

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO IX.—1909-1910

CONCIERTO VIII

(157 de la Sociedad.)

Quinteto Sevcik (de Praga)

Brohuslav Lhotsky (1.^{er} violín), ||| **Karel Moravec** (1.^a viola),
Karel Prochazka (2.^o violín), ||| **Karel Liska** (2.^a viola),
Bedrich Vaska (violonchelo),

II

Programa

Primera parte

- QUINTETO en mi bemol:** Op. 97 (1.^a vez)..... DVORAK.
I *Allegro non tanto.*
II *Allegro vivo.*
III *Larghetto.*
IV **Finale:** *Allegro giusto.*

Segunda parte

- QUINTETO en fa mayor:** (1.^a vez)..... BRUCKNER.
I *Moderato.*
II **Scherzo:** *Vivo.*
III *Adagio.*
IV **Finale:** *Vivo animado.*

Tercera parte

- QUINTETO en do mayor:** Op. 29. (1.^a vez)..... BEETHOVEN.
I *Allegro moderato.*
II *Adagio molto espressivo.*
III **Scherzo:** *Allegro.*
IV *Presto.*

Descansos de 15 minutos

Antón Dvorak

(1841-1904)

Quinteto en *mi bemol*: op. 97

Dvorak figura en primera línea entre los cultivadores del nacionalismo musical. Sus obras se caracterizan principalmente por la novedad del color más bien que por la robustez y belleza íntima de las ideas, por el elemento pintoresco más que por la profundidad. Como dice gráficamente Hadow, su estilo es el corintio, no el dórico.

Dvorak emplea preferentemente en sus obras sinfónicas y de cámara, los cantos y ritmos populares checos, como base de una personalidad nacional, distintivo de una escuela.

Durante su estancia en los Estados Unidos (1892-1895) su predilección por la música popular, le hizo estudiar los cantos típicos de los negros del Sur, y sobre ellos escribió las obras 95, 96 y 97, la célebre sinfonía en *mi menor* enviada á sus amigos de Praga como presente *Desde el Nuevo Mundo*, ya oída en Madrid, el cuarteto en fa ejecutado en nuestra Sociedad por el Cuarteto Sevcik, y el quinteto en *mi bemol*, que hoy se ejecuta. En estas obras los temas, las ideas, los ritmos son los característicos *plantation songs* norteamericanos, *cake walks*, *two steps*, etc., y así como algunas canciones bohemias, insignificantes y vulgares, aparecen en sus obras llenas de encanto, tratadas con el rico colorido de su paleta, así también estas canciones de negros las utiliza tan acertadamente, que lejos de perder al trasladarse al marco de la sinfonía ó del cuarteto, parecen ganar en gracia, poesía y novedad.

Los ritmos y cantos de los negros aparecen desde el comienzo del primer **allegro** en la introducción que lenta y caprichosamente anuncia el tema principal. Animado, lleno de color y de contrastes, sin ningún propósito ni intención profunda, constituye un cuadro animado y pintoresco.

El caprichoso ritmo en que se apoya el **scherzo** y el color de toda la primera parte, con sus contrapuntos melódicos que parecen anunciar la melodía del trío, contrasta con la poesía de éste, un canto de los campos de plantación, que adquiere nueva belleza al presentarse en modo mayor en la coda.

Otro canto muy típico y personal constituye el tema con variaciones del **largo**. La melodía, con su sentimiento y sinceridad, se presenta revestida de vivos colores en las cinco variaciones siguientes, entre las que se destaca la tremolada por los cinco instrumentos, volviendo á aparecer en la coda con su primitiva sencillez, terminando en mayor.

El **final**, rondó un tanto libre, se caracteriza por la ligereza, animación y facilidad con que fluye su ritmo de danza.

Allegro non tanto.

La segunda viola á solo inicia la introducción con la primera frase del tema en mi bemol, medio fuerte



comentada por el quinteto, y reproducida en menor por el violonchelo.

El primer tema, pianísimo, en mi bemol, lo canta el primer violín, acompañado por los demás instrumentos



prosiguiendo su desarrollo en fuerte y fortísimo.

Un breve episodio en el que se apunta por la primera viola el ritmo característico del segundo tema, precede á la aparición de éste, cantado por el segundo violín, acompañado al principio por la segunda viola y los *pizzicati* del violonchelo



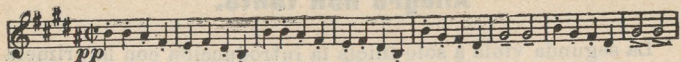
Proseguido por el primer violín, continúa su desarrollo, apareciendo al final de la exposición una frase más cantable, siempre sostenida por el ritmo del segundo tema.

La parte central comienza como prolongación de la anterior, reapareciendo como base del trabajo temático el primer tema en los dos violines sobre contrapuntos de los instrumentos inferiores. Sobre un dibujo de acompañamiento en el primer violín y los *pizzicati* del violonchelo, inicia la primera viola una larga melodía en si menor, comentada por fragmentos del segundo tema, pasando la melodía por varios instrumentos y complicándose los dibujos de acompañamiento, hasta predominar el del segundo tema.

Tras un breve episodio reaparece el tema primero, comenzado por su segunda mitad; el segundo tema se presenta en do bemol, modificado en su desarrollo, y va seguido de una nueva indicación del primer tema, principio de la coda. Esta, siempre piano y pianísimo, se basa principalmente en la forma de la introducción.

Allegro vivo.

Sobre el caprichoso ritmo que sostiene la segunda viola, canta el primer violín el tema en si mayor, piano, acompañado por los demás instrumentos



repetido á la octava superior por el violín segundo y adornado á veces por un contrapunto melódico.

La segunda repetición se inicia con un nuevo motivo en fortísimo, reapareciendo al final de ella el motivo anterior sobre su ritmo característico con un contrapunto en el violín primero.

Un breve enlace conduce al trío: *Minore. Un poco meno mosso.* La primera viola, acompañada por *pizzicati* de los otros instrumentos, canta medio piano, *molto espressivo*, en si menor



recogiendo luego la melodía el primer violín, sobre un acompañamiento más interesante.

El tema de la primera parte vuelve á presentarse, desarrollado en forma más libre, con grandes contrastes de sonoridad, reapareciendo luego en forma de variación.

La coda va diluyendo la sonoridad en una casación de ambos temas en mayor, terminando en fortísimo.

Larghetto.

En forma de variaciones.

El tema en la bemol menor, lo canta la primera viola, medio piano



completando al final la melodía, el violín segundo.

Las variaciones se desarrollan en este orden:

Primera. El segundo violín canta una simplificación del tema sobre el *pizzicato* del violonchelo y el acompañamiento de los instrumentos intermedios, mientras el primer violín varía el tema en una movida figuración. Al final reaparece el principio del tema—*poco meno*—en su forma de origen.

Segunda. *Poco più mosso.* Varía el tema melódicamente el primer violín, acompañado por *pizzicati* del segundo, por un dibujo rítmico en las violas y por el trémolo del violonchelo, terminando en mayor.

Tercera. Los dos violines en terceras varían el tema sobre contrapuntos distintos de los otros instrumentos, terminando en mayor.

Cuarta. *Poco meno mosso.* El violonchelo fuerte, *molto appassionato* canta el tema acompañándolo un trémolo de todo el cuarteto. En la segunda parte, en mayor, el primer violín y la segunda viola, cambian el trémolo por *pizzicati*.

Quinta. *Un poco piu mosso*. El tema lo canta la segunda viola, fortísimo, *in tempo*, sobre acordes del violonchelo, y rápidas escalas descendentes de los instrumentos superiores. La segunda parte se desarrolla en distinto carácter.

Coda. *Meno mosso*. El tema aparece, en fortísimo en forma análoga á la de su exposición. La segunda parte se desarrolla en mayor, pianísimo, terminando con el final.

FINALE: Allegro giusto.

El primer tema en mi bemol lo canta el primer violín, medio fuerte, acompañado por los demás instrumentos



y se compone de dos partes, ambas repetidas, siempre sobre el característico ritmo del tema.

Un breve enlace presenta el segundo tema en sol menor, pianísimo, que comienza á cantar el primer violín sobre el *pizzicato* de las violas



y que prosigue luego con instrumentación distinta.

Consta también de dos partes, repetida la primera de ellas.

Reaparece brevemente el primer tema, seguido del de la parte central en sol bemol, cantado, piano, por el violín segundo

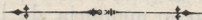


tema que se desarrolla ampliamente.

El primer tema vuelve á hacerse oír en sol bemol, con sus dos partes; el segundo aparece en mi bemol menor, seguido del primero en su tonalidad de origen (mi bemol).

El tema de la parte central en si mayor, lo canta ahora la primera viola, pasando de ella al segundo violín, y desarrollándose en forma análoga á la anterior.

Como principio de la coda aparece el primer tema en la bemol, cuyo ritmo, interrumpido á veces por el del segundo tema, sigue persistiendo hasta aparecer en fortísimo un fragmento del tema del *scherzo* como base del final.



Anton Bruckner

(1824-1896)

Quinteto en *fa mayor*

Entre los compositores alemanes modernos de música pura ya fallecidos, los dos nombres que brillan con más vigor son los de Brahms y Bruckner.

Anton Bruckner, hijo de un maestro de escuela, nació en Ansfelden el 4 de Septiembre de 1824. Al morir su padre en 1836, Antón, el mayor de sus doce hermanos, que de pequeño se había distinguido por su hermosa voz en la capilla del convento de San Florián, acabó sus estudios y fué nombrado maestro de escuela suplente en Windhan, con el inconcebible sueldo de dos florines al mes, desempeñando las funciones de organista, director de música y sacristán. Poco después cambió de plaza y hasta 1845 residió en Cronstorf, donde un aldeano puso un piano á su servicio, permitiéndole así entregarse á su afición favorita. En 1845 fué nombrado profesor y organista del convento de San Florián, y en 1856, á los 32 años, obtuvo la plaza de organista de la catedral de Linz por unanimidad, comenzando entonces serios estudios teóricos de la música con el profesor Sechter de Viena. A los 37 años (1861) fué á examinarse al Conservatorio de la capital de Austria, produciendo general admiración sus ejercicios. Todavía estudió durante dos años más la instrumentación, y en 1864, á los 40 años de edad, produjo su primera obra, la Misa en re menor. Tres años más tarde sustituyó á Sechter como organista de la Corte de Viena y profesor de Harmonia y Contrapunto del Conservatorio: allí contó entre sus discípulos á Löwe, Schalk (Franz y José), Mottl, Nikisch, Gustavo Mahler, Emil Paur, Klose, etc.

Del año 1866 arranca la verdadera carrera artística de Bruckner. Contaba 42 años cuando estrenó su primera sinfonía sin éxito alguno. Al estrenar la segunda, seis años más tarde (1872), Bruckner atrajo sobre sí todos los odios de los partidarios de Brahms. La Orquesta Filarmónica de Viena se negó á ejecutar sus obras; Hanslick publicó violentos artículos contra sus composiciones, que calificaba de vergüenza musical; el público vienés, que seguía docilmente la autoridad del célebre crítico, apenas si hacía caso de este nuevo compositor. La tercera, la cuarta, la quinta sinfonía se estrenaron entre el general desdén.

Desde que Richter mostró su simpatía hacia Bruckner dirigiendo en Viena su sinfonía cuarta (1881), comenzó á operarse una evolución en favor del maestro. La séptima sinfonía, con su hermoso adagio, escrito en memoria de la muerte de Wagner, tuvo más éxito; la octava fué ya su consagración para el público. Nikisch, Mottl, Richter, divulgaron sus obras en Alemania; la

Universidad de Viena lo nombró doctor *honoris causa*, y después de su muerte, Strauss, Weingartner, Sigfried Ochs, todos los grandes directores alemanes unieron en su admiración los nombres de Brahms y Bruckner. Sus sinfonías, especialmente la cuarta (romántica), la quinta, la séptima y la octava, se ejecutan en Alemania como obras del repertorio consagrado, ya lejos de toda discusión.

Bruckner era un admirador apasionado de Wagner y de sus obras. Desde que ambos se conocieron en Munich en 1865, al estreñarse el *Tristan*, su mutua admiración se transformó en íntima amistad. Algunas anécdotas, no del todo comprobadas, muestran este entusiasmo recíproco. Bruckner, espíritu ingenuo, sencillo, de una candidez casi sin igual, no se presentaba ante Wagner más que de frac, para no aparecer indigno de su presencia. Wagner, cuando paseaba con su hija Eva y encontraba á Bruckner, lo saludaba siempre con las mismas palabras: «Maestro Bruckner, tu futura».

Bruckner fué exclusivamente un compositor. Fuera de la música, de la composición, lo ignoraba todo. De la reforma de Wagner no pudo comprender más que su dirección musical, nada de su reforma estética; en los demás aspectos de los conocimientos humanos, aun de las prácticas sociales, tenía un concepto tan rudimentario que casi podría calificarse de nulo.

Su espíritu sereno, sin dolores, sin luchas, sin ambiciones, sin otro anhelo que el de escribir música por el sólo placer de escribirla sin preocuparse de si se ejecutaría ó no, indiferente á los fracasos y á los éxitos, á las luchas y á las campañas que contra su arte se hacían, se traduce en una calma solemne, en una majestad de carácter contemplativo, en el deleite de crear, de cantar sus ideas románticas, de un romanticismo nuevo, que algún crítico ha calificado de olímpico. Las sinfonías son de colosales dimensiones, casi libres de forma, más bien líricas que épicas, con tal personalidad en su estilo, y tal jugo romántico, que cuando se llega á penetrarlas, obsesionan y atraen con su emoción tan serena y tan intensa, haciendo aparecer á Schumann como un compositor clásico. Bruckner, «el maestro del adagio», como le llaman los alemanes, siente una predilección especial por los movimientos lentos: sus alegros más bien parecen andantes por la naturaleza de las ideas y por la frecuencia con que abandona el movimiento vivo para entregarse al placer de cantar en su tiempo favorito.

La única obra de cámara que escribió fué el quinteto en fa, terminado en 1880 y dedicado al duque Max Emanuel de Baviera. Como dice Rudolf Louis es una sinfonía á la que sólo falta la instrumentación, una verdadera sinfonía, que pensada para gran orquesta, fué escrita para cinco instrumentos, «los cartones de una monumental pintura al fresco». En él, como en todas las obras de Bruckner, se acusa intensamente, á través de su originalidad, la influencia wagneriana en los pensamientos, en la técnica, en la manera de concebir y en la de tratar los instrumentos; como en las otras obras también, lo fragmentario de las ideas, la abundancia de motivos, los acentuados contrastes, la tendencia al tiempo lento. caracterizan aquí el estilo de Bruckner.

El primer tiempo—**moderato**—es un verdadero andante donde sólo figuran con verdadera significación melódica el primer tema y la melodía que caracteriza el final de la exposición. Todo él se desarrolla en ese romanticismo tan peculiar de este compositor.

El **scherzo**, como todos los de Bruckner, parece mirar al tipo de Haydn, con nuevas ideas y nuevos procedimientos. Hasta ese carácter especial que Haydn da al trío aparece constantemente adoptado por Bruckner, lo mismo en sus sinfonías que el quinteto. La primera parte con la unión de las dos melodías, es muy original. El trío contrasta con la parte anterior por sus ideas, por su sonoridad, por las tonalidades respectivas (re mayor—mi bemol).

El tiempo culminante de la obra es el **adagio**. Su romanticismo idealista, su poesía tan intensa, su melodía infinita, la serenidad majestuosa en que se desarrolla, los contrastes de sonoridades extremas, lo hacen un ejemplo típico de la manera de hacer de Bruckner. Hasta el final, con la persistente repetición del mismo dibujo en pianísimo, es característico de este compositor.

El **final**, muy original de forma, acusa de igual manera su personalidad en el ambiente, en la tendencia al tiempo lento, en lo fragmentario de las ideas, en la solemne peroración con que termina.

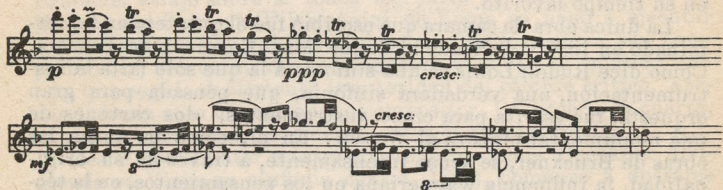
Moderato.

El primer violín sobre la armonía de los demás instrumentos comienza á cantar el tema principal, en fa mayor, piano



proseguido con mayor riqueza de contrapuntos.

Al llegar al fortísimo se apaga repentinamente la sonoridad, para cantar los violines la escala descendente sobre acordes de sexta, seguida de un nuevo dibujo, presentado en diálogo entre el violonchelo y la viola



que sigue interviniendo constantemente, acompañando al segundo tema, jugueteando alrededor del dibujo confiado al violín segundo, en do mayor, pianísimo,



y adquiriendo cada vez mayor importancia, en grandes contrastes de sonoridad.

Un último motivo, «muy tierno», en si mayor, expuesto por el primer violín, sobre imitaciones del segundo



inicia la parte final de la exposición, completando su material temático.

El desarrollo comienza sobre el primer fragmento del tema principal, seguido por dos veces de una breve fantasía á solo del primer violín y la primera viola. El mismo fragmento del tema, unas veces en su forma original, otras invertido, se mezcla con la escala descendente que lo siguió en la exposición y con el característico dibujo que actuó en la presentación del segundo tema, combinándose estos tres elementos. ya en superposiciones contrapuntísticas, ya en desarrollos aislados.

Un á solo en el que se van enlazando varios instrumentos, precede á la reaparición del tema principal, más desarrollado ahora, seguido de los anteriores elementos, del segundo tema en fa mayor y del motivo final, cuyo desarrollo se prolonga en la coda, terminando en fortísimo.

SCHERZO: Vivo.

Los dos motivos que cantan los dos violines en re menor, son igualmente melódicos, sobresaliendo en importancia el confiado al violín segundo, acompañado con la indicación de saliente.



Tanto la sección primera como la segunda (ninguna tiene marcado signo de repetición), se desarrollan sin perder de vista el motivo inicial que continúa apareciendo en formas distintas, rodeado de diferentes contrapuntos en marcados contrastes de sonoridad.

El trío—*más lento*—comienza á cantarlo el primer violín, con expresión, completando la frase los *pizzicati* del resto de los instrumentos, en mi bemol.



La primera parte lleva indicado el signo de repetición.

La segunda se desarrolla más extensamente, siempre sobre el motivo del trío, que reaparece al final, pianísimo, con la indicación de muy suave.

El tradicional *da capo* termina el tiempo..

Adagio.

En sol bemol, sobre contrapuntos é imitaciones de los instrumentos restantes, canta el violín primero la melodía principal, expresivo



A su terminación el mismo violín inicia pianísimo un nuevo dibujo, cuyo ritmo sirve de base á la melodía que canta después la segunda viola, siempre pianísimo.

Sobre un acompañamiento uniforme, pianísimo, *portato sempre*, inicia la viola primera el segundo tema en si b mol



reproducido por el violonchelo, terminando la parte expositiva con un breve desarrollo del mismo.

El primer tema se reproduce algo desarrollado, y el segundo, en un desarrollo muy extenso, aparece fragmentado, invertido, pasando por varias tonalidades, llegando al fortísimo entre grandes adornos decorativos de los dos violines. Todavía continúa interviniendo el segundo tema como base del desarrollo, hasta detenerse en un calderón. Un fragmento de él, fortísimo, se interrumpe de nuevo para dar entrada al primer tema.

Este aparece sólo indicado, seguido de su comentario primero, que se prolonga en la coda final, terminada pianísimo.

FINALE: Vivo animado.

El primer violín expone el primer tema, piano, sobre la pedal de la segunda viola (re bemol) y el interesante acompañamiento de los instrumentos intermedios



tema que se prolonga en un episodio, cantado por el violín primero sobre la pedal (do) del violonchelo, tocando los instrumentos *spiccato*, y deteniéndose en un calderón.

En el segundo tema—*más lento*—se destaca sobre el característico dibujo cromático de la primera viola la melodía del primer violín



prosiguiendo su desarrollo entre los *pizzicati* del violonchelo, casi siempre en pianísimo. El dibujo cromático de la viola acaba por dominar.

Una modificación del mismo propuesta por el violonchelo, fuerte, acompañada por un contramotivo del segundo violín



sirve de base á un largo episodio en forma de fuga libre, tras el cual vuelve á aparecer el segundo tema, en forma análoga á la de su exposición, bastante alterado. Al detenerse súbitamente en un fortísimo, reaparece el primer tema en fa, sin salir apenas del matiz piano, hasta explotar en repentino fortísimo la peroración final.



L. van Beethoven

(1770-1827)

Quinteto en do mayor: obra 29

Son varios los quintetos de cuerda de Beethoven. El Conde Appony le encargó en 1795 la composición de un cuarteto, mediante el pago de una cantidad. Por dos veces puso Beethoven mano á la obra: del primer ensayo, salió el trío para instrumentos de arco, obra 3; del segundo, el quinteto en mi bemol para dos violines, dos violas y violonchelo, obra 4, convertido después en octeto para dos oboes, dos clarinetes, dos trompas y dos fagotes, como obra 103. Para el mismo quinteto de cuerda arregló más tarde el trío en do menor, obra 1, n.º 3, publicándose el arreglo como obra 104.

Además de ellos existen el quinteto en do (obra 29); una pequeña fuga en re, escrita en 1817 y publicada diez años más tarde como obra 137, y un tiempo para un quinteto en do mayor, compuesto en 1826 y considerado por algunos como lo último que Beethoven escribió.

El quinteto en do, obra 29, es el más importante de sus obras para los cinco instrumentos de arco. Compuesto en 1801, su publicación fué origen de más de un incidente enojoso.

Ries cuenta que la obra había sido vendida á un editor de Leipzig, pero que fué robada en Viena, y apareció inesperadamente editada por Artaria y Compañía. «El manuscrito había sido copiado en una noche, y contenía innumerables faltas, omitiéndose en él hasta compases enteros. Beethoven pidió á Artaria que me enviara los 50 ejemplares grabados para que yo los corrigiera, indicándome que hiciera las correcciones con tinta, groseramente, tachando lo equivocado y añadiendo lo que faltaba, de tal manera, que estropeará las copias y fuera imposible poner á la venta un solo ejemplar. El *scherzo* era lo que más errores tenía. Para evitar un proceso, Artaria tuvo que fundir las planchas.»

La narración de Ries se encuentra confirmada en sus líneas esenciales por algunas cartas de Beethoven. En la primera á Breitkopf (13 de Noviembre de 1802) le refiere que estando fuera de Viena, Artaria había pedido el manuscrito al Conde de Fries (á quien está dedicado), quien, no pudiendo consultar á Beethoven, no tuvo inconveniente en dárselo. Al saber que Artaria iba á publicarlo, dice Beethoven, «celoso por salvar mi honor, y evitar lo más rápidamente posible una pérdida para usted, único propietario de la obra, ofrecí á Artaria dos nuevas composiciones, si retiraba la edición ya hecha». Ocuparía demasiado espacio el relato completo de los hechos y de las discusiones entre Artaria, Mollo y Beethoven. Baste indicar que éste publicó una protesta

(22 de Enero de 1803) contra Artaria, Mollo y Compañía declarando su edición «llena de faltas, incorrecta é inútil para ser ejecutada», que un año más tarde (31 de Marzo de 1804) se retractaba de su anterior declaración en lo relativo á Mollo y que en 1.º de Junio de 1805 las relaciones del compositor con Artaria habían recobrado la cordialidad anterior á este incidente.

El quinteto en do es contemporáneo de las sonatas de violín en la menor y en fa, obras 23 y 24, de las *Creaciones de Prometeo*, de la sonata pastoral para piano, y del trío serenata para flauta, violín y viola. Todas estas obras van acusando el tránsito del estilo característico de la primera época de Beethoven al de la segunda, sin perder el contacto con el arte de Mozart: las ideas van adquiriendo personalidad nueva, las obras un espíritu y un sello más desligado del arte anterior.

En el primer **allegro**, claro, diáfano, sencillo, es de notar la textura del primer tema, tan característico del cuarteto á lo Mozart ó á lo Haydn. Sólo él domina con su contorno especial en todo el tiempo, construído según el modelo anterior, con el segundo tema puramente decorativo, y los períodos intermedios actuando de puentes ó conducciones.

No menos mozartiano es el **adagio**, muy cantable, con su gran riqueza melódica, donde el alma de Beethoven parece aproximarse al sentimiento de Mozart, dentro de su espíritu propio.

Si la primera parte del **scherzo** parece también un reflejo del arte anterior, después vuela hacia una personalidad más definida, principalmente en el trío, original, intensamente beethoveniano, con su melodía envuelta al principio en imitaciones de los instrumentos y después cantada en cuatro octavas sobre la armonía de la segunda viola.

Del **final** dice Lenz «Es una de las concepciones más poéticamente fantásticas de Beethoven. Han surgido en mí veinte ideas para traducir su sentido, pero las encuentro demasiado mediocres para someterlas al público. El maravilloso presto se interrumpe dos veces por un andante, especie de recitativo que arroja su guante en ese mundo de hadas de pies ligeros. Tan prodigioso final encontrará un día quien lo explique: *Sicut nubes, quasi naves, velut umbra!*» Todo en él es alegre, fresco, lleno de espíritu; los temas, los desarrollos, la humorística fuga con dos contramotivos, invertidos en la contestación, el *andante con moto* e *scherzoso* en carácter de mazurca popular, el final tan delicioso.

Allegro moderato.

Acompañado por la primera viola y por un sencillo contrapunto del violonchelo, canta el violín primero el tema principal en do mayor, piano.



Completado por el violín segundo á la octava superior, va seguido del episodio de transición, que comienza con un pasaje en tresillos de corchea iniciado por los dos violines, sigue con una alusión al tema principal y termina con un nuevo dibujo arpegiado.

El segundo tema comienzan á cantarlo los dos violines en la mayor, en terceras, acompañados por una imitación de la primera viola



y lo prosiguen el segundo violín y la primera viola, en la octava inferior, continuando su desenvolvimiento con la intervención principal del primer violín. En el período final de la exposición interviene al principio un dibujo arpegiado, y después un recuerdo del tema principal.

Sobre el principio de este tema y el motivo que inició la transición se basa la primera parte del desarrollo, que luego prosigue exclusivamente sobre el tema principal, terminando con un último episodio en escalas descendentes.

El primer tema, ligeramente comentado por el segundo violín, reaparece en forma análoga á la de la exposición, así como el episodio de tránsito para el segundo tema. Este se hace oír en do mayor, y el final de la parte expositiva va seguido de la coda, en la cual después de un breve episodio en trinos, reaparece el tema principal como base de la terminación.

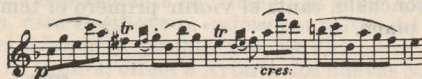
Adagio molto espressivo.

El primer violín, á *mezza voce*, sobre la sencilla armonía de los instrumentos inferiores, y los *pizzicati* del violonchelo, canta la melodía que constituye el primer tema, en fa mayor

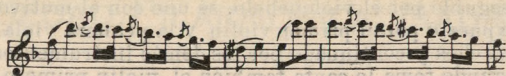


cuya última parte se repite á la octava superior, á manera de comentario, más adornado y floreado.

Un breve intermedio precede á la presentación del segundo tema en do mayor, piano,



cantado por el primer violín y reproducido por el violonchelo, cuya segunda parte



canta asimismo el primer violín sobre el rítmico acompañamiento del cuarteto.

El desarrollo, basado en el primer tema, es brevísimo y precede á la nueva presentación de la melodía principal, revestida ahora de un acompañamiento más interesante. El episodio de enlace se reproduce en la forma anterior y el segundo tema con sus dos partes, la primera en fa mayor, y la segunda, algo alterada, en si bemol.

Un breve recuerdo de la melodía principal se prolonga en la coda que pone fin al tiempo.

SCHERZO. Allegro.

La primera repetición, muy breve, se inicia en imitaciones entre los dos violines sobre la armonía de los instrumentos inferiores, en do mayor



La segunda, de mayores proporciones, aparece como continuación melódica de la anterior, imperando en ella el característico motivo con que comenzó el tema principal.

La primera repetición del trío, en fa mayor, piano, gira en imitaciones alrededor del dibujo



que inicia la primera viola y prosigue el primer violín.

En la segunda, sobre la armonía de la segunda viola, ejecutan los restantes instrumentos la misma melodía en cuatro octavas, terminando con una nueva presentación del tema del trío, presentado ahora con mayor interés.

Con el tradicional *da capo* termina el tiempo.

Presto.

Sobre el trémolo medido de los cuatro instrumentos inferiores inicia el primer violín el tema principal en do mayor, pianísimo



que proseguido por el violonchelo, se une con el motivo de transición expuesto por el primer violín y la primera viola en tresillos de corchea y continuado por los demás instrumentos.

El segundo tema lo canta también el violín primero, comenzando en la bemol y terminando en sol mayor, sobre la armonía de los demás instrumentos.



Desarrollado con alguna extensión termina la parte expositiva sobre un recuerdo del tema principal.

El desarrollo se basa al principio en el primer tema, convertido á poco en motivo de una triple fuga que, limitada á su exposición, se resuelve en un episodio terminado en un calderón.

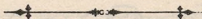
Tras él, canta el primer violín acompañado por los demás instrumentos el **andante con moto e scherzoso** sobre el motivo en la mayor



De muy breves proporciones, se enlaza con el primer tema, iniciado en fa y proseguido en do, continuándolo la transición, el segundo tema (re bemol—do mayor) y el final de la parte expositiva.

Como principio de la coda aparece de nuevo el **andante con moto e scherzoso** en do mayor, que al volver al *tempo primo* produce el final sobre el primer tema.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará el viernes 18 de Febrero de 1910, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con la cooperación del

Quinteto Sevcik (de Praga)

PROGRAMA

QUINTETO en do mayor: (C. K. 515).....	MOZART.
QUINTETO en sol mayor: Op. 111	BRAHMS.
QUINTETO en si bemol: Op. 87.....	MENDELSSOHN.

