

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VII.—1907-1908

CONCIERTO VII

(124 de la Sociedad)

Cuarteto Checo (de Praga)

III

Carl Hoffmann (1.º violín).

Josef Suk (2.º violín).



Georg Herold (viola).

Hans Wihan (violonchelo).

Programa

Primera parte

CUARTETO en *la mayor*: Op. 18, n.º 5 BEETHOVEN.

- a) *Allegro.*
- b) **Menuetto.**
- c) *Andante cantabile.*
- d) *Allegro.*

Segunda parte

GRAN FUGA: para 2 Violines, Viola y Violonchelo: Op. 133. BEETHOVEN.

Tercera parte

CUARTETO en *la menor*: Op. 132 BEETHOVEN.

- a) *Assai sostenuto.—Allegro.*
- b) *Allegro ma non tanto.*
- c) **Canzona di ringraziamento offerta alla divinitá da un guarito, in modo lúdico: Molto adagio.**
- d) **Sentendo nuova forza: Andante.**
Alla marcia, assai vivace.—Piú Allegro. Allegro appassionato.

Descansos de 15 minutos



CUARTETO CHECO

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

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

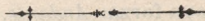
No vuelve ahora como antes estaba constituido, por haberse separado de él el célebre viola Oscar Nedbal, dedicado actualmente á la composición, y á dirigir la orquesta, pero desde hace dos años actúa este Cuarteto en la forma actual y sus triunfos y su éxito siguen siendo los mismos de antes.

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

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

Georg Herold, sustituye en la viola al célebre Nedbal.

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



L. van Beethoven

(1770-1827)

Cuarteto en *la mayor*: obra 18 n.º 5.

La série de seis cuartetos que forman la obra 18 fué compuesta en el año 1800, juntamente con la sonata de piano en si bemol, obra 22, la llamada por algunos «de los cisnes», con la que ciertos biógrafos de Beethoven señalan el final de su primer estilo.

Estos seis cuartetos, dedicados al Príncipe de Lobkowitz, se publicaron en dos entregas: la primera, con los tres primeros, en el verano de 1801; la segunda, con los tres últimos, en Octubre del mismo año: ambas con el título de *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés et dédiés A Son Altesse Monseigneur le Prince Regnant de Lobkowitz & c. par Louis van Beethoven. Oeuvre 18.*

Son su primer ensayo en el cuarteto de cuerda que después había de cultivar durante toda su vida y había de servirle para verter en él sus últimas y más profundas inspiraciones.

No debió de quedar descontento de esta primera prueba, porque en una larga carta de 1800, á Amenda, escribe estas palabras: «No dejes tocar tu cuarteto (uno de los de esta obra): lo he modificado mucho. Estoy convencido de que no sé escribir más que cuartetos, y ya te convencerás de ello cuando recibas los que te enviaré».

Todos ellos son una continuación del arte de Haydn y de Mozart: agradables, ligeros, sin que su contenido acuse un sentimiento profundo, ni un propósito expresivo de gran relieve; su interés principal está en el juego de sonidos, en las combinaciones de temas, en la gracia y frescura con que están hechos y en las esbeltas líneas de su forma.

El número 5, en la mayor, es quizá el que más directamente procede del arte anterior, del de Mozart sobre todo: muchos comentaristas, Ulibicheff principalmente, hasta señalan el íntimo é inmediato parentesco de este cuarteto con el *la mayor*, de Mozart, agregando que procede de él, como el cuarteto de Beethoven con piano en mi bemol procede del quinteto de Mozart en la misma tonalidad. Esta analogía, dice Helm, debe aplicarse solo á la analogía de forma y de ambiente, no al contenido, que es personal con la personalidad de la primera época de Beethoven, feliz, tierno, amable, influido por dulces y sencillos sentimientos.

El primer tiempo parece un *allegro* de Mozart: hasta el plan característico de este, 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.

En el *minué* esta misma influencia sigue apareciendo muy

visible en la primera parte, espiritual é ingeniosa, reflejo del pacífico y tranquilo sentimiento de Mozart. El trío acusa una mayor personalidad, no solo por la naturaleza de su melodía que, como indica Helm presenta ya el tipo del tema con variaciones (primer tiempo) de la sonata de piano obra 26, en la bemol, y el del tercer tiempo del trío obra 70, número 2, sino también por los acentos y por el ambiente que lo separa del que domina en la parte anterior.

El andante con variaciones parece tomar como modelo el tipo de Haydn en el cuarteto imperial, y el de Mozart en el cuarteto en la mayor, este último principalmente. Confirman esta opinión el tranquilo sentimiento, y el punto de vista en que Beethoven se coloca al trazar las transformaciones del tema propuesto.

En el final nótese mayor independencia. La melodía fluye ligera y fácil, con espontaneidad admirable, en una alegre corriente, para detenerse de pronto en el segundo tema, que procede, como indica Helm, de esferas más altas. Parece como si esa alegría la interrumpiera una meditación seria, para volver de nuevo á su sentimiento primero.

Allegro

El primer tema se inicia en la mayor, cantado por el primer violín y completando el ritmo el violonchelo



continuando después, en una figuración más animada en el instrumento cantante, acompañado sóbriamente por los demás.

Aparece enseguida el segundo tema en mi menor, con los instrumentos á la octava, sin armonía, en los dos primeros compases



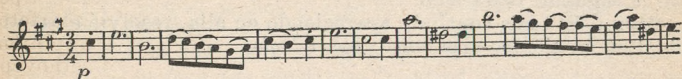
y sigue desenvolviéndose sobre el motivo rítmico inicial, hasta enlazar con el período final de cadencia, en mi mayor.

El desarrollo utiliza fragmentos del tema segundo y del primero, fundidos en el trabajo temático, dominando en él, los elementos del primero. Esta parte central es muy breve, y hace aparecer enseguida la reproducción, algo alterada á veces, con el

segundo tema en la menor, y con la agregación de unos pocos compases á manera de *coda*.

Menuetto

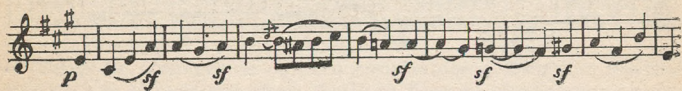
El tema principal en la mayor, piano, lo canta el violín primero, acompañado por el segundo.



En vez de las barras de repetición, hace esta la viola, acompañada por los restantes instrumentos.

Un nuevo motivo de mayor animación inicia la repetición segunda, en la cual vuelve á aparecer el de la primera, sirviendo de base al final.

El trío lo cantan los dos instrumentos centrales, á la octava, acompañados por el violonchelo y el primer violín



y en la repetición segunda, dentro del mismo carácter, la melodía sigue siempre cantada por dos instrumentos á la octava, ó por los instrumentos graves, ó por los superiores.

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. La primera la cantan los violines, en sextas



y la segunda la inician la viola y el violonchelo continuándola los dos violines.

Las variaciones se suceden en el orden siguiente:

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

Segunda. Cantada por el violín primero en tresillos de semicorcheas sobre un sencillo acompañamiento de los demás. En la repetición segunda adquieren pasajera importancia los instrumentos inferiores.

Tercera. El tema, simplificado, lo van exponiendo fragmentariamente los instrumentos sobre un movido acompañamiento del

violín segundo, solo al principio y apoyado por el violín primero después.

Cuarta. Toda ella es melódica. El tema no aparece entre adornos y arabescos, sino sencillamente variado en su contorno, siempre pianísimo.

Quinta. Varian el tema á la octava el violín segundo y la viola, acompañados por el violonchelo y por un trino en el violín primero, alterando, á veces, la disposición de los instrumentos en la segunda repetición.

Coda.—El tema continúa apareciendo en ella, resolviéndose el final en un tiempo más lento (*poco adagio*).

Allegro

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



que sigue desarrollándose siempre con la intervención del mismo apunte.

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



continuado después, sobre la base de un nuevo diseño, extensamente.

Un nuevo apunte arpegiado, varias veces repetido, caracteriza el final de esta parte expositiva.

El desarrollo utiliza, al principio, el primer tema en un largo episodio, interrumpido por un fragmento del segundo, vuelve el primer tema á dominar, y sobre una nueva alusión al segundo, se termina esta parte central en un calderón.

La exposición vuelve á reproducirse, con bastantes alteraciones que le dan un nuevo interés: el segundo tema aparece ahora en la mayor, y la coda de algunas proporciones, se desarrolla sobre el primer tema, y su apunte característico, que sigue interviniendo hasta el acorde final.

Gran Fuga: obra 133.

Los primeros apuntes para ella aparecen en un cuaderno del año 1824, juntos con los estudios para el cuarteto en mi bemol (obra 127) y para el primer tiempo del cuarteto en la menor (obra 132), siendo curioso observar que el motivo de esta fuga, y más aun que él el de los primeros apuntes, aparece como una modificación del motivo que constituye la introducción al cuarteto en la menor. Todo esto hace suponer que la primitiva idea de Beethoven fué hacer de esa fuga el tiempo final del referido cuarteto.

Después abandona la idea, y adopta la fuga sobre el mismo motivo ya esbozado, para final del cuarteto en si bemol, obra 130. Entre los apuntes y estudios para su composición figuran algunos muy curiosos, en los que se emplea como contramotivo un fragmento melódico del tema del *andante con moto*, del cuarteto en si bemol.

Esta fuga fué primitivamente el tiempo final de la obra 130: el que seguía á la *cavatina*. En esta forma fué enviado dicho cuarteto al Príncipe Nicolás Galitzin.

Después, á ruegos de algunos amigos suyos, compuso Beethoven otro final para esa obra; tituló la fuga en el manuscrito con el nombre de *overtura*, y en mayo de 1827, pocos meses después de su muerte se publicó por la casa Artaria, con el título de: *Gran Fuga, tantôt libre, tantôt recherchée pour 2 Violons, Alto & Violoncelle. Dediée 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-Archêveque d'Ollmütz, etc. Gran Croix de l'Ordre Hongrois de St. Etienne etc. etc. par L. van Beethoven. Oeuvre 133.*

Es digna de notarse la coincidencia de que las dos grandes fugas compuestas por Beethoven en el último periodo de su vida, lo fueron como tiempo final de una sonata y de un cuarteto, ambos en si bemol.

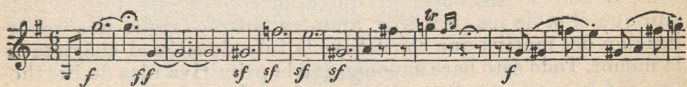
Esta del cuarteto, más aun que la fuga con que termina la gran sonata, obra 106, parece responder á aquel propósito manifestado por Beethoven á Holz: «Hacer una fuga no tiene nada de artístico: yo hice muchas cuando estudiaba, pero la fantasía tiene también sus fueros, y hoy es preciso introducir en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

Hasta hace pocos años se ha ejecutado rarísimamente, por considerarla más bien como un trabajo de técnica para visto sobre el papel, que como una obra bella determinada por un sentimiento estético. Pero últimamente, la fuga en cuestión, ha ido exhibiéndose en los programas de los conciertos sinfónicos, encomen-

dada á la masa de los instrumentos de cuerda, y en este año el Cuarteto Checo la ha incluido en la mayor parte de los conciertos que ha dado en Alemania.

Introducción

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



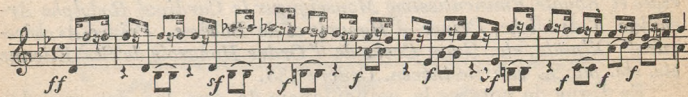
repetiendo la forma segunda en otra tonalidad.

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.

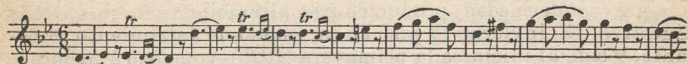
Esta primera parte se desarrolla con extensión. El motivo desaparece ó se transforma, á veces, mientras se desenvuelven algunos episodios, volviendo á presentarse al final, invertido y desfigurado. En la última parte el ritmo del contramotivo es sustituido por uno nuevo en tresillos, durante algún espacio, reapareciendo el primitivo en los compases finales del allegro.

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.



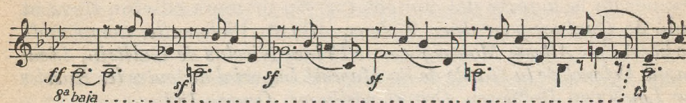
que enseguida sirve de nuevo contramotivo el tema de la fuga. Este aparece sucesivamente en la viola, y en el violín segundo, y tras un episodio breve, en el violonchelo y en el violín primero, continuando sus apariciones en alguno de los instrumentos, casi siempre fragmentado, hasta predominar el contramotivo,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



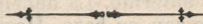
En su extenso desarrollo se le agregan nuevos dibujos, entre ellos uno en trinos, que vá adquiriendo cada vez importancia mayor.

Una alusión al contramotivo que apareció en la primera exposición de la fuga, vá 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.



Cuarteto en *la menor*: obra 132

Es el segundo de los cuartetos encargados á Beethoven por el Príncipe ruso Nicolás Galitzin. La historia de estas obras quedó referida en el programa anterior.

Cuenta Schindler que en el otoño de 1824, sufrió Beethoven una grave enfermedad producida por alteraciones en el aparato digestivo. El invierno lo pasó en un estado de sufrimiento constante, y solo al iniciarse la primavera (1825) comenzó á mejorar, trasladándose á Baden, su residencia favorita.

Los dos primeros tiempos de este cuarteto fueron compuestos antes de la enfermedad: lo primero que hizo al restablecerse, fué la *Canzona di ringraziamento offerta alla divinitá, da un guarito*. De todos modos, el cuarteto debió ser terminado hacia marzo ó abril de 1825, aunque no fué publicado hasta septiembre de 1827 después de la muerte del compositor. Su primera edición lleva el título de *Quatuor pour deux Violons, Alto & Violoncelle, Composé & Dediée à Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Imperial de toutes les Russies par Louis van Beethoven. Oeuvre posthume. Oeuvre 132*.

Muchos críticos y comentaristas consideran este cuarteto como una de las más profundas y perfectas creaciones de Beethoven; algunos como la más culminante de todas.

En la nueva dirección que imprime el compositor á su tendencia artística en los últimos años de su vida hay casi una abjuración y un cierto menosprecio de todo su arte pasado. «Apolo y las Musas, (escribe á Schott en septiembre de 1824, cuando comenzaba á postrarlo la enfermedad) no querrán aún entregarme á la muerte, porque aún les debo mucho y es necesario que antes de mi tránsito á los Campos Elíseos, deje tras de mí lo que el Espíritu me inspira y me ordena que termine. Me parece que hasta ahora no he escrito más que algunas notas. Solo el Arte y la Ciencia pueden hacernos entrever y esperar una vida más alta».

Lo primero que escribió después de esta carta fué el cuarteto en *la menor*, la *Canzona* que constituye el adagio del mismo, con su ideal misticismo y su profunda fé; manifestación de un arte donde el elemento exterior del juego de sonidos ha desaparecido por completo, para dejar lugar á la expresión de una espiritualidad profunda y ferviente, á una manifestación, exclusivamente interna, de aspiraciones y de fé.

Los títulos que encabezan las dos partes del movimiento lento han llevado á más de un comentarista, Marx por ejemplo, á trazar un programa detallado de toda la obra. El escenario de toda ella, dice, es el lecho del enfermo. La nerviosidad, la excitación, el sentimiento enfermizo son su base. Hasta el empleo de estos instrumentos, royendo el arco sobre la cuerda, es el más apropiado á su expresión; y así titula el primer tiempo «la enfermedad», el segundo «principio de la curación», el tercero «acción de gracias», etc. Esta opinión, muy combatida por otros, no deja de tener una

cierta apariencia de verdad, sobre todo en los dos tiempos finales. De todos modos, el cuarteto puede dividirse en dos partes, comprendiendo en la primera los dos tiempos que lo inician, compuestos antes de la enfermedad é incluyendo en la segunda, la *Canzona* y el final.

Del tiempo primero dice Marx que comienza describiendo en la introducción los dolores y sufrimientos del enfermo. Helm agrega que, en todo caso, el dolor solo tiene aquí una expresión anímica, no externa, y que todo el alegró es un nocturno impresionador, dominando en él la nota de oscuridad, á pesar de los relámpagos de luz que brevemente lo iluminan. Todo en él es nebuloso, rara vez adquiere esa precisión de tintas que tanto caracteriza otras obras beethovenianas: la vaguedad, la indeterminación aparecen como sus características más principales.

Sigue el segundo *allegro*, «el principio de la curación» según Marx, un *intermezzo* libre de forma con el grave humorismo de su trio, según Helm. En toda la primera parte, con las constantes repeticiones de sus dos motivos característicos, parece como si persistieran las vaguedades é indeterminaciones del tiempo anterior, como si una idea fija rodara constantemente por el cerebro, imprecisa y oscura, sin adquirir líneas definidas de voluntad, ni de resolución. La *mussette* del trio, parece como si viniera de fuera, como un elemento extraño, que interrumpe las vaguedades y permanencia de otra nueva idea fija, como el recuerdo de una danza, que sigue permaneciendo en esta parte central, con la misma persistencia y vaguedad de la parte anterior.

El título de la *Canzona* está escrito en alemán, por Beethoven, en la partitura original: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*, en la primera parte: *Neue Kraft fühlend (sentendo nuova forza)*, en la segunda. Las palabras italianas, aunque escritas en la partitura original, lo están con letra distinta de la del compositor.

La forma de este tiempo es original: sólo tiene un precedente en la obra beethoveniana: el Andante de la novena sinfonía. Se compone, como allí, de variaciones sobre dos temas distintos, en movimiento y carácter diferente (*molto adagio-andante*), sin que el sentido de esas variaciones tenga nada que ver con el tradicional en esta clase de ejercicios. Todavía el *molto adagio* lo componen dos elementos separados: unos interludios en estilo fugado de órgano y un coral, todo escrito en el modo hipolidio plagal de los griegos, quinto tono de la Iglesia (la escala de fa mayor con el si natural). La segunda parte (andante) adopta la tonalidad moderna de re mayor.

Pero todas estas observaciones de forma apenas si resultan interesantes ó curiosas, ante el profundo misticismo, la serenidad maravillosa, la espiritualidad íntima que rebosa en la *canzona*, y ante el artístico contraste que le opone el andante con su puro y jugoso sentimiento.

El tema del último tiempo, lo escribió Beethoven como final de la Novena Sinfonía. Allí lo abandonó, para hacer cantar á las voces el himno á la Alegría, precedido de un recitado instrumental. Al adoptar aquí aquel tema, como si el estilo vocal lo arrastrara de nuevo, lo precede también de otro recitado, y al re-

en forma distinta, y del segundo tema en la mayor, cantado por la viola y continuado por el violín. Este, al cantar la melodía la enlaza con la característica del primer tema, que sigue interviniendo al principio de la *cola*. Un nuevo motivo, muy breve, cantado por el violín segundo, pone fin al tiempo.

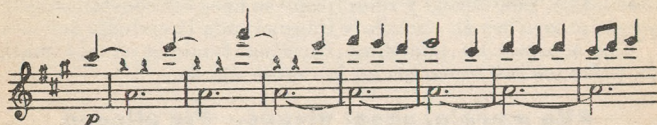
Allegro ma non tanto.

Los cuatro instrumentos, á la octava inician este tiempo.



Sobre la figuración notada en los dos últimos compases, actuando como acompañamiento ó contrapunto de ella la de los dos primeros, se desenvuelven las dos repeticiones en combinaciones y utilizaciones muy desarrolladas.

La parte alternativa la inicia una especie de imitación de zampoña en el violín primero, acompañado por el segundo.

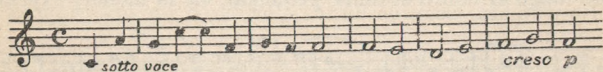


Al ir interviniendo los demás instrumentos, hacen aparecer á poco un nuevo motivo dialogado al principio por la viola y el violín, y desarrollado extensamente después.

Un nuevo motivo que surge de la región más grave del cuarteto dá entrada de nuevo á la exposición del tema inicial del trio, y tras él, al *da capo* á la primera parte.

Canzona di ringraziamento offerta alla divinitá da un guarito, in modo lídico.—**Molto adagio** Sentendo nuova forza.—**Andante**

Molto adagio.—Alternan en él dos elementos: unas estrofas á modo de coral, y unos interludios en estilo fugado, que las separan y dividen. He aquí el primer interludio (figuración en negras) y el primer periodo del coral (figuración en blancas).



Andante.—La melodía, en re mayor, la canta el violín segun-

do, acompañado por los instrumentos graves y por un trino del violín primero.



Este continúa la línea cantable, disuelta después, en una figura rítmica muy característica, y reapareciendo más tarde el carácter melódico en el violín primero con las indicaciones de *cantabile, espressivo*.

Molto adagio.—Como variación de su exposición primera reaparece ahora íntegramente; los interludios en ritmo distinto; no conservando del coral más que la melodía, cantada por el violín primero en una octava más alta, sobre dibujos y contrapuntos de los demás instrumentos.

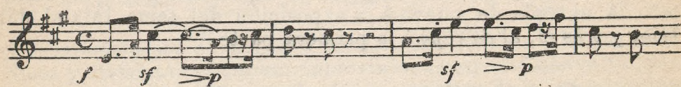
Andante.—Igualmente se reproduce el andante, como variación, más adornado que en su exposición primera, aunque sin apartarse mucho de esta.

Molto adagio.—La notación en todos los instrumentos va acompañada ahora de las indicaciones en alemán é italiano *Mit innigster Empfindung (con intimissimo sentimento)*. El ritmo de los interludios, modificado y complicado se hace oír constantemente, apareciendo sobre él, cortada y fragmentada la melodía del coral.

Casi siempre en pianísimo, termina también en este matiz. con todos los instrumentos en la región aguda.

Alla marcia, assai vivace.—Piú allegro Allegro appassionato

Alla marcia assai vivace.—En la mayor, la canta el violín primero, acompañado por los demás, comenzando así.



Consta de dos partes, breves, ambas con repeticiones marcadas, desarrollándose la segunda sobre el mismo motivo rítmico de la primera.

Piú allegro.—Muy breve, sirve de enlace entre la marcha y el allegro final. Sobre un trémolo de los tres instrumentos inferiores produce el violín primero un recitado, resuelto en una cadencia (*presto*).

Allegro appassionato.—En los dos primeros compases indican los instrumentos inferiores la fórmula de acompañamiento, cantando luego el violín el tema principal, en la menor, expresivo.



Repetido á la octava superior por el mismo instrumento y tras un corto episodio, aparece el tema segundo, en *mi menor*, repartido, al principio, entre el violonchelo y el violín.

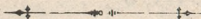


Unos breves compases de enlace vuelven á presentar el tema principal, seguido de un desarrollo sobre uno de sus fragmentos, y al indicarlo de nuevo el violín segundo en *re menor*, se apodera de él, en su tonalidad primitiva, el violín primero, *espressivo*, comenzando la reproducción.

El tema aparece reducido á una exposición sola; el episodio de enlace precede al segundo tema en la menor, cantado como al principio, y seguido de un nuevo desarrollo que prepara la *coda*, en *presto*.

Esta la inicia el violonchelo cantando en la región aguda el tema principal. La tonalidad cambia á la mayor, y en ella continúa hasta el final, con el empleo de nuevos motivos episódicos, terminando en fortísimo.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará el jueves 26 de Marzo de 1908 en el Teatro Español, á las cinco de la tarde, tomando parte en él, los artistas siguientes:

Cuarteto Checo (de Praga)

Arturo Schnabel, Piano

PROGRAMA

- QUINTETO en *la mayor*: Op. 81. DVORÁK.
TRIO (variaciones): Op. 121, b BEETHOVEN.
QUINTETO en *mi bemol*: Op. 44. SCHUMANN.