

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XI.—1911-1912

CONCIERTO XIV

(193 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

II

PROGRAMA

Primera parte.

Tres preludios y fugas del clave bien temperado (segunda parte)..... J. S. BACH.

- a) *En do mayor* (primera vez).
- b) *En mi mayor* (primera vez).
- c) *En sol mayor* (primera vez).

Sonata en fa mayor, números 533 y 494 del Catálogo Köchel (primera vez)..... MOZART.

- I *Allegro.*
- II *Andante.*
- III *Allegretto.*

Segunda 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.*

Tercera parte.

Fantasia en fa menor, op. 49.....)
Vals en la bemol, op. 64, núm. 3.....) CHOPIN.
Vals en do sostenido menor, op. 64, núm. 2...)
Danza aldeana (primera vez)..... CHABRIER.
Minuetto y Gavota de la Suite, op. 90 (primera vez)..... SAINT-SAENS.
Vals de Mefisto (primera vez)..... LISZT.

Piano Erard.

Descansos de quince minutos.

EDOUARD RISLER

Por sexta 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.

J. S. Bach.

(1675-1750)

El clave bien temperado (segunda parte).

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».

I preludeo y fuga en do mayor.

En su forma original, tal como fué compuesto antes de 1740, sólo tenía el preludeo 17 compases, y la fuga llevaba el nombre de *fughetta*. Según parece, esta primera obra sufrió tres revisiones antes de quedar en la forma actual.

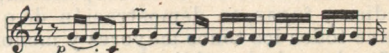
Riemann señala en el preludeo la característica de ser su segunda parte una repetición de la primera en tonalidad distinta, forma hasta entonces muy poco usada, y su carácter íntimo y reflexivo.

Preludeo: *Moderato, poco maestoso e sempre espressivo.*—Sobre la pedal do en el bajo, canta la voz superior el motivo, piano,



sobre el cual se desarrolla todo el preludeo, siempre tratado á cuatro voces y en estilo polifónico.

Fuga: *Con moto.*—El motivo de la fuga á tres voces, lo expone la voz central,



entrando sucesivamente la voz superior primero, y la inferior después, y derivándose el contramotivo de la segunda mitad del tema. En toda la fuga persiste el motivo de ella.

IX preludeo y fuga en mi mayor.

Al preludeo lo llama un comentarista maravillosa creación en la polifonía más fluida, siempre tratado á tres voces, con su pensamiento principal en relación íntima con el de la fuga.

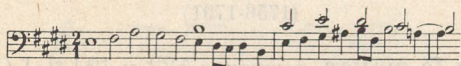
Riemann compara ésta con la en do sostenido menor del primer cuaderno, haciendo notar que, si bien es más breve, tiene mayor unidad de sentimiento, con su motivo tan noble y expresivo. Sus últimas palabras al terminar el estudio de esta fuga son: «¡Cuánta fuerza, qué plenitud de expresión, que unidad y consistencia, y, sin embargo, qué concisión más admirable!

Preludio: *Allegro non tanto*.—Tratado siempre á tres voces, se inicia sobre la pedal mi del bajo,



y se compone de dos secciones, la primera de las cuales tiene marcado el signo de repetición.

Fuga: *Adagio*, á cuatro voces.—La inicia la voz inferior, entrando las sucesivas por su orden, del grave al agudo, sobre un contramotivo característico,



desarrollándose siempre en el mismo carácter.

XV prelude y fuga en sol mayor.

La fuga en sol mayor tuvo al principio una forma distinta: más breve, más sencilla, y precedida de un prelude distinto. Bach cambió primero el prelude; pero, poco satisfecho de él, volvió á escribir un tercero y á hacer de nuevo toda la fuga antes de incluirla en esta colección.

Comparado este prelude con el en sol mayor del primer cuaderno, nota Riemann su semejanza, si bien atribuye á éste un carácter más reposado, más amplio, más detallado, más enfático. El prelude tiene un carácter más bien tranquilo; la fuga, á tres voces, es brillante. Riemann, tomando pie de una comparación de Bruyck, asemeja el prelude á un cisne nadando por las aguas de un lago tranquilo, y la fuga al rápido y tortuoso vuelo de un pájaro.

Preludio: *Allegretto espressivo*.—Tratado unas veces á tres voces, otras á dos, comienza sobre la pedal sol del bajo,



y se compone de dos secciones, ambas marcadas con el signo

de repetición. Toda la sección, excepto su principio, está á dos voces.

Fuga: *Vivace brillante*.—A tres voces, iniciada por la voz central,



A la terminación, una breve fantasía precede al final.

W. A. Mozart.

(1756-1791)

Sonata en fa mayor, números 533 y 494 del Catálogo Köchel.

Esta sonata no salió como tal de manos de Mozart, ni, por tanto, figura con el título de sonata entre sus obras originales. La gran boga que las producciones de este compositor han alcanzado siempre, y muy principalmente en los dos primeros tercios del pasado siglo, indujo á los editores á reunir un alegre y un andante compuestos en 1788 con un rondó escrito en 1786, dándolo como nueva sonata no incluída en el catálogo de sus obras.

Esta unión de dos composiciones diferentes no está desprovista en el fondo de cierta razón. La tonalidad, la sencillez de las ideas, hasta el pequeño grado de dificultad, parecen justificar á los editores. Y, sin embargo, hay entre esas piezas aisladas una gran diferencia. El alegre y el andante los compuso Mozart en 1788, cuando, sumergido en el estudio de las obras de Bach y de Haendel, quiso llevar aún á su música de piano un carácter menos homófono, más contrapuntístico: el rondó es un gracioso juguete, esencialmente melódico, y en el cual la melodía está vinculada siempre en la parte superior, acompañada en el estilo corriente.

Toda la obra, sin embargo, respira sencillez, frescura, casi un carácter único; y aunque desde el punto de vista técnico media gran distancia de los dos primeros tiempos al tercero, la uniformidad de color parece borrarla.

En el **allegro** la sencillez y claridad de las ideas parecen

indicar el propósito de hacer una sonatina. Breve el desarrollo, concisa la reproducción, manifiéstase en él esa tranquilidad, esa elegancia de estilo tan característica de este compositor.

Muy melódico es también el **andante**, en el que resaltan también las notas de tranquilidad y dulzura. Si por momentos aparece una nota más dramática, como al comenzar el desarrollo, es para volver en seguida á la deliciosa calma dominante.

En el **rondó** sólo tiene verdadera importancia el tema principal, tratado en forma de variación cada vez que aparece de nuevo. Más infantil aún que los tiempos anteriores, excede á ellos en sencillez.

Allegro.

El primer tema, en fa mayor, inicia su exposición sencillamente, sin acompañamiento,



Reproducido por la mano izquierda, prosigue su desarrollo, basándose sobre él el episodio de transición.

El segundo tema, en do mayor, comienza



y después de desarrollarse brevemente, hace aparecer una nueva idea en la región grave, á solo,



seguida del período final de la exposición, terminado en fortísimo.

El desarrollo es muy breve, basándose al principio en el primer tema y después en el segundo, hasta detenerse en un silencio.

La reproducción del primer tema se inicia como antes, prosiguiendo después muy alterado y mucho más conciso. El segundo tema aparece en fa mayor, seguido de su segunda parte, terminando como en la exposición, sin *coda*.

Andante.

Sobre un sencillo contrapunto, comienza la exposición del primer tema en si bemol,



que se une por un breve episodio basado en su motivo inicial con el segundo tema, en fa mayor, *dolce*,



terminando la exposición melódicamente.

El desarrollo descansa al principio en el primer tema y continúa después con mayor libertad.

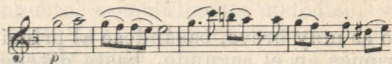
El primer tema comienza á reproducirse como en la exposición, y continúa después muy alterado. El segundo tema aparece en si bemol, y va seguido de una breve *coda* que termina el tiempo.

Allegretto.

El tema del rondó se expone sencillamente en la región aguda del piano,



y va seguido inmediatamente de una segunda parte, en do mayor,



tras la cual vuelve á aparecer el tema principal en forma de variación, seguido de un desarrollo en el que se mezclan con él otros elementos, terminando la parte expositiva con una nueva aparición del tema, ligeramente variado. La parte central

(*minore*) consta de dos partes, ambas repetidas. La primera comienza



Reaparece el tema principal en una nueva variación, con su segunda parte ahora en fa mayor, prolongándose su final en un episodio. Un fragmento del primer tema sirve de motivo á un breve fugado, reapareciendo el tema en la región grave, piano y pianísimo, como base del final.

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 & C.^o, 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 escribir 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 aquellos 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 quizás la sonata en la que más abundan) están indicados en italiano.

Amablemente hermoso llama Elterlein al **moderato**, 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.

En el **molto allegro** señalan los comentaristas 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 en 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 trío y la expresión de la *coda* con sus fuertes acordes, interrumpido por silencios.

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, al **adagio**. 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.

Las cortas proporciones de la **fuga**, 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 síncopas 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 *amabilidad*, 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 período de transición, que, poco 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.

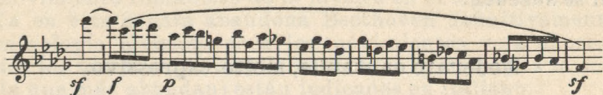
En forma de *scherzo*, aunque no lleva esa denominación, y de muy breves proporciones.

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.

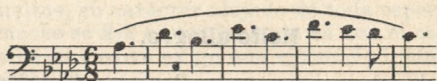
Una introducción, en forma de recitado, en que la tonalidad cambia frecuentemente, y en la que se suceden las indicaciones de *piú adagio*, *andante*, *adagio*, *meno adagio*, etc., á veces dentro de un mismo compás, precede al *adagio, ma non troppo*, en el que se inicia la fórmula de acompañamiento. 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.

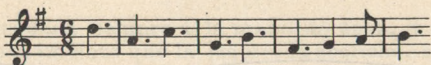
En piano, se inicia el principio en ella, con el motivo



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 acor-

des 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*.

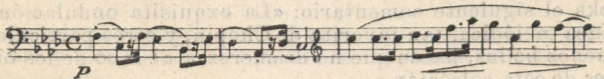
Fr. Chopin.

(1809-1849)

Fantasia en fa menor, obra 49.

Es una de las obras de Chopin más hermosas y grandiosas. Libre de forma, aunque mirando al modelo clásico, Chopin deja aquí volar su imaginación con una maestría admirable. «La fatalidad del destino pesa sobre toda la obra, dice Niecks, una fatalidad de gran fuerza de pasión, unida á una fantasía indescriptible. Sus notas caen en nuestros oídos como la efusión invencible de los sentimientos que se agitan y remueven en el fondo de su corazón, lleno de un inmenso amor y de un anhelo infinito. ¿Quién puede sospechar la débil naturaleza del compositor, su inspiración enfermiza, ante esta obra? ¿No sugiere más bien las emociones de un titán?»

Tempo di marcia (grave).—En fa menor, piano, en la región grave, comienza la exposición del primer tema,



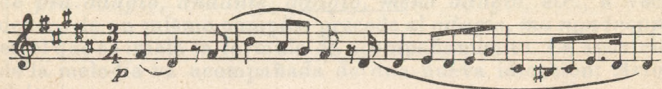
desarrollado siempre en el mismo carácter, con alguna extensión.

Un motivo episódico, interrumpido por frecuentes calderones, va acelerando el movimiento y aumentando la sonoridad, para presentar, después de una escala que recorre toda la extensión del instrumento, una nueva melodía, *agitato*, en fa menor,



que se desarrolla extensa y animadamente, volviendo algunas veces á introducir de nuevo el dibujo con que comenzó.

El motivo episódico que antes sirvió de enlace entre los temas anteriores, vuelve á presentarse como preparación para el **Lento sostenuto**.—La melodía en si mayor, piano, *dolce*,



aparece en él sin gran desarrollo. Se enlaza por un calderón con el

Tempo primo.—El motivo episódico empleado en los anteriores enlaces, vuelve á servir de preparación para la segunda melodía con su agitación característica, extensamente desarrollada por segunda vez, la cual sigue interviniendo en la *stretta* (*più mosso*), siempre fuerte. Unos compases en forma de declamado—*adagio sostenuto*—preceden al breve *assai allegro* final.

Vals en la bemol, obra 64, número 3.

Las tres últimas obras de Chopin, que fueron publicadas en vida del compositor, llevan los números de catálogo 63, 64 y 65. Los tres vals que forman la obra 64, fueron publicados en septiembre de 1847, ofreciendo la particularidad de que, aunque formando una sola obra, cada uno de ellos está dedicado á una persona distinta.

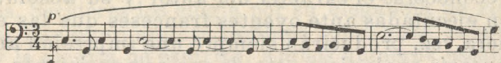
En el la bemol, dedicado á la baronesa Bronicka, merece á Niecek el siguiente comentario: «La exquisita ondulación de su línea melódica, tan favorita de Chopin, y otros particulares no menos bellos, hacen que no desmerezca al lado de los otros vals de esta colección.»

Se inicia *moderato*, en la bemol, piano, cantando la melodía



que, encomendada siempre á la mano derecha, y sobre el rítmico acompañamiento que la izquierda sostiene, se desarrolla extensamente, hasta enlazarse con un pasaje que anuncia la parte central.

En ella, en do mayor, piano, *sotto voce*, canta la mano izquierda en la región grave



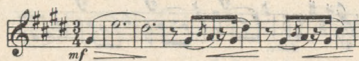
continuado en esta forma brevemente.

El tema de la primera parte aparece de nuevo desarrollado en forma distinta, hasta producir la terminación.

Vals en do sostenido menor, obra 64, número 2.

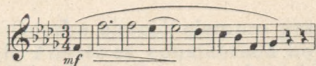
Pertenece á la colección anteriormente reseñada, está dedicado á la baronesa de Rothschild, y es uno de los más célebres y conocidos de Chopin, resaltando en él las notas de ternura y de enfermizo romanticismo, tan características de este compositor.

Comienza el vals en do sostenido menor, *tempo giusto*, piano, cantando la melodía



seguida de una segunda parte—*più mosso*—en figuración más animada, característica por la constante ondulación de su línea melódica.

En la parte central—*più lento*—aparece la melodía en re bemo!



sirviéndole de segunda parte el mismo *più mosso* de la primera sección, y terminando el vals con la repetición de ésta, nuevamente escrita.

Emmanuel Chabrier.

(1841-1894)

Danza aldeana.

Es el número 7 de las diez piezas pintorescas, para piano, publicadas en 1881. Martineau las juzga así: «Ni en una sola deja de reconocerse el carácter del autor y su absoluta maestría. Bien ejecutadas ante oyentes franceses que las escuchan por primera vez, producirán siempre una impresión análoga á la que causaría cualquiera otra de sus composiciones más importantes.»

La *Danza aldeana* (*Danse villageoise*) está dedicada á la señorita Ivonne de Montesquieu.

En la menor, *allegro risoluto*, fuerte, se inicia sin acompañamiento la melodía



repetida después, armonizada. Una segunda parte, con mayor animación, precede á la nueva aparición del tema inicial.

Una preparación breve precede á la presentación de un nuevo motivo en la mayor,



que sirve de base á la sección central, dividida en dos partes. La sección primera se reproduce, como final del número.

Camille Saint Saëns.

(1835)

Minuetto y Gavota de la Suite para piano, obra 90.

La suite, obra 90, se compone de cuatro números: Preludio y fuga, Minuetto, Gavota y Giga. Fué publicada en 1892, y los números de ella que mayor boga han alcanzado, son los dos centrales. Servièrs los elogia por su elegancia de ritmo y de armonía; Baumann apunta también como nota culminante la gracia y la alegría de espíritu. Ambos números están inspirados en el arte francés del siglo XVIII, resaltando como notas culminantes de ambos la sencillez de estilo y la perfección de forma.

El **minué**—moderado—ofrece un marcado contraste entre su primera sección y la sección central, tratada en sencilla forma fugada, reapareciendo el motivo de ésta como *coda* del número.

La **gavota**—*allegro*—presenta también el mismo contraste. El motivo dominante en la primera sección, es gracioso, evocador de las fiestas cortesanas del siglo XVIII; el de la sección central aparece más grave y reposado.

Franz Liszt.

(1811-1886)

Vals de Mefisto.

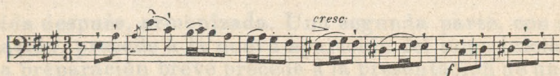
El *Fausto* de Goethe ejerció siempre gran atracción sobre Liszt. Su sinfonía *Fausto* es considerada hoy como una de las más bellas, quizás la más bella y completa de sus grandes obras para orquesta. En ella, Liszt, tan aficionado á la música de programa, la abandona por la pintura psicológica, por llevar á la orquesta las figuras de Fausto, Margarita y Mefistófeles,

tomando de este último personaje, más que el tipo pintoresco, el tipo espiritual.

En la última época de su vida, vuelve de nuevo la vista á Fausto, y apoyándose, no en el texto de Goethe, sino en el del poeta austriaco Nicolás Lenau, escribe dos episodios para orquesta, dignos compañeros de los tres cuadros que formaban su ya célebre sinfonía. En 1874 compuso esas dos nuevas ilustraciones, con los títulos de *Procesión nocturna* y *Danza en la taberna de la aldea*, más conocida la última con el nombre de *Vals de Mefisto*. Ambos produjeron sobre Wagner una gran impresión. El vals, principalmente, se popularizó tanto, que no sólo hizo Liszt dos transcripciones de él para piano á dos y á cuatro manos, sino que escribió hasta tres nuevos vals de Mefisto, y una polka con el mismo título, vals y polka que distan mucho de acercarse al primitivo vals, único que ha absorbido el título original.

El pasaje del *Fausto* de Lenau que inserta Liszt al principio de su obra, es muy extenso para ser reproducido aquí. Por otra parte, el carácter diabólico, fantástico, mefistofélico de la obra, apenas si necesita texto en que apoyarse. Es un cuadro de colores vivos, de verbosidad elocuente, donde desde el furioso templar de los instrumentos, hasta los últimos compases de lo *coda* están animados de un espíritu pintoresco y genial.

Allegro vivace (quasi presto).—Comienza la obra una larga introducción imitando el templar de los instrumentos. Poco después comienza á indicarse el tema del vals, hasta aparecer éste en la región central del piano, en la mayor, sencillamente acompañado:



La primera parte va seguida de una segunda, desarrollándose el vals extensamente sobre ambas, casi siempre en fuerte y fortísimo, brillantemente.

Al disminuir la sonoridad en un pasaje más tranquilo, se presenta el tema de la parte central, en re bemol—*un poco meno mosso*—con la indicación de expresivo y amoroso:



Se desarrolla muy extensamente, presentando en su desarrollo distintas formas melódicas y rítmicas, unido á otros motivos de distinto carácter, ya en el tiempo inicial, ya *poco allegretto e rubato*.

Piú mosso.—El primer tema vuelve á aparecer en si bemol, pianísimo, en la región grave, sobre una doble pedal tremo-

lada, desarrollándose extensamente, en forma distinta de la de su primera presentación, apareciendo á veces el tema de la parte central muy alterado.

Tras una cadencia, iniciase la *coda—presto—*, principalmente basada en la melodía central, terminando brillantemente.

CECILIO DE RODA.

EDOUARD RISLER (piano)

C

- Suite, op. 10 (primera parte).
Rendición de Dios en la soledad.
Fantasía cromática y fuga.
Fantasías, op. 12.
Sonata en do menor, op. 11.

(1) A petición de M. Risler, se ha sustituido el tercer programa con la suite de G. Fauré, alterándose por consecuencia el orden de las obras restantes.



El próximo concierto se celebrará el
lunes 15 de abril de 1912, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano)

III (1)

Suite , op. 10 (primera vez).....	ENESCO.
Bendición de Dios en la soledad	LISZT.
Fantasia cromática y fuga	BACH.
Fantasías , op. 12.....	SCHUMANN.
Sonata en do menor , op. 111.....	BEETHOVEN.

(1) A petición de M. Risler, se ha aumentado el tercer programa con la *Suite* de G. Enesco, alterándose por consecuencia de esta adición el orden de las obras restantes.

