

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XIII.—1913-1914

CONCIERTO XII

(224 de la Sociedad)

Miércoles 18 de marzo, en el teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde.

Cuarteto Checo (de Praga)

Karl Hoffmann (primer violín).
Joseph Suk (segundo violín).

Georges Herold (viola).
Profesor Hans Wihan (violonchelo).

III

PROGRAMA

Primera parte.

Cuarteto en do sostenido menor, op. 17..... G. SGAMBATI.

- I. *Adagio*. — *Vivacé, ma non troppo*.
- II. *Prestissimo*.
- III. *Andante sostenuto*.
- IV. *Allegro*.

Segunda parte.

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

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

Tercera parte.

IX cuarteto en do mayor, op. 59, núm. 3..... BEETHOVEN.

- I. **Introduzione:** *Andante con moto*. —
Allegro vivace.
- II. *Andante con moto, quasi allegretto*.
- III. **Menuetto:** *Grazioso*.
- IV. *Allegro molto*.

Descansos de quince minutos.

CUARTETO CHECO

Por sexta vez actúa en la Sociedad Filarmónica este Cuarteto, que, con el que dirigía Joachim, representaron 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 cálida, vibrante, entusiasta.

Fué fundado en 1892 por los Sres. Hoffmann, Suk, Nebdal y Berger, produciéndose por primera vez en Viena, con éxito extraordinario. Dos años más tarde sustituyó Nebdal al profesor Berger, y á partir de ese momento el Cuarteto emprendió una serie de *tournées* triunfales por todas las naciones de Europa. En 1906 el profesor Herold reemplazó á Nebdal, quedando constituido el Cuarteto en la forma actual.

Karl Hoffmann nació en Praga, en 1872. Hizo sus estudios en el Conservatorio de dicha ciudad. A poco, y habiéndose ya distinguido como solista, entró á formar parte del Cuarteto Checo como primer violín.

Joseph Suk nació en Kracovitz (Bohemia), en 1874. Procede, como Hoffmann, del Conservatorio de Praga. Estudió composición con Dvorak, con cuya hija está casado. Ha compuesto multitud de obras de cámara, orquestales y vocales.

Georges Herold nació en Rakonitz (Bohemia), en 1875. Discípulo del Conservatorio de Praga, como sus compañeros. Después de haber pasado algunos años en el Extranjero como *Concertmeister*, fundó un Cuarteto que con su nombre, y hasta el momento en que M. Herold entró á formar parte del Checo, realizó bastantes *tournées* artísticas.

H. Wihan, violonchelista, nació en Bohemia, como los anteriores. Discípulo de Hegenbart, en el Conservatorio de Praga, y luego de Davidoff, desempeñó el puesto de *Concertmeister* en Salzburgo, Sondershausen y en la Opera Real de Munich. Fué profesor en el Conservatorio de Praga hasta su entrada en el Cuarteto Checo.

Giovanni Sgambati.

(1843)

Cuarteto en do sostenido menor, obra 17.

En el arte musical italiano contemporáneo esta venerable figura del anciano Sgambati representa quizás la gloria más legítima después de la desaparición de Verdi. Pianista maravilloso allá en su juventud, su fama comenzó á extenderse cuando apenas habia franqueado los umbrales de la adolescencia. Ya en el año 1860 sus conciertos en Roma y en las principales ciudades de Italia, con programas consagrados exclusivamente á los grandes clásicos, en los que figuraban preferentemente los nombres de Beethoven, Chopin, Schumann, Bach y Händel, atraían sobre el joven virtuoso la atención general, ejerciendo sobre el público una saludable influencia. Por aquella época la situación de la música en Italia era deplorable: perdidas las tradiciones de los clásicos, no se pedía al arte sino un poco de solaz pasajero, ignorándose en absoluto los progresos que la expresión más pura de ese arte habia alcanzado en otros países. A Sgambati, auxiliado y estimulado poderosamente por Liszt, su gran admirador, amigo y maestro, le cupo la gloria de restaurar en su patria las desaparecidas tradiciones. La Sala Dante, centro de la intelectualidad musical de Roma, con su Sociedad Orquestal, dirigida por Ettore Spinelli, y frecuentemente por Sgambati, y la Sociedad de Cuartetos, constituida por Ramacciotti, Sgambati, Fori y Pinelli, comenzó á ser un activo centro propagandista de la buena música, logrando despertar el amor hacia el género sinfónico y el de cámara. Fueron varios años de activa labor para Sgambati, como intérprete, como director, como compositor y como crítico, pues á su ardiente apostolado por el hecho unia la propaganda de la pluma, redactando sus excelentes artículos sobre estética de la revista *L'Art en Italie*, publicada en Roma por Duvant. Ya cimentada su obra, emprendió larga *tournee* de conciertos por Europa, logrando tan alto renombre, que al quedar vacante en 1881 la dirección del Conservatorio de Moscú, por muerte de Nicolás Rubinstein, le fué ofrecido dicho puesto, que hubo de renunciar el insigne artista para consagrarse exclusivamente desde entonces á la enseñanza del piano en el *Liceo Musicale di Santa Cecilia*, de Roma, fundado por él y por Ettore Pinelli. De esa brillante institución ha salido una verdadera falange de concertistas y compositores de educación sólida, y

entre los más distinguidos, Ernesto Consolo, De Luca, Ferrata, Tosi, Rosati, Carrer y Giorni.

Como compositor, Sgambati ha producido unas sesenta obras originales, más algunas transcripciones pianísticas de Liszt, Gluck y otros grandes músicos. Ricardo Wágner contribuyó grandemente á difundir la fama de Sgambati en este particular. Hallándose el autor de *Tristán* en Roma, en 1876, tuvo ocasión de oír las obras de Sgambati, entre las que figuraban los dos quintetos con piano y varios *lieder*. Sorprendido Wágner de encontrar en la Ciudad Eterna un compositor de tan extraordinario mérito, no sólo pidió nuevas audiciones de música de Sgambati, sino que hubo de recomendar á la casa Schott con todo entusiasmo la publicación de los dos quintetos. Estos fueron editados á poco por Schott, con un preludio y fuga para piano. En el género música de cámara las obras de Sgambati publicadas hasta el presente son: los dos mencionados quintetos en *fa menor*, obra 4, y *si bemol*, obra 5 (este último ya ejecutado en esta Sociedad por el Cuarteto Rebner hace dos años), y este cuarteto en *do sostenido menor*, obra 17, que figura hoy en programa y que dió á conocer en la Sociedad el Cuarteto Checo en 1904.

El cuarteto en *do sostenido menor*, obra 17, no alcanza las grandes proporciones que los quintetos del mismo autor. Más ponderado de arquitectura, más sintético, y quizás más representativo del temperamento y tendencias de Sgambati, es obra de inspiración lozana, rica de color, pura de líneas y elegante de trazo, palpitando á través de lo pintoresco, su nota dominante, vibraciones de un sentimiento hondo, sensualmente apasionado, netamente latino, con una ligereza y una gracia de factura en un todo italianas. Estrenado en Londres en 1882 por el Cuarteto Kneisel, de Boston, obtuvo desde el primer momento entusiástica acogida. A su publicación fué incluido por Joachim en sus programas el cuarteto en *do sostenido*, y hoy es universalmente célebre, y, sin duda, el principal sillar en que descansa la popularidad de Sgambati en el mundo musical.

Un *adagio* patético, de un sentimentalismo á lo Schumann y de corte eminentemente dramático, con oposición de dos ideas: una, la inicial, melancólica, pero serena, apacible, como impregnada de dulce resignación; la otra, atormentada, dolorosa, incierta de ritmo, anhelante, desenvolviéndose sobre un acompañamiento misterioso é inquieto, como un presentimiento fatídico, sirve de pórtico al cuarteto, engendrando su *coda* la principal y más penetrante idea melódica del tiempo inmediato.

En el *allegro vivace* intervienen tres elementos fundamentales: un tema agitado, fugitivo, anguloso, que circula por todo el tiempo, transformándose, modificándose y adoptando variados aspectos tonales y rítmicos desde su aparición en el primer compás; otro elemento melódico constituido por un motivo reiterado, pleno de pasión y de fuego, de arrebatada vehemencia, que pasa de unos á otros instrumentos como una corriente de savia y de vida; y, por último, una amplia, una generosa efusión lírica, en la que la línea melódica, acaso un tanto mendelssohniana en su trazado, pero caldeada por una inspi-

ración y un brío netamente italianos, se eleva con majestuosa serenidad sobre el agitado fondo del cuadro musical. El desarrollo de este tiempo admirable, por su riqueza armónica, contrapuntística y rítmica, evidencia una técnica sólida, adquirida al contacto de los grandes clásicos y combinada con un bien equilibrado y sano empleo de los recursos del arte moderno.

El *prestissimo* es un *scherzo* bastante desarrollado, ofreciendo sumo interés, no sólo por la brillantez de su colorido y por las curiosas combinaciones de ritmos, dentro de la obstinación del fundamental, sino por la suprema destreza con que la idea madre, de carácter eminentemente popular, napolitano probablemente, está trabajada y embellecida por el saber técnico, sobre todo en la parte central, presentada en estilo fugado.

Deliciosa impresión musical es el *andante sostenuto*. Quizás el propósito del autor ha sido describir las poéticas sensaciones de un paseo en góndola por los dormidos canales de Venecia, las aguas rielando á la luz de la luna, flotantes en el ambiente, que saturan fragancias de jardines, ecos de plegarias; y en la discreta sombra de la navecilla, un tierno idilio amoroso arrullado por la canción del gondolero... En la construcción del bellísimo tiempo juegan en mayor cantidad que en los restantes del cuarteto las melodías de típico dibujo popular, destacándose por lo exquisito de su factura la inicial, de carácter religioso, á modo de plegaria, y dos temas de barcarola perfectamente característicos.

El *allegro final*, con su carácter de marcha animada, jubilosa, rebotante de movimiento y de vida, cuadro pintoresco que acaso refleja nupciales alegrías, con rumores de multitud que se agita y prorrumpen en vítores, gozoso tañer de instrumentos pastoriles y marciales ecos de trompetas, y en el que el intento descriptivo es bien manifestado, sin que la inspiración del compositor caiga ni un solo momento en la banalidad ni en vulgares recursos imitativos, es un digno coronamiento de esta obra, que con toda justicia ha adquirido puesto de honor en la historia del cuarteto moderno.

ADAGIO.—VIVACE, MA NON TROPPO

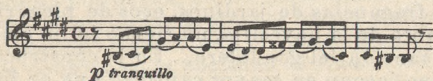
Adagio.—Apoyado por los tres instrumentos inferiores del cuarteto, comienza á cantar el violín primero, fuerte y un poco sostenido, el tema, en *re bemol*,



proseguido y desarrollado después en octava alta por el mismo instrumento, pianísimo y expresivo, sobre sencillos contrapun-

tos. Un rápido y breve diseño rítmico, en trino interrumpido, que sostiene el segundo violín y la viola, en terceras, piano, sirve de sustentación armónica al inmediato episodio de enlace, durante el cual dialogan el violonchelo y el violín primero, compartiendo un motivo de carácter patético, para llegar por un *crescendo* á un desdoblamiento del tema inicial, cantado á la octava, fortísimo y cada vez más apasionadamente, por ambos interlocutores. Un *diminuendo* gradual, siempre sobre el persistente diseño rítmico mencionado, que se diluye en un pianísimo, prepara la breve *coda*, *più adagio*, cantada á la octava por los instrumentos intermedios y el violín primero, sobre notas dobles tenidas en el violonchelo, y en la que se halla el germen del motivo principal del tiempo siguiente, para enlazar tras un silencio con el

Vivace, ma non troppo.—Piano, tranquilo, comienza así el violín segundo, en *do sostenido menor*,

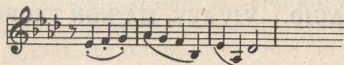


motivo inquieto que ha de intervenir, con diferentes aspectos, en la exposición, desarrollo y reexposición, solo ó combinado frecuentemente con la idea principal,



expuesta, fortísimo y *con fuoco*, por los cuatro instrumentos, á la octava, y recogida y completada en *mi mayor* por el segundo violín y el violonchelo, robusteciendo el ritmo una doble línea melódica fuertemente acentuada de la viola y el violín primero.

Un pequeño episodio en *la bemol*, con alusiones al motivo inicial, prepara la aparición de la segunda idea, en dicho tono,



de aspecto severamente escolástico al ser enunciada por el violonchelo é imitada en valores disminuídos por el violín primero, repetida luego por el violonchelo y la viola, y que, desvaneciéndose en un arpeggio pianísimo, reaparece transformada en la amplia melodía



cantada por el violín primero, expresivamente, sobre un movido acompañamiento en figuraciones de tresillos en el segundo violín y la viola.

La reaparición de la idea en canon trae una *coda*, en la que, sobre un acompañamiento lleno de interés rítmico, el violín primero canta la melodía sincopada



con la que, tras un *crescendo* y un *apianando* súbito, termina la exposición.

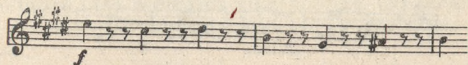
En el desarrollo intervienen el tema inicial del *adagio*, ahora en *mi mayor*; el primer motivo del *allegro*; el tema principal, en *re bemol*, algo alterado, que es cantado primero por el segundo violín y el violonchelo, después por los tres instrumentos superiores, y finalmente pasa á la región grave, para constituir, en pianísimo, susurrante fondo sonoro, sobre el que se mueve suave idea melódica expuesta por los dos violines á octava. Los contornos de la melodía y del acompañamiento se funden en un *perdendosi e ritardando*, con la vuelta inmediata del tema secundario en sus dos aspectos, encomendada ahora á la viola la amplia melodía que antes expuso el violín, terminando la breve reexposición con la idea en sincopas que figuró como *coda* de la primera parte del tiempo, al que sirve de conclusión el motivo final del *adagio*.

PRESTISSIMO

Dos compases de preparación en *tutti*, fuerte y *con fuoco*, presentan el ritmo que ha de mantenerse en todo el *scherzo*, cuyo tema expone el violín primero en un pianísimo súbito, *sotto voce* y *staccato*, en *mi mayor*,



acompañado por los restantes instrumentos, primero en uniformidad de ritmo, y después, al presentarse el segundo motivo,



con diseños rítmicos encontrados. El *scherzo* continúa desarro-

llándose libremente, hallándose la parte alternativa tratada en estilo fugado á cuatro partes, iniciando el motivo el violonchelo, y pasando éste sucesivamente á los instrumentos superiores. La repetición del tema principal, abreviado, cierra el *scherzo* en una delicadísima esfumación de sonoridades.

ANDANTE SOSTENUTO

Los tres instrumentos superiores, pianísimo y con sordina, presentan en *sol sostenido menor* la idea, de marcado carácter religioso,



Tras un reposo sobre un calderón y una pausa, un ondulante diseño en terceras, expuesto por los violines y la viola en la región aguda, pianísimo y tranquilo, cantan aquéllos á octava la primera parte del tema de sabor popular,



sobre un acompañamiento arpegiado de la viola, y luego termina la segunda parte el violonchelo,



sobre un acompañamiento en síncopas de los instrumentos restantes.

Un largo episodio modulante, iniciado en *mi mayor* y constituido primero por un obstinado diseño imitativo que se mueve desde la viola al violonchelo, envuelto entre arpegiados adornos de los violines, prepara la vuelta del tema religioso, en *mi bemol*, reexpuesto por el violín primero en forma de variación, al que sucede un nuevo tema, en *do menor*,

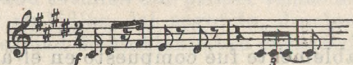


cantado por el violín segundo, fuerte y expresivo, sobre un

acompañamiento en arpeggios y acordes lleno de interés. Una nueva progresión modulante conduce al tono fundamental, en el que vuelve á oírse la segunda parte del tema de carácter popular. Corta *coda*, con brevísima alusión al tema religioso, pone término al andante.

ALLEGRO

Fuerte y resuelto, los cuatro instrumentos atacan el tema, en *do sostenido*,



seguido del animado motivo episódico



que con diversos aspectos, cada vez más agitado y tumultuoso, lleva á la segunda idea, con carácter de danza popular,



expuesta en *re mayor* por la viola, el violín segundo y el violonchelo, pianísimo, bajo una pedal aguda del violín primero, idea que se repite humorísticamente en *staccato* y *pizzicato* en los mismos instrumentos, para resolverse mediante un pasaje de enlace en la reexposición del primer tema, al término del cual surge en el violonchelo el característico motivo



destinado á desempeñar activa función durante el desarrollo del tiempo, con intervenciones de los demás elementos melódicos y rítmicos. Un *agitato* y *fortísimo* conduce á la última reexposición del tema de danza, que enlaza con la agitada *coda*, constituida por un persistente dibujo rítmico de la viola sobre una anhelante idea melódica en síncopas, cantada por el violín primero, y una conclusión en *presto* y *fortísimo* de extrema brillantez.

A. BARRADÓ.

Johannes Brahms.

(1833-1897).

Cuarteto en la menor, obra 51, número 2.

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

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

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

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

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

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

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

ALLEGRETTO, MA NON TROPPO

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



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

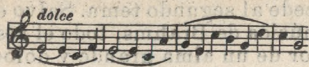


y que se resuelve en un pasaje más animado. Un breve solo del violín primero hace aparecer el segundo tema, en *do mayor*, cantado en terceras por los violines sobre arpeggios de la viola y un *pizzicato* del violonchelo, con la indicación de *molto piano e sempre mezza voce, grazioso ed animato*:



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

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



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



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

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

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

ANDANTE MODERATO

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



y revestida después de un mayor interés en el acompañamiento.

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



brevemente prolongado en un corto episodio.

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

QUASI MENUETTO, MODERATO.— ALLEGRETTO VIVACE

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



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

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



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

FINALE: ALLEGRO NON ASSAI

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



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

L. van Beethoven.

(1770-1827)

IX cuarteto en do mayor, obra 59, número 3.

En Alemania y en Austria suelen designar este cuarteto con el sobrenombre de *Helden-Quartett*, «cuarteto del héroe», asignándole en la obra de cámara un puesto análogo al que la heroica ocupa entre las sinfonías. Otros comparan su elocuencia con la del final de la quinta sinfonía, y Marx lo tiene por una de las más fieles representaciones del espíritu de su creador, cuando en la noche de su soledad escrutaba los abismos de la existencia, irguiéndose después con toda la virilidad de su alma gigantesca.

Estas observaciones y comentarios sólo pueden tener una cierta justificación aplicados al primer tiempo, y aplicarse completamente á la fuga final, nunca á los tiempos centrales, influidos por otra clase de sentimientos.

De cualquier manera, este cuarteto no tiene menos personalidad que los dos anteriores. Si el primero en *fa* descuella por la majestad de su traza, por las regiones de elevación espiritual en que se mueve; si el segundo se presenta envuelto en su tinta misteriosa é íntima, este tercero, con el heroico presentimiento de su comienzo, con las fogosidades que arrastran, con la grandiosidad, con el ímpetu arrebatador de su final, es digno compañero de los otros dos, aun reconociendo en él una menor homogeneidad de estructura, que en nada empaña la individual belleza de cada una de sus partes.

INTRODUZIONE: *Andante con moto*.—*Allegro vivace*.—Las palabras de Marx antes copiadas parecen tener aplicación especial á la introducción de este primer tiempo. En ella parece verse á Beethoven sumido en una de sus hondas meditaciones, aislado del mundo, concentrado en la intimidad de su espíritu, por el que sólo vaga el germen de una idea. Un momento de resolución, más bien de acción, sin objetivo determinado, comienza á animarle, hasta explotar al fin en la rítmica y valiente melodía que domina é infunde su alma al alegre. Tras ella todo es animación y verbosidad. Todo el tiempo está tratado sinfónicamente, con humorismo legítimamente beethoviano, sin utilizar en el amplio desarrollo más que esa especie de fantasía que precedió á la presentación y algún otro motivo

secundario; sin peroración de grandes vuelos, sin más que una caprichosa sonrisa que actúa á modo de final.

Andante con moto, quasi allegretto.—«Suenan en su lentitud—dice Marx—, no como un dolor presente, sino como el lamento de un recuerdo que no se sabe de dónde viene para conmover y estremecer nuestros corazones.» Toda la primera parte, con su deliciosa *coda*, parece por su dulzura, por su encanto halagador, un presentimiento de las romanzas sin palabras de Mendelssohn, quien no había nacido aún cuando esta obra fué estrenada. Después Beethoven se sumerge en tristezas más hondas, pasajeramente iluminadas por algún rayo de luz de mendelssohniario carácter. Sus recuerdos parecen divagar en un mundo de tristezas, hasta que la melodía primitiva, con los característicos *pizzicati* del violonchelo, viene á intervenir con su encantadora dulzura, extinguiéndose al final sobre los vaporosos *pizzicati* de los cuatro instrumentos.

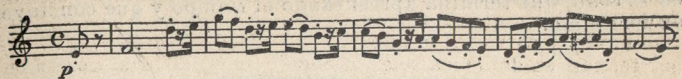
MENUETTO: Grazioso.—Un comentarista apunta la indicación de que no aparecen en él la alegría ni el heroísmo «para no profanar la dolorosa impresión del andante»; otro cree ver aproximarse y retirarse dos parejas parodiando los minués de antaño. Es un tiempo tranquilo, gracioso, amable, cuyo trío forma vivo contraste con la parte principal, que al terminar la segunda repetición se diluye en la encantadora *coda*, sobre la que ataca la viola el tema de la fuga. La razón de su carácter y de su colocación en este puesto, más bien que en razones psicológicas, debe encontrarse en el contraste brusco, en la sacudida que produce la fuga final tras un tiempo de ambiente tan delicado y plácido, no del todo extraño al dulce sentimiento del andante.

Allegro molto.—Es titánico, formidable, lleno, según la acertada frase de Helm, de entusiasmo tempestuoso, electrizador, genial, donde la grandeza de la concepción apenas si puede encerrarse en la sonoridad del cuarteto, escrito, al parecer, de un aliento solo, que únicamente puede apreciarse en toda su grandeza ejecutado por cuatro virtuosos que sepan comunicarle todo el ardoroso fuego y toda la intensa vida sonora que palpita en el pensamiento de Beethoven. Es imposible dar una idea de la ardorosa pasión, de la impetuosidad maravillosa con que se desploma esta catarata de sonidos. Ante la elocuencia arrebatadora de esta fuga, no es posible pensar en las curiosidades de su forma (primer tiempo de sonata, con una fuga como primer tema), en la disposición de sus episodios, en nada que no sea dejarse subyugar por el vibrante arrebatado de esta creación, digna de figurar al lado de las más geniales de Beethoven.

INTRODUZIONE: ANDANTE CON MOTO.—ALLEGRO VIVACE

La lenta introducción, en notas tenidas, siempre pianísimo, en la que sólo se destaca un breve apunte, precede á la entrada

del *allegro vivace*, donde el primer violín, á solo, comienza ejecutando una fantasía en *do mayor*,



que, proseguida, conduce por un *crescendo* al primer tema, en la misma tonalidad, cantado en fuerte por los tres instrumentos superiores sobre una pedal rítmica del violonchelo:



Su exposición va seguida de una segunda parte, á manera de complemento, que, iniciada por el violín segundo y proseguida por el primero, conduce al episodio de transición, iniciado por el primer violín con el motivo



Este episodio continúa su proceso hasta hacer aparecer el segundo tema, dialogado entre los cuatro instrumentos, en *sol mayor*, fuerte, tema que comienza



y que prosigue su desarrollo casi siempre en una animada figuración. Un nuevo motivo muy breve, que, expuesto por el violonchelo, reproducen sucesivamente la viola y el primer violín, inaugura el período final de esta primera parte.

El desarrollo utiliza al principio la fantasía con que inició el *allegro* el primer violín, diluida ahora en un episodio que termina utilizando el complemento del primer tema, en *fa mayor*, y luego el principio del período de transición. Libremente continuado éste, lo sigue un episodio (fortísimo primero, piano después) dialogado entre los dos instrumentos inferiores de una parte, y los dos superiores de otra, terminado en una nueva fantasía del primer violín, que prepara el advenimiento del tema principal.

Expuesto como en su forma primera, más adornado á veces,

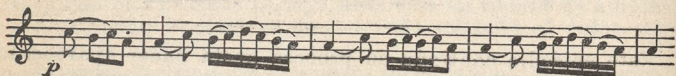
y sin el complemento que antes lo siguió, va seguido del episodio de enlace, modificado y alargado, y del segundo tema en *do mayor*. El período final de la parte expositiva se prolonga en la *coda*, que termina apresurando el tiempo y que concluye en fortísimo.

ANDANTE CON MOTO, QUASI ALLEGRETTO

El tema principal consta de dos partes, marcadas ambas con el signo de repetición. La primera, en *la menor*, se inicia cantando el primer violín, al que luego se agregan los instrumentos centrales, sobre un *pizzicato* del violonchelo, la melodía



A la terminación de la segunda parte, y sobre el *pizzicato* del violonchelo, canta el primer violín, apoyando su ritmo los instrumentos centrales, un breve complemento del tema,



continuando en un episodio no muy extenso que da entrada al segundo tema.

Lo expone el violín, en *do mayor*, *dolce*,



prosiguiéndolo la viola y terminándolo el violín primero.

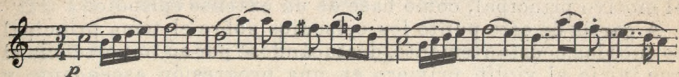
El desarrollo se prolonga extensamente, en el carácter del tema principal, siempre en sentido melódico, y en forma de diálogo entre diversos instrumentos. La aparición del segundo tema, en *la mayor*, da origen a nuevos episodios sobre el mismo, resueltos al fin en un *pizzicato* del violonchelo, que, sobre notas tenidas de los otros instrumentos, desciende hasta la región más grave de su diapason, preparando la reproducción del tema principal.

Este se presenta ahora revestido de mayor interés contrapuntístico, con sus dos partes, que, en vez de repetirse, aparecen nuevamente escritas en forma diferente. Va, como antes, se-

guido de su complemento y de un episodio; pero en vez de conducir al segundo tema, presenta de nuevo el complemento melódico del tema principal, terminando con un final del violonchelo, *pizzicato*, sobre notas tenidas de los demás instrumentos.

MENUETTO: GRAZIOSO

El primer violín canta en *do mayor*, piano, acompañado por los demás instrumentos, la melodía



que, en vez de repetirse, es cantada nuevamente por el mismo instrumento una octava más grave.

La segunda repetición se desenvuelve como desarrollo de la idea primera.

El trío, en *fa mayor*, lo comienza cantando el violín primero, fuerte, completando la viola la melodía



Sus dos repeticiones se basan en la melodía anterior, á la que se agregan algunos nuevos elementos.

Repetida la parte primera en la forma acostumbrada, en vez de terminar con la segunda repetición, le sigue una *coda*, en la que el tema principal va diluyéndose hasta expirar en un calderón, sobre el que ataca la viola el tema de la fuga.

ALLEGRO MOLTO

La viola expone el largo motivo de la fuga, piano, en *do mayor*, que comienza así:



Sucesivamente van entrando el violín segundo, el violonchelo y el primer violín, reforzando cada vez más la sonoridad, hasta que ésta disminuye en un solo del violín primero, para presen-

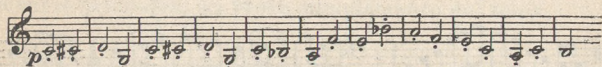
tar, piano, un nuevo motivo en *sol mayor*, repartido entre los cuatro instrumentos, que actúa como segundo tema,



y que continúa desarrollándose para hacer aparecer de nuevo el motivo principal, como base de un extenso episodio.

A partir de este punto los episodios sobre el tema principal se suceden constantemente, destacándose por su importancia el que inicia el violín primero en una progresión ascendente y descendente sobre las tres primeras notas del tema, progresión que van reproduciendo sucesivamente los otros tres instrumentos y que todavía va seguida de episodios nuevos.

Llegada la sonoridad al fortísimo, la viola ataca de nuevo el tema de la fuga sobre el contramotivo que indica el primer violín,



continuando unidos ambos elementos y prosiguiendo en forma análoga á la del principio.

El nuevo motivo que apareció antes en *sol mayor* se presenta ahora en *do*, y al terminar prosigue el desarrollo de la fuga, primero sobre trinos, después, al iniciarse la peroración, sobre nuevas variantes del episodio construido con las tres primeras notas del tema, secundadas á veces por sencillas intervenciones melódicas del violín segundo, hasta llegar en el final á la sonoridad máxima del cuarteto.

(Nota de D. Cecilio de Roda. Año XII, concierto VI.)

El próximo concierto se celebrará el
sábado 18 de abril de 1914, en el teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con el siguiente

PROGRAMA

CUARTETO ROSÉ (de Viena)

CON EL PIANISTA

RICHARD EPSTEIN

Cuarteto en mi bemol, op. 47 (con piano)..... SCHUMANN.
Cuarteto de cuerda en fa mayor, op. 135..... BEETHOVEN.
Quinteto en fa menor, op. 34 (con piano)..... BRAHMS.

Piano Gaveau.

El próximo concierto se celebrará el
sábado 18 de abril de 1914 en el teatro
de la Comedia a las cinco de la tarde
con el siguiente

PROGRAMA

CUARTETO ROSÉ (de Vieta)

RICHARD EPSTEIN

Quarteto en mi menor, op. 42 (con piano)
Quarteto de cuerdas en fa mayor, op. 136
Quarteto en fa menor, op. 44 (con piano)

Finis Concerti



