

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID
AÑO XIV.—1914-1915

CONCIERTO I

(228 de la Sociedad)

Sábado 12 de diciembre, en el teatro de la Comedia, a las cinco de la tarde

MARIE FREUND (mezzo-soprano)
MAURICE DUMESNIL (piano)

I

PROGRAMA

Primera parte.

- Tres sonatas para piano SCARLATTI.
* a) *Mi menor.*
b) *Do mayor.*
c) *La mayor.*
* Preludio y fuga en la menor (transcripta
por E. Moor)..... J. S. BACH.
* LIEDER: Recitativo e lamento di Arianna. C. MONTEVERDE.

Segunda parte.

- Nocturno en fa sostenido mayor, op. 15,)
número 2.....)
Vals en do sostenido menor, op. 64, nú-) CHOPIN.
mero 2)
Polonesa en la bemol mayor, op. 53.....)

(Continúa en la página siguiente.)

* Primera audición en nuestra Sociedad.

Frauenliebe und Leben, op. 42... SCHUMANN.

LIEDER.

- I. *Seit ich ihn gesehen.*
- II. *Er, der Herrlichste von Allen.*
- III. *Ich kann's nicht fassen.*
- IV. *Du Ring an meinem Finger.*
- V. *Helft mir, ihr Schwestern.*
- VI. *Süßer Freund.*
- VII. *An meinem Herzen.*
- VIII. *Nun hast du mir.*

Tercera parte.

- * **Reflets dans l'eau** (número 1 de la colección *Images*, primera serie)..... DEBUSSY.
- * **Tercer impromptu en la bemol**, op. 34... G. FAURÉ.
- Islamey** (fantasía oriental)..... BALAKIREW.
- LIEDER. { * **Berceuse de la Mort**..... }
 { * **Berceuse de Yeromomka**..... } MOUSSORGSKY.
 { * **Hopak**..... }

Descansos de quince minutos.

Piano Gaveau.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

MARIE FREUND

Hija de madre polaca y padre de nacionalidad alemana. Su juventud se desenvolvió en un ambiente extraordinariamente artístico, debido a la favorable circunstancia de concurrir todos los grandes músicos alemanes a las reuniones que daban sus padres en Breslau. En sus tiernos años se dedicó al estudio del violín, llegando a adquirir gran habilidad en este instrumento, orientada por los frecuentes consejos que recibió de Joachim. Sin embargo, estudió el canto durante varios años consecutivos en París, bajo la dirección del profesor Criticos. El reputado maestro Zur Muhlen la hizo profundizar el estudio del *lied* alemán, y en breve pudo hacerse oír del público.

Marie Freund ha cantado en todos los grandes centros musicales de Alemania, Viena y Rusia, en los cuales causó gran sensación por la profundidad interpretativa de su arte. En París tomó parte numerosas veces en los Conciertos Lamoureux, en los que constantemente el público tuvo la impresión de que escuchaba a una gran artista.

MAURICE DUMESNIL

Por segunda vez figura el nombre de este ilustre artista en los programas de esta Sociedad.

Nació en Angulema en 1884. Alumno del Conservatorio de París, lograba un primer premio en 1905; pero lo mejor y más sólido de su educación musical lo adquirió bajo la dirección de Emmanuel Moor. Sus *recitals* en los Conciertos Lamoureux y Colonne y en la Sociedad Filarmónica de París le dieron rápida nombradía, hoy consolidada por los públicos de Inglaterra, Holanda, Bélgica, Suiza y Alemania, en donde desde su aparición señalaron en él los más eminentes críticos un intérprete extraordinario de Mozart, Schumann, Liszt y Bach, cuyas grandes obras de órgano (arregladas para Dumesnil y a él dedicadas por Emmanuel Moor) constituyen la especialidad de este artista.

Estos conciertos serán los últimos, por ahora, en que este artista toma parte, por tener que cumplir el deber de incorporarse al Ejército francés el 20 del actual.

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.

J. S. Bach.

(1685-1750)

La Sociedad conoce ya los 48 preludios y fugas de Bach, interpretados hace dos años por M. Risler. Varios de éstos han sido transcritos por Emmanuel Moor, distinguido compositor húngaro y maestro de piano de M. Dumesnil.

Claudio Monteverde.

(1567-1643)

Compositor e innovador musical de gran talento. Según Riemann, puede considerársele como el verdadero *padre de la instrumentación*. A él se debe el empleo de las disonancias, él in-

rodujo el acorde de séptima dominante, y fué el que generalizó el uso de las tonalidades modernas.

Recitativo e lamento de Arianna.

O Teseo! O Teseo mio!
 Si che mio ti vo dir, che mio pur sei!
 Benchè t'involi ahi! Crudo!
 Agli occhi miei.
 O Teseo mio, se tu sapessi, oh Dio!
 Se tu sapessi, ohimè come s'affanna
 La povera Arianna, forse,
 Forse pentito rivolgeresti ancor
 La prosa al lido.
 Ma con l'aure serene tu te ne vai felice,
 Ed io qui piango!
 Ahi! Che non pur risponde!
 Ahi! Che più d'aspe è sord' amiei lamenti!
 O nemi o turbini o venti
 Sommergetelo voi dentro a quel fonde.
 Correte onheo balene e de la membra immonde
 Empiete le voragini profonde.
 Che parlo? Ahi! Che vaneggio! Misera,
 Ohimè! Che chieggo o Teseo, o Teseo mio.
 Non son, non son quell' io,
 Non son quell' io ch'ei feri detti niolse;
 Parlò l'affanno mio, parlò il dolore,
 Parlò la lingua sì ma non già il core.
 Dove, dove è la fede che tanto mi giuravi?
 Casi nel' l'alta sede tu mi rispondegli Avi?
 Son queste le corone, onde m'addorni il cruie?
 Anesbi gli scettri sono queste le gemme e glori?
 Lasciarmi in abbandono o fera che mi strazi e mi divori!
 Ahi Teseo! Ahi Teseo mio! Lascierai tu morire
 Invan piangendo, invan gridando aita la misera Arianna
 Ch'a te fidossi e ti diè gloria e vita.
 Lasciatemi morire! Lasciatemi morire!
 E che volete che mi conforti in casi dura sorte!
 In casi gran martire?
 Lasciatemi morire.

Frederic Chopin.

(1809-1849)

A los diez y ocho años se le admiraba ya como gran pianista. Por esta época se establece en París, donde permanece muchos años seguidos, adquiriendo nombre y fama como compositor. Atacado de tuberculosis pulmonar, se ve obligado a pasar una larga temporada en Mallorca, acompañado por Mme. Jorge Sand, su amiga íntima. La enfermedad, sin embargo, avanza; después de una *tournee* triunfal por Inglaterra, muere en París, dejando escritas 86 obras para piano solo, excepción hecha de un trío y una polaca.

«En cada una de sus obras—dice Liszt—, ya sean estudios, baladas, polacas, sonatas, mazurcas, valsos, preludios o *scherzos*, ha puesto Chopin la sensibilidad de su alma soñadora. Siempre es poeta, ya exprese la melancolía, la desesperación o el desconsuelo, y siempre sus inspiraciones son delicadas y distinguidas.»

Rob. Schumann.

(1810-1856)

Frauenliebe und Leben, obra 42.

(*Amor y vida de mujer.*)

Por cuarta vez se canta completo el admirable ciclo de *lieder* que, con *Amor de poeta*, constituyen la más alta expresión del genio dramático de Schumann y una de las obras más acabadas en esa forma de arte.

El pensamiento dominante del ciclo es la indisoluble unión del amor y el dolor en el gran drama humano. Como en *Amor de poeta*, un personaje narra sus aventuras amorosas y el finalizar trágico de una ilusión. Allí es un hombre el protagonista; aquí, una mujer; pero el drama sentimental es el mismo en el fondo. La música juega en ambos poemas—aquél, de Heine; éste, de Adalbert von Chamisso—idéntico papel amplificador, utilizando análogos procedimientos psicológicos; de ellos, sin duda, el más penetrante, la reminiscencia de un tema ya oído.

Datan los dos ciclos del año 1840, que fué para el desventurado Schumann quizás el más feliz de su vida. En septiembre de ese año realizaba con su unión a Clara Wiek sus más caros ensueños de amor. El año del *lied* llaman algunos biógrafos de Schumann a este de 1840. Y está justificada tal designación, pues durante ese breve tiempo compuso el insigne músico ciento treinta y ocho obras de dicho género, en su mayoría preciadas joyas.

La fábula de *Frauenliebe* no puede ser más sencilla. A través de los ocho cuadros musicales nos es dado penetrar en el misterio de un corazón femenino, desde que late por primera vez enamorado hasta que el dolor lo desgarrá. La prometida, la esposa y la madre mostrándose en un luminoso tríptico de felicidad; luego, la muerte arrojando sobre el hogar sus fúnebres crespones: he ahí el poema.

Reissmann habla así de *Amor y vida de mujer*:

«El desenvolvimiento psicológico del ciclo y la sucesión de los sentimientos son acertadísimos. La voz siempre es la determinante de la emoción, como órgano el más adecuado para expresar las agitaciones del alma. Las estrofas y la versificación determinan la melodía, graduando los delicados matices del acento declamatorio. Generalmente, el acompañamiento reviste el mismo carácter profundo y subjetivo de las poesías sueltas, con esa casta reserva que nunca revela por completo toda la interioridad del sentimiento. Esa reserva lleva frecuentemente al compositor a ... resolver siempre la armonía fundamental en una corriente de melodía como sólo puede encontrarse en Schubert.»

I

Seit ich ihn gesehen,
 Glaub' ich blind zu sein;
 Wo ich hin nur blicke,
 Seh' ich ihn allein;
 Wie im wachen Traume
 Schwebt sein Bild mir vor,
 Taucht aus tiefstem Dunkel
 Heller nur empor.

Sonst ist licht und farblos
 Alles um mich her,
 Nach Schwestern Spiele,
 Nicht begehrt' ich mehr.
 Möchte lieber weinen,
 Still in Kammerlein;
 Seit ich ihn gesehen
 Glaub' ich blind zu sein.

Desde que le vi me parece que han cegado mis ojos: dondequiera que miro, sólo a él veo; como si soñara despierta, vaga su imagen ante mí, surgiendo con claros resplandores de la más profunda obscuridad.

Sin él, todo lo que me rodea es pálido y descolorido: los juegos de mis hermanas no me distraen ya. Mejor quisiera llorar sola en mi cuartito. Desde que le vi parece que han cegado mis ojos (1).

Esta página inicial, envuelta por Schumann en velada sonoridad, es el despertar de un alma casta al amor. Es el éxtasis de una virgen ante el ideal que piensa irrealizable. Es el loto de Heine desvelando su corola al beso de la luna. En la audición es importante retener bien sus frases, ingenuamente apasionadas, porque ellas han de desempeñar luego una función expresiva capital.

(1) Las traducciones del texto original de Adalbert von Chamisso son las que han figurado en notas anteriores.

II

Er, der Herrlichste von Allen,
Wie so milde, wie so gut!

Holde Lippen, klares Auges,
Heller Sinn und fester Muth!

So wie dort in blauer Tiefe,
Hell und herrlich, jener Stern,
Also Er an meinem Himmel,
Hell und herrlich, hehr und fern.

Wandle, wandle deine Bahnen,
Nur betrachten deinen Schein,
Nur in Demuth ihn betrachten,
Selig nur und traurig sein!

Höre nicht mein stilles Beten,
Deinem Glücke nur geweiht
Darf mich, nied' re Magd, nicht kennen,
Hoher Stern der Herrlichkeit!

Nur die Würdigste von Allen
Darf beglücken deine Wahl,
Und ich will die Hohe segnen
Viele tausendmal.

Will mich freuen dann und weinen
Selig, selig bin ich dann,
Sollte mir das Herz auch brechen
Brich, o Herz, was liegt daran?

Er der Herrlichste von Allen,
Wie so milde, wie so gut!
Holde Lippen, klares Auges,
Heller Sinn und fester Muth!

¡Él, el más grande entre todos; tan dulce, tan bueno! ¡Con sus labios de fragancia, sus ojos claros, su alma sencilla, su firme valor!

Como en la azul profundidad brilla la estrella clara y magnífica, así brilla él en mi cielo, espléndido y magnífico, sublime y lejano.

Yo debo seguir mi camino, gozar contemplando tu figura, mirarla humildemente, y ser así dichosa y triste a la vez.

No oigas mi tranquilo anhelo: sólo tu felicidad es la mía. Yo, pobre y humilde doncella, no puedo concebir un astro más brillante.

Sólo la más digna entre todas podrá ser elegida por ti. Jamás me cansaré de bendecir al Cielo si la obtienes.

Yo seré feliz, lloraré y reiré, seré dichosa. Y si mi corazón debé romperse en pedazos, ¡rómpete, corazón! ¿Qué hay en él?

¡El, el más grande entre todos; tan dulce, tan bueno! ¡Con sus labios de fragancia, sus ojos claros, su alma sencilla, su firme valor!

Del tímido monólogo de la virgen, de la pudorosa confiden-

cia de amor susurrada a flor de labio, entre sonrojos, efectúase la transición al canto laudatorio, impetuoso, en honor del bien-amado..., «¡el más grande entre todos!», según las palabras del poeta. Y ello lo traduce Schumann desbordando su estro en una soberbia efusión lírica, de arrebatado entusiasmo. Durante ella no se atenúa, sin embargo, un instante la nobleza del sentimiento experimentado por la heroína; nobleza que caracterizan la serenidad de las armonías y del ritmo, la persistencia de los acordes del acompañamiento, regulares, isócronos, como el palpar de un corazón virginal.

III

Ich kann's nicht fassen, nicht glauben,
 Es hat ein Traum mich berückt;
 Wie hätt' er doch unter Allen
 Mich Arme erhöht und beglückt?
 Mir war's, er habe gesprochen:
 «Ich bin auf ewig dein.»
 Mir war's ich träume noch immer,
 Es kann ja nimmer so sein.
 O lass im Traume mich sterben,
 Gewieget an seiner Brust,
 Den seligen Tod mich schlürfen.
 In Thränen unendlicher Lust.
 Ich kann's nicht fassen, nicht glauben, etc.

¡No puedo comprenderlo! ¡No puedo creerlo! Sin duda, un sueño me ha trastornado. ¿Cómo ha podido él elegirme entre todas, a mí, tan pequeña, y hacerme feliz?

Y, sin embargo, fué a mí; a mí me dijo: «Tuyo soy para siempre.» A mí fué; sin duda, sueño aún: no es posible que sea así.

¡Oh! ¡Dejadme morir con esta ilusión, reclinada en su pecho! ¡Dejadme aspirar la muerte dichosa entre lágrimas de infinita alegría!

¡No puedo comprenderlo! ¡No puedo creerlo!, etc.

El amor es compartido. La virgen, ebria de dicha, nos cuenta su sorpresa al saberse amada. Un tema en menor, sostenido por acordes destacados sobre los tiempos fuertes del compás, da la impresión buscada por el compositor: el dulce anhelo amoroso, la emoción infinita de la enamorada al evocar el recuerdo de la divina confesión. Una atenuación del movimiento y un pasaje modulante hacia el modo mayor, con reexposición del primer tema en dicha modalidad, forman la parte central del *lied*, interrumpida por un inopinado *adagio* que es como una fatídica amenaza de muerte. La sombría imagen se disipa. Pero Schumann, lejos de finalizar el *lied* con el texto literario, vuelve a insistir sobre el sentimiento predominante de la canción, alegría empañada por el temor, y prolonga la composi-

ción repitiendo los cuatro primeros versos. El piano comenta el pensamiento musical expuesto por la voz, y expira el *lied* en el tema inicial, incompleto y en forma conclusiva, llevado a la octava alta. Felicísimo acabamiento, que centuplica la fuerza expresiva de la composición.

IV

Du Ring an meinem Finger.
Mein goldenes Ringelein,
Ich drücke dich fromm an die Lippen
An das Herze mein.

Ich hatt' ihm ausgeträumet,
Der Kindheit friedlich schönen Traum,
Ich fand allein mich verloren
Im öden unendlichen Raum.

Du Ring an meinem Finger,
Da hast du mich erst belehrt,
Hast meinem Blick erschlossen
Des Lebens unendlichen, tiefen Werth.

Ich will ihm dienen, ihm leben,
Ihm angehören ganz,
Hin selber mich geben und finden,
Verklärt mich in seinem Glanz.

Du Ring an meinem Finger, etc.

¡Anillo de mi dedo! ¡Mi anillito de oro! ¡Qué feliz soy al oprimirte contra mis labios y mi corazón!

Ya no soñaba con infantiles, tranquilos y bellos sueños; ¡mi alma erraba sola y perdida por los infinitos espacios desiertos!

¡Tú, anillo de mi dedo, me has enseñado, has descubierto a mis miradas el infinito valor de la vida!

¡Quiero servirle, vivir para él, pertenecerle por completo, entregarme toda, y verme transfigurada en su resplandor!

¡Anillo de mi dedo! ¡Mi anillito de oro!

En todo el *lied* domina un espíritu de casta dicha, de tierna felicidad. Sólo en la estrofa penúltima se acentúa una pasión más ardiente, para volver en seguida al sentimiento primitivo, que también impregna el breve comentario del piano.

La heroína ha recibido de manos del bienamado el anillo nupcial. La franca tonalidad del segundo *lied* reaparece. Y una invocación impregnada de sentimiento íntimo, y cuya deliciosa expansión melódica subraya el piano acompañándola a unísono durante la primer frase y su repetición, se eleva temblorosa y ferviente. Al modificarse el sentimiento de la desposada en una frase de humilde abnegación, reaparece el mismo acompañamiento de acordes isócronos del *lied* número II, porque es una misma modalidad psicológica la que une a ambos momentos del poema. El *lied* termina con la invocación del anillo.

V

Helft mir ihr Schwestern, freundlich mich schmücken,
Dient der Glücklichen heute, mir.

Windet geschäftig mir und die Stirne
Noch der blühenden Myrthe Zier.

Als ich befriedigt, freudigen Herzens,
Sonst dem Geliebten im Arme lag.
Immer noch riefer, Sehnsucht im Herzen,
Ungeduldig den heutigen Tag.

Helft mir ihr Schwestern, helft mir verschrecken
Eine thörichte Bangigkeit;
Dass ich mit klarem Aug' ihn empfangе,
Ihn, die Quelle der Freudigkeit.

Bist, mein Geliebte, du mir erschienen,
Giebst du mir, Sonne, deinen Schein?
Lass mich in Andacht, lass mich in Demuth,
Lass mich verneigen dem Herren mein.

Streuet ihm, Schwestern, streuet ihm Blumen,
Bringet ihm knospende Rosen dar.
Aber euch, Schwestern, grüss ich mit Wehmuth,
Freudig scheidend aus eurer Schaar.

¡Ayudadme, hermanas; adornadme con amor; servid hoy a la que es tan feliz! ¡Ceñid mi frente con las floridas ramas de los mirtos!

¡Si en otro tiempo mi corazón, alegre y tranquilo, descansaba en los brazos del amado, hoy sólo anhelos e impaciencia palpitan en mi corazón!

Ayudadme, hermanas; ayudadme a ahuyentar esta necia timidez, para que pueda salir a su encuentro con la mirada clara, y verle a él, fuente de toda alegría.

¿Vendrás a mí, amado mío? ¿Me dejarás contemplarte, mi sol? ¡Déjame que devota y humildemente me incline ante mi señor!

Esparcid, hermanas, esparcid las flores; traed capullos de rosa para él. Pero ¡ah, hermanas; con cuánta pena os dejo al abandonar alegre nuestra casa para irme a su lado!

El ciclo ha evolucionado. La prometida viste sus galas nupciales, y ante sus amigas de la niñez, radiante de felicidad, orna sus blondos cabellos con la corona de florido mirto y su cuello virginal con deslumbrantes joyas. La plácida alegría de la heroína se hace más exterior que en los *lieder* precedentes; pero no por perder su intimidad cedé en emoción. El ondulante diseño del acompañamiento en el piano se enrosca en torno del tema principal como una guirnalda de rosas, impregnándolo de fragancias exquisitas. Al elocuente apóstrofe amoroso que sigue al anterior pensamiento sucede el último adiós de la desposada a sus compañeras de juventud; pero es una brevísima pincelada oscura—dos compases—que se funde

pronto en los rosados matices de la ilusión próxima a ser realidad. Los seis compases sinfónicos que componen la *coda*, hallazgo admirable del genio, y que evocan la imagen del cortejo nupcial desfilando, discreto, en el último plano, están construidos sobre el tema principal del *lied*.

VI

Süßer Freund, du blickest mich verwundert an,
Kannst es nicht begreifen, wie ich weinen kann;
Lass der feuchten Perlen ungewohnte Zier
Freudig erzittern in dem Auge mir.

Wie so bang mein Busen, wie so wonnevoll!
Wüsst' ich nur mit Worten, wie ich's sagen soll;
Komm und birg dein Antlitz hier an meiner Brust,
Will in's Ohr dir flüster'n alle meine Lust.

Weisst du nun die Thränen die ich weinen kann,
Sollst du nicht sie sehen, du geliebter Mann?
Bleib' an meinem Herzen, fühle dessen Schlag,
Dass ich fest und fester nur dich drücken mag!

Hier an meinem Bette hat die Wiege Raum,
Wo sie still verberge meinen holden Traum;
Kommen wird der Morgen, wo der Traum erwacht,
Und daraus dein Bildniss mir entgegen lacht!

¡Dulce amigo, me ves herida, y no puedes comprender cómo puedo llorar! ¡Deja que las líquidas perlas, extraño adorno de mis ojos, tiemblen alegremente en ellos!

¡Cómo palpita mi pecho! ¡Qué feliz soy! ¡Quiero decirte las palabras que vas a oír! Ven y oculta tu rostro aquí en mi seno: quiero murmurarte al oído todo mi secreto.

¿Sabes ya por qué puedo derramar mis lágrimas? ¡No quieres verlas, amado mío? Reclínate sobre mi corazón, oye sus latidos; así podré estrecharte más fuertemente.

¡Aquí, junto a mi lecho, hay sitio para la cuna que albergará tranquila mi soñada ilusión! ¡Vendrá la mañana, despertará de su sueño, y tu imagen me sonreirá desde el lecho infantil!

A la efusión lírica del sentimiento maternal están consagrados este *lied* y el que sigue. «Imposible—dice un comentarista de Schumann—imaginar una música más tierna, más casta, más penetrante que la empleada por el compositor en el revestimiento de estas ideas. Melodías y armonías tienen una intimidad afectuosa y acariciadora.»

VII

An meinem Herzen, an meiner Brust
 Du meine Wonne, du meine Lust!
 Das Glück ist die Liebe, die Lieb' ist das Glück
 Ich hab's gesagt und nehm's nicht zurück.

Hab' übersehewnglich mich geschätzt,
 Bin überglücklich aber jetzt,
 Nur die da säugt, nur die da liebt
 Das Kind, dem sie die Nahrung giebt;
 Nur eine Mutter weiss allein
 Wass lieben heisst und glücklich sein.

O wie bedaur' ich doch den Mann,
 Der Mutterglück nicht fühlen kann
 Du lieber, lieber Engel, du,
 Du schauest mich und lächelst dazu!
 An meinem Herzen, an meiner Brust
 Du meine Wonne, du meine Lust!

¡A mi corazón, sobre mi pecho, tú, mi encanto, mi ilusión!
 ¡La felicidad es el amor; el amor es la felicidad: lo he dicho, y
 no me arrepiento!

Me ilusionaba demasiado; pero mi felicidad presente supera
 a mis esperanzas. Sólo es su madre, sólo ama al niño quien le
 da su pecho.

Sólo una madre puede saber lo que es amar y ser feliz. ¡Oh!
 ¡Cómo compadezco al hombre porque no puede sentir la dicha
 de ser madre!

¡Tú, ángel, ángel querido, tú que me miras y sonríes después!
 ¡Ven a mi corazón, sobre mi pecho, tú, mi encanto, mi ilusión!

La esposa es madre. Contra su corazón, henchido de gozo,
 aprieta al hijo adorado; las palabras brotan tumultuosas, mez-
 cladas con besos y caricias. La melodía, de un candor infantil,
 se desliza sobre un acompañamiento vivo en arpegiados y con
 todo el carácter de una *berceuse*. El frenesí cariñoso se acentúa
 en la última reexposición del tema, y cierran el *lied* ocho com-
 pases sinfónicos en tiempo lento. El pequeñuelo descansa ya en
 su cuna de albos encajes y duerme sonriente.

VIII

Nun hast du mir den ersten Schmerz gethan,
 Der aber traf!
 Du schläfst, du harter, unbarmherz' ger Mann,
 Den Todes schlaf.

Es blicket die Verlass' ne vor sich hin
 Die Welt ist leer.
 Geliebet hab' ich un gelebt, ich bin
 Nicht lebend mehr.

Ich zieh' mich in mein Inn' res still zurück,
 Der Schleier fällt.
 Da hab' ich dich und mein verlorne Glück,
 Du meine Welt:

ADALBERT VON CHAMISSO.

Me has causado el primer dolor que me hiere. Tú duermes el sueño de la muerte, hombre duro y despiadado. Mírame abandonada. El mundo ha quedado vacío para mí. Viví y amé; ahora ya no aliento. Miro a mi interior cubriéndome con un velo, por que allí estáis tú y mi felicidad perdida; ¡tú, mundo mío!

Sobre las felicidades del hogar puso la muerte su huella trágica. El esposo duerme su último sueño, y ante los restos inertes la heroína llora su duelo. Es una página de inmensa tristeza, abierta por un sencillo acorde en modo menor que es fúnebre tañido y queja doliente. Un desgarrador recitativo sobre acordes tenidos y lúgubres, y cuando la voz enmudece, ahogada por las lágrimas, elévase como una plegaria el postrer comentario del piano, despertando el recuerdo de la felicidad pasada con la dolorosa repetición del *lied* primordial, conmovedor epílogo puesto por el genio de Schumann a este *liederkreise* soberano.

Claude Achille Debussy.

(1862)

Claude Achille Debussy, más conocido por el primero de sus dos nombres, nació el 22 de agosto de 1862 en Saint-Germain-en-Laye, de una familia que jamás cultivó la música. Por consiguiente, nunca hubo razón alguna ni para estimular ni para contrariar una vocación que, por otra parte, no se había exteriorizado aún en el niño. En 1871 se encontraba con sus padres en Cannes, en casa de una hermana de su madre, que tuvo el capricho de que aprendiese el piano. Un anciano profesor italiano llamado Cerutti le enseñó los primeros rudimentos del arte musical. Cuando volvió a Ile-de-France abandonó sus estudios musicales: ¿Cuán lejos se hallaba su padre de suponer que su hijo alcanzaría la gloria del artista! Le tenía destinado a ser marino. Posteriormente, por casualidad y entre las relaciones de su familia, conoció a Mme. Mautet, antigua discípula de Chopin, y ella fué la que, habiéndole oído tocar el piano, adivinó lo que todos y el mismo Debussy ignoraban, exclamando: «Debe ser músico.» Se ocupó de él con solicitud, y consiguió que entrase en el Conservatorio, en el cual cursó sus estudios brillantemente, obteniendo numerosas recompensas por su aplicación y aprovechamiento. Fué discípulo de piano de Marmontel, y de armonía de Emilio Durán. Más tarde cursó la composición, asistiendo a la clase de Giraud y a la de órgano de César Frank. En 1883 obtuvo el premio de Roma, donde consolidó aún más su educación musical.

Compuso numerosas obras, figurando en primera línea entre ellas la *suite* sinfónica para orquesta y coros titulada *Printemps*, que es un encantador poema de hojas y frondas acariciadas por el sol, de frescos manantiales a la sombra de las colinas, todo ello bañado por los cálidos y fulgurantes rayos de la solar luz; y las *Ariettes oubliées*, de Verlaine. Su danza en *mi mayor*, la *Isla Alegre* y la *Soirée dans Grenade* son creaciones artísticas de cuyo valor han podido darse cuenta nuestros consocios, por haber sido ya interpretadas en precedentes conciertos de nuestra Sociedad.

Bien conocidas son las tendencias de este compositor, el de más relieve entre los de la moderna escuela francesa; sus preferencias armónicas, su peculiar e inconfundible estilo. Sus obras, gusten o no, tienen un característico sello de personalidad. Los partidarios de su arte, uno de los pocos que han for-

mado escuela con el nombre de debussismo, sostienen que este arte es a la música lo que el simbolismo a la poesía y el impresionismo a la pintura. El principio estético del debussismo puede concretarse en estas palabras de Laloy: «Las notas buscan directamente otras notas, directamente, sin la justificación de la escala; los acordes buscan otros acordes sin preocuparse de las cadencias; la idea busca la idea sin contraste ni modulación necesaria. Todo se enlaza, y ningún enlace obedece a un patrón: es una música que no obedece a preceptos, que se basa únicamente en la sensación; una música puramente auditiva, como la pintura impresionista es puramente visual »

Gabriel Urbano Fauré.

(1845)

Este afamado compositor nació el 13 de mayo de 1845 en Pamiers, y llegó a alcanzar el rango de maestro de capilla de Santa Magdalena y profesor de Composición en el Conservatorio de esta misma capital. Posteriormente desempeñó el cargo de director de este mismo Centro de instrucción musical. Compuso numerosas obras musicales, siendo las más célebres de entre ellas los *lieder*, dos cuartetos para instrumentos de arco, otros dos con piano y varias piezas para este instrumento, una sonata de violín, etc. Su estilo es personal y característico; la indecisión armónica, la modulación constante, dan un tinte especial a sus composiciones, en las que flota una vaga y dulce poesía.

Entre las obras que de este compositor han sido ya ejecutadas en nuestra Sociedad, figuran sus dos hermosos *Nocturnos en mi bemol menor* y en *la bemol*, respectivamente, y su *Novena barcarola*, op. 101.

El *Tercer impromptu*, creado por este genial compositor, figura por primera vez en los programas de nuestra Sociedad.

Mily Alexeivitch Balakirew.

(1836)

Islamey: *Fantasia oriental.*

Con el poema sinfónico *Tamara* y los *lieder*, esta interesante obra pianística, obligada en el repertorio de todos los *virtuosos*, ha contribuido a popularizar en el mundo musical el nombre de Balakirew, el patriarca de Nijny Novgorod, uno de los más ilustres representantes de la escuela nacionalista rusa, y maestro de César Cui, Moussorgski, Rimski-Korsakov y Borodine, los *Cinco* célebres continuadores del pensamiento renovador de Glinka.

Islamey fué compuesta en 1869, y está dedicada a Nicolás Rubinstein. En ella se refleja la fascinación que ejerció siempre la vieja Rusia sobre las facultades creadoras de Balakirew. Obra impetuosa, furiosamente apasionada, lánguidamente sensual, en ella vibra entera el alma eslava; es una maravillosa síntesis musical de la psicología de una raza, expuesta con todos los recursos que la rica inventiva armónica y rítmica del autor de *Tamara* y de sus colaboradores en la gran obra nacional podía aportar al trazado del cuadro. De extraordinaria dificultad pianística por lo que a la técnica del instrumento se refiere, acusa la influencia de Chopin, Liszt y Antonio Rubinstein.

Modeste Petrowitch Moussorgski.

(1835-1881)

Fué discípulo de la Escuela de Sts. Pierre-et-Paul, en San Petersburgo; pero bien pronto tuvo que cumplir sus deberes militares, y fué incorporado en 1856 al regimiento de la Guardia Preobraschenski. Posteriormente entabló amistad con Cui y Balakirew, dirigiendo este último desde entonces sus estudios musicales y decidiéndole definitivamente a que se dedicase por completo al arte. Pero su situación precaria le obligó en 1863 a volver a ocupar un cargo administrativo, que desempeñó durante toda su vida. Es una de las personalidades más originales y de más relieve de la música rusa. Debido a su predilección efectista, descuidaba todas las leyes de la estructura musical y todas las reglas tradicionales de la armonía, siendo, artísticamente considerado, un audaz «reformis-

ta». Creó numerosas composiciones, sobresaliendo en el género del *lied*, en el cual produjo obras de absoluta originalidad, a la que ningún autor posterior pudo llegar, mereciendo especialísima mención *Sans Soleil*, las *Chansons et Danses de la Mort* (1875, texto de Golenischtchew-Koutousow) y *La Chambre d'Enfants*, colección de siete melodías, cuyo texto fué debido igualmente a su inspiración.

La Berceuse de la Mort.

L'enfant soupire! Là-bas la chandelle
Jette une faible clarté.

Toute la nuit, balançant le berceau,
La mère est restée sans dormir.

Au petit jour soudain frappe à la porte
La secourable mort: «Toi!»

La mère a peur et regarde tremblante:
«Femme, retiens ton effroi!

L'aube incertaine a blanchit ta fenêtre,
Triste, dolente, longtemps tu fils la garde!

Repose tranquille; je veillerai à mon tour.
J'apaiserai ton enfant mieux que toi même,

Mon chant sera bien plus doux.»

«Tais toi! Mon fils aimé souffre tant;
Hélas, mon pauvre cœur en gémit.»

«Entre mes bras il se calmera vite;
Dodo, dodo l'enfant, do!»

«Ses joues pâlissent, son souffle s'arrête...
Oh, sois clémente, pitié!»

«Tout ira mieux, la souffrance s'apaise...
Dodo, dodo l'enfant, do!»

«Pars, o maudite mort! Pars!
Tes caresses vont me ravir mon enfant!»

«Non! Je dispense des rêves paisibles.
Dodo, dodo l'enfant, do!»

«Grâce, retiens un instant, une minute
L'inexorable chanson!»

«Vois donc, mon chant a bien su l'endormir!
Dodo, dodo l'enfant, do!»

Berceuse de Yeromomka.

Dodo, dodo, dodo, dodo,
Plus bas que la tige du gazon
Il te faut courber le front,
Pour que pauvre petit orphelin
Ta vie passe sans chagrin!

Mais la force brise même la paille:
Courbe toi, salue bien bas,
Pour que par les grands Yeromomka
Soit toujours bien protégé!

Tu vivras parmi les grands tous les jours,
Ils seront tous tes amis,
Au milieu de beaux messieurs très gais
Tu badineras comme eux;
Et tu seras libre, tu seras riche,
Tu vivras plein de gaieté...

Dodo, dodo...

Hopak.

Hoï, hoï, vas donc Hopak.
 Je suis femme de cosaque;
 Il rit peu, mais il se ride;
 Il est roux jusqu'à la rouille.
 Oh mon sort, mon triste sort!

Hoï.

A quoi bon verser des larmes!
 Va toi vieux à la fontaine!
 Moi je vais à la taverne.
 Je prendrai le verre en main
 Et les trois font toi et toi et clee et clai!

L'un a l'œil comme un faucon!
 L'autre est dur comme un bâton!
 Et la femme alors s'en va
 Un jeune homme sur ses pas.

Son mari jaloux l'appelle...
 Mais il n'a qu'un pied de nez.
 Tu t'es marié, Satan!

Vas donc gagner de l'argent! Oh! Oh!
 A tes filles et tes fils, il faut de nouveaux habits! Ah! Ah!

Le petit est là, mon vieux;
 Lave le, bichonne le. Vas donc!
 Ou sinon, écoute un peu,
 Je me passerai de toi, crois moi!

Donc, mon vieux; sois sage et bon.
 Berce le petit enfant! Ainsi!
 Berce, berce le! Ainsi!

Autrefois, au bon vieux temps,
 Quand j'avais mes vingt ans,
 Je brodais à la fenêtre; puis fini l'ouvrage,
 Cils baissés, on regarde, les beaux gars qui vous parlent.

Les Simon, les Jean et Jacques,
 Prenez vos castans, cosaques,
 Et partons; l'air pur me tente.
 Au retour je veux qu'on chante

Hoï, Hoï.

Va donc Hopak.
 Je suis femme de cosaque;
 Il rit peu, mais il se ride;
 Il est roux jusqu'à la rouille.
 Oh mon sort, mon triste sort!

Hoï.

El próximo concierto se celebrará el lunes 14 de diciembre de 1914, en el teatro de la Comedia, a las cinco de la tarde, con el siguiente

PROGRAMA

MARIE FREUND (mezzo-soprano)

MAURICE DUMESNIL (piano)

II

- | | |
|---|---------------|
| Sonata en fa menor, op. 57 (Appassionata). | BEETHOVEN. |
| Die Schöne Müllerin, op. 25.... | SCHUBERT. |
| I. <i>Das Wandern</i> .—II. <i>Wohin?</i> — | |
| III. <i>Halt</i> .—IV. <i>Danksagung an den Bach</i> .—V. <i>Am Feierabend</i> .—VI. <i>Der Neugierige</i> .— | |
| VII. <i>Ungeduld</i> .—VIII. <i>Morgengruss</i> .—IX. <i>Des Müllers Blumen</i> .—X. <i>Thränenregen</i> . | |
| XI. <i>Mein</i> .—XII. <i>Pause</i> .— | |
| XIII. <i>Mit dem grünen Lautenbande</i> .—XIV. <i>Der Jäger</i> .— | |
| XV. <i>Eifersucht und Stolz</i> .— | |
| XVI. <i>Die liebe Farbe</i> .— | |
| XVII. <i>Die böse Farbe</i> .— | |
| XVIII. <i>Trockne Blumen</i> .— | |
| XIX. <i>Der Müller und der Bach</i> .—XX. <i>Des Baches Wiegenlied</i> . | |
| * LIEDER. | |
| * Gavota..... | RAMEAU. |
| * Preludio, op. 3, núm. 2..... | RACHMANINOFF. |
| Estudio en do menor, op. 25, núm. 12..... | CHOPIN. |
| Cantos de España, op. 232..... | ALBÉNIZ. |
| I. <i>Preludio</i> . | |
| Suite española..... | ALBÉNIZ. |
| * I. <i>Granada</i> (serenata). | |
| * III. <i>Sevilla</i> (sevillanas). | |

* Primera audición en nuestra Sociedad.

El próximo concierto se celebrará el
 lunes 14 de diciembre de 1914, en el tea-
 tro de la Comedia, a las cinco de la tar-
 de, con el siguiente

PROGRAMA

MARIE FREUND (mezzo-soprano)
 MAURICE DUMESNIL (piano)



- III. Sonata en la menor, op. 10, n.º 3, de Frédéric Chopin.
- IV. Die Schöne Winde, op. 32, n.º 2, de Robert Schumann.
- V. Die Lorelei, op. 13, n.º 4, de Robert Schumann.
- VI. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- VII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- VIII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- IX. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- X. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XI. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XIII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XIV. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XV. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XVI. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XVII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XVIII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XIX. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XX. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXI. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXIII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXIV. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXV. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXVI. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXVII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXVIII. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXIX. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.
- XXX. Die Forelle, op. 12, n.º 2, de Robert Schumann.