todas las del último período, encierra un *divertissement* del más alto interés, episodio encantador, rayo de luz que penetra en este intrincado laberinto.

Ya en la **introducción** á la fuga se anuncia un Beethoven nuevo, dominando con la novedad de su lenguaje, dejando entrever fugazmente un alma de ternura y delicadeza.

La **fuga** se inicia sobre un primer contramotivo orgulloso y exaltado, como si un espíritu diabólico fuera su animador. El motivo de la fuga, como un rugido, va recorriendo sucesivamente los cuatro instrumentos, complicándose cada vez más, sin abandonar el matiz constante de gran fuerza, siempre sinfónico, pidiendo al cuarteto grandes sonoridades. Entre grandes disonancias, en diabólica y extraña orgía, sigue siempre su camino hasta hacer un alto y reaparecer tras él tierno y me-

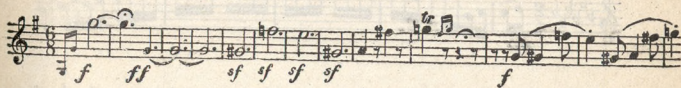
lódico, dulce y acariciador en el **meno mosso e moderato**, contrastando su pianísimo constante con el desenfreno de sonoridad que reinó en la parte anterior. Un breve alarde de fuerza vuelve á presentarlo sobre un contramotivo nuevo (casi reproducción del motivo *coda* que empleó en la fuga final del cuarteto en do, obra 59, número 3) amoroso y dulcísimo, revestido de un encanto especial. Nuevas fisonomías expresivas siguen sucediéndose, aunque predominando entre ellas los tres tipos de contramotivos notados con su expresión característica, para terminar con un formidable *crescendo* sobre el contramotivo inicial, cuyo ritmo acaba por servir de base al final.

Por lo expuesto puede verse que esta fuga—*tantôt libre, tantôt recherchée*, según el título que la encabeza—nada tiene que ver con el modelo clásico, ni aun con la forma ordinaria de tratarla. Audaz, extraña, nueva desde cualquier aspecto que se la mire, llama la atención por lo original de sus combinaciones, por las variantes expresivas que el motivo adopta, si un tanto áridas en la primera parte, jugosas y dúctiles en la segunda mitad.

Beethoven mismo la arregló para piano á cuatro manos, publicándose en esta forma después de su muerte con el número de obra 134. Su efecto se amplía interpretada por una masa de instrumentos de arco, forma en la cual ha sido ejecutada frecuentemente en Alemania durante los años últimos.

Introducción.

Allegro.—El cuarteto, en fortísimo, expone á la octava, en sol mayor, el motivo de la fuga, aislado, en dos formas rítmicas,



repetiendo la forma segunda en otra tonalidad.

Meno mosso e moderato.—Una nueva forma rítmica del motivo se expone por dos veces en este movimiento; la segunda acompañada de uno de los contramotivos que después han de aparecer.

Allegro.—El primer violín, á solo, pianísimo, en si bemol, expone una cuarta forma rítmica del motivo, que es la que ha de predominar en la primera parte de la fuga.

Fuga.

Allegro.—El motivo y el contramotivo se producen simultáneamente en si bemol, el primero cantado por la viola y el segundo por el violín primero, ambos en fortísimo:



El violonchelo y los violines segundo y primero van apoderándose sucesivamente del motivo de la fuga, sobre el contramotivo iniciado, cuyo ritmo persiste constantemente.

Esta primera parte se desarrolla con mucha extensión. El motivo desaparece ó se transforma mientras se desenvuelven algunos episodios, á veces entre grandes disonancias, volviendo á presentarse al final invertido y desfigurado. En la última parte el ritmo del contramotivo es sustituido por otro, y más tarde por un tercero en tresillos durante algún espacio.

Meno mosso e moderato.—Después de apuntar tres veces los dos violines las cuatro primeras notas del motivo de la fuga, canta el primer violín, melódicamente, sobre un acompañamiento del segundo y del violonchelo, el dibujo en sol bemol



que en seguida sirve de nuevo contramotivo al tema de la fuga. Este aparece sucesivamente en la viola y en el violín segundo, y tras un episodio breve en el violonchelo y en el violín primero, continuando sus apariciones en alguno de los instrumentos, casi siempre fragmentado, hasta predominar el contramotivo y llegar por un *diminuendo* al

Allegro molto e con brio.—El motivo adopta la segunda forma rítmica de la introducción. Después, fragmentariamente, sigue desarrollándose sobre un nuevo contramotivo melódico,



en un intermedio de breves proporciones.

El motivo, en blancas (primera forma de la introducción), en la bemol, vuelve á exponerse con sus cuatro entradas (violonchelo, viola, violines segundo y primero) sobre el contra-motivo:



En su extenso desarrollo se le agregan nuevos dibujos, entre ellos uno en trinos que va adquiriendo cada vez importancia mayor.

Una alusión al contramotivo que apareció en la primera exposición de la fuga va seguida del predominio de este elemento rítmico, acompañando á apuntes del motivo durante algún espacio, hasta resolverse en un movimiento más lento.

Meno mosso e moderato.—Es episódico y muy breve. El motivo y los contramotivos primero y segundo se hacen oír simultáneamente. Después un pasaje de transición —*poco a poco, sempre più allegro ed accelerando il tempo*—, siempre piano, conduce de nuevo al **allegro molto e con brio**, reproducción de la anterior exposición de este movimiento, pero con mayor desarrollo y fantasía.

Dos breves alusiones á los contramotivos primero y segundo (*Allegro.*—*Meno mosso e moderato*) preparan la *coda*: *allegro molto e con brio*.

El motivo continúa apareciendo en ella, tratado en fantasía, terminando con él y con el contramotivo primero, en fortísimo.

X Cuarteto en mi bemol, obra 74.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, composé et dédié à Son Altesse le Prince regnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz, par L. van Beethoven. Propriété des Editeurs. Oeuvre 74, à Leipsig, chez Breitkopf & Härtel.

En los dos años que transcurren desde 1807, año de la terminación de los tres cuartetos dedicados al Conde de Rasumoffsky, hasta 1809, en que aparece la composición del en mi bemol, publicado en diciembre de 1810, la literatura beethoveniana se enriquece con la sinfonía pastoral, tres conciertos, dos para piano y uno para violín y orquesta, la obertura de

Coriolan, dos tríos (obra 70) y otras obras de menor importancia.

Algún comentarista señala la preferencia que acusan las composiciones de esta época de Beethoven por el tono de mi bemol: el quinto concierto de piano, este cuarteto, uno de los tríos de la obra 70, la sonata *Les adieux*, están escritos en la misma tonalidad.

Pertenece este cuarteto al período menos activo de la vida de Beethoven, al año en que las tropas francesas entraron en Viena. El ruido de los cañones afectaba á Beethoven de tal modo, que en más de una ocasión buscó refugio en el sótano de la casa de su hermano para no oírlos. Los acontecimientos políticos y la intranquilidad reinante se tradujeron en una menor producción, en una crisis de su dirección artística que ha hecho que muchos de sus biógrafos miren este cuarteto como curiosidad del más alto interés desde el punto de vista bibliográfico.

La razón de la dedicatoria al Príncipe de Lobkowitz, á quien están dedicados los seis primeros cuartetos, debe encontrarse en la protección especial de que fué objeto Beethoven en esta época por parte de algunos nobles austriacos. Se hallaba muy escaso de recursos cuando Jerónimo Bonaparte, entonces Rey de Westfalia, le ofreció el puesto de maestro de capilla en Cassel, con un sueldo de 600 ducados (7.500 pesetas), y 150 más para gastos de viaje é instalación. Esta oferta, aunque parece haber sido hecha á fines de 1808, no influyó en el ánimo del compositor hasta algunos meses después. La alarma que cundió en Viena entre los aficionados á la música fué extraordinaria; su resultado inmediato, el comprometerse los Príncipes de Lobkowitz y de Kinsky y el Archiduque Rodolfo á pasarle una pensión de 4.000 florines anuales hasta tanto que se le pudiera conseguir un puesto oficial de maestro de capilla en la corte vienesa. El agradecimiento de Beethoven á sus protectores se tradujo en la dedicatoria de tres obras sucesivas: la 73 (concierto de piano en mi bemol), al Archiduque Rodolfo; la 74 (este cuarteto), al Príncipe de Lobkowitz; y la 75 (seis *lieder*), á la Princesa de Kinsky.

Señalan los comentaristas en este cuarteto un dualismo altamente significativo: el contraste entre una ternura idealista, delicada y sentimental, y el sentimiento de fresco realismo que tan poderosamente se eleva y desarrolla. Hasta la disposición general de la obra, con sus múltiples sentidos y contrastes, acusa una interesante novedad. Cada tiempo parece influido por un sentimiento distinto: á la enigmática interrogante de la introducción responde el fresco ambiente del primer tiempo, con el humorístico empleo de los *pizzicati*, que han dado á este cuarteto el nombre de *cuarteto de las arpas*; al noble sentimentalismo del adagio, el formidable y pavoroso espíritu del presto siguiente; coronando la obra un alegreto con variaciones, cuyo tema, tan dulce y apacible, arroja una nota de delicada poesía.

Es curioso el juicio de este cuarteto formulado al tiempo de su aparición por el *Allgemeine Musicalische Zeitung*, de Leip-

zig: «Más grave que alegre, más profundo y lleno de arte que agradable y gustoso. No es de desear que la música instrumental continúe por estos caminos. El cuarteto no tiene por misión celebrar la muerte, pintar sentimientos de desesperación, sino elevar el alma por un juego imaginativo, dulce y bienhechor. El adagio..., ¡sombrio nocturno!»

Poco adagio.—Allegro.—Una figura melódica, como interrogación enigmática salida del alma, íntimamente expresiva, inicia la introducción. En ella, con más amplitud, con más importancia melódica, parece reproducirse el pensamiento que informó la introducción del anterior cuarteto en do (obra 59, número 3). La duda se resuelve al fin en las tres notas del acorde de mi bemol, expuestas en arpeggio ascendente, que después de una frase melódica tierna y dulce van mariposeando graciosamente de unos instrumentos á otros en el característico *pizzicato*, siempre sostenido por el constante ritmo de otros instrumentos. La energía tranquila del segundo tema y la armoniosa suavidad de su segunda parte son notas nuevas que aumentan el interés de la exposición. La fuerza y energía que á poco se introducen en el espíritu del desarrollo van apagándose lentamente, hasta expirar en el idealismo de las arpas. Una larga *coda* termina el tiempo, como parte nueva que se introduce en el plan, más bien como un nuevo desarrollo, en el que el motivo de las arpas domina por completo.

Adagio, ma non troppo.—La melodía infinita de libre vuelo, de noble y doloroso sentimentalismo, se desarrolla en este tiempo como una romanza sin palabras, casi siempre encomendado su canto al primer violín. Por tres veces interviene la melodía, descendiendo de región en cada una de ellas y enriqueciéndose en cada nueva entrada con mayor complicación de adornos; sus dos intermedios son dos cantos nuevos, íntimamente doloroso el primero, como un lamento, como un quejido; más noble y sereno el segundo, acompañado por sorda agitación. Al reaparecer el primero de estos intermedios como final, parece presentarse la tristeza misma, según la frase de un comentarista.

Presto.—El ímpetu del presto, su fatídico fatalismo, parecen una continuación ó una renovación del primer tiempo de la quinta sinfonía. No es sólo la semejanza del tema: su espíritu, su elocuencia, el tempestuoso torbellino que lo impulsa, hablan el mismo lenguaje que allí, siempre amenazador y pesimista. Como parte alternativa introduce aquí Beethoven una forma y un carácter muy significativos, completamente nuevos en su música, según el dicho de Marx. Al torbellino de su tema se une pronto un inesperado *cantus firmus*, formando, no un contraste, sino un aspecto nuevo del sentimiento inspirador de la parte principal, que, como allí, arrastra con la fuerza poderosa de su interés. Nada más lejos del minué clásico ó de los *scherzi* anteriores. El Beethoven de la novena sinfonía y de los últimos cuartetos aparece aquí, ensanchando prodigiosamente el molde clásico.

Después de repetir el trío y de hacer oír por tercera vez la primera parte, todavía prosigue ésta en una prolongación mis-

teriosa, sobre cuyo final, sin interrupción, comienza el *allegretto*.

Allegretto con variazioni.—El tema, de dulzura y sencillez encantadoras, aparece notado en otra forma, entre los apuntes para la obra 59, con letra de un *lied* de Matthisson, titulado *Wunsch*. Su carácter plácido, suavemente melancólico, aparece desarrollado en las seis primeras variaciones en la manera clásica, pero con un espíritu significativamente beethoveniano. Alternando la fuerza y el vigor de las variaciones impares con el recato y sensibilidad de las pares, como si sucesivamente las inspiraran un espíritu varonil y un espíritu femenino de exquisita delicadeza, termina, después de indicar otros sentimientos de variación, en la loca carrera de una alegría desenfrenada.

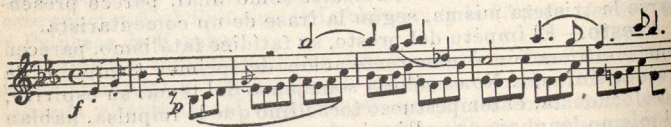
Poco adagio.—Allegro.

En la introducción—*poco adagio*—, de algunas proporciones, comienza cantando el primer violín, *sotto voce*, sobre la armonía de los demás, destacando el motivo interrogación:

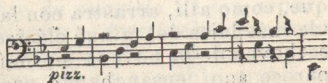


Una nueva frase, *espressivo*, iniciada por el violín primero, interviene con importancia melódica en el curso de esta introducción, que se enlaza con el *allegro* por una lenta escala cromática en valores rítmicos sobre el motivo interrogación, repetido por el violonchelo.

El *allegro* comienza en fuerte, dividido el tema principal, en mi bemol, entre los dos violines:



Al terminar de reproducir la viola la última frase inserta, los dos instrumentos inferiores, sobre el ritmo mantenido por los dos violines, ejecutan el *pizzicato* que ha dado su nombre á este cuarteto,



invirtiéndose luego la disposición de los instrumentos. Un breve período de enlace presenta el segundo tema, en

si bemol, iniciado por la viola, á la que siguen en imitaciones los demás instrumentos,



prosiguiendo después melódicamente el violín primero, acompañado por fragmentos de las escalas con que se inició este segundo tema. El último período de la parte expositiva se forma por la sucesión de varios motivos breves, muy melódico el último.

La parte central comienza utilizando el primer tema como base del desarrollo, continuando luego con un motivo rítmico, sobre un trémolo de los instrumentos centrales, que se resuelve en un importante episodio, piano, repitiendo el violín y el violonchelo la misma nota en cuatro octavas, en el mismo ritmo, y sobre el trémolo del segundo violín y la viola. El *pizzicato* de las arpas, considerablemente ampliado y modificado, vuelve á introducir el tema principal como principio de la reproducción.

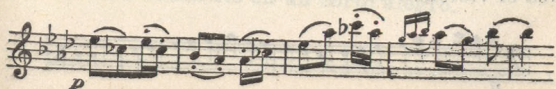
Algo modificada la disposición de los instrumentos en la exposición de la primera parte del primer tema, y ampliado el *pizzicato* que lo terminó, sigue el período de transición y el segundo tema, ahora en mi bemol. Al final de la parte expositiva se agrega una larga *coda*, que utiliza primero un fragmento del tema principal, luego el *pizzicato*, con el que van mezclándose apuntes melódicos, después el motivo final de la parte expositiva, terminando con una nueva intervención del *pizzicato* en arpeggios ascendentes y descendentes.

Adagio, ma non troppo.

Un compás de preparación precede al tema principal, cantado por el primer violín en la bemol, en la región aguda, mientras los demás instrumentos acompañan contrapuntísticamente á *mezza voce*:



Expuesta la melodía, siempre *cantabile*, va seguida de un declamado en la bemol menor, igualmente cantada por el violín sobre un acompañamiento de mayor sencillez:



Su final, seguido de un breve comentario y de una corta cadencia en el violín primero, se une al tema principal, cantado por este mismo instrumento en la región media, revestido de mayores adornos en la línea melódica y cambiando su primer acompañamiento por uno arpegiado.

Integramente expuesta, síguela ahora el tema de la parte central, en re bemol, muy melódico y cantable, acompañando al violín primero los dos instrumentos inferiores,



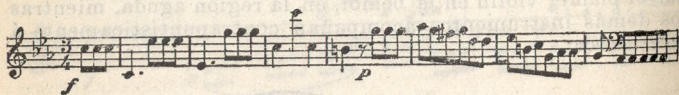
y cantando después la melodía el violonchelo, acompañado por los instrumentos centrales y por un expresivo contrapunto del primer violín.

Un breve enlace hace aparecer por tercera vez la melodía principal con un acompañamiento distinto, más pintoresco, en la región grave del violín primero, elevándose luego á la región central, y apareciendo allí envuelta en arabescos y adornos.

La melodía que formó la segunda parte del tema principal vuelve á iniciarse en la misma tonalidad de la bemol menor, prosiguiendo libremente en la *coda*, que termina en pianísimo, *morendo*.

Presto.

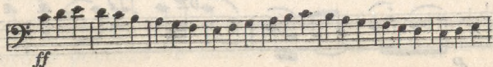
Sobre el agitado movimiento de los instrumentos centrales y el ritmo que en el bajo marca el violonchelo, expone el violín el tema de la primera parte, *leggiermente*:



La primera repetición es muy breve.

La segunda se desarrolla extensamente sobre el ritmo y los elementos expuestos, á los que se agregan algunos apuntes melódicos brevemente desarrollados, terminando en pianísimo con el ritmo inicial sobre una pedal del violonchelo.

La parte alternativa lleva las indicaciones de **più presto**, **quasi prestissimo**, y *si ha d'immaginar la battuta de 6/8*. La comienza el violonchelo á solo, fortísimo, en do mayor,



uniéndosele en seguida una especie de *cantus firmus* en la viola,



y prosiguiendo siempre, sin repeticiones, mostrando la unión de ambos elementos.

A la primera parte, nuevamente escrita, sigue una nueva reproducción de la parte alternativa, volviendo á hacer oír de nuevo la parte inicial seguida de una *coda* que, al terminar en pianísimo, sirve de enlace para el tiempo siguiente.

Allegretto con variazioni.

El tema, en mi bemol, lo expone el violín primero sobre un sencillo acompañamiento de los demás, y consta de las dos partes acostumbradas:



Las variaciones se suceden en el orden siguiente:

Primera. *Sempre forte e staccato*.—Interviniendo los cuatro instrumentos en arpeggios ascendentes y descendentes.

Segunda. *Sempre dolce e piano*.—Cantada por la viola en una figuración de tresillos de corchea, sobre notas tenidas de los otros instrumentos.

Tercera. *Forte*.—Sobre un dibujo en semicorcheas del violín segundo y del violonchelo, la viola y el primer violín varían el tema á contratiempo.

Cuarta. *Sempre piano e dolce*.—El primer violín simplifica la forma original del tema sobre el sencillo acompañamiento de los demás.

Quinta. *Sempre forte*.—Los tres instrumentos inferiores varían el tema en un ritmo característico, mientras el violín acompaña en arpeggios.

Sexta. *Un poco più vivace*.—En pianísimo, sobre una pedal del violonchelo en tresillos de corchea, varían los demás el tema en figuración de corcheas sencillas.

Coda. La prolongación de la variante anterior engendra el final, donde todavía se indican nuevas formas de variación, terminando más animadamente en un corto alegre.

CECILIO DE RODA.

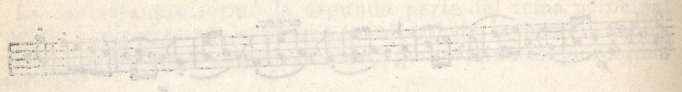
unidos en un grupo de cuatro flautas en la viola



y prolongando siempre sin cesar, mostrando la unión
de ambos elementos.
A la primera parte, nuevamente escrita, sigue una nueva
producción de la parte alternativa, volviendo a hacer en
esta la parte inicial seguida de una coda que, al final de
la primera, sirve de enlace para el tiempo siguiente.

Allegretto con variazioni.

El tema, en mi bemol, lo expone el violín primero sobre un
pedaleo acompañamiento de los flautas y corno de las dos par-



Las variaciones se suceden en el orden siguiente:
Primera. Siempre forte e animato.—Intervinendo los cuatro
instrumentos en arpeggios ascendentes y descendentes.
Segunda. Siempre forte e primo.—Cantada por la viola en
una figuración de trépolos de corchea, sobre notas tenidas de
los otros instrumentos.
Tercera. Forte.—Sobre un dibujo en semicorcheas del violín
segundo y del violonchelo, la viola y el primer violín varían el
tema a contratiempo.
Cuarta. Siempre piano e dolce.—El primer violín simplifica
la forma original del tema sobre el sencillo acompañamiento
de los flautas.
Quinta. Siempre forte.—Los tres instrumentos inferiores
varían el tema en un ritmo característico, mientras el violín
acompaña en arpeggios descendentes.
Sexta. Un poco más vivace.—En guitarra, sobre una pedal
del violonchelo en trépolos de corchea, varían los flautas el tema
en figuración de corcheas sencillas.
Séptima. La prolongación de la variación anterior, encierra el
final, donde todavía se indican nuevas formas de variación, ter-

El próximo concierto se celebrará el
viernes 28 de febrero de 1913, en el Tea-
tro de la Comedia, á las cinco de la tar-
de, terminando con él la serie de

CUARTETOS DE BEETHOVEN

ejecutados por el

CUARTETO ROSÉ (de Viena).

PROGRAMA

- VI Cuarteto en si bemol, op. 18, núm. 6.
- XI Cuarteto en fa menor, op. 95.
- XVII Cuarteto en fa mayor, op. 135.



El próximo concierto se celebrará el
viernes 28 de febrero de 1915, en el Tea-
tro de la Comedia, á las cinco de la tar-
de, terminando con el la serie de

CUARTETOS DE BEETHOVEN

ejecutados por el

CUARTETO ROSÉ (de Viena).

PROGRAMA

- VI Cuarteto en si bemol, op. 18, núm. 6.
- XI Cuarteto en fa menor, op. 51.
- XVII Cuarteto en fa mayor, op. 135.

