



**SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID**

---

AÑO XIX. — 1919-1920

**CONCIERTO XVII**

(317 de la Sociedad)

**Viernes 23 de abril de 1920**

---

oOo

**EDOUARD RISLER**

(RECITAL DE PIANO)

II

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



## EDOUARD RISLER

Nació en Baden, de padres franceses, el año 1873. De 1881 a 1890 estudió con Diémer y Dubois en el Conservatorio de París; en 1906 fué nombrado profesor de piano de dicho Conservatorio.

Por undécima vez se presenta ante la SOCIEDAD FILARMÓNICA, habiendo tomado parte, con los cuatro de este año, en cuarenta y ocho de sus conciertos. En 1907 ejecutó la serie completa de las *Sonatas* de Beethoven, y en 1913 los *48 Preludios y Fugas* de *El clave bien temperado*, de Bach.

El ilustre crítico Camille Bellaige dedica a Risler un encomiástico estudio en la *Revue des Deux Mondes* del 1 de abril del corriente año. De ese artículo nos complacemos en recortar el siguiente párrafo:

«Risler ne joue pas le piano: il joue tout. Il y en a qui jouent Bach, ou Mozart, ou Beethoven. Mais, quoi qu'il joue, un Risler, lui, joue la musique entière. Il exprime tout ce qu'elle contient d'intelligence et de sentiment, de vérité et de poésie.»

No se puede decir en menos palabras nada más honroso para un artista.

## PROGRAMA

### Primera parte.

XXIX SÓNATA en *si bemol mayor*, op. 106... BEETHOVEN.

I. *Allegro*.

II. *Scherzo: Assai vivace*.

III. *Adagio sostenuto*.

IV. *Largo. — Allegro risoluto*.

### Segunda parte.

LOS MAESTROS CANTORES (Obertura).....	} WAGNER.
EL BUQUE FANTASMA (Coro de hilanderas).	
TRISTÁN E ISEO (Muerte de Iseo).....	

### Tercera parte.

NAPOLI (Tarantella e Canzona)..... LISZT.

RAPSODIA DE AUVERNIA, op. 73..... SAINT-SAENS.

\* RAPSODIA ESPAÑOLA (*Folies d'Espagne et Jota aragonesa*)..... LISZT.

Descansos de quince minutos.

**Piano ERARD.**

\* Primera audición en nuestra Sociedad.



Ludwig van **BEETHOVEN**..... **XXIX Sonata en si bemol, op. 106.**

Nació en 1770 (Bonn).

† en 1827 (Viena).

He aquí lo que dice de esta obra Cecilio de Roda en su precioso opúsculo sobre las sonatas de Beethoven:

**Grosse Sonate für das Hammer-Klavier, Seiner Kais. Königl. Hoheit und Eminenz, dem Durchlauchtigsten Hochwürdigsten Herrn Herrn Erzhegzog Rudolph von Oesterreich, Cardinal und Erzbischoff von Olmütz, etc., etc., etc., in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Ludwig van Beethoven. Op. 106. Eigenthum der Verleger. Wien, bey Artaria und Comp.**

(*Gran sonata para pianoforte, dedicada a Su Eminencia y Alteza Imperial y Real el Serentísimo y Eminentísimo Señor Archiduque Rodolfo de Austria, Cardenal y Arzobispo de Olmütz, etc., etc., etc., con profundo respeto, por L. v. B.*)

Comenzada en 1817, compuesta en gran parte durante el verano de 1818, en Mödling, publicada en septiembre de 1819, seguida de un catálogo completo de las obras de Beethoven, daba cuenta de su aparición el *Wiener Zeitung* de 15 del mismo mes con la siguiente nota de los editores: «Dejando a un lado los elogios de costumbre, superfluos para los admiradores del gran talento de Beethoven, y correspondiendo al deseo de su autor, diremos en algunas líneas que esta obra se distingue de todas las demás creaciones del maestro no sólo por su grande y rica fantasía, sino por lo que significa como perfección artística y estilo ligado, indicando por todo ello un nuevo período en la obra de piano de Beethoven.»

No era exagerado el anuncio. Beethoven mismo escribía después al editor Artaria: «Es una obra que dará mucho que hacer a los pianistas y que se tocará dentro de cincuenta años.» Y esta sonata, llamada al principio la «sonata gigante», calificada por otros de la Heroida del piano, del Cimboraso del teclado, colosal por sus proporciones, de dificultades técnicas enormes.



llena de pasajes que, como dice Bülow, sería precisa la existencia de dos teclados para ejecutarlos correctamente, que tanto en proporciones exteriores como en profundidad de intención traspasa los límites que Beethoven se había asignado siempre en sus composiciones para piano, contemporánea de los trabajos para la novena sinfonía y de la misa en *re*, aparece como uno de los más grandes monumentos de sus grandes sonatas, como el mayor, si se exceptúa la colosal obra 111.

La vida de Beethoven era cada vez más desagradable. Su sordera le había aislado por completo del mundo; sus amigos y sus protectores principales, o estaban ausentes, o habían muerto, o habían reñido con él; el fallecimiento de su hermano Carlos le había dejado por toda herencia la tutela de un sobrino, en quien Beethoven puso todo su afecto, tutela que trajo como consecuencia pleitos y procesos al principio, preocupaciones grandes y disgustos y sinsabores después. En esta disposición de espíritu, intranquila y agitada, transcurrió el año 1817, sin que compusiera ninguna nueva obra.

Sus adversarios empezaron a hablar de infecundidad y de agotamiento. La respuesta de Beethoven fué esta sonata. Cuando estuvo terminada, después de un gran trabajo de depuración, la envió a Ries para que fuera ejecutada en Londres, haciendo todavía algunas rectificaciones.

En la primera carta (16 de abril de 1819) le incluye las indicaciones metronómicas de cada tiempo, marcando el primero *allegro*, en vez de *allegro assai*; el segundo *scherzoso*, e intercalando un compás con las notas *la-do sostenido* antes del principio del *adagio*. Estas correcciones eran frequentísimas en Beethoven. La hecha aquí ha llamado grandemente la atención de los beethovenianos, por la sencillez aparente de lo añadido a un tiempo que ocupa más de doscientos compases y por el gran efecto que produce. Reinecke hace notar que ese intervalo de tercera es el engendrador y característico de todos los temas de esta obra, y que su adición en este lugar es una nueva prueba del interés con que el autor lo emplea en esta sonata.

En la carta segunda (19 de abril), después de ocuparse en los errores que se habían deslizado en la copia de esta obra, agrega: «Si la sonata no fuera a propósito para el público de Londres, le enviaré otra, o, si le parece, puede comenzar el final con la fuga, prescindiendo del *largo*, o invertir el orden de los tiempos en esta forma: *allegro*, *adagio*, y como tercero el *scherzo*, el *largo* y el *allegro risoluto*. Decida lo que mejor le parezca... He compuesto esa sonata en circunstancias premiosas, porque es muy duro tener que escribir para ganarse el pan: a eso he llegado ya. De mi viaje a Londres ya hablaremos. Seguramente será el único medio de salir de esta precaria situación, en medio de la cual ni puedo estar bien, ni producir lo que haría en circunstancias mejores.»

Su situación, lejos de mejorar, fué haciéndose cada vez más penosa en los meses siguientes. En 25 de mayo del mismo año escribía al mismo Ries: «No olvide lo del quinteto, la sonata y el dinero; es decir, mis honorarios *avec ou sans honneur*. Es-

pero muy pronto noticias tuyas; no *allegro*, sino *veloce prestissimo*».

Del Archiduque Rodolfo, a quien está dedicada, ya se habló en las notas a la obra 81, *a*. Beethoven envió a su protector los dos primeros tiempos acompañados, y después una carta en la que decía: «A los dos tiempos enviados a V. A. I. en el día de su cumpleaños he agregado otros dos, el último un gran *fugato*, formando todo una gran sonata que pronto se publicará y que desde hace tiempo está dedicada con todo mi corazón a V. A. I., sin que el último acontecimiento (el nombramiento de Cardenal) haya influido para esto en lo más mínimo.»

Todos los críticos y comentaristas han concedido una importancia excepcional a esta obra. Marx, al hablar de ella, exige como primera condición al pianista una técnica poderosa en el más alto grado, no sólo para dar toda su intensa vibración a los pasajes que la requieren, sino también para poner de relieve toda la ternura que surge de las más grandes profundidades del alma, cuidando no sólo de los detalles, sino también de la construcción grandiosa y de la relación entre sus diferentes miembros. Elterlein la llama la más grande de las sonatas, un verdadero gigante, concebida sinfónicamente, considerando que su ideal grandeza depende, más que de un propósito psicológico, de la uniformidad de su construcción.

No es, sin embargo, de las más asequibles ni más fáciles de penetrar. El desarrollo considerable de los tiempos primero, tercero y cuarto; las grandes proporciones de las partes constitutivas y características de cada uno de los movimientos, donde Beethoven parece como si volviera la vista atrás, adaptándose de nuevo al modelo clásico y agigantándolo; las proporciones de la fuga, hacen que produzca una impresión de cansancio cuando no se está familiarizado con ella. La acusación de «no inteligible» debería substituirse por la de «poco conocida». Reinecke, al hablar de la dificultad de comprensión de estas sonatas, ha estudiado particularmente las razones en que consiste: la frecuencia del estilo fugado, el efecto sonoro alejado de la melodía tradicional y basado con frecuencia en el uso de las regiones extremas del piano, la falta de movimientos lentos, la concisión del estilo, etc.

**Allegro.** — La resolución y la determinación rítmica; una fuerza humana profunda y conmovedora, como férrea voluntad a la que nada se opone; una maravillosa grandeza de libertad, inauditamente atrevida, libre de todo convencionalismo, que utiliza los más poderosos y eficaces medios rítmicos, tonales y dinámicos, siempre con sujeción, como expresión de la idea; uno de los más sublimes monumentos de grandeza beethoveniana, por su contenido más que por su forma, llama Nagel a este tiempo. El tema principal entra violenta y abruptamente, completado con una suave ternura llena de deseos; un segundo tema, repetido cuatro veces, siempre con intensificación mayor, descende de la altura a las profundidades, para presentar el principio del *allegro*; el segundo tema principal entra después



de larga preparación..., y así sigue examinando Marx todo el tiempo.

No son menos detallados los análisis de Reinecke y Hans von Bülow. Elterlein caracteriza al primer tema con los calificativos de poder, orgullo, decisión y magnanimidad; al segundo con los de gentileza femenina, gracia, ternura, suavidad y devoción, y estudia el proceso poético de ellos en el *allegro*, al que otros llaman una lucha gigantesca donde combaten los héroes.

**Scherzo.** — Entre los apuntes para la composición de este tiempo, hechos en Mödling durante el verano de 1818, aparece esta nota de Beethoven: «Una casita tan pequeña que ni para uno solo basta. Sólo algunos días en este divino Brühltal. — Anheló o deseo. — Liberación o cumplimiento.» Esta nota, enigmática como casi todas las de Beethoven, ha sugerido a algún comentarista la idea de que ese canto fresco y romántico, ese tiempo tan corto entre el poderoso *allegro* y el maravilloso *adagio* sea, con su riqueza rítmica y armónica, una inspiración de sus paseos por el Brühltal. A Reinecke le llama la atención su extremada brevedad y sencilla construcción. Elterlein lo llama una carrera atropellada, una caza tumultuosa. Lenz lo encuentra inspirado en un pasaje del *Fausto*.

La forma del *scherzo* está tratada con libertad. El interés de la primera parte es principalmente rítmico; el del trío, en *si bemol menor*, melódico; el motivo en ambos se desarrolla en el arpeggio del acorde fundamental, y al terminar el trío lo une con la parte primera por un extenso episodio, como una improvisación.

**Adagio sostenuto.** — Lleno de ideas, nacido de un dolor profundo, con gran nobleza de expresión, apenas si podrían encontrarse palabras con que dar idea de su sublime intimidad, de su elevada belleza, de su carácter de ideal sencillez. Es en todo el punto culminante del dolor beethoveniano, como apunta Nagel; un inmenso lamento sobre la ruina y la desventura (Lenz); un corazón abrumado y destrozado por el exceso del dolor; poema enorme de ardiente plegaria, siempre sombrío y trágico, en el que el sufrimiento y la desventura llegan al patético más sublime. Hans de Bülow habla de su grandeza ascética, y cuando al final aparece nuevamente el tema primero simplemente, en su forma más sencilla, no es ya la suya una voz destrozada por un dolor infinito, sino la resignación fúnebre, rígida como la muerte; ojos en los que se han agotado las lágrimas, un corazón desgarrado por el exceso de pesar.

**Largo.** — **Allegro risoluto.** — Una introducción como una improvisación, como un prelude, en la que se suceden varios matices de tiempo en forma libre y armoniosa, precede al *allegro*, donde todavía, hasta el sexto compás, no aparece el motivo de la fuga. Las indicaciones que se hicieron en la sonata anterior respecto de la aproximación de Beethoven a Bach y de su manera de tratar la fuga podrían reproducirse aquí. El mismo decía a Holz: «Hacer una fuga no tiene nada de artístico: yo hice muchas cuando estudiaba; pero la fantasía tiene también sus

fueros, y hoy es preciso introducir en el modelo antiguo una materia nueva, verdaderamente poética.» Con estos propósitos, no es difícil suponer que los puristas no la habían de encontrar de su agrado, calificándola unos, como Lenz, de horrible pesadilla y de *rudis indigestaque moles*, otros de desvarío inconcebible, y hasta alguno de los menos escolásticos, como Berlioz, de dislocada, confusa, de abominables locuras armónicas, que sólo pueden servir para pintar «una orgía de salvajes o un baile de demonios». Reinecke no se extraña de que esta fuga deje de agradar a los que no son músicos. Marx, en cambio, señala en ella la expresión de un agitado espíritu, en inquietud constante, impregnado de una cierta tinta elegiaca; y Elterlein, al matizarla con análogos sentimientos e imágenes, dice que así como en las de Bach se encarna el arte del siglo XVIII, en esta de Beethoven prevalece el espíritu del siglo XIX.

Si es difícil de penetrar el último arte beethoveniano en general, la dificultad se aumenta cuando emplea esta forma fugada con la extensión y desarrollo que aquí. A través de ella y de su aridez aparente surgen fulgores de fantasía, relámpagos de su genio que levantan la atención y emocionan el espíritu.

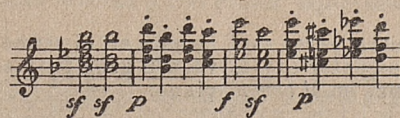
## ALLEGRO

Fortísimo, en *si bemol*, se indica el primer motivo del tema, seguido del segundo, en piano:



El desarrollo del segundo motivo ocupa algún espacio, repitiendo primero su exposición, y continuándola después con mayor adorno.

El episodio de transición es de grandes proporciones. Se inicia con un motivo nuevo:



Repetido por tres veces en progresión ascendente y con distinta armonía, sigue con un pasaje descendente en octavas, hace oír nuevamente el motivo inicial de este tiempo, y termina

\*

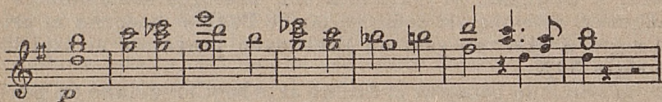


con un episodio en corcheas que al final introduce el segundo tema en *sol mayor*,



al que van agregándose nuevos elementos en su desarrollo, algunos de los cuales adquieren gran importancia.

El período de cadencia comienza con un motivo nuevo, *cantabile, dulce y espressivo*,



que después de repetirse sobre un trino y con distinto acompañamiento, deja el puesto a otro pasaje, con el que termina la parte de exposición.

La de desarrollo comienza con una prolongación del segundo motivo utilizado en el período de cadencia anterior. Después de una corta indecisión, en la que apunta el ritmo del primer motivo del tema inicial, lo utiliza como motivo para un extenso episodio fugado a cuatro partes, completando el motivo de la fuga con las tres primeras notas del segundo tema. Una aparición del motivo característico del período de cadencia, preparada por un corto episodio, interrumpe la fuga, que después vuelve a continuar en forma más sencilla.

El primer tema se presenta de nuevo, considerablemente alterado, acompañado en forma distinta; el episodio de transición está también sujeto a nuevas modificaciones; el segundo tema se hace oír ahora en *si bemol*, y el período de cadencia va seguido de una larga *coda* en la que, entre otros motivos, utiliza el primero del período de cadencia anterior y el ritmo del motivo inicial, que aparece ahora en pianísimo generalmente, y sobre el cual se produce el final.

### SCHERZO: ASSAI VIVACE

Toda la primera parte está basada en el ritmo del primer dibujo y en su carácter expresivo, con gran profusión de reguladores. Comienza en *si bemol*, piano:



No tiene repeticiones, y por la brevedad de su desarrollo forma contraste con el resto de la sonata.

La parte central, en *si bemol menor*, canta, *semplice*, una melodía cuyas notas siguen las notas de ese acorde sobre un acompañamiento de tresillos:



La melodía pasa a reproducirse en el bajo, vuelve a repetirla la mano derecha en *re bemol*, terminándola en *si bemol menor*, y después de reproducirla en esta forma en la región grave, un episodio — *presto* — terminado por una cadencia da entrada a la parte primera, a la que sigue una breve *coda*, que expira sobre el motivo rítmico inicial.

### ADAGIO SOSTENUTO

A la indicación del movimiento acompañan las de *appassionato e con molto sentimento, una corda, mezza voce*.

Las dos notas de introducción preparan el tema principal en *fa sostenido menor*, melódico y aplo:



Una breve modulación a *sol mayor* (dos compases) que aparece por dos veces es el único momento de claridad que se destaca en la angustiosa melodía.

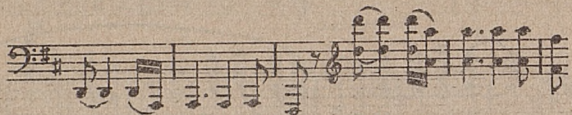
La transición se inicia con una nueva idea melódica en la misma tonalidad, sobre un acompañamiento sencillo, con las indicaciones *tutte le corde* y *con grand' espressione*,



que, repetida con mayores adornos, es continuada luego, siempre melódicamente, hasta hacer aparecer por un *ritardando*



el segundo tema principal, en *re mayor*. Su motivo característico se presenta en la región más grave del piano, y lo reproduce en la misma forma, en la región aguda, sobre un contrapunto interesante, siempre en piano:



Reproducido nuevamente en las dos regiones con algún mayor adorno, va seguido de una sencilla melodía acompañada por tresillos de semicorcheas.

El período de cadencia se inicia con un nuevo ritmo, tranquilo y piano (*una corda*), en *re mayor*,



que ocupa muy pocos compases.

Comienza el desarrollo utilizando el principio del primer tema, ahora en *re mayor*, y formando después un episodio sobre sus tres primeras notas.

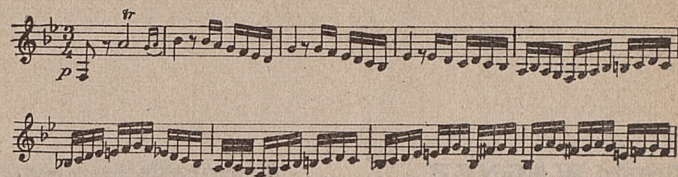
Este mismo tema aparece en seguida, considerablemente variado, envuelto en arabescos, aunque sin perder su substancia melódica; la transición se inicia ahora en *re mayor*; el segundo tema, en la tonalidad fundamental de *fa sostenido mayor*; y la cadencia se une a una larga *coda*, fundada al principio en fragmentos de los dos temas principales, y luego exclusivamente en el primero, en forma sencilla, terminando en *fa sostenido mayor*.

### LARGO. — ALLEGRO RISOLUTO

**Largo.** — Más que una introducción al tiempo final, hay aquí una serie de movimientos en forma libre y estilo de fantasía o de improvisación. Las indicaciones de tiempo, *largo*, *un poco più vivace*, *allegro*, *tempo primo*, *prestissimo*, se suceden en su curso.

**Allegro risoluto.** — Todavía se prolonga la fantasía anterior por algunos compases, apareciendo sobre ella el principio de la fuga, titulada por Beethoven *fuga a tre voci*, con *alcune li-*

*cenze*. Es de dimensiones extraordinarias. El motivo, en *si bemol*, comienza así:



El contramotivo que acompaña a la contestación de la segunda voz, y que se produce en el compás siguiente al de su entrada, tiene gran importancia en la fuga; mientras el motivo de ella sólo aparece siete veces en su forma original, los últimos compases del contramotivo aparecen con gran profusión:

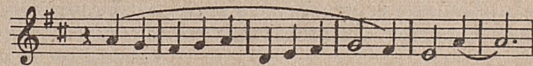


Alternando el motivo de la fuga con episodios diversos, se presenta, después de un gran desarrollo, un motivo melódico acompañado con la indicación de *cantabile*,



cuyo final se enlaza con el motivo de la fuga, reproduciéndose en seguida en el bajo, en distinta tonalidad. Nuevos episodios y nuevos desarrollos van sucediéndose, hasta terminar en fortísimo sobre el acorde de *la mayor*.

Tras un silencio, un nuevo motivo — *sempre dolce*, *cantabile*, una *coda* — en *re mayor*,



tratado también en forma fugada, aparece como episodio.

El motivo de la fuga, abreviado, se une a él, continuando después su desarrollo largamente, hasta iniciar la *coda* sobre una pedal en trinos y una doble pedal después.

Toda ella está basada en el motivo y contramotivo de la fuga. Tras *un poco adagio* reaparece el *tempo primo*, con alusiones a los dos fragmentos iniciales del motivo principal cortadas bruscamente por los acordes de terminación.



**Richard WÁGNER** ..... Obertura de *Los maestros cantores*. — Coro de hileras. — Muerte de Iseo.  
 Nació en 1813 (Leipzig).  
 † en 1883 (Venecia).

De los tres fragmentos wagnerianos que figuran en esta parte, el primero, obertura de *Los maestros cantores*, está transcrito por Hans de Bülow, y los dos últimos por Franz Liszt.

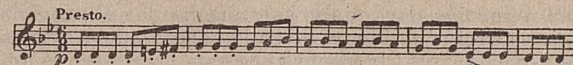
El cariño y la admiración que los dos sentían por Wágner les permitieron hacer innumerables arreglos pianísticos de sus obras, en los que se conservan perfectamente el carácter melódico y las disposiciones armónicas de la orquesta, sin recurrir al virtuosismo empleado en las transcripciones de otros autores tratados por ellos con menos respeto. En todo lo posible, buscan y encuentran en las sonoridades de su instrumento el color sinfónico, y en este concepto, pueden reputarse como obras maestras de adaptación. En la época de divulgación wagneriana en que fueron escritas, sirvieron de eficaz propaganda para el arte del autor de *Parsifal*.

En estas tres obras ha introducido algunas ligeras modificaciones técnicas Eduardo Risler, para acusar con más intensidad los temas que intervienen en ellas.

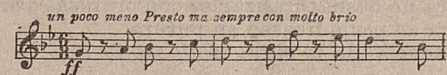
**Franz LISZT** ..... Napoli.  
 Nació en 1811 (Baiding, Hungría).  
 † en 1886 (Bayreuth).

Figura con el número 3 en el suplemento a sus *Années de pèlerinage* (Italia), llamado *Venezia e Napoli*, y consta de dos partes, la *Tarantella* y la *Canción napolitana*.

Un pasaje de moderadas dimensiones, basado en un ritmo decidido y enérgico que ejecutan alternativamente ambas manos, sirve de introducción a la obra, para enlazar inmediatamente con el primer tema,



entrando francamente en el agitado movimiento peculiar y característico de la popular *Tarantella napolitana*. Sobre el ritmo apuntado prosigue su desarrollo este primer tema, hasta la aparición del segundo,



que con sus enérgicos acentos interrumpe oportunamente el ritmo obstinado de la parte precedente, revistiendo al conjunto de la composición de la imprescindible variedad para que no decaiga en su interés.

En vertiginosa vivacidad y ornamentada con pasajes de brillante ejecución, continúa la *Tarantella* su interesante desarrollo, hasta enlazar con la *Canción napolitana* de la parte siguiente.

Una bellísima melodía popular italiana,





realzada por las suaves ondulaciones de un acompañamiento arpegiado, constituye el tema de esta parte, con la que, tratada posteriormente en forma de variaciones de gran efecto pianístico y plagadas de dificultades técnicas, finaliza brillantemente la obra.

Camille **SAINT-SAËNS**..... Rapsodia de Auvernia, op. 73.

Nació en 1835 (París).

Esta obra, escrita en 1884, está dedicada a M. Louis Diémer, y es una reducción para piano solo, hecha por el propio autor, de la que escribió con idéntico título para piano y orquesta.

Revélase en el total transcurso de esta composición un acentuado respeto al marcado sabor popular de los temas que le sirven de base, de colorido agreste, con esa ruda melancolía de las melodías de la montaña, a veces, y otras, rebosantes de la ingenua brusquedad y retozona alegría de las danzas campesinas. Todos ellos parecen haber sido transcriptos con escrupulosa fidelidad por el compositor, tratándolos con predilecto cuidado, para no desnaturalizarlos con profusas ornamentaciones técnicas que perjudicasen su pureza.

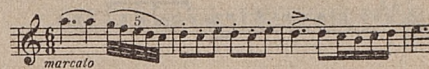
El tema esencial de la obra, en *do mayor*,



discretamente esbozado en la pausada *introducción* de la *Rapsodia*, manifiéstase en el *andante expresivo* siguiente con líneas más firmes y determinativas. Desarrollado en un ambiente melancólico de *leyenda*, aparece alternativamente en los bajos y en las regiones altas del piano, delicadamente entrecortado por las síncopas, arpegios y rápidas figuraciones del acompañamiento.

Una extraña sucesión de acordes sobre la *pedal* de la *domi-*

nante enlaza con el *allegretto con moto* siguiente. En  $6/8$ , y en la tonalidad de *la menor*, aparece un nuevo motivo,



de pronunciado sabor campestre, que se acentúa aún más marcadamente por el escueto acompañamiento arpegiado sobre la *doble pedal* de la *tónica* y de la *dominante*. Después de un intenso *crescendo*, vuelve a oírse el motivo, encomendado a la mano izquierda, en la parte central del piano, y aumentando la sonoridad y la animación del tiempo, enlaza con el *allegro molto*. Básase éste en el desarrollo de otro nuevo motivo en  $2/4$  y en el tono de *do mayor*,



que aparece en *terceras* y *sextas* en la región aguda del piano sobre un acompañamiento arpegiado, y en el que la danza llega a su período culminante de alegría y viva animación, caracterizado por una gran brillantez pianística.

Vuelve a oírse el *andantino*, y termina la obra con un *presto* de breves dimensiones, basado en una de las ideas precedentes, seguido de una brillante *escala cromática* en movimiento contrario y de un fugaz recuerdo del tema inicial.

Franz **LISZT**..... Rapsodia Española.

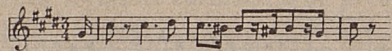
Nació en 1811 (Baiding, Hungría).

† en 1886 (Bayreuth).

Consta esta obra de dos partes, tituladas *Folies d'Espagne* y *Jota aragonesa*, precedidas de un amplio preludio con abundancia de pasajes de carácter instrumental.

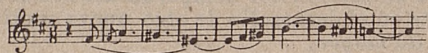


El tema de la primera parte,



aparece primeramente como una lejana marcha nocturna que paulatinamente adquiere mayor resonancia, aumentándose los pasajes en acordes.

La *Jota* da la nota del contraste necesario. De gran riqueza rítmica y muy pianística, sirve de lazo de unión entre el primer tema y la frase lánguida y sentimental



que se agranda y crece en importancia, para después reexponer la *Jota*.

El jueves 10 de junio, a las seis de la tarde, se reunirá en el teatro de la Comedia la

**JUNTA GENERAL ORDINARIA**



El jueves 10 de junio a las seis de la tarde, se reunió en el teatro de la Comedia la JUNTA GENERAL ORDINARIA