

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO XII

(206 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

III

PROGRAMA

Primera parte.

Seis preludios y fugas del clave bien temperado (primera parte)..... BACH.

- XXIV *Si menor* (primera vez).
- XXIII *Si mayor* (primera vez).
- XIII *Fa sostenido mayor* (primera vez).
- XIV *Fa sostenido menor* (primera vez).
- XIX *La mayor* (primera vez).
- XX *La menor* (primera vez).

Segunda parte.

Escenas de niños, op. 15..... SCHUMANN.

De tierras y gentes extrañas.—Historia curiosa.—Jugando á cogerse.—Súplica infantil.—Dicha completa.—Noticia importante.—Ensueño.—Junto á la chimenea.—Cabalgando en el caballo de cartón.—Casi serio.—Asustándolo.—El niño se duerme.—Habla el poeta.

Balada en fa mayor, op. 38 (primera vez)..... }
Balada en fa menor, op. 52 (primera vez)..... } CHOPIN.

Tercera parte.

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

- I *Les adieux: Adagio allegro*.....
 - II *L'absence: Andante espressivo*.....
 - III *Le retour: Vivacissimamente*.....
- } Sin interrupción.

Piano Erard.

Descansos de quince minutos.

EDOUARD RISLER

Por séptima vez toma parte este célebre pianista en los conciertos de nuestra Sociedad.

Nació en Baden, de padres franceses, en 1873; de 1883 á 1890 estudió con Diémer y Dubois en el Conservatorio de París, prosiguiendo después sus estudios con Dimmler, Stavenhagen, Klindworth y Eugenio d'Albert. En 1896 y 1897 desempeñó las funciones de repetidor en el teatro de Bayreuth. En 1906 fué nombrado profesor de piano del Conservatorio de París.

Su fama de pianista es hoy de las más sólidas y universales, principalmente como intérprete de las obras de Beethoven y de la moderna escuela francesa.

En abril de 1907 ejecutó en nuestra Sociedad la serie completa de las sonatas de piano de Beethoven.

En estos ocho conciertos que da actualmente en nuestra Sociedad ejecuta los cuarenta y ocho preludios y fugas de los dos cuadernos de *El clave bien temperado*, de Bach, y las diez últimas sonatas de piano de Beethoven, con arreglo á los programas que ha preparado este año para sus conciertos en Ginebra, Lausanne, Lyon y París.

Las notas que acompañan á algunas obras de este programa son copia de las que en años anteriores redactó nuestro inolvidable consocio D. Cecilio de Roda.

J. S. Bach.

(1675-1750)

El clave bien temperado.

La primera parte del clave bien temperado la tituló Bach en la forma siguiente: «El clave bien temperado, ó preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, así en los que tienen la tercera mayor, do, re, mi, como los que tienen la tercera menor, re, mi, fa. Para uso y práctica de los jóvenes músicos que deseen aprender, y para los que ya tengan una cierta habilidad en este estudio y quieran distraerse; hecho y compuesto por Juan Sebastián Bach, maestro de capilla del Gran Duque de Anhalt-Cöthen y director de su música de cámara. En el año de 1722.»

El objeto que Bach se propuso al escribir esta obra, fué el de afirmar las ventajas del temperamento igual, ya defendido en el siglo XVI por el español Ramos de Pareja. Mientras la formación de las escalas según la teoría pitagórica y la teoría de Ptolomeo, llamada también de los físicos, exigía afinaciones distintas para notas enarmónicas, diferenciando, por ejemplo, el do sostenido del re bemol, lo cual hacía que en el clave se afinaran ciertas notas para servir únicamente como sostenidos ó como bemoles, no pudiéndose, por consiguiente, tocar en tonalidades que pasaran de tres sostenidos ni de tres bemoles, Bach, defensor del temperamento igual, partidario de admitir una misma afinación para los sostenidos y bemoles que en la práctica de otros instrumentos se correspondían, escribió esta serie de preludios y fugas, en demostración de que podían tocarse en el clave todos los tonos mayores y menores.

Veintidós años después de publicada esta obra, en 1744, reunió Bach otros veinticuatro preludios y fugas, que, aunque considerados generalmente como segunda parte de la colección anterior, ni recibieron de Bach otro título que el de «Veinticuatro nuevos preludios y fugas», ni se consideran como compuestos con el propósito de estar reunidos en la forma que actualmente tienen. Muchos de esos preludios y fugas son muy anteriores á 1744; otros sufrieron grandes modificaciones en esta época. De cualquier modo, es lo cierto que si los documentos y referencias históricas no autorizan á considerar esta segunda colección como segunda parte del clave bien temperado, ni aun á darle este título, su carácter, su organismo, son tan análo-

gos á la anterior, que en realidad constituyen su continuación ó su segunda parte.

Respecto de su valor interno, es general la creencia de que esta segunda parte es superior á la primera. Los números tienen mayor igualdad entre sí, pertenecen á una época de madurez mayor, la imaginación es más rica, la invención más depurada, la técnica más maestra, la forma más perfecta.

Estas obras salieron de manos de Bach sin indicaciones precisas de movimiento. Cada editor ha escrito las más adecuadas en sentir de los directores de la edición, y aun cuando casi siempre estas indicaciones coincidan en el fondo, se han preferido para estas notas las escogidas por Riemann en su estudio sobre «El clave bien temperado».

Roberto Schumann.

(1810-1856)

Escenas de niños, obra 15.

Una carta de Roberto á Clara en marzo de 1838 contiene las siguientes palabras: «He estado esperando su carta y escribiendo volúmenes enteros de composiciones maravillosas, locas, alegres, que le causarán una gran sorpresa cuando las toque. Algunas veces temo que voy á estallar en notas; después olvido lo que he escrito. En respuesta á alguna de las indicaciones de sus cartas, cuando usted me decía que á veces le parezco un chiquillo, me he entretenido en escribir treinta piececitas alegres, doce de las cuales han sido seleccionadas y bautizadas con el nombre de *Kinderscenen*... Llevan títulos apropiados, son muy descriptivas, y tan fáciles, que las tocará á primera vista.»

Estos datos sobre el origen y la intención expresiva de estas *Escenas* resultan confirmados en otra carta de Schumann á Dorn (5 de septiembre de 1839): «Me ha parecido vulgar y pedestre lo que Rellstab dice de mis *Escenas de niños*. Parece que cree que me he rodeado de un griterío de chiquillos y escrito las notas así. Es precisamente todo lo contrario, aunque no niego que una visión de cabecitas infantiles parecía rodearme mientras las escribía. Los títulos surgieron después, y no son en realidad más que indicaciones para establecer mi pensamiento y para guiar al intérprete.»

Estas *Escenas* obtuvieron en seguida el favor de todos. Aun aquellos críticos más distanciados del arte de Schumann, Clement, por ejemplo, las consideraron como de lo más hermoso que en su género podía realizarse. Lobe, en su *Tratado de composición*, las señala como modelos para la piececita de género, tanto desde el punto de vista de su estructura, como por la riqueza de la invención musical. Schumann mismo, por último, daba á Clara las indicaciones precisas de movimiento, aconsejándola en algunos números que fuese dos veces más despacio, «porque—agregaba—conozco bien su fuego y su impetuosidad».

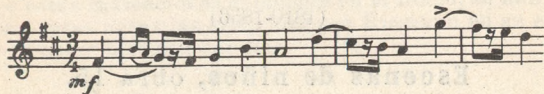
I. **De tierras y gentes extrañas.**—En sol mayor. Es como la obertura de la pequeña *suite* que introduce al oyente en el

mundo infantil donde van á desarrollarse las escenas. Comienza así:



y tiene el carácter de una breve narración.

II. **Historia curiosa.**—Una pequeña leyenda, un cuento de niños, que se inicia



y donde al final parece despertarse un interés mayor.

III. **Jugando á cogerse.**—En si menor, muy movido,



como impresión de una escena en que dos chicos juegan corriendo, tratando uno de coger al otro.

IV. **Súplica infantil.**—Este número y el siguiente aparecen como desarrollo de una misma idea. En éste



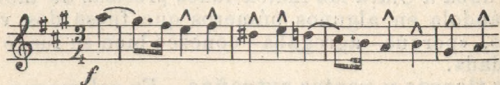
el ruego, la porfía de la petición infantil.

V. **Dicha completa.**—Aquí, sobre el motivo



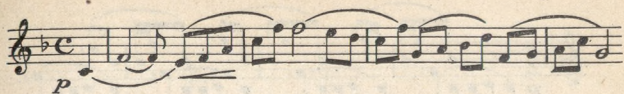
la alegría del antojo satisfecho, del deseo conseguido.

VI. **Noticia importante.**—En el aire marcial y en la infantil importancia del motivo



parece reflejarse una felicidad extraordinaria.

VII. **Ensueño.**—El tan conocido



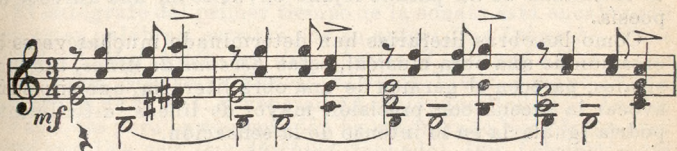
quizás demasiado serio para un espíritu infantil, arroja la nota de romántica poesía en esta serie de números.

VIII. **Junto á la chimenea.**—Tan breve como los demás, comienza así:



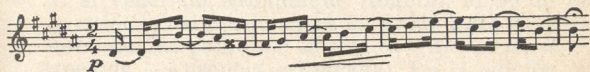
La insistente repetición de su frase principal, como una advertencia no interrumpida, caracteriza este número.

IX. **Cabalgando en el caballo de cartón.**—La imitación rítmica del balanceo del caballo,



base principal de este número, le presta un encanto especial.

X. **Casi serio.**—En él



parece más bien hablar el alma de Schumann: quizás un recuerdo de sus ensueños de niño.

XI. **Asustándolo.**—Con el carácter de narración, mezclados con el pensamiento principal, misterioso,



aparecen otros breves apuntes, expresivos de un terror infantil.

XII. El niño se duerme.—Un canto de cuna,



de deliciosa suavidad, tierno y amoroso.

XIII. Habla el poeta.—Epilogo romántico y soñador,



quizás una meditación, un sueño del porvenir, una contemplación dulce del niño dormido.

Toda la obra es de una poesía insuperable. La visión de las escenas aparece poderosa, impregnada con un encantador perfume de idealidad. Más que la escena misma, es su recuerdo, es la intimidad de un pasado lejano envuelto en una aureola de poesía.

Como las obras literarias han determinado muchas veces la creación de una obra musical, estas *Escenas de niños*, tan musicales, parecen el germen de una obra literaria, que si podría evocar la escena con precisión mayor de líneas, difícilmente podría igualarla en lo intenso de la sensación.

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 Werhrten, 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 aún más esta opinión de Marx, y suponer que Teresa Bruns-

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 (obra 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 Lebewol (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 aun 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, Reinecke 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 Niebelungos. 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).

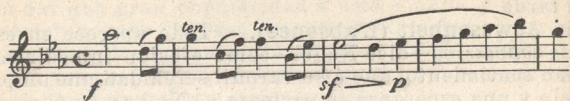
Adagio.—Allegro.

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

Das Wiedersehen (Le Retour).

Musicalmente:

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

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

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

El próximo concierto se celebrará el
miércoles 9 de abril de 1913, en el Tea-
tro de la Comedia, á las cinco de la tar-
de, con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano)

IV

- Seis preludios y fugas del clave bien tempe-
rado (primera parte)..... BACH.
IX *Mi mayor* (primera vez).
X *Mi menor* (primera vez).
XVIII *Sol sostenido menor* (primera vez).
XVII *La bemol mayor* (primera vez).
IV *Do sostenido menor* (primera vez).
III *Do sostenido mayor* (primera vez).
Sinfonía fantástica (transcripción de Liszt)
(primera vez)..... BERLIOZ.
Sonata en la mayor, op. 101..... BEETHOVEN.



El próximo concierto se celebrará el
 miércoles 9 de abril de 1915, en el Tea-
 tro de la Comedia, a las cinco de la tar-
 de, con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISSLER (piano)

7

- IX. Les quatre premières voix
- X. Le grand ténor (première voix)
- XI. Le grand ténor (première voix)
- XII. Le grand ténor (première voix)
- XIII. Le grand ténor (première voix)
- XIV. Le grand ténor (première voix)
- XV. Le grand ténor (première voix)
- XVI. Le grand ténor (première voix)
- XVII. Le grand ténor (première voix)
- XVIII. Le grand ténor (première voix)
- XIX. Le grand ténor (première voix)
- XX. Le grand ténor (première voix)
- XXI. Le grand ténor (première voix)
- XXII. Le grand ténor (première voix)
- XXIII. Le grand ténor (première voix)
- XXIV. Le grand ténor (première voix)
- XXV. Le grand ténor (première voix)
- XXVI. Le grand ténor (première voix)
- XXVII. Le grand ténor (première voix)
- XXVIII. Le grand ténor (première voix)
- XXIX. Le grand ténor (première voix)
- XXX. Le grand ténor (première voix)

