

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XIII.—1913-1914

CONCIERTO IV

(216 de la Sociedad)

Miércoles 7 de enero, en el teatro de la Comedia, á las cinco
de la tarde.

SONATAS DE PIANO Y VIOLÍN

GEORGES ENESCO (violín)

MAURICE DUMESNIL (piano)

I

PROGRAMA

Primera parte.

Sonata núm. 3, en mi mayor..... J. S. BACH.

- I. *Adagio.*
- II. *Allegro.*
- III. *Adagio, ma non tanto.*
- IV. *Allegro.*

* Sonata núm. 6, en do mayor (núm. 296 del
Catálogo Köchel)..... W. A. MOZART.

- I. *Allegro vivace.*
- II. *Andante sostenuto.*
- III. *Rondó.*

Segunda parte.

Sonata en la menor, op. 105..... R. SCHUMANN.

- I. *Mit leidenschaftlichem Aus-
druck (Con apasionada expre-
sión).*
- II. *Allegretto.*
- III. *Lebhaft (Vivo).*

Tercera parte.

Sonata en la mayor..... C. FRANCK.

- I. *Allegretto, ben moderato.*
- II. *Allegro.*
- III. *Recitativo-fantasia.*
- IV. *Allegretto, poco mosso.*

Piano Gaveau. Descansos de quince minutos.

* Primera audición en esta Sociedad.

GEORGES ENESCO

Nació en Dovokoi (Rumania) en 1881. Discípulo de Bachrich, Hellmesberger y Fuchs en el Conservatorio de Viena, y en París de Marsick, Massenet, Gedalge y Fauré, dióse á conocer como compositor en 1898, y en 1900 como violinista en los Conciertos Colonne. Desde entonces ha recorrido con brillante éxito la mayoría de los grandes centros musicales de Europa. La crítica está unánime en reconocerle un gran temperamento, sólida y admirable técnica, así como gran fidelidad interpretativa, especialmente de los clásicos y de la escuela moderna francesa. El número de sus composiciones para orquesta y de música de cámara es ya considerable, siendo especialmente conocidas y celebradas su sinfonía, la *suite* en *do* y las dos *Rapsodias rumanas*.

MAURICE DUMESNIL

Nació en Angulema en 1884. Alumno del Conservatorio de París, lograba un primer premio en 1905; pero lo mejor y más sólido de su educación musical lo adquirió bajo la dirección de Emmanuel Moore. Sus *recitals* en los Conciertos Lamoureux y Colonne y en la Sociedad Filarmónica de París le dieron rápida nombradía, hoy consolidada por los públicos de Inglaterra, Holanda, Bélgica, Suiza y Alemania, en donde desde su aparición señalaron en él los más eminentes críticos un intérprete extraordinario de Mozart, Schumann, Liszt y Bach. cuyas grandes obras de órgano (arregladas para Dumesnil y á él dedicadas por Emmanuel Moore) constituyen la especialidad de este artista.

Juan Sebastián Bach.

(1685-1750)

Sonata número 3, en mi mayor.

El genio que resumió en su obra todas las tendencias del arte musical de su siglo, no podía permanecer extraño á ninguna forma de ese arte. Así, el nombre de Juan Sebastián Bach, que brilla en la *fuga* y en la *suite*, aparece también en la historia de la *sonata*. Todos los elementos de perfección llevados á esa forma por los grandes italianos, por Corelli, Geminiani, Locatelli, y por los alemanes Kuhnau, Telemann, Graupner y Mattheson, se resumen y sintetizan en la espléndida *sonata* de Juan Sebastián Bach; y si la liberación absoluta de esa forma musical, desprendiéndose para siempre del yugo de la *suite*, no se efectuó hasta Felipe Manuel Bach, cuyas sonatas de tipo ditématico ya hacen presentir á Beethoven, por lo menos corresponde al autor de *El clave bien temperado* no pequeña parte en el poderoso impulso que había de llevar en Alemania la *sonata* al glorioso período de la evolución beethoveniana.

Ocupándose Vincent d'Indy de las *sonatas* de Juan Sebastián Bach, hace notar la curiosa particularidad de que, procediendo de la misma estética que las italianas de Corelli y Locatelli, su disposición en *trío* revela ya una tendencia hacia el arte *colectivo* de la música de cámara, mientras en la *sonata* italiana de la época, el instrumento recitante, siempre tratado como un individuo aparte, presagia el próximo advenimiento del estilo decadente que engendró el *concerto*, padre á su vez del *virtuosismo*.

Juan Sebastián Bach compuso cerca de treinta sonatas para órgano, flauta y clave, para viola *da gamba* y clave, dos violines, etc., y seis para violín con clave acompañante. La mayor parte de estas sonatas proceden, como las *suites*, del llamado período de Cöthen.

Spitta, el gran biógrafo de Bach, se expresa así respecto de las seis sonatas de violín, la tercera de las cuales se ejecuta en el presente concierto: «La forma ternaria acúsase en ellas tan distinta ó más distintamente aún que en la *sonata* de Beethoven, y la proporción y relaciones de las tres partes entre sí es la misma, puesto que la tercera parte es una reproducción de la primera, y en la segunda se trabaja temáticamente el mate-

rial expuesto; la única diferencia consiste en que la moderna sonata se basa en los dos temas de la forma de *lied*, mientras la antigua es una derivación de la fuga, por lo cual en la primera predomina el género homófono, y en la segunda la polifonía con sus rasgos característicos. Si se considera el primer adagio como introducción al primer tiempo, la forma general no difiere de la sonata moderna. En ésta, como en la mayor parte de las de Bach, el organismo del primer *allegro* está estricta y típicamente construido en tres secciones; en el *allegro* final, Bach acostumbra á emplear la forma de danza en dos secciones, de uso general en su tiempo, combinada con la forma fugada.»

En sus notas á estos programas, D. Cecilio de Roda estudiaba así la *Sonata en mi mayor*, número 3 de la serie:

«El primer **adagio** es más bien un aria de violín con su melodía cargada de adornos, en el estilo italiano de la época, siempre libre y cantable, sin que su libre curso esté sujeto por traba alguna de forma.

»En el **allegro**, en estilo fugado, á dos voces, sobre un bajo que luego se une á la fuga como tercera voz, domina esa jovial alegría, graciosa y feliz, tan característica de Bach, destacándose en él la parte del centro, más melódica. Spitta analiza este tiempo en su forma ternaria, actuando la tercera sección de repetición abreviada de la primera.

»Spitta considera el **adagio** como una chacona de íntima y penetrante expresión, con el motivo del bajo repetido quince veces, desarrollándose sobre él un tema independiente entre el piano y el violín. En la parte central, siempre sobre el *ostinato*, aumentan el interés las imitaciones en estrechos entre los dos instrumentos.

»El **final**, en estilo fugado, se basa también en la forma ternaria. Gracioso y alegre, parece un reflejo de la jiga por su aire y su carácter.

ADAGIO

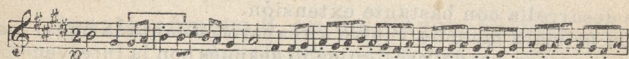
»Sobre la fórmula de acompañamiento que propone el piano comienza á cantar el violín la melodía en *mi mayor*,



que se desarrolla extensa y libremente, recargada de adornos sin dejar de mirar nunca al motivo inicial, con el canto encomendado al violín, y sin abandonar el piano el motivo de acompañamiento propuesto al principio.

ALLEGRO

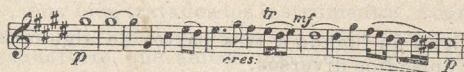
»Sobre un bajo en negras, expone el piano el tema, en *mi mayor*:



»Al contestarle el violín á la quinta, el piano inicia un contramotivo que no es sino la parte del tema marcada con una llave en la inserción musical, contramotivo que juega un importante papel en el curso de este tiempo, tratado siempre á tres voces.

»Sobre un bajo más movido, vuelve el piano á iniciar el motivo, desarrollado ahora á tres partes, por apoderarse el bajo del motivo de la fuga.

»En la parte central, en *do sostenido menor*, canta el violín, acompañado por un dibujo melódico de la mano derecha del piano, y sobre el bajo, que á veces apunta fragmentos del motivo anterior, la melodía

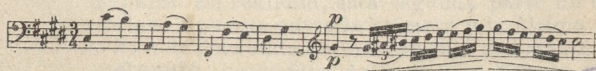


trocando después sus papeles el violín y la melodía del piano.

»El motivo fugado vuelve á predominar en un extenso desarrollo, reapareciendo al final en su forma primera, cantado por el piano, fortísimo, sobre el bajo y un contrapunto del violín.

ADAGIO, MA NON TANTO

»El dibujo del bajo, iniciado en los cuatro primeros compases del piano á solo, persiste á través de todo el tiempo en las distintas tonalidades que recorre la línea melódica. Sobre él comienza el violín á cantar la melodía



reproducida por el piano en *mi mayor*.

»La parte central se inicia en *sol sostenido menor*, sobre el mismo bajo, con estrechas imitaciones entre el violín y el piano, á tres voces, sin acompañamiento. Comienza así:



y se desarrolla con bastante extensión.

»La primera melodía vuelve á reaparecer cantada por el piano en la región grave, prosiguiendo después con la intervención melódica del violín, hasta terminar con la primera frase de la melodía.

ALLEGRO

»El tema, en *mi mayor*, que inicia el violín sobre el bajo del piano,



se desarrolla en un fugado á tres partes de alguna extensión cortado por episodios diversos.

»Una nueva idea en tresillos en *mi mayor* que expone el violín,



se desenvuelve melódicamente con breves intervenciones de un fragmento del tema primero, reproduciendo después el piano la nueva idea en *si mayor*.

»Las intervenciones del tema de la fuga van siendo cada vez más frecuentes é importantes, hasta dominar el tema por completo. Su nuevo desarrollo, más extenso que el de la primera parte, conduce al final.»

W. A. Mozart.

(1756-1791)

Sonata número 6, en do mayor, número 296 del Catálogo Köchel.

Lleva la fecha de 11 de marzo de 1778, correspondiendo, por tanto, á la época de Mannheim, una de las más azarosas en la azarosa vida de Mozart. La escribió para su discípula de clave Teresa Pierron, á quien aparece dedicada, no publicándose hasta noviembre de 1781, en Viena. Formaba parte de una colección de sonatas patrocinada por la Condesa Thun y otras aristocráticas damas, ganosas de aliviar la precaria situación del maestro. El editor las anunciaba así: «Seis sonatas para piano, con acompañamiento de violín, por el conocido y celebrado maestro Wolfgang Amadeo Mozart; op. 2.»

«Estas sonatas—escribía Cramer, crítico del *Magazine für Musik*—son únicas en su género, ricas en ideas nuevas, y ostentando el sello genial del autor; en extremo brillantes, en ellas aparecen muy bien tratados los instrumentos. Además, el acompañamiento del violín se halla tan artísticamente combinado con el pianoforte, que ambos instrumentos se encuentran en constante actividad, exigiendo del violinista una pericia tan grande, por lo menos, como la del pianista.»

En la *sonata en do*, sin ser de las más perfectas del maestro de Salzburgo, hállanse todas las características de su estilo: luminosidad, distinción exquisita, abundancia melódica y gran equilibrio de estructura.

El primer tiempo, **allegro vivace**, esencialmente rítmico, es de una gracia y fresca encantadoras; adopta la forma ternaria, apareciendo netamente delimitadas sus partes expositiva, central y reexpositiva. En la primera aparece el tema secundario de transición, tan frecuente en las sonatas mozartianas, y que tanto interés presta á la preparación y entrada del segundo tema. La parte central carece de ese gran desarrollo temático que ha de elevar luego Beethoven al grado sumo de perfección; pero ofrece abundantes contrastes de coloración dentro de la característica suavidad de tonos mozartianos, y prepara con interés creciente la reexposición de los dos temas principales. En realidad, esta segunda parte no es sino un amplio enlace ó puente entre la primera y la última.

Delicioso *lied*, de fisonomía eminentemente mozartiana, es el **andante sostenuto**, verdadero descendiente directo del *menuetto*. El contraste entre el tema inicial, ingenuo y apacible, y

el que integra la parte central, interrogativo, insinuante y tiernamente apasionado, es una de las más felices inspiraciones de Mozart y el momento de mayor interés del tiempo y de la sonata.

El **rondó**, con la deliciosa frivolidad juguetona de su tema principal y de los que constituyen las partes intermedias, muestra toda la gracia, toda la frescura y jugosidad del genio de Mozart, sirviendo de digno remate á la sonata.

ALLEGRO VIVACE

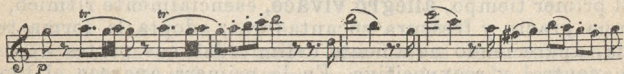
El piano expone el primer tema, fuerte y *risoluto*,



reforzado rítmicamente por el violín en el primer motivo y sus dos imitaciones, contruidos sobre el acorde de tónica. Tras una repetición integral del tema que tiende á afirmar la tonalidad, continúa aquél desarrollándose para dar entrada al tema de transición, cantado por el piano,



y que en su segunda parte, graciosa y movida, presenta la clásica inflexión hacia la dominante, en la que aparece el segundo tema,



también expuesto por el piano y subrayado por movido diseño del violín, invirtiéndose luego los términos, para enlazar con una *coda* de sencillez y concisión encantadoras.

La parte central está constituida primero por el tema de transición de la expositiva, ahora en *sol mayor*, repetido por el piano, y luego por un pasaje modulante de enlace con interesante intervención melódica del violín sobre un agitado acompañamiento que se resuelve *stacatto* y piano en la reexposición completa del tema principal y del segundo, presentados en el tono fundamental. El tiempo finaliza con la ya citada *coda*, ahora en *do mayor*.

ANDANTE SOSTENUTO

Apoyado incidentalmente por el violín, canta el piano el primer tema, en *fa*,



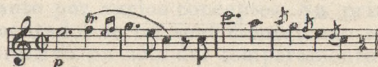
que se prolonga en una segunda parte, acompañadas las dos por simples tresillos en la mano izquierda, y ambas con el signo de repetición. La exposición del tema central, en *si bemol*,



está encomendada al violín, sobre un acompañamiento en figuras de semicorcheas, modulando á *do mayor*, y luego por una repetición obstinada del diseño interrogativo inicial del tema al tono fundamental de *fa*, en el que reaparece el primer tema, cantado ahora por el violín en su primera parte, y en la segunda por el piano, que vuelve á decir el tema ya en forma conclusiva. Una *coda* de diez compases pone fin al tiempo.

RONDO: ALLEGRO

El piano inicia, suave, el primer tema, en *do*,

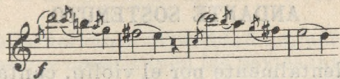


acompañado por el violín, que lo recoge luego y termina sobre la tónica, repitiéndose la parte. Una transición de ocho compases modulando á *sol mayor* prepara la entrada de la segunda idea, en dicho tono,

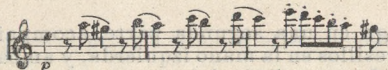


*

cantando la primera parte el violín, y repitiéndola en menor el piano. Este expone, fuerte, la segunda parte del tema,



reproducida inmediatamente por el violín. Un pequeño enlace lleva á la primera reaparición del tema principal, seguido de nueva parte intermedia en *la menor*, sobre cuya idea,

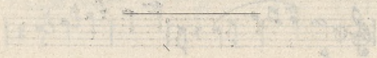


dialogan graciosamente ambos instrumentos, para cantar, por último, el violín, sin réplicas del piano, la parte intermedia terminal en *fa mayor*, que se inicia así:



reapareciendo tras ella la segunda idea principal, pero ya presentada en la tónica. Una postrera exposición del tema primero y una *coda* de diez y seis compases terminan el rondó.

RONDÓ: ALLEGRO



Roberto Schumann.

(1810-1856)

Sonata en la menor, obra 105.

Procede como la sonata en *re menor*, obra 121, del mismo momento de producción en la vida de Schumann, del período comprendido entre los años 1851 y 1852, uno de los de mayor actividad creadora del desventurado músico. Compuesta en septiembre del primero de los citados años, no se publicó hasta febrero del siguiente. Schumann no quedó satisfecho de su primera obra para piano y violín. En realidad, había creado en esa forma musical algo que aventajaba á la sonata en *la*, no obstante ser de fecha muy anterior: eran las tres sonatas para piano en *fa sostenido*, en *fa* y en *sol*, correspondientes á los años 1835, 1836 y 1838. A poco de terminarla, decía el maestro de Zwickau á sus íntimos, en uno de los raros momentos en que su misantropía y sus crisis nerviosas le permitían romper su obstinado mutismo: «Esta primera sonata de violín no me ha resultado; tendré que hacer otra, á ver si me sale mejor.» Y ese propósito se realizó un mes después en forma satisfactoria para el compositor, que sumó al generoso caudal de sus obras la hermosa sonata en *re menor*, ya ejecutada en esta Sociedad.

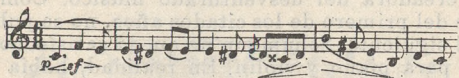
Ciertamente, la sonata en *la menor*, ni por sus dimensiones, ni por la calidad de sus ideas, ni por el desarrollo de las mismas, alcanza la importancia que la obra 121. Es, sin embargo, muy interesante por varios conceptos. Su primer tiempo, inquieto, atormentado, de un sentimentalismo casi morboso, es bien representativo no sólo del temperamento del autor, sino del período en que fué escrita la sonata: el período del romanticismo exaltado, cuyos cinco representantes en música fueron Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin y Schumann, el más genial de todos ellos; período que si bien enriqueció el arte con verdaderas obras maestras del género en el *lied*, en la música instrumental y dramática, por lo que se refiere á la bella y noble «forma-sonata», ó no representó ningún progreso sobre los mejores modelos dejados por Haydn, Mozart y Beethoven, limitándose las diferenciaciones á la introducción de ese elemento característico del romanticismo musical que llamaríamos la exageración expresiva, ó bien ejerció una acción retardadora y

disasociante sobre la marcha evolutiva de la forma, tan netamente iniciada por Felipe Manuel Bach.

También interesa conocer esta sonata, porque ella revela de un modo que no deja lugar á dudas las dos poderosas influencias que actuaron sobre el genio schumanniano: la influencia de Juan Sebastián Bach, del que derivó toda su técnica el maestro de Zwickau, y la influencia de Mendelssohn, el más sabio y cultivado de los cinco grandes románticos, y por el que tuvo Schumann verdadera adoración. La sugestión mendelssohniana puede apreciarse claramente en el primero y segundo tiempos de la sonata que hoy se ejecuta; la de Bach, en el tercero.

CON APASIONADA EXPRESION

Sobre un entrecortado diseño pianístico, en arpeggios, y sin preparación alguna, enuncia el violín, piano, el tema inicial en *la*,

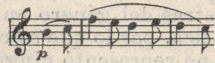


que, pasando luego de uno á otro instrumento, completa el violín, en *crescendo*, con vehemencia cada vez mayor, hasta resolverse fuerte, en dibujos arpegiados, que imita el piano y que apoya luego con acordes tenidos.

Como motivo de transición aparece enérgicamente en el piano el característico apunte melódico



que tan importante papel ha de desempeñar en este primer tiempo, alternando con el primer tema. En este instrumento reaparece seguidamente como elemento de transición el motivo principal, que surge en *do mayor*, dulcificada su expresión dolorosa por una sencilla modificación modal, y que repite el piano. Afirmada la tonalidad de *do mayor*, murmura dulcemente el piano la idea melódica



imitada por el violín, apoyada ó comentada por el piano, y que terminan al unísono ambos instrumentos, cerrando la parte expositiva el apunte melódico de transición, expuesto ahora

en *do mayor*, y que lleva, tras dos compases de enlace, á la repetición de la primera parte.

La central se inicia con el primer tema, incompleto, interviniendo luego como elementos de desarrollo el característico diseño de transición, un nuevo apunte melódico, muy breve, que canta el violín, terminándose la parte por una alusión al motivo principal, en valores aumentados, que acrece considerablemente su expresión patética.

Repetición casi literal de la primera parte es la tercera del tiempo, con la diferencia de que la segunda idea melódica vuelve ahora en *la mayor*, como en una suprema tentativa hacia la luz y la alegría. La tonalidad se modifica rápidamente, adoptando la inflexión al modo menor, en el que se inicia la *coda*, constituida por nuevas y reiteradas alusiones á la idea dominante, sobre la pedal de tónica, un animado pasaje en figuraciones rápidas de semicorcheas y diversas utilizaciones de elementos temáticos de la parte expositiva.

ALLEGRETTO

Da principio con el tema, en *fa*,

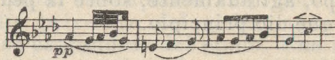


que subraya sencillo acompañamiento pianístico, que termina graciosamente, tras de un *ritardando* y un reposo, en esta forma:



imitada por el piano. El motivo ha de reaparecer frecuentes veces, ya en el comentario pianístico, ya en el violín, engendrando al final una nueva idea.

La repetición del primer período del tema principal da entrada al *cantabile*,



presentado en *fa menor*, pianísimo, sobre sencillo contrapunto en el piano, tras del que se repite íntegramente la primera sección del *lied*. Un pasaje más movido, en *re menor*, en cuya cons-

trucción se aprovechan elementos expositivos, trae la reaparición del tema principal, con algunas variantes, extinguiéndose el tiempo en brevísima *coda*, con un fugaz recuerdo al tema inicial, pianísimo y *pizzicato*.

VIVO

Allegro tratado en forma de *rondó*, empieza sobre una pedal del bajo, en *la*, piano y resuelto, con el agitado motivo



que tratan ambos instrumentos en estilo fugado. Cuatro compases de transición dan ingreso á la segunda idea, en *fa*, de carácter dulce y apacible, marcada antítesis del primer tema,



que expone el violín, incidentalmente apoyado por el piano. Un enlace en *la*, imitándose estrechamente ambos instrumentos sobre la reproducción del primer motivo, encauza la repetición de la idea principal.

Nuevo pasaje en imitaciones prepara la nueva y apasionada idea melódica, en *mi mayor*, cantada por el violín,



sobre un acompañamiento en tresillos, circulando al final en el piano, y alternado con alusiones del violín á la segunda idea, el motivo principal, que se impone, por último, y que por una inflexión á la modalidad menor surge en su primera forma, terminando el tiempo, agitadamente, sobre la pedal de tónica, en la misma forma que dió principio.

AUGUSTO BARRADO.

·César Franck.

(1822-1890)

Sonata en la mayor.

Es la única sonata para estos instrumentos que compuso César Franck. Data de 1836 y está dedicada al célebre violinista Eugenio Ysaye. Se ejecutó por primera vez en la Sociedad Nacional de París el 24 de diciembre de 1887 por Mme. Bordes-Pène y M. Remy, y su éxito fué tan grande, con tanto entusiasmo la acogieron artistas y público, que al poco tiempo figuraba en primera línea entre las sonatas modernas para violín y piano. La sonata de César Franck y las de Brahms son las sonatas modernas que con más frecuencia aparecen en los programas de conciertos.

Vincent d'Indy, el célebre compositor francés, discípulo predilecto de César Franck, dice, al hablar de esta sonata: «La osatura melódica de esta obra maestra está formada por tres grandes temas, de los cuales el primero (primer tema del primer tiempo), célula generatriz presentada al principio en estado de ritmo, rige, por sus múltiples variaciones, toda la economía orgánica de la obra. En cuanto á los otros dos (primer tema del segundo tiempo y melodía de la fantasía), aparecen sucesivamente según las exigencias del momento, y no alcanzan su vitalidad definitiva sino cuando aquél llega á la cumbre. No necesito decir que la primera de estas células orgánicas sirve de tema común á los cuatro números de que se compone la obra, y que engendra en el final una atrevidísima transformación del antiguo tipo rondó, admirable y definitivo ejemplo de *canon me'ódico*, tal como Franck sólo fué capaz de concebirlo.»

Los dos temas del primer **allegro** constituyen dos personalidades que jamás se funden. Cada uno vive su propia vida: resignada, tranquila, melancólica, impregnada en dulce abandono, la melodía privativa del violín; apasionada, caliente, rebelde, la que es patrimonio del piano. Una á otra se oponen, sin episodios, sin desarrollos, sin el auxilio de un elemento comunicativo, colocando frente á frente los dos estados de alma.

En el segundo **allegro** se oponen también los dos temas principales: el primero, dramático y tormentoso, algo á lo Schumann; el segundo, dulce y tranquilo, soñador. El desarro-

llo se extiende, como en el final del cuarteto en *re*, en un indeciso trabajo de creación, con vacilación en la elección de temas, como si el compositor dejara allí la huella de sus vacilaciones y de sus pensamientos.

El tercer tiempo, titulado **recitativo-fantasia**, es más bien una improvisación. Los recuerdos de temas anteriores que propone el piano sirven de intermedios á la improvisación del violín, que vuela libremente, dejando vagar los dedos sobre las cuerdas en una fantasía, recreo de sonidos. Mientras el piano mira á las ideas ya vertidas, el violín se desprende de todo contacto con ellas; y cuando las toca, es para desvanecerlas como la imagen de un recuerdo lejano. Al fin aparece la melodía en *si menor*, unas veces dulce y candorosa, otras dramática, vehemente, apasionada, reuniéndose con ella el tema del primer tiempo sin contacto alguno con su primera expresión, como si aquel sentimiento antiguo hubiera desaparecido para no volver.

Con el tema del **final**, tranquilo, inocente, sereno, admirable canon melódico, se van mezclando los temas anteriores en un trabajo de recopilación altamente interesante. La originalidad de factura no cede en nada á lo original é intenso de la expresión.

ALLEGRETTO, BEN MODERATO

Los cuatro primeros compases, en los que el piano, á solo, apunta el principio rítmico del tema principal, preparan su aparición, cantado por el violín, *molto dolce*, en *la mayor*:



Se desarrolla siempre melódicamente, con la voz cantable encomendada al violín, hasta aparecer el segundo tema, en *mi mayor*, cantado por el piano á solo, *sempre forte e largamente*,



prosiguiendo el mismo instrumento la melodía en *fa sostenido menor*—*molto dolce*—sobre un acompañamiento más movido.

El violín apunta el principio del primer tema, respondiéndole un eco del piano, continuando el violín la melodía hasta reaparecer el tema principal.

Lo canta, como antes, el violín, sobre un acompañamiento

distinto; el segundo tema vuelve á reproducirlo el piano á solo, en *la mayor*, y una nueva alusión al primer tema inicia la breve *coda* que pone fin al tiempo.

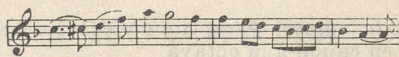
ALLEGRO

En *re menor*, sobre un agitado acompañamiento, canta el piano á solo el primer tema, en *re menor*, *passionato*,



que vuelve á reproducirse cantado por los dos instrumentos, seguido de una segunda parte en el mismo carácter.

Una breve frase cantada por el violín, *sempre forte e passionato*, acompañada por acordes, sirve de preparación al segundo tema, en *fa*, cuya melodía, que canta el violín, va acompañada por arpeggios en tresillos:



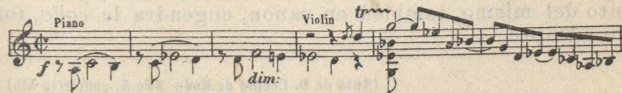
La melodía se extiende largamente hasta enlazarse con un declamado del violín en movimiento *quasi lento*.

En el principio del desarrollo alternan varios fragmentos del primer tema, tratados con mayor importancia melódica, seguidos del segundo tema, que inicia el piano y prosigue el violín sobre apuntes del primer tema en el piano.

El primer tema reaparece cantado por los dos instrumentos, con su segunda parte; el segundo tema vuelve á cantarlo el violín en *re mayor*, precedido, como antes, por la frase de preparación, y su final se enlaza con la *coda*, donde un persistente dibujo va animando poco á poco el movimiento sobre indicaciones del primer tema y de otros motivos secundarios, terminando fortísimo.

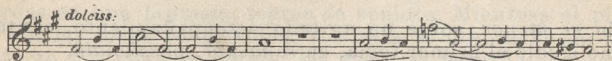
RECITATIVO-FANTASÍA

Ben moderato.—Con las breves frases del piano alterna la fantasía del violín. Comienza así:



Por las frases del piano cruzan recuerdos del primer tema del primer tiempo, fragmentos del *allegro* anterior, algunos motivos nuevos.

La fantasía se interrumpe al llegar al fortísimo, y sobre un acompañamiento arpegiado, piano, *legatissimo*, canta el violín una frase, preparación de la melodía, en *si menor*, *dolcissimo*, *espressivo*,



que se prolonga largamente en distintos matices de expresión y de sonoridad, apareciendo como final de ella un recuerdo del primer tema del primer tiempo.

La *coda*, dramática y fortísimo al principio, muy dulce y piano después, es de breves dimensiones.

ALLEGRETTO, POCO MOSSO

El tema, en *la mayor*, *dolce*, *cantabile*, lo presentan los dos instrumentos en canon a la octava,



extensamente desarrollado.

El segundo tema del tiempo anterior, cantado por el piano sobre una glosa del violín, en *re mayor*, aparece en seguida, continuando tras él el canon, en *do sostenido mayor*.

Vuelve el violín á cantar la melodía del tercer tiempo, en *fa sostenido menor*, y de nuevo vuelve á aparecer el canon, en *mi mayor*, con un acompañamiento más movido.

Sobre el acompañamiento del piano canta el violín el primer tema del primer tiempo, muy alterado, seguido de un episodio sobre el tema del canon

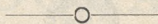
Un gran fragmento de la melodía del tiempo anterior aparece en seguida en el violín, fortísimo, cruzando por el acompañamiento del piano destellos de algunos de los temas anteriores.

Tras una breve preparación reaparece el canon en su forma primera, *mucho dulce*, más aumentado en interés, y un fragmento del mismo, también en canon, engendra la *coda*, fortísimo siempre.

(Nota de D. Cecilio de Roda. Año X, concierto XII.)

El próximo concierto se celebrará el
viernes 9 de enero de 1914, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
tomando parte en él los artistas

GEORGES ENESCO (violín)
MAURICE DUMESNIL (piano)



PROGRAMA

- Sonata núm. 5, en fa, op. 24 (*La Primavera*)... BEETHOVEN
* Sonata en la mayor, op. 100..... BRAHMS.
Sonata en re menor, op. 121..... SCHUMANN.

* Primera audición en esta Sociedad.



El próximo concierto se celebrará el
viernes 9 de enero de 1914, en el Teatro
de la Comedia, a las cinco de la tarde.

GEORGES ENESCO (Violín)
MAURICE DUMESNIE (piano)



PROGRAMA

Sonata para el violín, op. 14 (L. V. Beethoven)
Sonata en la mayor, op. 10
Sonata en re menor, op. 101

