

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XI.—1911-1912

CONCIERTO XV

(194 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

III

PROGRAMA

Primera parte.

Suite, op. 10 (primera vez)..... G. ENESCO.

- I *Tocata.*
- II *Zarabanda.*
- III *Pavana.*
- IV *Bourrée.*

Bendición de Dios en la soledad..... LISZT.

Segunda parte.

Fantasia cromática y fuga..... BACH.

Fantasías, op. 12..... SCHUMANN.

- a) *A la tarde.*
- b) *Exaltación.*
- c) *¿Por qué?*
- d) *Caprichos.*
- e) *En la noche.*
- f) *Fábula.*
- g) *Confusiones del sueño.*
- h) *Final del «lied».*

Tercera parte.

Sonata en do menor, op. 111..... BEETHOVEN.

- I *Maestoso.—Allegro con brio ed appassionato.*
- II *Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile.*

Piano Erard.

Descansos de quince minutos.

EDOUARD RISLER

Por sexta vez toma parte este célebre pianista en los conciertos de nuestra Sociedad.

Nació en Baden, de padres franceses, en 1873; de 1883 á 1890 estudió con Diémer y Dubois en el Conservatorio de París, prosiguiendo después sus estudios con Dimmler, Stavenhagen, Klindworth y Eugenio d'Albert. En 1896 y 1897 desempeñó las funciones de repetidor en el teatro de Bayreuth. En 1906 fué nombrado profesor de piano del Conservatorio de París.

Su fama de pianista es hoy de las más sólidas y universales, principalmente como intérprete de las obras de Beethoven y de la moderna escuela francesa.

En abril de 1907 ejecutó en nuestra Sociedad la serie completa de las sonatas de piano de Beethoven.

Georges Enesco.

(1881)

Suite, obra 10.

Georges Enesco nació en Dorohoin (Rumania). Discípulo, primero, del Conservatorio de Viena, donde á los once años obtuvo el primer premio de violín, después del Conservatorio de París, donde estudió el piano y la composición, comenzó muy pronto, en 1900, su carrera de virtuoso. Dedicado principalmente al cultivo del violín, en el que ha conseguido una reputación, ha dado también conciertos de piano y compuesto varias obras, desde su *Poema rumano*, estrenado en los conciertos Colonne cuando aún era su autor alumno del Conservatorio, hasta un coral para diez trompetas, recientemente ejecutado. Entre sus obras figuran dos sonatas para piano y violín, una para piano y violonchelo, un quinteto, varias obras sinfónicas (Sinfonía rumana, *Suite*, etc.), varias para piano, etc.

La *Suite*, obra 10, está dedicada á Luis Diemer. En ella el autor fija su vista en las formas y tonalidades antiguas, vaciando en ellas un pensamiento musical completamente moderno. Compónese de cuatro números: tocata, zarabanda, pavana y *bourrée*.

La *tocata*—*majestuosamente, no muy lento*—mira de lejos á los modelos del género en los siglos XVII y XVIII. Eran características de la tocata el movimiento vivo, el empleo constante de notas de igual valor, el predominio del carácter homófono sobre el polifónico, la persistencia de un motivo á través de la obra y la dificultad de ejecución. Algunas de estas cualidades aparecen en la tocata de esta *suite*, caracterizada además por la modernidad de la idea principal y por los cromatismos que en ella dominan.

La *zarabanda*—*noblemente*—imita el estilo grave y ceremonioso de la célebre danza cortesana del siglo XVII. La zarabanda española del siglo XVI era un baile popular, callejero y descocado, muy análogo al tango de nuestra época; pero esa zarabanda española, al traspasar las fronteras, fué poco á poco trocándose en danza cortesana, lenta y grave. La de esta *suite* mira al estilo musical de las danzas de la época, en una construcción absolutamente moderna.

Como tercer número figura la *pavana*, con su graciosa melodía recargada de ornamentaciones, en el tipo de las composiciones para clavicordio del siglo XVII.

La *bourrée* final solía sustituir en las *suites* fancesas á la giga de los alemanes. De movimiento vivo, de carácter alegre y animado, representa la nota brillante de la *suite*.

Franz Liszt.

(1811-1886)

Bendición de Dios en la soledad.

Las *Armonías poéticas y religiosas* de Liszt las constituyen diez números, el tercero de los cuales es la *Bendición de Dios en la soledad*. Fueron quizás estas *Armonías* la primera obra surgida al contacto de sus amores con la Princesa Carolina de Sayn-Wittgenstein, que, nacidos en 1847, sólo debían apagarse cuando Liszt recibía las órdenes sagradas en 1865; y si en todos los números de esta colección parece palpitar algo del sentimiento de Liszt por su amada, más intensa parece esta palpitación en la *Bendición de Dios en la soledad*.

Liszt escribía á la Princesa el 19 de marzo de 1848, fecha alrededor de la cual parece haber sido escrita esta obra: «Toda mi alma no es sino deseo y bendición suya. Los primeros rayos del sol primaveral funden en lágrimas mis hielos de tristezas. ¡Cuándo volverán aquellas hermosas veladas de otoño!

»Du bist die Ruhe
Der Friede mild
Die Sehnsucht du
Und was sie stillt.

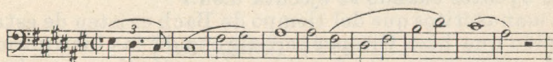
»¿Recuerda usted ese *lied* de Schubert? Jamás podré tocarlo más que para usted.»

Los versos de Lamartine que figuran al frente de la *Bendición de Dios en la soledad* parecen reflejar el mismo sentimiento:

D'où me vient, o mon Dieu, cette paix qui m'inonde?
D'où me vient cette foi dont mon cœur surabonde,
A moi, qui tout à l'heure, incertain, agité,
Et sur les flots du doute à tout vent balloté,
Cherchais le bien, le vrai, dans le rêves des sages,
Et la paix dans des cœurs retentissant' d'orages?
A pein' sur mon front quelques jours ont glissé,
Il me semble qu'un siècle et qu'un monde ont passé,
Et que, séparé d'eux, par un abime immense,
Un nouvel homme en moi renaît et recommence.

Y como si esto fuera aún poco, Liszt escribió á la cabeza de esta obra una sencilla dedicatoria: «A Juana Isabel Carolina», y derramó en la apasionada y romántica melodía que sirve de base á la composición, todo el calor de su alma de artista, toda la efusión de un sentimiento noble, de un alma llena de paz.

Moderato.—La melodía en fa sostenido mayor, en la región grave,



se destaca sobre un acompañamiento siempre piano y armonioso, seguida de una segunda parte, que de la región media pasa á la aguda. La primera parte de la melodía vuelve á reproducirse, envuelta en un acompañamiento más adornado, terminando el *moderato* con una *coda* melódica.

Andante.—Es muy breve, y está basado todo él sobre la melodía en re mayor



siempre tratada con gran sencillez.

Piú sostenuto quasi preludio.—Una larga introducción, en si bemol, en carácter de fantasía ó de preludio, precede á la nueva aparición del **Allegro moderato**, donde la melodía inicial vuelve á reproducirse (*dolce*) cantada en acordes por la mano derecha sobre un movido acompañamiento, prosiguiendo después libremente en distintos matices de sonoridad y reapareciendo al fin brevemente el motivo del andante, para terminar en pianísimo.

J. S. Bach.

(1675-1750)

Fantasia cromática y fuga.

Pocas obras de Bach han sido tan estudiadas, tan comentadas y tan alteradas como la *Fantasia cromática y fuga*. Parece haber sido escrita, lo más tarde, en 1730.

Forkel dice en su célebre obra sobre Bach: «En vano he tratado de descubrir una composición análoga á ésta. Esta *Fan-*

tasía es única y no ha tenido jamás compañera. Me la envió desde Brunswick Guillermo Federico. Uno de nuestros amigos que hacía versos me envió con ella una hoja de papel en la que había escrito (aquí unos versos en alemán, que traducidos dicen:) «Ahí te envió un poco de música de Juan Sebastián: se llama *Fantasia cromática* y será bella en todos los siglos. Es verdaderamente singular la impresión que esta obra produce en los oyentes cuando se ejecuta bien.»

Los manuscritos que del tiempo de Bach existen de esta obra, la edición que hizo Griepenkerl siguiendo las instrucciones de Forkel, parecen ser las fuentes más auténticas y más puras, aunque los manuscritos no estén exentos de ciertas sospechas debidas á errores de copia, y las observaciones de Griepenkerl hayan sido discutidas en más de una ocasión. Entre las ediciones modernas hay dos muy interesantes: la hecha por Hans de Bülow y la de Busoni. El primero sigue á Griepenkerl; pero, razonador y crítico, se separa en muchas ocasiones de él, y trata de representar los dos números de esta obra «como dos partes de un monólogo, en contra de la interpretación antigua, donde el pedante razonador sucedía al soñador poeta».

Busoni, en la suya, trata de depurar la obra de las ornamentaciones y amaneramientos que sucesivamente se le han ido agregando por profesores y concertistas. Lo más importante de su advertencia preliminar es la manera de considerar la *Fantasia*. Para Busoni no es sino la unión de cuatro secciones que podrían titularse: *Toccata*, *Coral* (arpegiado), *Recitado* y *Coda*. En su opinión, la fuga no sólo es de valor inferior á la *Fantasia*, sino que, en cierto modo, enfría el sentimiento trágico que ésta contiene.

Sería muy largo entrar en el examen detallado de la *Fantasia*: la elevación de su sentimiento, de su elocuencia, ni necesitan comentarios, ni su libre proceso puede ser sometido á otras indicaciones que las generales que Busoni establece de *Toccata*, *Coral* (donde parece iniciarse el motivo de la fuga), *Recitado* y *Coda*.

La fuga está basada en el motivo



tratada á tres voces, y se desarrolla extensamente con abundancia de episodios.

Robert Schumann.

(1810-1856)

Fantasías, obra 12.

Las *Fantasías (Phantasiestücke)* fueron compuestas en 1837 y dedicadas á la joven pianista inglesa Anna Robena Laidlaw, á quien Schumann escribía desde Rosenthal en 19 de agosto de ese año: «Siempre guardaré el recuerdo delicioso de su estancia aquí. Le hablo con toda sinceridad, y ya lo comprobará usted en las *Fantasías* para piano que aparecerán pronto, con su nombre bajo el título. Aunque no he pedido permiso para dedicarla esta obra, le pertenece por completo. En ella está Rosenthal con sus románticos alrededores.»

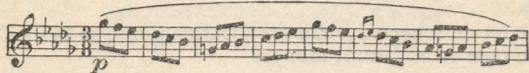
En otra carta á Kossmaly (mayo 1843) considera Schumann que sus mejores obras de piano son estas *Fantasías*, la *Kreislarian*, las *Novelletten* y las *Romanzas*. A Clara Wieck le indicaba en 1837, que sólo algunos números de ellas (*En la noche*, *A la tarde*, *Confusiones del sueño*) eran á propósito, por sus dimensiones, para ser ejecutados en público.

Los números de estas *Fantasías* reflejan, según la primera carta citada, inspiraciones, recuerdos personales de la visita de miss Laidlaw á Rosenthal, lo que Goethe llamaba «poesías de ocasión», y constituía para él la forma más elevada de una obra de arte.

Se componen de ocho números.

A la tarde (Des Abens).— Es la expresión justa del recuerdo perfumado de Rosenthal, de aquel valle de rosas donde vivió su sueño, dicen Schneider y Marechal: «Difícil es imaginar nada más impregnado de ensueños, ni que desprenda de sí un encanto más penetrante. El hilo de oro de la melodía flota blandamente sobre los vaporosos arpeggios de un colorido que da la sensación del día que muere.»

La melodía (muy íntima, piano, en re bemol)



flota á través de todo él.

Exaltación (Aufschwung).— «Un torrente de inspiración iluminada, de juventud que se expansiona: es el entusiasmo puesto en música. Hay en este número alegría, esperanza que chispea, ternura desbordante. Parece asistirse al brote de una flores-

cencia de sentimientos que abren sus cálices en un alma exaltada volando hacia el infinito», dicen Schneider y Marechal.

En forma de *scherzo*, su idea principal se inicia fogosa y caliente en si bemol menor (muy deprisa):



Una nueva melodía en re bemol, envuelta en arpeggios (piano), se opone á la anterior, que vuelve á aparecer brevemente al final.

El lugar del trío lo ocupa otra melodía en si bemol:



Tiende con frecuencia á desarrollarse en la región grave, y desenvuelta en las proporciones clásicas, vuelve á presentar la primera parte más vigorosa y entusiastamente, con algunas modificaciones.

¿Por qué? (Warum?).—La ternura melancólica de la interrogación romántica opone á la efervescencia del número anterior una placidez tranquila. Los arrebatos juveniles de *Florestan* desaparecen ante la soñadora poesía de *Eusebius*.

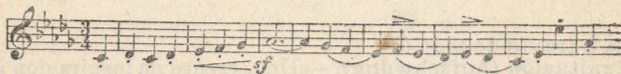
Lenta y tiernamente, se desarrolla como un diálogo, como un dúo, sobre la melodía que comienza



Es breve y consta de dos partes, la segunda marcada con el signo de repetición.

Caprichos (Grillen).—Una fantasía, más bien contemplativa que interior; una fiesta campestre, alegre, bulliciosa, con su *ländler* tan lleno de carácter, interrumpida por un episodio grave, íntimo, sobre el que podría forjarse una interpretación literaria.

En forma de *scherzo*, y sin otra indicación que la de *Con humor*, iníciase en si bemol menor:



Una nueva melodía, como un *ländler* en fa menor, alterna con la precedente.

El trío comienza en sol bemol, cantando en la región grave

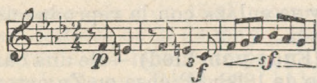


y prosigue en una segunda repetición.

Reproducese la primera parte, con la particularidad de estar escrita la melodía del *ländler* en si bemol menor, en vez de fa menor.

En la noche (In der Nacht).—De una carta de Schumann á Clara Wieck (21 de abril de 1838): «Acabo de recibir carta de Krägen. Alaba mucho mis *Fantasías* y disparata sobre ellas á su antojo. Considera *En la noche* noble y bello; dice que es el número que prefiere: yo también. Después de terminarlo vi con placer que había encerrado allí la historia de Hero y Leandro. Ya la conoces. Leandro atravesaba el mar en la noche para unirse con su amada; ella le esperaba en el balcón, señalándole el camino con una antorcha. Es una bella, romántica, vieja historia. Cuando yo toco *En la noche*, no puedo separar de mí esa idea: Leandro se arroja al mar, ella le llama, él contesta; lucha con las olas, llega á tierra sano y salvo. Entonces, cuando los dos amantes se estrechan entre sus brazos, surge la cantinela, hasta el momento de la separación. Leandro no se separa de su amada hasta que las sombras de la noche los envuelven de nuevo. ¿No te sugiere esta música esos mismos pensamientos?»

En un fondo arpegiado, agitadísimo, se destacan ligeros apuntes melódicos en fa menor, siempre apasionada y fuertemente,



que prosiguen formando el cuadro descriptivo.

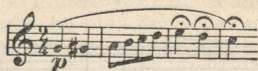
La cantinela central en fa mayor comienza piano, un poco más lento,



acompañado románticamente. Poco á poco vuelven la agitación é inquietud primeras, hasta volver á reproducir la primera parte.

Fábula (Fabel).—Como una narración, como un cuento infantil, en el que sucesivamente va apareciendo lo fantástico, lo dramático, lo misterioso. Casi toda ella está en tiempo vivo.

Una sola frase lenta,



interviene algunas veces, sirviendo también de principio y de final.

Confusiones del sueño (Traumes Wirren).—El título alemán indica las incongruencias, los desvaríos, las alucinaciones de los sueños. Entre mil historias extravagantes y extrañas flota en todo el número un ambiente simpático y cariñoso, atractivo y femenino, lo mismo en la primera y tercera parte, que en la central, más grave, más reposada, por la que pasa algo más serio y más profundo.

Sobre el dibujo en fa mayor (piano, muy vivo)



están construídas las partes primera y tercera.

La central, en re bemol, pianísimo, adopta una figuración más reposada, comenzando con la melodía



Es muy breve y se enlaza con la reproducción de la primera parte, algo alterada.

Final del Lied (Ende vom Lied).—De una carta de Schumann á Clara en febrero de 1838: «Piensa en Zumsteeg cuando toques el *Final del Lied*. Al componerlo te confieso que pensaba: «acabaré todo en una alegre boda»; pero luego volvieron á apoderarse de mi espíritu tristes pensamientos sobre ti, y por eso allí suenan juntas las campanas de la boda y las campanas fúnebres.»

En forma de *scherzo*. La primera parte fuerte, como una alegre marcha nupcial, es toda una continuación de la idea con que comienza



desarrollada en dos partes, repetida la segunda.

Un poco más vivo, y en si bemol, se desenvuelve la parte central, más alegre, menos solemne:



Repetida también su segunda parte, vuelve á reproducirse el *tempo primo*.

Una fúnebre *coda* de alguna extensión, siempre piano y pianísimo, en la que se reproduce el tema de la primera parte de este número, termina la obra.

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Sonata en do menor, obra 111.

Terminada, según una nota del manuscrito original, en 13 de enero de 1822, publicada al mismo tiempo en París y en Berlín por la casa Schlesinger (abril de 1823), anunciada como novedad por el *Wiener Zeitung* de 27 de mayo, fué editada de nuevo algunos años más tarde por la casa Cappi y Diabelli, de Viena, con algunas correcciones que Beethoven había hecho.

La dedicatoria al Archiduque Rodolfo la agregó el editor por indicación de Beethoven, cuando ya estaba grabada la obra. Una carta del autor al nuevo Cardenal contiene los siguientes párrafos: «Puesto que á V. A. I. parece haber agradado la sonata en do menor, creo no haber pecado de indiscreto al darle la sorpresa de su dedicatoria... La sonata ha sido publicada en París llena de errores, y como la han grabado aquí en seguida, me he ocupado en corregirla cuanto me ha sido posible.» En la carta habla también de una enfermedad de los ojos que le impide escribir, y muy extensamente de la suscripción á ejemplares manuscritos de la gran misa en re, ya terminada, entre las Cortes europeas.

El nuevo estilo de Beethoven comenzaba á encontrar cierta hostilidad entre la crítica y los compositores. Nohl cita una nota del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, el autor de la cual

encuentra que los medios de arte aquí empleados no dan idea del genio de Beethoven; otro en el *Berliner Musikalische Zeitung*, en una crítica dirigida á Marx (Nagel sospecha que el autor sea Marx mismo), habla de su imparcialidad para juzgar esta obra y de su admiración por Beethoven de quien, quince años antes, había reconocido su talento y añadido que «llegaría á ser un segundo Mozart, al menos en la sinfonía», si consiguiera refrenar los ímpetus de su genio, su tendencia á lo barroco, si aprendiera á reprimir su exaltación y á escribir más claro y más inteligible.

No fueron sólo estos críticos anónimos los que tan desfavorablemente juzgaron esta admirable creación. Kullak habla de lo insípido de sus variaciones, indignas de terminar una sonata; Lenz, de ideas extrañas y maravillosas que se pierden en divagaciones traspasando el límite en que la razón pierde sus derechos; Nohl, considera el primer tiempo como una mera apariencia, y el segundo como una obcecación; y Wasielewski, al hablar del final, dice que Beethoven se pierde en un juego de sonidos sin significación alguna.

Otros en cambio han reconocido en ella la obra más alta y más profunda de Beethoven en su literatura de piano: Bülow la estima como la más alta manifestación de su genio en el último período; Reinecke la empareja con la novena sinfonía, y añade que cuando se habla de la profundidad y sublimidad sobrenatural de Beethoven hay que referirse á esta sonata, y Marx dice que ha encerrado Beethoven tantas cosas en ella, que difícilmente podrán apreciarse todas.

La diferencia de carácter de sus dos tiempos ha hecho que algunos vean en esta sonata una nueva aplicación de aquellos dos principios de que Schindler hablaba como inspiradores de algunas sonatas precedentes. La RESISTENCIA y la SUMISIÓN han sido transformadas por Lenz en *resistencia* y *abandono*; por Nagel, en *causa y efecto*; por algún comentarista aficionado á la filosofía india, en el *Sansara* y el *Nirvana*, en la liberación de la vida con el tránsito á otra nueva, y en el absoluto reposo y quietismo.

Según las indicaciones de Nottebohm, los primeros apuntes para una sonata en do menor comprendían los temas para tres tiempos. El tema de ese final es el utilizado aquí en el *allegro con brio*. Schindler indicó á Beethoven la conveniencia de que completara esta sonata con un final de bravura, y, según refiere él mismo, Beethoven se excusó de hacerlo porque «no tenía tiempo para ello».

En el **primer tiempo** la introducción, furiosa, titánica, calma de pronto su furia para dejar el puesto á una frase íntima y dolorosa. Bülow habla de su fuerza gigante, y de su salvaje tenacidad, expresadas aquí de la manera más poderosa; Elterlein, de una profunda laceración del corazón; Nohl la considera como una reproducción del sentimiento ya expresado en la sonata patética, en contra de la opinión de la mayor parte de los comentaristas, que, sin negar una cierta analogía entre la inspiración de ambas, ven aquí profundidad más genial, un

pathos mayor y más intenso. Un rumor «como un trueno lejano, como el bramido del viento», que cada vez se aproxima más, da entrada al *allegro*. Su fuerza rítmica, su furor, producen una sacudida violenta; es como el formidable avance y como el reflujo de una fuerza de incontrastable poder, en la que el espíritu lucha por cobrar nuevos alientos: no se sabe si admirar más en él su contenido poderoso ó si el vigor de su construcción acabada, la seguridad de los medios artísticos de su expresión, la concisión admirable, la trama polifónica, su figuración llena de magnificencia, su grandeza rítmica, ó si los contrastes entre el poderoso vigor del tema principal y la lírica contemplativa de su segundo tema (Nagel). Sombria imagen de apasionada agitación y audaz desafío llama Elterlein al primer tema, sólo interrumpido en su violenta é irresistible carrera por el segundo, que transporta al oyente por un instante á esferas más libres y luminosas, calificando la totalidad del tiempo como soberbiamente grandiosa, como una demostración de la altura á que puede remontarse el genio con el empleo de medios tan sencillos. Reinecke, al hablar de la sencillez de los motivos, señala la analogía del primero con otro del Concierto en mi bemol de Mozart, empleado también por Rubinstein en su Concierto en re menor, considerando este *allegro* como lo más hermoso que Beethoven ha creado, dentro de la forma de primer tiempo de sonata; alegre que eclipsa por su belleza la de todos los de las obras anteriores.

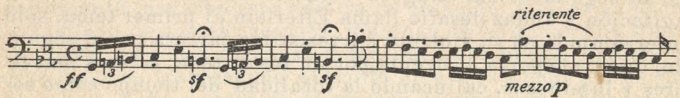
Hans von Bülow considera la *arietta* como una visión de elevación sobrenatural. El tema suave y lleno de paz, con su melodía místicamente obscura, se apodera del corazón como el *lied* de un recuerdo lejano; con tranquila sabiduría y sobriedad surge este magnífico canto como una sonrisa melancólica, no atormentada por angustiosas luchas, ni por pasiones, ni por dudas crueles, con el corazón rebosando esa elevada nobleza que tanto valor da á la vida: todo en él es del más puro y rico sentimiento (Nagel). Tocándolo como Beethoven prescribe, *molto semplice*, con toda la claridad y maestría de su forma y de su contenido, el oyente se transporta involuntariamente á las esferas más elevadas de la espiritualidad (Reinecke). No puedo describir la impresión que siempre produce sobre mí: me parece un eco del ideal más elevado de las regiones espirituales, el lenguaje, intraducible por palabras, de un alma que se remonta á las regiones celestes con ferviente y sagrada unción (Elterlein). Marx llama al tema, un tema popular, como una melodía elegíaca, como un canto fúnebre de sentimiento profundo, de tierna é intensa melancolía.

Los comentarios al proceso de las variaciones serían muy largos de seguir: son, según un comentarista, la más íntima y espiritual expresión del tema. No están escritas por el Beethoven músico, sino por el Beethoven poeta, abandonando todo lo tradicional, penetrando intrépidamente, como un espíritu superior seguro de sí mismo, por un camino nuevo, jamás explorado ni seguido.

Maestoso.—Allegro con brio ed appassionato.

El *maestoso* de introducción se desarrolla libremente, en forma de fantasía ó de improvisación. La frase más melódica aparece al final por dos veces, la segunda en la región grave. Sobre un trino en *crescendo* comienza el *allegro con brio*.

El tema principal aparece en los bajos, sin armonía, en fortísimo y en la tonalidad de do menor,



siguiendo en esa forma, hasta que vuelve á presentarse el motivo inicial acompañado, iniciándose á poco su desarrollo en el período de transición.

El segundo tema, en la bemol, contrasta con el primero por su carácter, y está reducida al motivo



repetido en seguida con grandes adornos, en *meno allegro*. El motivo inicial del primer tema aparece caracterizando el período de cadencia.

El desarrollo utiliza el primer tema tratado en formas distintas: al principio, en un episodio fugado; después, dando importancia á su ritmo característico.

La reproducción presenta bastante alterados los elementos anteriores y va seguida de una *coda*, en la que desempeña el papel principal el motivo culminante de este tiempo.

ARIETTA: Adagio molto, semplice e cantabile.

En forma de tema con variaciones.

La *arietta*, en do mayor, expone la melodía



con sus dos repeticiones características.

Las variaciones se suceden sin interrupción, por este orden:

Primera. *Dolce, sempre legato*. El bajo persiste siempre en su dibujo de tres semicorcheas en cada tiempo; la melodía varía el tema en el dibujo rítmico de sus dos primeras notas.

Segunda. *L'istesso tempo, dolce*, seis por diez y seis. El ritmo de su primer dibujo continúa en toda ella.

Tercera. *L'istesso tempo, forte*, doce por treinta y dos. Continúa el mismo ritmo (duplicado en velocidad), casi siempre en forma arpegiada.

Cuarta. *Pianísimo*, nueve por diez y seis. La primera exposición del tema se presenta en acordes sincopados, en la región grave del piano, sobre una doble pedal; la repetición, en la región aguda—*leggiermente*—envuelta en arabescos. La segunda parte del tema se desarrolla del mismo modo y con los mismos contrastes. Una *coda* que se inicia con el tema de la arieta entre trinos sigue á esta variación, y la enlaza con la siguiente.

Quinta. El tema adopta la forma de su exposición, acompañado de una figuración en semicorcheas, y de otra arpegiada y más movida en el bajo. No existen en ella las repeticiones de las dos partes, y la *coda* utiliza las tres últimas notas del tema para su desarrollo.

Sexta. *Pianísimo*. Entre un trino, y un trémolo medido, de dos notas, aparece la primera parte del tema, sobre la que se produce el final.

CECILIO DE RODA.

El lunes 10 de junio de 1912, á las cinco de la tarde, se celebrará en el Teatro de la Comedia

JUNTA GENERAL ORDINARIA



Biblioteca Regional
de Madrid Joaquín Leguina



1482359

