

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO VI

(200 de la Sociedad)

Cuarteto Rosé (de Viena)

Profesor Arnold Rosé (primer violín).

Paúl Fischer (segundo violín).



Antón Ruzicka (viola).

Profesor Frederic Buxbaum (violonchelo).

CUARTETOS DE BEETHOVEN

III

PROGRAMA

Primera parte.

III Cuarteto en re, op. 18, núm. 3.

- I *Allegro.*
- II *Andante con moto.*
- III *Allegro.*
- IV *Presto.*

Segunda parte.

IX Cuarteto en do, op. 59, núm. 3.

- I **Introduzione:** *Andante con moto.—Allegro vivace.*
- II *Andante con moto, quasi allegretto.*
- III **Menuetto:** *Grazioso.*
- IV *Allegro molto.*

Tercera parte.

XIV Cuarteto en do sostenido menor, op. 131.

- Núm. 1.—*Adagio, ma non troppo, e molto espressivo.*
- Núm. 2.—*Allegro molto vivace.*
- Núm. 3.—*Allegro moderato.—Adagio.*
- Núm. 4.—*Andante, ma non troppo, e molto cantabile.*
- Núm. 5.—*Presto.*
- Núm. 6.—*Adagio, quasi un poco andante.*
- Núm. 7.—*Allegro.*

Descansos de quince minutos.

CUARTETO ROSÉ

Por quinta vez figura el nombre de este Cuarteto en los programas de nuestra Sociedad.

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.

Las notas críticas que figuran en estos programas son las mismas que redactó D. Cecilio de Roda para nuestros conciertos del año 1908-1909, con ligeras modificaciones hechas por su autor en el verano último.

III Cuarteto en re mayor, obra 18, número 3.

Ries y Nottebohm están de acuerdo al afirmar que éste fué el primer cuarteto para instrumentos de arco que Beethoven compuso. Y con efecto; cuando se le mira de cerca aparece no sólo como el menos característico (salvo el andante) de todos los de esta primera serie, y como uno de los más influidos por el modelo y estilo de Mozart, sino también como el más encogido en la manera de tratar los instrumentos, dominando poderosamente el primer violín, y atendiendo los demás más bien al relleno armónico que á destacarse con personalidad propia. No faltan momentos en que los instrumentos inferiores, el violonchelo principalmente, abandonan su papel decorativo, en busca de un relieve mayor; pero, en general, más bien actúan de cortejo ó de acompañantes del primer violín.

El ambiente de toda la obra es muy análogo al de otros cuartetos de Mozart, y principalmente al en re, número 1 de los dedicados al Rey de Prusia. La melodía mozartiana parece fluir dulce y tiernamente en este cuarteto; donde sólo el andante vibra á impulsos de un dolor más varenilmente sentido.

Allegro.—El modelo mozartiano del antes citado cuarteto en re sirve aquí de punto de apoyo á Beethoven. Si otras circunstancias no denunciaran el parentesco de éste con el autor de *Don Juan*, bastarían á establecerlo ciertas condiciones de factura: la manera de formar y desarrollar los temas, el plan, la abundancia de material temático, reducido (salvo los elementos del tema principal) á aparecer cuando lo determinan exigencias de forma, etc. Todo el allegro es fino y original, dentro de su molde. En el primer tema fluye un alma más tierna que apasionada; el segundo, como hace notar Helm, tiene un carácter de admiración, asombro é inquietud, dentro siempre del marco plácido y de la suave tinta.

Andante con moto.—Sus proporciones exceden de las mayores que dieron Haydn y Mozart á los tiempos lentos de sus cuartetos; su intención expresiva, también. La melodía principal, noble é íntima, no desprovista de cierta profundidad, comienza á cantarla el violín segundo en la cuarta cuerda antes de apoderarse de ella el violín primero y de diluirse en figuraciones más complicadas y menos internas. El segundo tema es menos personal y expresivo; pero en el andante domina casi despóticamente el primero con su noble sentimiento, siempre acompañado de prolijas indicaciones expresivas, tan minuciosamente notadas como las que aparecen en los cuartetos finales.

Allegro.—El tercer tiempo no lleva título de *minuetto* ni de *scherzo*, ni propiamente podría aplicársele ninguno de los dos,

principalmente por la naturaleza de la parte central. En la primera parte se apunta un cierto tono sombrío, menos acentuado aún en la segunda repetición. La parte central—*minore*—es muy breve y en ella parece rodar el apunte en corcheas que lanza el violín segundo sobre la obstinada repetición del bajo. En vez de volver directamente á la primera parte, la escribe Beethoven de nuevo, transportando una parte de su melodía á la región aguda del violín.

Presto.—Helm lo llama la corona del cuarteto, por su desarrollo libre y genial. Festivo, humorístico, juguetón, sin salir por lo general de los matices piano y pianísimo, se desenvuelve con exquisita gracia y viveza de humor. Todo él persiste en ese jugueteo franco y sencillo, con gran riqueza de material, en apuntes breves, á lo Haydn. Si por acaso algún pensamiento más serio se apunta por un instante, bien pronto lo interrumpe una carcajada, devolviéndole su primera alegría. Al final el motivo característico se despide con una de esas incomparables sonrisas juveniles de Beethoven.

Allegro.

El primer violín inicia el primer tema en re mayor, piano, acompañado por notas tenidas de los demás instrumentos:



Prosigue con la intervención melódica de los tres instrumentos superiores, aunque predominando siempre en importancia el primer violín.

Como característica del período de transición aparece la melodía cantada por el violín primero,



y continuada por los instrumentos centrales. Con su final se enlaza el segundo tema, compuesto de dos partes. La primera, en la mayor, la cantan los violines sobre escalas del violonchelo,



reproduciéndola el segundo violín y la viola. La segunda parte

la inicia el violín primero en do mayor (Riemann considera éste como verdadero segundo tema),



y se enlaza con el período final, donde aparece un nuevo motivo iniciado por la viola y el violín segundo, terminando con una *codetta*.

El principio del desarrollo se basa en el primer tema en re menor, enlazado en seguida con el motivo de la transición y proseguido libremente.

Tras un fortísimo se apaga la sonoridad y vuelve á aparecer el primer tema, muy abreviado y alterado, enlazándose con el segundo tema sin el intermedio de la melodía de transición. El tema segundo se reproduce con sus dos partes, ahora en re y fa mayor, respectivamente, y va seguido del período que terminó la parte expositiva.

La *coda* comienza y termina utilizando los elementos del tema principal y volviendo á exponer entre ellos la segunda parte del segundo tema.

Andante con moto.

El segundo violín, en la región grave, acompañado por los demás instrumentos, inicia el primer tema en si bemol, piano,



proseguido por el primer violín, tema al que se añade un nuevo período con profusión de adornos, dialogado entre los cuatro instrumentos. Por un *decrescendo* se presenta el segundo tema, en fa mayor, pianísimo, comenzado por los dos violines á solo,



y agregándoseles después los otros dos instrumentos. Con un recuerdo del primer tema en fa mayor (primero en el violín segundo y luego en el primero) termina la parte expositiva.

El desarrollo ofrece al principio una reproducción del tema principal, proseguido como antes por el período complementario, que ahora se prolonga más extensamente. El mismo tema

principal continúa, apareciendo en el violonchelo, la viola ó en otros instrumentos como base de un largo desarrollo en el que abundan los floreos y adornos, casi siempre en pianísimo, hasta presentar el segundo tema en su forma primitiva y en la tonalidad de si bemol.

Tras él vuelve á oirse el tema principal, comenzado por el violín y proseguido por el violonchelo, basándose también en el mismo la extensa *coda* con que termina el tiempo.

Allegro.

La primera repetición, cantada en re mayor por el violín primero, piano, es muy breve:



compañero de los otros dos, aun reconociendo en él una menor homogeneidad de estructura, que en nada empaña la individual belleza de cada una de sus partes.

INTRODUZIONE: Andante con moto.— Allegro vivace.—Las palabras de Marx antes copiadas parecen tener aplicación especial á la introducción de este primer tiempo. En ella parece verse á Beethoven sumido en una de sus hondas meditaciones, aislado del mundo, concentrado en la intimidad de su espíritu, por el que sólo vaga el germen de una idea. Un momento de resolución, más bien de acción, sin objetivo determinado, comienza á animarle, hasta explotar al fin en la rítmica y valiente melodía que domina é infunde su alma al alegre. Tras ella todo es animación y verbosidad. Todo el tiempo está tratado sinfónicamente, con humorismo legítimamente beethoveniano, sin utilizar en el amplio desarrollo más que esa especie de fantasía que precedió á la presentación y algún otro motivo secundario; sin peroración de grandes vuelos, sin más que una caprichosa sonrisa que actúa á modo de final.

Andante con moto, quasi allegretto.—«Suena en su lentitud—dice Marx—, no como un dolor presente, sino como el lamento de un recuerdo que no se sabe de dónde viene para conmovér y estremecer nuestros corazones.» Toda la primera parte, con su deliciosa *coda*, parece por su dulzura, por su encanto halagador, un presentimiento de las romanzas sin palabras de Mendelssohn, quien no había nacido aún cuando esta obra fué estrenada. Después Beethoven se sumerge en tristezas más hondas, pasajera y luminadas por algún rayo de luz de mendelssohniano carácter. Sus recuerdos parecen divagar en un mundo de tristezas, hasta que la melodía primitiva, con los característicos *pizzicati* del violonchelo, viene á intervenir con su encantadora dulzura, extinguiéndose al final sobre los vaporosos *pizzicati* de los cuatro instrumentos.

MENUETTO: Grazioso.—Un comentarista apunta la indicación de que no aparecen en él la alegría ni el heroísmo «para no profanar la dolorosa impresión del andante»; otro cree ver aproximarse y retirarse dos parejas parodiando los minués de antaño. Es un tiempo tranquilo, gracioso, amable, cuyo trío forma vivo contraste con la parte principal, que al terminar la segunda repetición se diluye en la encantadora *coda*, sobre la que ataca la viola el tema de la fuga. La razón de su carácter y de su colocación en este puesto, más bien que en razones psicológicas, debe encontrarse en el contraste brusco, en la sacudida que produce la fuga final tras un tiempo de ambiente tan delicado y plácido, no del todo extraño al dulce sentimiento del andante.

Allegro molto.—Es titánico, formidable, lleno, según la acertada frase de Helm, de entusiasmo tempestuoso, electrizador, genial, donde la grandeza de la concepción apenas si puede encerrarse en la sonoridad del cuarteto, escrito, al parecer, de un aliento solo, que únicamente puede apreciarse en toda su grandeza ejecutado por cuatro virtuosos que sepan comunicarle todo el ardoroso fuego y toda la intensa vida sonora que palpita

en el pensamiento de Beethoven. Es imposible dar una idea de la ardorosa pasión, de la impetuosidad maravillosa con que se desploma esta catarata de sonidos. Ante la elocuencia arrebatadora de esta fuga, no es posible pensar en las curiosidades de su forma (primer tiempo de sonata con una fuga como primer tema), en la disposición de sus episodios, en nada que no sea dejarse subyugar por el vibrante arrebatado de esta creación, digna de figurar al lado de las más geniales de Beethoven.

INTRODUZIONE: Andante con moto. — Allegro vivace.

La lenta introducción, en notas tenidas, siempre pianísimo, en la que sólo se destaca un breve apunte, precede á la entrada del *allegro vivace*, donde el primer violín, á solo, comienza ejecutando una fantasía en do mayor,



que, proseguida, conduce por un *crescendo* al primer tema, en la misma tonalidad, cantado en fuerte por los tres instrumentos superiores sobre una pedal rítmica del violonchelo:



Su exposición va seguida de una segunda parte, á manera de complemento, que, iniciada por el violín segundo y proseguida por el primero, conduce al episodio de transición, iniciado por el primer violín con el motivo



Este episodio continúa su proceso hasta hacer aparecer el segundo tema, dialogado entre los cuatro instrumentos, en sol mayor, fuerte, tema que comienza



y que prosigue su desarrollo casi siempre en una animada figu-

ración. Un nuevo motivo muy breve, que, expuesto por el violonchelo, reproducen sucesivamente la viola y el primer violín, inaugura el período final de esta primera parte.

El desarrollo utiliza al principio la fantasía con que inició el *allegro* el primer violín, diluida ahora en un episodio que termina utilizando el complemento del primer tema, en fa mayor, y luego el principio del período de transición. Librementemente continuado éste, lo sigue un episodio (fortísimo primero, piano después) dialogado entre los dos instrumentos inferiores de una parte, y los dos superiores de otra, terminado en una nueva fantasía del primer violín, que prepara el advenimiento del tema principal.

Expuesto como en su forma primera, más adornado á veces, y sin el complemento que antes lo siguió, va seguido del episodio de enlace, modificado y alargado, y del segundo tema en do mayor. El período final de la parte expositiva se prolonga en la *coda*, que termina apresurando el tiempo y que concluye en fortísimo.

Andante con moto, quasi allegretto.

El tema principal consta de dos partes, marcadas ambas con el signo de repetición. La primera, en la menor, se inicia cantando el primer violín, al que luego se agregan los instrumentos centrales, sobre un *pizzicato* del violonchelo, la melodía



A la terminación de la segunda parte, y sobre el *pizzicato* del violonchelo, canta el primer violín, apoyando su ritmo los instrumentos centrales, un breve complemento del tema,



continuando en un episodio no muy extenso que da entrada al segundo tema.

Lo expone el violín, en do mayor, *dolce*,



prosiguiéndolo la viola y terminándolo el violín primero.

El desarrollo se prolonga extensamente, en el carácter del tema principal, siempre en sentido melódico y en forma de

diálogo entre diversos instrumentos. La aparición del segundo tema, en la mayor, da origen á nuevos episodios sobre el mismo, resueltos al fin en un *pizzicato* del violonchelo, que, sobre notas tenidas de los otros instrumentos, desciende hasta la región más grave de su diapason, preparando la reproducción del tema principal.

Este se presenta ahora revestido de mayor interés contrapuntístico, con sus dos partes, que en vez de repetirse, aparecen nuevamente escritas en forma diferente. Va, como antes, seguido de su complemento y de un episodio; pero en vez de conducir al segundo tema, presenta de nuevo el complemento melódico del tema principal, terminando con un final del violonchelo, *pizzicato*, sobre notas tenidas de los demás instrumentos.

MENUETTO: Grazioso.

El primer violín canta en do mayor, piano, acompañado por los demás instrumentos, la melodía



que, en vez de repetirse, es cantada nuevamente por el mismo instrumento una octava más grave.

La segunda repetición se desenvuelve como desarrollo de la idea primera.

El trío, en fa mayor, lo comienza cantando el violín primero, fuerte, completando la viola la melodía



Sus dos repeticiones se basan en la melodía anterior, á la que se agregan algunos nuevos elementos.

Repetida la parte primera en la forma acostumbrada, en vez de terminar con la segunda repetición, le sigue una *coda*, en la que el tema principal va diluyéndose hasta expirar en un calderón, sobre el que ataca la viola el tema de la fuga.

Allegro molto.

La viola expone el largo motivo de la fuga, piano, en do mayor, que comienza así:



Sucesivamente van entrando el violín segundo, el violonchelo y el primer violín, reforzando cada vez más la sonoridad, hasta que ésta disminuye en un solo del violín primero, para presentar, piano, un nuevo motivo en sol mayor, repartido entre los cuatro instrumentos, que actúa como segundo tema,



y que continúa desarrollándose para hacer aparecer de nuevo el motivo principal, como base de un extenso episodio.

A partir de este punto los episodios sobre el tema principal se suceden constantemente, destacándose por su importancia el que inicia el violín primero en una progresión ascendente y descendente sobre las tres primeras notas del tema, progresión que van reproduciendo sucesivamente los otros tres instrumentos y que todavía va seguida de episodios nuevos.

Llegada la sonoridad al fortísimo, la viola ataca de nuevo el tema de la fuga sobre el contramotivo que indica el primer violín,



continuando unidos ambos elementos y prosiguiendo en forma análoga á la del principio.

El nuevo motivo que apareció antes en sol mayor se presenta ahora en do, y al terminar prosigue el desarrollo de la fuga, primero sobre trinos, después, al iniciarse la peroración, sobre nuevas variantes del episodio construido con las tres primeras notas del tema, secundadas á veces por sencillas intervenciones melódicas del violín segundo, hasta llegar en el final á la sonoridad máxima del cuarteto.

XIV Cuarteto en do sostenido menor, obra 131.

Grand Quatuor en partition pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composé et dédié à Son Excellence Monsieur Le Baron de Stutterheim, Lieutenant Maréchal de Camp Impérial et Royal d'Autriche &, par L. van Beethoven. Oeuvre 131. Propriété des Editeurs. Mayence, chez les fils de B. Schott.

La composición de los tres cuartetos pedidos por el Príncipe Nicolás Galitzin, publicados como obras 127, 132 y 130, había encariñado á Beethoven de tal manera con el ambiente de estas composiciones, que, á pesar de su propósito de dedicarse á no escribir más que oratorios y conciertos, á pesar de sus deseos de terminar la décima sinfonía y el *Requiem*, apenas esbozados en su imaginación, continuó durante el año 1826 produciendo dos composiciones más para instrumentos de arco: los cuartetos obras 131 y 135.

Holz, el más íntimo amigo de Beethoven en esta época, lo refiere así, y agrega que en la inagotable imaginación del compositor, excitada con la producción de las obras anteriores, fluían con tal abundancia nuevas ideas características del cuarteto, que le fué preciso escribir, casi involuntariamente, los en do sostenido menor y fa mayor.

Los apuntes para la composición del primero aparecen dispersos, como ideas notadas al azar, en los seis últimos pequeños cuadernos que usó Beethoven en 1826; y como si este carácter de unión casual quisiera consignarlo en la misma obra, en vez de dividirla en tiempos independientes, los escribe todos ellos sin interrupción ni separaciones, encabezando cada uno con un número distinto, y en el manuscrito original, que posee la casa Schott, de Maguncia, le agrega la siguiente nota: *4tes* (corregido: *5tes*) *Quartett (von den Neusten) für 2 Violinen, Bratsche u. Violonschel von L. v. Beethoven. Nb Zusammengehören aus Verschiedenem diesem un jenem.* (4.º Cuarteto [de los nuevos...]) Hecho reuniendo números diversos, robados aquí y allá.)

Fué publicado en abril de 1827, dedicado al Barón de Stutterheim.

El motivo de la dedicatoria es curioso. En esta época tenía Beethoven reconcentrado todo su cariño en su sobrino Carlos. Era su preocupación única; absorbía todos los amores de su alma. Carlos intentó suicidarse disparándose un tiro, y aunque sólo sufrió una leve herida, como las leyes austriacas penaban severamente la tentativa de suicidio, Beethoven tuvo que acudir á todas sus influencias para dulcificar la pena que su sobrino había de sufrir. Al ser dado de alta, optó Carlos por ingresar en el servicio militar, y gracias á las gestiones de Breuning

pudo conseguirse que entrara en el regimiento que mandaba el Barón de Stutterheim, quien ofreció á Beethoven atenderlo cuidadosamente. Del agradecimiento de Beethoven da testimonio la dedicatoria de este cuarteto.

Holz dice que el autor sentía por esta obra una predilección especial. Fetis indica que la melodía del penúltimo número (*Adagio, quasi un poco andante*) es una antigua canción francesa.

De las interpretaciones y comentarios sobre esta obra, ninguno ofrece tanto interés como el hecho por Wagner en su estudio sobre Beethoven. El mismo indica que ante la audición de la obra «abandonaríamos toda comparación determinada para no percibir más que la manifestación inmediata de otro mundo»; pero que al representarse en el recuerdo este poema sonoro, podría seguirse con él un día puro de la vida de Beethoven, dejando á la fantasía del lector el cuidado de animar esas imágenes que Wagner presenta como mera generalidad.

«El adagio de introducción es lo más melancólico que la música ha expresado: quisiera caracterizarlo como el despertar en la mañana de ese día hermoso, que en su largo curso no debe satisfacer ninguna aspiración. Y, sin embargo, al mismo tiempo hay allí una oración de arrepentimiento, una consulta con Dios sobre la fe en el Bien Eterno.

»Una mirada hacia el interior advierte la aparición consoladora, sólo para él visible (alegro: $\frac{6}{8}$), en la cual el deseo se convierte en un juego melancólicamente dulce: el sueño interior despierta en un recuerdo de absoluta suavidad.

»Es como si el maestro (con el corto alegre de transición), consciente de su arte, se entregara á su trabajo mágico.

»Emplea ahora la fuerza reanimadora de ese encanto que le es peculiar (andante: $\frac{2}{4}$) para fascinar una figura graciosa, para deleitarse sin fin en ella. Esta ideal figura, prueba por sí misma de la inocencia más interior, está sometida á transformaciones perpetuas, increíbles, por la refracción de los rayos de la luz eterna que el músico proyecta sobre ella.

»Nos parece ver al hombre profundamente dichoso en sí mismo echar una mirada de indecible alegría sobre el mundo exterior (presto: $\frac{2}{2}$); de nuevo surge como en la sinfonía pastoral; todo se ilumina para él con su dicha interior; es como si escuchara las armonías propias de esas apariciones, aéreas primero, materiales después, moviéndose ante su vista en dulce ritmo.

»Medita sobre la vida y parece preguntarse (corto adagio: $\frac{3}{4}$) si debe considerarla como un aire de danza; una corta y obscura meditación, como si se sumergiera en el profundo sueño de su alma.

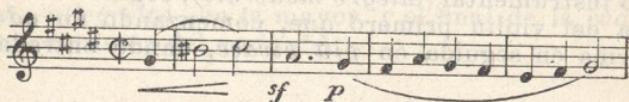
»Un relámpago le ha mostrado de nuevo el interior del mundo; se despierta y ejecuta en su violín un aire de danza como jamás el mundo lo sintió (alegro final). Es la danza del mundo en sí mismo: placer salvaje, llanto doloroso, éxtasis de amor, suprema alegría, gemidos, furia, voluptuosidad, sufrimiento; los relámpagos desgarran el aire, la tempestad crece; y por

encima de todo, el formidable ejecutante, que todo lo fuerza y todo lo doma, valiente y firme entre el torbellino, nos conduce al abismo sonriendo, porque para él todo este encanto no era más que un juego, una diversión.»

Aunque la obra está escrita sin interrupciones, suele hacerse una corta pausa entre los números 4 y 5.

Número 1.—Adagio, ma non troppo, e molto espressivo.

En do sostenido menor, casi siempre piano, comienza á exponer el violín primero el motivo de la fuga á cuatro partes,



entrando sucesivamente el violín segundo, la viola y el violonchelo. Los episodios van sucediéndose, abandonando rara vez el matiz piano. Una indicación del motivo en estrechos entre la viola y el violín segundo, continuada á poco entre el violín y el violonchelo, hace aparecer en éste el motivo aumentado en sus valores, primero *crescendo*, luego fuerte, apagándose la sonoridad al comenzar la *coda*, donde continúa oyéndose el motivo de la fuga.

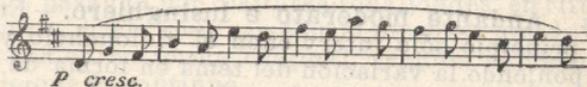
Número 2.—Allegro molto vivace.

El violín primero, pianísimo, sobre una armonía tenida de los instrumentos inferiores, canta en re mayor el tema principal,



que completan la viola y el violín primero sobre una figuración más movida de acompañamiento.

Un nuevo motivo, expuesto por el violín primero,



se desarrolla brevemente entre algunos instrumentos, dando entrada, tras un calderón, al tema principal, en mi mayor, libremente continuado.

Un nuevo intermedio hace aparecer el mismo tema en su

tonalidad original, iniciado por la viola y completado por el violín primero, seguido de un episodio de algunas proporciones, casi siempre sobre el ritmo característico del tema inicial.

La nueva aparición de éste en la región aguda del violín primero da entrada al motivo que lo siguió en su exposición, encomendado ahora á todos los instrumentos en su región grave, y seguido de algunos compases más, á manera de final.

Número 3.—Allegro moderato.—Adagio.

Se enlaza con el número anterior y está reducido á un breve recitado instrumental (*allegro moderato*), seguido de una corta fantasía del violín primero que, comenzando en *adagio*, se transforma en seguida en *più vivace*, dando entrada al número 4.

Número 4.—Andante, ma non troppo, e molto cantabile.

En forma de tema con variaciones. La melodía del tema, en la mayor, aparece dividida entre los dos violines, cantando cada uno un compás de él, piano y *dolce*,



acompañados por los instrumentos graves, con las repeticiones nuevamente escritas, en instrumentación diferente.

Las variaciones se desarrollan en este orden:

Primera. En el mismo tiempo y tonalidad. El tema, algo alterado, comienza á presentarse cantado por el violín segundo y adornos del violín primero, aumentando siempre en interés y en figuraciones más complicadas.

Segunda. En compasillo, *più mosso*. Sobre un ritmo constante de los instrumentos centrales, pianísimo, se reparte el tema al principio entre el violín primero y el violonchelo, siempre en corcheas. A medida que avanza la variación, se altera, complicándose, la distribución anterior.

Tercera. **Andante moderato e lusinghiero.**—En compasillo. Al principio sólo intervienen el violonchelo y la viola á solo, exponiendo la variación del tema en forma de recitado, *dolce* y piano, continuándola después en un fugado á cuatro partes.

Cuarta. **Adagio.**—En seis por ocho. Caracterizada por la figuración de semicorcheas, por la distribución de sus frases, terminadas al principio en *pizzicato*, y por la intervención constante de dibujos en escalas.

Número 6.—Adagio, quasi un poco andante.

Sucede al anterior sin interrupción y es de breves proporciones. En sol sostenido menor, acompañada por los demás instrumentos, comienza cantando la viola



alternando la melodía entre ella y el violín primero, y desarrollándose hasta dar entrada al número final.

Número 7.—Allegro.

En do sostenido menor, á la octava, fortísimo, comienzan los cuatro instrumentos



continuando la melodía, á partir del cuarto compás, encomendada al violín primero sobre un ritmo sostenido por los instrumentos restantes.

Al terminar su exposición continúa el violín primero con una nueva idea sobre el ritmo anterior, sostenido por la viola,



idea que reproducen la viola y el violonchelo y que da entrada á un fragmento del primer tema.

El segundo aparece en seguida, después de un *ritenuto*, distribuído entre los instrumentos superiores, é iniciado por el violín primero en mi mayor:



Es de cortas proporciones y da entrada á un largo desarro-

llo, basado casi exclusivamente en los dos motivos característicos del tema principal.

Por un *crescendo* aparece el primer tema muy abreviado y alterado; la idea que le siguió se produce ahora en fa sostenido menor; el segundo tema en re mayor y un nuevo desarrollo, iniciado con un pasaje tranquilo, proseguido después con los elementos que formaron el primer tema, el segundo de los cuales aparece en inversiones que recuerdan el motivo de la fuga (primer número del cuarteto), continúa hasta preparar con el *poco adagio* el final.

CECILIO DE RODA.

El próximo concierto se celebrará el
lunes 24 de febrero de 1913, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
continuando con él la serie de

CUARTETOS DE BEETHOVEN

ejecutados por el

CUARTETO ROSÉ (de Viena).

PROGRAMA

IV Cuarteto en do menor, op. 18, núm. 4.

Cuarteto en fa mayor, arreglo de la sonata op. 14,
número 1.

XV Cuarteto en la menor, op. 132.

