

SOCIEDAD FILARMÓNICA
MADRILEÑA



AÑO V. -1905-1906

CONCIERTO XII

(92 de la Sociedad)

SÁBADO 21 DE ABRIL DE 1906

Sres. E. RISLER (Piano)

A. HEKING (Violonchelo)

TEATRO ESPAÑOL

A las cuatro y media de la tarde

Oficinas: Carretas, 27 y 29, Madrid.

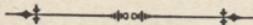


EDUARDO RISLER

Por tercera vez toma parte este célebre artista en los conciertos de nuestra Sociedad. Nació en Baden en 1873, estudió con Diemer y con Chabrier en París, más tarde con Stavenhagen, d'Albert, Lessmann, etc. En 1896 desempeñó las funciones de repetidor en el teatro Wagner en Bayreuth. Su fama de pianista se ha hecho universal en estos últimos años, principalmente como intérprete de Beethoven y de sus sonatas. Constantemente las ejecuta, y en muchas ocasiones ha hecho el ciclo completo de ellas en un série de conciertos, en París, en Francia, en Alemania, etc.

ANDRÉ HEKKING

Nació en Burdeos el 30 de Noviembre de 1887, estudió el violonchelo con su tío Carlos Hekking, y desde la edad de 10 años comenzó á dar conciertos en Holanda, Bélgica, Alemania, América, etc. Varias veces ha recibido proposiciones para actuar como concertino en la orquesta Lamoureux, pero ha preferido siempre continuar como solista en sus *tournées* y ayudar en Burdeos al fomento de la afición musical, formando parte de la Sociedad de cuartetos, de la Sociedad de conciertos populares y de la Sociedad filarmónica de su ciudad natal.



Programa

Consagrado á BEETHOVEN

Primera parte

DOCE VARIACIONES para piano y violonchelo sobre el tema
Ein Mädchen oder Weibchen en la ópera de Mozart
La flauta encantada (1.ª vez).

QUINTA SONATA para piano y violonchelo en *re mayor*
Op. 102 n.º 2 (1.ª vez).

- Allegro con brio.*
- Adagio con molto sentimento d'affetto.-Allegro fugato.*

Sres. Risler y Hekking

Segunda parte

SONATA para piano en *do menor* n.º 32. Op. 111.

- Maestoso.-Allegro con brio ed appassionato.*
- Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile.*

Sr. Risler.

Violonchello }
Aria - Bach
Largo - Haendel

Tercera parte

TERCERA SONATA para piano y violonchelo en *la mayor*.

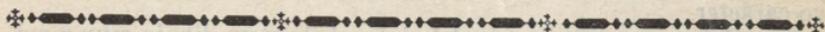
Op. 69.

- Allegro ma non tanto.*
- Scherzo. Allegro molto.*
- Adagio cantabile.-Allegro vivace.*

Sres. Risler y Hekking.

Piano Erard.

Descansos de 15 minutos.



No se permitirá la entrada y salida del salón durante la ejecución del programa. Quedan prohibidas las repeticiones.

NOTAS

L. van Beethoven

(1770-1827)

Obras para piano y violonchelo (continuación)

DOCE VARIACIONES

sobre el tema «Ein Mädchen oder Weibchen», en la ópera de Mozart La flauta encantada

El tema es el de la tan conocida aria de Papageno en el segundo acto de la ópera, *Colomba o tortorella*. Aunque lleva el 66 como número de obra fueron compuestas en 1798, y son por lo tanto contemporáneas de las tres sonatas para piano (obra 10) y de los tres trios para instrumentos de arco (obra 9). En la primera edición publicada en el mismo año 1798, aparecieron sin número y con el siguiente título: *XII Variations sur le thème (ein Mädchen oder Weibchen) de l'opera die Zauberflöte pour le Piano-Forte avec un Violoncelle obligé, composées par Louis van Beethoven: à Vienne chez Jean Traeg*. Al reimprimirlas más tarde la casa Artaria y Compañía de Viena, se les adicionó el número de obra (66) con el cual figuran actualmente.

Es de las pocas producciones de Beethoven que carecen de dedicación. Su carácter es casi completamente mozartiano en las primeras variaciones; en las siguientes se inicia un sentimiento de mayor elevación.

El tema lo expone el piano en fa mayor (*allegretto*).



Las variaciones se desarrollan en el orden siguiente:

- 1.ª Para piano solo: el tema se desenvuelve en interesantes juegos.
- 2.ª El violonchelo canta el tema, acompañándolo al principio el piano, en una realización á tres partes, que le hace perder su primitivo carácter.
- 3.ª Sobre una nota tenida del violonchelo y un dibujo muy movido en la mano izquierda del piano, aparece el tema en la derecha en valores sincopados.

4.^a Dialogan el tema ambos instrumentos; el violonchelo, severamente, el piano con jugueteos y alteraciones.

5.^a En carácter principalmente rítmico y con intervención de los dos instrumentos.

6.^a Podría considerarse como la inversión de la 4.^a. El canto aparece entre arabescos del piano, sostenido por acordes á contratiempo.

7.^a Le acompaña la indicación *sempre pianissimo* y está constituida por un canto muy ligado, dulcísimo, del piano, con ligeras intervenciones del violonchelo.

8.^a En ritmo de danza y caracterizada por estar doblado el canto en las dos manos del piano, siempre en terceras.

9.^a La acentuación de notas ligadas dos á dos constituye su fisonomía especial.

10.^a *Adagio* en fa menor, en un cierto carácter de marcha fúnebre, sobre todo en su segunda parte.

11.^a *Poco adagio quasi andante*. Continúa en ella la tonalidad anterior, y el sentimiento doloroso y dramático.

12.^a *Allegro*, en fa mayor y en $\frac{3}{4}$: en carácter de final, con mayor desarrollo que las anteriores y conteniendo apuntes que podrían servir de motivo para variaciones nuevas.

Quinta sonata en re mayor, op. 102, n.º 2

Las notas que en el programa anterior indicaban la historia y origen probable de la sonata cuarta (op. 102, n.º 1) son igualmente aplicables á esta, que con aquella forma una sola obra.

La devoción y el afecto que Beethoven sentía hacia su amiga la Condesa Erdödy, á quien están dedicadas, parece ser la inspiración que en ellas palpita.

Esta sonata es la última de las que compuso para piano y violonchelo. Como su gemela la número cuatro, es de cortas proporciones; los temas son breves y muy característicos. Es la única que tiene *Andante* con personalidad propia, en la forma clásica de *Allegretto*, con su primera y tercera parte en menor, y la segunda en mayor. El tiempo final lo constituye una fuga, forma por la que Beethoven siente especial predilección en sus últimas obras. El matiz piano ó pianísimo domina en casi toda ella, como en todas sus últimas producciones, cuando infunde á sus temas y á su creación ese sentimiento interior de intensidad penetrante, jamás igualado por ningún otro compositor.

Allegro con brio

El piano ataca, sin introducción, el tema principal



que en matiz piano y con la indicación *dolce* continúa el violonchelo, compartiéndolo después por igual ambos instrumentos, en un sentimiento anable. La transición para el segundo tema, (de muy breves proporciones, como en la sonata número 1 de esta misma obra) la constituye un episodio sobre el principio del primero. El segundo, lo inicia el violonchelo y lo continúa el piano, en la mayor.

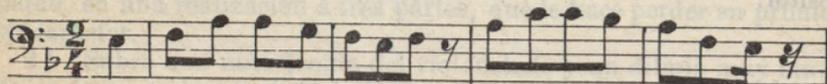


Un dibujo rítmico muy típico interviene enseguida caracterizando el periodo de cadencia, que se desarrolla en muy pocos compases.

Al comenzar el trabajo temático inicia el violonchelo el primer motivo, sobre un dibujo en sextas y en terceras, duplicadas en las dos manos del piano. Un segundo episodio, tan breve como el anterior, prepara la reproducción de la parte expositiva, en la que el primer tema aparece más adornado y menos severo que anteriormente. Al terminar la parte de cadencia, vuelve á hacerse oír por tres veces el primer motivo para atacar la coda sobre una nueva indicación del tema segundo, coda constituida principalmente por unos misteriosos acordes sobre un trémolo medido del bajo, é interrumpida bruscamente por el dibujo en semicorcheas del tema inicial, que conduce á los acordes finales.

Adagio con molto sentimento d'affetto.

A media voz, acompañado por el piano en una realización severa á cuatro partes, y en un carácter casi religioso, de íntima devoción, expone el violonchelo el tema en re menor.



Apenas terminado de cantar, inicia el piano este expresivo dibujo



que pasando del uno al otro instrumento, siempre en un sentimiento doloroso, sin salirse apenas del matiz piano, y alternando á veces con recuerdos del tema inicial, se transforma en este canto dulce, afectuoso y noble en re mayor iniciado por el piano



el desarrollo del cual ocupa la mayor parte del *adagio*, toda su parte central.

Vuelve á reproducirse la primera parte, con mayores adornos, y otro canto noble, también en pianísimo, prepara la entrada del

Allegro fugato

Como en el último tiempo de la sonata anterior (Op. 102 n.º 1) inician el motivo cortado por calderones, primero el violonchelo y luego el piano. El primero ataca el tema de la fuga á cuatro partes



en la que domina ese carácter fresco y alegre del tema, casi siempre desarrollada en pianísimo y dulcemente con sus inversiones y episodios. Una detención en un calderón, la resuelve el violonchelo exponiendo un contramotivo, con el que sigue desarrollándose la fuga. Más tarde, son los trinos los que la acompañan, con carácter de pedal, en sus estrechos, hasta que se inicia la breve peroración con que termina.

Sonata III en la mayor, op. 69

Es generalmente conocida con el nombre de gran sonata, y fué compuesta en el año 1808, al mismo tiempo que la sintonía pastoral (op. 68). La primera edición se publicó en el mes de Abril de 1809 por la casa Breitkopf & Härtel con el título de: *Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle composée et dédiée à Monsieur le Baron de Gleichenstein par Louis van Beethoven.*

En estos años la vida de Beethoven casi la absorbe su amor por Teresa Malfatti. De ella y de su hermana, jóvenes encantadoras, pianistas excelentes, artistas de verdadero talento, se habían enamorado Beethoven y el barón de Gleichenstein, gran amigo del primero y su confidente principal en esta época. Beethoven le toma como consultor para vestirse á la moda, para elegir sus trajes y sus sombreros, le escribe constantemente con cualquier pretexto, siempre lleno de dudas, pues mientras el barón era correspondido por la hermana de Teresa, con la que se casó poco después, el gran compositor no alcanzaba una respuesta definitiva.

Algún párrafo de las cartas dirigidas por Beethoven á su amigo, evidencia claramente el estado de su espíritu: «O tu vives en un mar sereno y tranquilo (le dice por los meses en que componía esta sonata) ó estás ya al abrigo del puerto, y ó no sientes las torturas del amigo que se encuentra en la tempestad ó no tienes corazón. ¿Qué pensarán de mí en la estrella de Venus Urania? ¿Cómo me juzgarán sin verme?... Me ocultas algo, quieres contentarme, y me haces más daño con tus vaguedades, que con la verdad, por fatal que sea... No puedo confiar á la pluma lo que me pasa!»

En esta situación de incertidumbre vive Beethoven hasta 1810, en que decidido á salir de dudas, encarga á su amigo Wegeler el arreglo de los documentos para casarse con Teresa Malfatti. Wegeler no recibió respuesta á su envío. El proyecto tan acariciado se había deshecho por completo, y la ilusión mayor de toda la vida de Beethoven había venido al suelo por desamor de Teresa ó por la oposición de sus padres. Poco antes había escrito Beethoven en uno de sus cuadernos de apuntes, un día que, en Baden, vió pasar á su adorada. «No! Sólo el amor puede dulcificar las amarguras de mi vida! Dios mio, haz que haya encontrado al fin, aquella cuyo cariño me fortifique en la virtud!»

Esta sonata es hermana de la sintonía pastoral, por la tranquilidad que en ella domina, por la serenidad con que se desarrolla en general. Como la mayor parte de las otras, carece de *Andante*, pues no puede merecer este nombre el breve *Adagio* que precede al último tiempo. En cambio el *Scherzo*, tiempo central se desenvuelve en la forma de mayor amplitud que empleó Beethoven en movimiento de esta clase. La gracia y la frescura de la primera parte, de este *Scherzo*, lo humorístico de todo él, el tema y la disposición del trío, en el que parece verse una sonrisa de ironía ó de burla inocente, hacen de este tiempo el punto culminante de esta hermosa obra.

Allegro ma non tanto

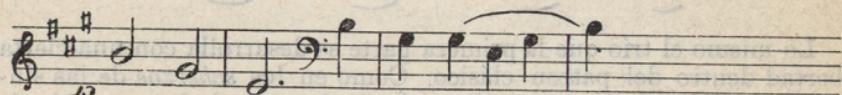
El violonchelo á solo inicia el tema principal, en la mayor, en un sentimiento de dulzura



continuado por el piano y terminado en las dos primeras exposiciones por una corta cadencia. Al terminar la segunda ataca piano esta transformación del tema,



y tras un corto episodio de transición surge el segundo tema, en mi mayor, en la mano izquierda del piano, acompañado de una imitación del mismo en la derecha y de escalas en el violonchelo



tema que repetido por este instrumento conduce á una frase apasionada



que inicia el piano y reproduce el violonchelo en su región más grave. El periodo de cadencia, de muy breves proporciones termina esta parte positiva.

El trabajo temático comienza sobre las tres primeras notas del tema inicial, desarrollándose después principalmente sobre la transformación del mismo antes apuntada en imitaciones y diálogos cada vez más interesantes. Una nueva aparición de él en su forma primera (en fa sostenido menor) prepara la vuelta de la primera parte, con una sola exposición del mismo.

A la terminación de la cadencia comienza la coda con un nuevo episodio en pianísimo sobre dicho tema, episodio que se resuelve, tras un gran *crescendo* en la forma inicial del mismo, y descendiendo la sonoridad vá apagándose poco á poco hasta el acorde final.

Scherzo. Allegro molto

El tema de la primera parte, en la menor



lo ataca el piano. Lo característico de su ritmo, la gracia y la facilidad con que se desarrolla, el interés con que lo acompaña en cada nueva presentación, es siempre genuinamente beethoveniano. No tiene repeticiones de sus periodos, como en la generalidad de los *minuetos* y *scherzos*, y como curiosidad de mecanismo pianístico, ofrece el de ser una de las primeras obras en que Beethoven emplea el cambio de dedo sobre una nota ligada. La primera parte termina con la repetición constante de las notas *si-la*, sobre las que el violonchelo en doble cuerda ataca el trío en la mayor



Lo mismo el trío que la primera parte se desarrolla con una cierta libertad dentro del patron clásico. Como en los *scherzos* de las sinfonías cuarta y séptima, reproduce el trío después de la repetición de la primera parte; y aquí vuelve á repetir íntegramente de nuevo esta última terminando con una corta y graciosa coda en la que el tema se desvanece en un esfumado pianísimo.

Adagio cantabile.-Allegro vivace

Adagio cantabile. En mi mayor, muy breve, y compuesto de una sola frase de gran ternura



que apunta el piano y repite el violonchelo, el cual sobre una corta cadencia ataca el

Allegro vivace, en pianísimo, con el tema, sencillo y franco



acompañado por el piano, quien lo repite en su región aguda, siempre dulcemente. Un episodio muy movido conduce al segundo tema repartido entre los dos instrumentos



y á la terminación del cual vuelve á continuar desarrollándose el tiempo, muy animado, sobre escalas y figuraciones en semicorcheas de ambos instrumentos.

El trabajo temático se inicia con alteraciones del primer tema, en pianísimo, hasta que, por una progresión del violonchelo acompañada por la repetición constante de la nota *sol* en el piano, llega al fortísimo, en el que sigue desarrollándose un nuevo episodio. Otra nueva progresión ascendente del piano, en pianísimo se resuelve, sin *crescendo*, por un corto *ritardando*, en el primer tema y con él en la reproducción de la primera parte, á la que se agrega una larga coda, de gran interés, con intervención constante del tema principal.

Sonata de piano, n.º 32, en do menor (op. III)

El grado más culminante de la obra de Beethoven, el punto de partida, jamás superado, de todo el arte moderno, lo constituyen las cinco últimas sonatas para piano, la novena sinfonía, la Misa en re, y los cinco últimos cuartetos.

Su última sonata de piano, la en do menor, obra 111, está encabezada en el manuscrito original con la fecha 12 de Enero de 1822; fué publicada simultáneamente en París y en Berlín en Abril de 1823 por el editor Schlesinger; corregida más tarde por Beethoven mismo y publicada de nuevo en esta forma por la casa Cappi y Diabelli de Viena. Está dedicada al Archiduque Rodolfo, uno de sus protectores más decididos y constantes.

Por su estilo, por su tendencia, por sus procedimientos, entra de lleno en lo que comunmente se conoce con el nombre de su «último estilo.» Poco revolucionario, poco destructor de los moldes consagrados, Beethoven los respeta pero los emplea á su manera: los temas no tienen ya aquella significación y aquel desarrollo con que él mismo los había creado antes; en el primer tiempo de esta sonata, el segundo tema no tiene más que dos compases (cuatro con su repetición) mientras el primero ocupa quince; la obra entera se mueve como todas las de esta época en un sentido de interés creciente; mientras en otras anticipa el *scherzo* al *andante* y crea esos maravillosos finales, á esta, quizá la más grande de todas las suyas sólo le asigna dos tiempos; terminando con un *andante*, y cuando sus amigos, Schindler entre ellos, le indican que le agregue un final de bravura, Beethoven, por toda contestación les responde que «no tiene tiempo para hacerlo»; la melodía no se mueve ya en un sentido cantable, ni las variaciones se reducen á los adornos, arabescos y transformaciones tradicionales; por el contrario, en las de esta obra, miradas desde un punto de vista exterior, sin penetrar en su esencia ni en su interioridad, mientras, por ejemplo, una mano ejecuta unos á modo de arabescos en la región más aguda del piano, la otra marca el bajo en su región más grave, procedimiento cuyo efecto explica Schopenhauer ingeniosamente; los modelos, las recetas, los patrones se pierden por completo en estas producciones; el ritmo tiende á borrarse en su carácter de ritmo de danza, ó se borra por completo, la armonía es cada vez más rica y más nueva, el pianísimo constante, el matíz de la interioridad, domina en todas ellas.....

Por esto no es extraño que mientras los que juzgaban y analizaban estas obras por el molde antiguo las consideraban como extravíos de un enfermo, como delirio de un loco, los que penetraban en sus profundidades, los que miraban en ellas el alma de Beethoven y no su trabajo musical puramente exterior, las declararan lo más sublime y lo más grande que el arte ha producido. Y así al lado de Kullak que calificaba la *arietta* de variaciones insípidas, indignas de terminar una sonata y de Lenz diciendo que en ellas se habían proyectado ideas extrañas y maravillosas que bien pronto se perdían en divagaciones y pasaban el límite en que la razón pierde sus derechos, Bulow la juzgue como una de las creaciones más admirables de Beethoven; Marx agregue que Beethoven ha encerrado tantas cosas dentro de ellas que difícilmente podrán apreciarse todas; Reinecke diga que cuando se

habla de la profundidad y sublimidad sobrenatural de Beethoven, hay que referirse á esta sonata; y Elterlein, para no citar más comentaristas la califique de un eco del ideal más elevado en las regiones espirituales, el lenguaje, intraducible por palabras, de un alma que se remonta á las regiones celestes con ferviente y sagrada unción.

Beethoven mismo hablando de estas obras decía más de una vez: «Millares de personas se quedarán sin comprenderlas» y esta profecía se ha cumplido durante mucho tiempo, hasta que los artistas ejecutantes se las asimilaron y pudieron ofrecerlas á los oyentes en toda su intensidad ideal. Por eso hay que oírlas, no siguiendo las combinaciones y desarrollos de temas, sino oyendo la voz del alma de Beethoven, en un estado de absoluto recogimiento espiritual.

El primer tiempo fué pensado primeramente, según indica Nottebohm, para final de una sonata que no llegó á escribirse: los comentarios, las interpretaciones que se han dado de la intención de Beethoven al componer esta obra, llenarían mucho espacio. Una de las más extendidas vé en el primer alegro la «Resistencia» y en el segundo la «Sumisión» propósito que Schindler atribuye á la sonata décima (op. 14, n.º 2).

Maestoso.-Allegro con brio ed appassionato

Maestoso. Una improvisación furiosa, titánica, constituye la introducción. Es la única sonata de piano de Beethoven que la tiene. La rabia y la furia se calman súbitamente para dejar el puesto á una frase íntima, dolorosa, sobre la que se inicia un como sonido de tempestad en la región más grave del piano, que creciendo rápidamente, llega á la exposición del primer tema del

Allegro con brio ed appassionato. Un comentarista lo califica de sombría imagen de apasionada agitación y audaz desafío



y mezclado con momentáneos desfallecimientos, sigue su desarrollo siempre poderoso, siempre dominante hasta la presentación del segundo tema en la bemol



que repetido en *meno allegro* con menos austeridad, vuelve á dejar el puesto al tema primero quien continúa absorbiéndolo todo. Al principio del trabajo temático se presenta en piano, pero bien pronto vuelve á su antigua fuerza, con imitaciones, alterado, inquieto. El segundo



El próximo concierto se verificará el lunes 23 de Abril a las cuatro y media de la tarde, en el Teatro Español.

CONCIERTO LXXX

Sres. E. Ritzel y E. Frolich

PIANO Y VIENTO

PROGRAMA E. Ritzel

- Beethoven (Piano) Op. 101 (Piano)
- Schumann (Piano) Op. 101 (Piano)
- Amor de noche (Lieder) (Piano)
- A la tarde - En la noche - Contemplación del amanecer (Piano)
- El pobre Pedro - Diálogo en el bosque - Noche de primavera (Lieder) (Piano)
- NOVIATA en la menor (Piano) Op. 37 (Piano) Beethoven

TEATRO ESPAÑOL

Boletín de la Biblioteca Regional de Madrid, 27 y 28 de Mayo de 1927

El próximo concierto se verificará el lunes 23 de Abril á las cuatro y media de la tarde, en el Teatro Español.

Sres. E. Risler y L. Frolich

(PIANO Y LIEDER)

PROGRAMA

- SONATA en *la mayor*, Op. 101 (piano) **Beethoven.**
Amor de poeta (Lieder) **Schumann.**
A la tarde.—En la noche.—Confusiones del sueño.
(Piano) ,
El pobre Pedro.—Diálogo en el bosque.—Noche de
primavera (Lieder)..... ,
SONATA en *fa menor* (appassionata) Op. 57. (Piano) **Beethoven.**