

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VI.—1906-1907

CONCIERTO XIII

(111 de la Sociedad)

EDUARDO RISLER

Sonatas de piano de Beethoven

V

Programa

Primera parte

SONATA número 16, en *sol*: Op. 31, número 1 (1.^a vez).

- a) *Allegro vivace.*
- b) *Adagio grazioso.*
- c) **Rondó.** *Allegretto.*

Segunda parte

SONATA número 17, en *re menor*: Op. 31, número 2.

- a) *Largo. Allegro.*
- b) *Adagio.*
- c) *Allegretto.*

Tercera parte

SONATA número 18, en *mi bemol*: Op. 31, número 3.

- a) *Allegro.*
- b) **Scherzo.** *Allegretto vivace.*
- c) **Menuetto.** *Moderato e grazioso.*
- d) *Presto con fuoco.*

Descansos de 15 minutos.

Piano Erard.

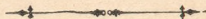


EDUARDO RISLER

Por cuarta vez toma parte este célebre artista en los conciertos de nuestra Sociedad. Nació en Baden de padres franceses, en 1873; estudió con Diémer y con Dubois en París. En 1896 desempeñó las funciones de repetidor en el teatro Wagner en Bayreuth.

Su fama de pianista se ha hecho universal en estos últimos años, principalmente como intérprete de Beethoven y de sus sonatas.

En Berlín, en Londres, en París (dos veces) y en algunas otras capitales ha ejecutado recientemente el ciclo completo de ellas, siendo unánimemente proclamado como uno de sus intérpretes más fieles y autorizados.



Ludwig van Beethoven.

(1770-1827)

LAS SONATAS DE PIANO

Obra 31.

Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées par Louis van Beethoven. Oeuvre 29 (sic). No..... à Vienne chez Jean Cappi.

Estas tres sonatas son de las obras que más confusiones han originado, por la accidentada forma de su publicación. Las dos primeras, en sol mayor y re menor, fueron compuestas en 1802: Beethoven las había ofrecido al editor Nägeli de Zurich, mientras su hermano Carlos que pretendía siempre mezclarse en estos asuntos, quería enviarlas á un editor de Leipzig. Ries cuenta que con este motivo disputaban frecuentemente, y que un día, la disputa terminó viniendo á las manos. Beethoven me ordenó, agrega Ries, que enviara las dos sonatas sin pérdida de tiempo á Zurich, al mismo tiempo que escribía á su hermano una carta reprochando y afeando su conducta.

Fueron publicadas por Nägeli á principios del año 1803, sin número de obra, como quinto cuaderno del *Repertoire des clavecinistes* que esa casa editaba. Cuando las recibió Beethoven, estaba escribiendo, acompañado de su discípulo Ries, é hizo á éste que las tocara. Al final del primer *allegro* de la sonata en sol había agregado Nägeli cuatro compases, y al llegar Ries á ellos, Beethoven se levantó violentamente dirigiéndose al piano y gritando: «¿Donde diablos está eso?» Su sorpresa y su cólera no tuvieron límites cuando lo vió escrito. Me encargó, añade Ries, que hiciera una revisión escrupulosa de las dos sonatas, y cuando estuvo terminada, las envió al editor N. Simrock de Bonn para que las publicara nuevamente con el título de *Deux Sonates pour le Piano-Forte, Composées par Louis Beethoven. Oeuvre 31. EDITION TRÈS CORRECTE*. Más tarde hizo una nueva edición de ellas la casa Cappi de Viena, como obra 29.

No se sabe como terminó Beethoven este asunto con Nägeli, sólo puede añadirse que al año siguiente, 1804, publicó el mismo editor la tercera de las sonatas que hoy constituyen esta obra en el cuaderno 11 de su *Repertoire*, juntamente con la sonata patética, y que un año más tarde, en 1805, apareció la edición vienesa, primera en que las tres sonatas se encuentran reunidas con el 29 como número de obra. Algunos años más tarde se rectificó este error, y aun agregó Beethoven una dedicatoria de ellas á la condesa Browne, á quien también están dedicadas las tres que for-

man la obra 10, quedando definitivamente como obra 29 el quinteto en do para instrumentos de arco, y como obra 30 las tres sonatas para piano y violín.

Después de esta obra y con la sólo excepción de la número 49, Beethoven considera cada sonata como obra independiente, con individualidad separada, adjudiándole un número distinto en el proceso de su producción.

Czerny, en su autobiografía ha referido que Beethoven dijo á su amigo el violinista Krumpholz: «Estoy muy poco satisfecho de mis obras anteriores, desde ahora voy á emprender un nuevo camino». De la fecha en que fueron pronunciadas, sólo agrega que ya había compuesto la sonata obra 28, y que poco tiempo después aparecieron las que forman la obra 31, en las que Czerny encuentra una realización parcial del propósito recientemente formado. Lo heterogéneo de su carácter, el tiempo anterior en que fueron hechas, y otras circunstancias, han inducido á muchos á pensar que las palabras de Beethoven, su resolución de emprender un nuevo camino, debe aplicarse principalmente á las obras posteriores, sin que por ello deje de notarse el influjo de la nueva tendencia en pasages sueltos de estas sonatas, y sobre todo en la número dos, en re menor.

Sonata número 16, en sol mayor.

No ha dejado de chocar grandemente á los biógrafos y comentaristas de la obra de Beethoven el carácter en que se mueve esta primera sonata de la obra 31, el ambiente de felicidad tranquila, el marco de expresión en que aparece encajada.

Tiene algo de la coquetería melódica tan en boga en las óperas de su tiempo, de busca de un efecto puramente exterior; graciosa y fácil, podría muy bien figurar entre las producciones de un período más antiguo, como dice Elterlein; Reinecke la llama encantadora y llena de frescura; Marx la considera como uno de los más felices momentos de la vida de Beethoven, y Nagel, queriendo explicarla como derivación de un suceso externo, ó más bien, como obra que no ha brotado directamente del alma de su autor, indica la sospecha de si aquélla sonata que por encargo de una dama pedía á Beethoven el editor Hoffmeister, y á la que ya se hizo referencia en las notas á la obra 22, será esta misma, ó si su composición habrá obedecido á una petición análoga, á un encargo de esa especie.

De todos modos es extraño que una obra como esta sonata, cuyos apuntes hacen suponer que fué compuesta á fines de 1801 ó principios de 1802, casi contemporánea de la segunda sinfonía y del testamento de Heiligenstadt, respire una alegría tan fresca, y se distancie tanto, por su carácter y su inspiración, de las restantes producciones de este período.

Czerny, que la estudió con Beethoven, indica que al primer tiempo le daba un carácter enérgico, caprichoso é ingeniosamente vivo, que el segundo debe ejecutarse como una romanza ó un nocturno y acelerando el movimiento en el rondó final.

Allegro vivace.—Es el último ejemplar, dentro de las sonatas, la manifestación última del sentimiento de inocente dicha expresado por Beethoven.

El corto tema principal produce un efecto curioso por su incisivo ritmo que es el que dá á la sonata su original carácter, y contrasta con el segundo, lleno de alegría, en cambios inesperados (*Elterlein*). Reinecke llama la atención sobre la persistencia con que se producen en este tiempo los acordes de tónica y dominante, habiendo pasajes enteros exclusivamente fundados sobre ellos. Marx llama á esta sonata «las Hespèrides»; Wasielewski apunta la observación de que si en este *allegro* no existe ninguna gran corriente de ideal, abunda, en cambio, en detalles encantadores, en rasgos finos é ingeniosos; Nagel no encuentra en él ideas profundas, ni graves, sino fuerza alegre y juvenil, una vivacidad que hace pensar en un Beethoven más joven y más dichoso.

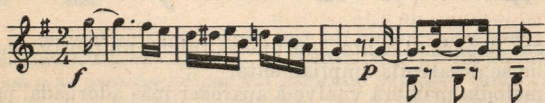
Aparte de otras particularidades de forma, ofrece la de estar el segundo tema en si mayor, en vez de re, tonalidad exigida por el modelo clásico.

Adagio grazioso.—Reinecke hace notar el parentesco de su melodía principal, con un aria de la *La Creación* de Haydn, y Marx ha observado que Beethoven al componer este tiempo en un estilo casi italiano, se anticipa á Rossini en unir á una gran dulzura melódica una graciosa coquetería, extraña por lo general, á todo el resto de su obra. Aunque italiano por su factura y por sus ideas, no lo considera como una imitación, sino como representación ideal de la suavidad, abandono y vivacidad italiana, unidas bajo el cielo de la Hesperia. Nagel lo encuentra inferior á otros en fuerza de sentimiento, en cuanto al empleo de medios nuevos, con cierta pesadez de expresión, más bien retórico que fundamental, sin contenido, ni picante.

RONDÓ.—**Allegretto.**—El tema principal, mozartiano por su melodía, se exhibe á traves del tiempo con rica variedad, siempre ingénuo. El carácter satisfecho y tranquilo que rebosa ha hecho que algún comentarista, comparando este rondó con las otras obras de Beethoven, le llamé «el filisteo entre los Goliat». Nagel lo encuentra demasiado largo, falto de brevedad, y perdiendo por ello el humorismo con que se destaca al principio: sólo en la *coda* vuelve á recobrar todo interés con que se inició.

Allegro vivace.

Los dos motivos, en sol mayor, el primero fuerte, el segundo piano, con su ritmo típico, caracterizan el primer tema de este tiempo.



El segundo de ellos es el que adquiere mayor importancia, uniéndose después con un pasaje rápido en semicorcheas y á la octava, que aparece como especial del episodio de transición. Una nueva aparición del primer motivo da entrada al segundo tema en si mayor



que de la parte superior pasa al bajo, en modalidad menor, continuando después su desenvolvimiento melódico. Reminiscencias del ritmo característico del segundo motivo inicial, terminan esta parte expositiva.

La de desarrollo descansa en ese mismo ritmo y en el pasaje en semicorcheas característico de la transición, volviendo á aparecer el primero de estos elementos como anuncio de la nueva presentación del tema.

En la reproducción está suprimido el episodio de enlace entre el primero y el segundo tema: éste aparece en mi mayor, y al final de la parte de cadencia, se indica el primer motivo seguido de todo el episodio de transición primitivo. Una breve *coda*, fundada en el ritmo tantas veces notado, produce el final.

La original construcción de este tiempo ha hecho que algunos lo clasifiquen dentro del tipo de rondó.

Adagio grazioso.

En do mayor. Acompañada por la repetición de un arpeggio ascendente en el bajo, comienza á cantar la mano derecha la melodía



que al terminar su exposición vuelve á reproducirse en el bajo, con lujo de adornos en la parte superior. Un breve episodio terminado por una cadencia, vuelve á hacerla oír de nuevo, algo alterada.

La parte central, en do menor, sobre una fórmula sencilla de acompañamiento en el bajo, comienza así



uniéndose después al canto con que se inicia, un motivo más movido, que se desarrolla ámpliamente.

La melodía primera vuelve á aparecer más adornada, pero sin

alteración ninguna en su armonía, seguida del episodio de transición, ahora terminado por otra cadencia más larga. Una última exposición del tema primero, todavía más adornado, se enlaza con la *coda*, de gran interés, basada principalmente en el primer motivo de este tiempo.

RONDÓ.—Allegretto.

El tema del rondó, piano, en sol mayor, acompañado siempre de la pedal *re*, comienza así



y después de un breve complemento de carácter cromático, vuelve á reproducirse en el bajo, acompañado en la mano derecha de un dibujo en tresillos, cuyo motivo aparece después en el segundo tema. El complemento anterior vuelve á presentarse desarrollándose brevemente.

El segundo tema se desenvuelve sobre una pedal intermedia (1a), con el siguiente dibujo en la parte superior



y después de un breve desarrollo se expone por segunda vez el tema principal, acompañado por tresillos en el bajo.

Trás el intermedio, vuelve á reproducirse el tema en la región grave, en sol menor, iniciando la parte central de desarrollo, tratada con alguna extensión.

El tema aparece por tercera vez, cantado en octavas, siguiendo todo el proceso de su aparición primera, siempre variado y adornado con un interés mayor, con el segundo tema en la tonalidad fundamental, mucho más alargado. La última aparición del primero está sustituida por la *coda*, de largas proporciones, en la cual se utiliza como material temático el complemento que unió las dos primeras exposiciones del tema, y el primer fragmento de éste que, después de presentarse varias veces en *adagio* y *allegretto*, engendra el *presto* final, siempre basado en él.

Sonata número 17, en *re menor*.

De la sonata anterior á ésta hay un abismo. Ninguno de los que han sistematizado la obra de Beethoven, vacila en colocarla entre las más características del segundo período, como una piedra miliar en la historia de su vida; una de sus obras más inter-

nas, donde profundiza hasta lo patético, agrandando las concepciones anteriores, olvidando por completo el mero juego de sonidos para poner en ella lo más íntimo de su alma.

Beethoven sentía una gran predilección por esta sonata. Según cuenta Ries, era la que prefería tocar, la que elegía casi siempre para ejecutarla delante de otras personas. Schindler le preguntó en una ocasión que en qué se había inspirado al escribir ésta y la conocida por la *appassionata*, y á la pregunta de Schindler, respondió: «Lee *La Tempestad* de Shakespeare».

El dicho ha dado origen á gran número de comentarios. Mientras algunos, como Nagel, califican de necia esa respuesta, dudan de que fuese de Beethoven, y le atribuyen, á lo sumo, una intención humorística, otros han buscado en la obra de Shakespeare la clave para su interpretación, barajando los nombres del mágo Próspero, de Ariel y de Caliban.

Como muestra de la forma en que se ha querido precisar la relación de esta sonata con el drama de Shakespeare, merecen citarse las siguientes notas que aparecieron en el programa de un concierto, y en las cuales el título de cada tiempo va seguido de frases de *La Tempestad*.

Largo.—Allegro.—«¡Oh día del dolor! ¡Estamos perdidos! ¡rezad! ¡estamos perdidos!»

Adagio.—«Sufrió con ellos al verles sufrir».

Allegretto.—«...mis velas van infladas con el aliento de vuestra boca!...»

Lenz no cree que está inspirada en una tempestad material, en una tempestad de la naturaleza, sino que es la expresión de sentimientos profundos, de anhelos no satisfechos: otros le atribuyen una cierta analogía con *La Tempestad* de Shakespeare, analogía de tendencia, de impresión, sin nada circunstancial, ni que se relacione determinadamente con sus personajes. La mayor parte ven en ella un sentimiento preciso: el de la desesperación.

Así la califica Nohl, así también un crítico, que la titula «la desesperación es el fin de mi vida», y Wasielewski, quizá con mayor acierto, la estima como una expresión de la tragedia del alma de Beethoven como un desahogo en el que se reflejan los sufrimientos y los terrores que le causaba su creciente sordera. Esta explicación del sentimiento que inspira el primer *allegro* de la sonata, adquiere mayor relieve, si se tiene en cuenta que el boceto de él aparece en un cuaderno de apuntes muy próximo á la fecha en que escribió el testamento de Heiligentadt, donde tan poderosamente se reflejan sus dolores.

Largo.—Allegro.—En todo el tiempo se acusa una gran elevación. Beethoven, como indica Nagel, se eleva de la materia á la idea: no cultiva aquí la forma por la forma, sino que adapta ésta á la expresión de su pensamiento, y no bastándole ya los ricos medios de la música para satisfacer el deseo de hablar de su interior, acude por primera vez al recitado como única expresión adecuada para expresar lo más íntimo de su pensamiento.

La forma en este tiempo está especialmente determinada por su contenido. Al acorde arpegiado que constituye el *largo*, con su acento misterioso, como una interrogación, se opone en seguida el anhelante dibujo con que se encabeza el *allegro*, agitado y lleno de inquietud. Al repetirlos en distinta tonalidad, parece como si

toda esa parte no formara más que una introducción al pasaje siguiente, donde el motivo interrogación en el bajo, es contestado constantemente con acentos dolorosos ó desesperados, hasta unirse al segundo tema, que aumenta la inquietud característica del motivo inicial del *allegro*. La interrogación se produce aun por tres veces como precursora de toda la parte central, agitada y sombría. Surge de nuevo, misteriosa, seguida de un recitado, como la resignación á lo inevitable, para terminar, tras un nuevo período de inquietud tormentosa, sombríamente, en las regiones más oscuras de la sonoridad.

Así describen este tiempo algunos comentaristas. Oyéndolo es muy difícil parar la atención en sus novedades de forma, en su construcción exterior: su espíritu y su elocuencia se imponen desde el primer momento, avasallando el ánimo, encadenando al oyente.

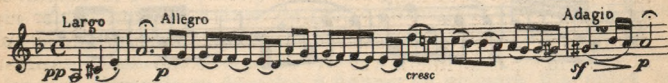
Adagio.—Pocos tiempos lentos de Beethoven pueden compararse á este en claridad y en reposo de expresión. Es la tranquilidad sucediendo al sentimiento inquieto y tormentoso del *allegro*; está completamente desprovisto de pasión y de *pathos*; hermoso, interno, admirable ejemplar de belleza seria y pura; una paz religiosa interrumpida á veces por transitorios arrebatos de pasión, enfocados en seguida, domina en él, según Elterlein.

Allegretto.—Refiere Czerny que la idea de este final, la sugirió á Beethoven el ver pasar un caballo galopando, desde su ventana, y que muchas ideas surgían de un modo análogo, porque cada sonido, cada movimiento del mundo exterior se transformaba para él en música y ritmo. Sea ó no exacta esa sugestión, no por ello es menos interesante el *allegretto*, hecho casi en su totalidad con un motivo brevisimo, sin que el problema técnico quite valor alguno á su interno contenido. Marx censura que se ejecute demasiado deprisa, como un vals vienés, ó un estudio; Reinecke abunda en su opinión, insistiendo en que á través de su carácter de *perpetuum mobile* se esconde aquí una fluida corriente melódica. Todos están unánimes al afirmar su carácter expresivo, su perfume anhelante, su agitación resignada, su poderosa fantasía.

Ha sido ejecutada en nuestra Sociedad por R. Pugno.

Largo.—Allegro.

En re menor. El acorde de dominante, arpegiado, en pianísimo,—*largo*—precede á la exposición del motivo fundamental, en *allegro*.



Repetido todo en fa mayor, y siguiendo el dibujo en corcheas del primer motivo aparece un episodio melódico, en re menor, y en el cual, sobre un trémolo medido, dialogan el bajo y la parte superior, reproduciendo el primero el arpeggio del *largo*.



Algunos consideran este episodio como primer tema y como introducción á él, todo lo anterior.

El episodio hace aparecer en seguida el segundo tema en la menor, derivado de la figuración inicial del *allegro*



continuado después por la unión de un nuevo motivo, que sigue también engendrando la cadencia.

El desarrollo se inicia con varias reproducciones del *largo*, arpegiando, en mayor extensión del teclado, varios acordes y atacando luego briosamente el episodio melódico de la parte anterior. Un nuevo episodio tranquilo conduce á la reproducción.

En ella las intervenciones del *largo* van seguidas de recitados—*con espressione e semplice*;—el episodio siguiente está suprimido ó sustituido por uno nuevo más breve y dramático, el segundo tema está ahora en re menor, y con el período de cadencia se enlaza una breve *coda*, afirmando siempre la tonalidad de re menor.

Adagio.

En si bemol, piano, y alternando en la constitución del tema principal la región grave y la aguda, comienza así.



Un nuevo motivo en mi bemol, acompañado por trémolos cortados, como imitación de timbales, llena el período de transición, y conduce al tema segundo en fa mayor, piano y *dolce*



reducido á una sencilla y breve exposición del mismo.

Un recuerdo del episodio de transición, presenta de nuevo el tema principal, con un acompañamiento muy movido en toda su segunda parte.

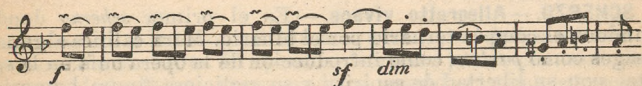
La transición y el segundo tema aparecen algo alterados, seguidos de una corta *coda*, en la que se enlazan fragmentos de ambos temas, terminando dulcemente.

Allegretto.

En re menor, piano, y acompañado siempre por arpeggios que completan el ritmo de semicorcheas, se hace oír el tema principal, engendrado por el motivo.



Sobre ese mismo ritmo y en esa misma figuración se mueve el período de transición que conduce al segundo tema en la menor



acompañado en el bajo, siempre por semicorcheas. Variado y desarrollado el motivo anterior, sigue influyendo en la formación del período de cadencia.

El trabajo temático es bastante extenso y todo él se apoya en la reproducción rítmica del primer compás del tema principal.

Por un pasaje de enlace vuelve á aparecer éste, seguido de la transición, más desarrollada, y del segundo tema en la tonalidad fundamental. La *coda* está muy ampliada persistiendo en ella la misma figura rítmica del tema principal, é intercalando en su desenvolvimiento una última aparición de éste en fortísimo. Una escala cromática descendente, duplicada con ambas manos, va seguida de la cadencia final.

Sonata número 18, en mi bemol.

No han aparecido entre los cuadernos de apuntes de Beethoven los correspondientes á esta sonata, ni se sabe con exactitud el tiempo en que fué compuesta, aun cuando todo hace presumir que fué terminada á fines de 1803 ó principios de 1804, sin que falte tampoco quien retrase la fecha de su composición al año 1802.

Durante mucho tiempo ha estado olvidada por los grandes pianistas, á pesar de su derecho á figurar en primera fila entre la obra de Beethoven por su energía vigorosa, su alegría de vida y su ingeniosa y chispeante originalidad. Faltan en ella el apasionamiento doloroso, esos rasgos místicamente oscuros que tanto caracterizan el pesimismo sombrío de otras producciones de éste

período, pero en cambio expresa una gran satisfacción de vida, el «valor sublime» del Beethoven de esta época.

No tiene movimiento lento. Los dos tiempos centrales, un *scherzo* y un minué, han sido comentados por algunos como significativos de la nueva dirección de que Beethoven había hablado á Czerny. Marx señala un contraste marcado entre los dos sentimientos que fluctuan en esta obra: una meditación poética y un alegre juego, semejantes á los contrastes de luces y sombras que un sol, cubierto á veces por pasajeras nubes, produce en una pradera. A pesar de su suavidad italiana, á veces, dominan en ella los sentimientos de ternura y de idealidad alemanes, serios y caprichosos.

Allegro.—Un tiempo humorístico, lo llama Nagel, en el cual, según hace notar Reinecke, el motivo del primer compás, interviene constantemente en cerca de cien ocasiones, variado, adoptando figuraciones distintas, cambiantes diversos. Sus apariciones tienen algo de encantadoras y aéreas, según Elterlein. Marx lo considera como una pensativa pregunta y desde éste punto de vista analiza todo el *allegro*, afirmando siempre en él la personalidad de Beethoven.

SCHERZO.—**Allegretto vivace.**—Es el primer *scherzo* donde abandona el compás ternario por el binario. Marx califica algunos pasajes como *parlato*, como introducción de la ópera bufa en la sonata, con su libertad de espíritu y su maliciosa finura humorística; Reinecke coincide con él, en el carácter de *quasi parlando* del pasaje en cuestión (compases 9 á 17), aunque la totalidad del *scherzo* la encuentra como algo particularmente meditativo; Elterlein se cree transportado con su fantasía y su humor al mundo etéreo de las hadas, á una escena de *El sueño de una noche de verano*; Nagel, en fin, lo compara con otros *scherzi* de esta época, con el de la segunda sinfonía, y sin negar que en este hay menos fuego, plenitud de motivos y contraposición de elementos, lo declara acaso más original, por la unidad de forma é incomparable nobleza de expresión que hace de él el más tranquilo y sério de los *scherzi* beethovenianos.

MENUETTO.—**Moderato e grazioso.**—Ocupa propiamente el lugar del andante. Es la primera ocasión en la que se ordenan los tiempos en sentido de ese interés ascendente que sólo se convierte en definitivo en las obras de la última época.

Beethoven habia manifestado el propósito de reformar el *menuetto* de Haydn y de Mozart, concentrando su forma, haciéndolo lo más breve posible, modernizándolo, y esta tendencia se advierte aquí, pues si la melodía y la formación parecen por su tipo, de una época anterior, hasta el punto de considerarlo Elterlein y Marx como completamente mozartiano, de otra, como observa Nagel, su sentimiento lírico contemplativo y de mayor fuerza, lo revisten de una originalidad especial. El tema del trio ha servido de base á Saint-Saens para sus conocidas *Variaciones sobre un tema de Beethoven* á dos pianos.

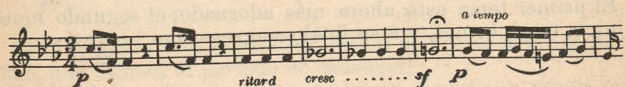
Presto con fuoco.—La frescura de su frase, su forma especial, la mezcla de los tipos de rondó y sonata, tantas veces usado por Beethoven, el humorismo que en él impera, su claridad, han hecho que sea calificado por muchos como una de las más magníficas creaciones de Beethoven, llena de vida y movimiento fogoso,

que aunque inspirado en el mero juego de sonidos sin contenido profundo, revela con su energía rítmica un sentimiento de fuerza y de felicidad. Alguno lo llama «rondó de caza» y Marx sigue viendo en él la frivolidad de la ópera bufa italiana, haciendo notar que siendo anterior á la época de Rossini, no puede señalarse aquí ninguna influencia de este compositor, sino una adivinación de su futura personalidad.

Ha sido ejecutada en nuestra Sociedad por L. Godowsky.

Allegro.

Los dos motivos fundamentales en mi bemol, que forman el primer tema, se exponen, sencillamente, en piano



estando limitada la exposición á la utilización de los mismos, seguidos de una *codetta*. El episodio de enlace los utiliza también en un sentido temático, apareciendo en seguida el tema segundo, en si bemol, más cantable, y sobre un acompañamiento más movido.



Con mayor adorno vuelve á repetirse, enlazándose con el período de cadencia, donde se utilizan nuevos motivos de poca importancia, alguno de ellos derivado del primer tema.

El desarrollo es de cortas dimensiones y está casi completamente basado en el motivo inicial. Un corto enlace arpegiado, estableciendo la tonalidad de fa menor hace aparecer el tema primero, iniciando con él la reproducción.

La transición está algo alterada, el segundo tema se hace oír en mi bemol, y una *coda*, algo desarrollada en la que utiliza como material principal los elementos del primer tema, termina el tiempo.

SCHERZO.—Allegretto vivace.

El tema principal, melódico, en la bemol, sobre un acompañamiento arpegiado, aparece en la región central del piano



seguido de un breve complemento como un *parlato*. Repetidos ambos, aparece el segundo motivo, con sus contrastes de fortísimo y piano y su dibujo característico



que sigue desenvolviéndose libremente, hasta modular á la tonalidad fundamental, dando entrada al tema anterior é iniciando con él la repetición de esta primera parte.

La central está constituida por un desarrollo del tema primero trabajado temáticamente. Un episodio de escalas descendentes hace aparecer de nuevo la parte primera, en la que se introducen algunas alteraciones.

El primer tema está ahora más adornado; el segundo motivo se inicia en re bemol, y á su final se agrega una breve *coda*.

MENUETTO.—Moderato e grazioso.

En mi bemol, sencillamente acompañado, se expone, en piano, el primer tema



constituyendo la segunda repetición un motivo nuevo, y no intervinendo en ella el tema anterior en su forma primitiva.

El trío se caracteriza por su sentido harmónico, y por los saltos melódicos de novena. Comienza así



y sus dos repeticiones están trazadas en el mismo carácter.

Como curiosidad de este tiempo debe notarse, que el *da capo* está escrito de nuevo y marcadas las repeticiones de sus dos partes.

Lo termina una breve *coda*, continuación, por su carácter y su melodía, de la segunda repetición y del motivo que la inició.

Presto con fuoco.

El primer tema se divide en dos partes caracterizadas por dos motivos distintos: el primero se hace oír cuatro veces interrumpido por silencios más ó menos largos: el segundo está más desarrollado, y su acompañamiento no tiene la movilidad del primero.



Un episodio de transición muy movido, conduce al segundo tema en si bemol, construido sobre las notas de este acorde en el ritmo de la segunda parte del primer tema y acompañado, como el primer motivo, por una figuración de corcheas.

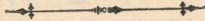


Es muy breve y va seguido de cuatro compases sobre el mismo ritmo, que forman el periodo de cadencia.

En el desarrollo sigue persistiendo ese mismo ritmo en la forma del segundo motivo del tema inicial, desenvolviéndose casi siempre sobre él, á veces con gran vigor.

El primer tema se presenta de nuevo con sus dos elementos característicos, el segundo aparece ahora en sol bemol y la *coda* utiliza el motivo inicial en un gracioso desarrollo temático.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se verificará el sábado 20 de Abril, en el Teatro Español, á las cinco de la tarde, continuando la série de SONATAS DE BEETHOVEN, ejecutadas por

EDUARDO RISLER

- SONATA número 21, en *do mayor*: Op. 53.
SONATA número 22, en *fa mayor*: Op. 54.
SONATA número 23, en *fa menor*: Op. 57 (appassionata).
SONATA número 24, en *fa sostenido mayor*: Op. 78.
SONATA número 25, en *sol mayor*: Op. 79.
SONATA número 26, en *mi bemol*: Op. 81, a.