

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO X.—1910-1911

CONCIERTO III

(187 de la Sociedad)

Marie Louise Debogis (soprano).

Joseph Lhévinne (piano).

Elisa Meigniez (piano de acompañamiento).

III

PROGRAMA

Primera parte.

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

Das Lebewohl (*Les adieux*). *Adagio*.—*Allegro*.—Die Abwesenheit (*L'absence*). *Andante espressivo*.—Das Wiedersehen (*Le retour*). *Vivacissimamente*.

LIEDER:

Amour, que veux-tu de moi? (primera vez). LULLY.

Bei der Wiege.—Frühlingslied (primera vez)..... MENDELSSOHN.

Segunda parte.

Au couvent (primera vez)..... BORODIN.

Preludio para la mano izquierda, op. 9 (primera vez)..... Scriabin.

Estudio en *la bemol*, op. 5 (primera vez)..... LIADOFF.

L'Alouette (primera vez)..... BALAKIREFF.

LIEDER:

Du bist wie eine Blume (primera vez).—Der Nussbaum.—Er, der Herrlichste von Allen..... SCHUMANN.

Tercera parte.

LIEDER:

La procession (primera vez).—Le mariage des roses (primera vez)..... C. FRANCK.

Romanza (primera vez).—Mandoline..... DEBUSSY.

Impromptu en *sol bemol*, op. 51.....

Mazureca en *si mayor*, op. 56, núm. 1 (primera vez)..... } CHOPIN.

Vals en *la bemol*, op. 42..... }

Barcarola, op. 60 (primera vez)..... }

Piano Steinway.

Descansos de quince minutos.

MARIE LOUISE DEBOGIS

Por segunda vez toma parte esta artista en los conciertos de nuestra Sociedad. Madame Debogis desciende del compositor suizo Luis Niedermeyer. Estudió en el Conservatorio de Lyon, donde, entre otros, obtuvo el primer premio de piano, prosiguiendo el estudio del canto con el profesor Ketten, de Ginebra. Debutó en el Gran Teatro de esta ciudad suiza, dedicándose después con preferencia al canto de cámara. Su éxito en este género ha sido tan rápido, que en poco más de dos años ha conseguido figurar en primera línea entre las *liedersängerin*. Gabriel Fauré la considera como la mejor intérprete de sus melodías. El año pasado ha cantado en las representaciones wagnerianas de Bayreuth. En el número de *Signate* (revista musical de Berlín) de 27 de octubre de 1909 se dibuja la personalidad artística de Mme. Debogis en estas palabras: «Es una prueba palpable de que en la interpretación del *lied* se puede partir del lado puramente vocal para obtener la expresión característica. En otros términos, en Mme. Debogis el canto ocupa el primer puesto, y la expresión viene como consecuencia de él, mientras la mayor parte de las cantantes de *lieder* alemanas consideran la expresión característica como lo principal, y agregan á ella el encanto de la voz, muchas veces descuidado, por desgracia, ó por impotencia técnica, ó por indiferencia.»

La acompaña la pianista ginebrina Mlle. **Elisa Meigniez**.

JOSEPH LHÉVINNE

Nació en Rusia en 1874. Desde muy joven comenzó sus estudios musicales, obteniendo grandes éxitos como niño prodigio cuando apenas contaba ocho años. Prosiguió su educación técnica en el Conservatorio de Moscou, donde fué discípulo predilecto de Safonoff, y á los quince años de edad tocó el quinto Concierto de Beethoven en un concierto dirigido por Rubinstein, obteniendo en él una especie de consagración como gran pianista. En 1891 ganó el diploma de *virtuoso*, con medalla de oro, del Conservatorio de Moscou, y en 1895, el gran premio Rubinstein, entre treinta y dos competidores. Desde entonces figura su nombre entre los grandes pianistas. En los últimos años se ha elevado aún más su fama, considerándolo actualmente la crítica alemana como uno de los pianistas modernos más notables por su técnica y por su expresión.

OBRAS DE PIANO

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Sonata en *mi bemol*, obra 81, a.

Dos versiones han corrido respecto de las intenciones de Beethoven al componer esta sonata, única donde escribe á la cabeza de cada tiempo un título indicador de sentimientos.

La primera y más autorizada se funda en documentos de Beethoven mismo. Declarada la guerra entre Francia y Austria en 1809, y ante el rápido avance de Napoleón sobre Viena, la familia imperial abandonó esta capital en 4 de mayo, partiendo con ella el Archiduque Rodolfo, discípulo, amigo y protector de Beethoven.

El autógrafo del primer tiempo de la sonata está encabezado con estas palabras, escritas por su autor: *Das Lebewohl. Wien am 4 tem Mai 1809, bei die Abreise S. Kaiserl. Hoheit des Wehrten, Erherzogs Rudolf* (El adiós. Viena, 4 mayo 1809, á la partida de S. A. I. el venerado Archiduque Rodolfo); y entre los apuntes para su composición ha encontrado Nottebohm otra nota que dice así: *Der Abschied* (tachado). *Das Lebewohl—am 4 tem Mai—gewidmet und aus den Herzen geschrieben S. K. H.* (La despedida.—El adiós—4 mayo—dedicado á S. A. I., y escrito con el corazón.) El autógrafo del segundo y tercer tiempo lleva también el título en alemán de: «La llegada (*die Ankunft*) de S. A. I. el venerado Archiduque Rodolfo, el 30 de enero de 1810», existiendo asimismo entre los borradores del tiempo final una nota con las palabras: *Abschied.—Abwesenheit.—Ankunft* (Despedida.—Ausencia.—Llegada). En la edición original, publicada en julio de 1811, sólo se conserva la segunda palabra, como título del segundo tiempo; *Abschied* está sustituido por *Das Lebewohl* (el adiós alemán), y *Ankunft*, por *Das Wiedersehen* (volverse á ver).

Estos datos parecen esclarecer toda duda respecto de la intención de Beethoven al escribir esta sonata; pero, ya porque no fueran conocidos en algún tiempo, ya por el propósito de algunos escritores de profundizar demasiado en su obra, atribuyendo á todas sus producciones una emanación de su vida personal, ha surgido una segunda versión, según la que la despedida, la ausencia y el regreso no se refieren al Archiduque Rodolfo, sino á dos amantes, llegando algún comentarista á precisar más aún esta opinión de Marx, y suponer que Teresa Brun-

wick y Beethoven mismo son los protagonistas que la inspiraron.

Ante las notas de Beethoven, esta segunda hipótesis carece por completo de valor, y sólo por curiosidad se menciona aquí; pero, de todos modos, esos títulos, esa especie de programa precisando la inspiración de cada uno de los tiempos, ha contribuido á dar una gran popularidad á esta sonata, y á que críticos y comentaristas diserten extensamente sobre el verdadero sentido en que Beethoven concebía esta clase de música, «más expresión de emociones que pintura exterior», como él mismo escribió al principio de su sinfonía pastoral.

El Archiduque Rodolfo, hermano del Emperador de Austria, elevado más tarde (en 1819) á la púrpura cardenalicia, dotado de una gran organización musical, fué discípulo de Beethoven en esta época, y fué también el que, en unión de los Príncipes de Lobkowitz y Kinsky, le aseguró por algún tiempo su vida material. Para las lecciones del Archiduque reunió el maestro, al mismo tiempo que componía esta sonata, una porción de materiales sacados de las mejores obras, publicados después por Seyfried con el impropio título de *Estudios de armonía y contrapunto de Beethoven mismo*. La veneración y el cariño que Beethoven sentía por él, lo demuestra el número é importancia de las obras que le dedicó, entre las que figura esta sonata, las gigantescas obras 106 y 111, la misa en *re* (ob. 125), etc.

El nombre de «Sonata característica» no apareció en la primera edición; se le agregó después. Es, en efecto, un ejemplar interesante como anuncio de la futura expresión de Beethoven, que llega á su más alto grado en las sonatas finales y en los cinco últimos cuartetos.

Un detalle curioso es el de ir seguidas las palabras italianas indicadoras del movimiento en el andante y el final, de otras indicaciones alemanas.

Das Lebewohl (Les adieux).—Todo el tiempo, desde la introducción, es una variante feliz del tema. *Lebewohl*, adiós (literalmente, vive bien), aparece al principio del *adagio*, musicalmente notado, como si se pronunciara con emoción honda; y el desarrollo poético de esas tres notas, de la notación de esa palabra, es lo que ocupa todo el tiempo, apareciendo en el primer tema, con mayor claridad aún en el segundo, y en el desarrollo constantemente.

Las dos voces que principalmente han intervenido en todo el tiempo se quedan solas al final repitiendo el *lebewohl*, acompañadas de un discreto complemento armónico en la forma en que ordinariamente se escriben las trompas. Al estrechar sus contestaciones se produce varias veces una disonancia que ha promovido tantos comentarios como la célebre entrada de la trompa en el primer *allegro* de la tercera sinfonía. Los puristas la han censurado, haciendo suya la frase de Fetis: «Si eso es lo que llaman música, también es lo que yo no llamo música.» Los demás, cada uno la ha explicado en un sentido distinto: Wasielewski, como una licencia poética; Lenz, invocando razones técnicas; Marx, diciendo que así es la poesía, la transcendencia de

la música, que sólo vive naturalmente en muy pocos, y por muy pocos es comprendida, colocando el pensamiento poético por encima de la ley armónica; otros, como consecuencia lógica del adiós de dos personas que se despiden; y, por último, Reincke ha hecho notar que Beethoven reproduce esa misma disonancia en el desarrollo de la sonata siguiente, escrita cinco años más tarde.

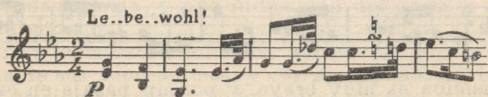
Die Abwesenheit (L'absence).—«Todo aparece en este *andante espressivo*—dice Nagel—como efusión inmediata de un íntimo sentimiento, que á su varonil serenidad une un patético anhelo y una esperanza impaciente.» «No hay en él rasgos exteriores ni descripción alguna: su riqueza armónica le da un colorido de calor y profundidad; ya es una sola voz la que habla el lenguaje de la desolación.» (Marx.) Su motivo principal, por su forma y su concisión, recuerda uno que después empleó Wagner en los *Nibelungos*. La forma, aunque siguiendo las líneas generales de la forma de sonata, es muy irregular, y se presta á hacer de ella un análisis curioso.

Das Wiedersehen (Le retour).—Como precisión de sentido poético, descriptivo de la ansiedad del que espera ver aparecer de un momento á otro una persona querida, se muestra aquí la introducción al final. El júbilo y la alegría dominan en el resto del tiempo. *Elterlein* ha trazado un programa preciso de todo él; Marx vuelve á encontrar el diálogo entre los dos amantes con una tierna emoción de felicidad. Mejor que todas estas explicaciones son los títulos de Beethoven mismo y los sentimientos que de ellos se desprenden: el sentimiento de cariño hacia el Archiduque, unido quizás á un sentimiento patriótico, en la despedida; el recuerdo doloroso, en la ausencia; el júbilo y la alegría, en el regreso. Los dos principios de que Schindler hablaba como clave de interpretación para las sonatas primeras, se han transformado ya aquí en un principio único, en un sentimiento exclusivo, distinto en cada uno de los tiempos, pero que es el que domina en ellos y el que los anima con su poesía.

Das Lebewohl (Les adieux).

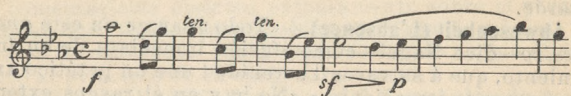
Adagio.—Allegro.

En el *adagio* que sirve de introducción á este tiempo figuran dos motivos: el primero, en mi bemol, piano, *espressivo*, está compuesto de tres notas, y sobre ellas aparece escrita la palabra *Lebewohl*; el segundo se desarrolla en un sentido melódico y es el que ocupa la mayor parte de la introducción:



El motivo *lebewohl* es el que caracteriza y engendra todo el primer tiempo.

Allegro.—El primer tema, en mi bemol, acompañado por una progresión descendente en terceras, contiene el motivo *lebewohl* en las notas marcadas *tenuto*. Es de muy breves dimensiones:



En el episodio de transición continúa apareciendo el mismo motivo en formas distintas, invertido á veces, y una nueva presentación de él introduce el segundo tema en si bemol, cuyas tres primeras notas reproducen la notación del dicho motivo,



que engendra también, como elemento principal, el período de cadencia.

El desarrollo se basa al principio en el primer tema del *allegro*, cuyo dibujo rítmico se sigue produciendo siempre como contrapunto del *lebewohl*, tratado en formas distintas.

En la reproducción el primer tema reaparece en su forma original, la transición, muy poco alterada; el segundo tema, en mi bemol; y la cadencia va seguida de una larga *coda*, basada al principio en el primer tema, y después casi exclusivamente en el *lebewohl*, tratado en diversas formas y presentado al final en canon sobre la forma de su primera aparición al comenzar el *adagio*.

Die Abwesenheit (L'absence).

Andante espressivo.

La indicación italiana del movimiento va seguida de la alemana *In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck* (en movimiento progresivo, pero con expresión). Este tiempo es de reducidas proporciones y de construcción original.

El primer tema comienza en sol menor, no adoptando la tonalidad del tiempo sino al terminar la exposición primera:



La transición es muy breve, y por un pasaje en escalas da

entrada al segundo tema, en sol mayor, *cantabile*, sobre un trémolo del bajo:



El primer tema aparece ahora en fa menor, seguido de la transición y del segundo tema, en fa mayor. Un pasaje de enlace da entrada al tiempo final.

Das Wiedersehen (Le retour).

Vivacissimamente.

In lebhaftesten Zeitmaasse (en movimiento animadísimo). Está precedido de una introducción con la intervención constante de semicorcheas. El tema principal, en mi bemol, adoptando siempre el dibujo arpegiado, se presenta tres veces consecutivas, descendiendo de octava en cada una de ellas y aumentando la fuerza de sonido:



La transición está constituida por tres episodios muy breves: el primero, en semicorcheas; el segundo, en notas cortadas (*sforzato*); y el tercero, en sol bemol, como el anterior, muy ligero y adornado. El segundo tema, en si bemol, está constituido por un doble contrapunto y lo caracteriza el dibujo del bajo,



uniéndosele en seguida un pasaje de escalas en la parte superior. El tema es repetido después una octava más alta con su complemento en la mano izquierda. El período de cadencia es muy breve.

Comienza el desarrollo con un nuevo motivo, sigue después con el segundo tema, y una indicación del primero prepara la vuelta del mismo.

El primer tema está ahora más abreviado (por la omisión de la última de sus repeticiones) y con acompañamiento distinto; en la transición aparecen, como antes, sus tres episodios; el se-

gundo tema se oye ahora en mi bemol, seguido el período de cadencia. La *coda* se inicia en *poco andante* con el primer tema, volviendo después al *tempo primo* para producir la terminación.

Alejandro Borodin.

(1834-1887)

En el convento.

El temperamento poético, la preferencia por la música de programa, el sentimiento del color de Borodin, uno de los fundadores de la moderna escuela rusa, son bien conocidos entre nosotros.

Su única obra para piano es una *Petite suite*, compuesta de siete números muy breves, verdaderos toques ó pinceladas de color, dignos de la pluma que escribió *En las estepas del Asia central*. El más pintoresco y el más saliente de esos números es *En el convento*.

En la soledad de la noche se oye el lejano, lento tañido de campanas. Al extinguirse sus últimas vibraciones, parece llegar á nosotros la salmodia del órgano preludiando un austero canto. La procesión de frailes desfila solemnemente por el viejo claustro entonando un canto de fe y de grandeza, y al extinguirse sus ecos, el postludio del órgano, primero, el tañido de las campanas, después, vuelven á llevar nuestro espíritu á la desamparada soledad, á la vaga y melancólica escena del principio.

Alejandro Scriabin.

(1872)

Preludio para la mano izquierda, obra 9.

Scriabin es uno de los compositores de más relieve en la moderna escuela rusa. Su estilo lo consideran los críticos como delicado y poético, no exento de ciertas influencias de Chopin.

La literatura del piano para la mano izquierda sola es bastante rica. Godowsky ha transcrito algunos Estudios de Chopin en esta forma, y el conde Zichy, célebre pianista húngaro que perdió la mano derecha á consecuencia de un accidente de caza, ha escrito una porción de obras de gran dificultad para ser ejecutadas con sola la mano izquierda. A esta literatura especial pertenecen el Preludio y Nocturno de Scriabin.

Anatole Liadoff.

(1855)

Estudio en *la bemol*, obra 5.

Otro conocido compositor de la escuela rusa, devoto admirador en sus obras para piano de las de Schumann y Chopin. El Estudio en *la bemol*, una de sus primeras producciones, con la melodía encomendada, por lo general, á la mano izquierda, acusa las preferencias de Liadoff por el estilo y los procedimientos de Chopin.

Mily Balakireff.

(1837-1910)

L'Alouette.

Fué uno de los fundadores de la escuela rusa con Borodin, Cui, Mussorgski y Rimsky-Korsakoff, y muchas de sus obras se han hecho célebres en el mundo musical. Entre las de piano, la más conocida es la fantasía oriental titulada *Islamey*. La obra de Balakireff es una transcripción para piano de una romanza de Glinka muy célebre y popular á mediados del pasado siglo.

Fr. Chopin.

(1809-1849)

Impromptu en *sol bemol*, obra 51.

El tercer impromptu de Chopin, dedicado á la condesa Esterhazy, publicado en 1843, lo caracterizan la febril inquietud, la languidez, el lamento constante, contrastando el carácter cromático de la melodía de la primera parte, en terceras y sextas, con la mayor nobleza de la parte central, encomendada la melodía á la mano izquierda.

Mazurca en *si mayor*, obra 56, núm. 1.

Las mazurcas de Chopin son, en general, verdaderas miniaturas, apuntes melódicos inspirados en el carácter popular de este baile, de origen eslavo. Más que al desarrollo de las ideas, atiende á la pureza de las mismas, á encerrar dentro de un ritmo característico su pensamiento musical. Una de las mazurcas más típicas de él es la en *si mayor*, con la melodía encomendada á la mano izquierda, contrastando la firmeza rítmica de su tema con la especie de fantasía ó variación que le opone como segunda parte.

Vals en *la bemol*, obra 42.

De los vales de Chopin hace decir Schumann á Florestan, para marcar su carácter aristocrático, que no podría tocarlos sino en una reunión donde la mitad de las concurrentes fueran condesas. Otro comentarista, al hablar de este vals en *la bemol*, se expresa así: «El doble ritmo de dos notas en la mano derecha contra las tres notas de la izquierda parece indicar el amable diálogo, la tierna presión de la pareja que baila. Después de los suaves giros de la primera parte, viene la airosa melodía, ligera y graciosa como el vuelo de un pájaro, interviniendo siempre entre las diferentes partes del vals.» La parte central, con su melodía noble más reposada, parece dar la nota más íntima, más seriamente amorosa de toda la composición.

Barcarola, obra 60.

Niecks refiere la siguiente anécdota acerca de esta obra. Un día, Tausig, el gran virtuoso del piano, prometió á Lenz tocar esta Barcarola, añadiendo: «Es una composición que no puede ejecutarse más que entre dos personas. Yo la tocaré, y usted la

oirá. La composición me gusta; pero rara vez la ejecuto en público.» Lenz, que no conocía la Barcarola, la compró y la leyó atentamente. No le gustó nada: le pareció una larga pieza en estilo de nocturno, una babel de notas. Pero al oirla á Tausig reconoció su error, y confesó que el gran pianista «había infundido á las nueve páginas de música enervante tanto interés, tanta emoción y tanta elocuencia», que al terminar, había sentido que la obra no fuese más larga.

Esta primera opinión de Lenz explica la poca frecuencia con que se ejecuta la Barcarola, á la que puede aplicarse aquel dicho de Schumann de que Chopin, en su música, miraba á Alemania á través de Italia.

Tausig explicaba así el pensamiento de Chopin al escribir esta barcarola: «Dos personas intervienen en ella; es una escena de amor en una góndola misteriosa; puede decirse que esta *mise en scène* es el símbolo del encuentro de dos amantes. Su presencia está siempre expresada en terceras y sextas; el dualismo de dos notas (dos personas) se mantiene siempre: las dos voces, las dos almas, no cesan de ir unidas. En la modulación á *dó sostenido mayor*, subrayada con las palabras *dolce*, *sfogato*, veo sus caricias, sus besos. ¡Es evidente! Después de los tres compases de introducción aparece en el bajo el tema mecedor del cuarto compás, como base sobre la que se eleva la cantinela en dos partes: es el movimiento rítmico de la góndola meciendo el diálogo ininterrumpido, tierno...»

CECILIO DE RÓDA.

LIEDER

J. B. Lully.

(1633-1687)

Amour, que veux-tu de moi?

Amour, que veux-tu de moi?
Mon cœur n'est pas fait pour toi
non, ne t'oppose pas au penchant qui m'entraîne,
je suis accoutumée à ressentir la haine,
je ne veux inspirer que l'horreur et l'effroi.

Amour, que veux-tu de moi?
Mon cœur aurait trop de peine
à suivre une douce loi
c'est mon sort d'être inhumaine.
Amour, que veux tu de moi?
Mon cœur n'est pas fait pour toi.

QUINAULT.

(Aria de la ópera *Amadis*, tragedia de Quinault, estrenada en París en 1648. El éxito de esta ópera fué tan grande, que todavía se daban representaciones de ella en 1771. Está escrita en carácter solemne y en ese estilo severo tan característico de los compositores de esta época.)

F. Mendelssohn-Bartholdy.

(1809-1847)

Bei der Wiege.

(*Junto á la cuna.*)

Schlummre!
Schlummre und träume von kommender Zeit,
Die sich dir bald muss entfalten,
Träume, mein Kind, von Freud' und Leid,
Träume von lieben Gestalten!
Mögen auch viele noch kommen und gehen,
Müssen dir neue doch wieder erstehen,
Bleibe nur fein geduldig!

Schlummre und träume von Frühlingsgewalt,
Schau' all' das Blühen und Werden,
Horch, wie im Hain der Vogelsang schallt,
Liebe im Himmel, auf Erden.
Heut' zieht's vorüber und kann dich nicht kümmern
Doch wird dein Frühling auch blüh'n und schimmern,
Bleibe nur fein geduldig!
Schlummre!

C. KLINGEMANN.

¡Duerme!
¡Duerme y sueña con el porvenir que ante ti debe desplegarse pronto!

¡Sueña, niño mío, con sueños de amables contornos, de alegrías y de penas! ¡Aunque muchos sueños se te presenten y desaparezcan, aunque vuelvan de nuevo otra vez, permanece serenamente tranquilo!

Duerme y sueña con la fuerza primaveral; mira cómo vuelven á brotar las flores; oye cómo en la espesura suena el canto del pájaro: ¡Amor en el cielo, amor sobre la tierra!

El presente pasa y no puede apenarte; pero también tu primavera florecerá y brillará... ¡Permanece serenamente tranquilo!

¡Duerme!

(Delicioso canto de cuna, tierno, poético, lleno de dulzura y de emoción. Ocupa el número 6 en la obra 47.)

Frühlingslied.

(Canto de primavera.)

Durch den Wald, den dunkeln, geht
Holde Frühlingsmorgenstunde,
Durch den Wald vom Himmel weht
Eine leise Liebeskunde.
Selig lauscht der grüne Baum,
Und er taucht mit allen Zweigen
In den schönen Frühlingstraum
In den vollen Lebensreigen.

Blüht ein Blümchen irgend wo,
Wird's vom hellen Thau getränkt,
Das versteckte zittert froh
Dass der Himmel sein gedenket.
In geheimer Laubesnacht
Wird des Vogels Herz getroffen
Von der Liebe Zaubermacht,
Und er singt ein süßes Hoffen.

All' das frohe Lenzgeschick
Nicht ein Wort des Himmels kündet,
Nur sein stummer, warmer Blick
Hat die Seligkeit entzündet.
Also in der Winterharm,
Der die Seele hielt bezwungen,
Ist dein Blick mir, still und warm
Frühlingsmächtig eingedrungen.

LENAU.

Por el bosque, por el obscuro bosque pasan las mágicas horas de la mañana primaveral; del cielo sopla hacia él un callado nuncio de amor. Beatamente escucha el verde árbol, y se sumerge con sus ramas en el bello ensueño de primavera, en la plenitud del ritmo vital.

Aquí y allá brota una florecilla aspirando con delicia el claro rocío; escondida, temblando de alegría, piensa en que el cielo es suyo. En la secreta noche de la selva siente el pájaro vibrar su corazón con poderoso encanto amoroso, y canta un dulce himno de esperanza.

Toda esa alegre fuerza primaveral no la proclama la voz de los cielos: sólo su muda, cálida mirada ha encendido tanta beatitud. Así, en la aflicción del invierno, que subyuga y apaga el alma, tu mirada tranquila y ardiente ha penetrado en mi alma con fuerza primaveral.

(Himno de ardiente y vibrante entusiasmo, dividido en tres estrofas, en las que sólo la última se diferencia ligeramente de las anteriores.)

Robert Schumann.

(1810-1856)

Du bist wie eine Blume.

(Eres como una flor.)

Du bist wie eine Blume
So hold, so schön und rein;
Ich schau dich an, und Wehmuth
Schleicht mir in's Herz hinein.
Mir ist, als ob ich die Hände
Auf's Haupt dir legen sollt',
Betend, dass Gott dich erhalte
So rein und schön und hold.

HENRI HEINE.

Eres tan encantadora, tan bella, tan pura como una flor; te miro, y un sentimiento doloroso de ternura invade mi corazón.

Siento impulsos de colocar mis manos sobre tu cabeza para pedir á Dios que te reciba en su seno tan pura, tan bella y tan encantadora.

(La íntima y penetrante tristeza de la poesía de Heine está aún más intensificada por la música de Schumann, que parece despertar en el espíritu el presentimiento de un vago dolor. La solemnidad que adquiere en los últimos versos se diluye en seguida en la emoción dominante en el *lied*. Ocupa el número 24 en la colección *Myrthen*, obra 25, dedicada por Schumann á su adorada novia.)

Der Nussbaum.

(*El nogal.*)

Es grünet ein Nussbaum vor dem Haus,
Duftig, luftig breitet er blätt'rig die Aeste aus.
Viel liebliche Blüthen stehen dran;
Linde Winde kommen, sie herzlich zu umfahn.
Es flüstern je zwei zu zwei gepaart,
Neigend, beugend zierlich
Zum Kusse die Häuptchen zart.

Sie flüstern von einem Mägdlein,
Das dächte die Nächte und Tage lang,
Wusste ach! selber nicht was.
Wer mag verstehn so gar leise Weis'?
Flüstern von Bräut'gam und nächsten Jahr.
Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum;
Sehnend, wähnend sinkt es lächelnd in Schlaf und Traum.

JULIUS MOSEN.

Delante de la casa verdea un nogal aromático, moviendo su ramaje cargado de hojas. Las flores, mecidas por el suave viento, se inclinan amorosamente unas sobre otras, cuchichean por parejas rozando sus tiernas hojas, doblando sus cabecitas para besarse.

Cuchichean hablando de una niña que noche y día pensaba..., ¡ay!, ella misma no sabía en qué... ¿Quién puede comprender á las flores cuando hablan tan bajo? Cuchichean hablando de un novio y del año que ha de venir. La niña escucha; el árbol sigue murmurando... Anhelante, pensativa, la niña se duerme sonriendo..., y sueña.

(En este *lied*, perteneciente á la misma colección que el anterior, ha hermanado Schumann lo pintoresco con lo íntimo. Sobre el poético y fantástico fondo del vago diálogo de las flores

ha dado alma al indefinido anhelo de la protagonista de la canción. Es, por su belleza y por el acierto de color, uno de los *lieder* más justamente célebres de Schumann.)

Er, der Herrlichste von Allen.

(*Él, el más grande entre todos.*)

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 á 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 debe 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!

(Un himno de entusiasmo arrebatado, lleno de noble pasión. En las penúltimas estrofas, un quejido va acompañando a la melodía. En el comentario del piano parece desvanecerse el entusiasmo anterior. Es el número segundo del ciclo de *lieder Amor y vida de mujer.*)

César Franck.

(1822-1890)

La procession.

Dieu s'avance à travers les champs,
par des landes, les prés, les verts taillis de hêtres.
Il vient, suivi du peuple, et porté par les prêtres.
Aux cantiques de l'homme, oiseaux, mêlez vos chants!
On s'arrête: la foule, autour d'un chêne antique,
s'incline, en adorant, sous l'ostensoir mystique.
Soleil, darde sur lui tes long rayons couchants!
Aux cantiques de l'homme, oiseaux, mêlez vos chants!
Vous, fleurs, avec l'encens, exhalez votre arôme!
O fête! Tout reluit, tout prie et tout embaume!
Dieu s'avance à travers les champs!

CH. BRIZEUX.

(Es una de las últimas obras de César Franck. Se desarrolla en un ambiente místico y religioso, de solemne majestad y grandeza. El acompañamiento fué instrumentado por el autor.)

Le mariage des roses.

Mignonne, sais tu comment
s'épousent les roses?

Ah! Cet hymen est charmant!

Quelles tendres choses

elles disent en ouvrant

leurs paupières closes!

Mignonne, sais-tu comment

s'épousent les roses?

Elles disent: Aimons-nous!

Si courte est la vie!

Ayons les baisers plus doux

l'âme plus ravie!

Pendant que l'homme, à genoux,

doute, espère ou prie,

o mes sœurs, embrassons-nous,

si courte est la vie!

Crois moi, mignonne, crois-moi,

aimons-nous comme elles,

vois, le printemps vient à toi,

et des hirondelles,

aimer est l'unique loi,

à leurs nids fidèles.

O ma reine, suis ton roi;

aimons-nous comme elles.

Excepté d'avoir aimé,

qu'est-il donc sur la terre?

Notre horizon est fermé,

ombre, nuit, mystère!

Un seul phare est allumé,

l'amour nous l'éclaire!

Excepté d'avoir aimé,

qu'est-il donc sur la terre?

EUG. DAVID.

(Compuesto en 1871, cuando comenzaba la composición de *Redención*. Domina en él la nota candorosa, íntima, llena de gracia y frescura, recordando su estilo el de las *bergerettes* y *brunettes* del siglo XVIII.)

Claude Debussy.

(1862)

R o m a n c e .

L'âme évaporée et souffrante,
l'âme douce, l'âme odorante
des lis divins que j'ai cuellis
dans le jardin de ta pensée,
où donc les vents l'ont-ils chassée,
cette âme adorable des lis?

N'est-il plus un parfum qui reste
de la suavité céleste
des jours où tu m'enveloppais
d'une vapeur surnaturelle
faite d'espoir, d'amour fidèle,
de béatitude et de paix?

PAUL BOURGET.

(Compuesta en 1891. Es una nota misteriosa de dulce y soñadora poesía, escrita en ese especial carácter tan típico de este compositor.)

Mandoline.

Les donneurs de sérénades
et les belles écouteuses
échangent des propos fades
sous les ramures chanteuses.

C'est Tircis et c'est Aminte,
et c'est l'éternel Clitandre,
et c'est Damis qui pour mante
cruelle fait maint vers tendre.

Leurs courtes vestes de soie,
leurs longues robes à queues,
leur élégance, leur joie
et leurs molles ombres bleues,
tourbillonnent dans l'extase
d'une lune rose et grise,
et la mandoline jase
parmi les frissons de brise.

La, la, la, la, la, la!

PAUL VERLAINE.

(Compuesta en 1890. Graciosa, ligera, finamente cómica, rivalizan en la melodía el carácter de la línea cantable y el delicioso humorismo del acompañamiento.)

El próximo concierto se celebrará el
sábado 7 de enero de 1911, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con la cooperación del

CUARTETO ROSÉ (DE VIENA)

PROGRAMA

Cuarteto en <i>do</i> (C. K. 465).....	MOZART.
Cuarteto en <i>mi bemol</i> , op. 74.....	BEETHOVEN.
Cuarteto en <i>sol</i> , op. 161.....	SCHUBERT.

