

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA
AÑO X.—1910-1911

CONCIERTO II

(166 de la Sociedad)

Marie Louise Debogis (soprano).

Joseph Lhévinne (piano).

Elisa Meigniez (piano de acompañamiento).

II

PROGRAMA

Primera parte.

Chacona (primera vez)..... BACH-BUSONI.

LIEDER:

a) Rossignols amoureux..... RAMEAU.

b) Canciones francesas del siglo XVIII,
arregladas por..... WECKERLIN.

Maman, dites-moi (primera vez).—
Jeunes fillettes (primera vez).—
Colinette (primera vez).

Segunda parte.

Intermezzo en *mi bemol*, op. 117 (pri-
mera vez)..... BRAHMS.

Sonata en *fa menor* (primera vez)..... SCARLATTI-TAUSIG.

Pastoral variada (primera vez)..... MOZART.

LIEDER:

Feldeinsamkeit.—An ein Veilchen.—

Die Sonne scheint nicht mehr.—

Meine Liebe ist grün..... BRAHMS.

Tercera parte.

LIEDER:

Wenn die Linde blüht (primera vez).

Ich glaube, lieber Schatz (prime-
ra vez)..... MAX REGER.

Les berceaux (primera vez).—Notre

amour (primera vez)..... FAURÉ.

Carnaval (Escenas pequeñas sobre cuatro
notas), op. 9..... SCHUMANN.

Piano Steinway.

Descansos de quince minutos.

OBRAS DE PIANO

J. S. Bach.

(1675-1750)

Chacona.

El último número de la cuarta sonata para violín solo es la célebre chacona, tan favorita de todos los violinistas. Muchos consideran esa chacona como un apéndice, como una agregación á la sonata, cuyo final debiera ser la jiga que la precede; pero, de todos modos, tiene un valor musical tan grande por el interés de la composición, por la incomparable maestría con que la forma está tratada, por la manera de sacar partido de los escasos recursos polifónicos del violín, que casi puede decirse que es lo más culminante de lo que Bach compuso para este instrumento.

Lo limitado de los recursos que el violín posee, forzó á Bach á compendiar su pensamiento, á reducir la armonía á breves indicaciones, á apuntar muchas veces imitaciones y contrapuntos que después se desvanecen por ser incapaz de proseguirlos la naturaleza de la técnica del violín. De aquí que si esa chacona, estudiada por un músico, sea un monumento que encierra muchas más bellezas de las que á primera vista se descubren, presentada ante el público, aparezca en ciertas ocasiones como una obra fría, necesitada de mayor expansión y claridad. A hacer ver lo que ella contiene, á colocar en la superficie las bellezas latentes, apenas apuntadas en la composición para violín, tendieron los acompañamientos para piano escritos por Mendelssohn y Schumann, y al mismo objeto responde también la transcripción hecha por Busoni para piano solo, transcripción en que, á la austeridad y conciencia con que está interpretado el sentimiento musical de Bach, se unen grandes dificultades técnicas.

Estas transcripciones son menos irrespetuosas de lo que á primera vista puede parecer. Bach mismo hizo versiones distintas de muchas obras suyas, escribiendo una misma fuga para violín solo y para órgano, arreglando para cuatro pianos un concierto de Vivaldi para cuatro violines, etc., etc.

Johannes Brahms.

(1833-1897)

Intermezzo en *mi bemol*, obra 117, núm. 1.

En los últimos años de su vida sólo escribió Brahms para piano obras de cortas dimensiones, entre ellas los tres intermedios que componen la obra 117. El más bello y conocido es el número 1, un delicioso canto de cuna, sencillo, íntimo, poético, encabezado con los versos escoceses recogidos por Herder en sus *Cantos populares*: «Duerme tranquilamente, niño mío; duerme tranquilo y sonriente; me da mucha pena verte llorar.»

Domenico Scarlatti.

(1685-1757)

Sonata en *fa menor*.

A los méritos propios de este célebre compositor italiano, clavicordista de los más célebres, hijo de Alejandro Scarlatti, una para nosotros el interés de que su larga residencia en Madrid (1729-1746; según otros, hasta su muerte) le hizo conocer nuestra música popular y utilizarla en alguna de sus sonatas, que por esta circunstancia constituyen hoy un documento de inapreciable valor para la reconstitución de nuestra historia musical.

Las sonatas de Scarlatti constan de un tiempo solo, y en él se dibuja ya el plan del primer tiempo de sonata, elevado después á la categoría de tipo de forma. Scarlatti es en este sentido un continuador de Frescobaldi.

El estilo de Domenico Scarlatti se caracteriza por la gracia, la ligereza y la fluidez. Uno de los recursos que más usa en sus composiciones para clave, es el de cruzar las manos, saltando la una por encima de la otra de un extremo á otro del teclado. Cuentan sus biógrafos que en los últimos años de su vida la excesiva obesidad le impedía practicar ese recurso, y á ello atribuyen en gran parte la inferioridad de sus últimas obras respecto de las que antes había compuesto.

Tansig (1841-1871) ha arreglado esta sonata para los recursos

y medios del piano moderno, siguiendo el ejemplo de Liszt, conservando á la obra toda su frescura y aumentando considerablemente las dificultades técnicas.

W. A. Mozart.

(1756-1791)

Pastoral variada.

El hallazgo de esta obra es muy moderno; pero ni su estilo ni su historia permiten adjudicar la paternidad de ella á Mozart. Köchel la incluye entre las obras dudosas. Consta sólo del tema y dos variaciones, y aunque el estilo parece asemejarse al mozartiano, ciertos detalles y hasta la misma manera de tratar la variación, parecen acusar más bien la obra de un imitador, una obra de escuela, que una obra original del gran maestro.

Robert Schumann.

(1810-1856).

Carnaval, obra 9.

(Escenas pequeñas sobre cuatro notas.)

Schumann tuvo un amor anterior al de Clara Wieck: el de Ernestina de Fricken. «Es deliciosamente pura—decía en una carta á su madre—, joven, espiritual, delicada, inteligente, entusiasta mía y de todo cuanto concierne al arte.»

Ernestina pasó una temporada en Asch, y del nombre de ese pueblo tomó Schumann la base para componer esta obra.

He aquí cómo el compositor habla del origen del *Carnaval* en un estudio sobre Liszt publicado en 1840: «El nombre de un pequeño pueblo donde vivía uno de mis conocimientos musicales contenía en sus letras las de algunas de las notas de la escala, que eran precisamente las notas musicales de mi nombre.

De aquí nació uno de esos pies forzados que después del ejemplo de Bach, no tienen en sí novedad alguna. Los números fueron terminados sin interrupción, y la obra completa estuvo lista para el Carnaval de 1835. Toda ella obedece á una disposición de espíritu seria, y refleja sentimientos característicos. Más tarde puse títulos á los diferentes números de que consta, y llamé á la colección *Carnaval*.»

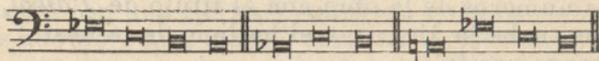
Liszt ejecutó esta obra en un concierto dado en Leipzig en 1840, sin éxito alguno. Schumann y él explicaron el fracaso casi de la misma manera.

Schumann: «Aunque dentro de la obra haya algunos números que puedan agradar á algún oyente, sin embargo, los pensamientos musicales se transforman con tanta rapidez, que apenas si el público puede seguirlos... Aunque Liszt los tocó con todo su interés personal, con toda la fuerza de su genio, aparte de algún otro espectador á quien interesó la obra, la masa general permaneció extraña á ella.»

Liszt: «Los músicos, aun aquellos que pasaban por mejores conocedores del arte, tenían entonces (con pocas excepciones) una máscara demasiado espesa en sus oídos para apoderarse de este encantador *Carnaval*, tan galano, tan variado en su artística fantasía, tan armoniosamente construido.»

En la técnica alemana de la música las notas se designan con los nombres de algunas letras del abecedario. Las que componen el nombre de Bach responden musicalmente á las notas *si bemol* (B), *la* (A), *do* (C) y *si* (H). Con las del nombre del pueblo Asch se vale Schumann á veces de un artificio para emplearlas. La S no es letra musical, no responde á ninguna nota del pentagrama; pero esa letra en alemán se pronuncia *Es*, y *Es*, en la música, es *si bemol*. De aquí que Schumann haga las combinaciones siguientes, escritas en el *Carnaval* con el nombre de *Esfinges*:

S (es)-C-H-A.— A s-C-H.— A-S (es)-C-H
mi b. -do-si-la. — la-b-do si. — la-mi b. -do-si



Esas cuatro notas intervienen en todos los números del *Carnaval* como pie forzado, en la forma que después se verá.

El carácter de esta obra es pintoresco, animado, un desfile de personas ó de escenas, mostrando cada cual una fisonomía característica, los rasgos más salientes de su carácter musical, encerrado todo en el marco de un desfile carnaavalesco, de una fiesta ó de un baile: como impresiones que recibiera un espectador solitario, fijadas después en el pentagrama para hacerlas sentir y vivir á los demás. La obsesión que en el pensamiento de Schumann ejerce la figura de Ernestina de Fricken, hace que en todos los números (exceptuando el preámbulo) aparezca el símbolo de ella, las notas que traducen las letras del pueblo en

que había vivido, letras que, según antes se dijo, son también las únicas musicales del apellido del compositor, como si los dos amantes fundieran sus almas en esta nueva coincidencia simbólica.

La obra se desarrolla de la manera siguiente:

Preámbulo.—Apuntes breves de carácter diverso. Primero el del *quasi maestoso*,



descorriendo el telón de la escena carnavalesca, alegre, marcial, desenfadado, con su primera frase transformada por un momento en un matiz de pasión y ternura; luego el *piú mosso*,



brillante, lleno de gracia, descriptivo del bullicio, encerrando en su desarrollo brevísimos apuntes episódicos de carácter distinto, entre los que se destaca una frase elegante y amorosa; luego el *animato*,



espiritual y chispeante, como un movimiento de curiosidad, interrumpido por un dibujo—*vivo*—que después ha de constituir uno de los números de la obra con el título de *Pausa*, como incidente que turba la alegría y el bullicio de la fiesta; y, por último, el breve *presto*,



un *galop* desenfrenado y vertiginoso, con el que termina el preámbulo.

En seguida comienza el desfile de personajes.

Pierrot (*moderato*).—El popular payaso de la farsa aparece dibujado con sus movimientos torpes, su saludo desgarbado, su carácter sencillo. Las notas *la, mi bemol, do, si* (A, S, C, H)

aparecen en el bajo en el primer miembro de frase, en la melodía en el segundo:



Arlequín (*vivo*).—El compañero de Pierrot se presenta en seguida, ingenioso, alegre, ligero y desenvuelto, haciendo su cómico saludo. Las mismas cuatro notas—*la, mi bemol, do, si*—comienzan á dibujar su salida:



Vals noble (*un poco maestoso*).—Ese carácter de nobleza se acentúa principalmente en la primera parte; en la segunda, sin abandonarlo completamente, predomina una apasionada ternura romántica, principalmente al principio. Comienza con las cuatro notas características:



Eusebius (*adagio*).—El soñador romántico, suave y sentimental, uno de los aspectos del alma de Schumann, todo idealismo y bondad (el Vult del Año rústico de Juan Pablo Richter), hace su presentación con una tierna y soñadora melodía (*sotto voce*), que después adquiere aún más el carácter de meditación ideal. La melodía gira en su arabesco alrededor de las notas características *la, mi bemol, si, do*:



Florestan (*passionato*), impetuoso y juvenil, enérgico (el Walt de Richter), opone al dulce mutismo de Eusebius la verbosa y arrebatada elocuencia de su temperamento ardoroso. Su melo-

día típica se dibuja sobre las cuatro notas del motivo antes usado:



y su figura desaparece, dejando entrever la de una pareja que viene dialogando. Coqueta y su compañero se presentan sobre el motivo que después continuarán en la réplica.

Coqueta (*vivo*).—Al silencio que interrumpe la presentación de esta pareja siguen las frívolas y graciosas coqueterías del nuevo personaje. Expresadas con un delicioso acierto, Coqueta utiliza también las notas características



y al terminar entabla un breve diálogo con su compañero, diálogo que en la obra lleva el título de

Réplica.—Ella coquetea ahora con una frase seria y sentimental:



que su acompañante repite con sinceridad crédula, mientras ella parece comentar esa pasión con una frívola sonrisa.

El diálogo es muy breve, y se desarrolla siempre en contestaciones.

Esfinges.—Siguen las enigmáticas esfinges (primer número de las inserciones musicales hechas en esta obra), mostrando las tres combinaciones de las notas típicas. (Este número acostumbra á suprimirlo los pianistas.)

Mariposas (*prestisimo*).—Una comparsa de mariposas, con sus movimientos rápidos é indecisos, desfila ante la vista del compositor, iniciando su entrada con las cuatro notas características:



ASCH-SCHA: Letras que bailan (*presto*).—Las notas que forman el motivo típico de esta obra se agitan en un baile fantástico, apareciendo y desapareciendo como fuegos fatuos:



Chiarina (*passionato*).—Probablemente, la figura de Clara Wieck, la que más tarde fué Clara Schumann. Aunque el compositor en la época de la composición de esta obra estaba enamorado de Ernestina de Fricken, conocía ya á Clara, y en sus cartas de 1834 habla de ella con la ternura que refleja este número, en el cual, como en el anterior, la combinación de letras adopta el esquema As, C, H (*la bemol, do, si*):



Chopin (*agitato*).—La romántica figura del compositor polaco se dibuja en una de sus características y apasionadas melodías, donde las notas típicas no aparecen completas hasta la cadencia final (S, h, c):



Estrella (*con affetto*).—Ernestina de Fricken se presenta en una frase seductora que comienza con las tres notas (As, C, H-la bemol, do, si) que han de seguir interviniendo en el resto del Carnaval:



En la segunda parte del número se agrega á su voz la de otra persona (*più presto*), cantando ambos casi al mismo tiempo la misma melodía. Como si su compañero acabara por descubrir quién es, sigue el

Reconocimiento (*animato*).—Sobre las mismas notas:



caracterizado por una desbordante alegría, llena de satisfacción.

Pantalón y Colombina (*presto*) entran disputando, en una disputa viva y animada,



riñendo con tono gruñón el viejo á su hija, á la enamorada de Arlequín.

Vals alemán (*molto vivace*).—En una fiesta popular de campesinos, que danzan alegres á los acordes de un vals,

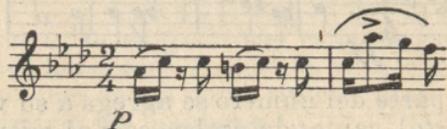


cuyas primeras notas forman la sucesión *la bemol, do, si*, aparece **Paganini**, el brujo del violín, ejecutando en un **intermezzo** (*presto*) sus vertiginosos *pizzicatos* y sus asombrosas agilitades:



De pronto desaparece; un momento de estupefacción reina entre los aldeanos, que se entregan de nuevo á su baile favorito.

Declaración (*pasionato*).—Una frase de íntima pasión, una confesión amorosa, tierna y súplicante, que utiliza las notas típicas,



se prolonga en el número siguiente.

Paseo (*cómodo*).—Con las frases persistentes de la pareja figura principal de este número,



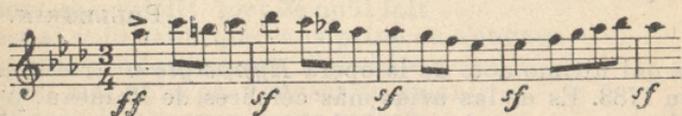
se apuntan incidental y brevemente ecos lejanos, fragmentos sueltos de otros diálogos ó de otros sentimientos.

Pausa (vivo).—Un incidente agitado parece turbar la fiesta. Es el mismo que se produjo en el preámbulo. Las notas típicas no aparecen sino como bajo de los compases sexto, séptimo y octavo:



Se prepara el combate entre la Cofradía de David y los filisteos, entre los jóvenes, los entusiastas de las tendencias nuevas, y los maestros anticuados, encastillados en sus teorías dogmáticas.

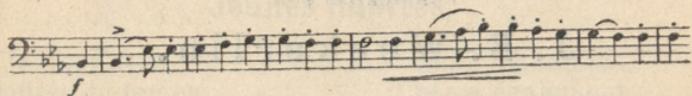
Marcha de la Cofradía de David contra los filisteos (non allegro).—A los pomposos acordes de una marcha, iniciada también sobre las notas típicas,



entran los cofrades de David. Con un humorismo delicioso, Schumann hace que su himno de guerra sea el mismo de los filisteos: ligero, ardoroso, fresco y juvenil cuando caracteriza á los primeros (*molto più vivo*):



grave, dogmático y anticuado cuando en el bajo simboliza á los segundos en la forma típica de tema del siglo XVII:



La lucha entre los dos bandos se interrumpe con el *animato* y el *vivo* que ya aparecieron en el prólogo, como un comentario de curiosidad y un incidente de alboroto; vuelve á proseguir con más ahinco, vuelve á ser interrumpida por el mismo comentario y el mismo incidente, y el vertiginoso aire de baile que cerró el prólogo, más desarrollado ahora, termina también la obra.

CECILIO DE RÓDA.



LIEDER

Jean-Philippe Rameau.

(1683-1764)

Rossignols amoureux.

Rossignols amoureux, répondez à nos voix
par la douceur de vos ramages!
Rendez les plus tendres hommages
à la divinité qui règne dans nos bois!
Rossignols amoureux, répondez à ma voix
par la douceur de vos ramages!

PELLEGRIN.

(Aria del último acto de la ópera *Hyppolyte et Aricie*, estrenada en 1733. Es de las arias más célebres de Rameau, y obedece á la forma ternaria, siendo la tercera parte una repetición de la primera. El principio está hecho en estilo pintoresco, imitando el canto del ruiseñor, con abundancia de vocalizaciones. La parte central es más severa é íntima. En ambas resalta la delicadeza y la gracia tan características de Rameau.)

Canciones francesas del siglo XVIII

PUBLICADAS POR

J. B. Weckerlin.

El favor de que actualmente goza el *lied*, ha hecho que su cultivo no se reduzca á lo producido por los grandes compositores, y que se resuciten las canciones más características de los siglos XVII y XVIII, tanto las que procedían de los afamados compositores de aquellas épocas, como las que privaban entre el elemento popular. Weckerlin ha dedicado á esta última resurrección una gran parte de sus trabajos, publicando y armonizando varios tomos de canciones francesas, principalmen-

te del siglo XVIII. De las tres que figuran en el programa, las dos primeras están incluidas en la colección de *Bergerettes*; la tercera está suelta, sin formar parte de ningún volumen.

Maman, dites-moi.

Maman, dites-moi ce qu'on sent quand on aime,
est-ce plaisir, est-ce tourment?

Je suis tout le jour dans une peine extrême,
et la nuit, je ne sais comment...

Que mal peut nous causer un amant?
Si quelqu'un près de nous soupire,
que faut-il lui dire?

Un berger bien fait, plus beau que l'amour
vint d'un air discret me jurer l'autre jour
qu'il m'aimait bien.

Je ne dis rien.

Mais s'il revient encore m'en dire autant,
que faire alors, maman?

C'est le berger le plus parfait du village,
tout ce qu'il dit, tout ce qu'il fait
est si séduisant, que sans peine on s'engage
tant il y a de charmes, d'attraits.

Quel mal nous peut causer un amant?
Si près de nous son cœur soupire,
que faut-il lui dire?

Ce berger charmant, plus beau que l'amour
d'un air bien discret m'a juré l'autre jour
qu'il m'aimait bien.

Je ne dis rien.

Mais s'il revient encore me dire autant,
que faire alors, maman?

(La melodía, de origen francamente popular, se reduce á poner de relieve la inocente malicia de los versos. Alternando en ella los modos menor y mayor, está construída en forma de estrofas, que se repiten con letra distinta.)

Jeunes fillettes.

Jeune fillette,
profitez du temps:
la violette
se cueille au printemps.
La-la-la-ri-rette,
la-rin-lon-lan la.
Cette fleurette
passe en peu de temps,

toute amourette,
passe également.
Jeune fillette, etc.
Dans le bel âge
prenez un ami,
s'il est volage,
rendez-le lui.
Jeune fillette, etc.

(Del mismo género, estilo y forma que la anterior, aunque más graciosa y poética.) •

Colinette.

Y'a pas d' mal à ça, Colinette,
y'a pas d' mal à ça.

Colinette au bois s'en alla,
tout en sautillant par ci, par là,
tra-la-la-la-la-la.

Un beau Monsieur ell' rencontra,
frisé par ci, poudré par là,
tra-la-la-la-la-la.

—Fillette, où allez vous comm' ça?

—Monsieur, j' vais dans ce p'tit bois-là,
cueillir la violette.

Y'a pas d' mal à ça, Colinette,
y'a pas d' mal à ça.

Mais un loup survint, quel malheur!
Pauvre Colinette, elle eut bien peur.
Le beau Monsieur, par ci, par là,
de son épée le loup tua.

—Fillette, où alliez vous comm' ca?

—Monsieur, j'allais dans ce bois-là,
cueillir la violette.

—Tuer un loup n'est pas aisé
et cela vaut bien un p'tit baiser.

—Un p'tit baiser je vous le dois...

Le beau Monsieur, il en pris trois.
De peur du loup, une autre fois
fillette n'allez plus au bois
cueillir la violette.

(Basada en el canto popular, como las anteriores, está, como ellas, en forma de *couplets*, limitándose la fresca y graciosa melodía á dar mayor relieve á la picaresca malicia del texto.)

Johannes Brahms.

(1833-1897)

Feldeinsamkeit.

(*Soledad campestre.*)

Ich ruhe still im hohen, grünen Gras,
Und sende lange meinen Blick nach oben,
Von Grillen rings umschwirrt, ohn' Unterlass,
Von Himmelsbläue wundersam umwoben.

Die schönen weissen Wolken zieh'n dahin
Durch's tiefe Blau, wie schöne stille Träume,
Mir ist, als ob ich längst gestorben bin,
Und ziehe selig mit durch ewige Räume.

ALMERS.

Descanso tranquilo en la alta, verde hierba, y dirijo mi vista á la altura; á mi alrededor canta el grillo sin descanso; el fantástico azul de los cielos me envuelve y me rodea.

Hermosas nubes blancas pasan por el profundo azul como bellos y tranquilos sueños. ¡Me parece que he muerto hace tiempo, y que vuelo dichoso con ellas por el eterno espacio!...

(Número 2 de la obra 86. La tranquilidad de la Naturaleza, el éxtasis contemplativo y profundo de la poesía, se intensifican más aún en la música de Brahms.)

An ein Veilchen.

(*A una violeta.*)

Birg, o Veilchen, in deinem blauen Kelche,
Birg die Tränen der Wehmut, bis mein Liebchen
Diese Quelle besucht! Entpflückt sie lächelnd
Dich dem Rasen, die Brust mit dir zu schmücken:
O, dann schmiege dich ihr ans Herz, und sag' ihr,
Dass die Tropfen in deinem blauen Kelche
Aus der Seele des treusten Jünglings flossen,
Der sein Leben verweinet und den Tod wünscht.

L. HOELTY.

¡Ocúltate, violeta, en el azul de tu cáliz; esconde las lágrimas de tu melancolía hasta que mi amada venga á esta fuente! Te cogerá sonriente de entre el césped para adornar contigo su pecho.

¡Oh! Entonces insinúate en su corazón, y dile que esas gotas

de tu cáliz azul han brotado del alma de su fiel amante, que se pasa la vida llorando y desea con ansia la muerte.

(Melodía romántica y armoniosa, tiernamente íntima, dulce y expresiva. Es el número 2 de la obra 49.)

Die Sonne scheint nicht mehr.

(*Ya no brilla el sol.*)

Die Sonne scheint nicht mehr

So schön als wie vorher,
Der Tag ist nicht so heiter,
So liebeich gar nicht mehr.

Das Feuer kann man löschen,
Die Liebe nicht vergessen.
Das Feuer brennt so sehr,
Die Liebe noch viel mehr!

Mein Herz ist nicht mehr mein,
O könnt' ich bei dir sein,
So wäre mir geholfen
Von aller meiner Pein.

Das Feuer kann man löschen, etc.

CANCIÓN POPULAR.

Ya no brilla el sol tan hermosamente como antes; ya el día no es tan claro ni tan apacible.

El fuego se puede apagar; el amor no puede olvidarse. ¡El fuego quema mucho; el amor quema aún mucho más!

Mi corazón ya no es mío. ¡Oh, si pudiera estar junto á ti, se curarian todas mis penas!

El fuego se puede apagar, etc.

(Número 5 de las Canciones populares (*Volkslieder*). Las dos estrofas se cantan en tiempo lento; el estribillo, en movimiento animado. Las dos melodías tienen un carácter francamente popular.)

Meine Liebe ist gruen.

(*Mi amor es como el verde espino.*)

Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch,
Und mein Lieb ist schön wie die Sonne,
Die glänzt wohl herab auf den Fliederbusch
Und füllt ihn mit Duft und mit Wonne.

Meine Seele hat Schwingen der Nachtigall
Un wiegt sich in blühendem Flieder,
Und jauchzet und singet, vom Duft berauscht,
Viel liebestrunkene Lieder.

F. SCHUMANN.

Mi amor es verde como el espino, y mi amado es bello como el sol, que brilla desde arriba sobre la tierra, llenándola de aromas y de delicias.

Mi alma vibra como el ruiseñor se mece en el florido espino, y grita y canta inundada de aromas múltiples cantos de amor embriagador.

(La poesía es de Félix Schumann, hijo del célebre compositor de este nombre. Como en la letra, la música respira alegría y entusiasmo. Es el número 5 de la obra 63.)

Max Reger.

(1873)

Wenn die Linde blüht.

(Cuando el tilo florece.)

Wenn die Linde blüht
Sind die jungen Gänschen da.
Wenn ich dann die jungen Gänschen hüt',
Ist mein Liebster da.

Wenn mich dann mein lieber Liebster küsst
Gehn die Gänschen in die Saat hinein,
Wenn der Bauer wüsst
Lieber Liebster, lass das Küssen sein!

KARL BÜSSE.

Cuando florece el tilo, vienen á él los gansitos. Cuando encierrro los gansitos, viene á buscarme allí mi amor.

Cuando mi amado me besa, se entran los gansitos por los sembrados. Si el labrador lo supiera, amor mío, ¡qué pronto se acabarían los besos!

(La melodía, sencilla y encantadora, está armonizada con la novedad y el interés que caracterizan el estilo de Max Reger, uno de los compositores alemanes más célebres y discutidos en la época presente. Su tendencia la señalan los críticos como continuadora de la de Bach, dentro de un espíritu moderno.)

Ich glaub', lieber Schatz.

(*Creo, amor mio.*)

Unter den blühenden Linden
Weisst du's noch?
Wir konnten das Ende nicht finden.
Erst küsstest du mich
Und dann küsste ich dich.
Ich glaub', lieber Schatz, es war Sünde...
Aber süß, aber süß, war es doch.
Der Vater rief durch den Garten
Weisst du's noch?
Wir schwiegen... der Vater kann warten!
Erst küsstest du mich,
Und dann küsste ich dich
Ich glaub', lieber Schatz, es war Sünde...
Aber süß, aber süß, war es doch.

ANNA RITTER.

Bajo los floridos tilos — ¿te acuerdas? — no podíamos separarnos. Primero me besaste tú; luego yo te besé. Creo, amado tesoro, que cometíamos un pecadillo...; ¡pero qué dulce, qué dulce era!

Padre entró en el jardín y llamó — ¿te acuerdas? — Nosotros callábamos... ¡Padre podía esperar! Primero me besaste tú; luego yo te besé. Creo, amado tesoro, que cometíamos un pecadillo...; ¡pero qué dulce, qué dulce era!

(Como la melodía anterior, caracterízase ésta por lo ligero, gracioso y picaresco de su espíritu, y por el interés y la distinción de su armonía.)

G. Fauré.

(1845)

Les berceaux.

Le long du quai, les grands vaisseaux,
que la houle incline en silence,
ne prennent pas garde aux berceaux,
que la main des femmes balance.

Mais viendra le jour des adieux,
car il faut que les femmes pleurent
et que les hommes curieux
tentent les horizons qui leurrent!

Et ce jour-là les grands vaisseaux,
fuyant le port qui diminue,
sentent leur masse retenue
par l'âme des lointains berceaux.

SULLY PRUDHOMME.

(La bella melodía de Fauré se desarrolla sobre el balanceo constanté del acompañamiento, inspirándose más en la tristeza que domina en la poesía de Sully Prudhomme, en el estado de alma que revela, que en el propósito de descripción minuciosa.)

Notre amour.

Notre amour est chose légère
comme les parfums que le vent
prend aux cimes de la fougère,
pour qu'on les respire en rêvant;
notre amour est chose légère!

Notre amour est chose charmante
comme les chansons du matin,
où nul regret ne se lamente,
où vibre un espoir incertain;
notre amour est chose charmante!

Notre amour est chose sacrée
comme les mystères des bois,
où tressaille une âme ignorée,
où les silences ont des voix;
notre amour est chose sacrée!

Notre amour est chose infinie
comme le chemin des couchants,
où la mer, aux cieus réunie,
s'endort sous les soleils penchants;

notre amour est chose éternelle
comme tout ce qu'un dieu vainqueur
a touché du feu de son aile,
comme tout ce qui vient du cœur;
notre amour est chose éternelle!

ARMAND SYLVESTRE.

(Casi toda la melodía, dividida en estrofas ó couplets con ligeras alteraciones en la línea cantable y en el acompañamiento, se mantiene dentro de una tinta delicada y tierna. Sólo en el final domina una nota más entusiasta.)

El próximo concierto se celebrará el
viernes 25 de noviembre, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
tomando parte en él los artistas

Marie Louise Debogis (soprano).

Joseph Lhévinne (piano).

Elisa Meigniez (piano de acompañamiento).

PROGRAMA

Sonata en *mi bemol*, op. 81, a..... BEETHOVEN.

LIEDER:

Amour, que veux-tu de moi? LULLY.
Bei der Wiege.—Frühlingslied MENDELSSOHN.

Au couvent..... BORODIN.
Preludio (para la mano izquierda)..... SCRIABIN.
Estudio en *la bemol*..... LIADOFF.
L'Alouette..... BALAKIREFF.

LIEDER:

Du bist wie eine Blume.—Der Nussbaum.
Er, der Herrlichste von Allen..... SCHUMANN.
La Procession.—Le mariage des roses.... C. FRANCK.
Romanza.—Mandoline..... DEBUSSY.

Impromptu en *sol bemol*, op. 51..... }
Mazureca en *si mayor*, op. 56, núm. 1..... } CHOPIN.
Vals en *la bemol*..... }
Barcarola, op. 60..... }

