

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VII.—1907-1908

CONCIERTO I I

(119 de la Sociedad)

OSSIP GABRILOWITSCH

(PIANO)

II

Programa

Primera parte

CONCIERTO ITALIANO..... BACH.

- a) *Allegro moderato.*
- b) *Andante.*
- c) *Presto.*

ROMANZAS sin palabras..... MENDELSSOHN.

- 1) *Mi mayor.*
- 2) *La mayor.*
- 3) *Mi bemol.*
- 4) *Fa mayor.*

Segunda parte

SCHERZO en *si menor*: Op. 20 (1.^a vez)..... CHOPÍN.

BALADA en forma de variaciones: op. 24 (1.^a vez). GRIEG.

Tercera parte

SONATA en *si bemol menor*: Op. 74 (1.^a vez).... GLASUNOFF.

- a) *Allegro moderato.*
- b) *Andante.—Appassionato.*
- c) *Allegro scherzando.*

Descansos de 15 minutos.

Piano Bechstein.

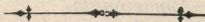


Ossip Gabrilowitsch.

Hijo mayor de un abogado de San Petersburgo, nació en esta capital el 26 de Enero de 1878. Desde edad muy temprana mostró grandes aptitudes musicales, comenzando el estudio del piano cuando apenas contaba seis años. Los progresos fueron tan rápidos é hicieron concebir tantas esperanzas que llevado el joven artista á presencia del gran Rubinstein, no sólo lo animó á seguir trabajando, sino que declaró á sus padres que Gabrilowitsch sería un talento extraordinario. Año y medio después, en el Conservatorio de San Petersburgo, obtuvo un éxito ruidoso ejecutando un Concierto de Mozart, cuando apenas contaba once años.

A los 16 obtuvo el premio Rubinstein; en 1894 fué á Viena donde aun estudió dos años más, bajo la dirección de Leschetzki, continuando también los estudios de composición con Nawratil.

En 1896 comenzaron sus triunfos como pianista, con los conciertos dados en Berlín, conciertos que produjeron sensación en la crítica y en el público. Su mayor éxito, sin embargo, data de hace cuatro años, y sus conciertos en Alemania, Inglaterra, Rusia, Francia, América, etc., han ido acompañados siempre de grandes elogios en la Prensa artística.



Juan Sebastián Bach.

(1685-1750.)

CONCIERTO ITALIANO

El gran perfeccionamiento de Bach en el arte de la composición lo alcanzó principalmente en los años de su estancia en Weimar, de 1708 á 1715, época en la cual, el gran maestro transcribió ó arregló para clavicordio dieciseis conciertos de violín de Vivaldi y tres para órgano, á petición de un sobrino del Gran duque de Weimar, Juan Ernesto.

Los conciertos de Vivaldi pasaban entonces por ser lo más admirable que se había producido en el género. Estudiando la naturaleza de aquellas ideas musicales, su enlace, sus relaciones, la modulación y los artificios del arte en aquel tiempo; transcribiendo estos conciertos para el clavicordio y haciendo en ellos los necesarios cambios que exigía la naturaleza del nuevo instrumento en el que habían de ser ejecutados, llegó á adquirir tal destreza, que al decir de Forkel, de ese trabajo salió Bach completamente formado como compositor.

La forma del *Concerto* no se parecía en nada á la de hoy. Incubado en el siglo XVII, sólo se populariza á principios del XVIII principalmente con los compuestos por Torelli, al que siguen Corelli, Tartini, Locatelli, Vivaldi, etc. Al principio aparece en una doble forma, en la de *concerto da camera* para uno ó dos instrumentos, con bajo, y en la de *concerto grosso*, para uno, dos ó más instrumentos concertantes con acompañamiento de instrumentos de arco. El primero parece ser el progenitor de la sonata: el segundo, el del *Concierto* actual.

La forma general de ellos es una derivación de la obertura de Alejandro Scarlatti. Mientras la creada por Lully—*overtura alla francese*—se componía de un movimiento lento de cortas dimensiones, otro rápido más desarrollado, y la reproducción del primero, dando así el esquema *Grave.-Allegro.-Grave*, la de Scarlatti invertía el orden colocándolos en esta forma: *Allegro, Grave, Presto*.

El primer movimiento era el más importante; el central apenas si pasaba de unos cuantos compases, el último sin tener la importancia del primero, se desarrollaba casi tanto como él.

El *concerto* adoptó este patrón de la obertura, ampliando las dimensiones de los tres movimientos: el *Grave* lo substituyó por el *Aria da chiesa*; al *Presto* final le dió un carácter análogo al de la giga que terminaba las *suites*.

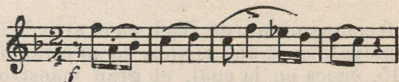
La forma de los tiempos extremos viene á ser la misma: un tema principal, que aparece sucesivamente en tonalidades distintas, cortado por episodios ó motivos secundarios que, con su intervención, realzan y avaloran sus sucesivas presentaciones.

Este Concierto con la Obertura francesa fué publicado en

Enero de 1735, como la segunda parte de las Recreaciones ó Ejercicios para clave (*Clavier-Uebung*), con el siguiente titulo: «Segunda parte del *Clavier-Uebung*, compuesta de un Concierto en el gusto italiano y una Obertura en estilo francés, para un Clavicimballo con dos teclados».

Allegro moderato.

Tratado casi siempre á tres partes, comienza exponiendo en fuerte, el tema principal, en fa mayor



continuado por un pasaje á dos partes en el que sobre el acompañamiento en semicorcheas de la parte superior se destaca en el bajo un motivo rítmico, muy característico.

El primer episodio se inicia sobre un acompañamiento harmónico en corcheas, reproduciéndose, á su terminación, el motivo inicial, muy abreviado; y á poco, como final de un nuevo episodio, el motivo rítmico de la primera parte.

Un nuevo episodio, breve, en re menor, precede á la tercera aparición del motivo inicial, desarrollado ahora en forma distinta, y siguiéndose los episodios, alternando siempre con rápidas apariciones del tema, vuelve, al fin, á exponerse éste íntegramente, como final del tiempo.

Andante.

La fórmula de acompañamiento se expone á solo, en los tres primeros compases. Al cuarto aparece la melodía, en re menor



Todo el andante se desenvuelve con gran riqueza melódica, hasta llegar al ritardando y acorde final, sobre el mismo acompañamiento propuesto al principio, muy adornada y ornamentada su línea cantable.

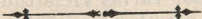
Presto.

El tema principal, en fa mayor, se inicia á tres partes, en fuerte, y comienza



Los episodios aparecen separados por fragmentos ó recuerdos del tema principal. El primer episodio se inicia á dos partes en un sencillo contrapunto, invertido después. Un recuerdo del tema en do mayor, hace aparecer el segundo episodio á dos partes,

piano, en la misma forma contrapuntística que el primero, y que termina con una nueva aparición fragmentaria del tema, en si bemol. Nuevos episodios van sucediéndose en la misma forma hasta terminar con una exposición completa del tema en la tonalidad original.



Félix Mendelssohn Bartholdy.

(1809-1847.)

Romanzas sin palabras.

Las *romanzas sin palabras (Lieder ohne Worte)* fueron creadas por Mendelssohn. No son propiamente romanzas, son el mismo *lied* vocal confiado únicamente al piano.

Su título ha pasado por varias vicisitudes. La primera composición de este género la escribió en 1830 y la envió á su hermana Fanny, acompañada de las siguientes palabras: «Desearía estar contigo, pero como me es imposible, he escrito un *lied* de piano para tí, para que te exprese mis sentimientos y pensamientos.» Si en Alemania los llamó siempre Mendelssohn con el título que hoy llevan, —*Lieder ohne Worte*,—al publicarlos en idioma distinto en Inglaterra, fué dándole sucesivamente los títulos de *Lieder instrumentales para piano*, *Canciones para piano solo*, *Melodías originales para piano*, etc. El título alemán es el que más ha predominado y con el que universalmente son hoy conocidas estas composiciones.

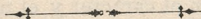
Son como el *lied* vocal; un pensamiento, una idea que se expone sencilla y libremente, sin subordinaciones de forma, ni desarrollos temáticos. La melodía, el sentimiento, son lo principal, casi lo único.

Mendelssohn sentía gran predilección por este género de composiciones, por la música pura, sin letra. «La música, escribía á Souchay en 1841, es más definida que la palabra: querer explicarla es oscurecerla. Creo que el lenguaje hablado es insuficiente para este objeto, y, si algún día llegara á convencerme de lo contrario, no volvería á escribir una nota de música. Hay personas que acusan de ambigüedad á la música, y que pretenden que solo la palabra se comprende bien: para mí es al revés, las palabras me parecen ambiguas, vagas, ininteligibles si se las compara con la verdadera música que llena el alma de mil cosas mejores que las palabras mismas. Lo que expresa la música me parece más bien demasiado *definido*, que demasiado *indefinido*. Si yo tuviera en mi espíritu términos definidos para algunos de mis *lieder*, me guardaría muy bien de revelarlos; porque esa explicación tendría significado diferente, según las personas; porque la música sola puede despertar las mismas ideas y los mismos sentimientos en espíritus distintos.»

Estos párrafos explican suficientemente porqué las 48 romanzas sin palabras carecen de título. Mendelssohn sólo se lo puso á muy pocas: á tres (ob. 19, 30 y 62, núms. 6, 6 y 5) *Canción de gondoleros venecianos*, á una (ob. 38, núm. 6) *dueto*, á otra (ob. 53, núm. 5) *Canción popular*, y á dos (ob. 62, núms. 5 y 6) *Canto de primavera*. Todos los demás títulos (*Hilandera*, *Canto de caxa*, etc.) fueron agregados por los editores.

Las Romanzas sin palabras aparecieron en cuadernos de á 6 canciones cada uno, como obras 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85 y 102, éstas dos últimas publicadas después de la muerte de Mendelssohn.

Su éxito fué tan pequeño, al principio, que en Inglaterra solo se vendieron 114 ejemplares del primer cuaderno en los primeros cuatro años. Después se propagaron tan rápidamente, tan populares se hicieron que ya el autor casi llegó á despreciarlas y á considerarlas como indignas de él, llegando á decir cuando apareció el tercer cuaderno en 1839 que «no pensaba volver á hacer más obras de esta especie; porque si esas *animalculæ* se multiplicaban demasiado, ningún artista haría ya caso de él.»



Frédéric F. Chopín.

(1809-1849.)

Scherzo en *si menor*: op. 20.

Es quizá el menos conocido de los cuatro *scherzi* de Chopín, el que con menos frecuencia aparece en los programas de conciertos, y es también una de las primeras obras de su autor en donde se dibujan tintas apasionadas y sombrías.

Sin abandonar por completo el patrón clásico del *scherzo*, Chopín lo agranda considerablemente en sus proporciones y su factura para darle una personalidad independiente. Todavía en este primero aparece seguido el plan clásico con cierta severidad; pero en los restantes, y aun en este mismo mézclanse con las ideas rítmicas dominantes, con el carácter y el movimiento vivo de la obra, pasajes lentos, meditaciones, recitados, que introducen una novedad y dan una personal fisonomía á estas composiciones.

Uno de sus amigos y comentaristas más autorizados, Juan Kleczynski se expresa así al hablar de esta obra: «Este *scherzo* en *si menor* es una prueba de la moderación de forma que siempre observa Chopín, aun cuando esté dominado por la más fuerte de las pasiones. Su naturaleza ideal no sabía nunca llegar á la rudeza, jamás hay en sus obras ni exceso de patético ni exceso de fulgor: lo que, más bien, denota el estado de su espíritu son los movimientos vivos y apresurados, los inesperados contrastes de fuerte y piano. Los dos primeros acordes, sin embargo, sorprenden por su valentía: comenzar por dos disonancias tan características era demasiada audacia para aquella época. La idea principal, amenazadora y tempestuosa se interrumpe repentinamente, para dejar el puesto á un canto poético y suave (en *si mayor*) que nos habla de las praderas amadas en la infancia. Después, los dos acordes del principio cortan esta melodía y la tempestad se desencadena de nuevo para llegar á otro acorde no menos atrevido y perderse en su propio tumulto.»

La primera parte—*presto con fuoco*— vá precedida de esos dos acordes en fortísimo, á manera de introducción. El tema lo canta la mano derecha en la región central, completando la izquierda el constante ritmo de corcheas

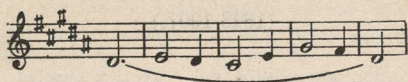


El movimiento agitado de la primera repetición, se calma pasageramente al final de ella.

La repetición segunda se desarrolla con la agitación de la primera, comenzando *sotto voce* y abundando en *crescendos* y *diminuendos*. Un *crescendo* nuevo, llega al fortísimo, apagándose des-

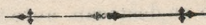
pués la sonoridad al iniciarse el motivo primero, resuelto después en un movimiento de mayor calma.

El trio—*molto più lento*—vá acompañado de las indicaciones *sotto voce e ben legato*. Su melodía



se inicia en la parte central entre acompañamientos de las partes superior é inferior, y se desenvuelve con riqueza de expresión.

Una breve transición hace aparecer el tiempo primero, en la forma clásica, nuevamente escrito y seguido de la *coda*—*risoluto e sempre più animato*—casi toda ella en fortísimo.



Edward Grieg.

(1843-1907.)

Balada en forma de variaciones: op. 24.

El reciente fallecimiento de este célebre compositor, dá una triste actualidad á sus composiciones.

La personalidad de Grieg es tan saliente, tan conocidas se han hecho algunas de sus obras, que casi puede considerársele como el compositor moderno de mayor popularidad. Su arte ha llegado por igual á todos, á los aficionados y á los artistas; al público, á los críticos y á los compositores. Ardiente partidario del nacionalismo musical, ha cultivado casi exclusivamente en su obra el peculiar color de los cantos noruegos, tomándolos unas veces del pueblo, creándolos otras, él, con fortuna tan singular y acierto tan grande que en más de un caso, ha tomado otro compositor los temas inventados por Grieg, para utilizarlos como documento, haciendo constar que el tema elegido era un canto popular noruego.

En su obra de piano se destacan ante todo los cuadernos de *Piexas líricas*, miniaturas encantadoras, en el género que Schumann creó. Entre sus obras más curiosas dentro de esta literatura del piano figuran también los arreglos hechos por Grieg de algunas Sonatas y de la Fantasia de Mozart, agregándoles un segundo piano y tratándolo tan dentro del estilo y manera de ese célebre compositor, que bien podría pasar esta añadidura como obra del célebre autor de *Don Juan*.

Las baladas han sido siempre escritas como poemas vocales, generalmente para una voz, con acompañamiento de piano ó de orquesta. Su carácter es legendario, narrativo.

Desde que Chopín tituló *Baladas* sus cuatro célebres composiciones para piano, construyéndolas en carácter análogo al de la balada vocal (fantástico y narrativo) se han producido algunas otras composiciones con igual título y sentimiento, de las que son ejemplo las dos Baladas de Liszt, las cuatro de Brahms, la de Viuxtemps para violín, etc.

Grieg ha tratado este género en una forma distinta, en forma de variaciones sobre una melodía noruega utilizada posteriormente por él con el título de *Canción de cuna de Gjendines*, en sus *Cantos populares noruegos* (ob. 66, núm. 19).

El tema, —**andante espressivo**,—piano, *molto legato*, en sol menor, comienza así



La segunda parte—**poco animato**—tiene escrita la repetición y como final de ella vuelve á oírse el motivo inicial en su movimiento primitivo.

Las variaciones se suceden en el siguiente orden:

Primera. **Poco meno Andante, ma molto tranquillo**.—Sobre el mismo bajo cromático del tema, en un dibujo de tresillos sincopados, dibujando la línea melódica, al principio, una escala cromática ascendente.

Segunda. **Allegro agitato**—En nueve por ocho. La variación del tema aparece entre una figuración de semicorcheas sobre un ritmo característico en el bajo.

Tercera. **Adagio**.—En tres por cuatro. El tema, variado, se inicia en terceras, en la región central, envuelto en una figuración de semicorcheas. Le acompaña la indicación de *la sopra melodia molto tenuta*.

Cuarta. **Allegro capriccioso**.—En forma de danza, marcando la mano izquierda el ritmo, y variando la derecha el tema, entre escalas cromáticas descendentes.

Quinta. **Piu lento**.—En forma de declamado, y aumentando siempre en interés.

Sexta. **Allegro scherzando**.—En piano, sobre un ritmo característico, repartido entre las dos manos.

Séptima. En el mismo movimiento de la anterior, á dos partes, siempre en semicorcheas é imitando la mano izquierda los dibujos de la derecha.

Octava. **Lento**.—La melodía se produce con la misma línea de su exposición, en acordes, y siempre pianísimo.

Novena. **Un poco Andante**.—Muy melódica y expresiva: siempre pianísimo, sobre un sencillo acompañamiento.

Décima. **Un poco allegro e alla burla**.—En doce por ocho. Se desarrolla sobre un ritmo típico, en carácter de *scherzo* ó de danza noruega.

Undécima. **Piu animato**.—Las variaciones que restan, pueden considerarse como *coda* y se desenvuelven con mayor libertad. Esta vá precedida de una introducción sobre el ritmo de la anterior variación, y al aparecer el tema,—*meno allegro e maestoso*,—seis por ocho, se hace oír en sol mayor, fortísimo, simplificado y acompañado del ritmo de la décima variación.

Duodécima. **Allegro furioso**.—En sol menor y en tres por cuatro. El tema simplificado, aparece entre notas de adorno arpegiadas.

Todavía el tema vuelve á aparecer más ó menos completo, en el bajo; en la parte superior, con octavas—*prestissimo, sempre fortissimo e furioso*, y en su forma primitiva—*andante espressivo*—como final.



Alejandro Glasunoff.

(1865.)

Primera Sonata en *si bemol menor*: op. 74.

Es el compositor más significado de la moderna escuela rusa. Discípulo de Rimsky-Korsakoff, comenzó de muy joven á producir y á obtener éxitos. Su primera sinfonía (op. 5) la compuso á los 17 años, y al ser estrenada en Weimar en 1884, fué aplaudida y elogiada sin reservas. Algunos años más tarde se volvió á ejecutar, con importantes modificaciones en la instrumentación. Las obras de Glasunoff pasan hoy de 80, y con ellas ha abordado todos los géneros excepto el de la ópera por el que no siente gran entusiasmo. La mayor parte de su producción consiste en música instrumental: siete sinfonías, varias *suites*, baladas, poemas sinfónicos, etc. La música de cámara cuenta cinco cuartetos, dos sonatas para piano, y varias obras para este instrumento, para violín, violonchelo, etc. Una de sus últimas producciones (op. 82) es un concierto para violín y orquesta, escrito á fines del pasado año. Como obras escénicas sólo ha producido *Raymonda*, (op. 57) *Ardides de Amor*, (op. 61) y *Las Estaciones* (op. 67) bailes, el primero en tres actos, y los dos últimos en uno.

El año último fué nombrado director del Conservatorio de San Petersburgo, puesto que desempeña actualmente.

En sus primeras obras, sigue Glasunoff las tradiciones de la escuela rusa, la tendencia nacionalista tan ardientemente defendida y practicada por «los cinco», inspirándose principalmente en los cantos populares. Después ha ido abandonando poco á poco esa tendencia, hasta emanciparse por completo de ella.

La base principal, la característica de sus obras, es, en el fondo, una gran poesía, un sentimiento siempre expresivo, lírico, grandioso ó patético; un conocimiento profundo de la composición, que le ha llevado á hacer alardes como el de su segunda sonata de piano, en la que el primer tiempo y el final están casi exclusivamente basados en la sucesión de dos quintas descendentes (si-mi, sol-do). Su instrumentación orquestal y aun la misma manera de tratar el cuarteto, acusan siempre un sentido pintoresco, de gran novedad, que realza considerablemente la poesía de sus composiciones.

El primer tiempo de esta Sonata se inaugura preludiando solemnemente, en estilo severo: el primer tema es apasionado y fogoso, el segundo, dulce, tranquilo y cantable. Todo él se desarrolla con calor, siguiendo el modelo clásico, con cierta novedad en la disposición de los temas, terminando con el prelude que le sirvió de introducción.

En el andante, en forma de *lied*, contrastan la tranquila serenidad de su primera y última parte, con la agitada pasión de la parte central, flotando en todo él un poético y doloroso sentimiento.

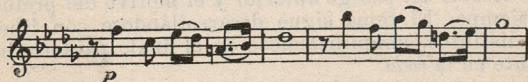
No tiene *scherzo*, pero el tiempo final—*allegro scherzando*—está en carácter juguetón. La forma de rondó aparece algo libremente tratada, sobre todo en la parte final de reproducción, donde el primer tema aparece desfigurado en su ritmo y en su fisonomía característica. Con el tema principal, ligero y fácil, contrasta la melodía larga del segundo, y la tranquila y sencilla de la parte central. Todo el tiempo podría ser considerado como un estudio de movimiento continuo, por la persistencia de la figuración en tresillos de semicorcheas, que solo brevísimas veces se transforma en semicorcheas sencillas.

Allegro moderato.

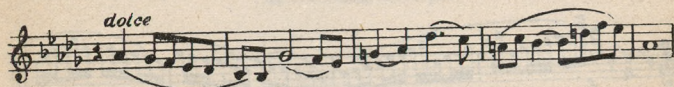
En si bemol menor, piano, comienza el alegre preludio severamente



y continúa durante algunos compases en este sentido. El motivo del preludio se traslada á la mano izquierda, y la derecha, en octavas empieza á cantar el primer tema, con la indicación de *passionato*, tema que comienza así



Al terminar su exposición, se produce el episodio intermedio—*allegro agitato*—de transición, sobre el motivo inicial del preludio, apareciendo por un *calando* el segundo tema—*meno mosso*—sobre un sencillo acompañamiento arpegiado, en re bemol, *dolce*



La animada figuración del preludio, y un movimiento más vivo—*allegro*—dominan en el final de esta parte expositiva.

La misma figuración y motivo del preludio siguen dominando en el desarrollo, mezclándose á veces con recuerdos y fragmentos del segundo y del primer tema. Una aparición del motivo agitado de la transición precede á nuevos recuerdos del primer tema, que se presenta insistentemente, hasta hacer aparecer la reproducción de la primera parte.

El tema se presenta ahora en fortísimo, en la mano izquierda. La transición en tonalidad distinta; el segundo tema en si bemol mayor, y el último periodo va seguido de una larga *coda*, en la cual después de servir el primer tema de material temático, poco á poco vuelve á dominar el motivo del preludio, hasta extinguirse la sonoridad sobre él.

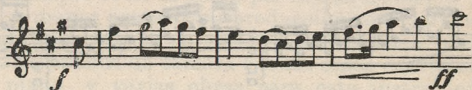
Andante.

En la región media, piano, en fa sostenido mayor, comienza á cantar el primer tema, sencillamente acompañado



A medida que va avanzando en su desarrollo, van complicándose las figuraciones de su acompañamiento hasta producirse entre arabescos.

Un episodio de enlace, basado en el mismo motivo sirve de preparación á la melodía central, en fa sostenido menor—*appassionato*



de algunas dimensiones.

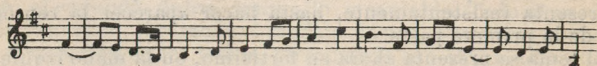
Un nuevo pasage de enlace basado en escalas descendentes prepara la vuelta del primer tema, encomendado al principio á la mano izquierda, mientras la derecha alterna, al acompañarlo, entre las escalas del pasage anterior y el motivo del preludio del primer tiempo. El tema sigue desarrollándose con libertad y adornos distintos, simplificándose en el final, para extinguirse dulcemente en la *coda*.

FINALE.—Allegro scherzando.

El tema principal con su dibujo característico, en si bemol



se desarrolla, por algún espacio, continuando siempre en el mismo carácter. El mismo ritmo de tresillos de semicorcheas sigue persistiendo en la mano derecha, mientras la izquierda canta el segundo tema en re mayor, con la indicación de *cantabile*



De algunas dimensiones, y acompañado siempre por el mismo ritmo, vuelve á aparecer el primer tema en su tonalidad y forma primitiva, preparando, al final, la tonalidad de mi bemol menor en la que se inicia el tema ó melodía central, acompañada más

**El próximo concierto se celebrará
el miércoles 29 de Enero de 1908 en el
Teatro Español, á las cinco de la tarde,
tomando parte en él, el**

Cuarteto Petri, de Dresde.

PROGRAMA

CUARTETO en re menor: núm. 3..... CHERUBINI.
CUARTETO en re menor: Op. 74..... MAX REGER.
CUARTETO en do menor: Op. 51, núm. 1..... BRAHMS.