

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO X

(204 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

I

PROGRAMA

Primera parte.

Seis preludios y fugas del clave bien temperado (primera parte), compuesto en 1722. BACH.

XXII *Si bemol menor* (primera vez).

XXI *Si bemol mayor*.

XI *Fa mayor* (primera vez).

XII *Fa menor* (primera vez).

VI *Re menor* (primera vez).

V *Re mayor* (primera vez).

Segunda parte.

Fantasia: Sonata en sol mayor, op. 78 (primera vez)..... SCHUBERT.

Molto moderato e cantabile.

Andante.

Menuetto: *Allegro moderato.*

Allegretto.

Tercera parte.

Sonata en fa menor, op. 57. (Appassionata.).... BEETHOVEN.

I *Allegro assai.—Più allegro.*

II *Andante con moto.* (Variaciones.)

III *Allegro, ma non troppo.—Presto.*

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».

Preludio y fuga en si bemol mayor.

Número 21 de la primera parte del clave bien temperado.

El preludio está concebido en un carácter de fantasía ó de improvisación, como una adaptación del estilo órgano al piano.

Con el motivo principal, en un cierto carácter melódico, alternan al principio dibujos en trazos rápidos, en estilo de fantasía. El motivo principal se sustituye después con un apunte rítmico, del que siguen derivándose escalas y rápidas figuraciones, como si toda esta segunda parte del preludio fuese una improvisación. Al final, en el compás penúltimo, vuelve á aparecer la figuración del motivo principal, estableciendo la tonalidad de si bemol.

La fuga, á tres voces, es de una verbosidad, un humorismo y una alegría deliciosos. Su motivo, juguetón y burlesco, reparte el interés con el de los dos contramotivos que sucesivamente van apareciendo, ambos en su mismo carácter, siendo particularmente significativo el primero de éstos, con su franco y persistente dibujo.

En toda la fuga casi no hay más material temático que el del motivo y los contramotivos, que se cruzan, se mezclan, se combinan con facilidad y travesura cada vez mayores. Entre otras curiosidades de forma, determinadas por la abundancia de contramotivos, ofrece esta fuga la de aparecer la exposición con cuatro entradas del motivo (á pesar de ser la fuga á tres voces), repitiéndolo la primera voz en la forma de contestación.

PRELUDIO: Vivace.—Casi todo él está escrito á dos voces. El primer motivo se presenta piano, *leggiermente*, dando el siguiente esquema melódico:



y continuando su disposición en toda la primera parte, interrumpida sólo por breves enlaces en figuraciones rápidas. Estas siguen constituyendo la base del prelude, abandonando todo contacto con el primer motivo, que está reemplazado ahora por otro en acordes llenos (ocho voces). El primero sólo vuelve á indicarse al final.

FUGA: Allegro vivace.—A tres voces. Propone el motivo la primera voz, piano, *scherzando*, y continúa en las entradas de las voces segunda y tercera con los siguientes contramotivos:

The image shows a musical score for a fugue. It consists of two staves of music. The top staff is labeled "Continuativo I." and the bottom staff is labeled "Contramotivo II.". The bottom staff includes the notation "etc" and "8ª baja". The music is written in a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

En vez de continuar con un episodio, la primera voz contesta con el motivo, mientras la segunda y tercera exponen los contramotivos segundo y primero, respectivamente.

La fuga continúa así:

Episodio.

Motivo (sol menor) en la segunda voz (contramotivos en la primera y tercera). Motivo (contestación do menor) en el bajo (contramotivos en la segunda y primera voz). Episodio.

Motivo (contestación mi bemol) en la segunda voz (contramotivos en primera y tercera). Motivo (mi bemol) en la voz superior (contramotivos en la segunda y bajo)

Motivo (contestación si bemol) en la segunda voz (contramotivos en primera y tercera).

Coda.

L. van Beethoven.

(1770-1826)

Sonata en fa menor, obra 57.

El 18 de febrero de 1807 anunciaba el *Wiener Zeitung* la publicación de esta sonata, compuesta en 1804, durante la estancia de Beethoven en Döbling.

El relato de Ries sobre el origen del último tiempo es bien conocido. Le acompañaba en sus paseos por el campo, y uno de ellos se prolongó tanto, que no volvieron á Döbling hasta las ocho de la noche. «Beethoven había estado canturreando muy bajo durante todo el tiempo, sin que se pudiera percibir ningún sonido distinto. Al preguntarle qué le ocurría, me dijo: «Tengo una idea para el último tiempo de la sonata» (en fa menor, obra 57). Cuando volvimos entró en su cuarto, se abalanzó al piano sin quitarse siquiera el sombrero, yo me senté en un rincón, él se olvidó completamente de que yo estaba allí, y durante cerca de una hora estuvo tocando, corrigiéndose y repitiendo hasta hacer el final tal como hoy lo admiramos. Al levantarse del piano y verme, se sorprendió y me dijo: «Vete; no te puedo dar hoy lección; necesito trabajar.»

Schindler, al contrario, indica que esta sonata fué escrita en Hungría el año 1806, durante el tiempo que pasó Beethoven con el Conde de Brunswick, y una anécdota no menos conocida que la anterior parece dar á su dicho cierta autoridad.

De Hungría se marchó á Silesia con el Príncipe Lichnowsky. Una noche le rogó el Príncipe que tocara. Beethoven se negó tan obstinadamente, que su huésped llegó á decirle que le iba á encerrar en una prisión. Tan en serio tomó la amenaza, que se fué á su cuarto, recogió sus papeles (entre ellos el manuscrito de esta sonata), se descolgó por una ventana y, corriendo por el campo, no paró hasta encontrar un coche que le condujo á Viena. En el camino le sorprendió una tempestad que mojó por completo cuanto llevaba en su maleta. Apenas llegó á Viena fué á ver á su amigo Bigot, y al dolerse del estado en que habían quedado sus papeles, Mme. Bigot, que era una gran pianista, cogió el manuscrito y, á primera vista, lo leyó en el piano. Beethoven se lo regaló después, en prueba de afecto y de admiración.

Quizás no sean incompatibles ambas versiones. Beethoven, al concebir una obra, al determinar y fijar las ideas, fijaba al

mismo tiempo el plan de su concepción, tanto en su desarrollo temático como en su dirección interna. Su trabajo posterior se reducía á madurar la idea primitiva, á depurarla; y si á este procedimiento, tan habitual en él, se agrega que probablemente los tres tiempos de esta sonata fueron compuestos en fechas distintas, podrán conciliarse ambas versiones, fijando Döbling (1804) como lugar de su nacimiento, y 1806 como año de su terminación.

La dedicatoria al Conde de Brunswick de sonata tan importante ha sido muy comentada. Era el Conde gran músico, un verdadero virtuoso del violonchelo, y Schindler refiere que su admiración y devoción por Beethoven podían compararse con muy pocas, que había llegado á tener gran ascendente sobre él, y que era de los que mejor comprendían y más habían penetrado en el genio del gran compositor. La hermana del Conde, la Condesa Teresa de Brunswick, fué, según muchos, esa «amada inmortal» por la que Beethoven sintió tan profunda pasión. De aquí que, á pesar de estar dedicada á ella la sonata siguiente, se haya querido ver en ésta un homenaje indirecto á ese amor, dedicándola al Conde y hablando en ella el lenguaje con que su alma se hubiera dirigido á la Condesa.

El nombre de *appassionata* no es de Beethoven: se lo agregó el editor Cranz, de Hamburgo, y ha sido universalmente aceptado, no sin grandes reparos. Más beethoveniana podría ser la respuesta dada á Schindler sobre estar inspiradas, tanto esta obra como la sonata en re menor (ob. 31, núm. 2), en *La tempestad*, de Shakespeare, si no se hubiera puesto tan en duda la autenticidad de ese relato. Otros la han llamado «tragedia del sentimiento»; otros han establecido una cierta comparación entre ella y algún héroe de Goethe. Nagel hasta ha apuntado la sospecha de que la obra no sea más que una expansión, una exteriorización del amor de Beethoven.

En general, no consideran los más autorizados comentaristas que exista aquí mayor pasión que en las otras sonatas, ni una influencia externa de fuerza, ni una tragedia propiamente dicha, puesto que en el final el héroe no sucumbe, sino triunfa. Más bien parece una obra completamente interior, que conduce á un mundo nuevo de sombrías pasiones, de profundos tormentos del alma; y así como, según observa Reichard, en la obra de *Coriolano* acaba Beethoven por hablar él mismo en vez de hacer hablar á su héroe, aquí también, partiera ó no de *La tempestad*, de Shakespeare, es él, es su alma la que traza un episodio de su vida, en el estilo de esas *poesías de ocasión* que para Goethe constituían lo más elevado del arte. Así lo indica Köhler.

Otra circunstancia más externa y menos importante ha sido notada en estas obras. En el primer período de la vida vienesa de Beethoven aparecen tres sonatas hechas en estilo brillante, de técnica difícil, y una vez compuestas abandona ese camino para emprender otro. Ahora también produce estas tres obras (53, 54 y 57) en un estilo más brillante que las demás, y aun cuando su contenido se distancia mucho del de las anteriores,

no por ello la observación es menos curiosa. De todos modos, esa dificultad técnica que presentan ha contribuido grandemente á hacer, tanto á esta sonata como á la obra 53, las más favoritas de los grandes pianistas.

Los dos temas principales del **assai allegro** tienen tal analogía rítmica, que más de un escritor considera el segundo como una inversión libre del primero. «Este se levanta—dice un comentarista—como un espectro que surge de lo profundo, contrastando con el segundo, maravillosa corriente de simpatía y de consuelo.» Ambos temas tienen un carácter psíquico: el primero, amenazador, siniestro, sombrío, nacido de profundas pasiones; el segundo, noble, grandioso, es como el conjuro que calma la tempestad (Nagel). Entre ambos se entabla una lucha de grandeza sublime y plástica expresión, con su *pathos* intenso y su admirable elocuencia.

El agotamiento de las fuerzas en la lucha anterior trae en el **andante con moto** ese espíritu de profunda paz (Nagel); es una plegaria de consuelo surgiendo de la honda desolación, una súplica ferviente (Marx). Su admirable sentimiento se desenvuelve en variaciones, en las que, si no se ha perdido todavía el contacto con la idea fundamental que inspiraba las antiguas variaciones, se ha alejado tanto de ella, que más bien deben considerarse como el precedente de las de la última sonata que como evolución inmediata de las de Haydn y Mozart. El tema va ascendiendo gradualmente de la región oscura á otras más claras, de la meditación al éxtasis, hasta llegar á la final, donde, según un comentarista, «el alma parece haber abandonado la tierra».

La violencia repentina y siniestra con que se inicia el **final** hace aparecer á poco la grandiosa tempestad de dolor. Muchos han señalado en él las mismas tres características que atribuye Goethe á su héroe Egmont: esperanza, valor y fuerza. No hay en este final ni tranquilidad ni desesperación, no pierde el héroe la confianza en su propio esfuerzo, es una tempestad que limpia la atmósfera (Nagel); siempre adelante, á pesar de la tormenta, sin pararse ni descansar (Marx). Su belleza es tan grande, y su sentido tan claro, tan profundo y tan avasallador, que apenas si los comentaristas discrepan en lo fundamental de su intención y en el carácter victorioso y resuelto del *presto* final.

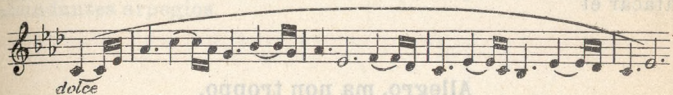
Assai allegro.

El primer tema, pianísimo, en fa menor, es expuesto sencillamente, ascendiendo de la región grave á la aguda:



Repetido en sol bemol menor, y después de insistir en su terminación, aparece en la región grave del piano un motivo de cuatro notas, de ritmo idéntico al del primer tiempo de la quinta sinfonía, que continúa interviniendo en la formación del tema.

El episodio de transición comienza con el motivo inicial en fortísimo, al que van agregándose otros nuevos elementos, preparando la aparición del segundo tema, en la bemol, *dolce*, sencillamente acompañado, cuya primera parte empieza así:



Repetido á la octava superior, con su final alterado, una escala descendente presenta en seguida la segunda parte del mismo, en la bemol menor, más agitada y fuerte. Unos pocos compases constituyen el período de cadencia.

El desarrollo sigue el plan de la parte expositiva, y en él van apareciendo sucesivamente los elementos característicos del primer tema, de la transición y del tema segundo, en labor temática. Un nuevo episodio en arpeggios, terminado en la repetición de una pedal, hace comenzar la reproducción, con mayor interés que en su exposición primera, algo ampliada en algunas ocasiones.

La *coda* utiliza al principio el primer motivo en el bajo, después el segundo tema, y tras un nuevo episodio, este tema segundo sigue apareciendo en la *stretta—più allegro—*, terminando con una última y breve intervención de los dos motivos principales, primero en sentido ascendente (segundo motivo), y después descendente (primero).

Andante con moto.

En forma de tema con variaciones. El tema, en re bemol, lo canta, piano y *dolce*, la región grave,



y consta de las dos repeticiones tradicionales.

Las variaciones se suceden en esta forma:

Primera. El tema aparece cortado por silencios, siempre en la misma región grave, con acompañamiento sincopado en el bajo.

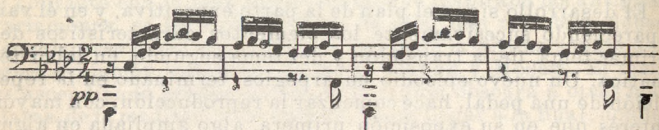
Segunda. Piano y *sempre legato*. La melodía se presenta en una octava más aguda en forma arpegiada.

Tercera. Sobre un dibujo muy movido de la parte inferior, que se produce ahora en la región central, la melodía aparece en síncopas, y en la octava superior á la de la variación precedente. Las repeticiones de las dos partes del tema están escritas de nuevo, con grandes alteraciones.

Cuarta. Piano y *dolce*. El tema aparece en su forma primitiva, saltando de una octava á otra, con mayor interés en el bajo. En vez de terminar, deja el sentido en suspenso para atacar el

Allegro, ma non troppo.

La introducción comienza en fortísimo. Un pasaje descendente que se inicia en piano y llega al fuerte por un *crescendo*, presenta el primer tema del final, pianísimo, en fa menor:



Al repetirlo se le agregan unos acentos dolorosos en la parte superior, que continúan engendrando el resto.

La transición utiliza como motivo el de los dos primeros compases del tema, que repite varias veces, para presentar en seguida el segundo tema, sobre adornos en la región aguda:



Continuado á la octava inferior, va seguido del período de cadencia, basado, como el de transición, en el comienzo del primer tema, terminando la parte expositiva con un arpeggio que recorre casi toda la extensión del teclado.

En el mismo motivo se basa también el principio de desarrollo. Un elemento melódico nuevo se presenta á poco, formando un episodio interesante seguido de una nueva aparición del motivo inicial, que da entrada á un episodio de enlace en arpeggios, y que después de unos acordes en pianísimo inicia la reproducción.

Al primer tema se agregan ahora nuevos elementos contrapuntísticos en la repetición de su primera parte; la transición y el segundo tema aparecen poco alterados, y la cadencia se

prolonga durante algunos compases para enlazarse con la *coda* —*presto*—, iniciada por un nuevo motivo,



dividido en dos partes, y ambas repetidas. El final de la *coda* se desarrolla sobre el primer motivo, siempre en fuerte y con abundantes arpeggios.



El próximo concierto se celebrará el
miércoles 2 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)

II

- Seis preludios y fugas del clave bien tempe-
rado (primera parte)..... BACH.
I *Do mayor* (primera vez).
II *Do menor* (primera vez).
VIII *Re sostenido menor (mi bemol menor)*
(primera vez).
VII *Mi bemol mayor* (primera vez).
XVI *Sol menor* (primera vez).
XV *Sol mayor* (primera vez).
Estudios sinfónicos, op. 13..... SCHUMANN.
Sonata en fa sostenido mayor, op. 78.... }
Sonata en sol mayor, op. 79..... } BEETHOVEN.
Sonata en mi menor, op. 90..... }

