

# SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

## CONCIERTO XIII

(207 de la Sociedad)

### EDOUARD RISLER (piano)

IV

## PROGRAMA

### Primera parte.

Seis preludios y fugas del clave bien temperado (primera parte)..... BACH.

- IX *Mi mayor* (primera vez).
- X *Mi menor* (primera vez).
- XVIII *Sol sostenido menor* (primera vez).
- XVII *La bemol mayor* (primera vez).
- IV *Do sostenido menor* (primera vez).
- III *Do sostenido mayor* (primera vez).

### Segunda parte.

Sinfonía fantástica (transcripción de Liszt) (primera vez)..... BERLIOZ

- 1.<sup>a</sup> parte.—*Ensueños.—Pasiones.*
- 2.<sup>a</sup> parte.—*Un baile.*
- 3.<sup>a</sup> parte.—*Escena en los campos.*
- 4.<sup>a</sup> parte.—*Marcha al suplicio.*
- 5.<sup>a</sup> parte.—*Sueño de una noche de sábado.*

### Tercera parte.

Sonata en la mayor, op. 101..... BEETHOVEN.

- I *Allegretto, ma non troppo.*
  - II *Vivace alia marcia.*
  - III *Adagio, ma non troppo, con affetto...*
  - IV *Allegro*.....
- } Sin interrupción.

Piano Erard.

Descansos de quince minutos.

# EDOUARD RISLER

IV

Por séptima 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.

En estos ocho conciertos que da actualmente en nuestra Sociedad ejecuta los cuarenta y ocho preludios y fugas de los dos cuadernos de *El clave bien temperado*, de Bach, y las diez últimas sonatas de piano de Beethoven, con arreglo á los programas que ha preparado este año para sus conciertos en Ginebra, Lausanne, Lyon y París.

Las notas que acompañan á algunas obras de este programa son copia de las que en años anteriores redactó nuestro inolvidable consocio D. Cecilio de Roda.

**J. S. Bach.**

(1675-1750)

## El clave bien temperado.

La primera parte del clave bien temperado la tituló Bach en la forma siguiente: «El clave bien temperado, ó preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, así en los que tienen la tercera mayor, do, re, mi, como los que tienen la tercera menor, re, mi, fa. Para uso y práctica de los jóvenes músicos que deseen aprender, y para los que ya tengan una cierta habilidad en este estudio y quieran distraerse; hecho y compuesto por Juan Sebastián Bach, maestro de capilla del Gran Duque de Anhalt-Cöthen y director de su música de cámara. En el año de 1722.»

El objeto que Bach se propuso al escribir esta obra, fué el de afirmar las ventajas del temperamento igual, ya defendido en el siglo XVI por el español Ramos de Pareja. Mientras la formación de las escalas según la teoría pitagórica y la teoría de Ptolomeo, llamada también de los físicos, exigía afinaciones distintas para notas enarmónicas, diferenciando, por ejemplo, el do sostenido del re bemol, lo cual hacía que en el clave se afinaran ciertas notas para servir únicamente como sostenidos ó como bemoles, no pudiéndose, por consiguiente, tocar en tonalidades que pasaran de tres sostenidos ni de tres bemoles, Bach, defensor del temperamento igual, partidario de admitir una misma afinación para los sostenidos y bemoles que en la práctica de otros instrumentos se correspondían, escribió esta serie de preludios y fugas, en demostración de que podían tocarse en el clave todos los tonos mayores y menores.

Veintidós años después de publicada esta obra, en 1744, reunió Bach otros veinticuatro preludios y fugas, que, aunque considerados generalmente como segunda parte de la colección anterior, ni recibieron de Bach otro título que el de «Veinticuatro nuevos preludios y fugas», ni se consideran como compuestos con el propósito de estar reunidos en la forma que actualmente tienen. Muchos de esos preludios y fugas son muy anteriores á 1744; otros sufrieron grandes modificaciones en esta época. De cualquier modo, es lo cierto que si los documentos y referencias históricas no autorizan á considerar esta segunda colección como segunda parte del clave bien temperado, ni aun á darle este título, su carácter, su organismo, son tan anólo-

gos á la anterior, que en realidad constituyen su continuación ó su segunda parte.

Respecto de su valor interno, es general la creencia de que esta segunda parte es superior á la primera. Los números tienen mayor igualdad entre sí, pertenecen á una época de madurez mayor, la imaginación es más rica, la invención más depurada, la técnica más maestra, la forma más perfecta.

Estas obras salieron de manos de Bach sin indicaciones precisas de movimiento. Cada editor ha escrito las más adecuadas en sentir de los directores de la edición, y aun cuando casi siempre estas indicaciones coincidan en el fondo, se han preferido para estas notas las escogidas por Riemann en su estudio sobre «El clave bien temperado».

## H. Berlioz.

### Symphonie fantastique (transcription pour piano de Liszt):

Un jeune musicien d'une sensibilité malade et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent, dans son cerveau malade, en pensées et en images musicales. La femme aimée, elle-même, est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

#### 1<sup>re</sup> partie.—Réveries.—Passions.

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

#### 2<sup>me</sup> partie.—Un bal.

Il retrouve l'aimée dans un bal, au milieu du tumulte d'une fête brillante.

#### 3<sup>me</sup> partie.—Scène aux champs.

Un soir d'été, à la campagne, il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches. Ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante; mais Elle apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agi-

tent: si elle le trompait... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... Bruit éloigné du tonnerre... Solitude... Silence...

#### 4<sup>me</sup> partie.—Marche au supplice.

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance, aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, l'idée fixe reparait un instant comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

#### 5<sup>me</sup> partie.—Songe d'une nuit de sabbat.

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La *mélodie aimée* reparait encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque; c'est *Elle* qui vient au sabbat... Rugissements de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies iræ*. Ronde du sabbat. La Ronde du sabbat et le *Dies iræ* ensemble.

H. BERLIOZ.

## L. van Beethoven.

(1770-1827)

### Sonata en la mayor, obra 101.

**Sonate pour le Piano-Forte für das Hammer-Klavier (des Museum für Klavier-Musik. — Erste Lieferung) verfasst und der Freyin Dorothea Ertmann geborne Graumann gewidmet von Ludwig van Beethoven. 101<sup>tes</sup> Werk. Eigenthum der Verleger. Wien bei S. A. Steiner und Comp.**

*(Sonata para pianoforte, para piano de martillos (del Museo de Música para Piano, primera entrega), compuesta y dedicada á la Baronesa Dorotea Ertmann, nacida en Graumann, por L. v. B.)*

La mayor parte de las obras de Beethoven que aparecieron entre junio de 1815 (publicación de la anterior sonata) y febrero de 1817 (fecha de la publicación de ésta) están compuestas con anterioridad á la primera: la *Batalla de Victoria*, en 1813; la séptima sinfonía, en 1812; la octava, en octubre del mismo año; el cuarteto en fa menor, en 1810; el gran trío para piano, violín y violonchelo, en 1811.

Es la primera de las «cinco últimas», de ese arte final de Beethoven que fué un enigma para sus contemporáneos y que aun hoy sigue siendo un misterio para muchos. En sus primeras obras el elemento exterior, el juego de sonidos es lo principal, casi lo único; la intención espiritual, el propósito psicológico, ó no existe, ó está tan en evidencia y es tan poco profundo, que se lo asimila el oyente sin esfuerzo de ninguna clase. En las obras de la segunda época la intención es mayor, más honda, pero todavía se reviste de una apariencia atractiva; la forma, ó es brillante, ó es bella por sí misma; los dos elementos, el interno y el externo, están en una ponderación de equilibrio, con importancia y personalidad independientes. En las obras finales, las cinco últimas sonatas, los cinco últimos cuartetos, la forma pierde ya su relieve personal, se subordina por completo al fondo, á la intención, y el nuevo arte de Beethoven, con su profundidad psíquica, se separa de lo humano, para asentarse en regiones de gigantesca altura, para surgir con toda su grandeza, su fuerza y su belleza sobrenatural.

A la interioridad de la obra tiene que responder la interiori-

dad del oyente, en un estado de recogimiento y de abstracción. «Millares de personas se quedarán sin comprenderlas», decía Beethoven mismo, y esa profecía se ha cumplido, apareciendo constantemente dos corrientes de opinión: los que, no penetrándolas, sin pasar de su apariencia, juzgábanlas como delirios de un cerebro enfermo, como incomprensibles y no bellas, explicando sus armonías extrañas y sus combinaciones rítmicas como consecuencia de su sordera; y los que, habiendo llegado á asimilarse ese arte, lo declaraban el más elevado de cuanto la música ha producido. Para estos últimos, hoy casi la totalidad, sólo por el amortiguamiento de sus sentidos externos podía Beethoven encarnar en un arte separado de lo humano sus amargos dolores y sus alegrías celestiales.

No están estas sonatas tan distantes de las anteriores como generalmente se cree; el tránsito no es brusco, sino progresivo, porque, como indica Nagel, Beethoven, al hablar de nuevas direcciones, nunca se propone romper con el pasado ni inaugurar una tendencia propia, sino que ésta, surgiendo poco á poco, va infiltrándose gradualmente, hasta aparecer en toda su plenitud.

Su aproximación á Bach obedece más á razones internas de dirección artística que á propósito de imitación. Bach se había popularizado poco en Alemania: la mayor parte de sus obras no se habían publicado; el favor general estaba al lado de la ópera italiana. Pero así como él había encontrado una forma —la fuga— y la había profundizado y ensanchado, animándola con un nuevo espíritu de fuerza y de grandeza, así también Beethoven, al alejarse cada vez más del juego de sonidos, al dar mayor robustez á su estilo, viene á dar en la fuga y á emplearla con preferencia en los tiempos finales de sus obras. Nagel, al estudiar esta evolución, agrega una razón más. El modelo frívolo de final en las sonatas de Haydn y Mozart era insuficiente para Beethoven, quien con frecuencia emplea la forma de primer tiempo, y con mayor frecuencia aun, una forma mixta de primer tiempo y rondó. Sin querer crear una nueva, repugnando á su plan estético el modelo antiguo, adopta la fuga en sus sonatas (cuando no las termina en el movimiento lento), disolviendo su forma, rompiendo las cadenas, «libertando el mundo mágico de los poderes rítmicos y uniéndose así con el estilo de Bach».

En esta sonata, compuesta entre 1815 y 1816, continúa Beethoven su propósito germanizador. Los títulos de los tiempos aparecen en alemán y en italiano; pero toda la dedicatoria la escribe en alemán, y aun llama al pianoforte *Hammer-Klavier*. La carta al editor Steiner en la que decide el empleo de esta palabra es muy curiosa, y dice así:

«Al noble teniente general Steiner, para ser entregada en sus propias manos. Publicandum: Hemos decidido y decidimos, según nuestro propio consejo, que de ahora en adelante en todas nuestras obras donde el título esté en alemán, se ponga, en vez de pianoforte, *Hammer-Klavier*, por lo que nuestro excelente teniente general, con sus ayudantes, como todos los que tengan



que ver con este mandato, se conducirán en lo sucesivo para asegurar la ejecución del presente decreto. En vez de piano-forte, *Hammer-Klavier*. En virtud de lo cual, queda decidido este punto de una vez para siempre. Dado, etc., el 23 de enero de 1817, por GENERALLISSIMUS. M. P. (Manu propria.)»

Fué ejecutada por vez primera el 18 de febrero de 1816 por un *amateur*, Steiner von Felsburg, y está dedicada á la Baronesa Dorotea Ertmann, una gran artista, de quien dice Schindler que tenía un concepto muy exacto de la libertad de compás y de las intenciones ocultas en las obras de Beethoven; y Reichardt: «En cada uno de sus dedos hay un alma que canta. Nunca, ni aun en los más grandes virtuosos, he visto unir tanta fuerza á ternura tan íntima.» No se sabe cuándo la conoció el maestro, quien generalmente, en un sentido de admiración, la llamaba Dorotea Cecilia, dedicándole esta sonata acompañada de una carta muy expresiva. «A menudo—decía en ella—he debido parecerle grosero. No es mía la culpa, sino de las circunstancias, especialmente en tiempos anteriores, cuando mi manera de ser era menos conocida que ahora. Usted sabe cuánto han contado de mí esos apóstoles apócrifos que no predicaban con los evangelios y que tampoco han contado conmigo para sus predicaciones. Reciba ahora lo que tantas veces he querido ofrecerle: una prueba de mi devoción á su talento artístico y á su persona.» Dorotea Ertmann fué gran propagandista de las obras de Beethoven. Mendelssohn la conoció en 1831 y obtuvo de ella muy interesantes noticias.

Esta sonata fué juzgada muy favorablemente en el tiempo de su aparición; después las interpretaciones y comentarios han sido numerosísimos. A Beethoven mismo le atribuye Schindler una especie de programa: primer tiempo, impresiones de ensueño; segundo, invitación á la acción; tercero, nuevas impresiones de ensueño, acción espiritual. Alguno ha relacionado también su sentimiento con esta nota, escrita por Beethoven en su diario en el verano de 1815: «Si brota una lágrima de tus párpados, opónte valerosamente al llanto.»

Marx ve aquí los más íntimos secretos de un alma tierna, llena de deseos, de anhelante fantasía; Elterlein, una de esas obras que no pueden explicarse con palabras; á Nohl le llama la atención la nerviosa blandura de su carácter armónico, al cual se dobllega hasta el ritmo, en doloroso goce; Reinecke la considera como la menos importante de las cinco últimas, á pesar de su encanto y de su grandísimo interés; Wasielewski la cree inferior á las anteriores, y considera la sonata siguiente (obra 106) como una revancha; Nagel apenas si ve la forma de sonata.

El segundo tema ha perdido ya toda su importancia anterior; en vez de *scherzo* aparece una marcha, en un trabajo fugado severamente contrapuntístico; el *adagio* es corto y vuelve al principio de la obra antes de atacar el final; la forma de éste, en vez de ser mixta de primer tiempo y rondó, une la de primer tiempo con la de fuga libre, etc.

**Allegretto, ma non troppo.**—Es una cadena de melodías que

parecen terminar, y se articulan de nuevo con encanto armónico y variada vida rítmica; es el antiguo *lied* de Beethoven, la canción del corazón humano, canción de anhelo, de esperanza y de renuncia, sin lucha entre el ideal y la realidad. (Nagel.) Más que de *allegro*, da la impresión de un *adagio* con su melodía como un deseo, como un anhelo del alma lleno de simpatía, con su excitación nerviosa de desaliento más escondido que visible: es el taciturno espíritu de Otilia, de la creación de Goethe, sin las tempestades de su espíritu. (Marx.) Un sentimiento misterioso domina en él. (Elterlein.) Llama la atención por la extraordinaria brevedad de la forma, por su sentimiento crepuscular, por anunciarse en él las armonías características de Schumann. (Reinecke.) Su melodía principal parece haber inspirado el primer tiempo de la sonata en mi mayor de Mendelssohn. (Lenz.)

— Todo el tiempo se desarrolla en un sentimiento uniforme, sin contrastes; el segundo tema tiene tan poco relieve, que podría ser considerado como un episodio; los períodos intermedios adquieren importancia mayor; el desarrollo apenas si utiliza más que los dos primeros compases del tema principal.

**Vivace alla marcia.** — Forma un conjunto con el tiempo anterior; su ritmo es enérgico y conciso, su disposición de alma más elevada y viva, dando más bien la impresión de perseverancia que la de la acción misma; el trío opone la renuncia á la osadía, el abatimiento al valor. (Nagel.) No hay en ella nada de esplendor ni de defensa, ni multitudes que acompañen, como en la marcha fúnebre de la sonata obra 26, sino más bien una fantasía de acción, una imaginativa procesión triunfal, intrépida, más espiritual que física, con su parte central sombría. (Marx.) Wasielewski dice que parece fruto de una reflexión premeditada, y Nohl ha encontrado su primera idea en unos apuntes de Beethoven para orquesta, con el título de «Marcha *alla fuga* para el Príncipe Eugenio».

Toda la parte primera está en forma fugada, y aunque no sin analogía con el modelo de *scherzo*, se separa sensiblemente de él.

**Adagio, ma non troppo, con affetto.** — Más que un tiempo independiente, actúa como introducción al final, como expresión de un alma profundamente conmovida que habla un lenguaje místico (Nagel); de melancolía profunda (Reinecke); como una fluctuación entre el arrepentimiento, el dolor y el desfallecimiento (Marx).

Una cadencia —*non presto*— presenta el comienzo del tiempo primero como un recuerdo de algo que pasó. Otra más breve da entrada al

**Allegro.** — No aparece aquí el triunfador; parece como si el corazón humano no pudiera alejarse de lo terrenal; pero no es la vacilación tampoco, sino la tristeza melancólica del hombre pensativo que, habiendo pasado de la juventud, mira al pasado (Nagel); es una rica y refrescante corriente de vida, por la que cruzan relámpagos valientes y borbotones de alegría, más vida espiritual de recuerdos que eco de la vida real (Marx); Rei-

necke encuentra en él un delicado tinte humorístico, como la impresión de un diálogo; Elterlein, la de una indecisa resolución.

Las particularidades de forma no han promovido menos comentarios. Todo el tiempo está derivado del motivo inicial; en la necesidad de marcar el segundo tema, han señalado generalmente como tal un período en que el primer motivo se produce en imitaciones sobre un acompañamiento que contrasta por su carácter con todo lo anterior; el desarrollo es un *fugato* à cuatro voces; la *coda* no abandona nunca el matiz *siempre piano*.

### Allegretto, ma non troppo.

La indicación italiana de movimiento va acompañada de otra en alemán: *Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung*. (Un poco vivo y con el más íntimo sentimiento.)

El primer tema, piano, muy ligado, en la mayor, está reducido á la frase



con que comienza el tiempo. Dos repeticiones más ó menos alteradas de su primer motivo inician el breve período de transición, en el que ya se anticipa la figuración rítmica del segundo tema. Este comienza en el bajo, en mi mayor, y su interés está siempre repartido entre las partes superior é inferior:



La cadencia es muy breve y se caracteriza principalmente por sus acordes sincopados en pianísimo. Toda esta parte de exposición no ocupa más de treinta y tres compases.

El desarrollo hace aparecer al principio algunas indicaciones del primer tema alternando con el ritmo del período de cadencia ó acompañadas por él, indicaciones que se formalizan en un trabajo temático sobre ambos elementos.

En la reproducción no aparece más que un fragmento del primer tema, variado y transportado, como continuación del desarrollo anterior; la transición se presenta también alterada, así como el segundo tema (en la mayor). La cadencia va seguida de una corta *coda*, iniciada sobre una referencia al tema segundo.

### Vivace alla marcia.

*Lebhaft, Marschmässig* (vivo, en carácter de marcha), agrega la indicación alemana. Está en forma parecida á la de *scherzo*, y basada toda la primera parte en la figura rítmica con que comienza. La primera repetición, en fa mayor, se inicia en fuerte:



Entre la primera y segunda repetición hay un corto episodio de enlace, basado en el mismo ritmo. La segunda repetición, que aparece al principio como desarrollo de la primera, introduce á poco un motivo nuevo, siempre sobre el ritmo característico, y toda ella se desenvuelve con bastante extensión.

El trío, en si bemol, va precedido de dos compases de introducción. Empieza así, *dolce*:



A partir de la figura con que se inicia el cuarto compás, se desarrolla en forma de canon, á la octava inferior primero, y á la superior después. El ritmo de la introducción del trío vuelve á aparecer, transformándose á poco en el de la primera parte, y preparando así su vuelta. Esta parte central no tiene repeticiones.

### Adagio, ma non troppo, con affetto.—Allegro.

**Adagio, ma non troppo, con affetto: Langsam und sehnsuchtsvoll** (lento y anhelante).—Es una introducción al *allegro* final. En la menor, y basado casi completamente en la figuración de su primer compás, comienza con la indicación *eine Saite* (una corda):

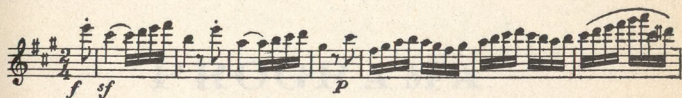


Al final, sobre el acorde de dominante, se produce una ca-

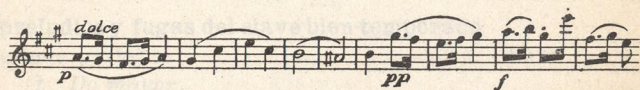
dencia *non presto*, indicando *nach und nach mehrere Saiten* (cada vez más cuerdas), cadencia que enlaza con el

**Tempo del primo pezzo: tutto il cembalo, ma piano: Zeitmass der ersten Stückes: alle Saiten** (tiempo del principio: todas las cuerdas).—En piano y *dolce*, se indica en él el tema del tiempo inicial, enlazado por unos trinos con el

**Allegro: Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit** (presto, pero no mucho, y con resolución).—El primer tema, en la mayor, se caracteriza al principio por la figura rítmica de sus primeros tres compases en fuerte, tratados siempre en forma de imitación, y seguidos de otro pasaje en piano:



Un nuevo elemento, más tranquilo, se agrega luego á este primer tema, que después desaparece para ceder el puesto al ritmo inicial. El período de enlace se desenvuelve siempre en imitaciones, presentando al final un nuevo motivo con la indicación de piano y *dolce*,



seguido inmediatamente del segundo tema, en mi mayor, que no es sino una repetición del mismo motivo inicial, también en imitaciones, sobre un acompañamiento sencillo:

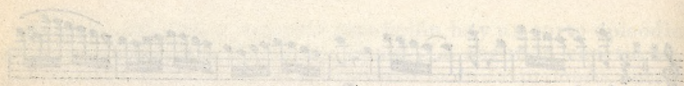


La cadencia se inicia con pasajes en escalas entre las dos manos, sobre un acompañamiento sincopado.

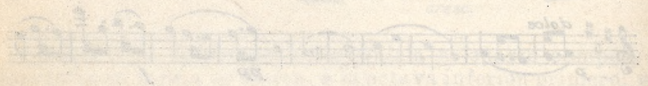
Un breve episodio de enlace hace aparecer la parte central, en la que el tema, nueva modificación del motivo característico de este tiempo, se desarrolla en una fuga á cuatro partes, de gran extensión.

Un pasaje en arpeggios ascendentes, fortísimo, conduce á la repetición del primer tema, muy abreviado y modificado. La transición y el segundo tema se presentan también con algunas alteraciones, seguidos de una larga *coda*, en la que los dos elementos del primer tema desempeñan el papel principal.

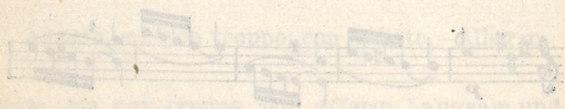
lancas nos presto, indicando más una vez más que se trata de un primer tema, que después de haberse presentado en el primer tema, se caracteriza al principio por la figura rítmica de sus primeros tres compases en forma de triángulo, que siempre en forma de imitación, y se repite de otro modo en un punto.



Un nuevo elemento, más tranquilo, se agrega luego en el primer tema, que después de haberse presentado en el primer tema inicial. El período de enlace se desenvuelve siempre en imitaciones, presentando al final un nuevo motivo con la intención de nuevo y de nuevo.



seguido inmediatamente del segundo tema, en un mayor, que no es sino una repetición del mismo motivo inicial, también en imitaciones, sobre un acompañamiento sencillo.



Un breve episodio de enlace hace aparecer la parte central, en la que el tema, nueva modificación del motivo característico de este tiempo, se desarrolla en una fuga a cuatro partes, de gran extensión.

La extensión de este episodio, que también comienza a la repetición del primer tema, que aparece y se desarrolla. La transición y el segundo tema se presentan también con algunas alteraciones, seguidos de una larga coda, en la que los dos elementos del primer tema se repiten en el primer tema.

El próximo concierto se celebrará el  
sábado 12 de abril de 1913, en el Teatro  
de la Comedia, á las cinco de la tarde,  
con el siguiente

## PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano).

V

Seis preludios y fugas del clave bien temperado

- (segunda parte)..... BACH.
- I *Do mayor.*
  - II *Do menor* (primera vez).
  - XIX *La mayor* (primera vez).
  - XX *La menor* (primera vez).
  - IX *Mi mayor.*
  - X *Mi menor* (primera vez).
- Preludio, aria y final..... C. FRANCK.
- Sonata en si bemol mayor, op. 106..... BEETHOVEN.



