

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO XIV

(208 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

V

PROGRAMA

Primera parte.

Seis preludios y fugas del clave bien temperado (segunda parte), compuesto en 1744..... 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).*

Segunda parte.

Preludio, aria y final..... C. FRANCK.

- I **Preludio:** *Allegro moderato e maestoso.*
- II **Aria:** *Lento.*
- III **Final:** *Allegro molto ed agitato.*

Tercera parte.

Sonata en si bemol mayor, op. 106..... BERTHOVEN.

- I *Allegro.*
- II **Scherzo:** *Assai vivace.*
- III *Adagio sostenuto.*
- IV *Largo.—Allegro risoluto.*

Piano Erard.

Descansos de quince minutos.

EDOUARD RISLER

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 análo-

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».

I preludio y fuga en do mayor.

En su forma original, tal como fué compuesto antes de 1740, sólo tenía el preludio 17 compases, y la fuga llevaba el nombre de *fughetta*. Según parece, esta primera obra sufrió tres revisiones antes de quedar en la forma actual.

Riemann señala en el preludio la característica de ser su segunda parte una repetición de la primera en tonalidad distinta, forma hasta entonces muy poco usada, y su carácter íntimo y reflexivo.

Preludio: *Moderato, poco maestoso e sempre espressivo.*— Sobre la pedal do en el bajo, canta la voz superior el motivo, piano,



sobre el cual se desarrolla todo el preludio, siempre tratado á cuatro voces y en estilo polifónico.

Fuga: *Con moto.*— El motivo de la fuga, á tres voces, lo expone la voz central,



entrando sucesivamente la voz superior primero, y la inferior después, y derivándose el contramotivo de la segunda mitad del tema. En toda la fuga persiste el motivo de ella.

IX preludio y fuga en mi mayor.

Al preludio lo llama un comentarista maravillosa creación en la polifonía más fluida, siempre tratado á tres voces, con su pensamiento principal en relación íntima con el de la fuga.

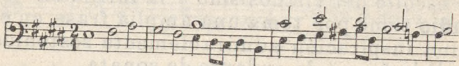
Riemann compara ésta con la en do sostenido menor del primer cuaderno, haciendo notar que, si bien es más breve, tiene mayor unidad de sentimiento, con su motivo tan noble y expresivo. Sus últimas palabras al terminar el estudio de esta fuga son: «¡Cuánta fuerza, qué plenitud de expresión, qué unidad y consistencia, y, sin embargo, qué concisión más admirable!

Preludio: *Allegro non tanto*. — Tratado siempre á tres voces, se inicia sobre la pedal mi del bajo,



y se compone de dos secciones, la primera de las cuales tiene marcado el signo de repetición.

Fuga: *Adagio*, á cuatro voces. — La inicia la voz inferior, entrando las sucesivas por su orden, del grave al agudo, sobre un contramotivo característico,



desarrollándose siempre en el mismo carácter.

César Franck.

(1822-1890)

Preludio, aria y final.

El *Preludio, aria y final* para piano es la obra que sigue en el orden cronológico de composición á la célebre sonata para piano y violín en la mayor. Fué compuesto en 1886-87, y ejecutado por primera vez en un concierto de la Sociedad Nacional de Música en París, el 12 de mayo de 1888, por Mme. Bordes-Péne, á quien está dedicado. Pertenece, por tanto, al último período de la vida de César Franck, al período que vió nacer el *Preludio, coral y fuga*, la *Sinfonía* y el *Cuarteto* para instrumentos de arco.

Vincent d'Indy, discípulo de César Franck, se expresa así al hablar del *Preludio, aria y final*, comparándolo con el *Preludio, coral y fuga* del mismo autor: «Difícil es decir cuál de estas dos obras es más genial; lo único que puede asegurarse con seguridad absoluta es que ambas han dado un vivificante impulso á la literatura del piano, que amenazaba zozobrar entre el doble escollo del virtuosismo y la futilidad.

»El **preludio** tiene por tema una amplia frase en cuatro períodos, de una inspiración admirablemente sostenida, reconociéndose en él la forma de andante de sonata.

»El **aria** es la doble exposición de una melodía sencilla y tranquila, caminando de la bemol mayor á la bemol menor, precedida de una breve introducción y seguida de una *coda* que reaparecerá en el final.

»El **final** reviste el aspecto y presenta la osatura esencial de la forma sonata, con la diferencia de no aparecer la tonalidad principal hasta la reproducción del segundo tema, manteniéndose después sin cambio alguno hasta el fin. El efecto vivificante producido por la vuelta de esta tonalidad es tanto más intenso, cuanto que ésta ha sido difícilmente conquistada por medio de una gradación tonal maravillosamente matizada. La forma cíclica, tan característica de las obras de César Franck, aparece en este final, fundiendo en él los dos tiempos ó números precedentes, terminando con una especie de evaporación de la melodía, que parece huir á través del espacio.»

PRELUDIO

Allegro moderato e maestoso.—La melodía del tema principal, en mi mayor, aparece desde el principio en mi mayor, medio piano, siempre sostenida,



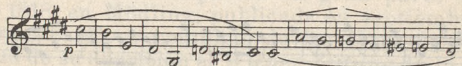
desenvolviéndose majestuosamente, á veces en la región media, entre sencillos contrapuntos. Su cadencia final va seguida de una nueva idea.

Poco ritenuto il tempo.—En la misma tonalidad de mi mayor, *sempre cantabile, ma non troppo dolce*, aparece la nueva melodía,



que, brevemente desarrollada, vuelve á presentar el tema principal—*risoluto*—en do sostenido menor, fortísimo, considerablemente abreviado.

Un tercer elemento, más tranquilo, *sostenuto e serio*,



sigue á la anterior exposición del tema, desenvolviéndose como un *osstinato*, envuelto cada vez en mayor riqueza contrapuntística, alternando sus presentaciones entre la región superior y la región grave. Sigue un breve desarrollo, en el que reaparece la segunda idea del prelude, volviéndose á presentar por tercera vez el tema principal, que termina brillantemente en mi mayor.

ARIA

Lento.—Un prelude-fantasia precede á la aparición del tema del aria, en la bemol,



constantemente presentado en diálogo entre la parte superior

y la región grave. En amplio curso se mezclan con él breves apuntes incidentales, apareciendo presentado cada vez con interés mayor.

Como *coda* del aria aparece una nueva melodía, muy cantable,



sobre la cual se extingue el tiempo en pianísimo.

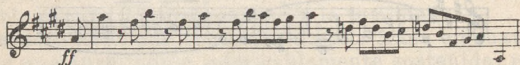
FINAL

Allegro molto ed agitato.—El primer tema actúa de motivo para la introducción al tiempo. Interrumpido por dos veces, se presenta con su carácter agitado, en do sostenido menor, siempre pianísimo, dando el siguiente esquema melódico:



desarrollándose en un largo *crescendo*.

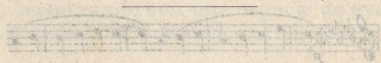
De los dos elementos que forman el segundo tema, el más importante es el que aparece en re mayor, fortísimo, *risoluto*,



que da origen á un desarrollo de algunas proporciones, seguido de un desarrollo del primer tema, iniciado ahora en sol sostenido menor, apareciendo tras él, entre arpeggios, el tema del aria en re bemol, subrayado á veces por el primer tema del final.

Este primer tema vuelve á aparecer, en mi menor, tras una nueva preparación, seguido del segundo tema, la segunda parte del cual se presenta en mi mayor.

El tema principal del preludio—fortísimo—aparece á poco, primero solo, después acompañado por la *coda* del aria, extinguiéndose el tiempo sobre los elementos de ésta en pianísimo.



L. van Beethoven.

(1770-1827)

Sonata en si bemol, obra 106.

Grosse Sonate, für das Hammer-Klavier, Seiner Kais. Königl. Hoheit und Eminenz, dem Durchlauchtigsten Hochwürdigsten Herrn Herrn Erzhegzog Rudolph von Oesterreich, Cardinal und Erzbischoff von Olmütz, etc., etc., etc., in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Ludwig van Beethoven. Op. 106. Eigenthum der Verleger. Wien, bey Artaria und Comp.

(Gran sonata para pianoforte, dedicada á Su Eminencia y Alteza Imperial y Real el Serenísimo y Eminentísimo Señor Archiduque Rodolfo de Austria, Cardenal y Arzobispo de Olmütz, etc., etc., etc., con profundo respeto, por L. v. B.)

Comenzada en 1817, compuesta en gran parte durante el verano de 1818, en Mödling, publicada en septiembre de 1819, seguida de un catálogo completo de las obras de Beethoven, daba cuenta de su aparición el *Wiener Zeitung* de 15 del mismo mes con la siguiente nota de los editores: «Dejando á un lado los elogios de costumbre, superfluos para los admiradores del gran talento de Beethoven, y correspondiendo al deseo de su autor, diremos en algunas líneas que esta obra se distingue de todas las demás creaciones del maestro no sólo por su grande y rica fantasía, sino por lo que significa como perfección artística y estilo ligado, indicando por todo ello un nuevo período en la obra de piano de Beethoven.»

No era exagerado el anuncio. Beethoven mismo escribía después al editor Artaria: «Es una obra que dará mucho que hacer á los pianistas y que se tocará dentro de cincuenta años.» Y esta sonata, llamada al principio la «sonata gigante», calificada por otros de la Heroída del piano, del Cimboraso del teclado, colosal por sus proporciones, de dificultades técnicas enormes, llena de pasajes que, como dice Bülow, sería precisa la existencia de dos teclados para ejecutarlos correctamente, que tanto en proporciones exteriores como en profundidad de intención traspasa los límites que Beethoven se había asignado siempre en sus composiciones para piano, contemporánea de los trabajos para la novena sinfonía y de la misa en re, aparece

como uno de los más grandes monumentos de sus grandes sonatas, como el mayor, si se exceptúa la colosal obra 111.

La vida de Beethoven era cada vez más desagradable. Su sordera le había aislado por completo del mundo; sus amigos y sus protectores principales, ó estaban ausentes, ó habían muerto, ó habían reñido con él; el fallecimiento de su hermano Carlos le había dejado por toda herencia la tutela de un sobrino, en quien Beethoven puso todo su afecto, tutela que trajo como consecuencia pleitos y procesos al principio, preocupaciones grandes y disgustos y sinsabores después. En esta disposición de espíritu, intranquila y agitada, transcurrió el año 1817, sin que compusiera ninguna nueva obra.

Sus adversarios empezaron á hablar de infecundidad y de agotamiento. La respuesta de Beethoven fué esta sonata. Cuando estuvo terminada, después de un gran trabajo de depuración, la envió á Ries para que fuera ejecutada en Londres, haciendo todavía algunas rectificaciones.

En la primera carta (16 de abril de 1819) le incluye las indicaciones metronómicas de cada tiempo, marcando el primero *allegro*, en vez de *allegro assai*; el segundo *scherzoso*, é intercalando un compás con las notas *la-do sostenido* antes del principio del *adagio*. Estas correcciones eran frecuentísimas en Beethoven. La hecha aquí ha llamado grandemente la atención de los beethovenianos, por la sencillez aparente de lo añadido á un tiempo que ocupa más de doscientos compases y por el gran efecto que produce. Reinecke hace notar que ese intervalo de tercera es el engendrador y característico de todos los temas de esta obra, y que su adición en este lugar es una nueva prueba del interés con que el autor lo emplea en esta sonata.

En la carta segunda (19 de abril), después de ocuparse en los errores que se habían deslizado en la copia de esta obra, agrega: «Si la sonata no fuera á propósito para el público de Londres, le enviaré otra, ó, si le parece, puede comenzar el final con la fuga, prescindiendo del *largo*, ó invertir el orden de los tiempos en esta forma: *allegro, adagio*, y como tercero el *scherzo*, el *largo* y el *allegro risoluto*. Decida lo que mejor le parezca... He compuesto esa sonata en circunstancias premiosas, porque es muy duro tener que escribir para ganarse el pan: á eso he llegado ya. De mi viaje á Londres ya hablaremos. Seguramente será el único medio de salir de esta precaria situación, en medio de la cual ni puedo estar bien, ni producir lo que haría en circunstancias mejores.»

Su situación, lejos de mejorar, fué haciéndose cada vez más penosa en los meses siguientes. En 25 de mayo del mismo año escribía al mismo Ries: «No olvide lo del quinteto, la sonata y el dinero; es decir, mis honorarios *avec ou sans honneur*. Espero muy pronto noticias suyas; no *allegro*, sino *veloce prestissimo*.»

Del Archiduque Rodolfo, á quien está dedicada, ya se habló en las notas á la obra 81, a. Beethoven envió á su protector los dos primeros tiempos acompañados, y después una carta en la que decía: «A los dos tiempos enviados á V. A. I. en el día de

su cumpleaños he agregado otros dos, el último un gran *fugato*, formando todo una gran sonata que pronto se publicará, y que desde hace tiempo está dedicada con todo mi corazón á V. A. I., sin que el último acontecimiento (el nombramiento de Cardenal) haya influido para esto en lo más mínimo.»

Todos los críticos y comentaristas han concedido una importancia excepcional á esta obra. Marx, al hablar de ella, exige como primera condición al pianista una técnica poderosa en el más alto grado, no sólo para dar toda su intensa vibración á los pasajes que la requieren, sino también para poner de relieve toda la ternura que surge de las más grandes profundidades del alma, cuidando no sólo de los detalles, sino también de la construcción grandiosa y de la relación entre sus diferentes miembros. Elterlein la llama la más grande de las sonatas, un verdadero gigante, concebida sinfónicamente, considerando que su ideal grandeza depende, más que de un propósito psicológico, de la uniformidad de su construcción.

No es, sin embargo, de las más asequibles ni más fáciles de penetrar. El desarrollo considerable de los tiempos primero, tercero y cuarto; las grandes proporciones de las partes constitutivas y características de cada uno de los movimientos, donde Beethoven parece como si volviera la vista atrás, adaptándose de nuevo al modelo clásico y agigantándolo; las proporciones de la fuga, hacen que produzca una impresión de cansancio cuando no se está familiarizado con ella. La acusación de «no inteligible» debería sustituirse por la de «poco conocida». Reinecke, al hablar de la dificultad de comprensión de estas sonatas, ha estudiado particularmente las razones en que consiste: la frecuencia del estilo fugado, el efecto sonoro alejado de la melodía tradicional y basado con frecuencia en el uso de las regiones extremas del piano, la falta de movimientos lentos, la concisión del estilo, etc.

Allegro.—La resolución y la determinación rítmica; una fuerza humana profunda y conmovedora, como férrea voluntad á la que nada se opone; una maravillosa grandeza de libertad, inauditamente atrevida, libre de todo convencionalismo, que utiliza los más poderosos y eficaces medios rítmicos, tonales y dinámicos, siempre con sujeción, como expresión de la idea; uno de los más sublimes monumentos de grandeza beethoveniana, por su contenido más que por su forma, llama Nagel á este tiempo. El tema principal entra violenta y abruptamente, completado con una suave ternura llena de deseos; un segundo tema, repetido cuatro veces, siempre con intensificación mayor, descendiendo de la altura á las profundidades, para presentar el principio del *allegro*; el segundo tema principal entra después de larga preparación..., y así sigue examinando Marx todo el tiempo.

No son menos detallados los análisis de Reinecke y Hans von Bülow. Elterlein caracteriza al primer tema con los calificativos de poder, orgullo, decisión y magnanimidad; al segundo con los de gentileza femenina, gracia, ternura, suavidad y devoción, y estudia el proceso poético de ellos en el *allegro*, al

que otros llaman una lucha gigantesca donde combaten los héroes.

Scherzo.—Entre los apuntes para la composición de este tiempo, hechos en Mödling durante el verano de 1818, aparece esta nota de Beethoven: «Una casita tan pequeña que ni para uno solo basta. Sólo algunos días en este divino Brühlal.—Anhelo ó deseo.—Liberación ó cumplimiento.» Esa nota, enigmática como casi todas las de Beethoven, ha sugerido á algún comentarista la idea de que ese canto fresco y romántico, ese tiempo tan corto entre el poderoso *allegro* y el maravilloso *adagio* sea, con su riqueza rítmica y armónica, una inspiración de sus paseos por el Brühlal. A Reinecke le llama la atención su extremada brevedad y sencilla construcción. Elterlein lo llama una carrera atropellada, una caza tumultuosa. Lenz lo encuentra inspirado en un pasaje del *Fausto*.

La forma del *scherzo* está tratada con libertad. El interés de la primera parte es principalmente rítmico; el del trío, en si bemol menor, melódico; el motivo en ambos se desarrolla en el arpeggio del acorde fundamental, y al terminar el trío lo une con la parte primera por un extenso episodio, como una improvisación.

Adagio sostenuto.—Lleno de ideas, nacido de un dolor profundo, con gran nobleza de expresión, apenas si podrían encontrarse palabras con que dar idea de su sublime intimidad, de su elevada belleza, de su carácter de ideal sencillez. Es en todo el punto culminante del dolor beethoveniano, como apunta Nagel; un inmenso lamento sobre la ruina y la desventura (Lenz); un corazón abrumado y destrozado por el exceso del dolor; poema enorme de ardiente plegaria, siempre sombrío y trágico, en el que el sufrimiento y la desventura llegan al patético más sublime. Hans de Bülow habla de su grandeza ascética, y cuando al final aparece nuevamente el tema primero simplemente, en su forma más sencilla, no es ya la suya una voz destrozada por un dolor infinito, sino la resignación fúnebre, rígida como la muerte; ojos en los que se han agotado las lágrimas, un corazón desgarrado por el exceso de pesar.

Largo.—**Allegro risoluto.**—Una introducción como una improvisación, como un preludio, en la que se suceden varios matices de tiempo en forma libre y armoniosa, precede al *allegro*, donde todavía, hasta el sexto compás, no aparece el motivo de la fuga. Las indicaciones que se hicieron en la sonata anterior respecto de la aproximación de Beethoven á Bach y de su manera de tratar la fuga podrían reproducirse aquí. El mismo decía á Holz: «Hacer una fuga no tiene nada de artístico: yo hice muchas cuando estudiaba; pero la fantasía tiene también sus fueros, y hoy es preciso introducir en el modelo antiguo una materia nueva, verdaderamente poética.» Con estos propósitos, no es difícil suponer que los puristas no la habian de encontrar de su agrado, calificándola unos, como Lenz, de horrible pesadilla y de *rudis indigestaque moles*, otros de desvarío inconcebible, y hasta alguno de los menos escolásticos, como Berlioz, de dislocada, confusa, de abominables locuras armónicas, que

sólo pueden servir para pintar «una orgía de salvajes ó un baile de demonios». Reinecke no se extraña de que esta fuga deje de agradar á los que no son músicos. Marx, en cambio, señala en ella la expresión de un agitado espíritu, en inquietud constante, impregnado de una cierta tinta elegíaca; y Elterlein, al matizarla con análogos sentimientos é imágenes, dice que así como en las de Bach se encarna el arte del siglo XVIII, en esta de Beethoven prevalece el espíritu del siglo XIX.

Si es difícil de penetrar el último arte beethoveniano en general, la dificultad se aumenta cuando emplea esta forma fugada con la extensión y desarrollo que aquí. A través de ella y de su aridez aparente surgen fulgores de fantasía, relámpagos de su genio que levantan la atención y emocionan el espíritu.

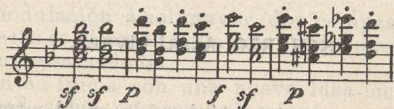
Allegro.

Fortísimo, en si bemol, se indica el primer motivo del tema, seguido del segundo, en piano:



El desarrollo del segundo motivo ocupa algún espacio, repitiendo primero su exposición, y continuándola después con mayor adorno.

El episodio de transición es de grandes proporciones. Se inicia con un motivo nuevo:



Repetido por tres veces en progresión ascendente y con distinta armonía, sigue con un pasaje descendente en octavas, hace oír nuevamente el motivo inicial de este tiempo, y termina con un episodio en corcheas que al final introduce el segundo tema en sol mayor,



al que van agregándose nuevos elementos en su desarrollo, algunos de los cuales adquieren gran importancia.

El período de cadencia comienza con un motivo nuevo, *cantabile, dolce y espressivo*,



que después de repetirse sobre un trino y con distinto acompañamiento, deja el puesto á otro pasaje, con el que termina la parte de exposición.

La de desarrollo comienza con una prolongación del segundo motivo utilizado en el período de cadencia anterior. Después de una corta indecisión, en la que apunta el ritmo del primer motivo del tema inicial, lo utiliza como motivo para un extenso episodio fugado á cuatro partes, completando el motivo de la fuga con las tres primeras notas del segundo tema. Una aparición del motivo característico del período de cadencia, preparada por un corto episodio, interrumpe la fuga, que después vuelve á continuar en forma más sencilla.

El primer tema se presenta de nuevo, considerablemente alterado, acompañado en forma distinta; el episodio de transición está también sujeto á nuevas modificaciones; el segundo tema se hace oír ahora en si bemol, y el período de cadencia va seguido de una larga *coda* en la que, entre otros motivos, utiliza el primero del período de cadencia anterior y el ritmo del motivo inicial, que aparece ahora en pianísimo generalmente, y sobre el cual se produce el final.

SCHERZO: Assai vivace.

Toda la primera parte está basada en el ritmo del primer dibujo y en su carácter expresivo, con gran profusión de reguladores. Comienza en si bemol, piano:



No tiene repeticiones, y por la brevedad de su desarrollo forma contraste con el resto de la sonata.

La parte central, en si bemol menor, canta, *semplice*, una

melodía cuyas notas siguen las notas de ese acorde sobre un acompañamiento de tresillos:



La melodía pasa á reproducirse en el bajo, vuelve á repetirla la mano derecha en re bemol, terminándola en si bemol menor, y después de reproducirla en esta forma en la región grave, un episodio—*presto*—terminado por una cadencia da entrada á la parte primera, á la que sigue una breve *coda*, que expira sobre el motivo rítmico inicial.

Adagio sostenuto.

A la indicación de movimiento acompañan las de *appassionato e con molto sentimento, una corda, mezza voce*.

Las dos notas de introducción preparan el tema principal en fa sostenido menor, melódico y amplio:



Una breve modulación á sol mayor (dos compases) que aparece por dos veces es el único momento de claridad que se destaca en la angustiosa melodía.

La transición se inicia con una nueva idea melódica en la misma tonalidad, sobre un acompañamiento sencillo, con las indicaciones *tutte le corde* y *con grand' espressione*,



que, repetida con mayores adornos, es continuada luego, siempre melódicamente, hasta hacer aparecer por un *ritardando* el segundo tema principal, en re mayor. Su motivo caracterís-

tico se presenta en la región más grave del piano, y lo reproduce en la misma forma, en la región aguda, sobre un contrapunto interesante, siempre en piano:



Reproducido nuevamente en las dos regiones con algún mayor adorno, va seguido de una sencilla melodía acompañada por tresillos de semicorcheas.

El período de cadencia se inicia con un nuevo ritmo, tranquilo y piano (*una corda*), en re mayor,



que ocupa muy pocos compases.

Comienza el desarrollo utilizando el principio del primer tema, ahora en re mayor, y formando después un episodio sobre sus tres primeras notas.

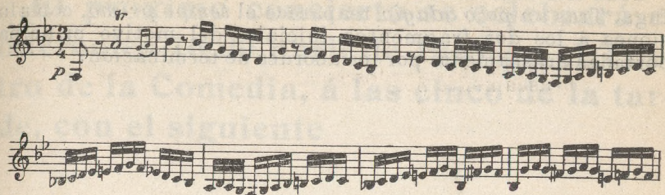
Este mismo tema aparece en seguida, considerablemente variado, envuelto en arabescos, aunque sin perder su substancia melódica; la transición se inicia ahora en re mayor; el segundo tema, en la tonalidad fundamental de fa sostenido mayor; y la cadencia se une á una larga *coda*, fundada al principio en fragmentos de los dos temas principales, y luego exclusivamente en el primero, en forma sencilla, terminando en fa sostenido mayor.

Largo.—Allegro risoluto.

Largo.—Más que una introducción al tiempo final, hay aquí una serie de movimientos en forma libre y estilo de fantasía ó de improvisación. Las indicaciones de tiempo, *largo*, *un poco più vivace*, *allegro*, *tempo primo*, *prestissimo*, se suceden en su curso.

Allegro risoluto.—Todavía se prolonga la fantasía anterior por algunos compases, apareciendo sobre ella el principio de la fuga, titulada por Beethoven *fuga a tre voci, con alcune li-*

cenze. Es de dimensiones extraordinarias. El motivo, en si bemol, comienza así:



El contramotivo que acompaña á la contestación de la segunda voz, y que se produce en el compás siguiente al de su entrada, tiene gran importancia en la fuga; mientras el motivo de ella sólo aparece siete veces en su forma original, los últimos compases del contramotivo aparecen con gran profusión:



Alternando el motivo de la fuga con episodios diversos, se presenta, después de un gran desarrollo, un motivo melódico acompañado con la indicación de *cantabile*,



cuyo final se enlaza con el motivo de la fuga, reproduciéndose en seguida en el bajo, en distinta tonalidad. Nuevos episodios y nuevos desarrollos van sucediéndose, hasta terminar en fortísimo sobre el acorde de la mayor.

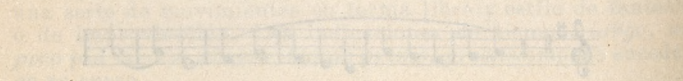
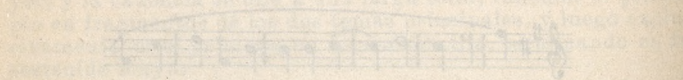
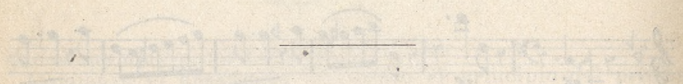
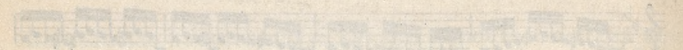
Tras un silencio, un nuevo motivo—*sempre dolce, cantabile*, una *coda*—en re mayor,



tratado también en forma fugada, aparece como episodio.

El motivo de la fuga, abreviado, se une á él, continuando después su desarrollo largamente, hasta iniciar la *coda* sobre una pedal en trinos y una doble pedal después.

Toda ella está basada en el motivo y contramotivo de la fuga. Tras *un poco adagio* reaparece el *tempo primo*, con alusiones á los dos fragmentos iniciales del motivo principal cortadas bruscamente por los acordes de terminación.



El próximo concierto se celebrará el
miércoles 16 de abril de 1913, en el Tea-
tro de la Comedia, á las cinco de la tar-
de, con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano)

VI

- Seis preludios y fugas del clave bien tempe-
rado (segunda parte)..... BACH.
- XVII *La bemol mayor* (primera vez).
XVIII *Sol sostenido menor* (primera vez).
VII *Mi bemol mayor* (primera vez).
VIII *Re sostenido menor* (primera vez).
XVI *Sol menor* (primera vez).
XV *Sol mayor*.
- Goyeseas (primera vez)..... GRANADOS.
- I *Los requiebros*.
II *Coloquio en la reja*.
III *El fundango de candil*.
IV *Quejas, ó la maja y el ruiseñor*.
- Sonata en mi mayor, op. 109..... BEETHOVEN.



El próximo concierto se celebrará el
 miércoles 16 de abril de 1915, en el Tea-
 tro de la Comedia, a las cinco de la tar-
 de, con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISSLER (piano)

71

	Seis preludios y fugas del clavicordio en el tempe-				
	rado segundo parte).....				
BACH		XVII	La batalla mayor (primera vez)		
		XVIII	Sol sostenido menor (primera vez)		
		VII	Mi bemol mayor (primera vez)		
		VIII	Re sostenido menor (primera vez)		
		XVI	Sol mayor (primera vez)		
		XV	Sol mayor		
GRANADOS		Seis escenas (primera vez).....			
		I	Los zapateros		
		II	Coloquio en la reina		
		III	El fandango de candil		
		IV	Quejas, ó la maja y el ruiseñor		
BETHOVEN		Sonata en mi mayor, op. 10.....			

