

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO IX.—1909-1910

CONCIERTO XIV

(163 de la Sociedad)

SONATAS DE PIANO Y VIOLÍN

Ernst von Dohnányi (Piano)

Franz von Vecsey (Violín)

II

Programa

Primera parte

- SONATA en mi mayor: Núm. 3..... J. S. BACH.
I *Adagio.*
II *Allegro.*
III *Adagio ma non tanto.*
IV *Allegro.*

Segunda parte

- SONATA en re menor: Op. 121..... SCHUMANN.
I *Bastante lento.—Vivo.*
II *Muy vivo.*
III *Dulce, sencillo.*
IV *Movido.*

Tercera parte

- SONATA en la mayor: Op. 47..... BEETHOVEN.
I *Adagio sostenuto.—Presto.*
II *Andante con variazioni.*
III *Finale: Presto.*

Piano Steinway.

Descansos de 15 minutos.



ERNST VON DOHNANYI

Está considerado como uno de los mejores pianistas clásicos, desligados de todo virtuosismo. Fué discípulo de D'Albert. Nació en 1877 en Pressburg y en 1908 fué nombrado profesor de piano del Real Conservatorio de Berlín. Su nombre figura constantemente en los programas de conciertos, ya como solista, ya con el Cuarteto Marteau-Becker, ya en sonatas de piano y violonchelo con Hugo Becker ó en sonatas de piano y violín con Marteau ó con von Vecsey.

Como compositor ha producido bastantes obras: dos sinfonías, una obertura, y en música de cámara, su predilecta, un quinteto con piano; dos cuartetos de cuerda, que se ejecutan en Alemania con mucha frecuencia; un trío serenata, un sexteto, y otras varias obras para piano y para violonchelo (sonatas, variaciones, etc.), *lieder*, dos Conciertos para piano, etc., etc.



FRANZ VON VECSEY

Nació en Budapest en 1893. Desde muy niño reveló su talento musical, admirando á Hubay, con quien estudió un año en el Conservatorio de Budapest. Al año siguiente, 1903, cuando sólo contaba diez años, logró hacerse oír de Joachim, quien siempre se había resistido á escuchar los niños-prodigio. La admiración del maestro fué tan grande, al oír cómo Vecsey interpretaba las obras de Bach, que, según se refiere, exclamó: «¡Es portentoso! ¡Durante mis setenta y dos años de vida nunca he creído que pudiera existir tal maravilla!»

Joachim continuó dando lecciones á Vecsey, y desde que debutó en Berlín, su vida ha sido una serie de triunfos. En 1904, tocó en Berlín el Concierto de Beethoven, dirigiendo Joachim la orquesta. En Madrid dió dos conciertos en el teatro de la Comedia (Marzo de 1906), cuando emprendía una de sus primeras *tour-nées* por Europa. Desde entonces su nombre se ha mantenido siempre á la misma altura, como uno de los mejores violinistas del mundo.



Juan Sebastián Bach

(1685-1750)

Sonata en *mi mayor*: núm. 3

Aunque probablemente fueron compuestas en Cöthen las seis sonatas para clave y violín que Bach reunió en una colección, no puede afirmarse el hecho con absoluta certeza. En todas ellas aparece como característica la fusión de la forma del aria italiana con el estilo fugado.

Spitta, en su gran biografía de Bach, discurre así respecto de la forma de estas sonatas. La forma ternaria se acusa 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, esto es, la tercera parte es una reproducción de la primera, y en la segunda se trabaja temáticamente el material 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 esta, como en la mayor parte de las de Bach, el organismo del primer alegre está estricta y típicamente construido en tres secciones: en el alegre final Bach acostumbra á emplear la forma de danza en dos secciones, de uso general en su tiempo, combinada con la forma fugada.

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 giga 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.

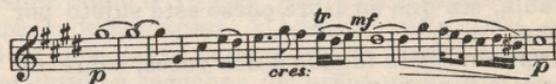
Sobre un bajo en negras, expone el piano el tema en mi mayor.



Al contestarlo 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 sostenide 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



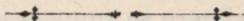
se desarrolla en un fugado á tres partes de alguna extensión, cortado por episodios diversos.

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.



Robert Schumann

(1810-1856)

Sonata en re menor: Obra 121

Los años 1851 y 1852 acusan una gran producción en la vida de Schumann. Del 12 al 16 de Septiembre de 1851 compuso su primera sonata para piano y violín, publicada en Febrero de 1852 con el número 105 como número de obra; pero poco satisfecho de ella, decía á sus amigos, algunas semanas después de haberla concluido, subrayando las palabras con su bondadosa sonrisa: «La primera sonata de violín no me ha resultado; voy á tener que hacer otra, á ver si me sale mejor». Y con efecto, compuso esta segunda en el breve espacio de una semana, del 26 de Octubre al 2 de Noviembre del mismo año 1851, sonata publicada dos años más tarde, en Diciembre de 1853, según los datos de Wasielewsky, ó en Noviembre de 1854, según Müller-Reuter.

Pocos días después de terminada la obra, fué ejecutada en casa de Schumann, por Clara Schumann y Wasielewsky, si bien la primera ejecución pública no tuvo lugar hasta dos años más tarde en un concierto dado en Düsseldorf (29 de Octubre de 1853) por Clara y Joachim, quienes dos meses más tarde la dieron á conocer en Leipzig y en Berlín, siempre con gran éxito.

Schumann la dedicó al célebre violinista David, á quien escribía el 9 de Octubre de 1853: «Con ésta recibirás la sonata que te he dedicado. Mirala como un recuerdo cariñoso de aquellos tiempos juveniles tan bellos y ya tan lejanos. Quizá á este envío seguirá pronto otro que te recuerde una antigua promesa, y que provoque una picaresca sonrisa tuya. Por hoy no puedo decirte más». La sorpresa fué el enviarle poco después el acompañamiento de piano, escrito por Schumann, para las sonatas de violín solo de Bach.

Por su importancia y por sus dimensiones es la sonata de piano y violín que con más frecuencia se ejecuta. El carácter sombrío, tormentoso, apasionado, domina en casi toda ella; pero como indica Wasielewsky, en cada compás, en cada momento, aparece la nobleza de espíritu, la elevación de miras en su autor. «El amable y encantador andante, como una mirada hacia atrás, á los inocentes tiempos de la juventud, es la bienhechora luz que ilumina la totalidad de esta obra».

Todo en el **primer tiempo** es trágico, inquieto, tormentoso, apasionado, hasta el final, donde el agotamiento de fuerzas para luchar, parece traer la calma. La única melodía cantable es la del segundo tema: el primero se anuncia inflexible en la introducción con sus acordes secos, adoptando nueva forma después, unido á los otros motivos fragmentarios, siempre con propia personalidad.

El carácter arrebatado y febril domina también en el **scherzo** con sus dos tríos, en el primero de los cuales sigue persistiendo el ritmo de la parte principal, basándose el segundo en una modificación de la melodía característica de este tiempo.

El **andante** se aparta del sentimiento anterior. Es un tiempo caprichoso, ingenuo, inocente. El tema se reproduce en las variaciones, buscando el interés en los timbres (*pizzicato*, dobles cuerdas) y en los acompañamientos, actuando como tercera variación y como coda, fragmentos del *scherzo*.

En el **final** vuelve Schumann al ambiente anterior. Animado, fogoso, apasionado, con la idéntica naturaleza de sus temas, y con la importancia de sus ideas episódicas, fluye con elocuencia, sin hacer sentir el trabajo de composición.

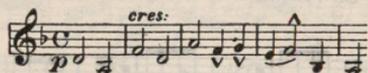
Bastante lento.—Vivo.

Bastante lento. —En acordes cortados y enérgicos, fuerte, en re menor, anuncian los dos instrumentos el primer tema del *vivo*, seguido de una breve cadencia del violín. Al repetir el piano el anterior período, el violín apunta un comentario melódico



la figura del cual ha de aparecer constantemente en el primer tiempo como diseño cantable y de acompañamiento.

Vivo.—El primer tema lo comienza á exponer el violín sobre el inquieto acompañamiento del piano, en re menor,



pasando de uno á otro instrumento y continuando la melodía en el violín.

Un breve motivo en imitaciones entre el piano y el violín, caracteriza el episodio de transición y por un *ritardando* conduce al segundo tema, piano, que comienza á cantar el violín en sol menor



y que reproduce el piano, más brevemente.

El primer tema, algo alterado, sirve de base al final de la exposición.

En la parte central intervienen todos los elementos de la exposición: primero el segundo tema repartido entre los dos instrumentos, luego un fragmento del episodio intermedio, que alterna con fragmentarias apariciones del primer tema en distintas for-

mas, prosiguiendo el desarrollo utilizando los anteriores elementos, casi siempre sobre el inquieto acompañamiento del primer tema. El motivo de la transición cierra, con su desarrollo, esta parte central.

Vuelve á aparecer el primer tema sobre un acompañamiento distinto; el episodio de transición se reproduce con ligeras variantes; el segundo tema comienza en mi menor, terminando en re mayor, y al terminar de reproducir la parte expositiva, una larga coda viene á agregarse como final.

En ella aparece al principio el primer tema en acordes secos y cortados como en la introducción, fortísimo, desempeñando después el principal papel un nuevo motivo muy cantable, que al producirse en movimiento más vivo, termina el tiempo con una breve indicación del tema principal.

Muy vivo.

Dos compases de introducción del piano, preceden al tema principal del *scherzo* en si menor, cantado por los dos instrumentos en la región grave



Consta de las dos partes acostumbradas, ambas construidas sobre el tema inicial, la última sin repetición, seguida de un breve enlace.

El primer trío, en fa sostenido menor, se desarrolla sobre el motivo que canta el violín



acompañando el piano con el ritmo dominante en la primera sección del *scherzo*. Las dos partes del primer trío se desarrollan sobre el motivo indicado.

Repetida la primera sección, va seguida del segundo trío en la misma tonalidad de si menor. Sobre un diseño derivado del tema de la primera parte, canta el violín el apunte



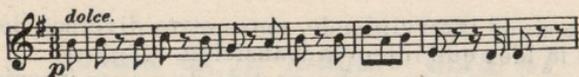
que, pasando de un instrumento á otro, sirve de base á toda esta sección.

La primera vuelve á reproducirse más ampliada en la coda que pone fin al tiempo, terminando en si mayor.

Dulce, sencillo.

En forma de tema con variaciones.

El tema en sol mayor lo expone el violín en acordes en *pizzicati* sobre el sencillo acompañamiento del piano.



Es muy breve y no tiene repeticiones marcadas.

Las variaciones se suceden en el siguiente orden:

Primera.—El violín canta el tema con el arco, en la misma forma de la exposición, sobre un acompañamiento más interesante.

Segunda: *Un poco más vivo*.—El violín, en doble cuerda, ejecuta el tema con un sencillo contrapunto sobre el rítmico acompañamiento del piano.

Tercera: *Un poco más movido*.—El tema del *scherzo* aparece aquí como variación del tema del andante.

Cuarta: *Tiempo primitivo*.—El violín vuelve á cantar el tema sobre el acompañamiento en arpeggios del piano.

La coda termina con una nueva alusión al *scherzo*.

Movido.

La melodía del primer tema en re menor aparece dividida entre el violín y el piano



prosiguiendo su desarrollo encomendada á ambos instrumentos.

Una nueva idea en re menor, que inicia el piano y prosigue el violín,

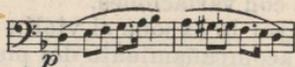


da margen á un episodio que prepara la entrada del segundo tema en fa mayor, cantado al unísono por los dos instrumentos



Una indicación del primer tema en fa mayor, pone fin á la parte expositiva.

El desarrollo se inicia sobre un apunte que expone el piano en la región grave, en re menor,



apunte que sigue interviniendo, entre otros diversos del primer tema y de la idea que inició la transición.

El primer tema reaparece revestido de mayor interés; la melodía de transición lo sigue, como antes, en re menor; el segundo tema se hace oír en si bemol, y en el mismo tono reaparece la alusión al primer tema, que antes terminó la parte expositiva.

La coda, en re mayor, utiliza fragmentos de los temas primero y segundo, terminando brillantemente.

Movido.



Una nueva idea en re menor, que inicia el piano y prosigue

el primer tema en re menor, que inicia el piano y prosigue

el primer tema en re menor, que inicia el piano y prosigue

el primer tema en re menor, que inicia el piano y prosigue

el primer tema en re mayor, cuando al mismo por los dos instrumentos

el primer tema en re mayor, cuando al mismo por los dos instrumentos

el primer tema en re mayor, cuando al mismo por los dos instrumentos

el primer tema en re mayor, cuando al mismo por los dos instrumentos

L. van Beethoven

(1770-1827)

Sonata en la mayor: Obra 47

A fines del siglo XVIII llamaba extraordinariamente la atención del mundo musical en Londres, por su ejecución, de inusitada valentía, un violinista mulato, llamado por unos «el Príncipe africano», considerado por otros como descendiente de un príncipe indio, que á los diez años de edad tocaba el violín con una limpieza, una facilidad, una ejecución y una sensibilidad raras de encontrar en un muchacho de sus pocos años. Era George Polgreen Bridgetower, cuya vida ha sido casi completamente aclarada en un reciente estudio publicado en el *Musical Times* sobre las iniciales F. G. E. (F. G. Edwards). En 1802, cuando la fama de Bridgetower rayaba en el apogeo, solicitó un permiso del Príncipe de Gales para visitar á su madre, que residía en Dresde. De Dresde marchó á Viena, donde bien pronto hizo amistades con Beethoven, quien ofreció escribirle una obra para que la estrenara en un concierto que debían dar los dos. Hasta las once del día en que el concierto se celebró (24 de Mayo de 1803 probablemente), no estuvo terminada la composición. Ries refiere que Beethoven lo mandó llamar á las cuatro y media de la mañana para que pusiera en limpio la parte de violín del primer tiempo de esta sonata, y que en la partitura apenas si estaba indicado lo que él había de tocar. El andante con variaciones no lo terminó Beethoven hasta momentos antes del concierto y Bridgetower tuvo que tocar su parte mirando al casi ilegible manuscrito del compositor. En cuanto al final había sido hecho en época anterior, como último tiempo de la sonata en la (obra 30, número 1). Bridgetower relata de esta manera un curioso incidente ocurrido en el único ensayo que pudieron hacer: «Cuando acompañaba á Beethoven en el ensayo del *presto*, al llegar al primer calderón hice en el violín una cadencia análoga á la que el piano hace después. Beethoven se levantó, me abrazó, y diciendo «otra vez, mi querido muchacho», dejó puesto el pedal para sostener el acorde. La expresión que Beethoven daba al andante era tan pura como la que caracterizaba siempre sus tiempos lentos; el público, impresionado por ella, pedía siempre una segunda audición».

Otro violinista de esta época refiere otro dato curioso sobre esta sonata: «Bridgetower me contó, dice en una carta á su editor, que cuando Beethoven la compuso escribió en el manuscrito la dedicatoria á Bridgetower; pero que después rompieron sus relaciones á consecuencia de una mujer, y que Beethoven entonces la dedicó á Kreutzer—un hombre á quien nunca había visto».

Esta última parte no es completamente cierta, según se deduce de una carta del compositor al editor Simrock de Bonn, fechada en Viena á 4 de Octubre de 1804. En ella le insta á que publique la sonata cuanto antes, y añade: «Si me dice para cuándo está lista, le enviaré una breve carta para Kreutzer, que acompañará V. al ejemplar que le envíe. Este Kreutzer es un artista bueno, digno de ser amado, que durante su estancia aquí me fué muy simpático. Sus modales sin afectación, son más de mi gusto que todo lo *exterieur* ó *inferieur* de la mayor parte de los *virtuosi*. Como la sonata está escrita para un ejecutante de primera línea, la dedicatoria á él no puede estar más indicada. Aunque él y yo estamos en correspondencia (yo le escribo una vez al año) espero que no sabrá nada hasta el momento oportuno».

Kreutzer no hizo caso alguno de esta dedicatoria: Berlioz refiere que nunca quiso tocar el célebre violinista la sonata, ni incluirla en ningún programa de sus conciertos, dicho que quizá parecería exagerado, dada la animosidad de Berlioz contra Kreutzer, de quien habla despiadadamente cuando relata sus oposiciones al premio de Roma, y los cortes que Kreutzer, director, hacía en la segunda sinfonía de Beethoven, si esta circunstancia no estuviera comprobada por Lenz.

La primera edición se publicó con el título: *Sonata per il Pianoforte ed un violino obbligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Composta e dedicata al suo amico R. Kreutzer, Membro del Conservatorio di musica di Parigi, Primo Violino dell'Accademia delle Arti, e della Camera Imperiali, per L. van Beethoven. Opera 47*. La obra fué acogida por el *Allgemeine Musikalische Zeitung* con el juicio siguiente: «Es preciso estar dominado por una especie de terrorismo musical, ó sugestionado por Beethoven hasta la ceguera, para no ver aquí la prueba de que el capricho es la única norma que guía á este compositor. Esta sonata está escrita para dos virtuosos capaces de vencer toda especie de dificultades... Un *presto* efectista, un andante original y bello con variaciones sumamente extrañas y luego otro *presto*: la más rara composición para ser ejecutada bajo la influencia del grotesco mayor».

Las interpretaciones y comentarios á que ha dado lugar, son innumerables. Entre los últimos merece citarse el de Chantavoine: «El estilo concertante significa aquí un diálogo animado, una especie de torneo oratorio entre el piano y el violín. El primero y tercer tiempo son un verdadero cuerpo á cuerpo entre los dos instrumentos, pues mientras en las otras sonatas las respuestas se desenvuelven ordinariamente en una cómoda elegancia, aquí se precipitan como las de dos adversarios que cruzan sus espadas». De las primeras, ninguna tan conocida como la de Tolstoi en su célebre novela *La sonata dedicada á Kreutzer*, cuando al hablar de los efectos de la música, hace decir al protagonista de su obra: «La música me transpota inmediatamente al estado de ánimo en que se hallaba el que la escribió: me confundo con su alma y paso con él de un estado á otro», y luego, al hablar del primer tiempo: «Obra sobre mí de una manera increíble. Parece como si surgieran en mi interior nuevos sentimientos, nuevas virtualidades que antes ignoraba». «Ah, sí..., Ni re-

motamente como vivía y pensaba antes... Asi debe vivirse», me dice una voz desconocida que llega al alma... Aquella música me transportaba á un mundo nuevo en el que los celos no tenían cabida, y creía que era necedad hasta pensar en ellos».

El **primer tiempo** es el culminante de la obra. Desde la noble introducción se anuncia esa fuerza enérgica, impetuosa, avasalladora, que, como un torbellino, arrastra durante todo el tiempo. Hay en él una voluntad tan dominadora, una pasión tan dramática y arrebatada, que más parece un episodio de vida que un tiempo de sonata.

El tema del **andante**, con su casta expresión de tranquilidad, virginal y serio, como dice Marx, se desarrolla en una serie de variaciones, que aunque miran principalmente al virtuosismo, dejan al tema en su ambiente de serena pureza. Sólo la tercera variación, la dolorosa, parece animarlo con un nuevo espíritu. La coda se extiende con amplia libertad.

Como antes se indicó, este **final** lo era primitivamente de la sonata en la (obra 30, núm. 1). Beethoven lo encontró demasiado largo y brillante para aquella obra, escribió el que actualmente figura en ella, y aprovechó éste, quizá apremiado por la falta de tiempo, para la sonata actual. Así se explica que esté tan lejos del ambiente expresivo de los tiempos anteriores y que mire más al juego sonoro que á la intensidad expresiva. El tema principal impera en todo él: sólo el segundo tema (más bien una frase) trae como la bocanada de un espíritu más elevado.

Adagio sostenuto.—Presto.

Adagio sostenuto.—La introducción comienza en el violín á solo, fortísimo, en la mayor,



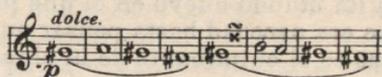
respondiendo el piano á la frase anterior, y prosiguiendo con la intervención de los dos instrumentos hasta detenerse en un calderón.

Presto.—El violín, acompañado por el piano, inicia el primer tema en la menor.

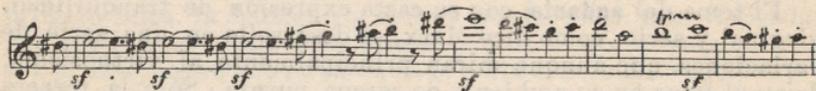


Repite el piano la frase precedente, sustituyendo el calderón por una cadencia y prosigue el desarrollo del tema, enlazándose con el episodio de transición, siempre fuerte, con su constante dibujo arpegiado.

El segundo tema lo canta el violín, *dolce*, en mi mayor, sobre los tranquilos acordes del piano,



quien reproduce la frase anterior, seguida de un agitado pasaje, fuerte, que conduce á la segunda parte del tema, iniciada por el piano á solo, en mi menor



Prosigue el violín esta segunda parte, seguida del período final de la exposición.

Todo el principio del desarrollo se basa en la segunda parte del segundo tema, cuyo motivo reviste diversas formas, hasta aparecer muy melódicamente, cantado por el violín en re bemol.

De ahí en adelante los motivos que intervienen se desarrollan con mayor libertad, desviándose cada vez más de los apuntados en la exposición.

Una iniciación del primer tema en re menor, precede á la nueva exposición del mismo en su tonalidad primitiva, algo alterado; el episodio de transición prepara la entrada del segundo tema con sus dos partes en la mayor y la menor respectivamente, prolongándose el período final con extensión mayor.

En la coda, de bastantes proporciones, intervienen los elementos del primer tema, mezclados con otros nuevos apuntes, siempre melódicamente.

Andante con Variazioni.

La primera exposición del tema en fa mayor, la hace el piano en la región central.



Consta de las dos partes tradicionales, cuyas repeticiones están nuevamente escritas, encomendando al violín la melodía que antes cantó el piano.

Las variaciones se suceden en este orden:

Primera.—Variado el tema por el piano sobre un apunte rítmico del violín.

Segunda.—El violín, acompañado por el piano, varía el tema en una figuración constante de fusas.

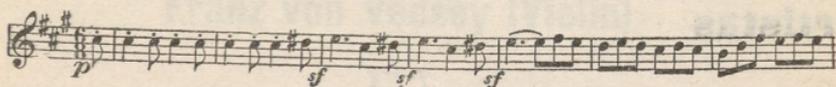
Tercera: *Minore*.—En fa menor, interviniendo los dos instrumentos como elemento melódico, y abandonando rara vez la figuración de semicorcheas.

Cuarta: *Maggiore*.—Como en la exposición del tema, el piano canta y el violín reproduce después las dos partes de la melodía, que se desenvuelve ahora sobre un movido acompañamiento y con abundante ornamentación.

Coda.—Se inicia con un declamado en el piano y prosigue mezclando con algún fragmento del tema, nuevos apuntes melódicos, algunas veces en carácter de fantasía.

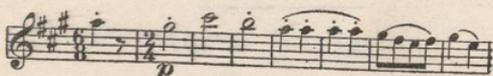
FINALE: Presto.

El acorde inicial del piano en la mayor, precede á la exposición de la primera forma del tema presentado por el violín sobre un contrapunto del piano



Proseguido por este instrumento con la adjucción de otro motivo en corcheas, va revistiendo diversas formas siempre sobre su ritmo característico, la última de las cuales persiste con mayor duración.

Un breve episodio precede á la frase en mi mayor cantada por el violín



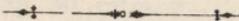
y reproducida por el piano, tras la cual vuelve á aparecer de nuevo el primer tema, como base del período final de la exposición.

Todo el desarrollo se basa en él, pasando por distintas tonalidades y adoptando variadas formas.

La reproducción se inicia con mayor interés en el acompañamiento del tema; la frase anterior aparece ahora en la mayor, sin adquirir mayor amplitud.

En la coda sigue apareciendo siempre el primer tema, momentáneamente en *adagio*, terminando el tiempo con una nueva indicación del mismo.

CECILIO DE RODA.



**El próximo concierto se celebrará
el viernes 29 de Abril de 1910, en el
Teatro de la Comedia, á las cinco
de la tarde, tomando parte en él, los
artistas**

**Ernst von Dohnányi (Piano)
Franz von Vecsey (Violín)**

PROGRAMA

**SONATA en *si bemol* (454 C. K.)..... MOZART.
SONATA en *la mayor*..... C. FRANCK.
SONATA en *do menor*: Op. 30, núm. 2..... BEETHOVEN.**

