



**SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID**

— o —  
AÑO XIX. — 1919-1920

**CONCIERTO II**

(502 de la Sociedad)

Lunes 1 de diciembre de 1919

— o o c —

**TRÍO DE PARÍS**

II

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

Por segunda vez se presenta ante la SOCIEDAD FILARMÓNICA esta agrupación de música de cámara, constituida por las tres distinguidas artistas siguientes:

## Lucie Caffaret.

(PIANO)

Nació en París. Su precocidad artística extraordinaria le permitió empezar sus estudios con el maestro Marpain a los seis años de edad. A los doce, después de ingresar en el Conservatorio, consiguió tres premios extraordinarios de solfeo y piano. En 1906 dió su primer concierto en la Sala Erard, y poco después actuó como solista con la Orquesta Colonne, consiguiendo un éxito indiscutible.

## Ivonne Astruc.

(VIOLÍN)

Otra artista notable y precoz, natural, como la anterior, de París. En un principio se dedicó al piano; pero muy pronto cambió sus estudios por los del violín, cursándolo con gran brillantez en el Conservatorio, y posteriormente con el profesor Enesco. En 1909 obtuvo un gran premio, y desde entonces ha hecho brillantes *tournées* por Francia, Inglaterra y Alemania.

## Marguerite Caponsacchi.

(VIOLONCELLO)

Por tercera vez toma parte esta afamada artista en nuestros conciertos. Nació en Burdeos, y es hija de padre italiano y de madre española. Estudió en el Conservatorio de París con Loeb, se dió a conocer al público en la Sala Pleyel, e inmediatamente después emprendió, con el célebre violinista Henri Marteau, una *tournee* por el Centro y Norte de Europa, que sirvió para consolidar su fama de excelente concertista.

## PROGRAMA

### Primera parte.

- \* TRÍO, op. 29..... D'INDY.  
I. *Ouverture.*  
II. *Divertissement.*  
III. *Chant élégiaque.*  
IV. **Final.**

### Segunda parte.

- CONCIERTO en *mi menor* para violín..... NARDINI.  
I. *Allegro moderato.*  
II. *Andante cantabile.*  
III. *Allegretto giocoso.*

- IMPROMPTU en *si bemol mayor* para piano,  
op. 142, núm. 3..... SCHUBERT.

- POLONESA NÚM. 2, en *mi mayor*, para piano.. LISZT.

- \* SUITE ANCIENNE para violoncello ..... VALENTINI.  
I. *Grave.*  
II. *Allegro.*  
III. *Gavota.*  
IV. *Largo.*  
V. *Allegro.*

### Tercera parte.

- TRÍO en *sol mayor*, op. 1, núm. 2..... BEETHOVEN.  
I. *Adagio. — Allegro vivace.*  
II. *Largo con espressione.*  
III. **Scherzo: Allegro.**  
IV. **Finale: Presto.**

Descansos de quince minutos.

### Piano ERARD.

\* Primera audición en nuestra Sociedad.

Vincent **D'INDY** ..... Trío, op. 29.

Nació en 1851 (París).

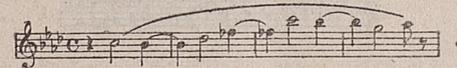
Este trío data de 1887 y fué escrito para piano, clarinete y violoncello, siendo arreglada más tarde por el propio autor la parte del segundo de dichos instrumentos y reemplazada por el violín.

## OUVERTURE

Comienza la obra con una amplia frase,



que, después de pasar por diferentes combinaciones fragmentarias o modificativas, vuelve a oírse en su forma integral. Aparece entonces, como lejana, la segunda idea,



impregnada de una melodía intensa, acompañada de un número considerable de accidentes, que contribuyen a presentarla más cálida y más evocadora. Avalorada por temas secundarios, va adquiriendo importancia, llega hasta su completo desarrollo, y se extingue en un reposado período final.

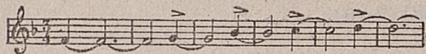
## DIVERTISSEMENT

Equivale y reemplaza al *scherzo* habitual, con la diferencia de que este tiempo aparece cortado por dos intermedios que parecen obedecer a un plan especial y de carácter nuevo.

Una idea retozona y casi burlesca ocupa toda la primera parte del fragmento,



cediendo luego el paso al primer intermedio, constituido por una melodía reposada y serena:



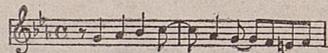
El motivo del segundo intermedio,



es melancólico y de carácter casi fúnebre. Entre los dos incisos aparece el período primitivo, que al final alterna con recuerdos fugitivos de aquellos dos.

### CHANT ÉLÉGIQUE

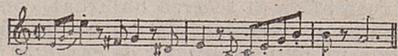
Melodía conmovedora,



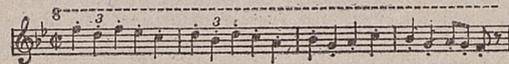
expuesta por el violín, y en el centro de la cual el violoncello expresa otra idea. En la repetición y desarrollo de la primera se unen los dos instrumentos, mientras el piano los acompaña con largos acordes, que recuerdan la manera especial de César Franck.

### FINAL

Este tiempo, muy movido, empieza con el tema



expuesto por el piano y repetido por el violín y el violoncello. En seguida aparece el segundo motivo,



de ritmo largo y amplia sonoridad.

El período central se presenta muy fragmentado y se encadena a una frase expresiva y poética que conduce a la reexposición, ajustándose a las reglas clásicas. El tiempo termina con un trabajo de composición complicado y copioso: exaltándose gradualmente, las dos melodías experimentan una amplificación notable y muy interesante.

**Pietro NARDINI** . . . . . Concerto en *mi menor*.

Nació en 1722 (Fibiana, Toscana).

† en 1793 (Florencia).

Discípulo predilecto de Tartini. Violín de la Capilla Real de Stuttgart, y más tarde maestro de la capilla de Florencia. Su labor de compositor comprende diez y seis *concertos*, seis sonatas y seis solos para violín; seis tríos de flauta, seis cuartetos de arco, etc.

Su colección de *concertos* para violín, de que forma parte el que hoy se ejecuta, fué muy elogiada por los didácticos de la época. Leopoldo Mozart, padre del autor de *Don Juan*, mostraba particular aprecio por el en *mi menor* y por su ilustre autor, del cual decía: «¡Gracias a Dios! Nardini es un violinista que se distingue, más que por la técnica y la virtuosidad, por la expresiva perfección de su manera de interpretar y por la pureza y belleza de su sonido. ¡Cuántos compositores y ejecutantes debían imitar su ejemplo!»

**Franz SCHUBERT** . . . . . Impromptu en *si bemol*, op. 142, núm. 3.

Nació en 1797 (Lichtenthal).

† en 1826 (Viena).

Probablemente fué compuesto en 1827, aunque se publicó más tarde como tercer número de los cuatro *impromptus* que forman la obra 142.

En realidad, no es más que un tema con variaciones; pero en

vez de tratar éstas en el estilo de Haydn y Mozart, como reproducciones de la melodía con adornos distintos, Schubert crea una serie de melodías derivadas del pensamiento principal, encarnando en cada una de ellas un alma y un carácter diferente. El tema, sencillo y noble, va adquiriendo en las variaciones sucesivas tonos de melancolía, de elegancia, de grandeza, de misterio, de distinción, para diluirse en una breve alusión a su forma original.

**Tema.** — *Andante*. — En *si bemol*, piano, lo canta la mano derecha sobre un sencillo acompañamiento:



Consta de las dos partes acostumbradas, ambas marcadas con el signo de repetición.

Variación I. En pianísimo, *legato*, varía el tema la mano derecha sobre un acompañamiento sincopado.

Variación II. El tema aparece más adornado, en forma muy melódica. En la repetición primera lo canta la mano derecha; en la segunda alterna entre las dos.

Variación III. En *si bemol menor*. La fórmula de acompañamiento persiste en toda ella. El tema adquiere nueva forma melódica.

Variación IV. En *sol bemol*. La nueva variación melódica la canta al principio la mano izquierda, reproduciéndola después la derecha sobre un movido acompañamiento.

Variación V. En *si bemol*. El tema se diluye entre escalas ascendentes y descendentes sobre el acompañamiento sincopado que intervino en las dos primeras variaciones.

La *coda* — *pù lento* —, en la región grave, recuerda brevemente la primitiva forma del tema.

**Franz LISZT** . . . . . Polonesa núm. 2, en *mi mayor*.

Nació en 1811 (Baiding).

† en 1886 (Bayreuth).

Notable composición, en la que, como en todas sus obras pianísticas, ostenta el compositor su prodigiosa técnica, conservando en toda su pureza el sabor de la escuela tradicional de

\*

Weber en este género de producciones musicales. Toda la obra es muy inspirada, y abundan en ella los pasajes de brillantes efectos. Lleva marcado como indicación de tiempo *allegro pomposo con brio*, y comienza con varios compases a guisa de introducción, cuyos diseños rítmicos vuelven a utilizarse posteriormente en sucesivos períodos de la obra.

Su primer tema, en *mi mayor*,



vigoroso y enérgico, tiene todo el carácter de una brillante marcha triunfal, de tonos severos y caballerescos.

Tras un breve pasaje de enlace, en el que vuelven a oírse los diseños rítmicos de la introducción, aparece una nueva idea melódica de cortas dimensiones (*marcatissimo, quasi trombi*), primeramente en *sol menor*, e inmediatamente, por progresión ascendente de segundas, en *la menor*, volviéndose a oír nuevamente, al interrumpir bruscamente su interesante desarrollo, los estridentes diseños rítmicos de la introducción, seguidos de brillantes escalas que realzan el efecto de este período.

Un brillante pasaje pianístico sirve de enlace para la reexposición del primer tema, que, en vez de modular esta vez a *si mayor*, como anteriormente, termina en su originaria tonalidad de *mi mayor*.

El *trío*, en *la menor*, se basa sobre esta frase patética:



cantada con varonil acento en la región media del piano, y reproducida posteriormente en octavas y *fortísimo* en la superior. El sucesivo desarrollo de esta frase, cantada *sotto voce* en las regiones de los bajos, y acompañada por diseños melódicos inspiradamente armonizados, realza en alto grado su intensidad patética, aumentando su interés el paulatino *crescendo* en que se desenvuelve, y que finaliza con su nueva aparición, revestida de la más ampulosa sonoridad y el más brillante efecto.

Tras una brillante cadencia de largas proporciones, entra la *Polonesa* en el período reexpositivo de sus varios temas, adornados de pasajes de bravura y virtuosismo, materialmente plagados de dificultades técnicas. Oyense nuevas reminiscencias de los diseños rítmicos de la introducción pasando por varias tonalidades, y termina la obra a *tutta forza*, glosando vigorosamente el motivo patético del *trío*.

## Giuseppe VALENTINI . . . . . Suite ancienne para violoncello.

Nació en 1681 (Roma).

Se ignora dónde y cuándo murió. Vivió mucho tiempo en Bolonia, donde fué *músico de la Corte*. Autor de doce sinfonías y de innumerables obras de música de cámara para instrumentos de cuerda.

Esta *Suite* para violoncello, descubierta y anotada por Patti, se distingue por su sencillez y gracia melódica y por la habilidad con que están escritas las cadencias. Entre sus tiempos sobresale el breve *Adagio*, rico en contrastes de sonoridad y original de factura (atendida la época en que fué escrito), por la especial manera de producirse en ecos sus incisos.

L. van **BEETHOVEN**..... Trio en *sol mayor*,  
op. 1, núm. 2.

Nació en 1770 (Bonn).

† en 1827 (Viena).

Los primeros apuntes de esta obra figuran en el cuaderno de anotaciones de Beethoven entremezclados con los correspondientes a la primera concepción de su aria *Adelaida*: prueba evidente de que dedicó su labor a ambas composiciones al mismo tiempo.

La op. 1 consta, como es sabido, de tres tríos. Dos curiosas anécdotas, antagónicas entre sí, se refieren acerca de ellos. En una se relata la admiración que produjeron en el célebre Cramer, quien dijo en Viena, y repitió en Londres: «El autor de estos tríos nos consolará de la pérdida de Mozart.» La segunda es, por el contrario, adversa al compositor: el flautista Louis Drouet oyó decir a Haydn, refiriéndose a Beethoven, y en ocasión de acabar de oír una ejecución de las mismas obras: «Este hombre nunca será nada.»

Están dedicados al Príncipe Lichnowsky, y su edición original fué hecha por Artaria, en Viena, el año 1795.

**Adagio. — Allegro vivace.** — A la ingenua exposición del breve *Adagio*, caracterizado por sus ligeras líneas mozartianas, sigue la más decisiva y briosa disertación del *Allegro*. Sirvele a éste de base esencial el diseño melódico con que responde el violín al piano al iniciarse el tiempo anterior. Transcurre constantemente en un ambiente de jovial alegría, no percibiéndose más que en determinados momentos un leve matiz de melancolía al aparecer el segundo tema, para extinguirse en breve en un sucesivo período de más energía, con su desarrollo en creciente animación, y culminar en las caprichosas contestaciones de los instrumentos entre sí que preceden a la repetición de la primera parte y de la central, dedicada al interesante desarrollo temático del tiempo.

**Largo con espressione.** — Sus primeros compases son una desvirtuación de la influencia mozartiana del *Allegro* precedente, una prematura revelación de las posteriores orientaciones musicales del compositor. De proporciones concisas, justas, palpita en el tema la lacónica emotividad de un espíritu reposado, noble y severo. La intensidad expresiva de este tiempo

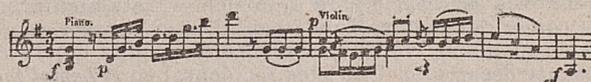
no decae un momento; antes al contrario, acentúase marcadamente con la entrada del segundo tema, de tan encantadora sencillez como inspirado, que, en ascendente exaltación, semeja interpretar una ansiedad infinita. La animación se intensifica al iniciar el *periodo reexpositivo* el violoncello con sus vibrantes acentos, velados al final por un tenue tinte siniestro.

**Scherzo: Allegro.** — Es el tiempo más determinativo, por lo que respecta a su carácter netamente beethoveniano, de todo el trío. Un tema en ritmo ternario, sorprendente por su sencillez, desarrollado en forma espontánea y salpicado ingeniosamente de oportunas pinceladas de fino humorismo, procura al compositor materia suficiente para la concepción de esta parte original de la obra. Los burlescos contornos de las minúsculas *co-dettas* que reiteradamente se repiten al terminar ambas partes del *Scherzo*, y la diáfana ingenuidad de su *Trio*, cuyas líneas melódicas dejan entrever cierta maliciosa coquetería, consolidan genialmente la unidad estética de todo el número.

**Finale: Presto.** — En él intervienen dos temas: uno rítmico, de carácter decisivo y brusco, y otro de acentuado sabor de danza campestre, que combina el compositor en sucesivas reapariciones, sometiéndolos a un desarrollo natural y lógico e imprimiéndoles gradualmente creciente animación, a la que coopera significadamente un exquisito tratamiento técnico e instrumental.

ADAGIO. — ALLEGRO

Tras un enérgico acorde, expone el piano en *sol mayor* el motivo inicial de la obra,

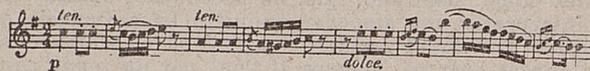


al que responde en breve imitativamente el violín. Sucédele una nueva idea en figuraciones más rápidas,



encomendada exclusivamente al piano, que posteriormente combina el compositor con el ritmo de la introducción. Sometido al final a variadas metamorfosis, y adoptando un carácter recitativo, sirve de súbito enlace con el *Allegro vivace* siguiente.

En compás de  $\frac{2}{4}$  y en la totalidad de *do mayor* interpreta el piano el tema



perceptiblemente derivado del diseño con que el violín contesta a aquel instrumento al comienzo del precedente *Adagio*. Repetido escuetamente por el violín, prosigue éste su intervención como mero acompañante hasta que, de acuerdo con la norma tradicional de este género de composiciones enjaqueada época, recoge el tema íntegro, reexponiéndolo con ligeras variaciones sobre un acompañamiento arpegiado del violoncello y cortados acordes del piano.

Una nueva idea en *mi menor*,



encomendada al piano, conservando el carácter rítmico del tiempo, que subraya más intensamente en pasajes sucesivos, motiva un período de enlace con el siguiente tema,



en *re mayor*, que canta el violín cual sentida queja, y pasa al piano en forma de variación. Vuelve a oírse persistentemente al terminar la parte (marcada con el signo de repetición) el diseño inicial, y tras alegres réplicas del violín y el piano, entra el tiempo en el período destinado a la *labor temática*. Suministra el material necesario para la misma el tratamiento en forma de *canon* del motivo fundamental, que aparece sucesivamente en el piano, violín y violoncello, siendo objeto de un interesante desarrollo. Una idea incidental en *si bemol mayor*,



primero en el violín y a continuación en el violoncello, percibiéndose constantemente en el fondo del acompañamiento arpegiado del piano el diseño inicial, motiva el período de *transición* para el *reexpositivo*, al que cooperan los elementos temáticos ya conocidos, ligeramente modificados. Tras una corta *coda* con reminiscencias anteriores, termina el tiempo.

## LARGO CON ESPRESSIONE

El piano presenta el tema en la tonalidad de *mi mayor*:



De líneas delicadas, destácase sobre reconcentrada armonización y pasa al violín, para ser abandonado en breve y proseguido inopinadamente por el piano, tras cortos compases de acompañamiento arpegiado. Una breve idea con elementos rítmicos del período anterior sirve de enlace para la presentación del segundo tema, en *si mayor*, de gran intensidad emotiva,



que canta dulcemente el piano, y a continuación el violín. No presenta el número desarrollo temático propiamente dicho, puesto que la parte destinada al mismo es de tan exiguas proporciones, que más bien desempeñan un papel transicional para la reexposición. En aquélla ocupa preeminente lugar la figura característica del primer tema, que, partiendo de *sol mayor* y modulando por varias tonalidades, aparece primero en el violoncello, y sucesivamente en el violín y el piano, determinando éste, al recogerla, el período *reexpositivo*. A la terminación del tiempo la idea principal surge en los bajos, adquiriendo un carácter sombrío, y por última vez en sucintas contestaciones que se desvanecen suavemente en disminución.

## SCHERZO: ALLEGRO

En *sol mayor* presenta el violoncello el sencillo tema



de este originalísimo tiempo, que inmediatamente trasládase al violín y al piano. Una fina labor contrapuntística, combinada con el constante diálogo imitativo de los instrumentos, contribuye señaladamente a la creciente animación del núme-

ro, que llega al máximum al terminar la segunda parte. Las concisas *codettas* con que finalizan ambas partes (puntuadas para su repetición) son de un reconcentrado humorismo.

El delicioso *Trio* consta igualmente de dos partes repetidas, para cuyo desarrollo el compositor un mismo tema,



que recorre con burlesco desenfado las tonalidades de *si menor* y *sol mayor*, siempre encomendado al piano, y terminado por el violín. Después del *da capo* del *Scherzo*, enlaza éste como fin con una corta *coda* basada en el tema, amortiguándose gradualmente la sonoridad.

## FINALE: PRESTO

Ofrece gran similitud, por el carácter de sus elementos constitutivos, por la distribución de los mismos y por su desarrollo, con la forma *rondó*, tan generalizada entre los maestros clásicos de aquella época.

El primer tema, en *sol mayor*, aparece en el violín,



que lo expone con cierta adusta nerviosidad, mitigada algo al transportarse al piano, ligeramente modificado. Pasa después al violoncello, siendo objeto de un extenso y animado desarrollo.

La presentación del tema segundo, con su agrisado sabor de montañesa melodía,



corre también a cargo del piano, complementando el marco armónico las mesuradas intervenciones del violín y el violoncello, hasta que el primero de ambos instrumentos recaba el primordial papel melódico. Tímidas reiteraciones del ritmo inicial al repetir y terminar la parte, sirven en la consecución del tiempo de enlace para reproducir el período anterior en otras tonalidades.

En la *reexposición* intervienen los materiales ya oídos, con contadas modificaciones tonales y de forma, finalizando el tiempo con un conciso recuerdo de su dibujo rítmico fundamental.

El próximo concierto se celebrará el miércoles 7 de enero de 1920, a las cinco y media de la tarde.

## TONCI URBANKOVA (soprano).

## I

## PROGRAMA

Prodana nevesta .....	} SMETANA.
Dalibor .....	
Rusalka .....	} DVORAK.

Cantos y danzas de la muerte.....	} MOUSSORGSKY.
I. <i>Trepac.</i>	
II. <i>Canto de cuna.</i>	
III. <i>Serenata.</i>	
IV. <i>El jefe.</i>	
Hopak.....	

Vtak mnohem ardei (canto de amor)....	} DVORAK.
Struna maladena (melodía tzigana).....	
Dobnu noe (ídem íd.).....	
Smuntne easy (melodía eslovaca).....	JINDRICH.
Slovačka pisen (ídem íd.).....	KOVAROVIC.

El primer capítulo se refiere al  
historia de la casa de 1877 a las cinco  
y media de la tarde.

### TRONC URA KIVA

#### TRONC URA KIVA

En el capítulo...

En el capítulo...

En el capítulo...

En el capítulo...



