

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO IX.—1909-1910

CONCIERTO XI

(160 de la Sociedad)

Cuarteto Marteau-Becker (de Berlín)

Prof. **Henri Marteau** (1.^{er} violín).

Louis van Laar (2.^o violín.)



Hugo Birkight (viola).

Prof. **Hugo Becker** (violonchelo).

II

Programa

CUARTETOS DE SCHUMANN

Primera parte

CUARTETO en *la menor*: Op. 41, núm. 1.

- I **Introduzione**: *Andante espressivo*.—*Allegro*.
- II **Scherzo**: *Presto*.—*Intermezzo*.
- III *Adagio*.
- IV *Presto*.

Segunda parte

CUARTETO en *fa mayor*: Op. 41, núm. 2 (1.^a vez).

- I *Allegro vivace*.
- II *Andante, quasi Variazioni*.
- III **Scherzo**: *Presto*.
- IV *Allegro molto vivace*.

Tercera parte

CUARTETO en *la mayor*: Op. 41, núm. 3.

- I *Andante espressivo*.—*Allegro molto moderato*.
- II *Assai agitato*.
- III *Adagio molto*.
- IV **Finale**: *Allegro molto vivace*.

Descansos de 15 minutos



Cuarteto Marteau-Becker

Al morir Joachim fué llamado Henri Marteau para sustituirlo en la cátedra de violín del Conservatorio de la capital del Imperio alemán. Poco después de fijar Marteau su residencia en Berlín, formó este cuarteto con el Profesor Hugo Becker, ya conocido en nuestra Sociedad como violonchelo del Cuarteto Heermann-Becker de Fráncfort, Cuarteto que figuró en nuestros conciertos del año 1906.

El Cuarteto Marteau-Becker se fundó en 1908, y según la prensa de Berlín, es digno sucesor del Cuarteto Joachim y uno de los más perfectos que en la actualidad existen. Se compone de los señores

Profesor **Henri Marteau** (primer violín).

Louis van Laar (segundo violín).

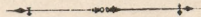
Hugo Birkigt (viola).

Profesor **Hugo Becker** (violonchelo).

Las dos figuras más salientes son las de los profesores Marteau y Becker.

Henri Marteau nació en Reims, estudió con Leonard, Dubois y Garcin en París, obteniendo el primer premio en 1892 y prosiguiendo después sus estudios con Hans Richter. Violinista de universal renombre, compositor de tríos, cuartetos, quintetos, etc., de una Escena para soprano, coro y orquesta, titulada *La voz de Juana de Arco*, obtuvo en 1900 la cátedra de violín del Conservatorio de Ginebra, donde fundó el cuarteto de su nombre, y en 1908 la del Conservatorio de Berlín, donde, con Hugo Becker, formó el que hoy figura en los programas de nuestros conciertos.

Hugo Becker nació en Estrasburgo en 1864. Discípulo de su padre, de Grützmacher, de Hess y de Piatti, bien pronto fué considerado como uno de los primeros violonchelistas del mundo. Formó parte primero del Cuarteto de su padre (el célebre Cuarteto Florentino) y después del de Hugo Heermann.



Robert Schumann

(1810-1856)

Los cuartetos de cuerda

Celébrase este año el primer centenario del nacimiento de Schumann. Nació el 6 de Junio de 1810. La importancia de su nombre en la historia de la música, el personal aspecto de su romanticismo, la transcendencia de su obra, son bien conocidos para insistir sobre ellos.

Lo más extenso y lo más importante de su producción son las composiciones de piano y los *lieder*, donde el efusivo lirismo, el pensamiento romántico, su estilo peculiar, encontraron una forma en perfecta armonía con los sentimientos de su alma.

Hasta muy tarde no acometió la composición de obras en las que el piano no interviniera. En 11 de Febrero de 1838 decía en una carta á Clara Wieck, la que dos años más tarde fué su esposa: «Aún queda mucho en mí. Mientras me ames, todo irá saliendo en su día; si no me amaras, todo quedaría sepultado en mi alma. Dentro de poco pienso escribir tres cuartetos de cuerda». A la indicación de su amada de que los hiciera «muy claros», contestaba Schuman en el mes siguiente: «Me pides que escriba los cuartetos, *pero que los haga muy claros*. ¿Sabes que eso parece dicho por una señorita de Dresde? ¿Y sabes lo que me dije cuando lo leí? Sí, tan claros van á ser, que al oírlos no va á darse cuenta de dónde tiene su mano derecha».

El proyecto de los cuartetos ocupa varios párrafos en las cartas de Roberto á Clara. En una de ellas dice que está convencido de que el piano es ya insuficiente para sus ideas, pero que no conoce aún bastante los instrumentos para escribirlos con el dominio necesario; en otra (22 de Junio de 1839), añade: «He empezado dos cuartetos - á ti puedo decírtelo, tan buenos como los de Haydn - y sólo me falta tiempo y tranquilidad de espíritu para terminarlos».

Convencido de que su estilo y sus procedimientos pianísticos no se adaptaban bien al género de cámara, comenzó á rehacer sus estudios de contrapunto, y al terminarlos abordó el género sinfónico, antes de dar por concluidos los cuartetos con que ya se había encariñado.

El año 1841 lo dedicó casi por entero á sus sinfonías primera y segunda (vuelta á rehacer la última diez años más tarde), á la *Obertura*, *Scherzo* y *Final*, obra 52, que en realidad constituye una sinfonia sin andante, y al *Allegro* para piano y orquesta; consagrandolo el año siguiente á la música de cámara y produciendo en él los tres cuartetos para instrumentos de arco, obra 41, el célebre quinteto, un cuarteto y las Fantasías en trío para piano é instrumentos de cuerda.

Los tres cuartetos fueron escritos en poco más de un mes, á juzgar por las fechas que el autor consigna al final de cada uno de los tiempos. Los dedicó á Mendelssohn y desde el principio

tuvieron gran éxito, al que contribuyó no poco la propaganda y la predilección que por ellos sentía el violinista David, á quien Schumann escribía poco después: «Härtel me ha dicho cuán benévolutamente habla usted de mis cuartetos: viniendo el elogio de sus labios, me satisface extraordinariamente. Creo que habré de hacer algo mejor aún. A cada nueva obra que escribo, me parece que debo volver á empezar mis trabajos de compositor». En otra carta á Härtel (15 de Octubre de 1842), añadía: «Hemos tocado muchas veces mis cuartetos en casa de David, y tanto los ejecutantes como los oyentes, entre los que figuraba Mendelssohn, los han aplaudido mucho». Hauptmann escribía también á Spohr, que á juzgar por las composiciones de piano, nunca hubiera creído que Schumann fuera tan gran compositor: «los cuartetos son extraordinarios por su forma, por su contenido y por su espíritu: todo en ellos es muy bello».

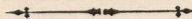
Hasta Marzo de 1843 no fueron publicados, y aun entonces sólo consiguió Schumann que aparecieran las partes sueltas. En 1847, seis años después de escritos, todavía seguía gestionando de Breitkopf la publicación de la partitura: «Recordará usted probablemente que si le cedí los cuartetos por unos honorarios sumamente módicos, fué porque sacrificaba el precio, á que apareciesen también en partitura». Breitkopf ofreció publicar una partitura en ese año, y otra al siguiente.

Los críticos no han dejado de poner ciertos reparos á estas obras, ya el de no estar hechas en el verdadero estilo del cuarteto, descubriéndose en ellas la característica escritura del piano, ya el de parecer que están pensadas para la orquesta, y reclamar el oído involuntariamente los timbres de ciertos instrumentos de madera y de metal.

De cualquier modo, los tres cuartetos, principalmente el primero y el tercero, han seguido y siguen figurando al lado de las mejores obras para instrumentos de cuerda, con personalidad propia y característica.

Al propósito de Schumann de determinar y concretar el carácter expresivo de sus ideas musicales, considerándolas como perfume ó emanación poética de un hecho concreto, como la vibración de un alma ante la contemplación de una escena ó de un carácter, sustituye aquí la música pura con su indeterminada vaguedad, sin propósito expresivo circunscrito, volando en alas de la fantasía y de su temperamento, en puro subjetivismo de expansión espiritual tal como es en sí, sin acicates ni estímulos exteriores.

Los dos seudónimos con que firmaba sus obras literarias: *Florestan*, el impetuoso y ardiente, *Eusebius*, el soñador romántico, son los dos espíritus que intunden vida á su producción subjetiva. «Quisiera darte la suavidad de Eusebius, decía en unos versos á Clara Wieck, los arrebatos de Florestan, enviarte á la vez mis lágrimas y mi ardor. Los dos espíritus turnan en el dominio de mi alma: el espíritu de la alegría y el espíritu de la amargura», y en una carta á H. Dorn acentúa aún más este concepto: «Florestan y Eusebius forman mi doble naturaleza: yo quisiera fundirlos en Raro, el hombre perfecto».



Cuarteto en *la menor*: Obra 41, núm. 1

El adagio de este cuarteto aparece fechado en el manuscrito el 21 de Junio de 1842; el final, tres días después, el 24 de Junio.

Es uno de los más conocidos y populares. Todavía en él pueden señalarse ciertas influencias muy marcadas: la de Schubert en la introducción al primer tiempo y en otros momentos de la obra, y la de Beethoven, singularmente en el adagio, la melodía del cual se inicia en forma análoga á la del adagio de la novena sinfonía.

La introducción al **primer tiempo**, independiente por completo del alegre que le sigue, arroja una nota de romántica y soñadora tristeza. La predilección de Schumann por el cónon se acusa una vez más en esta introducción, los cuatro últimos compases de la cual formaban primitivamente la introducción al primer tiempo del cuarteto en fa, núm. 2. En el alegre palpita un sentimiento de contenida é íntima pasión, en una suavidad de tinta constante, sólo interrumpida por el segundo tema. La coda es encantadora.

Original de forma es el **scherzo** donde Schumann, respetando el molde tradicional, lo amplía originalmente. Un *scherzo* breve con su trío en do mayor y la repetición de la primera parte en proporciones á lo Haydn, constituye aquí la parte principal del tiempo, actuando como trío verdadero, un *intermezzo* en do mayor, con sus dos partes, tras el cual vuelve á repetirse íntegramente el *scherzo* primero. Los tres sentimientos que se apuntan en él, rítmico é impetuoso al principio, graciosamente humorístico en el pequeño trío de la primera parte, noblemente romántico el *intermezzo*, dan á este tiempo un carácter especial. Reimann señala el *intermezzo* con la pedal del violonchelo, como típico ejemplo de Schumann.

En el **adagio** surge el alma romántica de Eusebius en la caliente y romántica melodía que canta el violín y reproduce el violonchelo. La breve introducción, de carácter rapsódico, se reproduce al final como coda, desvaneciendo el encanto de la melodía, base del adagio.

Alegre, gracioso, humorístico es el **final**, donde desempeñan el principal papel las derivaciones del tema que sucesivamente van presentándose y en el que arroja una nota poética la inesperada *musette*, prolongada en el tranquilo pasaje que precede á la terminación.

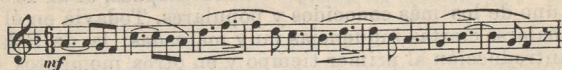
Introduzione: Andante espressivo.—Allegro.

La introducción—**andante espressivo**—la inicia el primer violín en la menor, piano, con el motivo



que en forma de cánon van repitiendo los demás instrumentos, continuando después con libertad mayor, sobre la base del dibujo indicado en el primer compás.

Un breve enlace—*stringendo*—prepara la entrada del **allegro**. El primer violín expone el tema principal, acompañado por los demás instrumentos, en fa mayor, medio fuerte



tema que continúa su desenvolvimiento melódico, encomendado siempre al primer violín.

Un episodio fugado sobre un fragmento del tema anterior, prepara la entrada del segundo, en do mayor, cantado por el primer violín sobre un contrapunto del segundo



y proseguido en la misma forma, con la intervención de distintos instrumentos, hasta enlazarse con una frase que canta el primer violín—*dolce*



terminada en el recuerdo del tema principal con que acaba la parte expositiva.

La parte central utiliza al principio el primer tema; después la melodía que completó el segundo, prolongada en un desarrollo con el que se mezclan apuntes del tema principal, extendiéndose después sobre el segundo tema completo.

Reaparece el primer tema completo, seguido del episodio fugado que sirvió de transición; el segundo tema en fa mayor, con sus dos partes, y el final de la exposición se prolonga en la breve coda, basada en el tema principal.

SCHERZO: Presto.—Intermezzo.

La primera parte se basa en el tema en la menor que canta el primer violín



apoyando siempre el violonchelo el característico ritmo del principio. Aunque sin tener marcadas las barras de repetición, esta

primera parte está dividida en las dos secciones ordinarias, ambas basadas en el tema inicial.

Como trío aparece un nuevo tema, en do mayor, encomendado también al primer violín



con sus dos repeticiones acostumbradas, repitiéndose después la primera parte nuevamente escrita.

El *intermezzo* en do mayor, lo canta el primer violín, medio fuerte, sobre la armonía de los demás instrumentos. Comienza



y consta de dos partes, ambas repetidas.

La repetición del *scherzo* íntegro (salvo la omisión de las repeticiones en el trío), pone fin al tiempo.

Adagio.

Tres compases de introducción preceden á la exposición de la melodía en fa mayor, piano, cantada al principio por los dos violines y luego sólo por el primero.



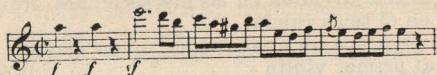
Una segunda parte iniciada por los dos violines á la octava, en la que más tarde se destaca un característico dibujo que inicia el violín segundo y prosigue la viola, sigue á la primera que vuelve á reproducirse cantada por el violonchelo, *espressivo*.

Un breve episodio inicia la parte central, en la que se destaca primero el dibujo característico de la segunda parte del tema, y luego el principio de la melodía, como preparación de la nueva presentación de la misma.

La primera parte difiere poco de su forma anterior, la segunda, comenzada por el violín segundo, aparece mucho más concisa, reproduciendo, como coda, los compases de la introducción, brevemente ampliados en la cadencia final.

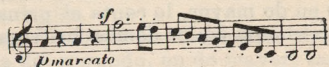
Presto.

El primer violín, apoyando el ritmo todos los instrumentos, comienza el tema principal en la menor, fuerte

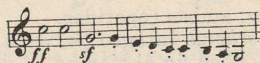


continuando la melodía, cantada siempre por el mismo instrumento.

Un dibujo de corcheas iniciado en do mayor fuerte, va apagando la sonoridad hasta servir de acompañamiento al motivo derivado del tema principal



que inicia la viola (piano, *marcato*), y va recorriendo los demás instrumentos. resolviéndose en el nuevo apunte, en do mayor. fortísimo,



siempre acompañado por el anterior dibujo de corcheas.

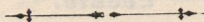
El extenso desarrollo, después de unos compases de preparación, se basa en el último apunte de la exposición, ligeramente transformado, acompañándolo casi constantemente el dibujo de corcheas que siguió al tema principal, apareciendo tratado unas veces en imitaciones, otras más melódicamente y recobrando luego su forma primitiva, en do menor.

Sin que vuelva á hacerse oír el tema principal en su primera forma, aparece el episodio de transición, seguido del segundo tema en fa mayor, con los dos motivos que lo compusieron, y tras ellos el primer tema en la menor, seguido del motivo final de la exposición.

Como coda figura un *moderato*, donde sobre la pedal la en tres octavas, cantan á la octava los instrumentos centrales



repetiendo los violines á la octava superior. Un nuevo episodio en notas tenidas precede al *tempo primo* final, en la mayor, donde vuelven á reproducirse los dos motivos capitales de este tiempo, como base de la terminación.



Cuarteto en *fa mayor*: Obra 41, núm. 2

En el manuscrito aparece fechado el andante con variaciones en 2 de Julio de 1842. el último tiempo en 5 de Julio.

Es el menos conocido y popular de los cuartetos de Schumann. Mientras el primero y el tercero de los tres que componen la obra 41 aparecen con frecuencia en los programas de música de cámara, el segundo rara vez se ejecuta, quizá á causa de no acusarse en él tan intensamente como en los otros la personalidad y el espíritu de su autor. De cualquier manera, en el andante con variaciones es quizá donde la fantasía y el arte de Schumann se elevan á altura mayor, inspirándose en el arte de la última época beethoveniana y en la forma de variación libremente ampliificada, tan preferida por Beethoven en sus obras últimas.

El **allegro** inicial estaba precedido en los primeros proyectos de Schumann por los cuatro compases que forman el final de la introducción al primer tiempo del primer cuarteto. De marco pequeño, de un romanticismo menos exaltado que el de otras composiciones de Schumann, el sentimiento del tema inicial lo llena todo, no pasando el segundo tema de una mera indicación exigida por el cánon de forma.

El **andante** es el tiempo culminante del cuarteto. El tema, muy característico por su ritmo y su figura, constituye el punto de partida de una serie de melodías que más bien se derivan de la primera variación que del tema mismo. Su carácter atormentado, su factura y su pensamiento, mirando constantemente á las variaciones libres de los últimos cuartetos beethovenianos, dan, con justicia, á este andante el puesto principal en la obra.

El apasionado **schерzo** sigue en importancia al tiempo anterior. De grandes dimensiones, contrastan en él la primera parte con la ondulada curva de su melodía, típica por su ritmo, y el trío, tan sereno y original, cuyo tema va elevándose en comentarios, desde las profundidades sonoras del violonchelo, á la región aguda del violín.

El **final** lo califica Reimann de arrogancia juvenil. Sin grandes vuelos, sencillo, de pequeñas proporciones, contrastan en él la naturaleza de sus dos ideas principales, igualmente características.

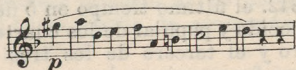
Allegro vivace.

Sobre el acompañamiento de los instrumentos inferiores canta el violín primero el tema principal en *fa mayor*, medio fuerte



El tema se prolonga con la intervención melódica del violín segundo, reapareciendo de nuevo la melodía inicial en imitaciones entre los dos violines.

Un breve episodio precede al segundo tema en do mayor, iniciado por el primer violín, acompañado por imitaciones del segundo violín y de la viola



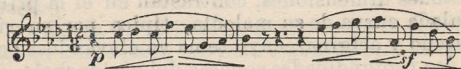
y proseguido por la viola y por el primer violín. De muy cortas dimensiones, va seguido de un nuevo apunte del tema principal que del segundo violín pasa al primero y á la viola, terminando la exposición con una nueva indicación del segundo tema.

El desarrollo comienza como prolongación del anterior período, apareciendo luego el tema principal, que con el motivo de la transición para el segundo tema y con otros elementos más libres, se resuelve al final en un periodo más tranquilo seguido del motivo inicial *un poco ritardando*, para volver á exponer el primer tema.

Este aparece en su forma primera, ligeramente abreviado en el final: la transición cambia su tonalidad, así como el segundo tema, ahora en fa mayor, apareciendo sustituida la indicación del segundo tema por un periodo más tranquilo, con características alternativas de piano y fuerte al principio, luego siempre piano, hasta producir el apunte melódico que sirve de final.

Andante, quasi Variazioni.

El primer violín canta el tema en la bemol, piano, *espressivo*,



completando las frases las intervenciones melódicas de la viola y el violín segundo, y apoyando el ritmo los cuatro instrumentos. El tema consta de dos partes, ninguna de las cuales lleva marcado el signo de repetición.

Sobre el mismo ritmo se desarrolla la primera variación, que no es sino una simplificación melódica del tema, iniciada por el violonchelo



con una imitación del violín segundo y el relleno harmónico de la viola.

La segunda variación se apoya en la melodía de la variación

anterior, cantada por el primer violín sobre un contrapunto (ritmo de corcheas) que pasa por todos los instrumentos.

Dialogan la tercera los dos violines en semicorcheas, sobre *pizzicati* de los instrumentos inferiores.

La cuarta—*molto più lento*—la canta el primer violín sobre una doble pedal del violonchelo, saliendo rara vez del matiz pianísimo y manteniendo constantemente el ritmo de corcheas.

La quinta, en compasillo —*un poco più vivace*—la canta igualmente el primer violín. Toda ella está basada en el motivo inicial, abreviando considerablemente el tema.

Tempo primo. El tema vuelve á reproducirse en su forma original con sus dos partes.

La *coda*—*un poco più lento*—se basa en la tercera variación, y aparece cantada primero por el violín, luego por la viola, y finalmente, por estos dos instrumentos.

SCHERZO: Presto.

Toda la primera parte se basa en el motivo



que canta el primer violín acompañado por los otros instrumentos. Ninguna de las secciones lleva marcado el signo de repetición.

La melodía del trío—*l'istesso tempo*—en do mayor, aparece dividida al principio entre el violonchelo, la viola y los dos violines.



En la segunda repetición continúa interviniendo el mismo tema.

Se reproduce la primera parte nuevamente escrita, más abreviada, y en la breve *coda* se funden los temas de la primera parte y del trío, terminando en *pizzicato*, pianísimo.

Allegro molto vivace.

Los dos primeros compases de introducción, preceden al primer tema, cantado en fa mayor, en constante dibujo de semicorcheas por el primer violín, sobre el ritmo que sostienen los instrumentos inferiores.



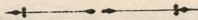
El tema se prolonga en el episodio de transición, terminado más melódicamente. Se enlaza con el segundo tema en do mayor, cantado *dolce* por el primer violín.



De muy cortas dimensiones, termina la exposición con la repetición de su segunda frase.

El desarrollo se basa casi exclusivamente en el segundo tema, derivándose de alguno de sus fragmentos varios episodios, en alguno de los cuales adquiere gran importancia el violonchelo.

Tras un *ritardando* reaparece el primer tema, sin la introducción, reproduciéndose la primera parte sin grandes alteraciones, con el segundo tema en fa mayor. El último episodio del desarrollo dialogado entre el violonchelo y el primer violín, inicia ahora la *coda* que termina brillantemente



Cuarteto en la mayor: Obra 41, núm. 3

Los cuatro tiempos de este cuarteto aparecen fechados en el manuscrito original los días 18, 20, 21 y 22 de Julio de 1842, dato digno de ser conocido, por revelar la extraordinaria facilidad de composición que Schumann había llegado á adquirir.

Por su forma y por su contenido es el más schumanniano de los tres cuartetos. Su característico estilo de piano, su preferencia por las síncopas, su melodía típica, su manejo del ritmo, sus sorpresas armónicas, cuanto constituye el sello personal de sus creaciones, aparece aquí más intensamente acusado que en los cuartetos números 1 y 2. Estas razones, aparte de las que se fundan en sus propias bellezas, han hecho de esta obra la favorita de ejecutantes y de públicos.

En el primer **allegro** domina un ambiente de intimidad encantadora. No hay en él ni pasión desbordante, ni negruras pesimistas. Una melancolía dulce, suave, siempre soñadora, fluye constantemente, reflejándose en la naturaleza de los temas, en la brevedad y sencillez de los episodios.

La romántica melodía del tema utilizado en el **assai agitato**, va adquiriendo en cada una de las variaciones colores y fisonomías distintas: agitada y nerviosa la primera; fogosa y llena de impetuosidad la segunda; dulce y melódica, como una barcarola, la tercera; ruda y salvaje la última, diluida en una coda serena y tranquila.

En el **adagio** parece como si se acusara el propósito de mirar á los cuartetos de la segunda época de Beethoven, con su pesimismo apasionado y su severidad de ambiente. Es la nota más grandiosa y más íntima de este cuarteto.

Con ella forma contraste el **final**, sugerido por los ritmos y melodías tan típicas de la música húngara. En forma de rondó, con gran riqueza de materiales, traza Schumann en él una página vigorosa y animada. Como curiosidad es digna de ser notada la semejanza del tema que aparece en el *quasi trio* con el de la gavota de la sexta *Suite francesa* de Bach, coincidencia reveladora del entusiasmo que Schumann sentía por el célebre Cantor de la Escuela de Santo Tomás.

Andante espressivo.—Allegro molto moderato.

Una corta introducción presenta en movimiento lento (*andante espressivo*) la idea principal del primer tiempo.

Terminada la introducción (seis compases) expone el violín primero el tema principal del *allegro molto moderato*, en la mayor, piano, *sempre teneramente*



Un nuevo motivo alterna con el anterior en la formación de este tema, de cortas dimensiones, seguido de un brevísimo enlace que conduce á la presentación del segundo tema en mi mayor, cantado por el violonchelo, *espressivo*



completado por el primer violín. El período final de la exposición hace aparecer nuevamente el motivo del primer tema.

Sobre él se basa también íntegramente el breve desarrollo. El tema principal vuelve á aparecer reducido á una brevísima indicación del mismo: el segundo, sin precederle la transición, lo canta el violonchelo en la mayor, y lo completa el primer violín. El período final de la exposición se prolonga en la *coda* de cortas dimensiones, terminada graciosamente con el primer compás del primer tema.

Assai agitato.

En forma de tema con variaciones. El tema, en fa sostenido menor, lo comienza á cantar el primer violín, sobre un sencillo acompañamiento



desenvolviéndose las dos repeticiones sobre el mismo motivo.

Las variaciones se suceden en el siguiente orden, siempre en la misma tonalidad:

Primera. En $\frac{3}{8}$ como el tema y en figuración constante de corcheas.

Segunda. *L'istesso tempo*. En $\frac{2}{4}$, fuerte, y en estilo fugado.

Tercera. *Un poco adagio*. En $\frac{3}{8}$, muy melódica y cantable, piano.

Cuarta. *Tempo risoluto*, siempre fuerte. El tema, simplificado, se varía en un ritmo enérgico y rudo. Va seguido de la *coda*, que contrasta por su tranquilidad con la agitación anterior.

Adagio molto.

Lo inicia el violín primero acompañado por los demás instrumentos, cantando la melodía del primer tema en re mayor, piano, *sempre espressivo*,



que continúa desarrollándose con intervecciones melódicas de la viola.

Sobre el ritmo sóstenido por el violín segundo, presenta el primero el segundo tema



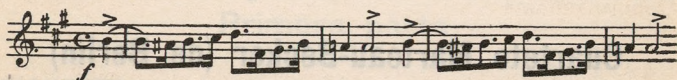
que se desenvuelve extensamente entre el violín y la viola.

Una aparición de la melodía principal iniciada en sol mayor, interrumpe momentáneamente el predominio del segundo tema, que continúa después suministrando la base temática del desarrollo.

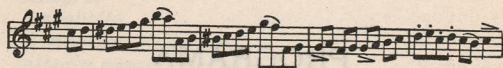
El tema principal, revestido de un acompañamiento más interesante, vuelve á presentarse en su tonalidad primera, seguido de una *coda* sobre el ritmo del segundo tema.

FINALE.—Allegro molto vivace.

El tema principal, en la mayor, acentuando su ritmo todos los instrumentos, comienza en fuerte.

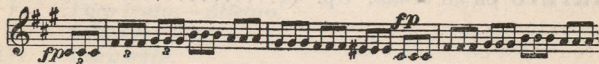


Su segunda parte, piano, la inicia el violín primero



continuándola sucesivamente los restantes instrumentos.

Una nueva aparición del tema principal precede al segundo tema en fa sostenido menor, cantado en piano por el violín primero



compuesto de dos partes en el mismo estilo, teniendo marcada la primera de ellas el signo de repetición.

Con la indicación de *quasi trio* cantan los dos violines en la mayor, la melodía



compuesta de dos partes, como las anteriores.

Sucesivamente van sucediéndose el tema principal con sus dos partes y la nueva exposición de la primera; el segundo tema en la menor, seguido del motivo principal; el *quasi trio* en mi mayor, y la primera parte del primer tema, que extensamente desarrollado, engendra la *coda* que pone fin al tiempo.

CECILIO DE RODA.

El próximo concierto se celebrará el sábado 2 de Abril de 1910, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con la cooperación del

Cuarteto Marteau-Becker (de Berlín)

PROGRAMA

CUARTETO en <i>si bemol</i> : (C. K. 589.).....	MOZART.
CUARTETO en <i>re mayor</i>	C. FRANK.
CUARTETO en <i>mi bemol</i> : Op. 74.....	BEETHOVEN.