

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XIII.—1913-1914

CONCIERTO V

(217 de la Sociedad)

Viernes 9 de enero, en el teatro de la Comedia, á las cinco
de la tarde.

SONATAS DE PIANO Y VIOLÍN

GEORGES ENESCO (violín)

MAURICE DUMESNIL (piano)

II

PROGRAMA

Primera parte.

Sonata núm. 5, en fa, op. 24 (*La Primavera*)... BEETHOVEN.

- I. *Allegro.*
- II. *Adagio, molto espressivo.*
- III. *Scherzo: Allegro molto.*
- IV. *Rondo: Allegro, ma non troppo.*

Segunda parte.

* Sonata en la mayor, op. 100..... BRAHMS.

- I. *Allegro amabile.*
- II. *Andante tranquillo: Vivace.*
- III. *Allegretto grazioso (Quasi andante).*

Tercera parte.

Sonata en re menor, op. 121..... SCHUMANN.

- I. *Bastante lento: Vivo.*
- II. *Muy vivo.*
- III. *Dulce, sencillo.*
- IV. *Movido.*

Piano Gaveau.

Descansos de quince minutos.

* Primera audición en esta Sociedad.

GEORGES ENESCO

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

MAURICE DUMESNIL

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

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Sonata número 5, en fa, obra 24 (*La Primavera*).

Los biógrafos de Beethoven más autorizados atribuyen á la producción beethoveniana del año 1801 las dos sonatas que llevan los números de orden 23 y 24. Fué, pues, el mismo período de creación que dió nacimiento á las sonatas para piano en *la bemol* (obra 26)—la que comprende la famosa *Marcha fúnebre á la muerte de un héroe*—, las en *mi bemol* y *do sostenido menor* (*Clair de lune*), obra 27, números 1 y 2, la en *re*, obra 28, y el quinteto en *do*, obra 29.

Reunidas las dos sonatas obras 23 y 24 en un solo cuaderno, anunciábalas ya en su número de 26 de mayo la *Gaceta Musical Universal*, de Leipzig, siendo por fin publicadas el 28 de octubre del citado año 1801. Ambas llevan esta dedicatoria común: «A Monsieur le Comte Maurice de Fries.» Opinan muchos comentaristas beethovenianos que las dos sonatas estaban concebidas para formar un solo cuerpo de composición, pareciendo confirmar esta conjetura el marcado contraste de carácter entre ellas: la en *la menor*, incolora, seca, desmenuzada, por decirlo así, en breves rasgos trazados con mano austera, y la en *fa mayor*, plena de luz, de jugosidad, de alegría, de desbordante inspiración melódica, circunstancias que debieron dar base al expresivo título de *La Primavera* con que desde entonces ha venido siendo designada. Se ha aconsejado que, respetando el plan de Beethoven, débense ejecutar una á continuación de la otra, puesto que la primera no es sino preparación de la segunda, cuyo ambiente luminoso y optimista habrá de resaltar más precedido de la tonalidad gris de la sonata inicial.

Pero ese propósito del autor no fué respetado. Ya en la época en que Ries era todavía discípulo de Beethoven la sonata en *la*, obra 23, disfrutaba de escaso favor entre los ejecutantes, mientras que hacían objeto de sus predilecciones esta sonata en *fa* que hoy se hace oír en este concierto.

Aunque por la fecha de su composición, y con arreglo al criterio de clasificación de Lenz, la sonata en *fa* debe ser incluida en el segundo estilo de Beethoven, nada hay en ella que evoque el referido período, en el que el compositor perseguía una emoción más honda é intensa, acentos más trágicos y sombríos.

Por su plan, como por el carácter de sus ideas y por la general suavidad de tonos, esta sonata parece contemporánea de las tres para piano dedicadas á Haydn, en las que Beethoven se adaptaba al tipo de expresión de sus grandes antecesores, Haydn y Mozart.

«En el **allegro**—dice Thayer—todo es espontáneo, amplio, de sorprendente naturalidad, convincente, como trazado de una sola plumada. Las escalas de los instrumentos, sus adornos, los trémolos y trinos, las figuraciones de tresillos, son como vibraciones de vida.» Y, efectivamente, ese sentimiento de plenitud vital, de exuberancia y de fuerza renovadora palpita desde el comienzo al término del tiempo. Un tema principal, expuesto desde el primer compás, tema de admirable jugosidad y frescura, suave y confortador como la caricia de la brisa primaveral, y otro tema secundario, vigoroso y resuelto, forman la savia generosa que nutre la exposición, desarrollo y reexposición. Ambos dan elementos para diversos episodios á cual más interesante, derivando del primero tanto la *coda* de la primera parte como la que sirve de final al tiempo. Como color y como ambiente, constituye una de las más bellas inspiraciones de Beethoven.

El **adagio** respira una placidez y una serenidad sobrenaturales en su primera sección. En la segunda, el tema, variado, complécase con exquisitos arabescos, ensombreciéndose de improviso por la simple transformación modal. Pero esta transición no es sino pasajera ráfaga de melancolía. La nota consoladora reaparece pronto en la modalidad mayor. El tiempo carece de desarrollo, afectando la forma de tema con variaciones y terminando á la manera italiana.

El humorismo beethoveniano no ha trazado nada más característico que el **scherzo**, cuyo tema—consignémoslo á título de curiosidad—pretende una leyenda que fué sugerido á Beethoven por el nombre de su fiel sirvienta *Sophie*, por él repetido con frecuencia en su vida diaria. Es un delicioso juguete, durante el cual los dos protagonistas dialogan sin poderse poner de acuerdo hasta la entrada del trío, en el que renace momentáneamente la conformidad de los personajes, para volver con la repetición de la primera parte á la divergencia de opiniones. Es una página chispeante, de sana jovialidad y de franca alegría, que contrasta vivamente con el sentimiento predominante en el **adagio** que le precede.

El **allegro** final sigue el patrón clásico del rondó. Sólidamente construído, se distingue por la elegancia de su línea melódica y por la exquisitez de su armonía, así como por la interesante presentación final del tema en la forma de variaciones. Una curiosidad del rondó consiste en que su tema principal no es de Beethoven, sino de Mozart. La idea musical aparece en el aria de Witellia, de la ópera *Titus*.

ALLEGRO

El violín comienza la exposición del primer tema, en *fa*, sobre sencillo acompañamiento:



Inviértense á continuación los términos, cantando el piano la melodía y terminándola, mientras acepta el violín el papel de acompañante, imitando fielmente la fórmula antes adoptada por su interlocutor.

Breve pasaje de enlace iniciado por el piano, fortísimo, en el que intervienen episódicamente ambos instrumentos, precede, tras rápido *decrescendo*, al segundo tema,



expuesto en *do mayor* por el violín sobre acompañamiento de acordes en corcheas. Dialogan en la segunda parte del tema violín y piano, terminando la frase el primero. En la repetición del tema cambian de funciones los instrumentos, terminando la parte expositiva una brillante *coda* sobre un diseño en escalas reproducido alternativamente por aquéllos, y que en la repetición de dicha parte se funde suavemente en la idea inicial, resolviéndose, por el contrario, fuerte y tenido en el acorde de *la mayor* la segunda vez para inaugurar la sección central.

En la región aguda del violín empieza éste á preparar el desarrollo con la enunciación del primer motivo, realizándose aquél sobre el segundo tema. Sucesivas modulaciones traen la reaparición de la primera parte del tiempo, que se reproduce, salvo ligeras variantes, casi textualmente, presentándose el segundo tema en la tonalidad fundamental.

Pone fin al tiempo una larga *coda* en la que figuran el primer motivo, un pasaje cromático ascendente, un episodio tratado en forma contrapuntística y un período conclusivo construido sobre el referido diseño inicial, para terminar en fortísimo.

ADAGIO, MOLTO ESPRESSIVO

El tema, en *si bemol*,



es expuesto por el piano, apoderándose luego el violín de la melodía, y volviendo á reaparecer ésta en el piano en forma de variación. Al recoger el tema el violín se mueve en la tonalidad de *si bemol menor*, pasando después á la de *sol bemol*, marchando por enarmonía á *re mayor*, para terminar modulando al tono fundamental. En la *coda* aparece de nuevo el motivo inicial de la sonata, ligeramente modificado y desarrollado, terminando el tiempo reiteradas alusiones en ambos instrumentos al tema del adagio.

SCHERZO

El tema del *scherzo* lo indica á solo el piano, en *fa*,



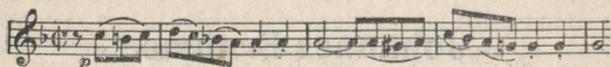
repetiéndolo los dos instrumentos, primero al unísono, á la octava, y seguidamente imitándose. El ritmo característico de la primera parte continúa en la segunda, que finaliza como la primera, pero en forma conclusiva. Ambas partes están marcadas con el signo de repetición. En el trío, el dibujo en escalas



que constituye su único motivo, lo ejecutan en terceras piano y violín en la primera repetición, repartiéndoselo sucesivamente ambos instrumentos en la segunda, para terminar el tiempo con el acostumbrado *da capo*.

RONDO: ALLEGRO, MA NON TROPPO

El primer tema lo presenta á solo el piano, en *fa*,



reproduciéndolo el violín en su primera parte; la exposición de la segunda,

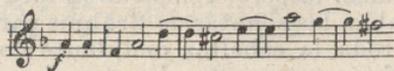


hácela, por el contrario, el violín, repitiéndola el piano. Breve transición lleva á la nueva idea, en *do menor*,



iniciada por el violín y continuada por ambos instrumentos, para terminar en un enlace que prepara la vuelta del tema principal, presentado en su primera parte.

Otro tema, en *re menor*, de amplia línea melódica, surge en el piano, enérgico y resuelto,



acompañándolo, y haciendo resaltar su ritmo, gracioso dibujo en tresillos en el violín,



invirtiéndose después los términos. Lo mismo acontece en la segunda parte del tema, y un pasaje de transición en el que actúa el primer tema, presentado en *re mayor*, prepara la repetición íntegra del tema principal del rondó, que en su última aparición adopta la forma de variaciones, y que se prolonga en un episodio de marcado carácter beethoveniano, para enlazar con la *coda*. Una idea melódica nueva y un brillante final en rápidas figuraciones de tresillos ponen feliz acabamiento á esta bella sonata.

Johannes Brahms.

(1833-1897)

Sonata en la mayor, obra 100.

De las tres sonatas para piano y violín compuestas por Brahms, las en *sol mayor* (obra 78), en *la mayor* (obra 100) y en *re menor* (obra 108), sólo habían sido ejecutadas en esta Sociedad la primera y la última. Reviste, pues, especial interés la audición de hoy, porque, además de ser la sonata en *la* una de las más características del estilo del maestro de Hamburgo, completa el conocimiento de la serie. Las tres pertenecen a los últimos años de la vida del compositor, datando, respectivamente, de 1880, 1887 y 1889. De ellas dice Hugues Imbert, el gran apologeta de Brahms, y cuyos juicios tanto han contribuído á propagar, si no el entusiasmo, el respeto hacia la obra de Brahms en Francia: «Son deliciosos cuadros en los que la nota austera se halla atenuada por una gracia exquisita y por una pasión á veces desbordada. Continúan de un modo armonioso y feliz las dos bellas sonatas para piano y violín de R. Schumann. Si en estas últimas la solidez de la arquitectura, el desarrollo de los temas, la persistencia de la idea primera, se acusan más, en cambio, las sonatas de Brahms parecen poseer toda la flexibilidad, toda la esbeltez ondulante de sus *lieder*, cuyo recuerdo evoca frecuentemente el autor, ó cuyo estilo adopta en buen número de sus obras.»

Intimo, de penetrante poesía y de un carácter puro y elevado es el *allegro* inicial, en el que palpitan y combaten dos sentimientos opuestos: uno de infinita ternura, de resignada melancolía; otro enérgico, resuelto y apasionado, valiente afirmación de vida y de esperanza frente á la idea de amargura y de renunciamiento. En este tiempo aparece un notable ejemplo del empleo simultáneo de los ritmos binario y ternario, especialmente en el pasaje dialogado entre el piano y el violín en la primera parte, lo que inculca á la frase melódica una de esas graciosas oscilaciones rítmicas tan frecuentes en las obras de Brahms.

El segundo tiempo es uno de esos deliciosos caprichos estéticos del compositor de Hamburgo, fecundo en ingeniosas innovaciones de la forma. Vésele, en efecto, reducir á tres tiempos en la presente sonata los cuatro tradicionales. Pero la inventiva del músico halla medio de compensar esa reducción arbitraria

primer dibujo del tema inicial y la nueva idea, derivada del anterior motivo episódico,

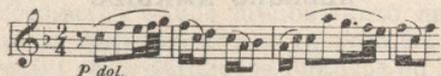


sobre la que dialogan largamente ambos instrumentos, para preparar por una pedal la entrada de la reexposición.

El primer tema vuelve á cantarlo el piano, con una más amplia intervención del violín, apareciendo ahora el segundo tema en el tono fundamental y en la región aguda del piano y del violín al ser reproducido por éste. El episodio de transición aparece tratado más extensamente, y como *coda* surge una última vez el apacible tema primero, cuya postrera frase determina el final.

ANDANTE TRANQUILLO: VIVACE

La melodía, en *fa mayor*, expresivo y dulce, la canta primeramente el violín,



repitiéndola el piano, desarrollándose con estrechas imitaciones de ambos instrumentos. Un pianísimo lleva al *vivace*, que en movimiento de *scherzo* ataca el piano,



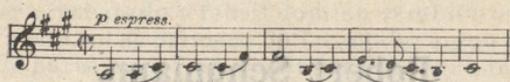
suavemente en la región media, alternando éste y el violín en su exposición. La segunda parte, caracterizada por la idea



prosigue primero á dúo en sextas, y luego en imitaciones, para volver á ser cantado el primer tema por el violín sobre un acompañamiento más movido. Una pequeña *coda* enlaza con la reaparición del *andante* en *re mayor*. La vuelta del *vivace* es en forma de variación, tornando á oírse la melodía inicial, pero ahora en *re menor*, para terminar el interesante tiempo con una fugitiva alusión á la segunda idea.

ALLEGRETTO GRAZIOSO

En la región grave, dulce y expresivo, en la cuarta cuerda, expone el violín el tema principal, en *la mayor*,



acompañado por un dibujo rítmico del piano que adquiere mayor interés en la repetición.

Sobre arpeggios pianísimos, y en la misma región grave, presenta el violín el segundo tema,



de carácter atormentado é inquieto, prosiguiendo su desarrollo con un acompañamiento cada vez más agitado.

Tras un desarrollo lleno de interés, preséntase en *fa sostenido menor* una nueva idea, vehemente y apasionada, para acabar el tiempo con la repetición del segundo tema y del inicial, que aparece primero normalmente, y en la terminación en valores disminuidos, con creciente aceleración del movimiento y refuerzo de sonoridad, hasta finalizar en resueltos é inopinados acordes.

A. BARRADO.

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 concluído, 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. Mírala como un recuerdo cariñoso de aquellos tiempos juveniles tan bellos y ya tan lejanos. Quizás 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 de 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.

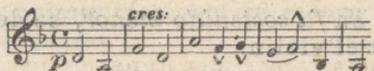
BASTANTE LENTO.—VIVO

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.

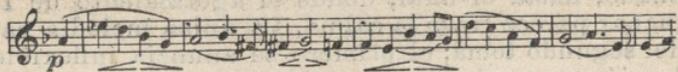
Vivo.—El primer tema lo comienza á exponer el violín sobre el inquieto acompañamiento del piano, en *re menor*,



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* con-

duce 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 formas, 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 construídas 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



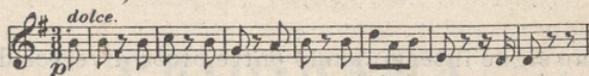
que, pasando de un instrumento á otro, sirve de base á toda esta sección.

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.

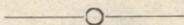
(Nota de D. Cecilio de Roda. Año X, concierto XI.)

NOVIEMBRE



El próximo concierto se celebrará el
lunes 12 de enero de 1914, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
tomando parte en él los artistas

GEORGES ENESCO (violín)
MAURICE DUMESNIL (piano)



PROGRAMA

Sonata núm. 2, en la mayor	BACH.
Sonata en la mayor, op. 47 (á Kreutzer).....	BEETHOVEN.
Sonata en re menor, op. 75	SAINT-SAENS.



El próximo concierto se celebrará el
jueves 12 de enero de 1914, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
comando parte en el los artistas

GEORGES ENESCO (violin)
MAURICE DUMESNIE (piano)

PROGRAMA

Sonata en la mayor, op. 17, n.º 1, de Beethoven.
Bartók.
Bach.



CONCIERTO VI

Las 19 de noche, en el teatro de la Ópera, a las órdenes de la noche.

SONATAS DE PIANO Y VIOLÍN

GEORGES ENESCO (violín)

MAURICE DUMESNIL (piano)

III

PROGRAMA



Primera parte

Sonata n.º 2, en la mayor, op. 10, n.º 2, de Frédéric Chopin

- I. Andante
- II. Allegretto
- III. Andante sostenuto
- IV. Presto

Segunda parte

Sonata n.º 1, en la mayor, op. 10, n.º 1, de Frédéric Chopin

- I. Andante sostenuto y Presto
- II. Andante sostenuto
- III. Presto (Credo)

Tercera parte

Sonata n.º 3, en la mayor, op. 10, n.º 3, de Frédéric Chopin

- I. Andante sostenuto
- II. Andante sostenuto
- III. Andante sostenuto

Organización de los señores D. Juan...

Madrid, 1911.

