

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO X. — 1910-1911

CONCIERTO XV

(179 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

III

PROGRAMA

Primera parte.

Sonata en mi bemol menor (primera vez)..... DUKAS.

- I *Moderadamente deprisa.*
- II *Tranquilo, un poco lento, muy sostenido.*
- III *Vivamente, con ligereza.*
- IV *Muy lento, animado.*

Segunda parte.

Novena barcarola, op. 101 (primera vez)..... FAURÉ.
Bourrée fantasque..... } CHABRIER.
Idilio (primera vez)..... }
Danza española en sol mayor (primera vez).... GRANADOS.
La soirée dans Grenade (primera vez)..... DEBUSSY.
Estudio en forma de vals, op. 52, núm. 6 (primera vez)..... SAINT-SAENS.

Tercera parte.

Las burlas de Till Eulenspiegel, op. 28 (sobre melodías antiguas de carácter ligero, en forma de rondó). Transcripción de concierto por E. Risler (primera vez)..... R. STRAUSS.

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.

Paúl Dukas.

(1865)

Sonata en mi bemol menor.

Si Paúl Dukas no se distingue por la fecundidad de su obra, si sólo de tarde en tarde produce alguna, en cambio, sus composiciones llevan un sello tal de perfección, de meditación, están tan depuradas, que sería difícil establecer entre ellas otra clasificación de bondad que la impuesta por la elevación del género á que pertenecen. Su poema *El aprendiz de brujo* es quizás la única obra de los modernos compositores franceses que figura constantemente en el repertorio universal; sus dos obras de piano *Variaciones sobre un tema de Rameau* y la *Sonata en mi bemol menor* son de lo más elevado que ha producido modernamente la literatura del piano; su ópera *Ariana y Barba Azul* fué acogida, al ser estrenada, como obra de un arte elevado y sincero.

La sonata en mi bemol menor, terminada en septiembre de 1900, fué ejecutada por vez primera en la sala Pleyel el 10 de mayo de 1901 por Édouard Risler. Pierre Lalo, el célebre crítico de *Le Temps*, la juzgó así: «El pensamiento posee una intensidad de energía, una riqueza de substancia verdaderamente singulares, expresadas en un lenguaje firme, sostenido, de fuerte construcción. Muy vasta de proporciones, jamás acusa debilidad ni indecisión; es, al contrario, siempre robusta y jugosa. De una infinita complejidad armónica en el detalle, da, en conjunto, una impresión de sencillez: tan necesario parece el enlace de sus modulaciones, tan meditado el plan de cada uno de sus tiempos, tan claro aparece al espíritu la estructura de la obra. Ni un momento de vacilación, de duda ó de extravío; sin cesar se siente el oyente arrastrado, conducido por una voluntad dueña de sí misma, segura de su deseo. Ni una frialdad, nada de rígido ó de inanimado; en todas partes una especie de convicción apasionada, de lógica ardiente, de emoción imperiosa, cuyo poder domina; porque esta obra no se dirige sólo á la razón, sino también á las almas, y no sólo la rige la inteligencia, sino el sentimiento también: está animada por una acción interior.»

En el **primer tiempo** se destaca ya la personalidad del autor, la extremada sencillez de la línea melódica y la complicación armónica del acompañamiento. Malherbe califica los dos temas

de característicos en su masculina belleza; el primero más agitado y doloroso que el segundo. De construcción sólida, no se limita en el desarrollo á reproducir las ideas, sino más bien á modelarlas nuevamente, en una nueva creación, mezclando con ellas presentimientos del *scherzo*, nuevos apuntes. Como en el primer tiempo de la sonata de piano y violín de César Franck, el segundo tema apenas si se modifica en las sucesivas presentaciones.

La serenidad y la grandeza dominan en el **andante**, principalmente en el primer tema, con la pureza y sencillez de su melodía. El segundo tema, mas inquieto en su cromatismo, contrasta con el anterior. Al reproducirlos, ambos aparecen envueltos en un ambiente de nueva idealidad, que todavía persiste hasta la terminación.

El **scherzo** parece traer un recuerdo del célebre *staccato* de los *scherzi* de Mendelssohn, en un ambiente más varonil. Como preparación al trío surge el primer tema del primer tiempo, resuelto después en un fugado (el tema del cual parece una transformación del citado tema del primer tiempo), acercándose así al carácter cíclico de las obras de César Franck.

Quizás el tiempo más importante es el **final**, donde parecen verse surgir los espíritus de Beethoven, Brahms y César Franck. El motivo que inicia la introducción, tratado al principio mirando á los grandes preludios de órgano de Bach, circula luego por todo el tiempo como savia de animadora voluntad. El primer tema lo tiene Vincent d'Indy por «una de las ideas musicales más esencialmente sinfónicas que se han escrito en estos últimos años»; el segundo tema, con sus dos partes, si en la primera acusa una influencia de las ideas de César Franck, en la segunda, como una marcha heroica, se destaca con vigor la personalidad de Dukas, aunque quizás sin llegar á la belleza de las ideas anteriores. El organismo de este tiempo final es admirable por su grandiosidad y su espíritu. Con razón dice de él Pierre Lalo «que da la sensación de una oda llena de inmensa alegría heroica», que es «como un canto de triunfo de la Voluntad victoriosa».

Moderadamente deprisa.

En mi bemol menor, piano, expresivo y marcado, comienza la exposición del primer tema sobre un movido acompañamiento:



Continúa su exposición en la bemol menor, y después de un breve episodio, se hace oír en el bajo una indicación del segundo tema en do bemol, que prepara la entrada del mismo en sol

bemol, cantado por la mano derecha, piano, expresivo, ampliamente:



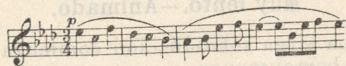
Una nueva frase completa la parte expositiva.

La primera parte del desarrollo se basa en el tema inicial, desenvolviéndose muy extensamente, formalizándose los episodios sobre fragmentos del mismo, apareciendo luego el segundo tema en si bemol, tratado en canon, tema que atraviesa por varias tonalidades hasta resolverse en una preparación para la vuelta del primer tema.

Este se reproduce como en su exposición primera. El episodio de enlace se amplía ahora considerablemente, presentando después el segundo tema en mi bemol mayor, y siguiendo al final de la parte expositiva una *coda* en la que al principio se funden ambos temas. El tiempo termina con una indicación del segundo tema en movimiento lento.

Tranquilo, un poco lento, muy sostenido.

El primer tema del andante, en la bemol, piano, se inicia en una realización á tres voces sobre la melodía



Sigue su proceso, cada vez con interés mayor, hasta presentar el segundo tema en mi bemol, piano, sobre un acompañamiento en tresillos,



tema que se prolonga con alguna extensión.

El desarrollo comienza utilizando el primer tema en constante modulación, envuelto en contrapuntos distintos, y después de indicar brevemente el segundo tema, vuelve á utilizar el primero, como preparación para exponerlo nuevamente.

El primer tema aparece ahora envuelto en adornos, cantado por una voz intermedia, extensamente, como en su anterior exposición; el tema segundo se apunta brevemente en la bemol, produciéndose el final sobre ambos y terminando en pianísimo.

Vivamente, con ligereza.

El tema, en si menor, con su característico ritmo repartido entre las dos manos,



se desarrolla libremente, casi siempre en piano, mezclado á veces con apuntes episódicos.

Una tranquila indicación del tema que inició el primer tiempo se resuelve en un motivo más lento, misterioso, que inicia un fugado á cuatro partes,



que desempeña la función de trío.

La primera parte vuelve á exponerse con algunas modificaciones, mezclándose con su final el motivo de la fuga y terminando aéreamente, pianísimo.

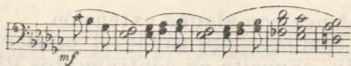
Muy lento.—Animado.

Muy lento.—La larga introducción comienza fortísimo, con el motivo en mi bemol menor



y se extiende largamente en carácter de fantasía.

Animado.—El primer tema, en mi bemol menor, se inicia medio fuerte en la región grave,



continuando después á la octava superior. Su característico ritmo continúa persistiendo por algún espacio hasta iniciarse la transición sobre un característico dibujo en el bajo y un nuevo motivo episódico después.

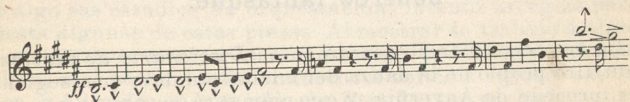
El segundo tema, de largas proporciones, se inicia en si ma-

yor (do bemol), muy cantable, medio fuerte, con su amplia melodía



reproducida después en mi mayor, y enlazándose más tarde en un breve desarrollo uno de sus elementos con el principio de la segunda parte de este segundo tema.

La segunda parte del tema aparece á poco, en si mayor, cantada en la región media, fortísimo,



iniciándose sobre ella el desarrollo de la parte central, en el que desempeña principal papel la inversión melódica del principio del primer tema de este tiempo. El tema de la introducción reaparece á poco en fuerte, ampliamente tratado, para volver á la nueva exposición del primer tema.

Este aparece ahora á la octava superior, algo más conciso; la transición prepara como antes el segundo tema con sus dos partes características, ambas en mi bemol, muy ampliada la primera. En la extensa *coda* interviene el tema de la introducción, y después un fragmento del segundo tema, terminando en fortísimo.

Gabriel Fauré.

(1845)

Novena barcarola, obra 101.

El director del Conservatorio de París cuenta entre sus obras más célebres los *lieder*, dos cuartetos para instrumentos de arco, otros dos con piano, una sonata de violín y varias piezas para piano solo. Entre éstas figura su *Novena barcarola*, obra 101, una de sus últimas composiciones, publicada en 1909 y dedicada á Mme. Charles Nef

Una sola idea, en ritmo y carácter de barcarola, va repitiéndose á través de toda la composición, ligeramente modificada á veces, siempre envuelta en mayor interés contrapuntístico y armónico, hasta desvanecerse al final en un nuevo pianísimo.

E. Chabrier.

(1841-1894)

Bourrée fantasque.

«La *bourrée*—dice Rousseau en su *Diccionario de Música*— es un aire propio de la danza del mismo nombre, que, según se cree, procede de Auvernia, y que aún está en uso en esa provincia. La *bourrée* se mide á dos tiempos, es alegre, y comienza por una negra en el tiempo débil. Debe constar, como la mayor parte de las danzas, de dos partes, cada una de cuatro compases ó de un múltiplo de cuatro. En este aire se liga frecuentemente la segunda mitad del primer tiempo con la primera mitad del segundo por una blanca sincopada.»

En 1891, después de haber abordado Chabrier con acierto casi todos los géneros de música, volvió su vista á la música de piano, y escribió, entre otras obras, la *Bourrée fantasque*, dedicada á M. Edouard Risler, que bien pronto la popularizó en sus conciertos.

Martineau, en su libro sobre Chabrier, se expresa así al hablar de esta obra: «Es, ciertamente, la que caracteriza mejor el estilo de Chabrier. La melodía surge en la *Bourrée* con la misma abundancia que en *España*. Quizás el cuidado del detalle es en la *Bourrée* demasiado prolijo; pero no es menos cierto que cada detalle en esta obra es un puro goce.»

Fué la última obra que Chabrier publicó. Orquestada por Félix Mottl, obtuvo un gran éxito dondequiera que fué ejecutada.

El motivo principal—*muy animado y con mucho fuego*—, en do menor, expuesto sin acompañamiento,



es el que forma la base de la primera parte de la obra, apareciendo constantemente en formas y combinaciones múltiples.

La parte central se inicia más tranquilamente sobre un ritmo sincopado, siempre en fantasía, alternando las sonoridades extremas con frecuentes cambios de movimiento é intervenciones del motivo principal, que después vuelve á reaparecer en pianísimo (sol menor), y luego en su tonalidad de origen, suministrando ya la base de todo el resto de la obra.

Idilio.

Es el número 6 de las *Diez piezas pintorescas* para piano, publicadas en 1881. René Martineau habla así de ellas: «Ni en una sola deja de reconocerse el carácter del autor y su absoluta maestría. Bien ejecutadas ante oyentes franceses que las oigan por primera vez, producirán siempre una impresión análoga á la que causaría cualquiera otra de sus composiciones más importantes.»

En los primeros meses de 1881, Chabrier, que había descuidado algo sus estudios de orquestación, intentó arreglar para orquesta algunas de estas piezas. Al mostrar su trabajo á algunos amigos encontraron la orquestación de Chabrier pesada, incolora, mal hecha. Chabrier entonces volvió á rehacer sus estudios, y á los dos años terminaba *España*, tan acabada por su instrumentación.

Idilio es un número en el que predomina el carácter melódico. La melodía en mi mayor—*allegretto*—, fresca é ingenua,



sirve de base á todo él.

Enrique Granados.

(1867)

Danza española.

El nombre de nuestro compatriota, el célebre pianista y compositor catalán, es tan conocido, que no necesita aquí nueva indicación de sus apuntes biográficos. Entre sus óperas figuran *Maria del Carmen* (1898) y *Folletto* (1903); entre sus poemas sinfónicos, *La nit del mort*; algunos de sus *lieder* se han cantado en nuestra Sociedad; sus obras de piano, principalmente las *Danzas españolas*, se han extendido mucho y han alcanzado gran popularidad. Ahora prepara otra nueva serie de impresiones musicales para piano con el título de *Goyescas*, que han motivado más de un homenaje de admiración á cuantos las han oído, ejecutadas por su autor.

Las *Danzas españolas* comprenden doce números, repartidos en cuatro cuadernos. Las más populares son la en mi menor y la en sol mayor, que se ejecuta en este concierto.

Claude Debussy.

(1862)

La soirée dans Grenade.

La personalidad y la originalidad de estilo y de procedimientos de este compositor francés son bien conocidas. Sus ideas musicales como su armonía, si dan una nota nueva de color refinado y sutil, van envueltas en un carácter expresivo de poesía misteriosa, llena de encantadoras vaguedades. La misma novedad de su estilo y de sus ideas, obediendo, por lo común, á una escala formada por tonos mayores y á una preferencia casi exclusiva por determinados procedimientos armónicos, hace que el conjunto de sus obras, cuando no se penetra muy en su interior, ofrezca la monotonía del procedimiento y del sistema.

La soirée dans Grenade es el número 2 de una pequeña colección de piezas para piano escrita y publicada en 1903 con el título de *Estampes*. Los otros números, *Pagodes* y *Jardins sous la pluie*, no son menos interesantes que el que en este concierto se ejecuta.

Al hablar de *La soirée dans Grenade*, se expresa así un comentarista de este compositor: «La indicación de tiempo (movimiento de habanera) nos introduce ya en su carácter: una brusca variedad de ritmos de danza, á veces de fluida languidez, á veces de sorda brusquedad, alternando con pasajes de dulce ternura. En ocasiones los rasgueos de una guitarra lejana interrumpen los recuerdos de la danza, y el final se diluye en lo impalpable.»

Camille Saint-Saëns.

(1835)

Estudio en forma de vals, obra 52, número 6.

Saint Saëns ha escrito dos colecciones de estudios para piano solo. La que lleva el número 52 en el catálogo de sus obras se compone de seis números —para la independencia de los dedos, para el ritmo, etc.—, el último de los cuales es el célebre y co-

nocido «en forma de vals», dedicado á Mme. Marie Jaëll, la autora de *La música y la psicofisiología*.

El *Estudio en forma de vals* es un continuador de los estudios de Chopin y de Liszt, no reducido simplemente á procurar el vencimiento de dificultades técnicas, sino mirando ante todo á hacer una obra esencialmente musical, mirando más al concierto público que al trabajo íntimo del aprendizaje. «El *Estudio en forma de vals*—dice Baumann—se asemeja á una fantasía triunfal: madejas cromáticas, chisporroteos de acordes, ritmos que se contrarían, toda la florescencia de un lirismo despierto, vertiginoso y superabundante, sin que el virtuosismo domine por un momento á la lógica.»

R. Strauss.

(1864)

Las burlas de Till Eulenspiegel, obra 28.

La predilección especial con que Strauss ha cultivado la música de programa ha hecho que su arte vaya apoyándose siempre en las obras maestras de la literatura universal. Entre sus poemas sinfónicos hay algunos en los que el programa sólo determina á grandes rasgos, de amplia manera, la obra musical: *Macbeth*, *Una vida de héroe*, la *Sinfonía doméstica*; otros donde el programa se particulariza más, como en *Don Juan* y *Muerte y transfiguración*; otros, en fin, donde la obra sinfónica va reflejando paso á paso emociones musicales despertadas por determinados pasajes de un texto literario, como *Till Eulenspiegel*, *Don Quijote* y *Así hablaba Zaratustra*, poemas en los que el compositor va recordando aventuras de sus héroes, comentándolas, extrayendo de ellas la substancia musical.

Till Eulenspiegel representa quizás el principal papel en la literatura picaresca alemana. Hay quien supone que existió el personaje de ese nombre, y hasta adjudican á Kneitlingen, en el ducado de Brunswick, la gloria de haber sido su patria, y á Mölln, cerca de Lubeck, la de haberlo visto ajusticiar; hay quien supone que vivió en el siglo XIV; hay quien sospecha que la tenida hoy por edición príncipe de sus aventuras (el libro compuesto por el fraile franciscano Tomás Murner, impreso en Estrasburgo en 1519) no es sino una nueva refundición ó ampliación de otros más antiguos. De todos modos, lo único cierto es que las aventuras de Till Eulenspiegel alcanzaron popularidad extraordinaria, que á cada nueva edición se enriquecían sus hazañas, y que en la gran lucha de la Reforma, católicos y

protestantes acudieron á él para adjudicarle aventuras nuevas, en las que unos y otros defendían sus doctrinas y atacaban las de sus adversarios, valiéndose siempre de la sátira y de la injuria.

Las burlas, las truhanerías de Till Eulenspiegel forman el bagaje de todas estas variantes. Hombre de ocurrencias, fecundo en invenciones y en travesuras, vagabundo de profesión, hace casi siempre blanco de sus ingeniosidades á las clases más elevadas de la sociedad, á los ricos, á los sabios, hasta á la religión. Como dato curioso, merece apuntarse el de que no se distinguía por su rigidez moral el libro del fraile franciscano.

Entre las refundiciones y variantes que se han publicado de este célebre libro, merece puesto aparte la del escritor belga Carlos Decoster, hecha á fines del pasado siglo, después de una preparación de diez años, invertida en su mayor parte en revisar ediciones y compulsar documentos. En ella Till Eulenspiegel vive en Flandes el siglo XVI; sus burlas y sus donaires acaban cuando su madre es presa y atormentada por la Inquisición. Till se mezcla en la gran lucha religiosa y política del siglo XVI, conspira contra el duque de Alba y contra Felipe II, y en vez de morir en un hospital, como en el libro de Murner, muere en el cadalso.

Ricardo Strauss no se ha atendido estrictamente ni al libro original ni al de Decoster; ha tomado libremente las aventuras de su héroe á capricho, y, al apoderarse del personaje, ha creado un poema lleno de humor, casi cómico, haciendo caer al protagonista en manos de la Inquisición al final de su obra. Cuantos la han comentado señalan á *Till Eulenspiegel* como uno de los pasos de más importancia que ha dado su arte, principalmente desde el punto de vista de la instrumentación y del color orquestal, por la novedad de sus timbres, por los recursos que emplea, por la perfección de la técnica y el refinamiento expresivo de las ideas. «Con *Till Eulenspiegel* aparece un Strauss nuevo: el Strauss de fantasía diabólica. Este magnífico *scherzo*, esta aproximación de la música á las figuras, á las escenas, hasta á los gestos, como si ante el oyente se presentara un escenario imaginativo, esta penetración de la música sinfónica en la música escénica es quizás el paso más transcendental en la estética de Strauss.»

Titula su poema *Las burlas de Till Eulenspiegel (Till Eulenspiegels lustige Streiche)*, agregando al título la indicación: «sobre antiguas melodías de carácter ligero en forma de rondó»; lleva el número 28 en el catálogo de sus obras, fué escrito en 1894-95, y está dedicado á su amigo el Dr. Arturo Seidl, célebre musicógrafo alemán.

Edouard Risler ha hecho una transcripción de concierto del poema de Strauss, transcripción que viene incluyendo constantemente en sus programas de estos últimos años.

Como base de la interpretación musical en las notas que siguen, he tomado principalmente la publicada por Wilhelm Mauken en el tomo VI de los *Meisterführer*, de Schlesinger, apuntando brevemente los episodios narrados en la obra literaria.

Comienza el poema con brevísimo prólogo: el «Una vez era un bufón», principio del cuento. La melodía popular



no hace más que indicarse, para dar paso á la figura de Till Eulenspiegel, al pilluelo de ojos despiertos y de alegre viveza:



Breve presentación del personaje, y tras un ligero reposo, la mueca cómica de Till, el gesto del pilluelo moviendo la mano con el pulgar apoyado en la nariz, motivo que sigue la sucesión melódica del primer tema inserto,



y que ha de desempeñar papel principalísimo en el poema.

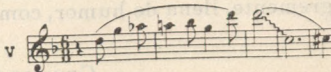
Insiste brevemente en él, para presentarnos al protagonista meditando una nueva travesura (motivo III, descompuesto en series de dos notas, sobre un trémolo). Aquí comienza propiamente la serie de aventuras. La primera presenta á Till Eulenspiegel entrando á caballo por un mercado, derribando y rompiendo cuanto encuentra á su paso. El tema alegre del protagonista (III) domina en el alboroto que la orquesta traza. Entre la confusión de todos, huye sin ser visto.

La segunda aventura nos lo presenta disfrazado de fraile, predicando, lleno de unción, un sermón de moral. Al tema del sermón (melodía popular),



se mezclan en seguida breves apuntes de burla, su característica mueca, hasta que un escalofrío, el remordimiento de haber tomado á chacota la religión, le hace abandonar la comenzada aventura.

De nuevo se presenta en escena como galante caballero, requiebrando á las muchachas. Sus dos temas característicos desempeñan aquí un principal papel, apareciendo el primero de ellos en una nueva forma:



La aventura prosigue cada vez más animada: primero en cierto tono crédulo y serio; después, cuando Till se descubre, burlándose ellas de él, con el mismo motivo de la declaración (V).

Till Eulenspiegel, abrumado por las burlas de las mozas, jura solemnemente vengarse.

Una breve vacilación, y vuelve á aparecer ante un claustro de pedantes profesores, caracterizados por el motivo popular



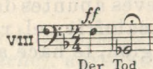
El pilluelo les propone una tesis, y sobre ella se enreda una discusión ampulosa «en cinco lenguas», discusión en la que nadie puede entenderse, construída musicalmente sobre el tema de los profesores. Cuando ha llegado á su período álgido, cuando la confusión es mayor, la mueca de Eulenspiegel viene á cortarla, y el protagonista se aleja silbando una canción popular:



Un presentimiento de la muerte (tema VIII) la interrumpe, y Till Eulenspiegel parece comenzar nueva vida.

Strauss abandona momentáneamente la narración de hechos, para entrar en el espíritu del personaje y preparar la catástrofe final. Un extenso fragmento sinfónico ocupa esta parte, predominando cada vez tintas más sombrías, hasta que Till Eulenspiegel, acusado ante la Inquisición de haberse disfrazado de fraile y haber tomado á broma las cosas religiosas, es preso, juzgado y condenado.

El tema del sermón (IV)—la causa de la catástrofe—surge amenazador y trágico; la escena del juicio, con la acusación de los jueces y las respuestas del reo, se termina cuando aquéllos se retiran á pronunciar la sentencia; los temores del reo, la condena á muerte,



y una última mueca—la final—, que parece presentarnos la mueca del ahorcado.

Todo era cuento. La melodía inicial, «Una vez era un bufón», vuelve á aparecer á modo de comentario del narrador, terminando luego alegremente, llena de humor, como una carcajada.

CECILIO DE RODA.

SEMPER PARATI ARMONICA MADRILENA
400 XI - 1911

CONCIERTO I

(18. de la Sociedad)

Cuarteto Rosé (de Viena)

Profesor Arnold Rosé (primer
violin).
Prof. Fischer (segundo violin).

Prof. Smetana (violon
Prof. Friedrich Bachmann (violonchelo).

El sábado 10 de junio de 1911, á las
seis de la tarde, se celebrará en el Tea-
tro de la Comedia

JUNTA GENERAL ORDINARIA

- I. Para órgano variable.
- II. Minueto: Allegro.
- IV. Finale: Presto.

Segunda parte.

- I. Allegro.
- II. Romanzo: Poco adagio.
- III. Allegretto molto moderato e con moto.
- IV. Allegro.

Tercera parte.

- I. Maestoso. — Allegro.
- II. Adagio ma non troppo e molto sus-
tante.
- III. Scherzando vivace.
- IV. Finale.

Duración: 45 minutos.

El día de hoy se ha celebrado en el teatro de la Comedia una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

1.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

2.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

3.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

4.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

5.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

JUNTA GENERAL ORDINARIA

Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

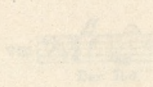
6.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

7.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

8.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

9.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:

10.º Se ha acordado que se celebre en el teatro de la Comedia el día de mañana una junta general ordinaria de la junta de gobierno de la Compañía de teatro de la Comedia, en la que se ha tratado de los asuntos de la Compañía y se ha acordado lo siguiente:



Compañía de teatro de la Comedia

Madrid, 1911

Imprenta de la Compañía de teatro de la Comedia