

# SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XIII.—1913-1914

## CONCIERTO VI

(218 de la Sociedad)

Lunes 12 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)

III

## PROGRAMA

### Primera parte.

Sonata núm. 2, en la mayor ..... J. S. BACH.

- I. *Andante.*
- II. *Allegro assai.*
- III. *Andante un poco.*
- IV. *Presto.*

### Segunda parte.

Sonata en la mayor, op. 47 (á Kreutzer).... BEETHOVEN.

- I. *Adagio sostenuto.—Presto.*
- II. *Andante con variazioni.*
- III. *Finale: Presto.*

### Tercera parte.

Sonata en re menor, op. 75..... SAINT-SAENS.

- I. *Allegro agitato: Adagio.*
- II. *Allegretto moderato: Allegro molto.*

Descansos de quince minutos.

**Piano Gaveau.**

## 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.

## Juan Sebastián Bach.

(1685-1750)

### Sonata número 2, en la mayor.

El genio que resumió en su obra todas las tendencias del arte musical de su siglo, no podía permanecer extraño á ninguna forma de ese arte. Así, el nombre de Juan Sebastián Bach, que brilla en la *fuga* y en la *suite*, aparece también en la historia de la *sonata*. Todos los elementos de perfección llevados á esa forma por los grandes italianos, por Corelli, Geminiani, Locatelli, y por los alemanes Kuhnau, Telemann, Graupner y Mattheson, se resumen y sintetizan en la espléndida *sonata* de Juan Sebastián Bach; y si la liberación absoluta de esa forma musical, desprendiéndose para siempre del yugo de la *suite*, no se efectuó hasta Felipe Manuel Bach, cuyas sonatas de tipo ditémico ya hacen presentir á Beethoven, por lo menos corresponde al autor de *El clave bien temperado* no pequeña parte en el poderoso impulso que había de llevar en Alemania la *sonata* al glorioso período de la evolución beethoveniana.

Ocupándose Vincent d'Indy de las *sonatas* de Juan Sebastián Bach, hace notar la curiosa particularidad de que, procediendo de la misma estética que las italianas de Corelli y Locatelli, su disposición en *trío* revela ya una tendencia hacia el arte *colectivo* de la música de cámara, mientras en la sonata italiana de la época, el instrumento recitante, siempre tratado como un individuo aparte, presagia el próximo advenimiento del estilo decadente que engendró el *concerto*, padre á su vez del *virtuosismo*.

Juan Sebastián Bach compuso cerca de treinta sonatas para órgano, flauta y clave, para viola *da gamba* y clave, dos violines, etc., y seis para violín con clave acompañante. La mayor parte de estas sonatas proceden, como las *suites*, del llamado período de Cöthen.

Spitta, el gran biógrafo de Bach, se expresa así respecto de las seis sonatas de violín, la segunda de las cuales se ejecuta en el presente concierto: «La forma ternaria acúsase 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, puesto que la tercera parte es una reproducción de la primera, y en la segunda se trabaja temáticamente el mate-

rial 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 ésta, como en la mayor parte de las de Bach, el organismo del primer alegro está estricta y típicamente construido en tres secciones; en el alegro final, Bach acostumbra á emplear la forma de danza en dos secciones, de uso general en su tiempo, combinada con la forma fugada.»

La sonata número 2, en *la*, es la más conocida de las seis. Sírvela de majestuoso pórtico el **adagio**, en  $\frac{6}{8}$ , cuyo tema, de un solo compás, se desarrolla en fugado á tres partes, primero solo, y á partir del octavo compás combinado con un breve motivo de suavidad y gracia encantadoras.

Marcado contraste con el *adagio* ofrece el **allegro assai** siguiente. Construido en forma ternaria y en estilo fugado, presenta en el desarrollo el corte típico del *concerto*. En todo el tiempo domina ese sentimiento de franca jovialidad, de serena alegría, característico de Bach.

El admirable **andante** es una de las más altas y más nobles inspiraciones que puede ofrecer la música. Impregnado de sublime recogimiento, místicos anhelos palpitan á través de esa maravillosa página, vivificada por una amplia idea melódica, de una nobleza de expresión insuperable, que se presenta y desarrolla en canon regular entre el violín y la parte superior del piano. En la sección central la idea se reexpone con creciente unción y sentimiento más íntimo y penetrante, para desvanecerse por último como un eco melancólico del pasado—según la bella frase de Spitta—, preparando el tiempo final con una conclusión suspensiva de hermoso efecto.

El **presto**, en estilo fugado, adopta la forma ternaria. Su carácter y construcción son análogos á los del segundo tiempo de la sonata. En la sección central el desarrollo está tratado sobre un tema independiente, sin la menor alusión al tema inicial, que sólo reaparece al terminar el tiempo.

### ANDANTE

El tema, en *la mayor*, lo expone, dulce, el violín,



entrando inmediatamente en canon el piano, primero la mano

derecha y luego el bajo; continúa desarrollándose, con creciente interés melódico, hasta el octavo compás, en el que aparece un pequeño motivo en semicorcheas destinado á desempeñar un papel importante en el resto del tiempo, combinándose con el tema principal desde su reaparición, y haciendo cada vez más frecuentes sus intervenciones hasta el final, en el que aparece una alusión al primer motivo.

### ALLEGRO ASSAI

Sobre el dibujo del bajo inicia el tema del fugado el violín, fuerte y resuelto, en *la*,



reproduciéndolo seguidamente el piano, y desarrollándose á tres partes con alguna extensión.

En la parte central aparece un nuevo motivo, también en *la mayor*, iniciado, piano, por el violín,



que alterna con el tema principal en un extenso desarrollo tratado en la forma del *concerto*. Al final de la sección el motivo engendra amplios arpegiados del violín, mientras el piano trabaja episódicamente el primer tema, apoyado por una magnífica pedal de diez y nueve compases.

La reexposición reproduce literalmente la primera parte.

### ANDANTE UN POCO

Sobre la fórmula de acompañamiento que propone el piano, empieza á cantar el violín, suave, con expresión, el tema en *fa sostenido menor*,



entrando en canon, al unísono, el piano, y prosiguiendo el canon

en forma regular entre el violín y la mano derecha en el piano. El tema es reexpuesto en *do sostenido menor*, y por la repetición de la segunda frase vuelve á surgir en el tono fundamental, para terminar fuerte, preparando una semicadencia la entrada del tiempo inmediato.

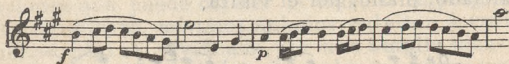
## PRESTO

También en forma fugada, el violín expone el tema en *la mayor*,



sobre el bajo en negras, reproduciéndolo el piano á la quinta y continuando el desarrollo á tres partes hasta el final de la primera sección.

En la central el desarrollo utiliza exclusivamente la nueva idea,



y al reaparecer el tema principal en la reexposición, efectúalo en estrechas imitaciones entre ambos instrumentos, para terminar fortísimo.

## 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 amistad 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 usted 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 *extérieur é inférieur* 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 quizás 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'Academia de'le 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 tiempos 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 adversa-



rios 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 transporta 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 remotamente como vivía y pensaba antes... «Así 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.»

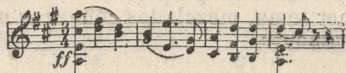
El **primer tiempo** es el culminante de la obra. Desde la noble introducción se anuncia esa fuerza enérgica, impetuosa, avasalladora, que como un torbellino arrastra durante todo el tiempo. Hay en él una voluntad tan dominadora, una pasión tan dramática y arrebatada, que más parece un episodio de vida 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, número 1. Beethoven lo encontró demasiado largo y brillante para aquella obra, escribió el que actualmente figura en ella, y aprovechó éste, quizás 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.

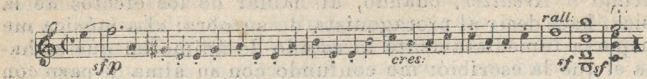
### ADAGIO SOSTENUTO.—PRESTO

**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*:

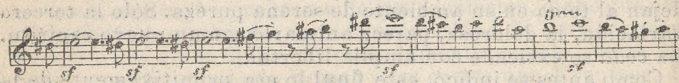


Repite el piano la frase precedente, sustituyendo el calderón por una cadencia, y prosigue el desarrollo del tema, enlazándose con el episodio de transición, siempre fuerte, con su constante dibujo arpegiado:

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.

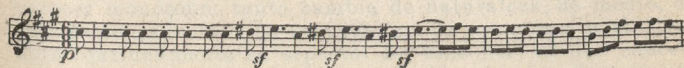
Tercera. *Minore*.—En *fa menor*, interviniendo los dos instrumentos como elemento melódico, y abandonando rara vez la figuración de semicorcheas.

Cuarta. *Maggiore*.—Como en la exposición del tema, el piano canta y el violín reproduce después las dos partes de la melodía, que se desenvuelven 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 adjunción 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.

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

FINALE PRESTO

OTATIA OROXILLA

## Camille Saint-Saëns.

(1885)

## Sonata en re menor, obra 75.

Data de 1885, y está dedicada á M. Marsik. Primera de las dos compuestas por el ilustre músico francés, la han tratado con dureza algunos críticos de la misma nacionalidad. Uno de ellos, Servieres, la juzga obra fracasada y vacía. En cambio, otros, como Baumann, tiénela por excelente. Este último ve en ella los efectos de una tranquila robustez de pensamiento, y añade: «La delicadeza de los matices y el refinamiento de la factura, extraordinariamente flexible, denuncian una mente á la vez lúcida y rica de fantasía, que sabe encauzar su inspiración en la vía de un alto espiritualismo.»

Dos sentimientos opuestos palpitan en el **allegro** inicial, caracterizados por los temas correspondientes: uno de expresión dramática, atormentado, de incierto ritmo; otro apacible y tierno, que es como la nota consoladora de un turbulento estado de espíritu. Uno y otro temas, si no de gran valor intrínseco, son desarrollados con extraordinaria riqueza rítmica y armónica, evidenciando su magistral trabajo la sólida educación escolástica del compositor.

Impregnado de melancolía, de dulce abandono, desenvuélvese el **adagio** en su primera sección; la central, desarrollada sobre un ritmo agitado y persistente, presenta mayor interés melódico, terminando el tiempo en el primer sentimiento, pero con amplias vistas al concierto.

El espiritual **allegretto** es una brillante muestra de la habilidad técnica de Saint-Saëns. Ocupándose de él, un comentarista del maestro dice: «El ritmo igual de su tema único no llega á parecer monótono: tanto cambia de naturaleza, de medio, de orientaciones la función de cada una de sus notas, modificándose continuamente su aspecto. En unísonos, en dúo concertante, en diálogo animado ó interrumpido, el tema es tan pronto una fuerza libre como un elemento en equilibrio, que apoyan ó no diseños accesorios ó adversos, paseando su gracioso abandono á través de diversas modalidades, hasta esfumarse en líneas imperceptibles.»

El **allegro**, de carácter impetuoso, está constituido por una serie de escalas de clásico perfil, cuyos retornos y desarrollos aparecen interrumpidos por dos ideas melódicas enérgicamente apasionadas, nueva la primera, reaparición la otra del segundo tema de la sonata. Termina el tiempo una vertiginosa *coda*.

### ALLEGRO AGITATO

Los dos instrumentos, en la región grave, exponen al descubierto, piano y agitado, el primer tema, en *re menor*, alternando los compases de 6 por 8 y 9 por 8:



Dos pasajes intermedios, agitados y modulantes, que separa una inserción del tema principal, cantada pianísimo por el violín y apoyada por trémolos del piano, preparan la entrada de la segunda idea,



expuesta por el violín en la región aguda, en *fa mayor*, dulce y expresivo, sobre un acompañamiento arpegiado que la reproduce, imitándola.

La *coda* está constituida por esta misma idea, presentada primero por el piano en valores disminuidos y en síncopas, y luego por el violín con ligeras variantes.

En la parte central aparecen primero el tema principal y el episodio de transición de la expositiva, iniciándose un gran desarrollo de la segunda idea, que abre un fugado á tres partes, y que continúa con variadas presentaciones de la misma en ritmos y tonalidades diversos, para terminar por un *diminuendo* y *calando*.

Reexpónese el tema principal, ligeramente alterado en su línea melódica, y tras una reaparición de la segunda idea, primero modificada rítmicamente, y después compartida entre ambos instrumentos, una sucesión de arpegios en el piano, en *decrescendo*, que apoyan melancólicas notas tenidas del violín, preparan el enlace con el tiempo siguiente.

## ADAGIO

Su primer motivo, dulce, tranquilo, levemente matizado de tristeza,



es anunciado por el piano en *mi bemol* con intervenciones melódicas del violín, y seguidamente cantado por el segundo de dichos instrumentos, mientras el piano acepta el papel secundario antes desempeñado por el violín.

A esta impresión de languidez, de abandono, sucede pronto otra de apasionada ternura, que caracteriza breve dibujo melódico expuesto por el piano en *sol bemol* sobre agitado ritmo en el violín, y que reaparece á poco en éste, así cantado:



pasando al piano la figura rítmica, que continúa obstinada hasta la reexposición del tema inicial, en forma de variación de concierto.

## ALLEGRO MODERATO

El violín ataca, piano y con ligereza, el tema, en *sol menor*,



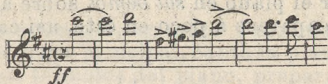
que reproduce inmediatamente el piano, y que desarrollan ampliamente ambos instrumentos en variadas combinaciones contrapuntísticas y rítmicas. En el *trío*, en *mi bemol*, sobre el motivo generador, que persiste por largo espacio en el piano, atribuyese el violín un extenso comentario melódico. La reexposición del tema fundamental es interrumpida por series de acordes tenidos en el piano, y que aluden á la idea melódica del *trío*, hasta esfumarse en vagas sonoridades.

## ALLEGRO MOLTO

Enlaza este tiempo con el anterior, iniciando el violín el motivo



que continúa desarrollándose en brillantes pasajes de escalas sobre un obstinado diseño del bajo, primero en negras y después más agitado, á medida que avanza el *crescendo*. En fortísimo, y apoyado por el piano, que ataca un movido diseño descendente en semicorcheas, hace su aparición una extensa idea melódica en el violín, en *la mayor*,



idea de carácter fogosamente apasionado, cuya segunda frase repite luego el piano, realzada por ricas armonizaciones.

Nuevo desarrollo del tema fundamental y una repetición de la referida idea melódica, modificada su tonalidad, llevan á la reaparición en este tiempo de la segunda idea del tiempo inicial, que, alternado con el tema generador del *allegro*, y en una progresión creciente de sonoridad y con acrecimiento agógico continuo, conducen á la fogosa *coda*.

A. BARRADO.

ERRATA.—En el tema número 5 de esta sonata, que marca  $\frac{3}{4}$ , debe ser  $\frac{3}{8}$ .



El próximo concierto se celebrará el lunes 9 de febrero de 1914, en el teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, tomando parte en él la

## SOCIEDAD DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS

constituída por los señores

MAURICE HEWWIT (quintón)  
HENRI CASADESUS (viola de amor)  
MARCEL CASADESUS (viola da gamba)  
MAURICE DEVILLIERS (bajo de viola)  
MME. REGINA PATORNI (clave)

---

### PROGRAMA

---

Sinfonía (cuarteto de violas y clave).....	HAYDN.
Minué (clave).....	DESMARETS.
Rondó (clave).....	J. P. RAMEAU.
Jiga (clave).....	DESMARETS.
Cuarteto en la mayor (cuarteto de violas)...	NICOLEY.
Suite en cuatro partes (viola de amor).....	LORENZITI.
Fête galante: Ballet (cuarteto de violas y clave).....	DESTOUCHES.

Todas las obras del programa se ejecutan por primera vez en la Sociedad.

El próximo concierto se celebrará el lunes 9 de febrero de 1914, en el teatro de la Comedia, a las cinco de la tarde, tomando parte en él la

## SOCIEDAD DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS

constituida por los señores

MAURICE HEWITT (piano)

HENRI CASADESUS (viola de amor)

MARCEL CASADESUS (viola da gamba)

MAURICE DEVILLERS (bajo de viola)

MME. REGINA PATONI (clave)

## PROGRAMA

Haydn	.....	Sinfonía en re mayor (clave)
Debussy	.....	Minúeto (clave)
J. P. Rameau	.....	Ronde (clave)
Debussy	.....	Quinteto en re mayor (clave)
Niccolò	.....	Suite en cuatro partes (viola de amor)
Debussy	.....	Piece galante: Ballet (cuarteto de violas y clave)
Debussy	.....	Clave

Todas las obras del programa se ejecutan por primera vez en la ciudad.

CONSEJO DE ASESORIA DEL AYUNTAMIENTO  
 DE MADRID  
**CONCIERTO VII**  
 (Día de la Sociedad)

Se da a conocer en el teatro de la Comedia, a las diez de la tarde.

**SOCIEDAD DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS**  
 (Fundada por N. Henri Cazadoux)

**CUARTETO DE VIOLAS**

- 1. N. Henri Cazadoux (Violoncello)
- 2. N. Henri Cazadoux (Viola da Gamba)
- 3. N. Henri Cazadoux (Viola da Gamba)
- 4. N. Henri Cazadoux (Viola da Gamba)

**PROGRAMA**

Violoncello ..... J. B. B. B. B. B.

Violoncello - 2.º violoncello



Violoncello en sol mayor

Violoncello - 1.º violoncello  
 Violoncello - 2.º violoncello  
 Violoncello - 3.º violoncello

Violoncello en la mayor

Violoncello - 1.º violoncello

Violoncello en sol mayor

Violoncello - 1.º violoncello

Violoncello en sol mayor

Violoncello - 1.º violoncello

Violoncello en sol mayor

Violoncello en sol mayor

Clave Principal

