

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO VII

(201 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

IV

PROGRAMA

Primera parte.

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

- I *Allegro, ma non tanto.*
- II *Scherzo: Andante scherzoso, quasi allegretto.*
- III *Menuetto: Allegretto.*
- IV *Allegro.*

Segunda parte.

Cuarteto en fa mayor, arreglo de la sonata op. 14, núm. 1. (Primera vez.)

Tercera parte.

XV Cuarteto en la menor, op. 132.

- I *Assai sostenuto.—Allegro.*
- II *Allegro, ma non tanto.*
- III *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico: Molto adagio.— Sentendo nuova forza: Andante.*
- IV *Alla marcia, assai vivace.—Più allegro.—Allegro appassionato.*

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.

IV Cuarteto en do menor, obra 18, número 4.

Para el gran público ocupa este cuarteto un puesto análogo al de la patética entre las sonatas. En ambas obras se respira ese dolor angustioso de Beethoven, la impetuosidad de la pasión dolorosa, del sufrimiento íntimo elocuentemente expresado; en ambas aparece encarnado el sentimiento en formas melódicas de fácil asimilación agradables al oído. El contacto entre la sonata patética en do menor y este cuarteto en la misma tonalidad está limitado al de los respectivos primeros tiempos. En el resto la sonata deriva hacia regiones más bien nobles ó melancólicas que patéticas, y el cuarteto, hacia un ambiente de mayor gracia y desenfadado.

La forma general de este cuarteto responde á un modelo utilizado frecuentemente por Beethoven en la primera y octava sinfonías, en la sonata en mi bemol y en algunas otras obras. En ellas toma el *andante* el carácter de *scherzo* inocente y juguetón, y va seguido de un minué que si por su título parece ser el tiempo alegre de la obra, por su ambiente responde á un carácter de mayor formalidad y arroja una nota seria más ó menos profunda. Este mismo modelo vuelve á ser utilizado en los últimos años de su vida con una variación: la de escribir dos andantes dentro de la misma obra, humorístico el uno, íntimamente doloroso el otro (cuarteto en si bemol, obra 130).

Los dos tiempos más salientes del cuarteto en do menor son los dos alegros: el primero con la elocuencia de su pasión dolorosa, el último con su humorismo lleno de *esprit*. Los dos tiempos centrales son inferiores á los del primer cuarteto en fa y no acusan la personalidad de los alegros extremos, considerados por Helm como dignos de figurar entre las más salientes creaciones del primer período de la vida de Beethoven.

De todos modos, si se atiende á la expresión, es éste el cuarteto menos homogéneo de los que constituyen la obra 18. De un lado hay que colocar el primer tiempo; de otro, los tres restantes.

Allegro, ma non tanto.—Completamente extraño por su sentido á toda influencia de Haydn y de Mozart, comienza con la apasionada frase que va ascendiendo por dolorosos intervalos,

cortada á veces por bruscas explosiones de rabia. Lleno de esa energía y grandeza apasionada cuyo secreto desveló Beethoven, ofrece este tiempo, según el comentario de Helm, un cuadro espiritual de patética desesperación, de tristeza y desconsuelo, presentando en su contenido una verdadera imagen de la vida de su creador. El principal interés está en la emoción de su alma. En cuanto á la forma, apenas si ofrece otras particularidades que la de aparecer en el desarrollo central los dos temas principales, y la iniciación de la tendencia de pedir al cuarteto sonoridades más grandes y robustas, tendencia que en otro sentido aparece igualmente marcada en el cuarteto siguiente, y enteramente adoptada en los tres que forman la obra 59.

SCHERZO: Andante scherzoso, quasi allegretto.—No es difícil reconocer el próximo parentesco de este andante con el de la primera sinfonía, compuesta al mismo tiempo que estos cuartetos, no sólo en el estilo fugado que le sirve de base, sino en la estructura y significación del tema y en el ambiente en que se mueve. Aunque Marx indica que se esconde tras él un carácter severo, la doble indicación de *scherzo* y *andante scherzoso* no parece dejar duda respecto de la intención de Beethoven. El contraste de su espíritu con el del primer tiempo es tan patente, que no hay para qué insistir sobre él. Todo el tiempo se desarrolla humorísticamente, con desenfado; tan sólo en un momento, en el último episodio del desarrollo que precede á la vuelta del tema, parece hablar un alma poética, seria y romántica, con el encantador misterio de su meditación.

MENUETTO: Allegretto.—Aunque algunos comentaristas apuntan la disposición y analogía de este tiempo con el primero, el contacto no pasa de ser superficial, y más bien exterior que íntimo. El tema de la primera parte lo califica Helm de caballeresco á lo Mozart, de un patético suavizado por el humorismo, de tormenta espiritual en la que el íntimo espíritu del poeta nada sabe. Más importante y más personal que la primera parte es el trío, con el armonioso encanto de su melodía, dialogada entre los tres instrumentos inferiores sobre la arpegiada figura en tresillos del primer violín, trío que si por su naturaleza melódica recuerda los de los minués de Haydn, por su disposición y por su jugueteo humorismo es completamente personal de Beethoven.

Allegro.—Lleno de gracia espiritual, de fina y jugosa alegría, puede presentarse como ejemplo típico dentro de este género entre las creaciones de la primera época de Beethoven. Está en forma de rondó, en una de las formas más preferidas de Mozart, con la parte central construída en el modelo de trío de minué. Su tema principal tiene algo de *musette* y de popular, de juego caballeresco, según Helm. Pero donde el humorismo de Beethoven se muestra más claramente es en el trío, con los originales apuntes de los cuatro instrumentos ascendiendo del grave al agudo, y con el gracioso complemento que los sigue. Las indecisiones entre los modos mayor y menor en el *prestissimo* final parecen anunciar el procedimiento tan preferido por Schubert.

Allegro, ma non tanto.

Acompañado por la pedal rítmica del violonchelo, con la intervención de los instrumentos centrales, canta el violín primero el tema principal en do menor,



que se desenvuelve melódicamente, interrumpido por acordes secos en fortísimo.

Un breve episodio, cantado en diálogo por los dos violines,



hace aparecer el segundo tema, en mi bemol, en el violín segundo, acompañado por la viola y por breves comentarios del violín primero:



Reproducido por este instrumento á la octava superior, y prolongado en una segunda parte, va seguido del breve período final de la parte expositiva.

Comienza la de desarrollo con el primer tema en sol menor, iniciado por el primer violín y proseguido en diálogo entre este instrumento y el violonchelo. Al iniciarse de nuevo en do menor continúa más libremente. Canta el violonchelo el segundo tema en fa, y lo prosigue libremente el violín, para terminar en un breve episodio, pianísimo, sobre un trémolo medido de los instrumentos centrales, que por un *crescendo* prepara la vuelta del tema principal.

Este aparece ahora más conciso. Los acordes secos en fortísimo que en la exposición interrumpieron la presentación del tema, se prolongan ahora, sustituyendo al período de transición. El violín primero canta el segundo tema, en do mayor, que reproduce el violín segundo y que se prolonga como antes en una segunda parte.

A la terminación de la parte expositiva sigue la *coda*, basada en el tema principal y en el motivo que sirvió de transición para el segundo tema.

SCHERZO: Andante scherzoso, quasi allegretto.

El primer tema, en forma fugada, lo inicia el violín segundo con el motivo en do mayor, pianísimo:



Sucesivamente van cantándolo la viola, el violín primero y el violonchelo, prosiguiendo después en forma menos contrapuntística. El mismo motivo en estrechos precede á la exposición del segundo tema, dialogado al principio entre los dos violines,



y proseguido por los demás. Un nuevo apunte.



sirve de final á la parte expositiva.

Después de iniciar el tema principal como principio del desarrollo, prosigue éste utilizando el último motivo que apareció en la exposición, derivando después á un episodio de algunas dimensiones en pianísimo, que prepara la entrada del tema principal.

Este aparece ahora adornado de mayor riqueza contrapuntística, siguiendo el plan de la exposición, seguido del segundo tema, del motivo final y de una larga *coda*, que recuerda por última vez la idea dominante en este tiempo.

MENUETTO: Allegro.

Cantado por el violín primero, se presenta el tema principal, en do menor,



prolongándose las dos repeticiones como desarrollo del mismo.

En el trío, el violín segundo de un lado, y la viola y el violonchelo de otro, sobre un acompañamiento en tresillos del violín primero, dialogan la melodía



en la que sólo al final interviene melódicamente el primer violín. Las dos repeticiones se desarrollan en el mismo sentido, poniendo fin al tiempo el acostumbrado *da capo*.

Allegro.

El tema principal del rondó lo canta el violín primero, en do menor, sencillamente acompañado por los instrumentos inferiores,



consta de dos partes, ambas marcadas con el signo de repetición.

El segundo tema, de igual formación, lo inicia el violín segundo, en la bemol, continuándolo el primero:



Al terminar la repetición de su segunda parte vuelve á aparecer el primer tema, cada vez revestido de mayor interés.

La parte central, en do mayor, consta también de dos partes, ambas repetidas, caracterizadas por la ascendente intervención de los cuatro instrumentos. La primera empieza así:



El tema principal vuelve á cantarlo el violín segundo, con mayor complicación en los demás instrumentos; el segundo tema aparece en do mayor, considerablemente alterado y abreviado, como asimismo el primer tema que le sigue, y que, transformado en *prestissimo*, forma la *coda* del tiempo.

XV Cuarteto en la menor, obra 132.

Quatuor pour 2 Violons, Alto & Violoncelle, composé & dédié à Son Altesse Monseigneur le Prince Nicolas de Galitzin, Lieutenant Colonel de la Garde de Sa Majesté Impériale de toutes les Russies, par Louis van Beethoven. Partition. Oeuvre posthume. Propriété des éditeurs. Oeuvre 132, N.º 12 des Quatuors. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger.

Es el segundo de los encargados á Beethoven por el Príncipe Nicolás Galitzin, compuesto inmediatamente después del en mi bemol, obra 127. En la serie de cuartetos debería ocupar el número 13, y no el 12, como equivocadamente se consigna en el título de su primera edición.

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 número 12, con el admirable adagio *Canzona di ringraziamento offerta alla divinità 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 fueron 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. Curioso es observar, como complemento de esta información, que en el primitivo proyecto de Beethoven habían de formar parte de este cuarteto el tiempo *Alla danza tedesca*, utilizado después en el cuarteto en si bemol, tiempo escrito primeramente en la tonalidad de la mayor según indica Schindler, y la fuga publicada más tarde como obra 133; proyecto que abandonó después, probablemente porque el ambiente expresivo que en la obra introducía la *canzona* llevaba ya su pensamiento hacia regiones distintas de las en un principio imaginadas.

De todos modos, el cuarteto debió de estar terminado antes del otoño de 1825. En una carta de Beethoven á un copista (octu-

bre de ese año) indica numerosas correcciones que han de hacerse en los ligados y signos de expresión.

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 envío 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 Schléssinger, quien pagó por él 80 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.

Assai sostenuto.—Allegro.—De él 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 impresionador, dominando en él la nota de obscuridad, á pesar de los relámpagos 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 y la indeterminación aparecen como sus características más principales.

En la breve introducción vuelve al pensamiento inspirador de las escritas en los cuartetos obra 59, número 3, y obra 74; la melodía pierde todo sentido de contextura tradicional; si algún pensamiento se asemeja en su línea formal á pensamientos antiguos (obsérvese la analogía del apunte en la menor de la transición con otro del primer tiempo del cuarteto en sol, no sólo en su figura, sino en la manera de tratarlo), la expresión cambia tan completamente, que se hace imposible establecer paran-

gón alguno entre ellos; hasta la forma de la *coda* acusa un desligamiento completo de todo lo anterior.

Allegro, ma non tanto.—Marx lo llama «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 *musette* 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.

Molto adagio. — Andante.—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.

Pero todas estas observaciones de forma apenas si resultan interesantes ó curiosas ante el profundo misticismo, la serenidad maravillosa, la espiritualidad íntima que rebosa en la *canzona*, y ante el artístico contraste que le opone el andante con su puro y jugoso sentimiento.

Como punto de comparación para observar el sentido en que ha evolucionado el arte de Beethoven, puede ponerse frente á este tiempo el adagio del cuarteto en mi menor (obra 59, número 2). La melodía está iniciada en ambos en estilo de coral; pero su expresión es tan distinta, tan romántica allí, tan íntimamente mística aquí, que más bien parecen producciones de almas diferentes que creaciones de un mismo espíritu.

Final.—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 hacerles 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 puede 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 corriente 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 do, 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 dos primeros, se desenvuelven las dos repeticiones en combinaciones y utilizaciones muy desarrolladas.

La parte alternativa 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.

Un nuevo motivo que surge de la región más grave del cuarteto da entrada de nuevo á la exposición de la melodía inicial de la parte alternativa, y tras ella, al *da capo* á la primera parte.

Canzona di ringraziamento offerta alla
divinità da un guarito, in modo lidico.—**Molto adagio.**
Sentendo nuova forza.—**Andante.**

Molto adagio.—Alternan en él dos elementos: unas estrofas á modo de coral y unos interludios en estilo fugado, que las separan y dividen. He aquí el primer interludio (figuración en negras) y el primer período del coral (figuración en blancas):



El quinto período del coral se enlaza con el **Andante.**—La melodía, en re mayor, la canta el violín segundo, acompañado por los instrumentos graves y por un trino del violín primero:



Este continúa la línea cantable, disuelta después, en una figura rítmica muy característica, y reapareciendo más tarde el carácter melódico en el violín primero con las indicaciones de *cantabile espressivo*.

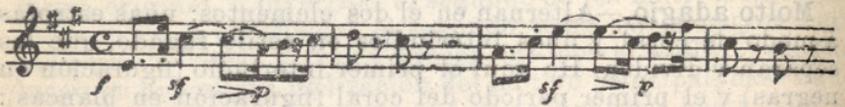
Molto adagio.—Como variación de su exposición primera, reaparece ahora íntegramente; los interludios en ritmo distinto; no conservando del coral más que la melodía, cantada por el violín primero en una octava más alta, sobre dibujos y contrapuntos de los demás instrumentos. Como antes, su quinto período se enlaza con el **andante**, reproducido igualmente como variación, más adornado que en su exposición primera, aunque sin apartarse mucho del primitivo plan.

Molto adagio.—La notación en todos los instrumentos va acompañada ahora de las indicaciones en alemán é italiano *Mit innigster Empfindung (con intimissimo sentimento)*. El ritmo de los interludios, modificado y complicado, se hace oír constantemente, apareciendo sobre él, cortada y fragmentada, la melodía del coral, reducida ahora á su primer período, que se reproduce en las tonalidades de fa y do, como si actuase de motivo de una fuga.

Casi siempre en pianísimo, termina también en este matiz, con todos los instrumentos en la región aguda.

Alla marcia, assai vivace.—Più 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.

Più allegro.—Muy breve, sirve de enlace entre la marcha y el alegro 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.

PROGRAMA

CUARTETO ROSE (de Yicna)

PROGRAMA

V Cuarteto en la mayor, op. 18, núm. 5.

XVI Cuarteto: Gran fuga en sibemol, op. 338.

X Cuarteto en mi bemol, op. 14.

— Fuga: *All. gr.* — Meno mosso e moderato.
— *Adagio molto e con brío.*

Tercera Parte



- I. *Andante*
- II. *Allegro*
- III. *Adagio, ma non troppo*
- IV. *Presto*
- V. *Allegretto con fantasia*

— 15 —

El próximo concierto se celebrará el miércoles 26 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

- V Cuarteto en la mayor, op. 18, núm. 5.
XVI Cuarteto: Gran fuga en si bemol, op. 133.
X Cuarteto en mi bemol, op. 74.

