

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO X. — 1910-1911

CONCIERTO XIV

(178 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

II

PROGRAMA

Primera parte.

- Impromptu en si bemol, op. 142, núm. 3.... SCHUBERT.
Fantasía, op. 17..... SCHUMANN.

- I *Siempre apasionado y fantástico.
En tono de leyenda.*
II *Moderado, siempre enérgico.*
III *Lento y dulce.*

Segunda parte.

- Cuatro romanzas sin palabras..... MENDELSSOHN.

- a) Núm. 1: *en mi mayor*, op. 19, número 1.
b) Núm. 47: *en la mayor*, op. 102, número 5.
c) Núm. 34: *en do mayor*, op. 67, número 4 (*La hilandera*).
d) Núm. 3: *en la mayor*, op. 19, número 3 (*La caza*).

- Balada en la bemol, op. 47..... CHOPIN.
Rapsodia en sol menor, op. 79, núm. 2..... BRAHMS.
Balada en si menor (primera vez)..... LISZT.

Tercera parte.

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

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

Descansos de quince minutos.

Piano Erard.

EDOUARD RISLER

Por quinta vez toma parte este célebre pianista en los conciertos de nuestra Sociedad.

Nació en Baden, de padres franceses, en 1873; de 1883 á 1890 estudió con Diémer y Dubois en el Conservatorio de París, prosiguiendo después sus estudios con Dimmler, Stavenhagen, Klindworth y Eugenio d'Albert. En 1896 y 1897 desempeñó las funciones de repetidor en el teatro de Bayreuth. En 1906 fué nombrado profesor de piano del Conservatorio de París.

Su fama de pianista es hoy de las más sólidas y universales, principalmente como intérprete de las obras de Beethoven y de la moderna escuela francesa.

En abril de 1907 ejecutó en nuestra Sociedad la serie completa de las sonatas de piano de Beethoven.

Franz P. Schubert.

(1797-1828)

Impromptu en si bemol, obra 142, número 3.

Probablemente fué compuesto en 1827, aunque se publicó más tarde como tercer número de los cuatro *impromptus* que forman la obra 142.

En realidad, no es más que un tema con variaciones; pero en vez de tratar éstas en el estilo de Haydn y Mozart, como reproducciones de la melodía con adornos distintos, Schubert crea una serie de melodías derivadas del pensamiento principal, encarnando en cada una de ellas un alma y un carácter diferente. El tema, sencillo y noble, va adquiriendo en las variaciones sucesivas tonos de melancolía, de elegancia, de grandeza, de misterio, de distinción, para diluirse en una breve alusión á su forma original.

Tema.—*Andante.*—En si bemol, piano, lo canta la mano derecha sobre un sencillo acompañamiento:



Consta de las dos partes acostumbradas, ambas marcadas con el signo de repetición.

Variación I. En pianísimo, *legato*, varía el tema la mano derecha sobre un acompañamiento sincopado.

Variación II. El tema aparece más adornado, en forma muy melódica. En la repetición primera lo canta la mano derecha; en la segunda alterna entre las dos.

Variación III. En si bemol menor. La fórmula de acompañamiento persiste en toda ella. El tema adquiere nueva forma melódica.

Variación IV. En sol bemol. La nueva variación melódica la canta al principio la mano izquierda, reproduciéndola después la derecha sobre un movido acompañamiento.

Variación V. En si bemol. El tema se diluye entre escalas ascendentes y descendentes sobre el acompañamiento sincopado que intervino en las dos primeras variaciones.

La *coda*—*pùù lento*—, en la región grave, recuerda brevemente la primitiva forma del tema.

Roberto Schumann

(1810-1856)

Fantasia, obra 17.

MOTTO: *Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den, der heimlich lauschet.*

(Entre los múltiples sonidos de los sueños terrenales canta un sonido más dulce para el que misteriosamente sabe escucharlo.)

Estos versos de Schlegel, colocados por Schumann como divisa ó explicación de su *Fantasia*, han inducido á muchos críticos y comentaristas á considerar esta obra como inspiración directa de la Naturaleza, como algo análogo á las *Waiderscenen*, escritas algunos años más tarde. Algo hay, en efecto, dentro de esta composición, que la separa y la distingue de las otras producciones de este período: de los *Carnavales*, las *Fantasías*, la *Kreisleriana* y las *Escenas de niños*; pero ese algo, además de la libertad de forma, habría que buscarlo en una mayor elevación del sentimiento, en una inspiración más alta que la provocada por las escenas que motivaron esas otras deliciosas miniaturas.

La *Fantasia* fué compuesta en 1836, cuando Schumann tenía veintiséis años, y está dedicada á Franz Liszt. Se hablaba por entonces de elevar un monumento en Bonn á la memoria de Beethoven, y Schumann, según refiere alguno de sus biógrafos, se propuso contribuir á esa obra con los productos de esta *Fantasia*. La llamaba familiarmente «El óbolo», y en vez de comenzarla con los citados versos de Schlegel, había encabezado sus tres partes con otros tantos títulos expresivos de su intención: *Ruinas*; *Arco triunfal*; *Corona brillante*. Su plan primitivo sufrió alguna modificación, á juzgar por el carácter del número final, al que difícilmente podría aplicársele el título indicado. Los otros dos, en cambio, pueden muy bien caracterizarse con los primitivos títulos.

La *Fantasia* tiene una gran libertad de forma, así en su ordenación general, como en el plan de cada una de sus tres partes: la primera y la última están en carácter lento; la central es enérgica y vigorosa como una marcha de triunfo. La imaginación de Schumann vuela aquí libremente, sin dejarse esclavizar por un patrón de forma, aunque sin perder completamente de vista los modelos clásicos.

La **primera parte** podría aún dividirse en otras dos. Al principio la meditación ante las ruinas, una melodía melancólica,

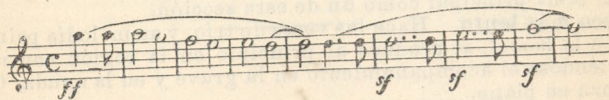
triste, amarga, acompañada por un rumor como el de un viento suave en las hojas de los árboles; meditación por la que cruzan destellos heroicos, frases de desconsuelo, arrebatos de protesta, vislumbres de una historia romántica. Después viene la leyenda—*Im Legendenton*—en forma narrativa, llena de episodios interesantes. Por ella cruzan, y se formalizan á veces, algunas de las frases vislumbradas en la primera parte, como si fuese aquí donde tuvieran su realidad. Acaba la leyenda trágicamente, para volver á reaparecer la meditación, más calurosa, y acompañada de sus más característicos eufonios, finalizando con el comentario puesto antes á la leyenda, como si la impresión contemplativa fuese más potente para el espíritu que la misma realidad.

La **segunda parte**—*Arco triunfal*—es un himno heroico y entusiasta, la apoteosis de un triunfo. La intervención melódica del trío se resuelve bien pronto en el carácter que domina en este tiempo, para terminar, tras una corta aparición de la primera parte, en la brillante peroración.

Vaguedades, indeterminaciones, ensueños flotan y matizan el comienzo de la **parte tercera**. Una impresión de idealidad, como rumor de arpas, aparece con frecuencia, ya sola, ya acompañando la melodía. Tan sólo un pensamiento breve y romántico, caldeado por la pasión, se repite con frecuencia, y hasta se transforma en algún momento en una decisión valiente; pero las vaguedades y los ensueños vuelven á imperar, y los arpeggios de arpas acaban por desterrar toda melodía, para concluir vagamente en una romántica impresión.

I

Siempre apasionado y fantástico.—Compás y medio iniciando la fórmula de acompañamiento, piano, precede á la exposición de la larga melodía, en do mayor, cantada fortísimo por la mano derecha,



que continúa desenvolviéndose, casi siempre en valores más reducidos. Su segunda parte, en el mismo carácter, va seguida de otros períodos de carácter diverso, pronunciándose á veces con mayor intensidad el de fantasía, para aparecer nuevamente la melodía primera, más reducida y en valores de menos duración, interrumpida por un episodio—*en tiempo más vivo*—y continuada hasta el final de la primera parte. Por una cadencia *ritardando* se enlaza con la parte central.

En carácter de leyenda.—Antes de exponer el tema principal, en la tonalidad de do menor, se indica en piano (cuatro compases) en sol menor á manera de introducción. El tema

aparece en seguida en su tonalidad propia, cantado á la octava por las dos manos,



y sigue desarrollándose libremente, con mayores complicaciones figurativas. Un elemento melódico de los que aparecieron en la primera parte interviene ahora también en el proceso de esta parte central. Por una frase de enlace como una *codetta* se vuelve al

Primer tiempo.—La melodía se hace oír ahora en do menor, y, tanto en su exposición como en su continuación, se desarrolla con gran libertad, sin sujeción estricta al plan primeramente seguido.

La *coda*—**adagio**—, en do mayor, aparece como continuación de la melodía principal, es de breves proporciones, y reproduce un recuerdo del final de la parte central.

II

Moderado.—**Siempre enérgico.**—En mi bemol, con carácter de marcha triunfal, comienza así:



Al terminar la exposición completa del anterior tema empieza á oírse, sobre un ritmo que ya persiste hasta el final de esta primera parte, un nuevo motivo en pianísimo, tratado en imitaciones, apareciendo tras él otros nuevos, hasta volverse á oír el tema principal como fin de esta sección.

Poco más lento.—Hace las veces de trío, y su melodía primera, en la bemol, se produce al principio en la región central, moviéndose el acompañamiento en la grave y en la aguda. Comienza en piano,

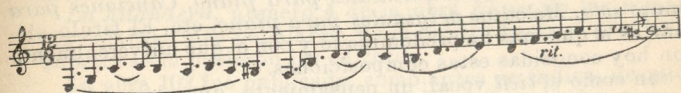


y poco á poco van mezclándosele nuevos elementos, hasta predominar el ritmo característico de la primera parte y alguno de los motivos en ella oídos.

El tema primero hace su aparición en fortísimo (*fff*, *ritardando*), brevemente continuado por el motivo en imitaciones, siempre sobre el ritmo característico, ritmo que continúa en la *coda*—más *vivo*—con que termina el tiempo.

III

Lento y dulce.—Cuatro compases de preparación, en arpeggios, preceden á la exposición de la melodía principal, cantada por una parte intermedia:



Un nuevo motivo, piano, en la región aguda inicia la segunda parte de esta melodía, terminando en la región grave con notas sincopadas.

Nuevos arpeggios indicando la tonalidad de la bemol sobre un bajo interesante hacen aparecer un segundo tema—*un poco más movido*—cantado por la mano derecha, y acompañado en el tercero y cuarto compás por los arpeggios anteriores,



que, repitiendo el anterior motivo en distintas tonalidades, continúa desenvolviéndose con la adunción de nuevos elementos.

Tras un calderón, reaparece por breve espacio la segunda parte de la primera melodía; después el segundo tema, en re bemol, precedido de sus arpeggios y con algunas alteraciones, enlazándose en su desarrollo con un último pasaje en arpeggios también—*siempre más vivo*—, para terminar con los acordes finales en *adagio*.

Félix Mendelssohn Bartholdy.

(1809-1847)

Romanzas sin palabras.

Las *romanzas sin palabras* (*Lieder ohne Worte*) fueron creadas por Mendelssohn. No son propiamente romanzas: son el mismo *lied* vocal, confiado únicamente al piano.

Su título ha pasado por varias vicisitudes. La primera com-

posición de este género la escribió en 1830 y la envió á su hermana Fanny, acompañada de las siguientes palabras: «Desearía estar contigo; pero como me es imposible, he escrito un *lied* de piano para ti, para que te exprese mis sentimientos y pensamientos.» Si en Alemania los llamó siempre Mendelssohn con el título que hoy llevan—*Lieder ohne Worte*—, al publicarlos en idioma distinto en Inglaterra, fué dándole sucesivamente los títulos de *Lieder instrumentales para piano*, *Canciones para piano solo*, *Melodías originales para piano*, etc. El título alemán es el que más ha predominado y con el que universalmente son hoy conocidas estas composiciones.

Son como el *lied* vocal: un pensamiento, una idea que se expone sencilla y libremente, sin subordinaciones de forma ni desarrollos temáticos. La melodía, el sentimiento, son lo principal, casi lo único. Hans de Bülow decía: «Una romanza sin palabras de Mendelssohn es para mí tan clásica como una poesía de Goethe.»

Mendelssohn sentía gran predilección por este género de composiciones, por la música pura, sin letra. «La música—escribía á Souchay en 1841—es más definida que la palabra: querer explicarla, es obscurecerla. Creo que el lenguaje hablado es insuficiente para este objeto, y si algún día llegara á convencerme de lo contrario, no volvería á escribir una nota de música. Hay personas que acusan de ambigüedad á la música, y que pretenden que sólo la palabra se comprende bien; para mí es al revés: las palabras me parecen ambiguas, vagas, ininteligibles, si se las compara con la verdadera música, que llena el alma de mil cosas mejores que las palabras mismas. Lo que expresa la música me parece más bien demasiado *definido* que demasiado *indefinido*. Si yo tuviera en mi espíritu términos definidos para algunos de mis *lieder*, me guardaría muy bien de revelarlos, porque esa explicación tendría significado diferente según las personas; porque la música sola puede despertar las mismas ideas y los mismos sentimientos en espíritus distintos.»

Estos párrafos explican suficientemente por qué las 48 romanzas sin palabras carecen de título. Mendelssohn sólo se lo puso á muy pocas: á tres (obras 19, 30 y 62, núms. 6, 6 y 5), *Canción de gondoleros venecianos*; á una (ob. 38, núm. 6), *dueto*; á otra (ob. 53, núm. 5) *Canción popular*; y á dos (ob. 62, núms. 5 y 6), *Canto de primavera*. Todos los demás títulos (*Hilandería*, *Canto de caza*, etc.) fueron agregados por los editores.

Las romanzas sin palabras aparecieron en cuadernos de á seis canciones cada uno, como obras 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85 y 102, éstas dos últimas publicadas después de la muerte de Mendelssohn.

Su éxito fué tan pequeño al principio, que en Inglaterra sólo se vendieron 114 ejemplares del primer cuaderno en los primeros cuatro años. Después se propagaron tan rápidamente, tan populares se hicieron, que ya el autor casi llegó á despreciarlas y á considerarlas como indignas de él, llegando á decir cuando apareció el tercer cuaderno, en 1839, que «no pensaba volver á hacer más obras de esta especie, porque si esas *animalculae*

se multiplicaban demasiado, ningún artista haría ya caso de él».

Los seis números que componen la obra 19 fueron terminados en Venecia el 16 de octubre de 1830. De esta obra 19 se ejecutan en este concierto el número 1, en mi mayor, «con la tierna fluidez de su línea melódica», y el número 5, conocido generalmente con el sobrenombre de *La caza*.

La hilandera, número 4 de la obra 67, es de las romanzas sin palabras más populares, y fué escrita hacia el año 1845. El nombre se lo pusieron los editores.

La obra 102 fué publicada, como antes se indica, después de la muerte de Mendelssohn. El número 5 de esta obra tiene todo el carácter de una canción popular.

Fr. Chopin.

(1809-1849)

Balada en la bemol, obra 47.

«Ninguna de las composiciones de Chopin—dice su biógrafo y comentarista Fr. Niecks—sobrepaja á las baladas, ni en maestría de forma, ni en belleza y contenido poético, revelando en ellas toda la fuerza de su poder artístico.» La opinión de Niecks la comparte gran número de críticos y escritores. Schumann, al hablar de ellas, indica que deben su origen á los poemas del polaco Mickiewicz y á las narraciones que este poeta refirió directamente á Chopin, y añade: «Un poeta podría escribir sobre estas baladas un texto literario: tanto y tan profundamente impresionan el alma.»

Poco ó nada puede añadirse al juicio de Schumann y de Niecks. Las baladas de Chopin, con su estilo narrativo, con su ambiente fantástico, con su dejo melancólico, fatalista, elegiaco, son quizás lo más personal de Chopin, lo que más encaja dentro de su espíritu tan romántico y poético. Oyéndolas parece revelarse el recuerdo de esas narraciones que tanto abundan en las literaturas del norte y centro de Europa, con sus ficciones imaginativas, sencillas y nobles unas veces, desbordantes otras de tumultuosa pasión.

De la balada en la bemol (ob. 47) dice Niecks que las gradaciones, las irisaciones del sentimiento hacen imposible formular un juicio con palabras: ni la persuasión puede ser más irresistible, ni la gracia más seductora, ni esa excitación que anima toda la obra, más justamente expresada.

Allegretto.—El principio de la balada, como comienzo de la narración, se inicia sobre la idea en la bemol, piano,



que gradualmente va perdiendo su carácter tranquilo por la agregación de nuevos elementos de mayor agitación, hasta comenzar propiamente la balada con la nueva idea en la mayor, á media voz:



Esta idea actúa durante un largo período como pensamiento animador de la obra, hasta aparecer un nuevo dibujo en la bemol, más decorativo,



que con agitación creciente sigue desarrollándose, para resolverse en la nueva aparición de la segunda idea, ahora en la bemol, ensombrecida en seguida y acompañada de mayor agitación. Alternando la nota sombría y la nota de impetuosidad, mezclando con la segunda idea fragmentos, reminiscencias de la idea que inició la balada, sigue la obra su proceso, siempre con mayor fuerza y mayor carácter dramático, hasta presentar la tercera de las ideas insertas, como base del final.

Johannes Brahms

(1833-1897)

Rapsodia en sol menor, obra 79, número 2,

Las dos rapsodias que forman la obra 79 fueron compuestas en 1879, poco después de la sonata en sol para piano y violín, y al mismo tiempo que la segunda serie de danzas húngaras. La segunda de estas rapsodias, en sol menor, es una de las

obras de Brahms más generalmente preferida por los pianistas.

Motivos diversos, apasionados, rítmicos, misteriosos, rapsódicamente presentados, van desarrollándose en el curso de la obra, donde, á pesar de ofrecer por su tipo un ancho campo de libertad formal, está seguido casi fielmente el patrón del primer tiempo de sonata.

Molto passionato, ma non troppo allegro.—El tema principal en sol menor, fuerte,



inicia el tiempo. Una breve transición melódica presenta un segundo tema, en re menor, cantado por la región grave del piano:



Repetida esta parte de exposición, sigue la central, como trabajo temático sobre ambos temas, hasta reaparecer el primero en su tonalidad original, seguido de la transición, del segundo tema, en sol menor, y de una breve *coda*.

Fr. Liszt.

(1811-1886)

Balada en si menor.

El 22 de octubre de este año se cumple el primer centenario del nacimiento de Liszt.

Si durante su vida obscureció con su brillo la fama del pianista al nombre del compositor, si su obra fué mirada con poca atención por sus contemporáneos, hecho principalmente debido al empeño que el mismo Liszt puso en la propaganda de las obras de Wagner, desde su muerte, y principalmente en estos últimos años, las composiciones de Liszt se han popularizado, van entrando en el repertorio universal, y á medida que se aleja el recuerdo del virtuoso, crece la fama del compositor, del colorista que con Berlioz llevó á la orquesta una nueva savia de timbres poéticos y expresivos, y á la música una nota personal

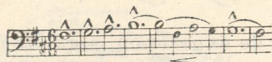
de intención expresiva, de potencia evocadora, encumbrada después á un grado de perfección más alta por el genio de Ricardo Wagner.

Los biógrafos de Liszt dividen su obra en tres grandes períodos: el primero, hasta 1847, comprende su obra de piano, sus transcripciones, sus Fantasías, sus grandes Estudios; el segundo, de 1847 á 1860, su obra de orquesta, los *Poemas sinfónicos*, el *Fausto*; el tercero, su obra religiosa, la *Leyenda de Santa Isabel*, el *Christus*.

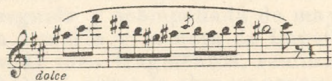
Las composiciones de piano pertenecen, en general, al primer periodo de su vida. Entre ellas figuran las dos baladas, de las cuales, la más célebre es la en si menor.

Entra de lleno en el estilo narrativo y fantástico del género, y á ella puede aplicarse la frase de Schumann hablando de las baladas de Chopin. Temas heroicos, amables, nobles, femeninos, cruzan por ella, destacándose dos temas principales en esta narración, que por momentos va dando una nota más intensamente dramática, casi trágica.

Allegro moderato.—Sobre el dibujo cromático, en la región profunda del piano, aparece al segundo compás la melodía en si menor



seguida á poco de un nuevo motivo melódico, *dolce*, *allegretto*:



Reproducida la primera en distinta tonalidad, con la misma continuación anterior, entra en *allegro deciso* un nuevo motivo rítmico, de carácter heroico, prosiguiendo después libremente, hasta presentar la melodía en re mayor, *cantando a piacere*,



seguida del segundo motivo inserto, y poco después de la primera melodía, en movimiento más animado.

Algunos de los motivos anteriormente oídos se mezclan con los anteriores, hasta presentar de nuevo la melodía en si mayor, tercera de las inserciones musicales. Aumentando siempre en fuerza, en intensidad y en interés, siguen los tres motivos insertos, para terminar con el segundo de ellos en pianísimo.

César Franck.

(1822-1890)

Preludio, aria y final.

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

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

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

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

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

PRELUDIO

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



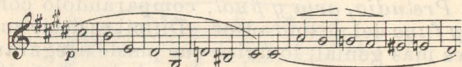
desenvolviéndose majestuosamente, á veces en la región media, entre sencillos contrapuntos. Su cadencia final va seguida de una nueva idea.

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



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

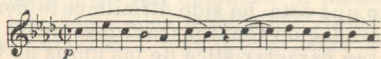
Un tercer elemento, más tranquilo, *sostenuto e serioso*,



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

ARIA

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



constantemente presentado en diálogo entre la parte superior y la región grave. En amplio curso se mezclan con él breves

apuntes incidentales, apareciendo presentado cada vez con interés mayor.

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



sobre la cual se extingue el tiempo en pianísimo.

FINAL

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



desarrollándose en un largo *crescendo*.

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



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

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

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

CECILIO DE RODA.

El próximo concierto se celebrará el
sábado 13 de mayo de 1911, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con el concurso de

EDOUARD RISLER (piano).

PROGRAMA

Sonata en mi bemol menor.....	DUKAS.
Novena barcarola, op. 101.....	FAURÉ.
Bourrée fantasque.—Idilio.....	CHABRIER.
La soirée dans Grenade.....	DEBUSSY.
Estudio en forma de vals, op. 52, núm. 6.....	SAINT-SAENS.
Till Eulenspiegel (transcripción de concierto por E. Risler).....	R. STRAUSS.

