

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA
AÑO X.—1910-1911

CONCIERTO VIII
(172 de la Sociedad)

Cuarteto Klingler (de Berlín)

Profesor Karl Klingler (1.º violin) || Fridolin Klingler (viola).
~~Joseph Riwkind~~ (2.º violin). || Arthur Williams (violonchelo).

Joseph Riwkind

II

PROGRAMA

Primera parte.

Cuarteto en la menor, op. 41, núm. 1..... SCHUMANN.

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

Ségunda parte.

Cuarteto en re bemol, op. 15 (primera vez)..... DOHNANYI.

- I *Andante*.—*Allegro*.
- II *Presto acciaccato*.
- III *Molto adagio*.

Tercera parte.

Cuarteto en la menor, op. 132..... BEETHOVEN.

- I *Assai sostenuto*.—*Allegro*.
- II *Allegro ma non tanto*.
- III Canzona di ringraziamento offerta
alla divinitá da un guarito, in
modo lidico: *Molto adagio*.—Sen-
tendo nuova forza: *Andante*.
- IV *Alla marcia: Assai vivace*.—*Piú alle-
gro*.—*Allegro appassionato*.

Descansos de quince minutos.

Robert Schumann.

(1810-1856)

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 canon 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 la manera de hacer 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



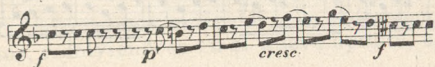
que en forma de canon van repitiendo los demás instrumentos, continuando después con libertad mayor, sobre la base del dibujo indicado en el primer compás.

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 fu-

gado 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

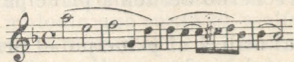


y consta de dos partes, ambas repetidas.

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,

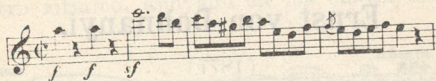
que vuelve á reproducirse cantada por el violonchelo, *espressivo*.

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,

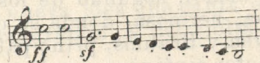


continuando la melodía, cantada siempre por el mismo instrumento.

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.

Ernst von Dohnanyi.

(1877)

Cuarteto en re bemol, obra 15.

El año último actuó en los conciertos de nuestra Sociedad este célebre pianista húngaro, considerado en Alemania como uno de los mejores pianistas clásicos de la actualidad. Ya como solista, ya en sesiones de sonatas y tríos, su nombre aparece casi á diario en los programas de conciertos alemanes unido á los de los violinistas Henri Marteau y Franz von Vecsey, y al del violonchelista Hugo Becker.

Como compositor, ha producido, entre otras obras, dos sinfonías y una obertura, y en música de cámara, su predilecta, un quinteto con piano, dos cuartetos de cuerda, un trío serenata, un sexteto y otras varias para piano y para violonchelo.

El cuarteto en re bemol, segundo de los de cuerda, es una obra sólida, moderna, hermosa, donde se dejan sentir las influencias de Beethoven y Brahms, principalmente. A veces se acusa en ella el carácter sinfónico, por la tendencia á pedir al cuarteto grandes sonoridades. Construída en forma cíclica, penetrando los mismos temas á través del organismo total, se destacan en este cuarteto el segundo tiempo, por la fortuna con que el ritmo está tratado, y el final, por su ambiente tan lleno de intimidad y poesía. El procedimiento de terminar en pianísimo y en movimiento lento, tan usado hoy por Strauss, se acusa también en esta obra.

El **primer tiempo** está precedido por dos apuntes característicos, el primero de los cuales engendra el primer tema, interviniendo el segundo en el *allegro* más bien con el carácter de acompañamiento. De los dos temas principales, característicos, no sólo por su especial fisonomía, sino por la manera de presentarlos, el primero es el que reviste importancia mayor.

Es un tiempo sólido, interesante, en el que se destaca el delicioso final.

El ritmo del tema que sirve de base al **presto** se impone desde el comienzo con la fuerza de su personalidad y su carácter. La elocuencia con que está desarrollado hace pensar á veces en Beethoven y en Wagner. Con la primera parte contrasta la dulce, sencilla, romántica melodía del trío.

El **molto adagio** penetra en un ambiente de sentida y hermosa intimidad. Con las ideas peculiares de este tiempo intervienen y se mezclan las de los dos tiempos anteriores, terminando en poética y suave *coda* sobre los temas de los tiempos anteriores.

Andante.—Allegro.

Como introducción al primer tiempo aparecen dos motivos: uno melódico, en re bemol, andante, cantado por el violín primero; otro rítmico, apoyado en los cuatro instrumentos, *allegro*:

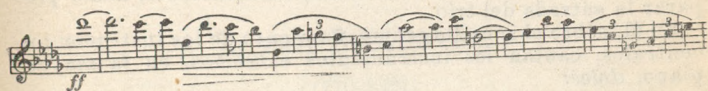


Dos compases —*adagio*— preceden á la aparición del primer tema.

Allegro.—El primer tema, modificación del andante de la introducción, lo canta el primer violín sobre el acompañamiento de los instrumentos centrales y *pizzicati* del violonchelo:

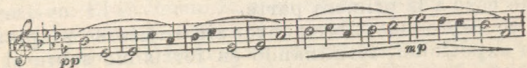


Aumentando siempre de sonoridad, al llegar al fortísimo se transforma en una nueva idea que canta el violín primero sobre imitaciones y contrapuntos del violín segundo y la viola,



apareciendo después, al disminuir la sonoridad, un fragmento del primer tema.

El segundo tema, en la bemol, lo canta el violín primero, *dolce*, pianísimo, sobre la armonía de los instrumentos centrales y el *pizzicato* del violonchelo:



Al terminar su melodía reaparece la introducción al tiempo, íntegramente, iniciada en do mayor.

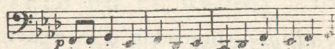
La parte central de desarrollo se basa casi exclusivamente en el primer tema, cantado al principio por el violín primero sobre apariciones incidentales del motivo alegre de la introducción, proseguido después en valores aumentados por la viola sobre contrapuntos del primer violín y el acompañamiento de los instrumentos inferiores, y cantado al final por los instrumentos graves acompañados por el motivo rítmico de la introducción—*allegro*—en los dos violines.

Como puente para la reproducción de la parte expositiva, reaparece nuevamente la introducción al tiempo, algo alterada.

El primer tema se presenta aumentado en interés; el segundo tema, en re bemol, prolongándose su final en la *coda*—*andante*—sobre el primer motivo de la introducción, que se extingue en pianísimo.

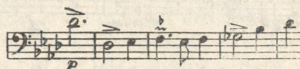
Presto acciacato.

El violonchelo, á solo, comienza la exposición del tema rítmico, en fa menor, piano,



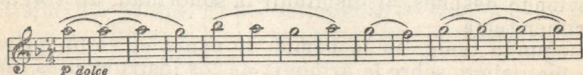
sobre el cual van apareciendo notas tenidas, acentos ó refuerzos á la octava de otros instrumentos.

Tras un silencio, al apoderarse del tema los dos violines sobre una pedal del violonchelo, inicia la viola un contrapunto melódico,



imitado ó reproducido por los dos violines, prosiguiendo su desarrollo el tema en una ú otra forma, extensamente, hasta preparar la entrada del trío.

En él, sobre el sencillo acompañamiento de los instrumentos centrales, cantan los instrumentos extremos, en fa mayor, piano, *dolce*:



Con el final de la melodía se mezclan apuntes del ritmo que sirvió de base á la primera parte.

Esta se reproduce libremente, sin sujetarse al plan de su primera exposición, terminando en fortísimo sobre el acorde dominante.

Molto adagio.

El primer tema lo canta el primer violín en la región grave, en do sostenido menor, piano, *espressivo*, sobre contrapuntos de los demás instrumentos:



Su segunda parte—*poco meno adagio*—se inicia sobre una pedal del violonchelo.

Al terminar su exposición, un breve enlace hace aparecer la parte central, *animato*. En ella, sobre el trémolo de los instrumentos centrales y el ritmo del tiempo anterior, sostenido por el violonchelo, canta el primer violín, en fa menor, fortísimo, *appassionato*:



Sustituído el ritmo del tiempo anterior por el primer tema del primer tiempo cantado por la viola, prosigue su desarrollo, hasta reaparecer el *tempo primo*, tras un breve enlace.

Sobre un dibujo de los dos violines á solo, canta la viola el tema principal del *molto adagio*, que se reproduce íntegramente, rodeado de mayor interés.

La *coda* se inicia sobre el ritmo característico del segundo tiempo, prosiguiendo luego con el empleo del tema inicial de la obra: primero, *andante*; luego, *più mosso*; y después, *allegro*. Tratada con alguna extensión, termina en pianísimo.

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Cuarteto en la menor, obra 132.

Refiere Schindler que á fines del otoño de 1824 sufrió Beethoven una enfermedad grave, producida por desarreglos del aparato digestivo. El invierno lo pasó en un estado de sufrimiento constante, y cuando comenzó á mejorar, al iniciarse la primavera, se trasladó á Baden, su residencia favorita. La primera obra en que trabajó, añade Schindler, después de la grave

enfermedad de 1825, fué el cuarteto núm. 12, con el admirable adagio *Canzona di ringraziamento offerta alla divinitá da un guarito*. Una carta de Beethoven á Neate (19 de marzo de 1825) confirma los datos de Schindler, al dar por terminado en esa fecha el primero de los cuartetos (obra 127), y agregar: «Estoy componiendo el segundo, que, como el tercero, estará terminado dentro de poco.»

Parece muy probable la hipótesis de que los dos primeros tiempos de este cuarteto fueran compuestos antes de la enfermedad, y los dos últimos, después de ella. En el cuaderno de apuntes de que Beethoven se sirvió para la composición de los primeros no aparecen vestigios, ni aun gérmenes, de los motivos y temas utilizados en los dos tiempos finales; en el cuaderno donde compuso éstos, cuaderno que tengo el orgullo de poseer, tampoco aparece trabajo alguno de depuración que se refiera á los tiempos anteriores.

Fué ejecutado por vez primera el 6 de noviembre de 1825. Beethoven quiso venderlo al editor Peters, y, al efecto, encargó de esta comisión á su sobrino Carlos, sin que estas gestiones de venta dieran resultado alguno. El compositor escribía á Peters al enviarle la obra: «El cuarteto que le envió le probará que no quiero vengarme de sus procedimientos y que, al contrario, le doy lo mejor que pudiera ofrecer á mi mejor amigo. Puedo asegurarle, bajo mi honor de artista, que es una de las obras más dignas de mi nombre. Si no le digo la verdad estricta, téngame por el último de los hombres.» Y en una carta de Beethoven á Carlos le dice: «Recuerda á Peters que le ofrezco lo mejor que he hecho hasta ahora.» A pesar de los deseos del autor, Peters no quiso aceptarlo, y meses más tarde fué vendido á Schlesinger, quien pagó por él ochenta ducados, publicándolo en septiembre de 1827.

La importancia que Beethoven daba á esta obra no era exagerada. Este cuarteto y el en do sostenido menor son los tipos más altos, las más elevadas creaciones de su arte final.

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 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 **primer tiempo** dice Marx que comienza describiendo en la introducción los dolores y sufrimientos del enfermo. Helm agrega que, en todo caso, el dolor sólo tiene aquí una expresión anímica, no externa, y que todo el tiempo es un nocturno im-

presionador, dominando en él la nota de obscuridad, á pesar de los ralámpagos de luz que brevemente lo iluminan. Todo aquí 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.

Marx llama al **allegro ma non tanto** «el principio de la curación»; Helm, «un *intermezzo* libre de forma, con el grave humorismo de su trío». 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 trío parece venir 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.

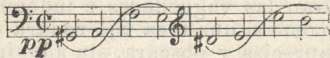
El título de la **Canzona** está escrito en alemán por Beethoven en la partitura original: *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*, en la primera parte; *Neue Kraft fühlend (sentendo nuova forza)*, en la segunda. Las palabras italianas, aunque escritas en la partitura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

El tema del **allegro appassionato** lo concibió Beethoven para final de la sinfonía novena. Luego lo abandonó al decidir el empleo de las voces y hacerlas entonar el himno á la Alegría, himno precedido de un recitado instrumental. Como si ese tema ejerciera sobre su espíritu una sugestión especial, la sugestión de la voz humana, al adoptarlo aquí lo precede también de otro recitado, y al recitado antepone una breve marcha. Esta sucesión de elementos distintos sin estar determinados por exigencias de forma, no pueden responder á un capricho frívolo. Por ello, no falta razón á los que creen que están inspirados en el pensamiento expresivo, alma del poema sinfónico moderno: la *canzona*, ferviente oración salida de lo más profundo del alma; *sintiendo nueva fuerza*, el despertar á la vida; la *marcha*, afirmación del espíritu varonil dispuesto á proseguir la lucha; el *recitado*, la entrada en la vida; el *final*, la vida misma con sus desbordantes pasiones, su calor comunicativo, su co-

riente de amor y de ternura, donde Beethoven parece volver la vista hacia el espíritu inspirador de los cuartetos obra 59 y de la sonata *appassionata*.

Assai sostenuto. — Allegro.

La lenta introducción en notas tenidas — *assai sostenuto* —, en la que se dibuja el motivo



precede á la entrada del *allegro*, iniciado con una breve fantasía á solo del violín primero, á la terminación de la cual indica el violonchelo el motivo culminante de este tiempo en la menor:



Ese motivo se formaliza más melódicamente en el violín primero, y con alguna intervención de la fantasía inicial continúa engendrando el primer tema, fragmentariamente cantado por los cuatro instrumentos. Dos breves motivos



indican el período de transición, prolongándose el último en un enlace (*crescendo*) para el segundo tema. Lo comienza á cantar el violín segundo, piano y *dolce*, acompañado por los demás instrumentos,



continuándolo el primero, con la indicación de *teneramente*. Nuevos apuntes melódicos y rítmicos siguen interviniendo en su desenvolvimiento, hasta aparecer, tras un *ritardando*, el motivo de la introducción (*assai sostenuto*) en el violonchelo, y en seguida el motivo inicial del *allegro*, declamado por el violín primero, cerrando con su desarrollada intervención la parte expositiva.

Un episodio en do mayor, piano, iniciado en octavas por los

instrumentos graves, precede á otro donde se funden y entrelazan los motivos de la introducción y del principio del *allegro*.

El primer tema se presenta en mi menor, con la fantasía y el declamado, aumentado en interés. El episodio de tránsito precede en la misma forma anterior al segundo tema en fa, cantado por el violonchelo, proseguido por el primer violín, y seguido de todos sus elementos, algo ampliados á veces, hasta indicar de nuevo el motivo del *assai sostenuto* de la introducción.

Por tercera vez vuelven á presentarse los elementos que engendraron la exposición: el primer tema, en la menor, muy alterado, fundido con el motivo del *assai sostenuto*, ó en su forma original, ó invertido; el segundo de los motivos que aparecieron en la transición; el segundo tema, en la mayor, cantado por la viola, *dolce*, y proseguido por el violín, resuelto luego en una nueva utilización del motivo principal, base de la *coda*. Ese motivo se presenta en formas distintas, hasta diluirse en *pianísimo*. Un *crescendo*, cantando el segundo violín una nueva alusión al motivo principal, conduce al final del tiempo.

Allegro ma non tanto.

Los cuatro instrumentos, á la octava, inician el *allegro*,



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

La parte alterativa 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,



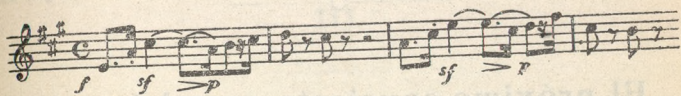
y desarrollado extensamente después.

reproduce en las tonalidades de fa y do, como si actuase de motivo de un fugado.

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:



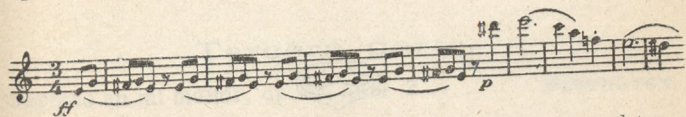
Consta de dos partes breves, ambas con repeticiones marcadas, desarrollándose la segunda sobre el mismo motivo rítmico de la primera.

Piú allegro.—Muy breve, sirve de enlace entre la marcha y el alegre 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. 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 largamente hasta el final, con el empleo de nuevos motivos episódicos, terminando en fortísimo.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará el viernes 10 de marzo de 1911, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con la cooperación del

CUARTETO KLINGLER (de BERLÍN)

PROGRAMA

Cuarteto en sol menor, op. 74, núm. 3.....	HAYDN.
Cuarteto en la menor, op. 51, núm. 2.....	BRAHMS.
Cuarteto en mi menor, op. 59, núm. 2... ..	BEETHOVEN.

