

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XI.—1911-1912

CONCIERTO I

(180 de la Sociedad)

Cuarteto Rosé (de Viena)

Profesor Arnold Rosé (primer
violín).
Paúl Fischer (segundo violín).

Antón Ruzicka (viola).
Profesor Frederic Buxbaum (vio-
lonchelo).

I

PROGRAMA

Primera parte.

Cuarteto en do mayor, op. 76, núm. 3.—Cuar-
teto imperial (primera vez)..... HAYDN.

- I *Allegro.*
- II *Poco adagio cantabile.*
- III **Menuett:** *Allegro.*
- IV **Finale:** *Presto.*

Segunda parte.

Cuarteto en do menor, op. 51, núm. 1..... BRAHMS.

- I *Allegro.*
- II **Romanze:** *Poco adagio.*
- III *Allegretto molto moderato e comodo.*
- IV *Allegro.*

Tercera parte.

Cuarteto en mi bemol, op. 127..... BEETHOVEN.

- I *Maestoso.—Allegro.*
- II *Adagio ma non troppo e molto can-
tabile.*
- III *Scherzando vivace.*
- IV **Finale.**

Descansos de quince minutos.

CUARTETO ROSÉ

Por cuarta vez figura el nombre de este Cuarteto en los programas de nuestra Sociedad. Las ocho Sociedades Filarmónicas españolas que actualmente forman nuestra Unión han considerado este año también al Cuarteto Rosé como base para la organización de sus conciertos.

Por ello no necesita en realidad esta nota de presentación.

Forman el **Cuarteto Rosé** los señores:

Profesor **Arnold Rosé** (primer violín).—Imperial y Real virtuoso de cámara de S. M. el Emperador de Austria, primer *Concertmeister* de la Opera de Viena, etc., etc.

Paúl Fischer (segundo violín).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Antón Ruzicka (viola).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Profesor **Frederic Buxbaum** (violonchelo).—De la Real é Imperial Opera de Viena.

Joseph Haydn.

(1732-1809)

Cuarteto en do mayor, obra 76, número 3.

(Cuarteto imperial.)

La gran fama y la popularidad de que goza este cuarteto se debe á figurar como tiempo lento de él el himno austriaco, tratado en forma de variaciones. Fué una de las últimas obras que Haydn escribió poco tiempo después de haber compuesto su célebre oratorio *Las Estaciones*, y probablemente pertenece al año 1802 ó 1803.

El himno austriaco, en forma de *lied* á cuatro voces, fué escrito en enero de 1797. Las visitas del maestro á Londres y su admiración por el himno inglés, *God save the King*, despertaron en él el deseo de dotar á su patria de un himno análogo. Con motivo de la guerra de Francia y Austria, su patriotismo y su adhesión al Emperador hicieron más vivo este deseo. Un amigo de Haydn, Freiherr van Swieten, apuntó el deseo del maestro al primer Ministro, Conde de Saurau, quien encargó el texto al jesuíta profesor Haschka, trasladándolo después á Haydn para que escribiera la música. Un mes después, el 12 de febrero de 1797, el himno *Gott erhalte Franz den Kaiser* fué cantado al mismo tiempo en Viena y en los principales teatros de provincias, produciendo verdadero entusiasmo en los oyentes. Haydn recibió del Emperador un espléndido regalo, junto con el retrato del Kaiser.

Pohl dice hablando de este himno: «Su melodía, tan sublime en su sencillez y de un carácter tan devoto, refleja fielmente los sentimientos de Haydn hacia su soberano. Era su obra favorita, y frecuentemente en los últimos días de su vida se consolaba tocándola con gran expresión.»

El poeta alemán Hoffmann von Fallersleben adaptó á la música de Haydn unas nuevas palabras: *Deutschland, Deutschland über Alles*, y con ellas quedó convertido el himno austriaco en himno alemán.

Tratándose de una obra tan célebre, los estudios sobre ella habían de multiplicarse. Hadow ha descubierto una melodía popular croata que reputa como origen del himno de Haydn; entre las publicaciones de Telemann (Hamburgo, 1728) aparece un rondó con un principio igual al del himno austriaco... A

pesar de todo, pocas veces como ésta podrá aplicarse aquel dicho de que «las ideas no son de nadie, sino de quien las dice como nadie».

Como antes se indicaba, la gran popularidad del cuarteto se debe al andante; los demás tiempos acusan al Haydn de siempre, rebotante de sinceridad, de ingenuidad y alegría.

El **allegro**, fresco, juguetón, muestra del humor de Haydn, parece recrearse en jugar con las cinco primeras notas del tema, engendradoras de todo el tiempo, siempre presentadas con sorprendente novedad. Su gracia se señala también en el juguete que actúa como segundo tema, cortado por una nueva indicación del primero.

La melodía del **himno austriaco** no cambia de forma en ninguna variación, cantándola sucesivamente los cuatro instrumentos en toda la pureza de su línea melódica. Al final la canta el primer violín en la región aguda, pianísimo, como una plegaria, terminando con una *coda* que parece idealizarla aún más.

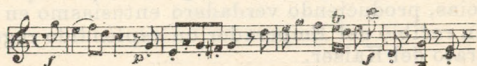
En el **menuetto** continúa Haydn su conocido procedimiento de buscar el contraste entre la primera parte y el trío, tanto por el grado de fuerza como por la naturaleza de las ideas. El trío es encantador; el tema, tan sencillo, se expone dulcemente, cambiando después su modalidad menor por la mayor, adquiriendo nueva gracia y volviendo después á su forma primera.

Todo el **final** se basa en los dos elementos — el rítmico y el melódico — del primer tema, tratado con frescura, con animación, buscando el aplauso.

Sólo había sido ejecutado en nuestra Sociedad el segundo tiempo de este cuarteto.

Allegro.

Comienza el primer tema en do mayor, con sus oscilaciones entre fuerte y piano, cantando el primer violín



y prosiguiendo sin abandonar el motivo inicial del tema, sobre escalas y contrapuntos en figuración movida. El mismo motivo sigue interviniendo en el desarrollo del tema, seguido de un breve episodio que da entrada al tema segundo, en sol mayor, fuerte, iniciado también por el primer violín:



El motivo inicial del primer tema aparece aquí en mi bemol como episodio del segundo, prosiguiendo éste y dando fin á la parte positiva.

La de desarrollo se basa en ambos temas, principalmente en el motivo inicial del primero, que aparece en distintas formas y en diversas tonalidades.

Vuelve á presentarse éste en la tonalidad primitiva (do mayor) como principio de la reproducción y en forma análoga á la de su exposición primera; el segundo tema aparece en do, cortado ahora por un nuevo episodio más extenso, y una breve *coda* termina el tiempo.

Poco adagio cantabile.

El tema de las variaciones es el tan conocido del himno austriaco. En realización severa canta el tema el primer violín, *dolce*, en sol mayor:



Las variaciones se desarrollan en el siguiente orden:

Primera. El segundo violín canta el tema acompañado por el primero, sin intervención de los instrumentos inferiores.

Segunda. El tema lo canta el violonchelo acompañado por contrapuntos de los demás instrumentos.

Tercera. Canta el tema la viola, acompañada al principio sólo por el primer violín, interviniendo después los demás.

Cuarta. Vuelve á recoger el tema el primer violín sobre una armonización distinta, prosiguiéndolo á la octava superior y terminando con una breve *coda* en pianísimo.

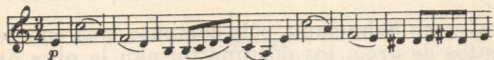
MENUETT: Allegro.

El primer violín, acompañado por los demás instrumentos, inicia el tema del minué, fuerte, en do mayor,



desarrollándose con alguna extensión en las dos repeticiones, basadas ambas en los elementos del tema.

Inicia también el trío el primer violín, piano, en la menor:



La primera repetición es muy breve. La segunda se desarrolla la más extensamente, siempre sobre la misma idea, que apa-

rece con mayor importancia, cantada en mayor—pianísimo—, para recobrar luego su tonalidad primera.

Con el acostumbrado *da capo* termina el tiempo.

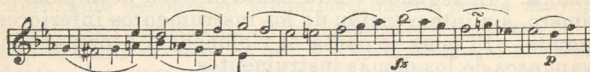
FINALE: Presto.

Comienza en do menor, con los contrastes de fuerte y piano caracterizando los dos elementos que sirven de base al tiempo, el rítmico y el melódico,



prosiguiendo con la intervención de ambos sobre un movido dibujo en tresillos de corchea.

El segundo tema, derivado del tema principal, se presenta en seguida como continuación del primero,



desenvolviéndose con mayor extensión y apareciendo al final una nueva transformación melódica del segundo elemento del tema.

Toda la parte central se desarrolla sobre las mismas ideas, hasta volver á aparecer el tema principal en su primera forma, más extensamente desarrollado. El segundo tema, ahora en do mayor, se presenta con bastantes alteraciones, terminando con una corta *coda*.

Johannes Brahms.

(1833-1897)

Cuarteto en do menor, obra 51, número 1.

Brahms, como Schumann, sólo compuso tres cuartetos para instrumentos de arco: los dos que forman la obra 51, y el en si bemol, obra 67. Además de ellos, escribió dos sextetos y dos quintetos para instrumentos de arco, el quinteto con clarinete, y un quinteto, tres cuartetos y ocho tríos con piano.

Al año 1868 pertenece probablemente la composición de uno, por lo menos, de los dos cuartetos que forman la obra 51, publicados poco después, dedicados al Dr. Teodoro Billrroth, de Viena.

Deiters habla así de este primer cuarteto: «Brahms aspira valientemente al gran ideal indicado por Beethoven, y nos revela una vez más sus riquezas melódicas, su arte incomparable de la modulación y de la forma. En el cuarteto en do menor nos ofrece un rico cuadro de maravillosos colores.»

El primer **allegro** recorre las más variadas tintas, «desde el melancólico abatimiento hasta los arranques de pasión y la sombría energía de la *coda*». Derivado todo él de las dos ideas principales que lo inician, vigorosa y rítmica la primera, tiernamente expresiva la segunda, y punto de arranque para el segundo tema, se desarrolla el tiempo entero en un sentimiento de íntima grandeza.

En la adorable **romanza** «los recuerdos de un amor apasionado pesan sobre el alma con abrumadora pesadumbre». Noble, en grandiosa y tranquila solemnidad, se mece la primera parte sobre un rítmico acompañamiento, siempre íntima, poética y penetrante. La parte central, impregnada de suave anhelo agitadamente doloroso, deja nuevamente el puesto á la melodía primera, que parece haber perdido su serenidad anterior para fundirse en el vago y soñador romanticismo de la *coda*.

Melancólico y poético se anuncia el **allegretto** con el dulce abandono de su melodía, cantada por la viola, persistiendo el carácter soñador en toda la parte primera, donde rara vez tras-pasa la sonoridad los límites del piano. El trío — *un poco più animato* — parece la transcripción ó derivación de un motivo popular, y son curiosas en él la insistencia de la pedal con que acompaña el violín segundo á la melodía, y la simplificación de ésta en *pizzicato* al oirse en la segunda repetición. La personalidad de Brahms se acusa plenamente en esta «plegaria tímida de un alma herida, que ve brillar á lo lejos la luz de una esperanza».

En el **allegro** final aparecen constantemente reminiscencias y dibujos de los temas oídos en los tiempos anteriores, estando influido todo él por el breve apunte que lo inicia, nueva reminiscencia del principio de la romanza. Parece como si tuviera la obsesión del ritmo de la romanza (apunte inicial del *allegro*), y como si esa obsesión se tradujera en una preocupación constante, unas veces desesperada, otras tranquila, otras poética y soñadora. Su forma original y curiosa ofrece más de una circunstancia digna de ser notada.

Allegro.

El primer tema se compone de dos motivos principales. El primero, de carácter rítmico, lo expone el primer violín sobre

un acompañamiento uniforme de los instrumentos inferiores,

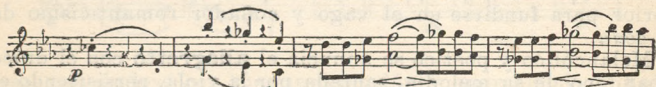


interrumpido en seguida para presentar el segundo motivo, cantado también por el violín primero — *espressivo* — acompañado por contrapuntos de los demás instrumentos,



y continuado por el violín segundo á la cuarta inferior.

El primer motivo surge de nuevo en el violonchelo y la viola, fuerte, sobre el acompañamiento de los dos violines, enlazándose con el segundo tema, en mi bemol menor, cantado por los violines, piano,



desarrollado con alguna extensión.

El característico ritmo del primer tema reaparece de nuevo, prosiguiendo después como fondo del nuevo apunte melódico que inicia el primer violín, *dolce*:



El tema rítmico inicial, en mi bemol menor, piano, se presenta de nuevo, cantado por el violonchelo, como final de la parte expositiva.

Comienza el desarrollo utilizando este mismo motivo en la menor, mezclado luego con fragmentos del segundo tema, fundiéndose ambos en un extenso episodio, hasta terminar en un período más tranquilo como preparación para la vuelta del primer tema.

El primer tema reaparece en su forma anterior, más brillantemente, con el segundo motivo en do menor, algo alterado; al segundo tema, ahora en do menor, se une un contrapunto melódico del violonchelo, continuando el plan primitivo de la exposición.

La *coda* cambia el compás ternario por el binario, utilizando

al principio el segundo tema, luego el primero, fluctuando entre las modalidades menor y mayor, y terminando en esta última, piano.

ROMANZE: Poco adagio.

Sobre el motivo rítmico melódico que indican los instrumentos inferiores, canta el primer violín en la bemol piano, *espressivo*, la melodía



que reproduce el violonchelo y que se prolonga en una segunda parte, cantada también por el primer violín y repetida parcialmente por el violonchelo.

Dos compases de preparación, pianísimo, preceden al tema central, cantado *dolce* por el primer violín, apoyando el ritmo los restantes instrumentos.



desarrollándose con no mucha extensión.

Un breve episodio sobre el ritmo del primer tema va seguido de la aparición de éste, variado por el violín primero sobre un acompañamiento más interesante y complicado, recobrando su forma de origen en las intervenciones melódicas del violonchelo.

La *coda* se inicia con el tema central, terminando sobre el ritmo del primer tema.

Allegretto molto moderato e comodo.

La viola canta el tema de la primera parte, en la menor, acompañada por el violín segundo y el violonchelo y por un sencillo dibujo—*semplice*—del primer violín,



prosiguiendo la melodía el primer violín y la viola á la octava, y después el primero de estos instrumentos.

La primera parte tiene marcado el signo de repetición. La segunda, no, desarrollándose al principio sobre el mismo tema, que, pasando por el violonchelo y por el primer violín, sigue cantándolo la viola, prosiguiendo después su desarrollo.

En el trío—*un poco più animato*—canta el violín primero

sobre la pedal del segundo y los *pizzicatti* de la viola y el violonchelo, el tema en la mayor, piano y *dolce*:



La segunda parte del trío no tiene marcado signo de repetición y se desarrolla sobre el mismo tema, predominando al final los *pizzicatti* de todos los instrumentos sobre la pedal del segundo violín.

Con la repetición del allegreto termina el tiempo.

Allegro.

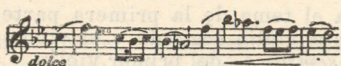
El apunte de introducción, en fa menor, expuesto á la octava por los cuatro instrumentos, fuerte, precede al primer tema, cantado por el primer violín, *poco forte*:



En su desarrollo interviene frecuentemente el apunte inicial, hasta aparecer un nuevo motivo cantado por el violín segundo, reforzado por el primero á la octava superior, con el motivo más adornado:



La nueva intervención del apunte inicial conduce al segundo tema, cantado por el violín segundo, *dolce*,



en el desarrollo del cual intervienen breve y melódicamente los cuatro instrumentos.

El apunte inicial aparece de nuevo, formalizándose sobre él un extenso episodio, con algunas alusiones al comienzo del primer tema, continuando luego con el motivo que lo siguió anteriormente, ahora en fa mayor, y con el segundo tema.

Un extenso episodio, al que sirve de base el motivo inicial, conduce á una nueva presentación del primer tema, proseguido más libremente en la *coda* que pone fin al tiempo, en la que vuelve á reaparecer el motivo de la transición, terminando en do menor.

L. van Beethoven.

(1770-1826)

Cuarteto en mi bemol, obra 127.

Es el primero de los escritos por encargo del Príncipe Nicolás Galitzin, terminado en el otoño de 1824, según se deduce de una carta de Beethoven al editor Schott (17 de septiembre): «Recibirá usted también el cuarteto de aquí á mediados de octubre. Mis demasiadas ocupaciones y mi mala salud me hacen pedirle que tenga un poco de paciencia. Estoy aquí (en Baden) por motivos de salud, ó más bien por mi estado enfermizo. Ya estoy un poco mejor. El manuscrito original lleva, con efecto, el título de *Quartetto per due Violini, Viola et Violoncello. 1824. L. v. Beethoven.*

Fué ejecutado por primera vez el 6 de marzo de 1825 en un concierto público por el Cuarteto Beethoven (Schuppanzigh, Weiss, Linke y Holz), habiendo antes pedido el autor á los ejecutantes, por escrito, que cada uno de ellos «se comprometiera por su honor á hacerlo lo mejor posible y á rivalizar con sus compañeros en celo por la obra».

No gustó. En uno de los cuadernos de conversación que Beethoven usaba aparecen estas líneas, escritas por una mano desconocida:

«El público no ha encontrado de su gusto el cuarteto ejecutado en los conciertos de Schuppanzigh.»

Y debajo, con letra de Beethoven:

«Ya le gustará tarde ó temprano. Yo sé lo que valgo. Sé que soy un artista.»

La obra no fué publicada hasta marzo de 1826.

Todas las características del último arte de Beethoven se revelan en esta primera obra de la serie final de cuartetos. Aquí parece como si se sucedieran dos impresiones ó estados de alma distintos: de un lado, los dos tiempos primeros, sumergidos en su ambiente espiritual místico y profundo; de otro, los dos finales, en los que campea ese humorismo extraño de la última época, grave é intenso.

En el **primer tiempo** la introducción no es ya la meditación previa, engendradora de la obra, sino un apunte rítmico que, como en la sonata patética, forma parte integrante del material temático. La energía y la rudeza de su ritmo, como decidido á una acción varonil, contrasta con el alegre, infiltrado por un sentimiento tierno y blando como una caricia, «en un cierto recato femenino»; según la frase de Helm. Ambos elementos aparecen como tejidos en el curso del tiempo, desenvolviéndose el segundo como trama de melodía infinita en el sentido wag-

neriano, mirando como de lejos á los cánones de forma, en un plan libre, firme y seguro. Es como si la naturaleza, el sentimiento, el espíritu de las ideas impusiera aquí este proceso especial.

El **adagio** es un modelo de ternura, de nobleza, de beatitud. Todo en él habla al espíritu, todo está animado por el propósito psíquico, por el imperativo interior, como interpretación de celestiales visiones que conducen la melodía infinita á regiones de arrobador encanto. Nada obedece aquí á exigencias de técnica ni á seguimiento de la tradición. El tema (primera-mente concebido para una sonata de piano á cuatro manos) se eleva, según la frase de un comentarista, lentamente, como un astro, dibujando su admirable curva. A cada variación se transfigura, elevando su vuelo á regiones cada vez más altas, en una de esos tipos de variación libre tan característicos de la pluma de Beethoven. La idea melódica es el principio de una meditación, de un éxtasis contemplativo que, siempre íntimo, vuela libremente, sin volverse á mirar el punto de donde partió.

Aunque sin el título de **scherzo**, podría ser llamado con este nombre. Es el más largo de todos los que figuran en sus cuartetos, casi de las dimensiones del de la novena sinfonía, y sólo comparable por su importancia y su extensión al del cuarteto en fa (obra 59, número 1). En el *scherzo* del cuarteto en fa la longitud está determinada por la multiplicidad de motivos rítmicos y melódicos que se encadenan y libremente se combinan en variedad inagotable de cambiantes. En el de esta obra todo surge de un solo motivo, insignificante en apariencia, que, sin perder su fisonomía propia, suministra materia feliz para un largo desenvolvimiento. Con él forma contraste la naturaleza del trío, oponiendo á la polifonía anterior un canto homófono, siempre encomendado al primer violín, y acompañado por los demás instrumentos.

Desvanécense en el **final** las excitaciones pasionales del primer tiempo, las supraterrrestres revelaciones del *adagio*, la fantástica é inquieta agitación del *scherzo*; sólo queda un juego de sonidos de beatífico bienestar, á pesar de la movilidad alegre, que recuerda á Haydn: la tranquilidad que sucede á un combate del espíritu. Como dice Wagner, «brota por la misma alegría de la fuerza de creación, que vence todo dolor de la existencia, refugiándose en la dicha y en el encanto del juego». Sus claros motivos, su fácil desarrollo, su íntima originalidad, hacen de este tiempo digno remate de la obra.

Maestoso.—Allegro.

Seis compases de introducción—*maestoso*—en los que el cuarteto afirma la tonalidad de mi bemol, siempre en fuerte, en un ritmo característico, preceden á la entrada del *allegro*, preparada por el violín primero, el cual, *sempre piano e dolce*, acompañado por los demás instrumentos, y con la indicación de *te-*

instrumentos inferiores en una figuración característica, apoderándose á poco del tema el violín primero, acompañando siempre á los instrumentos cantantes los contrapuntos de los demás.

La segunda—**Andante con moto**—la comienzan dialogando los dos violines sobre un acompañamiento de los instrumentos inferiores.

La tercera—**Adagio molto espressivo**—, en mi mayor, se desarrolla en un sentido más tranquilo que las anteriores.

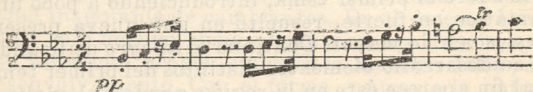
La cuarta—**tempo primo**—, en la bemol, la cantan, como en la exposición, el violín primero y el violonchelo sobre un ritmo de tresillos de los demás instrumentos, al principio libremente, después muy cerca de la forma primitiva del tema.

Un nuevo dibujo melódico, apoyado en la introducción con que se inició el tiempo, se desarrolla por algún espacio, hasta disolverse en trinos del violín primero, seguidos de una nueva variación cantada por este instrumento, piano y *dolce*, en figuración de semicorcheas.

La breve *coda*, siempre piano y pianísimo, termina melódicamente el tiempo.

Scherzando vivace.

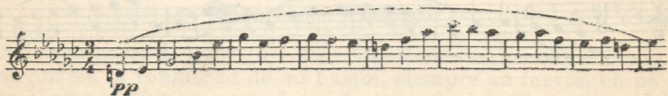
Cuatro acordes en *pizzicato*, estableciendo la tonalidad de mi bemol, preceden á la exposición del tema, iniciado á solo por el violonchelo,



continuado por la viola y proseguido por los violines, casi siempre sobre los dos motivos rítmicos indicados en el primero y penúltimo compás de la inserción musical.

La segunda repetición de esta primera parte se desenvuelve extensamente con cierta libertad: al principio con un pasaje á la octava en fortísimo de los cuatro instrumentos; después sobre el ritmo característico del comienzo del *scherzando*, apareciendo cortado dos veces el ritmo ternario por unos compases en dos por cuatro—*allegro*—y continuando después el extenso desarrollo de esta repetición.

Una corta preparación, iniciada en pianísimo sobre el acorde de mi bemol menor, introduce la parte central en esa tonalidad, cantando el violín primero en *presto*



No tiene repeticiones, y en ella persiste casi constantemente el ritmo indicado, cantando siempre el violín primero.

Un calderón interrumpe su desarrollo y da entrada á la primera parte, nuevamente escrita, seguida de una corta *coda* en la cual el *presto* interrumpe brevemente la persistencia rítmica del motivo principal.

Finale.

Cuatro compases de introducción por los cuatro instrumentos á la octava dan entrada al tema principal, encomendado al violín primero, acompañado armónicamente por los demás:



El mismo instrumento inicia una breve transición en mi bemol con la melodía



que completan la viola y los demás instrumentos, y al final de la cual vuelve á aparecer el tema principal algo acortado en el violonchelo, y después en la viola, siempre pianísimo, acompañado por contrapuntos de los demás, que realzan su interés.

Un breve desarrollo sobre el mismo tema hace aparecer en seguida el segundo, en si bemol, cantado por el violín primero,



y desarrollado con la adjuñción de nuevos elementos melódicos y rítmicos que forman el final de esta parte expositiva.

Con el dibujo característico de la introducción, algo más prolongado, se inicia la parte central de desarrollo. El segundo tema aparece á poco como base del trabajo temático, fundiéndose en seguida con el diseño característico del tema principal, hasta predominar este último, seguido de la transición, algo desarrollada.

El primer tema vuelve á aparecer en la región aguda, con un interés mayor; la transición se hace oír en su tonalidad primitiva de mi bemol, aumentada también en interés, y la nueva aparición del tema primero está ahora sustituida por la del segundo, en mi bemol, seguido de los mismos elementos que en la exposición.

Un *ritardando* prepara la entrada de la *coda*—*allegro comodo*: $\frac{6}{8}$ —, que comienza en do mayor con un trino de los dos violines.

El motivo característico del tema principal, muy alterado en su ritmo, va apareciendo sucesivamente en los dos violines, el violonchelo y la viola, y engendrando todo el resto del final.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará el miércoles 15 de noviembre de 1911, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con el siguiente

PROGRAMA

CUARTETO ROSÉ (DE VIENA)

II

- | | |
|--|------------|
| Cuarteto en re menor (C. K. 421)..... | MOZART. |
| Cuarteto en mi bemol, op. 109 (primera vez)... | MAX REGER. |
| Cuarteto en la mayor, op. 18, núm. 5..... | BEETHOVEN. |

