

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VI.—1906-1907

CONCIERTO IX

(107 de la Sociedad)

EDUARDO RISLER

Sonatas de piano de Beethoven

I

Programa

Primera parte

SONATA número 20, en *sol mayor*: Op. 49, número 2 (1.ª vez).

- a) *Allegro ma non troppo.*
- b) *Tempo di Menuetto.*

SONATA número 1, en *fa menor*: Op. 2, número 1 (1.ª vez).

- a) *Allegro.*
- b) *Adagio.*
- c) *Menuetto. Allegretto.*
- d) *Prestissimo.*

Segunda parte

SONATA número 2, en *la mayor*: Op. 2, número 2 (1.ª vez).

- a) *Allegro vivace.*
- b) *Largo appassionato.*
- c) *Scherzo. Allegretto.*
- d) *Rondó. Grazioso.*

Tercera parte

SONATA número 3, en *do mayor*: Op. 2, número 3.

- a) *Allegro con brío.*
- b) *Adagio.*
- c) *Scherzo. Allegro.*
- d) *Assai allegro.*

Descansos de 15 minutos.

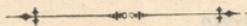


EDUARDO RISLER

Por cuarta vez toma parte este célebre artista en los conciertos de nuestra Sociedad. Nació en Baden de padres franceses, en 1873; estudió con Diemer 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 49.

Deux Sonates faciles pour le Pianoforte, composées par Louis van Beethoven. Op. 49. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Título de la primera edición.)

Según las indicaciones de Nottebohm, fueron publicadas, lo más tarde, en 1802. La edición más antigua de que se tiene noticia, por el *Wiener Zeitung* de 19 de Enero de 1805, es la que lleva el título antes copiado.

Aunque publicadas en esa fecha, son de composición muy anterior. La primera, en sol menor, debió ser hecha en 1799 lo más tarde: Nottebohm cita apuntes de ella en un cuaderno de Beethoven del año 1798. La segunda, en sol mayor, es de fecha aun más antigua: algunos hacen remontar su primera idea á 1792, cuando Beethoven vivía aun en Bonn; Nagel la supone escrita en 1796.

De todos modos, estas dos sonatas ó sonatinas, para darles un nombre más adecuado, son, cuando menos, contemporáneas de las tres que constituyen la obra 2, aunque fueron publicadas mucho más tarde, con el número de orden correspondiente á la fecha en que vieron la luz.

Otras muchas obras de Beethoven llevan un número muy posterior al correspondiente á la fecha en que fueron compuestas, como los dos preludios para piano, ob. 39, compuestos en 1789, los 8 *lieder* (ob. 52), compuestos en 1792 y publicados en 1805, etc. Schindler al dar cuenta de este desarreglo en la numeración, añade que muchas obras las guardaba durante algunos años para introducir en ellas grandes correcciones, mientras otras eran publicadas en seguida. Beethoven mismo, añade, no sabía como remediar esta confusión, á pesar de su propósito de que cada una llevara el número correspondiente dentro del orden en que habían sido escritas. Su proyecto de hacer una edición completa y revisada de sus sonatas de piano, acariciado ya en 1816, intentado de nuevo en 1823 y en los últimos años de su vida, no llegó á realizarse jamás.

Estas sonatas no están dedicadas. En la serie de ellas llevan los números 19 y 20. Casi todos los comentaristas de la obra de piano de Beethoven, prescinden de estudiarlas, por su sencillez y escasa importancia.

Sonata número 20 en sol mayor.

Consta sólo de dos tiempos. Toda ella está escrita con un carácter de sencillez, huyendo de la dificultad mecánica, para dedos infantiles ó poco diestros aun en el manejo del teclado.

Allegro ma non troppo.—La forma de primer tiempo aparece fielmente seguida, inspirada en el modelo Mozart, dando en la exposición más importancia y desarrollo al segundo tema que al primero. Ofrece la particularidad curiosa de estar sustituido el trabajo temático por un motivo, que aunque basado en elementos rítmicos y melódicos de los temas anteriores, presenta una fisonomía especial. El carácter de todo él es francamente mozartiano.

Tempo di Menuetto.—El tema de la primera parte es el mismo que el de *Menuetto* del septimino (ob. 20). Estas utilizaciones de un mismo motivo en distintas obras son muy frecuentes en Bach, y no dejan de encontrarse en Beethoven, Además de las que aparecen en sonatas posteriores, merecen recordarse el final de la novena sinfonía (ob. 125), cuyo tema principal se encuentra antes en la *Fantasia* para piano, coro y orquesta (ob. 80), y las *Variaciones con fuga*, para piano (ob. 35), donde utiliza el mismo tema que en el final de las *Creaciones de Prometeo* (ob. 43) y en el último tiempo de la sinfonía heróica (ob. 55). De todos modos, siempre que Beethoven vuelve á tratar un tema suyo, lo hace en forma más importante y definitiva, consideración que por sí sola bastaría para adjudicar á esta sonata una fecha de composición muy anterior á la del septeto.

Este tiempo, aunque siguiendo las líneas de forma del *Menuetto* clásico, no está ajustado exactamente á su patrón: las repeticiones de sus partes, ó están nuevamente escritas con alguna alteración, ó faltan; el *da capo* está sustituido por una reproducción muy abreviada del principio, seguida de la *coda*.

Allegro ma non troppo.

En sol mayor, comienza la exposición del primer tema compuesto de dos períodos. El primero, muy breve,



lo repite en seguida á la octava superior; el segundo se inicia en la región aguda, como continuación del primero, repitiéndose después una octava más grave.

La transición para el segundo tema aparece con un acompaña-

miento más movido, siempre en el matiz fuerte. Es de muy cortas proporciones y da entrada en seguida al segundo tema, en re mayor, compuesto también de dos períodos. El primero comienza así



y se hace oír dos veces en la misma región; el segundo está caracterizado por su figuración en tresillos. Al final de él vuelve á aparecer el motivo característico de la transición, en el período de cadencia.

La parte de desarrollo está aquí sustituida por un corto episodio sobre un motivo nuevo, no sin cierta analogía con un fragmento del segundo tema.

En la reproducción aparece el primer tema reducido á su primer período, repetido en seguida á la octava superior; la transición está iniciada por un fragmento del segundo período del segundo tema; éste aparece en la tonalidad de sol, y el período de cadencia, sin *coda*, termina el tiempo.

Tempo di Menuetto.

En sol mayor, piano, comienza así la idea principal



y repetida á la octava superior, va seguida, primero de un nuevo período caracterizado por las escalas que lo acompañan, y luego de un segundo, en re mayor, con un acompañamiento más movido. Un episodio de enlace vuelve á hacer aparecer el tema principal, tras el cual se presenta la parte alternativa en do mayor.

Esta es muy breve, y comienza así



La idea principal vuelve á repetirse luego en la forma de su exposición primera, sustituidos los períodos que prepararon su vuelta por una breve *coda*.

Obra 2.

Trois Sonates pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées et dédiées A Mr. Joseph Haydn, Docteur en musique par Louis van Beethoven. Oeuvre II, á Vienne, chez Artaria et Comp.

El 9 de Marzo de 1796, daba cuenta el *Wiener Zeitung* de la publicación de las tres sonatas, obra 2, con el título indicado. La fecha de su composición no puede determinarse con exactitud, pero generalmente se cree que la primera, en la menor, fué compuesta ó bosquejada, antes de que Beethoven saliera de Bonn para Viena, y que las dos últimas fueron hechas en esta última capital.

En Julio de 1792, al regresar de Londres, pasó Haydn por Bonn, y con ocasión de una fiesta que le ofrecieron en aquella ciudad conoció á Beethoven y elogió una cantata que éste había compuesto, y que no ha sido publicada. Beethoven deseaba ya ir á Viena para continuar sus estudios bajo la dirección del compositor ilustre cuyo nombre llenaba el mundo, pero tantas dificultades se presentaban para la realización de su propósito, que sin la protección y el auxilio del Conde Waldstein (ocho años mayor que él), le hubiera sido imposible vencerlas. Al fin, en 31 de Octubre del mismo año pudo realizar su deseo, y pocos días después comenzar las lecciones con el nuevo profesor.

Un incidente enfrió mucho la admiración del discípulo por el maestro. Al salir un día de dar su acostumbrada lección encontró á Schenk, compositor de gran ciencia musical: vió los ejercicios hechos por Beethoven, descubrió en ellos algunas faltas, y al asegurarle éste que habían sido corregidos por Haydn, Schenk revisó los anteriores y señaló en ellos otra porción de grandes defectos que habían pasado inadvertidos para el profesor.

Beethoven se encolerizó, creyó que Haydn, deliberadamente, no corregía sus faltas, y se propuso abandonar las comenzadas lecciones: sólo ante la promesa de Schenk de seguir examinando secretamente sus trabajos si no abandonaba la dirección del maestro, pudo conseguirse que no hubiera una escena violenta del discípulo con su profesor.

Este hecho rebajó mucho la admiración que por Haydn sentía Beethoven. No quiso, en sus primeras obras, hacer seguir su nombre de las palabras «discípulo de Haydn», como éste deseaba, y á las instancias para que lo hiciera así, contestó, según dice Ries, que aunque había recibido lecciones de él, no había aprendido nada en ellas. Su desconfianza en el criterio de su maestro, creció con los juicios de éste sobre el baile *Las Creaciones de Prometeo* y sobre sus tres tríos (ob. 1), aconsejándole que no publicara el en do menor, precisamente al que Beethoven daba más importancia y considerado hoy como el mejor de ellos; llegando á creer que Haydn estaba celoso de su génio, y que lo miraba más bien como un rival que como un amigo.

Por estas razones algunos, Shedlock entre ellos, han atribuído un sentido irónico á la dedicatoria de estas sonatas, y á las pala-

bras «doctor en música» que siguen al nombre de Haydn. Otros, en cambio, ven en ellas un homenaje al compositor famoso, en cuya presencia fueron ejecutadas, probablemente por primera vez, por el autor mismo, en una de las reuniones musicales que daba el Príncipe Lichnowsky. El título de doctor en música acababa de otorgárselo á Haydn la Universidad de Oxford, con ocasión de su segundo viaje á Inglaterra, y su adición en la dedicatoria de esta sonata resulta justificado por lo reciente de la distinción y por la importancia que Haydn le atribuía.

Schindler, al hablar de estas sonatas, dice que no deben tocarse en el estilo con que ordinariamente se ejecutaban en su época, ni á una gran velocidad. Moscheles contesta á esta observación haciendo notar que el final de la primera está marcado *prestissimo*. Ries llama gigantescas á estas obras, rechaza la suposición de que estén hechas deprisa con temas ó ideas antiguas, y agrega que, cuando fueron publicadas, produjeron una gran sensación en el mundo musical.

Sonata número I en *fa* menor.

Es la más importante de las tres que constituyen esta obra, aunque también la de dimensiones más reducidas. La pasión y la amargura aparecen ya en ella, contrastando con más dulces sentimientos. Un espíritu de ternura y un sentimiento elegíaco, dice Marx, son sus ideas fundamentales; debiendo agregarse á ellos un gran carácter de pasión: son sentimientos, disposiciones de alma, que se desarrollan en un sentido subjetivo, aunque sin la intensidad y robustez de las obras de la segunda época.

En su factura general, adopta el tipo clásico de los cuatro tiempos. No está desarrollada en un carácter contrapuntístico: Como dice un comentarista, todo en ella es luz: solo canta una voz sobre el sencillo acompañamiento, á lo más, dos voces.

Allegro.—Reinecke hace notar la semejanza de su primer motivo con el del final de la sinfonía en sol menor de Mozart, y con el del tercer tiempo de la quinta sinfonía de Beethoven. El primero y el final son los dos tiempos culminantes de esta sonata, los que determinan su carácter fundamental. «En cada nota hay un alma,» dice Marx, y al analizar la construcción y los sentimientos que dominan en este *allegro*, señala los marcados contrastes que aparecen entre el primer tema, las dos partes del segundo y el que caracteriza al período de cadencia.

Como en el modelo mozartiano, el primer tema es de cortas dimensiones, y puede decirse que está reducido á desarrollar su motivo inicial; el segundo tema, se compone de dos partes, tratadas con mayor extensión, pero en cambio en la parte central de desarrollo, en vez de tratar sólo el motivo principal, parece como si volviera á reproducir todo el plan de la exposición. Característico también en este tiempo es el empleo de un nuevo motivo melódico—*con espressione*—en el período de cadencia.

Adagio.—El tema primero pertenece á una obra anterior, al *andante* del cuarteto en do, con piano, compuesto en 1785, cuando tenía quince años, y publicado después de su muerte, en 1832.

Marx lo llama «una plegaria de niño,» Elterlein apunta que pocas composiciones de Beethoven llevan un sello tan grande de placidez, de paz y de claridad; Reinecke elogia en él la riqueza de sus ornamentaciones.

Su forma es la de los dos temas tradicionales, vueltos à reproducir en el patrón clásico, sin el intermedio de desarrollo alguno.

MENUETTO.—*Allegretto.*—El sentimiento del primer *allegro* vuelve à reproducirse aquí, con sus tristezas, amargas y pasión. Su forma es la clásica, caracterizada la primera parte por su melodía en sextas, y el trío por los contrapuntos invertidos ó trocados.

Prestissimo.—La nota dramática y atormentada de Beethoven aparece con gran intensidad. Una tempestad del alma, lo llama un comentarista; respira la tormenta y pasión de un alma llena de ternura, dice Marx, y con este carácter dominante en su elemento principal, prosigue, alternan una melodía como un deseo, como una esperanza, y todo el trío, expresando una gran devoción, una plegaria, que por sí sola parece llenar el ánimo de consuelo, formando siempre un gran contraste con lo abrupto y las violencias de la idea principal. Podría llamársele un anuncio del Beethoven posterior.

Como forma acusa una cierta independencia. De una parte, las insistentes apariciones del primer motivo, y la manera de estar hecha la parte central, con una melodía independiente, parecen asemejarlo al tipo de rondó, pero otros comentaristas lo incluyen en la forma ordinaria de primer tiempo, por no ajustarse las apariciones del tema, en su tonalidad, al patrón clásico.

Allegro.

Piano, y subrayado por acordes en un ritmo característico, se inicia el primer tema en fa menor, engendrado siempre por el motivo inicial.



Un corto episodio fundado sobre el final de ese motivo, prepara la aparición del segundo tema, en la bemol, compuesto de dos partes: la primera, muy melódica sobre una pedal.



La segunda está caracterizada por un dibujo melódico siguiendo el acorde de sexta, en el bajo, acompañada por escalas descendentes en la parte superior. La repetición de esta última parte,

va desenvolviéndose siempre cantable. Fugaces apariciones del motivo inicial, la interrumpen á veces, hasta que adquiriendo éstas mayor relieve, dominan por completo y preparan así la vuelta de la exposición.

El segundo tema con sus dos partes se hace oír en fa menor, y con una última intervención del motivo principal, termina el tiempo.

Sonata número 2 en la mayor.

Nagel apunta al hablar de esta sonata las diferencias que la separan de la anterior. Su contenido temático, dice, es más abundante, su color harmónico más lleno, sus oposiciones están mejor distribuidas.

La observación anterior, el mayor parentesco que, como técnica, tiene esta sonata con las de Haydn y Mozart, quizá pueda explicarse, por efecto de las lecciones recibidas del primero. Si en ella no existe, por lo general, el color beethoveniano tan acentuado como en la primera sonata, no por eso desaparece completamente la personalidad en las utilizaciones de motivos cortos dentro de la manera de sus predecesores.

Marx indica que esta sonata presenta ante nuestra vista una caprichosa pintura, llena de cambiantes, pero que á pesar de esta diversidad de fisonomías, resulta revestida de una gran unidad interna. Su belleza podría señalarse más bien como belleza sonora, que expresiva.

Allegro vivace.—Los varios motivos cortos que forman el primer tema están utilizados y trabajados temáticamente en los períodos intermedios y en el desarrollo. De éste, dice Reinecke, que no hay probablemente una sola nota, que no emane de los motivos de la primera parte, que no sea una evocación de ellos. Solo el segundo tema, lastimero, sentimental, aparece contrastando con el carácter anterior.

Todo el tiempo, dice un comentarista, parece como vaciado en un molde, en un sentimiento de frescura, donde aparecen el genio original de Beethoven y las primeras manifestaciones de su humorismo posterior.

Largo appassionato.—Lenz señala el carácter händeliano de este tiempo; Elterlein añade, que hay algo de sublime en la procesión de estas tranquilas melodías y armonías; Marx lo interpreta como la meditación de un alma noble, en la soledad, bajo un cielo estrellado, y traduce el *appassionato* de su título, no como significativo de un apasionamiento real, sino como indicador de su contenido profundo, de su canto noble y magestuoso.

Su forma encaja dentro del modelo ternario: haciéndose oír el primer tema, antes y después del segundo, y terminando con una *coda*, en la que produce gran efecto la breve aparición del primer tema en re menor.

SCHERZO.—Allegretto.—Una alegre, luminosa y humorística nota, que involuntariamente trae al recuerdo los minues de Haydn y Mozart. Lenz señala el trío como hecho en el carácter

de las melodías rusas y eslavas; otros lo califican de menos original que los tiempos precedentes. Es el primer *scherzo* que aparece en la colección de sonatas, aunque no el primero introducido por Beethoven en obras de este corte: en los dos últimos tríos de la obra 1, el *minuetto* está también sustituido por el *scherzo*.

RONDÓ.—Grazioso.—No tiene indicación precisa de tiempo, por darse en él más importancia al sentimiento que á la velocidad métrica. Muchos comentaristas, Marx entre ellos, lo señalan y analizan como el mejor tipo de forma de rondó, compuesto por Beethoven. Su concepción es casi mozartiana, como la del *scherzo* anterior, razón por la cual algunos dividen esta sonata en dos partes: los dos primeros tiempos, de un lado, más profundos é interesantes, y los dos últimos más ligeros y graciosos, de otro.

Allegro vivace.

En la mayor, piano, comienza la exposición del tema principal, en octavas, sin acompañamiento.



Sobre él, y principalmente sobre el motivo que sigue á la anterior inserción musical, se desenvuelve este tema. Un episodio en fuerte, que utiliza al principio alguno de los elementos anteriores, precede al segundo tema en mi menor, con la indicación de *espressivo*, muy melódico y cantable



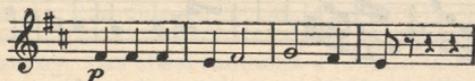
seguido de una *codetta* en la que se produce el motivo inicial del primer tema. El final de esta primera parte está formado principalmente con elementos del período de transición.

En la tonalidad de do mayor comienza el desarrollo, utilizando al principio el motivo inicial del primer tema repartido entre las regiones grave y aguda, que, después de recorrer varias tonalidades, deja el puesto á otros elementos del mismo tema principal ámpliamente desarrollados. Un último episodio, comenzado en la menor, conduce á la reproducción de la primera parte.

En ella aparece muy abreviado y alterado el primer tema; el segundo, en la menor, con menos alteraciones, terminando con el período de cadencia, sin *coda*.

Largo appassionato.

Una melodía amplia en re mayor—*tenuto sempre*—acompañada por un bajo *sempre staccato*, constituye la parte principal de este tiempo.



El centro de esa melodía desecha el dibujo del bajo, y está caracterizado por sucesivas repeticiones de las notas la, sol sostenido, esta última en trino.

El segundo tema constituye la parte central. Comienza piano, en si menor,



y al terminar su breve desarrollo va seguido de una nueva exposición del primero, con muy ligeras alteraciones.

La *coda* se inicia sobre un episodio, indica brevemente el tema en re menor, haciéndolo aparecer después más adornado, en su tonalidad original, seguido de unos compases finales.

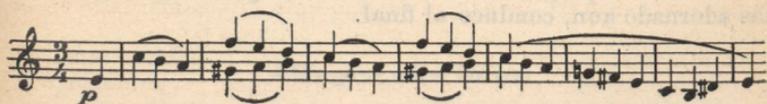
SCHERZO.—Allegretto.

El motivo rítmico con que se inicia, sirve de base á toda la primera parte. Comienza en la mayor, piano,



y en su segunda repetición, después de utilizar el motivo apuntado, lo resuelve en una melodía apasionada, en sol sostenido menor, que al interrumpirse, deja el puesto á la nueva exposición de la parte primera.

El trío es muy melódico. Está en la menor y caracterizado por las breves imitaciones que aparecen en la parte superior.



Sus dos partes están construidas sobre el mismo motivo y seguidas del *da capo* tradicional.

RONDÓ.—Grazioso.

El tema principal, en la mayor, piano, se inicia por un arpeggio que recorre tres octavas y media,



y que utiliza, como contraste con su motivo característico, un breve dibujo en la parte central de su melodía.

Un episodio en semicorcheas, con ligeras réplicas en el bajo—*dolce*—prepara la aparición del segundo tema en mi mayor, sobre un movido acompañamiento



tras el cual vuelve á reproducirse el primer tema, algo más adornado, y arrancando, á veces, su arpeggio característico de una región más grave.

La parte central tiene la forma de trío de un *minuetto*. En fortísimo, y con la indicación de *staccato sempre* actúan en él como elementos principales, una escala cromática ascendente y un energético ritmo. Al principio aparece la primera en la parte superior y el segundo en el bajo



cambiando, después sus disposiciones respectivas en la primera repetición, y continuando más tarde, en forma de desarrollo, hasta que una rápida escala ascendente que recorre toda la extensión del piano, hace aparecer de nuevo el tema principal.

Este se presenta ahora con mayor adorno en todas sus partes; el episodio de transición está algo abreviado; el segundo tema, ahora en la mayor, sufre también alguna alteración; y la última aparición clásica del tema principal considerablemente variada va seguida de una *coda* de grandes proporciones en la que ese primer tema sigue interviniendo en imitaciones y diálogos entre las regiones grave y aguda del piano, seguido de un episodio sobre el motivo de la parte central. Una última aparición del primero, más adornado aun, conduce al final.

Sonata número 3 en do mayor.

En conjunto, no ofrece un punto de vista más elevado que el de la sonata precedente, imperando en ella un estilo más exterior, quizá influido por lo que ya en su época comenzaba constituir la manera brillante de los pianistas. Nagel indica que esta sonata, es efectivamente, una obra de fuerza, pero que no debe entenderse esta calificación en el sentido de la pompa, la bravura, y el efectismo á lo Czerny. Las observaciones de Schindler, antes indicadas coinciden en absoluto con la apreciación de Nagel.

Allegro con brio.—Juventud, frescura, brillantez y vigor son las cualidades que suelen señalarse en este tiempo. Sin un trabajo temático tan manifiesto como el del primer tiempo de la segunda sonata, señalanse aquí pasages curiosos, acusando una mayor libertad que en las obras de los compositores anteriores.

El primer tema es muy breve, y está construido sobre su motivo inicial; la transición la constituye un pasage brillante; el tema segundo se compone de dos partes, la primera en sol menor, utilizada anteriormente en el ya citado cuarteto en do mayor para piano é instrumentos de arco; la segunda en sol mayor, graciosa y mozartiana. La reproducción de la primera parte va seguida de una cadencia en estilo libre de fantasía, que al volver á hacer aparecer el tema principal, termina brillantemente el tiempo.

Adagio.—Su color, su disposición, son siempre frescos y originales, contrastando en él la devoción profunda, la calma del primer tema con la agitación lastimera del segundo. Mientras el primero ocupa solo once compases, el segundo se extiende largamente; no tiene parte de desarrollo, y todo el material temático podría reducirse á tres motivos, de un compás cada uno. Lenz, Elterlein y algún otro comentarista apuntan la falta de íntima conexión entre este tiempo y el resto de la obra. El primero añade que se haría bien, tocándolo independientemente de la Sonata.

SCHERZO.—**Allegro.**—Es un verdadero *scherzo* en el carácter beethoveniano de su primera época, con su gracioso humorismo, la novedad y originalidad de su trío, y la mayor originalidad aun de la *coda*, en la que parecen presentirse algunas de sus obras posteriores. Prepara muy bien la entrada del final.

Assai allegro.—Aunque no indicado en el título, está en la forma de rondó, algo libre. Lenz lo llama un rondó de caza, señalando en él el «halalí» característico; otros lo comentan como una bacanal, otros como un episodio en un periodo de huracán y tormento. El motivo principal es característico por su dibujo ascendente en sextas, el tema central contrasta por su tranquila serenidad y nobleza, con la agitación del resto del tiempo.

Ha sido ejecutada en nuestros conciertos por F. Lamond.

Allegro con brio.

En terceras, piano, se inicia el primer tema en do mayor, derivado de su motivo inicial.



Un episodio movido, en fortísimo y en el que las terceras siguen predominando, unidas á un nuevo dibujo, constituye la transición.

El segundo tema aparece en seguida y se compone de dos partes: la primera, en sol menor, piano, muy melódica



bastante desarrollada, y la segunda, en sol mayor, *dolce*,



y acompañada de imitaciones en el bajo. El episodio que antes sirvió de transición, se presenta de nuevo en la misma tonalidad de do mayor, iniciando el período de cadencia, que se prolonga con la intervención de motivos y elementos diversos.

Sobre uno de ellos comienza la parte central de desarrollo, siguiéndole una fantasía que se resuelve en el primer tema en re mayor, trabajado ahora en el motivo de su primer compás. Un último episodio sobre el mismo, prepara la vuelta del primer tema.

La reproducción está hecha con gran libertad: el episodio de transición está ahora sustituido por otro distinto; el tema segundo aparece con sus dos partes características en do menor y do mayor, y con el período de cadencia se enlaza una larga *coda* que comienza en estilo de fantasía, con una cadencia de virtuosismo, y que termina con una indicación del primer tema seguido de otros elementos anteriormente oídos, sobre los que se produce el acorde final.

Adagio.

Dos ideas principales intervienen en este tiempo: la primera, en mi mayor, piano, se deriva de su primer motivo



y es de muy breves proporciones; la segunda, en mi menor, aparece en el bajo, acompañada siempre por una figuración movida en la mano derecha.

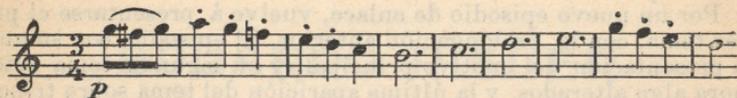


Su desarrollo, al que se agrega un breve diseño, va creciendo en interés é intensidad sonora, viniendo luego á fundirse en pianísimo con la primera idea en mi mayor.

Una indicación de ésta en fortísimo (do mayor) hace aparecer de nuevo la segunda, muy abreviada, extinguiéndose en fragmentaciones de su motivo inicial.

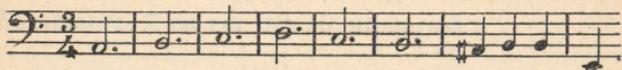
SCHERZO.—Allegro.

El tema, principal en do mayor, piano,



se presenta en estilo fugado, sirviendo el motivo de sus dos primeros compases, de fundamento á toda la primera repetición. La segunda comienza utilizando el mismo motivo, en carácter de desarrollo, volviendo á hacerlo aparecer en su forma primera, seguido de un breve final.

La melodía del trio, en la menor, fuerte, aparece en el bajo, acompañada de arpeggios en la mano derecha,



continuyendo del mismo modo en la segunda repetición. Con la terminación del *da capo* se enlaza una breve *coda*, en la que aparece como pedal un fragmento del primer tema.

Assai allegro.

El tema principal en do mayor, piano, con sus sextas características, comienza así



Un episodio en semicorcheas vuelve á presentar su primera frase, con continuación distinta, enlazada con el segundo tema en sol mayor, piano,



seguido de un desarrollo de su parte final. El tema primero aparece de nuevo en su tonalidad característica, prolongándose y uniéndose á otros elementos que conducen á la parte central, donde el nuevo tema, en fa mayor, *dolce*



se desenvuelve extensamente, unas veces en el bajo y otras en la parte superior.

Por un nuevo episodio de enlace, vuelve á presentarse el primer tema, con la prolongación anterior. El episodio, con su nueva presentación del motivo principal, y el segundo tema están ahora algo alterados, y la última aparición del tema sobre trinos, como pedal superior primero, é inferior después, inicia la *coda*, de algunas proporciones.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se verificará el sábado 6 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 19 en *sol menor*: Op. 49, número 1.

SONATA número 4 en *mi bemol*: Op. 7.

SONATA número 5 en *do menor*: Op. 10, número 1.

SONATA número 6 en *fa*: Op. 10, número 2.

SONATA número 7 en *re*: Op. 10, número 3.

El próximo concierto se verificará
el sábado 6 de Abril, en el Teatro Es-
pañol, á las cinco de la tarde, con-
tinuando la serie de SONATAS DE
BETHHOVEN, ejecutadas por

EDUARDO RISSER

- SONATA número 10 en sol mayor, Op. 34, número 1.
- SONATA número 4 en sol mayor, Op. 7.
- SONATA número 2 en do menor, Op. 10, número 1.
- SONATA número 6 en fa, Op. 10, número 2.
- SONATA número 7 en re, Op. 10, número 3.