

SOCIEDAD FILARMONICA D VALENCIA



CURSO XX

AÑO 1930-31

CONCIERTO III

532 DE LA SOCIEDAD
21 DE NOVIEMBRE DE 1930



LUISA MENARGUEZ

ARPISTA

JULIA PARODY

PIANISTA

TEATRO PRINCIPAL

A LAS 6 DE LA TARDE

CONCIERTO III

21 DE NOVIEMBRE 1930
A LAS 6 DE LA TARDE

PROGRAMA



PRIMERA PARTE

Concertstuk..... G. Pierné

Allegro moderato.
Andante-Allegretto.
Scherzando.

(Se tocan sin interrupción.)

Para arpa y piano

Fantaisie..... Saint-Saëns

Hoja de Album..... Güervos

Vers la Source..... M. Tournier

Para arpa

SEGUNDA PARTE

Fantasia Cromática y Fuga..... Bach-Tausig

Variaciones..... Hændel

Pastoral y Capricho..... Scarlatti-Tausig

Para piano

Cantata..... Bach-Tini Beon

Passacaille..... Hændel

Tres Preludios..... Chopin

Dos Valses..... Brahms

Para arpa

TERCERA PARTE

Humoreske..... Cui

Danza de la Pastora..... Halffter

Danza de la Gitana..... Halffter

Tema y Variaciones..... Chevillard

Para piano

Fantaisie..... Dubois

Moderato.
Andante.
Final.

Para arpa y piano

LUISA MENARGUEZ

y

JULIA PARODY



Estas dos notables artistas españolas, nacidas la primera en Alicante y la segunda en Málaga, están en posesión de los primeros premios de los Conservatorios nacionales de Madrid, París y Berlín. La señorita Menárguez obtuvo también el premio «Fémina», de París, y la señorita Parody los premios extraordinarios «Erard», del Conservatorio de Madrid, y «Girard», del de Berlín. Ambas han sido condecoradas con la cruz de Alfonso XII.

Han dado innumerables conciertos en Francia, Alemania y España, con grandes éxitos, como lo atestiguan las críticas de los más importantes periódicos de dichas naciones.



**CONCIERTOS A CELEBRAR EN EL
PROXIMO MES DE DICIEMBRE**

Miércoles, 3

TRIO HUNGARO
de Budapest

Viernes, 5

ORQUESTA SINFONICA
de Valencia
con la cooperación del
TRIO HUNGARO

Sin fechas determinadas
CLAUDIO ARRAU
Pianista

ANTONIO SALA
Violonchelista



LUISA MENARGUEZ
ARPISTA



JULIA PARODY
PIANISTA

FILARMONICA
VALENCIA

21 NOVIEMBRE
1930

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XXX

1930-1931



CONCIERTO VIII

— 521 DE LA SOCIEDAD —



II

EGON PETRI

(PIANO)



TEATRO DE LA COMEDIA

MIÉRCOLES 14 DE ENERO DE 1931

A LAS SEIS Y MEDIA DE LA TARDE

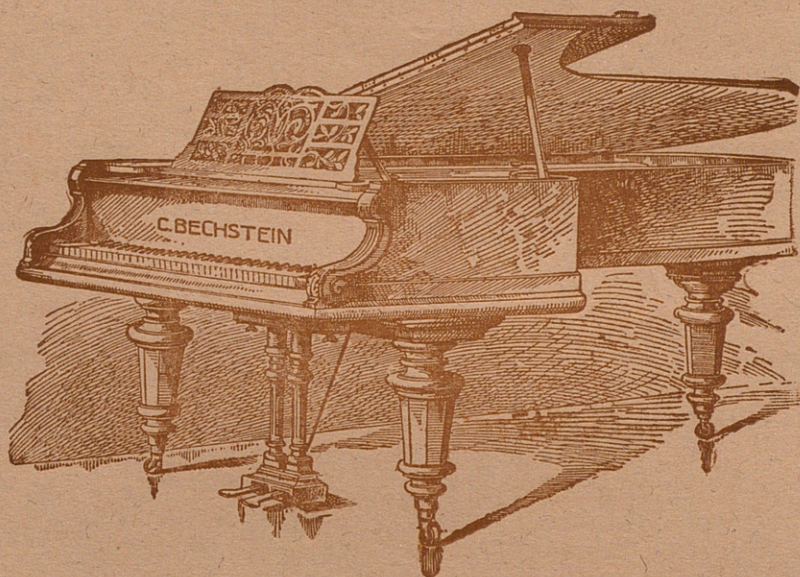
GRÁFICAS REUNIDAS, S. A.
HERMOSILLA, 96
:: MADRID ::



C. BECHSTEIN

BERLÍN

Son los pianos preferidos por los más inteligentes y por los eminentes concertistas Liszt, Rubinstein, Bulow, Moszkowsky, Wagner, Grieg, Saint-Saëns, Leoncavallo, Busoni, Sauer, D'Albert, Risler, Rosenthal, Strauss, Debussy, Pachmann y otros grandes maestros de igual renombre.



Los primeros músicos del mundo prefieren los pianos Bechstein a cualquiera de sus similares, como podemos demostrar por sus autorizadas opiniones.

AGENCIA EXCLUSIVA

Casa HAZEN

Fuencarral, 55.

MADRID

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XXX.—CONCIERTO VIII

14 DE ENERO DE 1931



PROGRAMA

PRIMERA PARTE

- a) PASTORAL..... } SCARLATTI.
- b) CAPRICHIO..... }
- c) GAVOTA..... GLUCK - BRAHMS.
- d) MELODÍA DE ORFEO..... GLUCK - SGAMBATTI.
- * e) MÚSICA DE BALLET DE AL-
CESTES..... GLUCK - SAINT-SAËNS.
- * f) SERENATA DE DON JUAN.... } MOZART - BUSONI.
- * g) JIGA, BOLERO Y VARIACIONES }

SEGUNDA PARTE

- XXIX SONATA en *si bemol mayor*,
op. 106..... BEETHOVEN.
I. *Allegro*.
II. *Scherzo: Assai vivace*.
III. *Adagio sostenuto*.
IV. *Largo.—Allegro risoluto*.

TERCERA PARTE

- CUATRO PRELUDIOS:
- a) La muchacha de los cabellos
de lino..... } DEBUSSY.
 - b) Serenata interrumpida.... }
 - c) La catedral sumergida.... }
 - d) Minstrales..... }
- DOS PRELUDIOS:
- * a) En *sol bemol mayor*..... } RACHMANINOFF.
 - b) En *sol menor*..... }

CUARTA PARTE

- * ALL' ITALIA..... } BUSONI.
- * DANS LA CHAMBRE DE TURANDOT. }
- * PERPETUUM MOBILE..... }

Piano BECHSTEIN

Descansos de diez minutos.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

EGON PETRI

Nació en Hannover en 1881, y es hijo del violinista holandés Henri Petri. Desde los cinco años aprendió el violín, el piano desde los siete, siendo discípulo de Buchmayer y Teresa Carreño. Estudió composición con Draeseke, órgano con Uso. Dedicóse exclusivamente al piano en 1901, gracias a los consejos de Paderewski y Busoni, quien fué desde entonces su único maestro. En 1902 dió su primera audición musical con gran éxito. Desde 1908 fué profesor del Conservatorio de Berlín. Sus conciertos en Alemania, Holanda, Italia (que recorrió actuando con Busoni), Inglaterra, Rusia, han tenido cada vez más clamorosa resonancia. Ha compuesto diversas obras musicales, entre ellas dos óperas.

Es la segunda vez que actúa en nuestra Sociedad; con Wolfsthal interpretó sonatas de piano y violín en enero de 1929.

El próximo concierto se celebrará en el teatro de la Comedia el lunes 26 de enero de 1931, a las seis y media de la tarde.

CUARTETO BELGA

(PIANO Y CUERDA)

I

PROGRAMA

Cuarteto en <i>sol menor</i>	EBERL.
Concertino de Cámara.....	HEINZ - SCHUBERT.
Cuarteto en <i>la mayor</i>	BRAHMS.

gión de Honor, y a su posterior traslado a Italia fué designado para el cargo de Director del Liceo Musical de Bolonia.

Busoni fué un pianista intelectual. Por su talento enciclopédico, por su erudición, por el conocimiento profundo de las obras que ejecutaba, por el dominio y claridad de una técnica sobria y equilibrada, sus interpretaciones fueron verdaderamente únicas.

Como compositor también alcanzó su labor un rango meritísimo. Su obra fué extensa, cultivando los más variados géneros: óperas, obras de orquesta, de piano y orquesta, música de cámara, y numerosas *Cadenzas* para los *Concerti* de Beethoven, Brahms, Mozart. Merecen especial mención las revisiones que hizo por encargo de la famosa casa editorial «Breitkopf & Härtel» de las obras de piano y órgano de Bach, en siete volúmenes, y de la totalidad de las de Liszt, para piano.

Es autor, también, de la *Nueva estética de la Música*, obra escrita en alemán, traducida a varios idiomas.

All'Italia es una de sus siete piezas para piano, tituladas *Elegías*, a cuya obra también corresponde el *intermezzo Dans la chambre de Turandot*, y el *Perpetuum mobile* es el segundo número de la quinta serie de sus *Ejercicios para piano*, obras todas editadas por «Breitkopf & Härtel», de Leipzig.

PRIMERA PARTE

Domenico SCARLATTI

Nació en 1635 (Nápoles). — † en 1757 (Madrid).

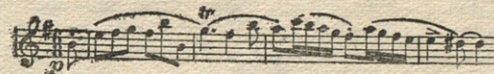
Pastoral y Capricho (dos *Sonatas* para piano).

A los méritos propios de este notable compositor y clavicordista de los más célebres, se une para nosotros la interesante circunstancia de su larga residencia en Madrid, adonde vino acompañando a la Princesa Magdalena Teresa, que casó con Fernando VI. Los más aseguran que murió en nuestra capital; otros biógrafos opinan que regresó a Nápoles tres años antes de su muerte. De todas maneras, utilizó nuestros cantos en algunas de sus *Sonatas*, que por esta circunstancia constituyen hoy documentos de valor para la reconstitución de nuestra historia musical.

Pastoral.

Es el número 1 de las *Sonatas* del inmortal compositor, arregladas por Tausig. Escrita en *mi menor*, se conoce generalmente con el nombre de *Pastoral*, y figura en el repertorio de casi todos los pianistas. Dibújase ya en ella la reforma de *sonata* en miniatura, por aparecer muy definidos los elementos de los períodos de *transición* y de *cadencia*.

Allegro. — En *mi menor* se expone el motivo principal,



muy breve. Unas escalas de *terceras*, ya en *sol mayor*, determinan la *transición* para el segundo motivo en *sol*, caracterizado por sus elegantes diseños,



para terminar con una breve *codetta*.

La *parte central* la inicia un conciso desarrollo progresivo de la idea



basada en el sentido rítmico del motivo principal, que, tras breves compases, vuelve a adoptar su primitiva forma, y la *transición*, el segundo motivo y la *codetta* se reproducen en *mi menor*.

Ambas partes tienen marcado el signo de repetición.

Capricho.

Figura con el número 2 en la colección de sus seis *Sonatas*, arregladas por Tausig y editadas por la casa Peters.

Es, como todas sus obras de este género, de breves dimensiones, y se compone de un solo tiempo en forma de *lied*, caracterizado por la diáfana del ambiente en que se desenvuelve, la inquieta viveza de sus figuraciones y su ornamentación fina y delicada.

Una corta idea, una verdadera miniatura musical por sus minúsculas proporciones,



determina como introducción la tonalidad de *mi mayor*, en la que se desarrolla la *Sonata*. A la conclusión de estos breves compases, y sometida a inesperada transformación,



manifiéstase decisivamente, por la forma que adopta en su desarrollo, con el carácter de un verdadero motivo de encantadora sencillez. De líneas finas y elegantes, modula con exquisita delicadeza por varias tonalidades sobre el fondo de un acompañamiento imitativo muy interesante por su sobria discreción.

La *parte central* se caracteriza por su mayor animación. Impera en ella como elemento esencial el breve apunte siguiente,



en su desarrollo progresivo descendente, que posteriormente adopta una nueva forma aun más sencilla, y abundan como materiales de enlace vivos pasajes en figuraciones de *semicorcheas*, el primero de los cuales motiva la alegre *codetta*



con que en animado *crescendo* termina esta parte.

Sergei RACHMANINOFF

Nació en 1873 (Novgorod).

Dos Preludios.

La fama que ha alcanzado el nombre de este compositor ruso obedece, principalmente, a sus composiciones para piano, y sobre todo a sus *Preludios*. El en *do sostenido menor* ha figurado durante algunos años, y figura todavía, en el repertorio de los grandes pianistas, con su épica grandeza y su original forma, trasunto moderno del conocido *Pasacalle* en *do menor*, de Bach.

El *Preludio* en *sol bemol mayor* y el en *sol menor* forman parte con los números 10 y 5, respectivamente, de la obra 23 *Diez preludios para piano*, dedicada a Silotti.

CUARTA PARTE

Ferruccio Benvenuto BUSONI

Nació en 1866 (Empoli, Florencia). — † en 1924 (Berlín).

All'Italia. -- Dans la chambre de Turandot. Perpetuum mobile.

Eminente virtuoso del piano, que a los diez y seis años y tras un brillante examen fué elegido miembro de la Academia Filarmonica de Bolonia, y a los veintidós, nombrando profesor en el Conservatorio de Helsingfors. Dos años más tarde obtuvo el Premio Rubinstein. Posteriormente fué profesor del Conservatorio de Moscú. En 1891 emprendió una *tournee* triunfal de conciertos por América del Norte que motivaron su nombramiento de Director del «New England Conservatory», de Boston, cargo que desempeñó hasta 1894 en que retornó a Europa, estableciendo su residencia en Berlín. Sus conciertos en esta ciudad y muy señaladamente los seis recitales que dió al regreso de su segunda *tournee* por América, ejecutando obras de Franz Liszt, con motivo de su centenario, fueron juzgados por la crítica con rara unanimidad, como verdaderos acontecimientos musicales.

En 1913 fué condecorado por el Gobierno francés con la Le-

TERCERA PARTE

Claude DEBUSSY

Nació en 1882 (Saint-Germain). — † en 1918 (Paris).

Cuatro Preludios

Debussy reunió en dos volúmenes diferentes obras para piano compuestas en diversas épocas, pero casi todas ellas inéditas, y dió a la colección el título de *Preludios: Primero y Segundo libro*. Se publicaron por el editor Durand en 1910. El *Primer libro* consta de doce números.

Ningún comentario mejor para acompañar los *Preludios del Primer libro*, que hoy se ejecutan, que publicar las siguientes notas extractadas de un magnífico estudio sobre la música de piano de Claudio Debussy, publicado por Alfred Cortot en la *Revue Musicale*. Dice así:

Número 8. **La muchacha de los cabellos de lino** — Paráfrasis de la balada escocesa de Leconte de Lisle, que nos habla del encanto y la ternura de la enamorada ausente, sentada entre los floridos brezos.

Número 9. **Serenata interrumpida**. — Fantasía nocturna y maliciosa, a lo Goya, que traduce la pasión de un tímido enamorado. Cantos amorosos al pie de una reja cerrada; rumores de bulliciosa estudiantina que pasa por la calle vecina; ritmo de guitarras, nervioso y agitado.

Número 10. **La catedral sumergida**. — Una leyenda de Bretaña cuenta que en las claras mañanas de bonanza, en que el mar está transparente, la catedral de Ys, que duerme bajo sus ondas el sueño maldito, surge algunas veces lentamente del fondo del océano, a través de las edades, oyéndose el tañido de campanas y los cantos de los sacerdotes. La visión desaparece de nuevo en el fondo del mar indiferente.

Número 12. **Minstrales**. — Evocación humorística y genial del ambiente de los *music-halls*. Clowns ingleses evolucionan flemáticamente en la escena, mientras que los ecos de una música frívola y sensual sugieren el encanto de los lugares de placer.

La *reexposición* comienza reafirmando decididamente el ritmo inicial de la obra en un nuevo aspecto, en *si mayor*,



y utiliza como elementos preponderantes el desarrollo fragmentario de diseños anteriores, combinado con la persistente intervención en distintas tonalidades del dibujo esencial de la parte precedente. A la reaparición de éste, y enlazando con animado pasaje en escalas de *terceras*, vuelve a oírse la alegre *codetta* como final de la *Sonata*, cuyas dos partes, igual que la anterior, llevan el signo de repetición.

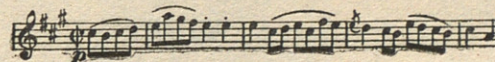
GLUCK-BRAHMS

(1714-1787) — (1833-1897)

Gavota.

Los aires de danza de las óperas gluckianas han sido objeto, por parte de los compositores, de frecuentes transcripciones. Una de las más bellas y al mismo tiempo más respetuosas con el texto original es la que se ejecuta en este concierto. Es la **Gavota** que, unida a un *pasacalle*, forma la parte central del interludio coreográfico existente en el segundo acto de la ópera *Ifigenia en Aulis*, una de las más famosas de Gluck.

Comienza así,



y se ajusta en un todo al tipo de danza a que corresponde. Preséntase la primera idea en mayor, y en menor la segunda. Ambas partes de la pieza son perfectamente simétricas, con *da capo* y repetición de la primera parte. La transcripción de Brahms, dedicada a la insigne Clara Wieck, esposa de Schumann, se limita a reforzar la melodía con duplicaciones a la octava inferior, a la introducción en la armonía de grandes acordes arpegiados que imprimen un marcado colorido orquestal a la composición, y a apoyar rítmicamente con un bajo el dibujo contrapuntístico de la parte en menor, ingeniosamente repartido entre las dos manos.

GLUCK - SGAMBATTI

(1714-1787) — (1843-1914).

Melodía de Orfeo.

GLUCK - SAINT-SAËNS

(1714-1787) — (1835-1921).

Música de ballet de Alcestes.

Gluck fué uno de los más grandes compositores de música dramática. Prácticamente con sus cinco admirables tragedias líricas *Alcestes*, *Orfeo*, *Armida* y las dos *Ifigenias*, y teóricamente con el prólogo que escribió para la primera de dichas obras, fué quien con más base protestó del carácter antiartístico y de la decadencia de la ópera italiana, supeditada en todo y por todo a los desmanes del *bel canto*. El prólogo del *Alcestes* vino a ser como el credo de los nuevos ideales y como el punto de partida de las modernas escuelas de música de teatro. Wagner no desperdició ocasión de considerar a Gluck como su antecesor artístico más directo.

Sgambatti y Saint-Saëns son los meritorios transcritores de las dos célebres páginas musicales que se interpretan en nuestro concierto de hoy.

Wolfgang A. MOZART

Nació en 1756 (Salzburgo). — † en 1791 (Viena).

Serenata de «Don Juan».

Entre la multiplicidad de fantasías pianísticas basadas en los más inspirados números de la célebre ópera de Mozart, y en la mayor parte de las cuales ocupa un lugar predilecto la famosa *Serenata*, sobresale por su labor artística, la titulada *Reminiscences de Don Juan de Mozart*, *Grande Fantaisie*, de Liszt. El insigne pianista Ferruccio Busoni, avaloró posteriormente la transcripción de Liszt con sus recursos técnicos e hizo además una adaptación especial eminentemente pianística de la *Serenata*. Las escabrosas dificultades de ejecución de estas transcripciones, requieren tan magistral dominio del piano, que son contados los artistas que pueden salir airoso en la interpretación de estas páginas de puro virtuosismo.

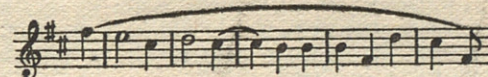
la *fuga*, titulada por Beethoven *fuga a tre voci*, con *alcuni licenze*. Es de dimensiones extraordinarias. El motivo, en *si bemol*, comienza así:



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:

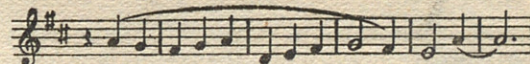


Alternando el motivo de la *fuga* con episodios diversos, se presenta después de un gran desarrollo, un motivo melódico acompañado con la indicación de *cantabile*,



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.

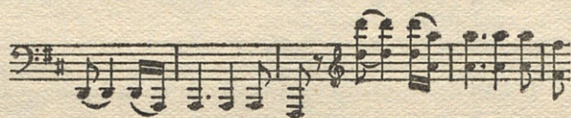
CECILIO DE RODA

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*,

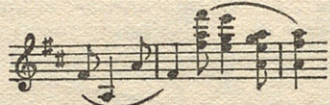


que, repetida con mayores adornos, es continuada luego, siempre melódicamente, hasta hacer aparecer por un *ritardando* el segundo tema principal, en *re mayor*. Su motivo característico se presenta en la región más grave del piano, y lo reproduce en la misma forma, en la región aguda, sobre un contrapunto 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 sustancia 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. — 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

SEGUNDA PARTE

Ludwig van BEETHOVEN

Nació en 1770 (Bonn). — † en 1827 (Viena).

XXIX Sonata en *si bemol*, op. 106.

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.

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 re-

lieve 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.

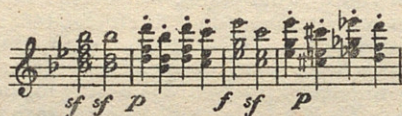
No es, sin embargo, de las más asequibles ni más fáciles de penetrar. El desarrollo considerable de los tiempos primero, tercero y cuarto; las grandes proporciones de las partes constitutivas y características de cada uno de los movimientos, donde Beethoven parece como si volviera la vista atrás, adaptándose 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.

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:

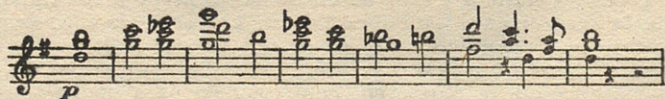


Repetido por tres veces en progresión ascendente y con distinta armonía, sigue con un pasaje descendente en octavas, hace oír nuevamente el motivo inicial de este tiempo y termina con un episodio en corcheas que al final introduce el segundo tema en *sol mayor*,



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, dolce y espressivo*,

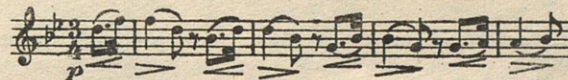


que después de repetirse sobre un trino y con distinto acompañamiento, deja el puesto a otro pasaje, con el que termina la parte de exposición.

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 amplio:

