

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO XV

(209 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

VI

PROGRAMA

Primera parte.

Seis preludios y fugas del clave bien temperado (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*.

Segunda parte.

Goyescas (primera vez)..... GRANADOS.

I *Los requiebros*.

II *Coloquio en la reja*.

III *El fandango de candil*.

IV *Quejas, ó la maja y el ruiseñor*.

Tercera parte.

Sonata en mi mayor, op. 109..... BEETHOVEN.

I *Vivace, ma non troppo.—Adagio espressivo.—Tempo primo.—Adagio. Tempo primo.*

II *Prestissimo*.

III *Andante, molto cantabile ed espressivo.*
(Variaciones.)

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.

Las notas á las *Goyescas* nos han sido remitidas por su autor, D. Enrique Granados.

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».

XV preludio y fuga en sol mayor.

La fuga en sol mayor tuvo al principio una forma distinta: más breve, más sencilla, y precedida de un preludio distinto. Bach cambió primero el preludio; pero, poco satisfecho de él, volvió á escribir un tercero y á hacer de nuevo toda la fuga antes de incluirla en esta colección.

Comparado este preludio con el en sol mayor del primer cuaderno, nota Riemann su semejanza, si bien atribuye á éste un carácter más reposado, más amplio, más detallado, más enfático. El preludio tiene un carácter más bien tranquilo; la fuga, á tres voces, es brillante. Riemann, tomando pie de una comparación de Bruyck, asemeja el preludio á un cisne nadando por las aguas de un lago tranquilo, y la fuga al rápido y tortuoso vuelo de un pájaro.

Preludio: *Allegretto espressivo*.—Tratado unas veces á tres voces, otras á dos, comienza sobre la pedal sol del bajo,



y se compone de dos secciones, ambas marcadas con el signo de repetición. Toda la sección, excepto su principio, está á dos voces.

Fuga: *Vivace brillante*.—A tres voces, iniciada por la voz central,



A la terminación, una breve fantasía precede al final.

Enrique Granados.

Goyescas, ó los majos enamorados.

En la moderna literatura pianística son las *Goyescas* una página de oro y un triunfo para nuestra música, ya que Enrique Granados, con una finalidad nobilísima, evoca en ellas los días pretéritos de la patria; y es á través del maravilloso genio de Goya, tan nuestro que parece sintetizar el de la raza, como hará resurgir la España de la majeza, bravía, galante y aventurera del Sr. D. Carlos III.

Compenetrado de la impronta de lo *definitivo* que marca la época de Goya como la hora transcendental de su pueblo, el músico nos la revela de nuevo con una genialísima creación.

Goya fué un *verbo* complejo de su raza, arquetipo de su hora; asumió nuestra idiosincrasia; fué esencialmente representativo y estupendamente nacional, legando en magnífico testamento su propia alma al Madrid de sus amores. Y en el claro horizonte de la villa, en su ambiente abigarrado, en sus barrios chisperos, antros tabernarios, típicos paradores y gentes de léxico chulapo, de toros y verbenas, vive aún el alma goyesca; como en su Manzanares, en la Florida, en la Moncloa, que guardaron ecos de citas, motines, pavanas, amoríos y estocadas...

Granados ha recogido la herencia piadosa con todo el fervor de su musicalidad extraordinaria, glosando lo genuino, lo intraducible que tenemos.

Sus *Majos enamorados*, tan madrileños, tan españoles, se mueven en el marco tan apropiado de *Los requiebros*, de los *Coloquios en la reja*, del *Baile de candil*, de los *Jardines señoriales* y tristes, de las *Estocadas* y *Serenatas*.

Y son *Los requiebros* escaramuza de todo galanteo, manifestación patente del desenfado, donjuanismo é impresionabilidad de la raza. *La reja*, el clásico marco del amor meridional, cuando es cómplice el misterio de la noche y el *piso se paga á cuchilladas*. El *Baile de candil* de los fandangos, boleros y tarariras, escapando un momento al atavismo hispanoárabe puramente madrileño, aunque el fandango nos acuse su remoto abo-lengo en las Indias de los conquistadores. Y luego las *Estocadas*: la calle teatro de motines, rudos despertares del amoroso sueño en un Jordán sangriento y regenerador de toda ofensa. La poesía de los jardines tristes: Buen Retiro, Moncloa, La Granja y Aranjuez; toda una leyenda galante y cortesana al

fondo de laberínticos bojes, recortados laureles, pinos enanos, enarenadas alamedas, donde llora el agua de las fontanas junto á la piedra musgosa de su margen.

Por último, la *Serenata*. La poesía de guitarra y de la copla, lamento secular entre los bordones, nuestra psicología toda en la canción... Aquí la serenata será de espectros, macabra (!), por un resabio de españolismo negro é inquisitorial y un resto de la superstición de la tierra...

Esta es la obra de Enrique Granados, el músico inspiradísimo, refinado y romántico, siempre elegante, de una aristocracia de estirpe española, fina como una mano ducal. Sus *Majos enamorados* nos representarán en un soberbio escenario de sol, alegría, majeza, rumbo, gracia picaresca, pasiones y rancio abolengo; son goyescos y madrileños, y eso será siempre genuinamente español.

I.—Los requiebros.

Son el cuadro asoleado, colorista de la majeza y desenfado, de la gracia picaresca y donaires. El hombre pisa fuerte, tiene gallardo el gesto de la capa; la mujer, como una copla viva, contonea su cuerpo en un revuelo de alamares y sonrisas...

Describe el músico el encuentro de un majo de rumbo con la maja de calidad y peregrina hermosura. Llueven los requiebros, caen sobre ella deshojando la admiración masculina como las rosas de un madrigal, y suena la risa incrédula de la maja brillando al sol su figura, ceñida en las joyantes mallas del *medio paso*...

Un hado fatal los puso frente á frente, y en las Vistillas, Santa Cruz ó la Moncloa, al sol, bajo los soportales, en la callada umbría de la alameda, se cruzaron las miradas audaces y las pupilas soñadoras... En esa escaramuza del amor presentado, del ocioso palabreo saturado de picardía, el gesto galante subraya la osadía con gracejo secular...

Retozona y chispeante, repite la música el requiebro, y el alma de la maja se vela de una desconocida emoción... Baten sus pestañas entre la celosía de madroños; cae un sombrero á sus plantas; luego, con majeza señorial y garbo de matador, recoge el mozo su capa. Su mirada se hizo profunda, y el requiebro, insistente, vibrante, perdura con una alegría de triunfo...

II.—Coloquio en la reja.

Muy cerca de la Cava, en el silencio de la noche, ábrese la reja de una mansión ducal. En la calle desierta parpadea el farolillo de una hornacina, y en el alma saudosa de la maja pone el misterio de la hora un vago presentimiento cruel. Pero huyó el fantasma liviano, el majo dobló, ya la esquina; de re-

lieve su gallarda apostura, y á través del florido herraje, las manos de los amantes se enlazan, sus palabras se atropellan, rememoran horas vividas, musitan su dicha en la complicidad de la noche victoriosa que los unge. La música dice el sollozo contenido de la pasión dolorosa, intensa como un perfume, bella como el rostro hechicero de la mujer, y toda la poesía nocturna, la nostalgia de infinito, la fatalidad que cierne sus alas de negrura, cantan en ese momento musical.

Se acerca el alba, suena lejos una copla en la guitarra, y el majo se emboza; se pierden sus pasos calle abajo sigilosos...

La reja no se ha cerrado; perdida la mirada, las blancas manos en el hierro, quedó la maja absorta, y su cara es un pálido milagro de la luna y la emoción...

III.—Fandango de candil.

Un clásico *baile de candil* en noche de fiesta; cuando cruzan las parejas el destartalado portalón, y en la espaciosa sala enjabelgada, con candiles humeantes, se acomoda la flor y nata del barrio de la Latina. Entre majas, chisperos, dueñas, picadores y estudiantes pasan las bailarinas y tocadores y florece la contagiosa alegría del fandango, hijo del gitano de la antigüedad, jacarandoso, de ritmo sostenido, endiablado, al compás de las castañuelas, levantando un torbellino de faldas y taconeando de los pies menudos con toda la sal de la tierra, los quiebros de cintura, las entradas y sus danzas adornando ese *baile de tararira* entre *duendes* y *floreos* de los maestros tañedores...

Pero ha entrado un grupo de majos de rumbo con *usias* enjoadas, cuyo porte señorial les compromete. Entre ellos, el majo y la maja, que provocan miradas y murmullos; mientras, ellos se miran en los ojos..., hablan de amores sin parar en mientes..., y el baile, que decayó un momento, se reanuda con un ritmo estupendo, endiablado, tan nuestro, sin árabe atavismo, madrileño por excelencia, por la usanza y el remoto derecho de conquista...

IV.—Quejas, ó la maja y el ruiñeñor.

Enamorada y triste sorprendió el Véspero á la maja en un jardín de Aranjuez, y toda la melancolía del crepúsculo penetra en su alma; se destila gota á gota como el agua quejumbrosa del surtidor... Entre el bosque sombrío y recortado buscó el banco de piedra enmohecida donde reclinar su hermosura, más pálida entre el negro de su traje y la flor sangrienta que muere de envidia en sus cabellos.

Y van sus quejas dolorosas al unísono del magno acorde de la tarde y del silencio; cuando hay rumores de alas, cimbrean

besándose las frondas y perduran vanas notas de la vida invisible...

Entonces canta en la espesura un ruiseñor .. y la maja evoca en sus amores al ausente galán; el misterio del amor y la muerte la estremecen... ¡Oh angustia de las cosas que fueron! Mientras, el pájaro de ensueño salpica la noche con una sinfonía de cristal.

En la altura brilla el prodigioso paréntesis de plata, y el ruiseñor enmudece, levantando el vuelo... La maja revive su abandono, y en el solitario jardín agonizan lentamente los ecos de la noche, de la fontana y de una maravillosa canción.

CONDESA DEL CASTELLÁ.

III.—Fandango de canchil.

En la noche de un día de fiesta, cuando cruzan las parejas del bailarado por el salón, y en la espesura de las frondas, con cantos que se escuchan en la noche, se oye el ruido de la fiesta. En la noche, cuando se oye el ruido de la fiesta, se oye el ruido de la fiesta. En la noche, cuando se oye el ruido de la fiesta, se oye el ruido de la fiesta.

En la noche de un día de fiesta, cuando cruzan las parejas del bailarado por el salón, y en la espesura de las frondas, con cantos que se escuchan en la noche, se oye el ruido de la fiesta. En la noche, cuando se oye el ruido de la fiesta, se oye el ruido de la fiesta.

IV.—Quejas de la maja y el ruiseñor.

En la noche de un día de fiesta, cuando cruzan las parejas del bailarado por el salón, y en la espesura de las frondas, con cantos que se escuchan en la noche, se oye el ruido de la fiesta. En la noche, cuando se oye el ruido de la fiesta, se oye el ruido de la fiesta.

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Sonata en mi mayor, obra 109.

Sonate für das Pianoforte componirt und dem Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet von Ludwig van Beethoven. 109^{ten} Werk. Eigenthun des Verlegers. Berlin in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

(Sonata para piano compuesta y dedicada á la señorita Maximiliana Brentano por L. v. B., obra 109.)

Las tres últimas sonatas se suceden sin interrupción en sus números de orden. Beethoven llevaba dos años sin publicar nada importante, consagrado á la composición de los *lieder* escoceses y de las variaciones sobre cantos populares encargadas por J. Thomson, de Edimburgo, cuando algunos periódicos comenzaron á hablar de que sus últimos trabajos lo habían agotado é inhabilitado para producir nuevas creaciones. Estos comentarios, según refiere Schindler, divertían grandemente al maestro.

El Conde de Brunswick escribió á Schindler, inquieto por las noticias que corrían, y éste se apresuró á contestarle que Beethoven había estado en Mödling recogiendo ideas «como una abeja», y que había escrito después «de un tirón» tres sonatas para piano.

Los dos últimos tiempos de la primera de ellas fueron compuestos, según Nottebohm, en 1820; la obra completa fué publicada en noviembre de 1821, dedicada á Maximiliana Brentano.

Años atrás había conocido Beethoven á Bettina Brentano, la amiga de Goethe, con la que éste siguió su *Correspondencia con un niño*. Las relaciones de Bettina con Beethoven se habían colocado desde el primer momento en un pie de gran intimidad. Poco después de la primera entrevista escribió Bettina á Goethe: «Cuando le vi la primera vez, el Universo entero desapareció para mí. Voy á hablarte de Beethoven; él es quien me ha hecho olvidarme del mundo, y hasta de ti mismo, ¡oh Goethe! No sé cómo expresarme; pero aunque parezca incomprensible é inverosímil, no creo que me equivoque asegurando que marcha á la cabeza de la Humanidad. ¿Vivirá lo

bastante para resolver el sublime problema que ha planteado su genio? ¿Podrá alcanzar el fin ideal que se ha propuesto y legarnos la clave misteriosa que debe abrirnos las puertas de la verdadera felicidad?... Desde nuestra primera entrevista viene á verme todos los días si yo no voy á buscarle; por hablar con él dejo las reuniones, los teatros y los museos.» La intimidad de Beethoven con Bettina se extendió á toda la familia de ella, y principalmente á su hermano Franz, casado con Antonia Birkenstock. Hija de ellos era Maximiliana Brentano, una niña cuando la conoció Beethoven, ya mujer cuando le dedicó esta sonata, enviándosela en 6 de diciembre de 1821, con una carta rebosante de afecto y ternura. «;Una dedicatoria!—decía en ella—. No, no es una de esas de las que tanto se abusa. Es el espíritu, que une en este mundo á los hombres buenos y nobles, y que el tiempo no puede destruir. Ese espíritu es el que te habla: lo tengo presente tal como era en tus años infantiles; con tu madre, tan admirable y espiritual; con tu padre, de tan buenas y nobles cualidades, siempre preocupado por sus hijos. . El recuerdo de una amiga noble no puede nunca apagarse. Acuérdate alguna vez de mí bondadosamente. Un adiós cariñoso. El cielo bendiga tu vida y la de los tuyos.»

En esta sonata, como en la anterior, vuelve Beethoven á hacer uso de las indicaciones italianas de movimiento, subrayando ó ampliando con indicaciones en alemán únicamente el tema y alguna de las variaciones del tiempo final.

Pocas sonatas han ocasionado comentarios tan diversos y tan opuestos. Marx apenas si se detiene en el estudio de las tres sonatas finales; Reinecke nada dice de su carácter general; Elterlein la considera principalmente desde el punto de vista de su construcción formal, criterio aplicado también por otros comentaristas, quienes la califican de árida, endeble y difusa, por oír Beethoven en ella ciertas *ccsas* que los demás oídos no pueden ni adivinar. Para Nagel es una exteriorización de la misteriosa vida, de la elevación extraordinaria del espíritu de Beethoven; un círculo que con amplio vuelo describe su fantasía por las alturas y profundidades del Universo; un anhelo interno puramente espiritual que termina en una tranquila resignación, con el especial colorido de sus variaciones lentas. Ninguno ha derivado la interpretación de esta sonata de la dedicatoria á Maximiliana Brentano ni del afecto del autor por Bettina, uno de los más hondos de su vida, de los que más difícilmente se resignó á perder.

Vivace, ma non troppo.—La original construcción del tiempo ha sido muy distintamente interpretada. Nueve compases en *rivace* van seguidos de un *adagio espressivo* que sólo ocupa siete; vuelve el primer tiempo, se reproduce el segundo, y termina con una vuelta al primero. Bülow considera el *adagio* como una fantasía libre; Reinecke, como segundo tema, descubriendo la forma de primer tiempo de sonata á través de su desenfadada y libre construcción. «El tema primero—dice Nagel—no llega, al fin: se interrumpe con vehemencia, como un tormentoso grito de dolor, para continuar con tranquilidad re-

signada en libre fantasía.» Agrega Nagel que las características de este tiempo las constituyen su formación original, profusamente movida, la energía y la fuerza alternando con un sentimiento doloroso, la originalidad de sus motivos y su misión en el conjunto, el extraño dualismo de sentimientos, como reflejo del alma destrozada de Beethoven. Reinecke le llama el más libre y fantástico de los tiempos iniciales en las últimas sonatas; Lenz no puede descubrir su sentido; Elterlein le considera como una fantasía libre en la que el alma se sumerge en el mundo de los ensueños; Marx, por último, se fija especialmente en el *adagio*, de un penetrante dolor, como una puñalada en el pecho, y en el breve coral que aparece hacia el fin.

Todo el tiempo es un *lied* de espiritual poesía, como un ensueño del alma interrumpido dos veces con más agitados pensamientos, como una meditación contemplativa de recuerdos ó dichas pasadas.

Prestissimo.—Todos los comentaristas fijan su atención en el curioso procedimiento de que aquí se sirve Beethoven. Los dos motivos principales aparecen en los primeros compases, uno en la parte superior y otro en el bajo, trasladándose éste después á la parte superior como característico de la parte central.

Todo el tiempo es apasionado y enérgico, tempestuoso y movido, con su construcción mirando en cierto modo al pasado. (Nagel.) Marx encuentra en él un presagio funesto y una agnía de muerte. A Elterlein le sugiere la evocación de las Furias persiguiendo á Orestes, con su agitación nerviosa.

Andante.—El final de esta sonata es un tema con variaciones, y aunque todavía no se desarrollan éstas con el místico y profundo sentido de las de la sonata final, son tan inspiradas é internas, y se alejan tanto por su concepción de las obras anteriores, que constituyen un ejemplar valiosísimo. Habla el tema, según Nagel, el lenguaje de la fuerza segura que domina sus pasiones, la seguridad en sí mismo de una naturaleza fuerte, invadida después por un pesar pasajero; es, por su belleza y expresión, como la suave luz de un sol vespertino, con sus sentimientos de paz y la tranquila serenidad de su alma. Marx llama al tema una de esas melodías llenas de sagrada devoción, en las que el alma, en abstracción profunda, refleja el pasado, no pensando, sino dejando que los recuerdos se enseñoreen completamente de ella; y Lenz, analizándolas con un criterio especial, observa que el ideal contenido del tema no aparece aquí como centro de las variaciones, en las que el carácter de aquél aparece más ó menos desvirtuado.

Los comentarios hechos sobre cada una de las variaciones ocuparían mucho lugar. Baste señalar aquí la profunda belleza de la primera, que más parece melodía y pensamiento independiente que desviación ó derivación del tema; la sublime y penetrante expresión de la cuarta, de solemne belleza, y la poesía que envuelve á la final.

Vivace, ma non troppo. — Adagio espressivo.

Sempre legato y dulce, con el acompañamiento reducido á completar el ritmo de semicorcheas, completando al mismo tiempo la armonía, aparece el primer tema, que comienza así:



Bruscamente lo interrumpe el *adagio espressivo*, al principio en un sentido melódico, en la tonalidad de do sostenido menor,



después en estilo de fantasía ó de cadencia. La continuación del motivo inicial se enlaza con el *adagio* en su primitivo movimiento y figuración, *dolce y sempre legato*, engendrando á veces una melodía nueva, y ascendiendo de la región grave á la aguda.

Se produce de nuevo en la región aguda, acompañado por unas octavas descendentes en el bajo, y tras él, el *adagio espressivo*, muy modificado melódica y armónicamente. Un fragmento del primer motivo, alterado, engendra el final. Cortándolo, aparece un breve episodio en estilo de coral.

Prestissimo.

Con carácter de *scherzo* beethoveniano, aunque sin seguir esta forma, comienza en mi menor, destacándose con igual importancia la melodía del tema y el bajo, acompañado éste de la indicación *ben marcato*:



como contrapunto de un dibujo descendente, en semicorcheas, de la mano izquierda. Estos contrapuntos se invierten por períodos de cuatro compases.

Cuarta. *Un poco meno andante cioè é: un poco più adagio come il tema. (Etwas langsamer als das Thema.)*—En nueve por ocho. La figuración de su primer compás persiste en toda la primera repetición. La segunda adopta la de semicorcheas, destacando la melodía por medio de *sforzando*.

Quinta. *Allegro, ma non troppo.*—En compás binario y en estilo fugado toda ella.

Sexta. *Tempo primo del tema: cantabile.*—Comienza iniciando el tema sobre una pedal superior, y se desarrolla libremente. En poco espacio se suceden varias indicaciones de compás. La mayor parte de ella se desarrolla en fantasía, utilizando casi siempre la pedal si, unas veces en el bajo, otras en una parte intermedia ó en la parte superior, generalmente en trino.

El tema, en la forma de su exposición, termina el tiempo.

El próximo concierto se celebrará el
sábado 19 de abril de 1913, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano).

VII

Seis preludios y fugas del clave bien temperado

(segunda parte)..... BACH.

III *Do sostenido mayor* (primera vez).

IV *Do sostenido menor* (primera vez).

XIII *Fa sostenido mayor* (primera vez).

XIV *Fa sostenido menor* (primera vez).

XXIV *Si menor* (primera vez).

XXIII *Si mayor* (primera vez).

Sonata en mi bemol menor..... P. DUKAS.

Sonata en la bemol mayor, op. 110..... BEETHOVEN.



El próximo concierto se celebrará el sábado 19 de abril de 1915, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISSLER (piano).

VII

Seis preludios y fugas del clave bien temperado

Segunda parte.....

III Do sostenido mayor (primera vez).....

IV Do sostenido menor (primera vez).....

XIII Fa sostenido mayor (primera vez).....

XIV Fa sostenido menor (primera vez).....

XV Si menor (primera vez).....

XVIII Si mayor (primera vez).....

Sonata en mi bemol menor..... F. Dukas.....

Sonata en la bemol mayor, op. 110..... Liszt.....

