



SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

—○—
AÑO XIV.—1914-1915

CONCIERTO IV

(231 de la Sociedad)

Martes 26 de enero de 1915

—○○—
ERNESTO CONSOLO (piano)
ENRICO POLO (violín)

**TEATRO DE LA COMEDIA
A LAS CINCO DE LA TARDE**

ERNESTO CONSOLO

Hijo de padres italianos, nació en Inglaterra. Estudió la técnica del piano y la composición en el Conservatorio de Roma, bajo la dirección inmediata de Sgambati.

Solo, o unido a diferentes Sociedades sinfónicas y de música de cámara, ha dado numerosos conciertos en las principales capitales de Europa y América, y ha formado parte de varios Jurados de concurso en los Conservatorios de París, Génova, Milán, etc. En fecha muy reciente ha sido nombrado profesor del Real Instituto de Florencia.

ENRICO POLO

Nació en Parma en 1868, y cursó sus estudios de violín y composición en la escuela de música de esa ciudad. En Alemania asistió tres años consecutivos a la clase de Joachim y a la «Hochschule», de Berlín.

A continuación desempeñó en Turín el cargo de *Concertmeister* del teatro Real, y el de profesor de violín en el Liceo Musical. Desde 1903 es profesor del Conservatorio de Milán.

La agrupación de música de cámara más renombrada de su país es, indudablemente, el Cuarteto que lleva su nombre, y que en la afamada «Società del Quartetto» ha interpretado obras clásicas y modernas de todos los estilos.

PROGRAMA

Primera parte.

- Sonata en si bemol (número 454 del Catálogo Köchel)..... MOZART.
I. *Largo.—Allegro.*
II. *Andante.*
III. *Allegretto.*

PIANO Y VIOLÍN

Segunda parte.

- * Romanza, op. 17..... NACHEZ.
* Segunda polaca en la mayor, op. 21..... WIENIAWSKY.

VIOLÍN

- Preludio y fuga en la menor..... BACH-LISZT.
* Jiga en re mayor..... SCARLATTI.

PIANO

Tercera parte.

- Sonata en la mayor..... FRANCK.
I. *Allegro, ben moderato.*
II. *Allegro.*
III. *Recitativo-fantasia.*
IV. *Allegretto, poco mosso.*

PIANO Y VIOLÍN

Descansos de quince minutos.

Piano Steinway.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

W. A. Mozart.

(1756-1791)

Sonata en si bemol, número 454 del Catálogo Köchel.

Una curiosa anécdota, transmitida por la viuda de Mozart, y recogida después por Rochlitz, enseña el origen de esta sonata.

Regina Strinasacchi, bella y encantadora joven, violinista excelente, llegó a Viena en 1784. Mozart escribía a su padre, hablando de ella: «A cada nota le da la expresión necesaria: sus adagios son los más expresivos que he oído; pone todo su corazón y su alma en las melodías que ejecuta, y la potencia y belleza de su sonido son tan grandes como su corazón. Como regla general, creo que una mujer de genio toca con más expresión que un hombre. Ahora estoy escribiendo una sonata que tocaremos juntos el jueves 24 de abril (de 1784) en un concierto que ella da.»

Mozart no terminó la sonata tan pronto como se proponía, y Regina Strinasacchi apenas si pudo conseguir la parte de violín la noche antes del concierto, y estudiarla ligeramente en la mañana del día en que había de ejecutarse. Con Mozart fué imposible hacer ni un ensayo, ni siquiera una lectura: no pareció hasta la hora del concierto.

La ejecución fué excelente; la obra gustó mucho. Al Emperador José, que asistía al concierto, le pareció, mirando con sus gemelos, que el papel con que tocaba Mozart estaba en blanco, y, para convencerse, mandó buscar al compositor, rogándole que le llevara su nueva obra. Efectivamente: Mozart no había tenido tiempo sino de rayar el papel, no había escrito en él ni una sola nota, y había tocado de memoria su sonata, sin vacilar ni una sola vez.

La mayor parte de las sonatas para piano y violín de Mozart fueron compuestas a petición de amigos suyos. Era costumbre muy general en esta época tocar los aficionados (generalmente, señoras) el piano acompañados en el violín por sus maestros o amigos, y al insaciable deseo de tener frecuentemente obras nuevas responde la inmensa mayoría de sonatas para piano y violín que se produjeron en esos años. De aquí, como hace notar Otto Jahn, que, generalmente, no exista en ellas ni gran profundidad de pasión ni gran dificultad técnica, predominando la belleza de la melodía y el encanto de las inflexiones armónicas, elementos ambos muy de acuerdo con el gusto de los ejecutantes.

El juicio que mereció esta sonata, publicada con otras cinco, fué muy favorable. «Estas sonatas—decía el crítico del *Magazine für Musik*—son únicas en su clase, ricas en ideas nuevas y dignas del genio de su autor, muy brillantes y muy bien tratados los instrumentos. Además, el acompañamiento del violín está combinado tan artísticamente con la parte del pianoforte, que ambos instrumentos aparecen en constante actividad, y es necesario que el violinista sea tan habilidoso como el pianista.»

El **primer tiempo** tiene gran riqueza melódica, y su forma ofrece más de una particularidad digna de señalarse, alguna de las cuales, como la vuelta del primer tema en la reproducción, es de tal interés, que apenas puede creerse, según indica Jahn, que date de fines del siglo pasado. El **andante**, suave, melódico, dulcísimo, entra de lleno dentro del tipo genuinamente mozartiano, y tanto en él como en el **final** predomina la abundancia, la fluidez y el interés de la melodía sobre todos los demás elementos.

LARGO.—ALLEGRO

El piano inicia el largo de introducción, cantando, fuerte, en *si bemol*:



Proseguida la frase por el violín, sigue toda la introducción con la melodía repartida entre los dos instrumentos, hasta detenerse en el acorde de dominante.

El primer tema del **allegro**, en *si bemol*, lo inician los dos instrumentos, piano, a la octava,



continuándolo el piano. Lo repite el violín, prosiguiéndolo en forma distinta, y enlazando con él el segundo tema, en *fa*, cantado por el piano, *forte*:



Repetida esta melodía con distinta instrumentación, aparece

la segunda parte del segundo tema en la misma tonalidad, cantada por el violín sobre el acompañamiento del piano:



Una breve frase de terminación pone fin a la parte expositiva.

La parte central parece al principio una continuación del final de la parte expositiva, extendiéndose después en un episodio libre de breves proporciones.

El primer tema reaparece en su anterior forma, ampliado por un desarrollo del mismo; el segundo tema vuelve a presentarse con sus dos partes en *si bemol* y su instrumentación aumentada en interés, y el final de la parte expositiva se prolonga en la *coda* que pone fin al tiempo.

ANDANTE

El violín, acompañado por el piano, canta el primer tema en *mi bemol*,



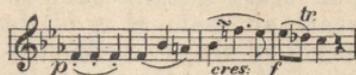
que el piano reproduce más adornado y ornamentado, seguido de una *codetta*.

Una melodía de transición que canta el violín precede al segundo tema, en *si bemo'*, iniciado por el piano a solo,



y proseguido después por los dos instrumentos alternativamente, uniéndose a él el período final de la exposición.

La parte central la inicia el violín, cantando en *si bemol menor* la melodía, piano,



que se desarrolla libremente en constante modulación.

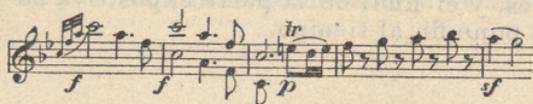
Reaparece el primer tema, más adornado y modificado al final; el segundo tema se hace oír en *mi bemol*, terminando como en la parte expositiva, sin *coda*.

ALLEGRETTO

El tema principal lo canta el violín primero en *si bemol*:



Repetido por el piano, y prolongado en una segunda parte que canta el violín, va seguido del segundo tema, en *fa mayor*, cantado también por el violín, fuerte:



El tema se prolonga en una segunda parte entre los dos instrumentos, en terceras, seguido de un pasaje de enlace que prepara la vuelta del tema principal.

Este aparece como antes, primero en el piano y luego en el violín, muy abreviado.

En la parte central canta el violín en *mi bemol*, sobre el acompañamiento del piano. la melodía



prosiguiendo luego libremente hasta enlazarse con el primer tema.

Este se presenta como al principio, con todos sus elementos, revestido de mayor interés y con distinta instrumentación; el segundo tema, con sus dos partes, se hace oír en *si bemol*, y al reaparecer nuevamente el tema principal, se desenvuelve con libertad mayor, uniéndose a la *coda* que pone fin al tiempo.

(Nota de D. Cecilio de Roda. Año IX, concierto XV.)

Tivadar Nachez.

Este afamado violinista nació en Budapest el 1.º de mayo de 1859. Fué discípulo de Sabatini en su ciudad natal, y posteriormente de Joachim y de Leonard. Una vez terminados sus estudios, se trasladó a Londres, donde se estableció, emprendiendo desde esta ciudad numerosas *tournées* de conciertos. Su predilecta inclinación fué la del virtuosismo puro, siendo su técnica absolutamente perfecta e irreprochable. Como compositor, aun cuando su originalidad ha sido objeto de discusiones por las reminiscencias de Mendelssohn y Wagner que se notan en sus obras, ha producido algunas que fueron objeto de unánime aceptación. Entre éstas, merecen especial mención el *Concierto* para violín y orquesta, dos *Rapsodias húngaras*, una *Rapsodia sueca*, una *Polaca*, el *Poema de la Puszta*, *Danzas*, *Canciones* y la *Romanza* para violín que figura en el presente programa.

Su gran erudición sobre la literatura del instrumento que cultiva, le ha permitido publicar en 1913 una importante recopilación, titulada *Obras para violín de los maestros clásicos de los siglos XVII y XVIII*.

Henri Wieniawsky.

Nació en Lublín (Polonia) el 10 de julio de 1835. En sus primeros años mostró tan excepcionales condiciones para la música, que su madre, hermana del afamado pianista Ed. Wolff, lo llevó, a la edad de ocho años, a París, donde ingresó en el Conservatorio y asistió a la clase de Massart, obteniendo, cuando sólo tenía once años, el primer premio de violín. Después de una *tournee* de conciertos por Polonia y Rusia, regresó a París, para ampliar sus estudios y dedicarse especialmente a los de composición. En 1850 empezó a viajar con su hermano José, notable pianista, y obtuvo grandes éxitos en las principales ciudades de Francia, Inglaterra y Alemania. En 1860 fué nombrado solista de violín del Emperador de Rusia, residiendo

desde entonces durante varios años consecutivos en San Petersburgo.

En 1872 partió con el gran pianista Rubinstein a una larga *tournee* artística, que consolidó su reputación. A su regreso a Europa aceptó la plaza de primer profesor de violín del Conservatorio de Bruselas, sucediendo en este puesto al célebre Vieuxtemps, puesto que abandonó algunos años más tarde para emprender de nuevo, a pesar del precario estado de su salud, sus interrumpidos viajes como concertista, en los que continuó cosechando entusiásticos éxitos.

En cruenta lucha con su mortal enfermedad, Wieniawsky retornó a Rusia; pero tuvo que detenerse en Odessa, desde cuya ciudad fué trasladado a Moscou, donde falleció el 2 de abril de 1880.

Fué uno de los más eminentes virtuosos modernos del violín. La impetuosidad de su temperamento eslavo constituyó el rasgo característico de su estilo, asemejándose mucho al de su amigo y camarada Rubinstein, y debiéndose a esta última fusión de sentimientos los memorables éxitos obtenidos por ambos artistas en la larga *tournee* que realizaron.

Dejó escritos dos *Conciertos* para violín, una *Leyenda*, *Mazurcas*, *Polacas*, *Aires rusos*, etc.

Bach-Liszt.

Gran preludio y fuga en la menor.

La forma preludio y fuga nació como consecuencia de la preocupación de los grandes fuguistas respecto a la afirmación de la tonalidad de sus obras; preocupación que creó las fórmulas de cadencias, con arreglo a las cuales hubieron de ser construídas las más hermosas composiciones en el período de floración de ese género, así como engendró también los acordes o arpeggios que servían de prólogo a muchas fugas instrumentales de gran antigüedad. Estos fueron cediendo el puesto con el tiempo a verdaderas composiciones en mayor o menor grado separables de las fugas, y que fueron denominadas *preludios*, *fantasías*, *toccata*, *canzona*, *overtura*, etc., y cuya característica constante fué la identidad de su tonalidad con la de la fuga que seguía a continuación. Respecto de la importancia histórica de esta forma musical, dice Vincent d'Indy que «puede ser considerada como el ensayo auténtico de yuxtaposición de dos piezas sinfónicas de importancia equivalente, pero de caracteres distintos, escritas en la misma tonalidad y destinadas a ser oídas consecutivamente». La primera vez que la forma preludio y fuga

aparece fijada y codificada, es en el libro del organista alemán Johann Krieger *Abhandlung von der Füge (Tratado de Fuga)*, publicado en 1699 y escrito para el clave. También dejó un gran número de composiciones de esa clase el contemporáneo de Krieger J. H. Buttstedt, organista de Erfurt y discípulo de Pachelbel. Pero el compositor en quien la citada forma alcanza mayor importancia es Juan Sebastián Bach, que hubo de erigirle ese soberbio monumento indestructible que lleva por nombre *El clave bien temperado*, constituido por cuarenta y ocho obras maestras de ese género.

Otras muchas composiciones análogas para clave y órgano escribió el maestro de Eisenach; pero a nuestro propósito sólo interesa por el momento registrar aquí los seis grandes preludios y fugas para órgano que transcribió Liszt para piano. Todos ellos, salvo el preludio de la fuga en *la*, que data de 1706, o sea de la juventud del autor, forman la gloriosa serie que, partiendo de 1730, termina en 1736.

Esta brillante faceta del genio de Bach, que desde la separación de las literaturas de órgano y clave en la segunda mitad del siglo XVIII—literaturas fusionadas durante dos siglos y medio como consecuencia de la identidad de técnica y de estilo de las composiciones para ambos instrumentos—había quedado obscurecida, comenzó a brillar de nuevo al manifestarse en el primer cuarto del siglo XIX los síntomas de un renacimiento musical. La gigantesca obra de órgano de Juan Sebastián Bach volvió a la admiración de cuantos amaban las tradiciones venerables, y hubo ya de advertirse el propósito de vulgarizar el conocimiento de dichas composiciones orgánicas, empleando como poderoso medio de difusión el piano.

Es probable que se comenzase por los corales y los preludios de corales; pero la primera tentativa importante en esa dirección fué realizada por Franz Liszt con sus seis magníficas transcripciones para piano de los preludios y fugas más arriba mencionados. Refiriéndose a ellas, dice Schering: «Llevan el sello de la más fina intuición, de una fuerza creadora personal. Liszt resolvió el problema, aparentemente insoluble, de producir en el piano el efecto de las obras originales.» Prologando Dehn la primera edición de estas transcripciones, escribía: «Quien conozca y venera la obra de Bach, habrá de asombrarse de que alguien haya podido concebir, y más aún, que haya podido realizar de un modo perfecto semejante intento. El transporte a la mano izquierda de la parte obligada de pedal no ha hecho perder nada de su originalidad esencial a las partes restantes. Las grandes fugas de órgano de Bach se hacen ejecutables en el piano y por un solo instrumentista en toda su autenticidad. ¡Qué progreso en la técnica pianística y qué aplicación sorprendente de esa técnica evidencia la empresa de Liszt! Ella abre una nueva era en la historia de la práctica pianística. Así como los períodos precedentes están caracterizados por los nombres de Bach, Scarlatti, Clementi y Pollini, éste llevará el nombre de Franz Liszt.»

Con posterioridad a Liszt, otros virtuosos ilustres han trans-

cripto los preludios y fugas de órgano de Bach para piano, debiéndose citar como las más valiosas de esas versiones las de Bussoni, Moore y Szanto.

En este concierto se ejecuta el preludio y fuga en *la*, primera de las transcripciones de Franz Liszt.

Preludio.—Fué compuesto durante el llamado primer período de Weimar, que comprende los años de 1703 a 1712. Revela la influencia de Reinken, Pachelbel y Buxtehude; principalmente de este último. Escrito libremente, su carácter parece ser el de una fantasía o improvisación. Con el motivo inicial



enlaza otro en figuraciones de tresillos, constituyendo como una introducción al tema solemne, que, adornado en esas brillantes figuraciones, prepara la reexposición grandiosa del motivo principal, cuyo desarrollo no alcanza la riqueza de combinaciones temáticas que puede observarse en otros preludios compuestos durante el período de Leipzig.

Fuga.—Corresponde a ese período glorioso en que el genio y la técnica de Bach alcanzaron sus más elevadas cumbres. Entrar en el análisis, aunque fuera somero, de esa obra, fuera muy largo. Baste saber que en ella, según la frase de Spitta, se aúnan con perfección insuperable el arte y el efecto.

La fuga propone el motivo



de gracioso contorno melódico, que se combina pronto con los no menos animados contramotivos, desarrollándose cada vez con mayor interés, en la forma más depurada y en el más noble estilo.

Domenico Scarlatti.

(1685-1757)

A los méritos propios de este célebre compositor italiano, clavicordista de los más célebres, hijo de Alejandro Scarlatti, une para nosotros la circunstancia de que su larga residencia en Madrid, desde 1729 a 1746 (según otros, hasta su muerte), le hizo conocer nuestros cantos populares y utilizarlos en algunas de sus sonatas, que por esta circunstancia constituyen hoy un documento de inapreciable valor para la reconstitución de nuestra historia musical.

El plan de primer tiempo de sonata, elevado después a la categoría de tipo de forma, se dibuja ya en sus obras, como paso de avance en el camino iniciado por Frescobaldi.

César Franck.

(1822 1890)

Sonata en la mayor.

Es la única sonata para estos instrumentos que compuso César Franck. Data de 1886, y está dedicada al célebre violinista Eugenio Ysaye. Se ejecutó por primera vez en la Sociedad Nacional de París, el 24 de diciembre de 1887, por Mme. Bordes-Pène y M. Remy, y su éxito fué tan grande, con tanto entusiasmo la acogieron artistas y público, que al poco tiempo figuraba en primera línea entre las sonatas modernas para violín y piano. La sonata de César Franck y las de Brahms son las sonatas modernas que con más frecuencia aparecen en los programas de conciertos.

Vincent d'Indy, el célebre compositor francés, discípulo predilecto de César Franck, dice, al hablar de esta sonata: «La osatura melódica de esta obra maestra está formada por tres grandes temas, de los cuales el primero (primer tema del primer tiempo), célula generatriz presentada al principio en estado de ritmo, rige, por sus múltiples variaciones, toda la economía orgánica de la obra. En cuanto a los otros dos (primer tema del segundo tiempo y melodía de la fantasía), aparecen sucesivamente según las exigencias del momento, y no alcanzan su vitalidad definitiva sino cuando aquél llega a la cumbre. No necesito decir que la primera de estas células orgánicas sirve de tema común a los cuatro números de que se compone la obra, y que engendra en el final una atrevidísima transformación del antiguo tipo rondó, admirable y definitivo ejemplo de *canon melódico*, tal como Franck sólo fué capaz de concebirlo.»

Los dos temas del primer **allegro** constituyen dos personalidades que jamás se funden. Cada uno vive su propia vida: resignada, tranquila, melancólica, impregnada en dulce abandono, la melodía privativa del violín; apasionada, caliente, rebelde, la que es patrimonio del piano. Una a otra se oponen, sin episodios, sin desarrollos, sin el auxilio de un elemento comunicativo, colocando frente a frente los dos estados de alma.

En el segundo **allegro** se oponen también los dos temas principales: el primero, dramático y tormentoso, algo a lo Schumann; el segundo, dulce y tranquilo, soñador. El desarrollo se extiende, como en el final del cuarteto en *re*, en un inde-

ciso trabajo de creación, con vacilación en la elección de temas, como si el compositor dejara allí la huella de sus vacilaciones y de sus pensamientos.

El tercer tiempo, titulado **recitativo-fantasia**, es más bien una improvisación. Los recuerdos de temas anteriores que propone el piano sirven de intermedios a la improvisación del violín, que vuela libremente, dejando vagar los dedos sobre las cuerdas en una fantasía, recreo de sonidos. Mientras el piano mira a las ideas ya vertidas, el violín se desprende de todo contacto con ellas; y cuando las toca, es para desvanecerlas como la imagen de un recuerdo lejano. Al fin aparece la melodía en *si menor*, unas veces dulce y candorosa, otras dramática, vehemente, apasionada, reuniéndose con ella el tema del primer tiempo sin contacto alguno con su primera expresión, como si aquel sentimiento antiguo hubiera desaparecido para no volver.

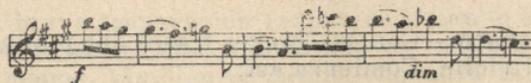
Con el tema del **final**, tranquilo, inocente, sereno, admirable canon melódico, se van mezclando los temas anteriores en un trabajo de recopilación altamente interesante. La originalidad de factura no cede en nada a lo original e intenso de la expresión.

ALLEGRETTO, BEN MODERATO

Los cuatro primeros compases, en los que el piano, a solo, apunta el principio rítmico del tema principal, preparan su aparición, cantado por el violín, *molto dolce*, en *la mayor*:



Se desarrolla siempre melódicamente, con la voz cantable encomendada al violín, hasta aparecer el segundo tema, en *mi mayor*, cantado por el piano a solo, *sempre forte e largamente*,



prosiguiendo el mismo instrumento la melodía en *fa sostenido menor* — *molto dolce* — sobre un acompañamiento más movido.

El violín apunta el principio del primer tema, respondiéndole un eco del piano, continuando el violín la melodía hasta reaparecer el tema principal.

Lo canta, como antes, el violín, sobre un acompañamiento distinto; el segundo tema vuelve a reproducirlo el piano a solo, en *la mayor*, y una nueva alusión al primer tema inicia la breve *coda* que pone fin al tiempo.

ALLEGRO

En *re menor*, sobre un agitado acompañamiento, canta el piano a solo el primer tema, en *re menor*, *passionato*,



que vuelve a reproducirse cantado por los dos instrumentos, seguido de una segunda parte en el mismo carácter.

Una breve frase cantada por el violín, *sempre forte e passionato*, acompañada por acordes, sirve de preparación al segundo tema, en *fa*, cuya melodía, que canta el violín, va acompañada por arpeggios en tresillos:



La melodía se extiende largamente, hasta enlazarse con un declamado del violín en movimiento *quasi lento*.

En el principio del desarrollo alternan varios fragmentos del primer tema, tratados con mayor importancia melódica, seguidos del segundo tema, que inicia el piano y prosigue el violín sobre apuntes del primer tema en el piano.

El primer tema reaparece cantado por los dos instrumentos, con su segunda parte; el segundo tema vuelve a cantarlo el violín en *re mayor*, precedido, como antes, por la frase de preparación, y su final se enlaza con la *coda*, donde un persistente dibujo va animando poco a poco el movimiento sobre indicaciones del primer tema y de otros motivos secundarios, terminando fortísimo.

RECITATIVO-FANTASÍA

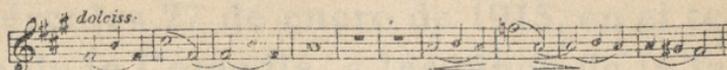
Ben moderato.—Con las breves frases del piano alterna la fantasía del violín. Comienza así:



Por las frases del piano cruzan recuerdos del primer tema del primer tiempo, fragmentos del allegro anterior, algunos motivos nuevos.

La fantasía se interrumpe al llegar al fortísimo, y sobre un

acompañamiento arpegiado, piano. *legatissimo*, canta el violín una frase, preparación de la melodía, en *si menor*, *dolcissimo*, *espressivo*,



que se prolonga largamente en distintos matices de expresión y de sonoridad, apareciendo como final de ella un recuerdo del primer tema del primer tiempo.

La *coda*, dramática y fortísimo al principio, muy dulce y piano después, es de breves dimensiones.

ALLEGRETTO, POCO MOSSO

El tema, en *la mayor*, *dolce*, *cantabile*, lo presentan los dos instrumentos en canon a la octava,



extensamente desarrollado.

El segundo tema del tiempo anterior, cantado por el piano sobre una glosa del violín, en *re mayor*, aparece en seguida, continuando tras él el canon, en *do sostenido mayor*.

Vuelve el violín a cantar la melodía del tercer tiempo, en *fa sostenido menor*, y de nuevo vuelve a aparecer el canon, en *mi mayor*, con un acompañamiento más movido.

Sobre el acompañamiento del piano canta el violín el primer tema del primer tiempo, muy alterado, seguido de un episodio sobre el tema del canon.

Un gran fragmento de la melodía del tiempo anterior aparece en seguida en el violín, fortísimo, cruzando por el acompañamiento del piano destellos de algunos de los temas anteriores.

Tras una breve preparación reaparece el canon en su forma primera, *molto dolce*, más aumentado en interés, y un fragmento del mismo, también en canon, engendra la *coda*, fortísimo siempre.

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

TERCERA PARTE
El presente informe tiene por objeto exponer el resultado de las investigaciones realizadas en el laboratorio de Física durante el presente curso académico.

Las investigaciones se han dividido en tres partes: 1.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un péndulo simple. 2.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un resorte elástico. 3.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un cuerpo en caída libre.

En el primer experimento se ha observado que la energía mecánica total del péndulo permanece constante a lo largo de su movimiento, lo que confirma la ley de conservación de la energía. En el segundo experimento se ha observado que la energía mecánica total del resorte elástico también permanece constante, lo que confirma la ley de conservación de la energía. En el tercer experimento se ha observado que la energía mecánica total del cuerpo en caída libre también permanece constante, lo que confirma la ley de conservación de la energía.

ALFONSO TORO MORA

El presente informe es el resultado de las investigaciones realizadas en el laboratorio de Física durante el presente curso académico.

Las investigaciones se han dividido en tres partes: 1.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un péndulo simple. 2.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un resorte elástico. 3.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un cuerpo en caída libre.

En el primer experimento se ha observado que la energía mecánica total del péndulo permanece constante a lo largo de su movimiento, lo que confirma la ley de conservación de la energía. En el segundo experimento se ha observado que la energía mecánica total del resorte elástico también permanece constante, lo que confirma la ley de conservación de la energía. En el tercer experimento se ha observado que la energía mecánica total del cuerpo en caída libre también permanece constante, lo que confirma la ley de conservación de la energía.

Los resultados obtenidos en las tres partes del presente informe confirman la ley de conservación de la energía en los movimientos estudiados. Esto demuestra que la energía mecánica total de un sistema aislado permanece constante a lo largo de su evolución.

Las investigaciones se han dividido en tres partes: 1.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un péndulo simple. 2.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un resorte elástico. 3.ª Estudio de la ley de conservación de la energía en el movimiento de un cuerpo en caída libre.

El presente informe es el resultado de las investigaciones realizadas en el laboratorio de Física durante el presente curso académico.

El próximo concierto se celebrará el
miércoles 27 de enero de 1915, en el tea-
tro de la Comedia, a las cinco de la tar-
de, con el siguiente

PROGRAMA

ERNESTO CONSOLO (piano)

ENRICO POLO (violín)

II

Sonata en re menor, op. 108..... BRAHMS.

PIANO Y VIOLÍN

* Nenia, op. 18, núm. 3..... }
* Gavota, op. 14..... } SGAMBATI.
Vecchio minuetto, op. 18, núm. 2..... }
* Toccata, op. 18, núm. 4..... }

PIANO

* En rêve..... A. CATALANI.
* Heyre Kati, op. 32. (*Escenas de la Czarda.*). JENŐ HUBAY.

VIOLÍN

* Sonata en mi bemol mayor, op. 18..... R. STRAUSS.

PIANO Y VIOLÍN

* Primera audición en nuestra Sociedad.

El próximo concierto se celebrará el
miércoles 27 de enero de 1915, en el tea-
tro de la Comedia, a las cinco de la tar-
de, con el siguiente

PROGRAMA

ERNESTO CONSOLÓ (piano) ENRICO POLO (viola)



Sonata en re mayor, op. 108
Piano y viola

* Sonata, op. 18, núm. 3
* Gavota, op. 18, núm. 1
* Valses minutos, op. 18, núm. 1
* Toccata, op. 18, núm. 1

Piano

* En réve
* Haye Kall, op. 88 (Parade de la Courte) Jean Herat
A. LATAJAN

VIOLA

* Sonata en re menor, op. 18, núm. 3
Piano y viola

H. STRAUSS

Intermèdium en re menor