

# SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XIII.—1913-1914

## CONCIERTO XIII

(225 de la Sociedad)

Sábado 18 de abril, en el teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde.

### Cuarteto Rosé (de Viena)

Profesor Arnold Rosé (primer violín).

Paul Fischer (segundo violín).

Anton Ruzitska (viola).

Profesor Friedrich Buxbaum (violonchelo).

Richard Epstein (piano).

#### I

## PROGRAMA

### Primera parte.

Cuarteto en mi bemol, op. 47 (con piano). . . . . SCHUMANN.

I. *Sostenuto assai*.—*Allegro, ma non troppo*.—*Sostenuto*.—*Allegro*.

II. **Scherzo**: *Molto vivace*.

III. *Andante cantabile*.

IV. **Finale**: *Vivace*.

### Segunda parte.

XVII cuarteto de cuerda en fa mayor, op. 135. BEETHOVEN.

I. *Allegretto*.

II. *Vivace*.

III. *Lento assai, cantante e tranquillo*.

IV. **Der Schwer Gefasste Entschluss**:  
*Muss es sein? Es muss sein! Grave, ma non troppo tratto*.—*Allegro*.

### Tercera parte.

Quinteto en fa menor, op. 34 (con piano). . . . . BRAHMS.

I. *Allegro non troppo*.

II. *Andante un poco adagio*.

III. **Scherzo**: *Allegro*.

IV. **Finale**: *Poco sostenuto*.—*Allegro non troppo*.

Descansos de quince minutos.

**Piano Gaveau.**

## CUARTETO ROSÉ

Por sexta vez figura el nombre de este Cuarteto en los programas de la Sociedad Filarmónica de Madrid.

Esta célebre agrupación artística fué fundada en enero de 1882, teniendo por objeto la popularización de la música de cámara. En sus treinta y dos años de existencia ha recorrido con éxito constante toda Europa, alcanzando sus interpretaciones renombre universal.

Forman el Cuarteto Rosé los señores:

**Profesor Arnold Josef Rosé (primer violín).**—Fundador del Cuarteto de su nombre, Imperial y Real virtuoso de cámara de S. M. el Emperador de Austria, *Concertmeister* y solista de la Opera Imperial de Viena, profesor de la clase de Música de cámara para instrumentos de arco en el Conservatorio de Viena, etc., etc. Nació en Jassy (Rumanía), el 24 de octubre de 1863. Comenzó sus estudios serios á los diez años, en el Conservatorio de Viena, bajo la dirección del profesor Karl Heissler, dándose á conocer seis años más tarde en los conciertos de la *Gewandhaus* de Leipzig.

**Paul Fischer (segundo violín).**—De la Real é Imperial Opera de Viena. Ingresó en el Cuarteto Rosé en 1904. Nació en Viena, el 31 de agosto de 1876.

**Anton Ruzitska (viola).**—De la Orquesta Filarmónica y de la Opera Imperial de Viena, y solista de la Capilla Imperial. Ingresó en el Cuarteto Rosé en 1900. Nació en Békés-Csaba (Hungría), el 30 de octubre de 1872.

**Friedrich Buxbaum (violonchelo).**—De la Orquesta Filarmónica y de la Opera de Viena, profesor del Conservatorio de dicha ciudad. Ingresó en el Cuarteto Rosé en 1900. Nació en Viena, el 23 de septiembre de 1869.

**Richard Epstein (piano).**—Por primera vez actúa este notable artista en las sesiones de esta Sociedad. Nacido en Viena, el 26 de enero de 1869, hizo sus estudios bajo la dirección de su padre, profesor del Conservatorio de dicha ciudad. Después de completar sus conocimientos en Berlín y Dresde, fué llamado á desempeñar una clase en el Conservatorio de Viena. Desde hace diez años se halla establecido en Londres, dedicándose á la enseñanza y dando frecuentes conciertos. Recientemente ha actuado en Londres, en unión del Cuarteto Rosé, con gran éxito. Ha realizado *tournées* artísticas brillantes en Austria, Hungría, Rumanía, Holanda é Inglaterra.

## Robert Schumann.

(1810-1856)

### Cuarteto en mi bemol, obra 47.

Las primeras tentativas hechas por Schumann en música de cámara datan de 1838. Todas ellas se resentían del mismo defecto: ni el estilo ni la forma eran los adecuados al género. Schumann componía para el cuarteto como si las obras estuviesen destinadas al piano. No satisfecho de estos ensayos, comenzó á estudiar de nuevo el contrapunto, y en 1842, ya dueño de su técnica, el genio schumanniano abrió el más bello de sus períodos con la composición de los tres cuartetos para instrumentos de arco que forman la obra 41; el maravilloso quinteto en *mi bemol*, obra 44; la *Phantasiestücke* para piano, violín y violonchelo, obra 88; y el cuarteto en *mi bemol*, con piano, obra 47, que se ejecuta en este concierto.

Su primera audición pública se verificó el 8 de diciembre de 1844 en la *Gewandhaus* de Leipzig, desempeñando la parte de piano Clara Wieck, la ilustre esposa del compositor; la de violín, Ferdinand David; y la de viola, Niels W. Gade, que dirigía aquel año los conciertos de la *Gewandhaus*.

El cuarteto obra 47 fué dedicado al conde Mathieu Wielhorsky, que dispensara cariñosa hospitalidad á los esposos Schumann durante la excursión artística realizada por éstos á Rusia en los comienzos del año 1844.

El gran biógrafo de Schumann, Wasielewski, dice acerca de este cuarteto: «No es obra tan sazónada y perfecta como el quinteto, ni de corte tan acabado. Pero compensa esa inferioridad con sus múltiples finuras de detalle, no tan pródigamente repartidas en el quinteto. Mientras éste, especialmente en sus tres primeros tiempos, tiene carácter heroico, en el cuarteto circula un benéfico y fecundo dinamismo. Es obra altamente apreciable y de valor imperecedero.»

Tres influencias actuaron sobre Schumann en la composición de este cuarteto: Bach, Beethoven y Mendelssohn, siendo ellas perfectamente apreciables en el curso de la obra.

«Lo característico de este cuarteto—dice otro biógrafo—es que en él logra Schumann libertarse casi por completo de la obsesión del piano, elevándolo, como ocurre en el quinteto célebre, al rango de una composición orquestal, de sonoridad rica y de estructura sólida.»

*Sostenuto assai.*—*Allegro, ma non troppo.*—Algún comen-

tarista señala muy atinadamente la curiosa coincidencia que existe entre este primer tiempo y el del septeto de Beethoven; coincidencia de tonalidad, de estilo y de movimiento. Después de una introducción lenta, en la que con amplio trazo se dibuja el motivo principal, expónense en el *allegro*, espiritual y efusivo, los temas dominantes, reapareciendo al final de la parte expositiva los compases de introducción, ligeramente transformada la idea, y haciendo recordar por su corte el de la sonata *Patética* beethoveniana. El desarrollo es bastante extenso, con intervención de un breve motivo de fisonomía francamente mendelssohniana, y en la *coda* aparece, como en muchas obras de Beethoven, un nuevo motivo independiente de gran fuerza conclusiva.

El *scherzo*, de una gracia y frescura encantadoras, y en el que se deja sentir la influencia de Mendelssohn, ofrece la particularidad de tener dos *tríos*: el primero esencialmente melódico; el segundo de mayor interés rítmico.

Hermoso *lied*, del más puro Schumann, es el *andante cantabile*. Al final del tiempo el tema del principio reaparece adornado de arabescos de exquisita distinción. Es un detalle curioso, que demuestra el propósito de dar un sentimiento de unidad a la obra, la circunstancia de que en los postreros compases del *andante* se anticipa la idea inicial del *finale*.

En este último tiempo alternan con las severidades del estilo fugado, al que se concede una gran participación en la arquitectura del tiempo, deliciosos episodios melódicos, surgiendo en la reexposición un nuevo motivo de línea ondulante y flexible, que ofrece artística oposición con el austero tema escolástico.

### SOSTENUTO ASSAI: ALLEGRO, MA NON TROPPO

Apoyados ligeramente por el piano, los demás instrumentos exponen, tras la presentación de la tonalidad (*mi bemol*), á la octava, el motivo fundamental,



que esfuman el violín y el piano en un *ritardando* y *diminuendo* hacia la dominante, para dar entrada al *allegro*. En acordes arpegiados, y transformados los valores, el piano presenta el motivo inicial, en *mi bemol*, alternando con un diseño descendente en corcheas,



terminando luego la exposición del tema todos los instrumentos.

De él nace la idea melódica



que, cantada primero por el violonchelo, medio fuerte y expresivo, recoge y concluye el violín primero.

El segundo tema lo inicia el piano, *marcato* y resuelto,



imitado canónicamente por los demás instrumentos, prolongándose en un largo episodio fugado hasta el final de la exposición.

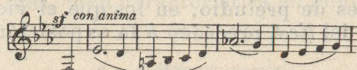
En el desarrollo, después de hacerse oír nuevamente el motivo de la introducción, van sucediéndose los temas del *allegro*. Sobre movido acompañamiento en tresillos del piano, al que sirve de base el primer motivo, el primer violín y el violonchelo cantan el característico diseño melódico



que interviene activamente luego hasta el término de la parte central, que finaliza en un *crescendo* y esforzando, cada vez más apasionado.

La reexposición comienza en fortísimo, reproduciendo la estructura expositiva, con algunas variantes.

Un pequeño enlace, que atacan los cuatro instrumentos a la octava, prepara la *coda*, en la que canta el violonchelo la nueva idea melódica, vibrante y cálida,



doblada después por el violín sobre movido acompañamiento del piano y la viola. El tiempo se extingue con una última alusión afirmativa al segundo tema.

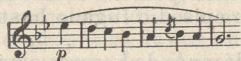
## SCHERZO: MOLTO VIVACE

El movible dibujo que lo caracteriza lo indican el piano y el violonchelo, *staccato* y piano, en *sol menor*,



reproduciendo luego el tema el violín y la viola. La segunda repetición se halla construida sobre el mismo diseño.

El primer *trío* está formado por la idea eminentemente melódica



tratada en canon, con alusiones al tema primero del *scherzo*. La exposición íntegra de la primera parte conduce al segundo *trío*, que abre el motivo rítmico



con frecuentes reapariciones del dibujo inicial que anima todo el resto del *trío*, terminando con la repetición de la primera parte.

## ANDANTE CANTABILE

Tres compases de preludio, en los que el violín anticipa el primer motivo del *lied*, preceden á la exposición del tema,



hecha por el violonchelo, medio fuerte y expresivo, en *si bemol*, acompañado levemente por los demás instrumentos. El tema es recogido por el violín, y dialogado después entre el violín y

el violonchelo. Un anhelante pasaje sincopado del piano lleva á la segunda idea, en *sol bemol*, de acentuada fisonomía beethoveniana,



que dicen los cuatro instrumentos, llevando la melodía el violín, y que consta de dos partes, la segunda con repetición, volviendo al *primo tempo*, en el que canta ahora el tema principal del *lied* la viola, adornado con arabescos del violín. Este termina por reproducir algo alterado dicho tema, en tanto que el adorno pasa al piano. El violonchelo dice una última vez el referido tema primordial, surgiendo entonces en la conclusión, pianísimo y ligado, el apunte temático que ha de servir de base al tiempo siguiente.

### FINALE: VIVACE

Lo atacan los cuatro instrumentos, fuerte y resuelto, en *mi bemol*, exponiendo el tema



De él nace el motivo



que propone la viola como tema ligado, en cuya exposición intervienen los cuatro instrumentos, y al que sigue la aparición de la segunda idea, bien característica en Schumann,



cantada primero por el violonchelo, fuerte, sobre arpeggios del piano, y después por el violín y la viola, á la séptima, con contrapuntos del violonchelo y el mismo acompañamiento pianístico arpegiado.

Un animado episodio que inicia el piano.



é imita en canon la viola, lleva á la breve *coda* de la parte expositiva, con alusiones á la segunda idea por la viola y el violonchelo.

En el desarrollo actúan las ideas ya expuestas, predominando el estilo fugado, con intervención de un pequeño motivo nuevo, indicado primeramente por el piano y el violonchelo, *piano* y *marcato*, y que pasa luego á los demás instrumentos, adoptando diversos aspectos.

Apenas iniciada la reexposición, nace la nueva idea, en la *bemol*,



introducida por el piano, y apoyada por una marcha cromática descendente de la viola y el violín, sobre notas tenidas en la tónica y dominante por el violonchelo, invirtiéndose luego los términos. La segunda parte está constituida por el mismo motivo ondulante, en sentido ascendente, lo mismo que la marcha cromática, terminando con la repetición de la primera parte, cantado el tema por el violín en la región aguda. Vuelven á aparecer la segunda idea del tiempo, el episodio en canon y el pasaje fugado, para terminar el tiempo en una gradación creciente de sonoridad por una larga y brillante *coda* en *fugato*, construida sólidamente sobre un amplio motivo derivado del tema inicial.

A. BARRADO.



## L. van Beethoven.

(1770-1827)

### XVII cuarteto en fa mayor, obra 135.

Quatuor pour 2 Violons, Alto & Violoncelle, composé & dédié à son ami Jean Wolfmeier par Louis van Beethoven. Partition. Oeuvre posthume. Propriété des éditeurs. Oeuvre 135, N.º 17 des Quatuors. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger.

Después de la tentativa de suicidio del sobrino de Beethoven, y después de las perturbaciones que trajo al compositor el arreglo de este asunto, se marchó con su sobrino Carlos á pasar una temporada en la casa de su hermano Juan, situada en el pueblo de Gneixendorf, á unos noventa kilómetros de Viena. Allí residió Beethoven desde octubre hasta principios de diciembre de 1826. El 2 de este último mes salió para Viena, y su mal estado de salud se exacerbó de tal modo con las molestias que sufrió en casa de su hermano y con las penalidades del viaje, que al llegar á la capital de Austria tuvo que meterse en cama, falleciendo á consecuencia de sus males el 26 de marzo de 1827, pocos meses después de haber cumplido los cincuenta y seis años.

El último de sus cuartetos fué terminado durante su estancia en casa de su hermano, según indica la nota existente en el manuscrito original, *Gneixendorf am 30 Oktober 1826*, aunque Holz afirma que estaba ya concluido á fines de septiembre. A los pocos días de llegar Beethoven á Gneixendorf escribía á Haslinger anunciándole el próximo envío del manuscrito, manuscrito que el 30 de octubre, el mismo día en que aparece fechada la nota del original, fué llevado á Viena por el hermano del compositor. Ya muy enfermo, el 18 de marzo, seis días antes de morir, dictó la dedicatoria de esta obra á Juan Wolfmeier, un comerciante de Viena á quien Beethoven profesaba gran amistad; y en septiembre del mismo año apareció la primera edición, publicada por la casa Schlesinger.

Es uno de los cuartetos que han suscitado más diversas opiniones. Mientras algunos lo declaran el más incomprensible de todos, otros, como Lenz, adjudican á los tres primeros tiempos «un tono tan delicado, que se temería borrar sus colores soplando sobre ellos»; no faltando quien, como Helm, lo llame el más

corto y fácil de entender de todos los de la última época, colocado á la misma altura que los demás, en un cierto ambiente más anterior, aunque sin negligencia alguna en fuerza ni en maestría. De cualquier modo, no hay en este cuarteto la homogeneidad que caracteriza á los anteriores ni el ascendente progreso de un sentimiento único.

Entre las particularidades de cada uno de los tiempos, llama la atención la relativa al final. A la cabeza de él aparecen notadas la interrogación *Muss es sein?* (*¿Es preciso?*) y la respuesta *Es muss sein!* (*¡Es preciso!*), esta última repetida, en la siguiente forma:

Grave Allegro

Muss es sein? Es muss sein! Es muss sein!

Las explicaciones é interpretaciones que se han dado á ese rótulo son tan diferentes y contradictorias, que apenas si puede hacerse caso de ellas.

He aquí la de Schindler: «Entre Beethoven y las personas en cuyas casas vivía, desarrollábanse á veces escenas cómicas al llegar el día del pago de la renta. El encargado de cobrarla tenía que acudir á Beethoven, calendario en mano, para demostrarle que había transcurrido la semana y que era forzoso pagar. En su última enfermedad, al ver aparecer á la portera con el recibo, cantó Beethoven con la seriedad más cómica el motivo interrogación del final de este cuarteto. Ella, comprendiendo la intención y continuando la broma, respondió enfáticamente, golpeando el suelo con el pie: *Es muss sein, es muss sein*. Existe otra versión de la historia de este motivo, relativa á un editor, y no difiere gran cosa de la antes relatada. Ambas se refieren al pago de dinero, y ambas giran alrededor de una broma; pero ¡qué palacio tan poético edificó Beethoven sobre tan prosaicos cimientos!»

Marx cita una carta publicada en la *Gazette Musicale*, de París, por Moritz Schlesinger, hijo y compañero de negocios del editor de este cuarteto. Dice así: «En lo que concierne al *Es muss sein* del cuarteto obra 135, nadie podrá explicarlo mejor que yo. Poseo la obra escrita en partes sueltas por Beethoven mismo, y al enviárnosla nos escribió diciendo: «Vean ustedes »si soy desgraciado. Quería hacer un final más grandioso, pero »no lo encontraba; y como había prometido á ustedes enviár- »selo, y además necesitaba dinero, me decidí á escribirlo así, »seguro de que ustedes comprenderían la intención del *Es muss »sein*. Además, quería enviarles una copia bien hecha; pero »en todo Mödligen, donde entonces vivía, no encontré un solo »copista, y tuve que copiármelo yo. Les aseguro que fué una »hombrada. Ya está hecho. Amén.» A la inserción de esta carta de Beethoven seguían nuevos párrafos de Schlesinger refiriendo que ese documento se quemó en el incendio de su casa en 1826. Mas como ni ese cuarteto fué escrito en Mödligen, ni parecen

exactas algunas otras de las afirmaciones contenidas en la carta del compositor, los biógrafos y comentaristas la suponen apócrifa, no concediéndole más autoridad que al relato de Schindler.

Otra versión de Holz, publicada en 1842 en el *Zeitschrift für Deutschland Musikvereine und Dilettanten*, se refiere á un *amateur* vienés que fué á pedir á Beethoven las partes del cuarteto en *si bemol* (obra 130) cuando éstas estaban en poder de Schuppanzigh para preparar su primera audición. Beethoven se las negó, añadiendo que se las daría cuando Schuppanzigh las devolviera. El *amateur* dijo: *Wenn es sein muss*; y Beethoven replicó: *Es muss sein, es muss sein*. Al artículo de Holz acompañaba un apunte de Beethoven con la notación musical del *Es muss sein* á cuatro voces.

Aunque no tengan valor alguno las anteriores versiones, es lo cierto que la notación musical de las palabras tantas veces repetidas no deja lugar á duda de que ese motivo había servido á Beethoven con anterioridad para alguna de sus cariñosas bromas, y que, como el del *allegretto scherzando* de la octava sinfonía, fué un pensamiento anterior, que después concretó y desarrolló en el cuarteto. El tema del segundo tiempo de la octava sinfonía fué una broma dada á Maelzel, el inventor del metrónomo, en la que las voces repetían *ta-ta-ta* (el ritmo del acompañamiento), imitando los golpes del aparato.

Helm explica el final de este cuarteto por el involuntario malhumor que dominaba á Beethoven á fines de 1826, por su falta de gana, después del maravilloso *lento assai*, de escribir el inevitable final, y agrega que después de desahogar su malhumor con la inscripción que rotula este tiempo, encendieron las fatales palabras el fuego del humorista de tal modo, que lo que comenzó siendo un esfuerzo que repugnaba á su inspiración, llegó á desbordarse en el raudal de una fluidez incomparable.

**Allegretto.**—Llama la atención en este tiempo, como observa Helm, la riqueza de pequeños motivos, igualmente típicos, y la manera genial de combinarlos y mezclarlos después. Al primero, expuesto por la viola como una seria interrogación, responde el eco inesperado del primer violín; preséntase el segundo como respuesta..., y así continúa algún comentarista una completa explanación de todo el *allegretto*, ensalzando su magistral polifonía, su carácter aéreo, la asombrosa facilidad, que produce la impresión de estar escrito de una sola plumada. Grave y graciosamente humorístico, tejido en la mágica red de sus significativos y múltiples motivos, resulta acertada la expresión de Lenz al indicar que «para traducir toda su gracia y sus halagos deben mirarse los ejecutantes á los ojos más bien que al papel».

**Vivace.**—Más que sobre la primera parte de este tiempo (en forma de minué ó de *scherzo* libremente tratada), parte que, como apunta Helm, parece estar cubierta por un velo, han discurrido los comentaristas sobre la parte central, y principalmente sobre el fortísimo, donde los tres instrumentos graves

repiten el obstinado diseño que acompaña á la extraña fantasía del primer violín. Ulibicheff califica de locura esos 47 compases; Marx se pregunta si este cuadro de sonidos tendrá su origen en la enfermedad de los nervios acústicos de Beethoven, y si sonará siempre con la dureza con que él lo ha oído en todas las ejecuciones. Si la primera parte aparece un tanto misteriosa, con la casación de sus dos motivos y la vaguedad rítmica que sigue á la exposición, si en ella apunta un humorismo reflexivo y grave, en la parte central, con su fantasía extraña, casi diabólica, cada vez más intensamente exacerbada, va Beethoven aún más allá del final del cuarteto en *do sostenido menor*, de la fuga y de todas sus composiciones precedentes. Hasta la manera de disminuir la sonoridad después del pasaje comentado por Marx y Ulibicheff, para enlazar con el misterio de la primera parte, apagando la exaltación anterior, es aquí profundamente genial.

**Lento assai.**—Nohl pretende que este tiempo fué lo último que Beethoven escribió. Si su opinión no la comparte ningún otro de los biógrafos, en cambio todos están de acuerdo con él al considerar esta melodía como dictada por el inconsciente presentimiento de su próximo fin. La intimidad y nobleza de su primera parte, calificada por Helm como de los más profundos aciertos de Beethoven en sus exploraciones del alma humana, truécense luego en estremecimientos de muerte, en la patética emoción de la desventura que anonada y despoja el pensamiento de toda reflexión. Aunque sumamente breve (54 compases), no cede en fuerza ni en intensidad á ninguna otra creación de las más sublimes del maestro: sólo la cavatina del cuarteto en *si bemol* puede figurar á su lado.

**Grave.**—**Allegro.**—Precede al final el título *Der schwer gefasste Entschluss* (la resolución difícilmente tomada) y la notación de las palabras *Muss es sein? Es muss sein!* En la primera edición francesa va adicionado el título con las palabras *Un effort d'inspiration*. Sobre el origen de ese título ya se han indicado antes algunas opiniones. Lenz lo califica de «erial poco acertado, iluminado á trechos por relámpagos de genio»; otros le aplican la lucha entre la resistencia y la sumisión (más bien la conformidad forzosa) que, según Schindler, tantas veces llevó Beethoven á sus obras; Helm apunta la juiciosa observación de que la impresión que produce este tiempo no sería tan intensa sin las palabras del título. De cualquier manera, el humorismo final del maestro campea en esta página, mezclado con la sencillez del segundo tema (un motivo popular militar, lo llama Helm), con los titánicos rugidos de la interrogación al reaparecer en el centro del tiempo; imponiéndose por completo en los últimos compases, donde la franca risa parece burlarse de sus momentos anteriores de seriedad y desesperación.

## ALLEGRETTO

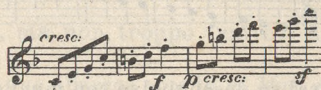
En la formación del primer tema se suceden varios apuntes de naturaleza distinta, generalmente repartidos entre los distintos instrumentos. Los dos primeros apuntes, en *fa mayor*, aparecen distribuídos entre los tres superiores:



Sucesivamente siguen apareciendo los demás, casi siempre dentro del matiz piano, brevemente, hasta iniciar el primer violín el motivo característico de la transición,



que, brevemente desarrollado, da entrada al segundo tema, en *do mayor*. Aparece dividido entre el violín segundo, el primero y los otros instrumentos,



siempre acompañado por un contrapunto en dibujo de tresillos de semicorcheas. Prosigue con la intervención de otros apuntes en la misma tonalidad, hasta que la aparición de algunos elementos del primer tema determina el final de la parte expositiva.

La central utiliza al principio alguno de los elementos del primer tema, singularmente los dos primeros; después, tras un *poco ritardando*, aparece una melodía en *la menor*,



siempre piano, acompañada de alusiones al motivo principal, melodía que va pasando de unos instrumentos á otros.

Por un *crescendo*, sobre una pedal del violonchelo, reaparece el principio del primer tema, cantado por la viola, tema que prosigue muy alterado y ampliado, enriquecido con mayor material contrapuntístico. El episodio de tránsito precede también al segundo tema, ahora en *fa*, desarrollado más extensa-

mente, y seguido, como en la exposición, de nuevos elementos y de una alusión á una parte del primer tema.

El principio del mismo prolóngase de nuevo en la *coda*, de algunas dimensiones, terminada en piano sobre un fragmento del tema principal.

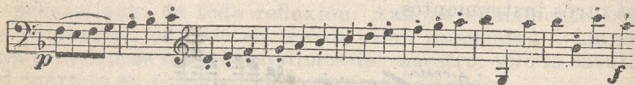
### VIVACE

La primera repetición se desarrolla sobre el doble contrapunto, en *fa mayor*, piano, encomendado al primer violín y al violonchelo:



En la repetición segunda nuevos elementos van agregándose al mismo, presentado en distintas formas:

La melodía de la parte central la inician la viola y el violonchelo, prosiguiéndola el primer violín sobre el ritmo de los demás instrumentos:



Esta parte central se desenvuelve con mucha extensión, utilizando siempre el motivo inserto, primero en piano y pianísimo; después, tras un *crescendo* en fortísimo, en una fantasía del primer violín sobre las cinco primeras notas del tema, que, como *ossinato*, repiten los instrumentos inferiores.

Por un *decrescendo* y un pasaje de enlace vuelve á presentarse de nuevo la primera parte, nuevamente escrita, prolongada por breves compases de *coda*.

### LENTO ASSAI, CANTANTE E TRANQUILLO

Dos compases de preparación fijando la tonalidad de *re bemol* hacen aparecer la melodía del tema principal en el violín primero, *sotto voce*,



melodía que, acompañada por sencillos contrapuntos, se desarrolla con alguna extensión, siempre en sentido cantable, interviniendo melódica y brevemente algunos de los otros instrumentos.

Sin transición se une su final con el *più lento*, de cortas dimensiones, en el que, unidos todos los instrumentos en el mismo ritmo, canta el primer violín pianísimo, en *do sostenido menor*:



La melodía inicial, en *re bemol*, más abreviada, reaparece tratada en canon entre el violonchelo y el primer violín, sobre un interesante contrapunto de los instrumentos centrales, prosiguiendo después en el primer violín, libremente, en forma de variación acompañada por los demás instrumentos, y terminando pianísimo en un *ritardando*.

## DER SCHWER GEFASSTE ENTSCHLUSS

(La resolución difícilmente tomada.)

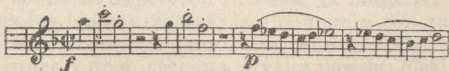
Grave, ma non troppo tratto.—Allegro.

Las notas con que aparece notado el *Muss es sein?* actúan en esta introducción, cantadas por la viola y el violonchelo, contestadas por un dibujo que sucesivamente repiten los tres instrumentos superiores:



Bruscamente interrumpido ese motivo la segunda vez que se hace oír, prosigue nuevamente, contestado en diversa forma por los dos violines, hasta detenerse, pianísimo, en un calderón.

**Allegro.**—El tema principal (*Es muss sein*) lo cantan los dos violines á la octava sobre el contrapunto de la viola y el violonchelo, prosiguiendo la melodía el primer violín en *fa mayor*,



y reproduciéndola después en canon los dos violines.

Tras un silencio prosigue la misma melodía en *la mayor*, brevemente, sobre un pedal del violonchelo, quien presenta el segundo tema, en *la mayor*, sobre el sencillo acompañamiento de los otros instrumentos,



tema que reproduce en la misma forma el primer violín, uniéndolo al período final de la exposición, en el que aparece de nuevo la notación de *Es muss sein*.

El desarrollo se basa al principio en los elementos característicos del primer tema, fundidos en contrapuntos diversos, siempre piano; después, en el segundo tema, en *re mayor*; y luego, nuevamente en el primero (pianísimo), que, después de engendrar un episodio más libre, llega por un *crescendo* á la reproducción del

**Grave, ma non troppo tratto.**—En *fa menor*, fortísimo, sobre un trémolo de los violines, reaparece la notación de la pregunta *Muss es sein?*, acompañada del comentario de la introducción, prosiguiendo en forma diferente.

**Allegro.**—El primer tema se reproduce en *fa mayor*, piano y *dolce*, algo ampliado, y revestido de mayor interés contrapuntístico; el segundo tema, en la misma tonalidad, pasa del violonchelo al violín y termina como en la exposición.

La *coda* utiliza al principio por tres veces la notación de *Es muss sein*, cortada por calderones; luego, el segundo tema en *pizzicato*, terminando con una nueva indicación del primero.

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



## Johannes Brahms.

(1833-1897)

### Quinteto en fa menor, obra 34.

En 1862 Brahms fijó su residencia en Viena. A poco de establecerse en esta capital, la *Singakademie* le ofreció el puesto de director, que aceptó Brahms, dedicándose principalmente á ejecutar obras de Bach. En 1864 renunció á él, y consagró los años sucesivos á viajar por Austria y Alemania, escogiendo de preferencia los lugares retirados y tranquilos donde poder dedicarse al trabajo, y prefiriendo en largas temporadas el tranquilo Baden-Baden. Fruto de estos años al frente de la *Singakademie* y de vida errante y tranquila fueron varias obras, entre ellas el quinteto que figura en este concierto.

El quinteto en *fa menor*, como otras obras de la primera época de Brahms, sufrió alguna modificación antes de adquirir su forma definitiva. En su primera versión fué quinteto para instrumentos de arco (dos violines, viola y dos violonchelos); después adoptó la instrumentación con que actualmente figura, y todavía hizo Brahms una nueva transcripción de él como sonata para dos pianos, publicándola como obra 34 b. La primera versión fué escrita en 1862; la segunda, ó sea la actual, en 1865. La obra fué dedicada á S. A. R. la Princesa Ana de Hessen.

Todos los comentaristas de Brahms señalan este quinteto como una de las obras más culminantes de su primer período, muy superior á los dos cuartetos. Deiters dice que sobrepaja en valor á todas las producciones modernas, sin exceptuar el quinteto de Schumann, por su factura grandiosa, su expresión profundamente patética, por lo luminoso de su inspiración y fantasía, que hace vibrar con sus acentos varoniles, con su sombría pasión, con la dulzura y emoción de sus acentos. Reimann y Max Kalbeck se expresan en forma parecida.

Un sentimiento vigoroso, caliente, domina en el *allegro*. «La valentía y nobleza de sus temas no han sido sobrepujadas—dice Deiters—en toda la música moderna.» La abundancia de motivos, llenos todos de expresión intensa; la maestría con que están combinados los contrastes; la elocuencia con que el tiempo se desarrolla; el romanticismo, exaltado á veces, otras veces lleno de ternura y de misteriosa y vaga poesía, justifican el juicio de Deiters.

Noble y severo se inicia el **andante** con su grave y elevada melodía, siempre cantada por el piano, como íntima y profunda meditación. Max Kalbeck lo considera como el encanto embriagador de un anhelo amoroso. Un sentimiento de expansión mayor, dentro del mismo carácter noble é íntimo, se refleja en su parte central, melancólica y dolorosa á veces.

El **scherzo**, compuesto de pequeños motivos, se aparta de la forma usual: la inquietud, la violencia, una pasión triunfante, aparecen en un espíritu atormentado, según el comentario de Deiters. Reimann elogia en él las sorpresas, los cambios rítmicos y la multitud de motivos que se combinan y suceden. Kalbeck indica que el elemento fantástico y diabólico que informó el primer tiempo se renueva en el *scherzo* y el final. El breve trío aparece aquí como un épico canto de triunfo.

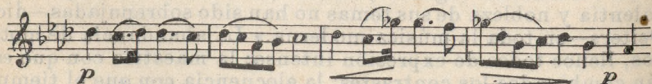
La patética introducción que inicia el **final** ha sido comparada por algún comentarista á la célebre introducción que Mozart escribió como principio de su cuarteto en *do*, dedicado á Haydn. Este breve adagio, lleno de promesas, según Deiters, sombrío y fúnebre, prepara la entrada del final, como un canto de ronda, impregnado en dolorosa melancolía. Original de forma, de factura interesante, termina en una peroración enérgica y brillante.

### ALLEGRO NON TROPPO

Una breve introducción, en la que el piano, el violín y el violonchelo, sin acompañamiento, indican el tema principal seguido de otras figuraciones, hace aparecer éste, en *fa menor*, fortísimo, cantado por el cuarteto y acompañado por arpeggios del piano:



Al apagarse la sonoridad, el violín primero—piano, *espressivo*—canta, acompañado por los demás instrumentos, una breve melodía que ocupa el período de transición:



Dos compases de preparación preceden á la aparición del segundo tema, en *do sostenido menor*, iniciado por el piano y los

violines, continuado—*sotto voce, espressivo*—por la viola y el violonchelo:



Este tema segundo se desarrolla algo extensamente. En el período de cadencia intervienen principalmente un dibujo de los instrumentos de arco alternando con un ritmo característico.

El tema principal, cantado por el violín primero en piano, y unido al diseño con que terminó el período de cadencia, suministran el material temático del principio del desarrollo. Un episodio—*pianísimo, dolce*—hace aparecer, tras un *crescendo*, al segundo tema, como base de nuevos episodios que, al enlazarse con un fragmento de la introducción, preparan la vuelta de la parte expositiva.

El tema principal aparece en la misma forma anterior; la melodía de enlace para el segundo tema la canta ahora el violonchelo; el tema segundo lo inician de nuevo el piano y los violines, en *fa sostenido menor*, modificando ligeramente su forma expositiva, aunque sin abreviarlo en nada, y el período de cadencia se resuelve en una *coda*, iniciada en *poco sostenuto*.

En el *poco sostenuto* sólo interviene el cuarteto sobre la pedal *fa* del piano, siempre *pianísimo* y *dolce*, en un contrapunto á cuatro voces. Por un *acelerando*, ya con la intervención de los cinco instrumentos, vuelve al *tempo primo*, mezclando con los diseños de la introducción el fragmento más característico del tema principal, y terminando en fortísimo.

## ANDANTE, UN POCO ADAGIO

El piano, en la región grave, *espressivo, sotto voce*, discretamente acompañado por los instrumentos de cuerda y por el bajo del mismo instrumento, canta la melodía principal, en *la bemol*, que comienza así:



y que sigue desenvolviéndose, siempre melódica y cantable, en forma de *lied*, sin alterar la distribución del acompañamiento.

A su terminación, y tras una breve *codetta*, aparece la parte

central, en *mi mayor*, en la cual el violín segundo y la viola, unísonos, comienzan cantando, *molto espressivo*,



continuando la melodía el piano, y apoderándose de ella fragmentariamente en el curso de su desarrollo instrumentos distintos.

Una breve preparación vuelve á hacer aparecer la melodía principal en la misma forma del principio, trasladada después á los instrumentos de arco, que continúan desarrollándola.

Como *coda* se presenta un fragmento de la parte central engendrando una nueva melodía de terminación, sobre la cual, en *poco ritenuto*, acaba el andante.

### SCHERZO: ALLEGRO

Sobre un *pizzicato* del violonchelo, y con algunas intervenciones del piano, comienza el violín primero, apoyado por la viola, á cantar el tema inicial, en *do menor*:



Apenas se termina de exponer esta idea, aparece una segunda, en dos por cuatro, siempre en pianísimo, en el violín primero y la viola á solo, característica por su ritmo y su dibujo,



inmediatamente seguida de una tercera en fortísimo, con intervención de todos los instrumentos. Las combinaciones de estos tres motivos llenan todo el desarrollo de esta primera parte, en la que uno de los episodios de mayor importancia es un fugado al que sirve de tema el segundo de los motivos insertos. El desarrollo continúa después del fugado, casi siempre en fortísimo, terminando en *do mayor*.

El trío, en esta última tonalidad, lo inicia el piano sobre una pedal rítmica del violonchelo, cantando, *poco forte*,



apoderándose después del tema los instrumentos de arco. Una nueva idea en dos por cuatro se une á la anterior, tras la cual vuelve á aparecer la que inició el trío.

Con la repetición de la primera parte termina el tiempo.

### FINALE: POCO SOSTENUTO.—ALLEGRO NON TROPPO

**Poco sostenuto.**—Iniciada por el violonchelo en pianísimo (*fa menor*), en imitaciones, comienza la introducción del *poco sostenuto*, para presentar á los pocos compases la melodía



cantada por el violín primero y el violonchelo, acompañados por el piano. La melodía continúa su desarrollo con intervención de todos los instrumentos, hasta terminar en piano y dar entrada al

**Allegro.**—El violonchelo, acompañado por el piano, comienza la exposición del tema principal en *fa menor*, piano y tranquilo,



uniéndosele á veces los otros instrumentos, é interviniendo todos en el complemento de su exposición.

Una transición muy breve, basada en el tema anterior, da entrada al segundo, expuesto por el cuarteto sin intervención del piano, con la indicación de *pocchettino più animato*, piano, *espressivo*, cantando el violín primero



El tema sigue su desarrollo extensamente, con la agregación de nuevos elementos, hasta volver por un *poco ritenuto* al tiempo anterior, presentando un nuevo motivo rítmico, en *do menor, dolce* y *espressivo*, como derivación del primer tema, y terminando así la parte expositiva.

Con el anterior motivo se enlaza el primer tema, piano y *semplice*, ampliamente desarrollado, con la intervención á veces del motivo del período de cadencia, hasta aparecer el segundo tema, en forma análoga á la de su exposición, ahora en *fa menor*, seguido de una simplificación del motivo que terminó la primera parte.

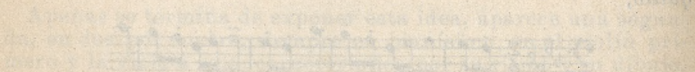
Con él se enlaza ahora una larga *coda—presto, ma non troppo*—que comienza en *do sostenido menor—piano, non legato*—, á la que sirve de base al principio una variación del primer tema, iniciada por los dos violines y el violonchelo, y después el primer fragmento del segundo, terminando agitadamente.

(Nota de D. Cecilio de Roda. Año XI, concierto IV.)

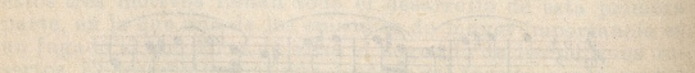
GRAN ALLEGRO



Al principio de esta sección la melodía del violonchelo acompaña al primer tema, en *do sostenido menor*, piano y *semplice*. La melodía continúa su desarrollo con intervenciones de los violines, hasta terminar en *fa menor* y dar lugar al segundo tema. El violonchelo acompaña al primer tema en la exposición del tema principal en *do sostenido menor*, piano y *semplice*.



El segundo tema, en *fa menor*, es presentado por los violines y el violonchelo, en forma análoga á la de su exposición, ahora en *fa menor*, seguido de una simplificación del motivo que terminó la primera parte. Con el anterior motivo se enlaza el primer tema, piano y *semplice*, ampliamente desarrollado, con la intervención á veces del motivo del período de cadencia, hasta aparecer el segundo tema, en forma análoga á la de su exposición, ahora en *fa menor*, seguido de una simplificación del motivo que terminó la primera parte.



El próximo concierto se celebrará el  
lunes 20 de abril de 1914, en el teatro  
de la Comedia, á las cinco de la tarde,  
con el siguiente

## PROGRAMA

---

### CUARTETO ROSÉ (de Viena)

Y

### RICHARD EPSTEIN (piano)

- Cuarteto en la mayor, op. 26 (con piano).. BRAHMS.  
Cuarteto de cuerda en re mayor, op. 11... TSCHAIKOWSKY.  
Quinteto en la mayor, op. 81 (con piano).. DVORAK.

**Piano Gaveau.**

El próximo concierto se celebrará el  
 lunes 20 de abril de 1914, en el teatro  
 de la Comedia, a las cinco de la tarde,  
 con el siguiente

PROGRAMA

CUARTETO (de Viena)



RICHARD EPSTEIN (piano)

- Quarteto en la mayor, op. 66 con piano... BRAHMS
- Quarteto de cuerdas en re mayor, op. 11... TCHAIKOWSKY
- Quinteto en la mayor, op. 81 con piano... DYORAK

Piano Cuatro.