

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO IX.—1909-1910

CONCIERTO VI

(155 de la Sociedad)

Cuarteto Rosé (de Viena).

Prof. **Arnold Rosé** (1.^{er} violín).

Paul Fischer (2.^o violín).



Anton Ruzicka (viola).

Prof. **Frederic Buxbaum** (violonchelo).

III

Programa

Primera parte

CUARTETO en la mayor: Núm. 464 del Catálogo

Köchel. (1.^a vez)..... MOZART.

- I *Allegro.*
- II *Andante.*
- III **Menuetto.**
- IV *Allegro non troppo.*

Segunda parte

CUARTETO en la mayor: Op. 51, núm. 2..... BRAHMS.

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

Tercera parte

CUARTETO en fa: Op. 59, núm. 1..... BEETHOVEN.

- I *Allegro.*
- II *Allegretto vivace e sempre scherzando.*
- III *Adagio molto e mesto.*
- IV **Tema ruso:** *Allegro.*

Descansos de 15 minutos

W. A. Mozart

(1756-1791)

Cuarteto en *la mayor*: núm. 464 del Catálogo Köchel

Es el número 5 de los dedicados á Haydn y fué terminado el 10 de Enero de 1785. Mozart invitó á Haydn á una sesión de cuartetos que en su casa se celebraba, y en ella le hizo oír los tres últimos que había hecho, en si bemol, la y do mayor. Del juicio que á Haydn le merecieron da testimonio el siguiente párrafo de una carta de Leopoldo Mozart á su hija: «Tocaron tres de los cuartetos nuevos, los en si bemol, la y do. Son quizá un poco más sencillos que los otros tres, pero admirables como composiciones. Haydn me dijo estas palabras: «Le aseguro solememente, como hombre honrado, que considero á su hijo como el compositor más grande que he oído en mi vida: tiene gusto y posee un conocimiento completo de la composición.»

Juicio tan favorable movió á Mozart á dedicar á Haydn sus primeros seis cuartetos, acompañando á la dedicatoria la interesante carta que más de una vez ha aparecido en estas notas.

No compartió el público la opinión de Haydn sobre el valor de estos cuartetos. «Es lástima, decía uno de los críticos más afamados, que en obras tan artísticas y tan bellas, Mozart se esfuerce por parecer original con detrimento de la expresión y del alma de sus obras. Sus nuevos cuartetos dedicados á Haydn están demasiado cargados de especias para el paladar de nuestros días»; el príncipe Gassalovicz, gran inteligente de su época, rompió las partes sueltas de estos cuartetos, calificándolas de absurdas; un *amateur* italiano devolvió al editor las que había comprado, diciendo que estaban tan llenas de faltas, que aquello no servía para nada; y Sarti, en una crítica, calificaba estos cuartetos de insoportables, de verdaderos atentados contra las reglas de la composición y la eufonía.

El cuarteto en *la mayor* es uno de los más sencillos, pero también de los más bellos de esta serie.

Encantador por la suavidad de tinta y por su espíritu es el primer **allegro**, con sus imitaciones constantes y con el desarrollo ó parte central, una verdadera joya, mas que por el partido que saca de las ideas, por las deliciosas combinaciones de sus elementos.

Muy típico de Mozart es el tema del **andante**. La primera variación mira, por la acumulación de adornos, al estilo de Haydn; pero las demás son más bien nuevas melodías brotadas del tema, siendo particularmente interesante el ritmo en que se apoya la variación final, y la coda, donde resume y compendia algunas de las ya oídas. Otto Jahn considera estas variaciones como las pre-

cursoras de las del célebre Cuarteto imperial de Haydn y de las del cuarteto en la mayor (op. 18, núm. 5), de Beethoven.

El **minué** es quizá menos original, aunque ni en lo interesante de su trabajo, ni en finura, cede á los tiempos anteriores.

Beethoven copió en partitura este **final** para estudiarlo mejor. Más parece de Haydn que de Mozart, por las ideas fragmentarias y por el partido que saca de los dos motivos principales que forman el primer tema, principalmente del cromático. Es un modelo de habilidad, de bien hacer, con su gracioso y elegante final.

Allegro

El primer violín comienza la exposición del tema principal, en la mayor, piano, sencillamente acompañado por los demás,



prosiguiendo la idea principal en imitaciones entre los cuatro instrumentos, unida á la transición para el segundo tema, con su breve melodía en do mayor.

El segundo tema lo canta también el primer violín, en mi mayor, piano



comenzando á repetirlo el violín segundo, y continuando después más libremente, al principio en imitaciones.

El periodo final de la exposición se basa en la idea del tema principal.

El desarrollo, de breves proporciones, comienza utilizando el primer tema, prosiguiendo después con mayor libertad, apuntando dibujos y giros de la transición y del segundo tema, como punto de partida de los episodios.

Reaparece el tema principal en su forma y tonalidad de origen, seguido de la transición con el breve apunte melódico en fa mayor, y el segundo tema en la. El periodo final, sobre el primer tema se amplía ligeramente, terminando en fuerte.

Andante.

En forma de andante con variaciones. El tema lo canta el primer violín en re mayor, piano, *sotto voce*



y consta de dos partes, ambas repetidas.

Las variaciones se desarrollan en este orden:

Primera. El violín primero varía el tema en una figuración movida, sencillamente acompañado por los demás instrumentos.

Segunda. Sobre el movido acompañamiento del violín segundo, varía el primero el tema en una sencilla melodía, interviniendo brevemente el violonchelo y la viola con apuntes melódicos.

Tercera. Dialogada entre los dos violines de un lado, y la viola y el violonchelo de otro, siempre piano, uniéndose al final los cuatro instrumentos.

Cuarta. En re menor. La canta también el primer violín, completando el ritmo del violonchelo al principio, y los instrumentos centrales después. La segunda repetición se desarrolla más libremente.

Quinta. En re mayor. La melodía, en carácter tranquilo, la inicia el violín primero, acompañado contrapuntísticamente por los demás, desarrollándose después repartida entre otros instrumentos, siempre con el predominio de una breve figura rítmica. No tiene marcadas las repeticiones y se desenvuelve con alguna libertad.

Sexta. Sobre el característico ritmo que inicia el violonchelo, canta la melodía, muy simplificada, el primer violín, acompañado por los instrumentos centrales.

Coda. El ritmo característico de la variación anterior, pasando sucesivamente por la viola y los violines segundo y primero, sirve de base al principio de la coda. Luego vuelve a reproducirse la primera parte del tema en su forma original, prosiguiendo en forma análoga a la de la quinta variación, y terminando apoyándose en el ritmo de la variación final.

Menuetto.

Los cuatro instrumentos, a la octava, inician el minué en la mayor, acompañando después harmónicamente el segundo violín y la viola al primer violín



Las dos repeticiones de la primera parte constituyen un desarrollo de ambos motivos, principalmente del segundo, que continúa apareciendo constantemente.

La melodía del trío, en mi mayor, la canta el primer violín, acompañado contrapuntísticamente por los demás.



Johannes Brahms

(1833-1897)

Cuarteto en *la menor*: obra 51, núm. 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, sombriamente 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, llenándole 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 característica 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 grandiosa. 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 minuetto** persiste el ambiente de íntimo recato, como melancólica evocación de un dulce recuerdo. Un episodio más agitado parece borrarlo por un momento, impe-

rando 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.

Allegro 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 característico 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 figuración 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 periodo 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 periodo 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 animata 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 Minuetto, moderato.

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



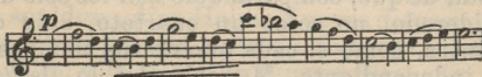
que se desenvuelve brevemente. Lo interrumpe el *tempo di Minuetto* en pocos compases, con una casación de los motivos del minué y del intermedio; prosigue el último su desarrollo, y vuelve á aparecer la casación anterior como tránsito para la reproducción de la primera parte, algo modificada, que termina 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 transición, aparece el segundo tema cantado por el violín, en do mayor, piano, *espressivo*.



Complétase con apuntes de naturaleza principalmente rítmica, que siguen dominando en el periodo final de cadencia.

El desarrollo se inicia con el primer tema, ligeramente ampliado, seguido del segundo en fa mayor, cantado por el violín primero, y del apunte que lo completó en la exposición, presentado ahora en forma distinta.

Un recuerdo del primer tema precede á la nueva aparición de éste en fortísimo, con acompañamiento más complicado, seguido del episodio de transición. El segundo tema lo canta el violonchelo en la mayor y continúa su desarrollo en forma análoga á la de la parte expositiva.

Comienza la coda el primer tema en cánon (la mayor, *poco tranquillo*) entre el violonchelo y el violín, tema que adopta después diferentes formas rítmicas, la última de las cuales, en la menor, *piú vivace*, conduce directamente al final.



L. van Beethoven

(1770-1826)

Cuarteto en *fa* mayor: obra 59, núm. I

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

De vastas proporciones, de gran riqueza temática espléndidamente desarrollada, de una gravedad de pensamiento completamente extraña á la creación de los primeros seis cuartetos, Beethoven, sin introducir aún grandes alteraciones en la contextura del molde clásico, lo ensancha de una manera prodigiosa, utilizando todos los recursos técnicos de los instrumentos de arco, excepto la sordina, que jamás la emplea en su música de cámara. Tanto por el contenido, como por la tendencia é importancia de este primer cuarteto de la nueva serie resulta exacto el dicho de un comentarista, de que, comparándolo con los seis de la obra 18, debe ser considerado, no como un cuarteto, sino como cuatro cuartetos distintos, como si cada uno de sus tiempos constituyera una unidad independiente. Mendelssohn lo llamaba «la más beethoveniana de todas las obras de Beethoven».

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

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

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

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

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

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

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

iluminándola, y oscureciéndola como esas nubes que ocultan ó descubren los rayos del sol, dibujando en las praderas manchas de sombra y de luz».

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

En vez de terminar el cuadro, la melodía se disuelve en una divagación del primer violín, que sobre un trino conduce al tiempo final.

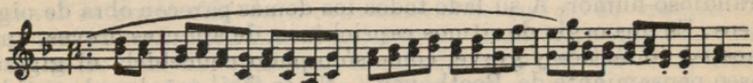
Un humorismo gravemente gracioso acompaña al tema ruso, base del **final**, engendrador, por la inversión libre de uno de sus fragmentos, del segundo tema. El propósito psicológico, la intensa emoción de los tiempos anteriores, conviértense aquí en fácil desenvoltura, en el encantador desenfado con que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

Allegro.

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



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



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

El violonchelo á solo, inicia un declamado en *tortísimo*



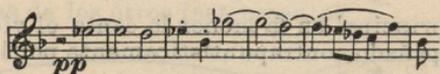
sobre el que se desenvuelve brevemente el episodio que precede al segundo tema. Este lo canta el primer violín, *dolce*, en do mayor, sobre contrapuntos de los demás instrumentos, comenzando así



El tema se desarrolla primero melódicamente, y luego en una especie de fantasía, que, después de intervenir en ella todo el cuarteto y de llegar al fortísimo, termina en piano, con respuestas en notas tenidas entre las regiones extremas del cuarteto. En el período final de la parte expositiva suministra el material temático la melodía inicial del primer tema, cantada *dolce* por el violín primero.

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

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



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

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

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

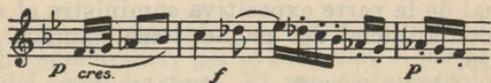
Allegretto vivace e sempre scherzando.

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



Sería demasiado largo seguir en su desenvolvimiento todo el proceso de este tiempo. Predominando el motivo rítmico, van apareciendo diversos apuntes melódicos, siempre breves, que se mezclan y se reproducen en formas distintas.

Una segunda parte en fa menor, iniciada con la frase



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

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

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

Adagio molto e mesto.

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



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



que recogido por el violín se desarrolla largamente.

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

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

CECILIO DE RODA.



**El próximo concierto se celebrará
el lunes 14 de Febrero de 1910, en el
Teatro de la Comedia, á las cinco de
la tarde, con la cooperación del**

Cuarteto Sevcik, de Praga (con 2.^a viola).

PROGRAMA

QUINTETO en sol menor: (C. K. 516).....	MOZART.
QUINTETO en fa mayor: Op. 88.....	BRAHMS.
QUINTETO en la mayor: Op. 18.....	MENDELSSOHN.

