

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO XVI

(210 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

VII

PROGRAMA

Primera parte.

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

- III *Do sostenido mayor* (primera vez).
- IV *Do sostenido menor* (primera vez).
- XIII *Fa sostenido mayor* (primera vez).
- XIV *Fa sostenido menor* (primera vez).
- XXIV *Si menor* (primera vez).
- XXIII *Si mayor* (primera vez).

Segunda parte.

Sonata en mi bemol menor..... P. DUKAS.

- I *Moderadamente deprisa.*
- II *Tranquilo, un poco lento, muy sostenido.*
- III *Vivamente, con ligereza.*
- IV *Muy lento, animado.*

Tercera parte.

Sonata en la bemol mayor, op. 110..... BEETHOVEN.

- I *Moderato cantabile, molto espressivo.*
 - II *Molto allegro.*
 - III *Adagio, ma non troppo.*
- Fuga: *Allegro, ma non troppo.*

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».

Paúl Dukas.

(1865)

Sonata en mi bemol menor.

Si Paúl Dukas no se distingue por la fecundidad de su obra, si sólo de tarde en tarde produce alguna, en cambio, sus composiciones llevan un sello tal de perfección, de meditación, están tan depuradas, que sería difícil establecer entre ellas otra clasificación de bondad que la impuesta por la elevación del género á que pertenecen. Su poema *El aprendiz de brujo* es quizás la única obra de los modernos compositores franceses que figura constantemente en el repertorio universal; sus dos obras de piano *Variaciones sobre un tema de Rameau* y la *Sonata en mi bemol menor* son de lo más elevado que ha producido modernamente la literatura del piano; su ópera *Ariana y Barba Azul* fué acogida, al ser estrenada, como obra de un arte elevado y sincero.

La sonata en mi bemol menor, terminada en septiembre de 1900, fué ejecutada por vez primera en la sala Pleyel el 10 de mayo de 1901 por Edouard Risler. Pierre Laio, el célebre crítico de *Le Temps*, la juzgó así: «El pensamiento posee una intensidad de energía, una riqueza de substancia verdaderamente singulares, expresadas en un lenguaje firme, sostenido, de fuerte construcción. Muy vasta de proporciones, jamás acusa debilidad ni indecisión; es, al contrario, siempre robusta y jugosa. De una infinita complejidad armónica en el detalle, da, en conjunto, una impresión de sencillez: tan necesario parece el enlace de sus modulaciones, tan meditado el plan de cada uno de sus tiempos, tan claro aparece al espíritu la estructura de la obra. Ni un momento de vacilación, de duda ó de extravío; sin cesar se siente el oyente arrastrado, conducido por una voluntad dueña de sí misma, segura de su deseo. Ni una frialdad, nada de rígido ó de inanimado; en todas partes una especie de convicción apasionada, de lógica ardiente, de emoción imperiosa, cuyo poder domina; porque esta obra no se dirige sólo á la razón, sino también á las almas, y no sólo la rige la inteligencia, sino el sentimiento también: está animada por una acción interior.»

En el **primer tiempo** se destaca ya la personalidad del autor, la extremada sencillez de la línea melódica y la complicación armónica del acompañamiento. Malherbe califica los dos temas

de característicos en su masculina belleza; el primero más agitado y doloroso que el segundo. De construcción sólida, no se limita en el desarrollo á reproducir las ideas, sino más bien á modelarlas nuevamente, en una nueva creación, mezclando con ellas presentimientos del *scherzo*, nuevos apuntes. Como en el primer tiempo de la sonata de piano y violín de César Franck, el segundo tema apenas si se modifica en las sucesivas presentaciones.

La serenidad y la grandeza dominan en el **andante**, principalmente en el primer tema, con la pureza y sencillez de su melodía. El segundo tema, más inquieto en su cromatismo, contrasta con el anterior. Al reproducirlos, ambos aparecen envueltos en un ambiente de nueva idealidad, que todavía persiste hasta la terminación.

El **scherzo** parece traer un recuerdo del célebre *staccato* de los *scherzi* de Mendelssohn, en un ambiente más varonil. Como preparación al trío surge el primer tema del primer tiempo, resuelto después en un fugado (el tema del cual parece una transformación del citado tema del primer tiempo), acercándose así al carácter cíclico de las obras de César Franck.

Quizás el tiempo más importante es el **final**, donde parecen verse surgir los espíritus de Beethoven, Brahms y César Franck. El motivo que inicia la introducción, tratado al principio mirando á los grandes preludios de órgano de Bach, circula luego por todo el tiempo como savia de animadora voluntad. El primer tema lo tiene Vincent d'Indy por «una de las ideas musicales más esencialmente sinfónicas que se han escrito en estos últimos años»; el segundo tema, con sus dos partes, si en la primera acusa una influencia de las ideas de César Franck, en la segunda, como una marcha heroica, se destaca con vigor la personalidad de Dukas, aunque quizás sin llegar á la belleza de las ideas anteriores. El organismo de este tiempo final es admirable por su grandiosidad y su espíritu. Con razón dice de él Pierre Lalo «que da la sensación de una oda llena de inmensa alegría heroica», que es «como un canto de triunfo de la Voluntad victoriosa».

Moderadamente deprisa.

En mi bemol menor, piano, expresivo y marcado, comienza la exposición del primer tema sobre un movido acompañamiento:



Continúa su exposición en la bemol menor, y después de un breve episodio, se hace oír en el bajo una indicación del segundo tema en do bemol, que prepara la entrada del mismo en sol

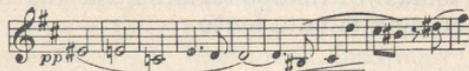
Vivamente, con ligereza.

El tema, en si menor, con su característico ritmo repartido entre las dos manos,



se desarrolla libremente, casi siempre en piano, mezclado á veces con apuntes episódicos.

Una tranquila indicación del tema que inició el primer tiempo se resuelve en un motivo más lento, misterioso, que inicia un fugado á cuatro partes,



que desempeña la función de trío.

La primera parte vuelve á exponerse con algunas modificaciones, mezclándose con su final el motivo de la fuga y terminando aéreamente, pianísimo.

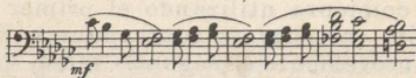
Muy lento.—Animado.

Muy lento.—La larga introducción comienza fortísimo, con el motivo en mi bemol menor



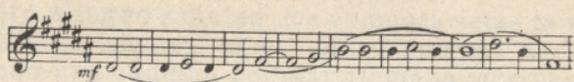
y se extiende largamente en carácter de fantasía.

Animado.—El primer tema, en mi bemol menor, se inicia medio fuerte en la región grave,



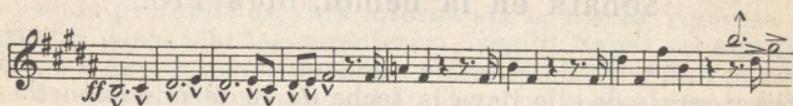
continuando después á la octava superior. Su característico ritmo continúa persistiendo por algún espacio, hasta iniciarse la transición sobre un característico dibujo en el bajo y un nuevo motivo episódico después.

El segundo tema, de largas proporciones, se inicia en si mayor (do bemol), muy cantable, medio fuerte, con su amplia melodía,



reproducida después en mi mayor, y enlazándose más tarde en un breve desarrollo uno de sus elementos con el principio de la segunda parte de este segundo tema.

La segunda parte del tema aparece á poco en si mayor, cantada en la región media, fortísimo,



iniciándose sobre ella el desarrollo de la parte central, en el que desempeña principal papel la inversión melódica del principio del primer tema de este tiempo. El tema de la introducción reaparece á poco en fuerte, ampliamente tratado, para volver á la nueva exposición del primer tema.

Este aparece ahora á la octava superior, algo más conciso; la transición prepara, como antes, el segundo tema con sus dos partes características, ambas en mi bemol, muy ampliada la primera. En la extensa *coda* interviene el tema de la introducción, y después un fragmento del segundo tema, terminando en fortísimo.

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 profun-

do 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 amabilità*, ocupa los cuatro primeros com-

pases; 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 construída 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.

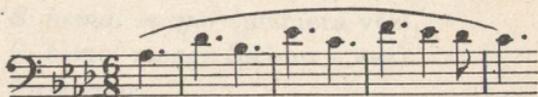
Una introducción en forma de recitado, en que la tonalidad cambia frecuentemente, y en la que se suceden las indicaciones de *più adagio*, *andante*, *adagio*, *meno adagio*, etc., á veces dentro de un mismo compás, precede al *adagio, ma non troppo*, en el que se inicia la fórmula de acompañamiento.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

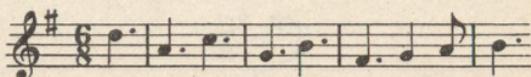
FUGA: Allegro, ma non troppo.

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 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*.

Allegro: me non troppo

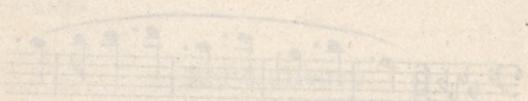
Il primo movimento è in forma di minuetto, con un tempo moderato. Il secondo movimento è un adagio, con un tempo molto lento. Il terzo movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quarto movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quinto movimento è un allegro, con un tempo moderato.



Il primo movimento è in forma di minuetto, con un tempo moderato. Il secondo movimento è un adagio, con un tempo molto lento. Il terzo movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quarto movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quinto movimento è un allegro, con un tempo moderato.

FUNNI: Allegro: me non troppo

Il primo movimento è in forma di minuetto, con un tempo moderato. Il secondo movimento è un adagio, con un tempo molto lento. Il terzo movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quarto movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quinto movimento è un allegro, con un tempo moderato.



Il primo movimento è in forma di minuetto, con un tempo moderato. Il secondo movimento è un adagio, con un tempo molto lento. Il terzo movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quarto movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quinto movimento è un allegro, con un tempo moderato.



Il primo movimento è in forma di minuetto, con un tempo moderato. Il secondo movimento è un adagio, con un tempo molto lento. Il terzo movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quarto movimento è un allegro, con un tempo moderato. Il quinto movimento è un allegro, con un tempo moderato.

El próximo concierto se celebrará el miércoles 23 de abril de 1913, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano).

VIII

Seis preludios y fugas del clave bien temperado

(segunda parte)..... BACH.

V *Re mayor* (primera vez).

VI *Re menor* (primera vez).

XXI *Si bemol mayor* (primera vez).

XXII *Si bemol menor* (primera vez).

XII *Fa menor*.

XI *Fa mayor* (primera vez).

El valle de Obermann (de *Los años de peregrinación*) (primera vez)..... } LISZT.

Estudio en re bemol (*Un suspiro*) (primera vez) }

Polaca en mi mayor, núm. 2..... }

Sonata en do menor, op. 111..... BEETHOVEN.



El próximo concierto se celebrará el
 miércoles 23 de abril de 1915, en el Tea-
 tro de la Comedia, a las cinco de la tar-
 de, con el siguiente

T. BOGARAMA

EDOUARD RISSER (piano)

1911

Los preñidos y fugas del clave bien temperado
 (segunda parte) Basso
 V. No mayor (primera vez)
 VI. No menor (primera vez)
 XVII. No menor mayor (primera vez)
 XVIII. No menor mayor (primera vez)
 XIX. No menor
 XXI. No mayor (primera vez)
 El valle de Obermann (de los años de juventud)
 (segunda parte) Tercer
 Estudio en re bemol (en suspiros) (primera vez)
 Estudio en mi mayor, opus 8
 Estudio en do menor, opus 111 Bartolomé

