

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VIII.—1908-1909

CONCIERTO II

(136 de la Sociedad)

Therese Behr-Schnabel (mezzo-soprano)

Artur Schnabel (piano)

II

Programa

Primera parte

- SONATA en la bemol:** Op. 110..... **BEETHOVEN.**
I *Moderato cantabile molto espressivo.*
II *Molto allegro.*
III *Adagio ma non troppo.*
Fuga: *Allegro ma non troppo.*

Segunda parte

- SEIS LIEDER de Gellert:** Op. 48..... **BEETHOVEN.**
a) **Bitten.**
b) **Die Liebe des Nächstes.**
c) **Von Tode.**
d) **Die Ehre Gottes aus der Natur.**
e) **Gottes Macht und Vorsehung.**
f) **Busslied.**

- IMPROMPTU en la bemol:** Op. 90, núm. 4..... **SCHUBERT.**
MOMENTO MUSICAL en fa menor: Op. 94, n.º 3. »
IMPROMPTU en si bemol: Op. 142, núm. 3..... »

Tercera parte

- LIEDER.....** **SCHUBERT.**
a) **Der Kreuzzug (1.ª vez.)**
b) **Segundo canto de Suleika. (1.ª vez.)**
c) **Der Tod und das Mädchen.**
d) **Auflösung. (1.ª vez.)**
e) **Die Forelle.**

- FANTASÍA en do mayor:** Op. 15. (1.ª vez.) »
Allegro con fuoco ma non troppo.—Adagio.—Presto—Allegro.

Piano Bechstein.

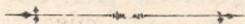
Descansos de 15 minutos



THERESE BEHR-SCHNABEL

Nació en Sttugart en 1876. Estudió el canto en Francfort con el célebre profesor Julio Stockhausen, después en Colonia con Schulz-Dernburg y últimamente en Berlín, con Etelka Gerster. Sus conciertos de *lieder* popularizaron bien pronto su nombre en Alemania. Actualmente está considerada como una de las mejores *liedersängerin*, compartiendo con Lula Mysz-Gmeiner, con Julia Culp y con la Tilly-Koenen la celebridad en este género de arte.

Hace pocos años se casó con el célebre pianista Artur Schnabel.

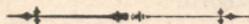


ARTUR SCHNABEL

Nació en 1882. Discípulo primero de Schmidt y después de Leschetitzky, se hizo célebre muy joven aún, en las series de conciertos que dió en Alemania, Rusia y Escandinavia, sobresaliendo principalmente en la interpretación de las obras de Schubert y Brahms.

En 1902 formó una sociedad de tríos con el violinista A. Wittenberg y con el célebre violonchelista alemán Antón Hekking. Ha compuesto gran cantidad de Lieder, obras para piano, etc.

En Marzo último tomó parte en nuestros conciertos, con el Cuarteto Checo.



OBRAS DE PIANO

L. van Beethoven

(1770-1827)

Sonata en *la bemol*: obra 110

El autógrafo de ella lleva la fecha de su terminación, 25 de Diciembre de 1821. Se publicó en Agosto de 1822, en París y Berlín, simultáneamente, y la casa Steiner & Co. de Viena la anunció como novedad en el *Wiener Zeitung*, bajo el título de «Música extranjera».

No tiene dedicatoria. Beethoven escribió al editor Schlesinger anunciándosela, pero no llegó á enviarla, aunque se sabe que su propósito era inscribir á su frente el nombre de Antonia Brentano, la madre de Maximiliana, á quien está dedicada la sonata anterior. Más tarde dedicó á esta señora sus *Variaciones* para piano, obra 120.

La historia de esta sonata no ofrece grandes curiosidades. Compuesta casi al mismo tiempo que las obras 109 y 111, contemporánea de los trabajos para la misa en re, pertenece á ese período de actividad que se desarrolló en Beethoven por esta época, claramente reflejado en una carta de Schindler al Conde de Brunswick. El primer proyecto parece que fué hacer como primer tiempo una introducción y una fuga, un segundo tiempo y un *adagio*.

Pero si esta parte relativa á la composición de la obra no arroja gran cantidad de datos, los suministra en cambio muy curiosos, la labor de los comentaristas y los juicios que han formulado.

Con ella penetra su autor en un mundo nuevo de contemplación espiritual, de un lirismo tan grande, que casi viene á dar la razón á aquéllos que encabezan con el nombre de Beethoven el movimiento romántico de la música en el siglo XIX.

Ya en esta sonata abandona Beethoven definitivamente la terminología alemana para los movimientos y la expresión. Todos los matices que en ella se señalan (y es quizá la sonata en la que más abundan), están indicados en italiano.

Moderato cantabile molto espressivo.—Amablemente hermoso, lo llama Elterlein, con su canto de simpatía ardiente, sus arpeggios de arpa, su riquísimo colorido, y su multiplicidad de melodías. Cada línea dice Nagel, es un canto nobilísimo, influido por un aliento de profundo anhelo: no se refleja en él un propósito

psíquico profundo, ni una fuerza apasionada y palpitante; su formación sencilla, conmovedora, como una súplica, más bien sugiere la idea de un corazón que sólo busca y desea la paz.

Molto allegro.—Los comentaristas señalan la semejanza de la melodía que aparece en el octavo compás de la segunda repetición con una canción popular alemana, derivando de esta coincidencia un cierto propósito humorístico. Reinecke señala ciertas particularidades de su formación temática y Elterlein nota la semejanza de carácter entre este *scherzo* y algunos otros de las últimas sonatas, lo fantástico y aéreo de su trio y la expresión de la *coda* con sus fuertes acordes, interrumpidos por silencios.

Adagio ma non troppo.—Un sentimiento sagrado de religiosa unción, nada objetivo, una pasión profunda de vida interna sin la fuerza vigorosa de la pasión desbordante, caracteriza, según Nagel, á este tiempo. Solemne y grave (dice Elterlein), interrumpido por un recitado lleno de secreto dolor, surge al fin el *arioso* con su canto como un lamento.

El *arioso* no se desarrolla ampliamente. Algún comentarista apunta la indicación de que esa idea poética parece exigir una mayor ampliación de forma. Su final se une con la fuga.

Fuga.—Sus cortas proporciones, lo fácil y cantable del motivo, el sentimiento de meditación en que generalmente se mueve, apartan de ella toda idea de obscuridad y de dificultad de comprensión. Nagel señala las maravillas que ha realizado Beethoven con un motivo tan sencillo, los problemas técnicos en ella resueltos, su carácter alejado de toda especulación profunda. Reinecke se fija acertadamente en que el carácter aéreo y tranquilo de su motivo exige una ejecución íntima, sincera y siempre cantable.

La fuga se detiene para dar nueva entrada al *arioso*, cuya melodía abunda ahora en esas sincopas y silencios melódicos llamados *sospiri* por los maestros italianos y que, como dice Reinecke, le dan el carácter de un monólogo musical, interrumpido por sollozos. La idea poética se sobrepone aquí á los cánones de forma y la fuga continúa, invertido su motivo, con la indicación de *poi a poi di nuovo vivente*, terminando brillante y libremente, con una fuerza, de la que hasta ese momento ha estado desprovista toda la obra.

Prueba del propósito expresivo que ha guiado á Beethoven en todo este tiempo final es el número y variedad de indicaciones, tanto de movimiento, como de sentimiento y de fuerza, que en él se suceden.

Moderato cantabile, molto espressivo

El primer tema en la bemol, se compone de dos partes. La primera, piano, *con amabilità*, ocupa los cuatro primeros compases, la segunda más cantable, comienza en el quinto, sobre un acompañamiento uniforme.



En arpeggios que recorren toda la extensión del piano, se inicia el periodo de transición, que, á poco, y sobre un acompañamiento análogo al de la segunda parte del tema, hace aparecer el segundo, en mi bemol.



Dos compases de introducción preceden al breve desarrollo, basado exclusivamente en los dos primeros compases del tema principal, compases que se reproducen en tonalidades distintas y sobre acompañamientos diferentes.

La reaparición del tema en su tonalidad original, parece una prolongación del desarrollo, y sufre grandes alteraciones. El segundo tema se presenta ahora en la bemol. La *coda* utiliza como elemento principal los arpeggios característicos del episodio de transición.

Molto allegro.

En forma de *scherzo*, aunque no lleva esa denominación, y de muy breves proporciones.

La primera parte comienza en fa menor,



y la segunda repetición parece, por su carácter, una prolongación ó un desarrollo de la primera.

La parte central no tiene repeticiones: toda ella está construida sobre el motivo inicial en re bemol



reproducido varias veces con algunas alteraciones. Un corto enlace hace aparecer la primera parte, con repeticiones, seguida de una *coda* en acordes interrumpidos por silencios.

Adagio, ma non troppo.

Una introducción, en forma de recitado, en que la tonalidad cambia frecuentemente, y en la que se suceden las indicaciones

de *piú adagio*, *andante*, *adagio*, *meno adagio*, etc., á veces dentro de un mismo compás, precede al *adagio ma non troppo* en el que se inicia la fórmula de acompañamiento. La aparición de la melodía, va acompañada de una nueva indicación: *Arioso dolente*



que subsiste en todo su desenvolvimiento. Su terminación se enlaza con el final.

FUGA.—*Allegro ma non troppo.*

En piano, se inicia el principio de ella, con el motivo.

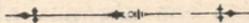


Está tratada á tres partes, dominando al principio el matiz piano. El motivo aparece casi constantemente, resolviéndose su última aparición en arpeggios que presentan nuevamente el *arioso* (*l'istesso tempo dell'Arioso*) en sol menor, como episodio de la fuga, considerablemente alterado y adornado. Unos acordes en sol mayor, y un nuevo arpeggio ascendente, vuelven á *l'istesso tempo della fuga*, acompañado de las indicaciones: *poi a poi di nuovo vivente; sempre una corda; l'inversione della Fuga.*

El motivo se presenta ahora invertido.



Un episodio—*meno allegro*—distinto por su carácter de todo el desarrollo anterior, hace aparecer á poco, en el bajo, el motivo de la fuga en su forma original, que ya sigue dominando en el resto del tiempo, abandonando el estilo fugado. Termina con una breve *coda*.



F. P. Schubert

(1797-1828)

Impromptu en la bemol: obra 90, núm. 4

En él parece como si Schubert se abandonara al placer de improvisar sobre el sencillo dibujo arpegiado que le sirve de base, como si á su improvisación se mezclara el recuerdo de un *ländler* popular y se recreara en deleitarse con ambos motivos en una sencilla y elegante fantasía. Un solo momento de seriedad, un *lied* triste é íntimo, interrumpe la humorística improvisación.

Allegretto.—Comienza pianísimo, en la bemol.



y toda la primera parte se basa en los dibujos de sus dos motivos insertos.

El primero de ellos, más conciso, acaba por dominar, sirviendo después de acompañamiento á un motivo rítmico que inicia y desarrolla la mano izquierda,



y que sólo momentáneamente, algo alterado, pasa á cantarlo la voz superior.

La parte central se compone de dos repeticiones. La primera, en do sostenido menor, se inicia con la melodía, piano



que sigue desenvolviéndose con el mismo carácter en la segunda repetición, y con la misma forma de acompañamiento

Un breve enlace vuelve á presentar la parte primera, en la bemol, únicamente alterada en el final, para producir la terminación.

Momento musical en *fa menor*: obra 94, núm. 3

Entre nosotros es el más conocido de los seis que forman la obra 94, por haberlo ejecutado frecuentemente la Sociedad de Concertos, arreglado para orquesta.

Los *Momentos musicales*, título creado por Schubert, no son sino apuntes breves, como las modernas *Hojas de album*. El en *fa menor* es un modelo de finura y delicadeza.

Allegro moderato.—Precedida de dos compases en los que se indica la fórmula de acompañamiento, comienza la melodía



Tres partes muy breves, las tres repetidas, constituyen el cuerpo de la obra. La melodía principal reaparece como principio de la coda, terminando en *fa mayor*.

Impromptu en *si bemol*: obra 142, núm. 3

Probablemente fué compuesto en 1827, aunque se publicó más tarde como tercer número de los cuatro impromptus que forman la obra 142.

En realidad, no es más que un tema con variaciones, pero en vez de tratar éstas en el estilo de Haydn y Mozart, como reproducciones de la melodía con adornos distintos, Schubert crea una serie de melodías derivadas del pensamiento principal, encarnando en cada una de ellas un alma y un carácter diferente. El tema, sencillo y noble va adquiriendo en las variaciones sucesivas tonos de melancolía, de elegancia, de grandeza, de misterio, de distinción, para diluirse en una breve alusión á su forma original.

Tema.—*Andante*. En *si bemol*, piano, lo canta la mano derecha sobre un sencillo acompañamiento.



Consta de las dos partes acostumbradas, ambas marcadas con el signo de repetición.

Variación I.—En pianísimo, *legato*, varía el tema la mano derecha sobre un acompañamiento sincopado.

Variación II.—El tema aparece más adornado, en forma muy melódica. En la repetición primera lo canta la mano derecha; en la segunda alterna entre las dos.

Variación III.—En *si bemol menor*. La fórmula de acompañamiento persiste en toda ella. El tema adquiere nueva forma melódica.

Variación IV.—En sol bemol. La nueva variación melódica la canta al principio la mano izquierda, reproduciéndola después la derecha, sobre un movido acompañamiento.

Variación V.—En si bemol. El tema se diluye entre escalas ascendentes y descendentes sobre el acompañamiento sincopado que intervino en las dos variaciones primeras.

La coda—*più lento*—en la región grave, recuerda brevemente la primitiva forma del tema.

Fantasia en do: obra 15

En 1816, cuando Schubert tenía diez y nueve años, compuso uno de sus más bellos *lieder*—*Der Wanderer (El Viajero)*—publicado después como número 1 de la obra 4. Algunos años después, hacia 1820, volvió á utilizar uno de los motivos melódicos de esa canción, reproduciéndolo en el adagio de la *Fantasia* en do, obra 15.

Ese parece haber sido el punto de partida para la composición de esta obra, publicada en 1824, y escrita expresamente para el pianista Liebenberg, á quien está dedicada. Pronto alcanzó gran favor entre los pianistas. Liszt la tenía en tanta estima, que para realzarla más, hizo un arreglo de ella á piano y orquesta, forma en la cual se ha popularizado en nuestro tiempo.

El piano está tratado con grandes dificultades técnicas. Se cuenta que Schubert nunca pudo vencer las que encierra el final, y que en una ocasión se levantó desesperado del piano, diciendo:—¡Que toque eso el diablo!

El motivo del *lied*, presentado con luces y colores distintos, como fases ó aspectos de un único pensamiento musical, es el que sirve de base á toda la *Fantasia*. Está dividida en los cuatro tiempos característicos de la forma clásica, pero esos tiempos, de cortas dimensiones, van encadenándose por episodios ó pasajes de enlace, para formar un todo homogéneo. Dentro de cada uno de ellos, Schubert, sin perder de vista el modelo consagrado, procede con libertad en la ordenación de las ideas y en el plan. Por la unidad temática, por lo reducido del material empleado, por la habilidad y la maestría con que está tratado el ritmo y desarrollada la obra, siempre jugosa, interesante, sin un desfallecimiento, ni una laguna, siempre poética, se la considera por todos como ejemplo único en su clase. Liszt la tenía por el tipo ideal del Concierto para piano.

En el primer *allegro* alterna un carácter de enérgica bravura con esas formas melódicas jugosas, á lo Schubert, impregnadas de un adorable carácter vienés. La melodía en mi bemol, con su ondulado contorno, es una de las más delicadas de Schubert.

El tema del *adagio* es una simplificación del ya utilizado por el autor en el *lied Der Wanderer*. Respira dolor, pesadumbre grave é íntima, siempre en un sentimiento elevado. Casi pudiera considerarse este tiempo como variaciones libres de un tema. Las indecisiones entre las modalidades mayor y menor son de un acierto insuperable.

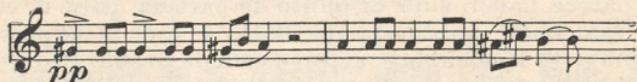
El **presto** es un *scherzo* algo libremente tratado. En su primera parte se destaca la personalidad del autor en el empleo y manejo del ritmo. Después, principalmente en el trío, aparece ese color fino y delicado de los *ländler* y vales vieneses.

Con un fugado á cuatro se inicia el **final**. Todo él está tratado con gran libertad, con bravura y brillantez.

Allegro con fuoco ma non troppo.—El tema, fortísimo, en do mayor aparece en la región grave, en esta forma:



Su segunda exposición, en los matices piano y pianísimo, vá seguida de un movido episodio, tras el cual el tema reaparece en forma más melódica, pianísimo, oscilando entre las tonalidades de la mayor y la menor



Reaparece en seguida en la forma primera, algo modificada, como base de un desarrollo casi siempre en fuerte, hasta transformarse en una melodía muy cantable en mi bemol, *dolce*



seguida de un nuevo desarrollo de la forma primitiva del tema. Una larga preparación sirve de enlace para el adagio.

Adagio.—En do sostenido menor, pianísimo, comienza así:



Todo el tiempo está basado en esta forma melódica del tema. Su primera exposición, severa, se enlaza por un episodio con la segunda que oscila entre las tonalidades de do sostenido mayor y do sostenido menor. Luego aparece el tema diluido entre escalas y arabescos en pianísimo.

Tras un *crescendo* se apaga de nuevo la sonoridad para presentar el tema fragmentado sobre un trémolo en los bajos.

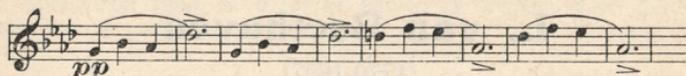
Sin interrupción sigue el *presto*.

Presto.—En la bemol, fortísimo, se inicia con el tema en esta forma:



El tiempo se desenvuelve en el plan de *scherzo*, con una cierta libertad, siempre como desarrollo de la idea rítmica característica que á veces se concreta en forma más melódica.

Tras una preparación aparece el trio en re bemol, pianísimo, con el tema



que desarrollado, sin repeticiones, vuelve á introducir la primera parte.

Esta aparece ahora muy abreviada y modificada, uniéndose su final con el alegro.

Allegro.—El tema adquiere esta nueva forma en do mayor, fortísimo



como motivo de un fugado á cuatro partes. Terminada la exposición de la fuga alternan episodios de carácter distinto, siempre sobre el mismo tema, predominando el carácter de fantasía, y terminando en fortísimo.

CECILIO DE RODA.



LIEDER

L. van Beethoven

(1770-1827)

Seis Lieder de Gellert: obra 48

Aunque aparecieron sin número de obra, editados por la casa Artaria en 1803, al ser reimpresos dos años más tarde, inmediatamente después de la sonata para piano y violín dedicada á Kreutzer, tomaron el número 48. Las poesías religiosas de Gellert que forman el texto de estos *lieder*, han hecho que se conozca esta obra con el nombre de Cantos religiosos ó Cantos espirituales. Por la intensa y profunda emoción que los impregna, figuran en primera línea, entre la producción de este género, de Beethoven.

BITTEN

(Plegaria)

Gott, deine Güte reicht so weit,
So weit die Wolken gehen,
Du krönst uns mit Barmherzigkeit
Und eilst uns beizustehen.
Herr, meine Burg, mein Fels, mein Hort,
Vernimm mein Fleh'n, merk' auf mein Wort,
Denn ich will vor dir beten!

Señor, tu bondad alcanza tan lejos, tan lejos como las nubes van. Tú nos coronas con misericordia y te apresuras á prestarnos apoyo. ¡Señor! Mi castillo, mi roca, mi amparo, recibe mi súplica, atiende mis palabras, que quiero dirigirte un ruego!

(Una súplica de fervorosa confianza, sencilla é íntima. Su acompañamiento, en estilo de órgano, acentúa aún más el carácter de religiosa devoción.)

DIE LIEBE DES NAECHSTEN

(El amor al prójimo)

So Jemand spricht: Ich liebe Gott
Und hasst doch seine Brüder,
Der treibt mit Gottes Wahrheit Spott
Und reisst sie ganz darnieder.
Gott ist die Lieb' und will, dass ich
Den Nächsten liebe gleich als mich.

Cuando alguno dice: «Amo á Dios», y á pesar de ello odia á sus hermanos, se mofa de la bondad divina é impiamente la escarnece. Dios es amor y quiere que yo ame á mi prójimo como á mí mismo.

(La melodía noble y severa, adquiere en los dos últimos versos un carácter de devoción y ternura mayor. El acompañamiento se aproxima más en ellos al estilo de órgano y se prolonga después en un pequeño postludio.)

VOM TODE

(La muerte)

Meine Lebenszeit verstreicht,
Stündlich eil' ich zu dem Grabe,
Und was ist's, das ich vielleicht,
Das ich noch zu leben habe?
Denk' o Mensch, an deinen Tod,
Säume nicht, denn Eins ist not!

El tiempo de mi vida va pasando; de hora en hora me acerco al sepulcro ¿quién podrá asegurarme que he de seguir viviendo?

Piensa ¡oh hombre! en tu muerte, ¡no lo dejes para más tarde, que no sabes si existirás!

(El pavoroso y terrible problema de la muerte encarna en esta meditación grave y profunda, con intensidad íntimamente religiosa. Al final parece como si una campana resonara fatídicamente.)

DIE EHRE GOTTES AUS DER NATUR

(La gloria de Dios en la Naturaleza)

Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre,
Ihr Schall pflanzt seinen Namen fort.
Ihn rühmt der Erdkreis, ihn preisen die Meere,
Vernimm, o Mensch, sein göttlich Wort!

Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne,
Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?
Sie kommt und leuchtet und lacht uns von ferne
Und läuft den Weg gleich als ein Held.

Los cielos proclaman la gloria del Eterno, el eco lleva su nombre aún más allá. Lo glorifica el orbe terrestre, lo alaban los mares: oid ¡oh hombres! su divina palabra.

¿Quién sostiene en el cielo las incontadas estrellas? ¿Quién conduce el sol hacia su morada? ¡El sol sale, nos alumbrá, nos sonríe desde lejos y prosigue su camino como un héroe!

(Canto de entusiasmo y de majestad. El final es de imponente grandeza.)

GOTTES MACHT UND VORSEHUNG

(Poder y Providencia de Dios)

Gott ist mein Lied!

Er ist der Gott der Stärke!

Hehr ist sein Nam' und gross sind seine Werke,

Und alle Himmel sein Gebiet.

¡Dios es mi canto! ¡El es el Dios Fuerte! ¡Sublime es su nombre, grandes son sus obras, todo el cielo es su reino!

(La majestad y el entusiasmo del *lied* anterior parecen prolongarse en éste, unidos á un sentimiento de amor divino.)

BUSSLIED

(Canto de penitencia)

An dir allein, an dir hab' ich gesündigt,

Und übel oft vor dir getan;

Du siehst die Schuld, die mir den Fluch verkündigt,

Sieh, Gott, auch meinen Jammer an.

Dir ist mein Fleh'n, mein Seufzen nicht verborgen,

Und meine Tränen sind vor dir.

Ach Gott, mein Gott, wie lange soll ich sorgen?

Wie lang entfernst du dich von mir?

Herr, handle nicht mit mir nach meinen Sünden,

Vergilt mir nicht nach meiner Schuld.

Ich suche dich, lass' mich dein Antlitz finden,

Du Gott der Langmut und Geduld.

Früh wollt'st du mich mit deiner Gnade füllen,

Gott, Vater der Barmherzigkeit.

Erfreue mich um deines Namens willen;

Du bist ein Gott, der gern erfreut.

Lass deinen Weg mich wieder freudig wallen,

Und lehre mich dein heilig Recht,

Mich täglich tun nach deinem Wohlgefallen;

Du bist mein Gott, ich bin dein Knecht.

Herr, eile du, mein Schutz, mir beizustehen,

Und leite mich auf eb'ner Bahn!

Er hört mein Schrei'n, der Herr erhört mein Flehen,

Und nimmt sich meiner Seelen an.

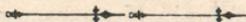
GELLERT

A Ti únicamente, á Ti he ofendido; con frecuencia obré mal hacia Ti: Tu que ves mi culpa, anunciadora de la maldición, vé también ¡oh Dios! mi dolor. No se te ocultan mis súplicas, ni mis suspiros: derramo mis lágrimas ante Ti. ¡Ah! ¡Dios! ¡Dios mío! ¿hasta cuándo durará mi pena? ¿Cuánto tiempo estarás alejado de mí? ¡Señor! ¡No me trates según mis pecados, no me juzgues por mis culpas! ¡Te busco, Señor! ¡Déjame contemplarte! ¡Oh Señor magnánimo y clemente!

¡Pronto me llenarás de tu gracia, oh Dios. Padre de toda misericordia! Consuélame por el poder de tu nombre, ¡Tu eres el Dios del consuelo! Deja que alegre vuelva á seguir tu camino y enséñame tu Santa ley, para que diariamente la cumpla, como tu deseas. Tu eres mi Dios, yo tu siervo, Señor, ven pronto en mi ayuda y dirige mis pasos por el buen camino!...

Dios ha oído mis lamentos; el Señor ha oído mis súplicas y ha acogido mi alma.

(Es uno de los más hermosos *lieder* de Beethoven. Marx dice que no puede conocer á fondo á Beethoven, quien no conozca este hermoso canto de contrición. La primera parte con su dolor interno y su angustiosa súplica es un modelo de expresión sincera é íntima. Desde el comienzo de la segunda, la esperanza del perdón inunda la música de una alegría pura, de un entusiasmo conmovedor. Es curioso el final, donde la constante alteración de la sensible (sol sostenido) dá la impresión de concluir sobre el acorde de dominante.)



F. P. Schubert

(1797-1828)

DER KREUZZUG

(La cruzada)

Ein Mönich steht in seiner Zell'
Am Fenstergitter grau;
Viel Rittersleut' in Waffen hell,
Die reiten durch die Au'.

Sie singen Lieder frommer Art
In schönem, ernsten Chor,
Inmitten fliegt, von Seide zart,
Die Kreuzesfahn' empor.

Sie steigen an dem Seegestad'
Das hohe Schiff hinan.
Es läuft hinweg auf grünem Pfad,
Ist bald nur wie ein Schwan.

Der Mönich steht am Fenster noch,
Schaut ihnen nach hinaus:
«Ich bin, wie ihr, ein Pilger doch,
Und bleib' ich gleich zu Haus.

Des Lebens Fahrt durch Wellen trug
Und heissen Wüstensand:
Es ist ja auch ein Kreuzeszug
In das gelobte Land.»

LEITNER

Un monje está de pie en su celda, tras la reja gris de su ventana; multitud de caballeros con armas relucientes cabalgan á través de la pradera.

Van cantando piadosos cánticos en un coro bello y austero; en medio de ellos flamea la seda del estandarte de la cruz.

Llegan á la orilla del mar y suben al alto navío que se aleja sobre la verde senda y que bien pronto parece un cisne.

El monje continúa en su ventana, los ve alejarse... «Soy como ellos, un peregrino, y, sin embargo, me quedo aquí».

Nuestras vidas pasan á través de las olas, atraviesan ardientes desiertos de arena: «también la nuestra es una cruzada á la tierra de promisión.»

(Obra póstuma, sencilla, en carácter religioso, como un monólogo ó una meditación.)

SEGUNDO CANTO DE SULEIKA

Ach, um Deine feuchten Schwingen,
West, wie sehr ich dich beneide,
Denn du kannst ihm Kunde bringen,
Was ich in der Trennung leide.

Die Bewegung deiner Flügel
Weckt im Busen stilles Sehnen,
Blumen, Auen, Wald und Hügel
Stehn' bei deinem Hauch in Thränen.

Doch dein mildes, sanftes Wehen
Kühlt die wunden Augenlider;
Ach, vor Leid müsst' ich vergehen,
Hofft'ich nicht zu seh'n ihn wieder.

Eile denn zu meinem Lieben,
Spreche sanft zu seinem Herzen;
Doch vermeid', ihn zu betrüben,
Und verbirg ihm meine Schmerzen!

Sag' ihm, aber sag's bescheiden,
Seine Liebe sei mein Leben:
Freudiges Gefühl von beiden
Wird mir seine Nähe geben.

GOETHE

(Del *Divan Oriental-Occidental*).

¡Ay! Con tus húmedas alas, oeste, ¡cómo te envidio! ¡Tú puedes contarle todo lo que sufro en su ausencia!

El batir de tus alas despierta en mi pecho un anhelo tranquilo: flores, prados, bosques y colinas, se humedecen con lágrimas ante tu aliento.

Tu dulce y suave caricia refresca, en cambio, mis doloridos párpados. ¡Ay! Moriría de dolor si no esperara verle de nuevo.

Vé ligero hasta mi amado, habla plácidamente á su corazón; pero procura no turbarle, y ocúltale mis sufrimientos!

Dile, pero díselo calladamente, que su amor es mi vida, y que alegre gozará de ambos cuando esté á mi lado.

(Compuesto en 1821, publicado en 1825 como obra 31. Muy melódico, en un lirismo de ternura de dulce intimidad, que se exalta más aún en las dos últimas estrofas, para terminar repitiendo el antepenúltimo verso «su amor es mi vida» en una explosión de entusiasmo.)

DER TOD UND DAS MADCHEN

(La muerte y la joven)

Vorüber, ach vorüber,
Geh', wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh', Lieber,
Und rühre mich nicht an.

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild,
Bin Freund, und komme nicht zu strafen.
Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen.

CLAUDIUS

—¡Aléjate! ¡Ay! ¡Aléjate! ¡Vete, esqueleto cruel! Soy aún muy joven, vete! ¡No me atormentes más!

—Dame tu mano linda y tierna criatura. Soy tu amiga, no vengo á hacerte daño. ¡No te aflijas! No soy mala; en mis brazos dormirás dulcemente!

(Número 3 de la obra 7, publicada en 1821. Es de los lieder más populares y más bellos de Schubert. El terror de la joven, sus súplicas á la Muerte, el fúnebre misterio con que la Muerte le contesta, están expresados con un acierto insuperable. La segunda parte de este lied, volvió á utilizarla su autor como tema para el andante del cuarteto póstumo en re menor.)

AUFLOESUNG

(Imprecación)

Verbirg dich, Sonne,
Denn die Glutten der Wonne
Versengen mein Gebein!
Verstummet, Töne,
Frühlingsschöne flüchte dich
Und lass mich allein!
Quillen doch aus allen Falten
Meiner Seele liebliche Gewalten,
Die mich umschlingen,
Himmlich singen.
Geh' unter, Welt, und störe
Nimmer die süssen ätherischen Chöre!

MAYRHOFER

¡Ocúltate, sol! ¡La alegría de tus rayos quema mi cuerpo!
¡Enmudeced, sonidos! ¡Huye, belleza primaveral y déjame solo!

De entre los pliegues de mi alma surgen formas encantadoras que rodeándome entonan celestiales canciones. ¡Húndete, universo y no turbes estos dulces, étéreos coros!

(Obra póstuma. El verdadero sentido de *Auflösung* es el de

solución final. La imprecación, el apóstrofe á la Naturaleza, lo exalta la música de Schubert con arrebatado apasionado, para terminar con las palabras «¡húndete universo!» en un éxtasis de idealidad.)

DIE FORELLE

(La trucha)

In einem Bächlein helle,
Da schoss in froher Eil'
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.
Ich stand an dem Gestade
Und sah in süsser Ruh'
Des muntern Fischleins Bade
Im klaren Bächlein zu.
Ein Fischer mit der Ruthe
Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.
So lang dem Wasser Helle,
So dacht' ich, nicht gebricht,
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht.
Doch plötzlich ward dem Diebe
Die Zeit zu lang; er macht
Das Wasser tückisch trübe,
Und eh' ich es gedacht,
So zuckte seine Ruthe,
Das Fischlein zappelt d'ran,
Und ich, mit regem Blute,
Sah die Betrog'ne an.

SCHUBART

En un limpio arroyuelo, con alegre prisa, la caprichosa trucha pasó como una flecha.

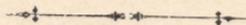
Yo estaba en la orilla, mirando con dulce calma, al pececillo alegre, bañarse en el claro arroyo.

Un pescador con su caña estaba en la ribera, mirando con sangre fría las idas y venidas del pececillo.

Mientras el agua esté clara, pensé yo, no cogerá la trucha con su anzuelo.

De pronto le pareció al ladrón aquel que pasaba demasiado tiempo, enturbió el pérfido el agua, y antes de que yo lo pensara, cogió su caña, el pececillo se agitó en una sacudida, y yo, emocionado, ví cogida á la pobre.

(Obra 32. Es un lied humorístico cuya melodía la empleó Schubert más tarde como tema para las variaciones del quinteto con piano. Las dos últimas estrofas están tratadas musicalmente sin el regocijo de las anteriores, aunque al final vuelven á aparecer la melodía y el acompañamiento primitivos.)



El próximo concierto se celebrará el lunes 30 de Noviembre de 1908 en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, tomando parte en él, los artistas

Therese Behr-Schnabel (mezzo-soprano)
Artur Schnabel (piano)

PROGRAMA

LIEDER: Der Schatzgräber.—Valdesgesprach. Ich grolle nich.—Frühlingsnacht.....	SCHUMANN.
Fantasfas: Op. 12.....	»
LIEDER: Kein Lichtlein glänzt.—Wenn ich das gewusst.—Inmitten des Balles.....	TSCHAIKOWSKY.
Estudios sinfónicos: Op. 13.....	SCHUMANN.
LIEDER: Canto de Weyla.—Elfenlied.—Fuss- reise.—Der Freund.....	H. WOLF.
Rapsodia en <i>do</i>	SCHNABEL.
Elegía en <i>mi bemol menor</i>	»
Valses.....	»

