

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA
AÑO VIII.—1908-1909

CONCIERTO XIV

(148 de la Sociedad)

Tríos de piano

Alfred Cortot (piano). ||| Jacques Thibaud (violín).
Pablo Casals (violonchelo).

II

TRIOS DE SCHUMANN

Programa

Primera parte

- TRIO en re menor:** op. 63.
- I *Con energía y pasión.*
 - II *Vivo, pero no mucho.*
 - III *Lento, con íntimo sentimiento.*
 - IV *Con fuego.*

Segunda parte

- TRIO en fa mayor:** op. 80.
- I *Muy deprisa.*
 - II *Con íntimo sentimiento.*
 - III *En movimiento moderado*
 - IV *No muy vivo.*

Tercera parte

- TRIO en sol menor:** op. 110 (1.^a vez).
- I *Movido, pero no muy vivo.*
 - II *Moderadamente lento.*
 - III *Vivo.*
 - IV *Enérgico, con humor.*

Piano Pleyel.

Descansos de 15 minutos

Robert Schumann

(1810-1856)

Trios de piano

Hasta los treinta y ocho años no intentó Schumann la composición de obras para cuarteto, ó para piano con instrumentos de arco.

Su producción primera está concentrada en el piano solo. En él va afirmando su estilo, madurando su arte, buscando cada vez con más ahinco la precisión de la sensación poética, el perfume musical de las cosas y los hechos que contempla y recrean su alma de artista. Cuando es dueño por completo de su arte, cuando ha producido las encantadoras miniaturas que llevan el nombre de *Carnaval*, *Escenas de niños*, *Kreisleriana*, etc., va á buscar en el *lied* la más adecuada expresión, la fórmula más completa de su ideal artístico, y entonces produce los *Mirtos*, el *Amor y vida de mujer* y el *Amor de Poeta*.

Por este tiempo, decide Schumann abordar el gran modelo clásico. A instancias de Clara intenta la composición de un cuarteto; comienza á escribirlo, y cuando vé que el largo espacio de tiempo durante el cual se había confinado en el estrecho horizonte técnico del piano y del *lied*, ha llevado su pluma á no utilizar sino los recursos y procedimientos del piano, con voluntad firme comienza á rehacer sus estudios de contrapunto y de instrumentación.

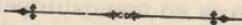
El inmediato resultado de esta labor es la composición de las sinfonías primera y cuarta, y de la *Obertura, scherzo y final* en 1841, la de los tres cuartetos de cuerda, el cuarteto y quinteto con piano, y las *Fantásias* para piano, violín y violonchelo, en 1842, el abordar en los años siguientes las grandes producciones con voces y orquesta en *El Paraíso y la Perí*, en el *Fausto*, etc.

Después de escribir las *Fantásias* para piano, violín y violonchelo en 1842, Schumann abandona esta obra (no publicada hasta muchos años más tarde con el núm. 88) y hasta 1847 no vuelve á utilizar el trío con piano. En 1847, al mismo tiempo que la obertura y el primer acto de *Genoveva*, escribe los dos tríos en re menor y fa mayor, obras 63 y 80. Cuatro años más tarde, en 1851, simultaneándolo con la composición de *La Peregrinación de una Rosa*, ya iniciada la enfermedad nerviosa que había de convertirse en locura y de producirle la muerte, escribe el trío en sol menor, obra 110.

Si en la música de piano y en los *lieder* se afirma poderosamente la personalidad de Schumann, con toda la inmensa riqueza de su sensibilidad poética, si en ella va á buscar constantemente una precisión objetiva, la vibración de su alma puesta en contacto con escenas y con seres del mundo exterior, en la música de

cámara, se aparta de ese aspecto del arte, para reconcentrarse en un subjetivismo puro, en una expansión de su espíritu, tal como es, sin acicates ni estímulos determinados. Los dos seudónimos con que generalmente firmaba sus obras literarias, *Florestan*, el impetuoso y apasionado; *Eusebius*, el soñador romántico, son los dos espíritus que infunden vida á su producción subjetiva. «Quisiera darte la suavidad de Eusebius, decía en unos versos á Clara Wieck, los arrebatos de Florestan, enviarte á la vez mis lágrimas y mi ardor. Los dos espíritus turnan en el dominio de mi alma: el espíritu de la alegría y el espíritu de la amargura», y en una carta á H. Dorn, acentúa aún más este concepto: «Florestan y Eusebius forman mi doble naturaleza: yo quisiera fundirlos en Raro, el hombre perfecto».

La adoración de Schumann por Bach se manifiesta claramente en estos tríos como en toda su obra de cámara. Uno de los procedimientos que más dominan en ella es el de tratar en cánon los motivos, no sólo en los desarrollos, sino en la misma construcción temática.



Trio en re menor: Obra 63

El primero de los tríos escritos en 1847 es quizá el más sombrío y apasionado de los tres, casi siempre envuelto en tintas lúgubres, reflejo de un pesimismo sin esperanza, de un alma oprimida y angustiada por el dolor. Es también el que más se acerca al anterior estilo de Schumann, al de sus apasionadas obras de piano, al de sus románticas melodías, el que menos se sujeta al formalismo del molde, supeditando la forma á la libre expansión y desenvolvimiento de las ideas. De carácter sinfónico, como la mayor parte de la obra de cámara de Schumann, los instrumentos de arco luchan por obtener una sonoridad que pueda competir con la del piano. El estilo, la sonoridad, los medios y recursos de este instrumento son el centro de atracción de los instrumentos de arco en esta hermosa obra.

El **primer tiempo** se inicia tormentoso, agitado, inquieto, con su caliente melodía cromática. La melodía del segundo tema, si por su contorno parece buscar un sentimiento más apacible, las síncopas en que se basa, la inquietud del acompañamiento, la hacen proseguir en el mismo tono apasionado y doloroso del tema anterior. Salvo el breve reposo de la melodía que engarza en la parte central, el resto del tiempo persiste en el carácter y sentimiento con que se inicia. Un corto momento de romántica tranquilidad, precede á la terminación.

Menos sombrío, aunque no menos impetuoso y apasionado es el **segundo tiempo**. En forma de *scherzo*, toda la primera parte se desarrolla en el interés rítmico de su motivo inicial, tratado en cánon entre el piano y la cuerda, en ese procedimiento tan preferido por Schumann. A su fantasía oscura, como envuelta en sombras, se opone el idealismo del trío, un cánon entre los tres instrumentos, con la sencilla y admirable curva de su melodía engendrada por el ascenso y descenso de una escala. La belleza de la línea, los contrastes de fuerza y dulzura, animados á veces por la agitación del acompañamiento, desaparecen para dejar su puesto á la repetición de la primera parte, prolongada en la interesante coda.

En el **lento**, en forma de *lied*, la melodía que lo comienza y termina es como emanación del alma dolorida y romántica del soñador Eusebius. Un sentimiento de efusión mayor domina en la parte central, cantada sucesivamente por los dos instrumentos de arco, sobre el acompañamiento del piano. Sin interrupción se enlaza con el tiempo siguiente.

El **final** se anuncia como un himno de triunfo, sin los pesimismo, ni las sombrías tintas que dominaron en los anteriores tiempos. Menos interno que ellos, abunda en interesantes cambios de color y de expresión, terminando brillantemente.

Con energía y pasión.

El violín, sobre un agitado acompañamiento del piano, reforzado á veces por el violonchelo, canta el primer tema en re menor



repetido después, y prolongado en un pasaje rítmico que constituye la transición y da entrada por un *ritardando* al segundo tema.

Este lo inicia el piano en octavas, en fa mayor, con la intervención de todos los instrumentos



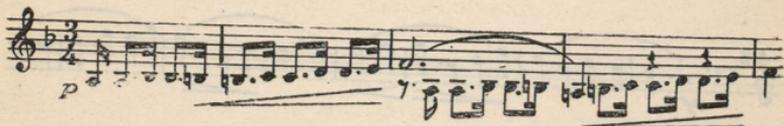
y reproducido por el violín, se enlaza con el período final de la parte expositiva, donde el violonchelo indica nuevamente el tema principal.

La parte de desarrollo es muy extensa. Al principio aparece como continuación del período anterior: utiliza en seguida el segundo tema; después fragmentos del primero y del episodio de transición. Una nueva melodía—*más tranquilo*,—acompañada por tresillos del piano, se desarrolla con alguna extensión. El segundo tema se presenta de nuevo, seguido de un episodio que prepara la vuelta de la parte expositiva.

Todos sus elementos se reproducen con algunas alteraciones; el segundo tema lo inicia el piano en re mayor, y una larga coda en la que el primer tema juega el principal papel, pone fin al tiempo, que termina con el motivo—*poco más lento*—desarrollado en la parte central.

Vivo, pero no mucho.

El tema principal, tras una breve preparación, lo exponen en fa mayor los tres instrumentos, dialogándolo los de arco con el piano



Toda la primera repetición se desarrolla sobre él, uniéndosele, al mediar la segunda, un elemento nuevo, que se resuelve después en el motivo inicial.

La melodía del trío, tratada en cánon entre los tres instrumentos, la comienza el piano



y su motivo inicial sirve de base á todo el desarrollo.

Nuevamente escrita la primera parte, con algunas alteraciones, va seguida de una corta coda.

Lento, con íntimo sentimiento.

El violín solo, en la menor, pianísimo, acompañado por el piano en una realización polifónica, canta el tema principal



cuya segunda parte, iniciada por el violonchelo, va desarrollándose con complicación é interés mayor.

La parte central—*más movido*—en fa mayor, la inicia también melódicamente el violín, piano



cantando alternativamente los tres instrumentos.

Un *ritardando* hace aparecer de nuevo la parte primera cantada, como antes, por el violín, muy abreviada, enlazándose con el tiempo final.

Con fuego.

El piano acompañado por los otros instrumentos inicia el tema principal en re mayor



cuyo motivo principal continúa apareciendo en varias tonalidades, interrumpido por otro más fuerte y enérgico.

Sin transición, cantada por el piano y el violonchelo en su región grave, con la intervención de algunos apuntes en el violín,

aparece la segunda idea principal cantada por el piano y el violonchelo,



sobre la que sigue desarrollándose el segundo tema extensa y melódicamente. Una nueva indicación del motivo intercalado en el primer tema termina la parte expositiva.

En la parte central intervienen las dos ideas principales. Primero el primer tema en fa mayor cantado en fuerte por el piano y el violín, proseguido libremente; luego una casación de los dos temas en la menor, que apenas iniciada, engendra un nuevo episodio terminado en el segundo tema cantado por el piano, en mi menor, y acompañado de una nueva melodía en el violín. Esta melodía sigue interviniendo hasta presentar de nuevo el principio del tema principal en sol mayor, seguido del episodio que sirve de enlace para la reproducción de la parte expositiva.

El primer tema, cantado fortísimo por el violín y el piano, se desenvuelve en forma análoga á la de su exposición, el segundo aparece en re mayor, y la larga coda—*cada vez más vivo*—basada en el tema principal, termina el tiempo en fortísimo.



Trío en *fa* mayor: Obra 80

A pesar de la distancia que media entre el número de obra de este trío y el del anterior fué compuesto al mismo tiempo que él.

Las tintas sombríamente apasionadas y pesimistas del trío en re menor, truécense aquí en alegría mayor, en calor juvenil, noble y romántico, y en el encantador ambiente de los dos tiempos centrales, donde la personalidad de Schumann se destaca con poder, lo mismo en la soñadora y jugosa melodía del lento, que en ese gracioso, fino y espiritual humorismo del *scherzo*.

Este trío acusa también una escritura más firme, una mano más maestra en el contrapunto y en el desarrollo de las ideas. La mayor parte de los comentaristas y críticos lo colocan, con el anterior, entre lo mejor que Schumann produjo en música de cámara.

La franca desenvoltura rítmica del tema principal en el **primer tiempo**, contrasta con el noble reposo del segundo y con el romántico motivo que inicia la parte central. Curioso por su forma, y por la manera de utilizar los múltiples elementos que en él aparecen, se desenvuelve siempre en fresca naturalidad. La interesante coda que cierra el tiempo, se inicia con una nueva melodía en sustitución de la que abrió la parte central, el principio de la cual ha de constituir luego el tema del tercer tiempo.

Romántico, intensamente apasionado es el **lento**, con su caliente melodía, cantada por el violín, y robustecida por los interesantes contrapuntos del piano y el violonchelo sobre la encantadora armonía del primero de estos instrumentos. Un idealismo mayor impera en la parte central, dulce y soñadora. Las inflexiones de movimiento, el distinto carácter de las ideas que dominan en él, como exteriorizaciones de un alma íntimamente efusiva, dan un calor encantador á este tiempo que se extingue dulcemente en romántico ensueño de idealidad.

No menos interesante y delicioso es el **tercero** en forma de *scherzo*. Una ternura graciosa y humorística resalta en él, con su melodía principal, ya presentida al final del primer alegre, vagando en cánon de un instrumento á otro, y todavía aumentada en fuerza expresiva al repetir la primera parte después del trío. Este, más noble y grave, aunque sin perder de vista el sentimiento fundamental del tiempo, actúa principalmente, más bien que con personalidad propia, como contraste á la parte principal, tan dulcemente encantadora.

Inferior á los anteriores es el **final**. El interés rítmico y contrapuntístico se sobrepone al valor expresivo de las ideas, ó más bien de la idea, puesto que una sola es la que domina en todo él. No faltan momentos de gran interés principalmente en el desarrollo y en el final, pero al lado de los anteriores, no brilla con el espíritu ni con el fulgor de ellos.

Muy deprisa

Los instrumentos de arco á la octava, sobre la armonía que sostiene el piano cantan el primer tema en fa mayor

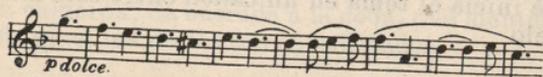


Al terminar su exposición un motivo breve, dialogado entre el piano y los instrumentos de arco, inicia el episodio de tránsito para el segundo tema.

Este lo comienza á exponer el piano á solo, en do mayor, pianísimo,



prosiguiéndolo el violín y prolongándose en un complemento (fuerte) que conduce al motivo principal del primer tema, base del último periodo de la parte expositiva. Al terminar ésta, apagándose la sonoridad, el violín, sobre un arpegiado acompañamiento del piano, indica un nuevo motivo en do mayor, muy cantable

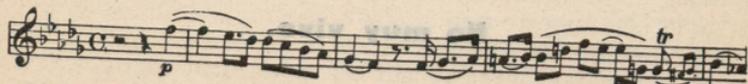


que prosigue el violonchelo y continúa desenvolviéndose con la intervención melódica de los tres instrumentos. La breve presentación del motivo inicial, da entrada á un nuevo y extenso episodio ampliamente desarrollado sobre un fragmento del segundo tema, casi siempre en fuerte y fortísimo, hasta reaparecer la melodía con que comenzó la parte central, más desarrollada ahora, para presentarse tras ella el primer tema.

La reproducción de la parte expositiva, sigue con pocas alteraciones su primitivo plan, con el segundo tema en fa mayor, prolongado en una larga *coda* que comenzando muy melódicamente va complicándose después, en movimiento más animado, terminando con una alusión al tema de la parte central.

Con íntimo sentimiento.

La melodía principal, en re bemol, la canta el violín sobre contrapuntos rítmicos del violonchelo y de la mano izquierda del piano, mientras la derecha acompaña en tresillos de corchea.



Al terminar su exposición y tras un breve enlace sobre un fragmento de ella, inicia el piano el segundo tema en la mayor, con una imitación del violonchelo



prosiguiendo su desarrollo encomendado principalmente al violín.

Una nueva indicación del principio del segundo tema—*vivo*—va seguida de la melodía principal cantada por el violonchelo en la bemol, tras la cual vuelve á reproducirse el segundo tema algo alterado y ampliado, seguido de un desarrollo de su motivo inicial en movimiento animado.

El primer tema vuelve á presentarse con mayor interés en el acompañamiento, utilizando la coda un fragmento del segundo, para terminar pianísimo.

En movimiento moderado.

En si bemol menor, sobre el característico acompañamiento del piano, se inicia el tema en un cánon entre este instrumento y el violonchelo



prosiguiendo siempre en la misma forma canónica entre diversos instrumentos, sin repeticiones escritas.

El trío lo inicia el piano sobre una figuración animada del violín



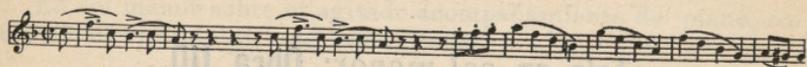
y está escrito en la forma tradicional, con sus dos repeticiones.

Al reproducirse la primera parte en forma de variación, va seguida de una coda que termina utilizando el motivo principal, lentamente, en pianísimo.

No muy vivo.

Ocho compases de introducción, preceden á la aparición del

tema principal en fa mayor, iniciado en unísono por el piano y el violín



Trio en sol menor: Obra 110

La mayor parte de los críticos y comentaristas de Schumann, consideran este trío inferior á los otros dos.

Reissmann indica que en él, como en otras obras del año 1851, vuelve á surgir la misma vehemente emoción de las obras anteriores, pero como supeditada y subordinada á la forma que el compositor no se atreve á destruir ni á expansionar, mirando más bien á la arquitectura, á la concisión con que trabaja los motivos en su característica personalidad. Por eso, añade, no hay verdadera compenetración entre la forma y la idea: aquella parece imperfectamente moldeada, esta falta de vida, al contrario de lo que ocurre en los tríos anteriores donde ambos elementos se funden en un sólido organismo. Muy análogo á este juicio de Reissmann es el de Spitta: «El tercer trío es inferior á los otros. Todavía se vé en él el mismo designio artístico y en ciertos pasajes el noble genio del maestro, brilla aún con completa claridad, pero en conjunto acusa un cierto agotamiento».

La agitación y fogosidad características de Schumann dominan en el **primer tiempo**. El tema principal es el alma de él, con su típico dibujo, con la vehemencia de su espíritu, que anima también al segundo tema más concentrado. El torbellino de tormento y de pesimismo sólo se desvanece en las dulces armonías de la coda con que termina.

En el **lento** se desarrolla una melodía romántica, cantada, como un diálogo de amor, por los instrumentos de arco, sobre el interesante fondo del piano, siempre mecido en el vago y poético idealismo del alma soñadora de Eusebius. Un destello de energía, acompañada de sorda agitación, transforma el anterior idealismo en una melodía más calientemente apasionada, que después de cantarla las dos voces vuelve á mirar al espíritu del principio, más romántico aún, expirando en el tenue idealismo de la conclusión.

Tres aspectos curiosos y típicos aparecen en el **tercer tiempo**: en la parte principal un calor romántico inquieto y contenido; en el primer trío un romanticismo suavemente poético, no exento de pasión; en el segundo un aire marcial de gracioso y dulce carácter. Aunque en forma de *scherzo*, ni lleva ese título (siguiendo la costumbre iniciada por Beethoven en sus últimas obras) ni está dividida cada parte en las dos tradicionales repeticiones.

De carácter rapsódico es el final, que mira de lejos al modelo del rondó ó más bien del *scherzo*. La profusión de ideas que en él aparecen, algunas de las cuales ya fueron presentadas en el tiempo anterior le dan un carácter y fisonomía especial.

Un breve enlace da entrada á la parte central—*un poco más movido*—en la que se hace oír el apunte



en fuerte por los tres instrumentos, que unido á otros elementos da entrada á un nuevo motivo en do menor, fuerte,—*más vivo*—cantado por el violín



y que recogido por el violonchelo y por el piano vuelve á hacer aparecer la melodía principal en forma análoga á la de su exposición, pero revestida de mayor interés en el acompañamiento y en la instrumentación, hasta diluirse en el pianísimo (ppp) con que termina.

Vivo.

El piano á la octava, sobre notas tenidas de los instrumentos de arco, inicia el tema principal de este tiempo en do menor



prosiguiéndolo el violín. No tiene escritas repeticiones. Toda la primera parte se desarrolla sobre el motivo inserto.

En la primera parte alternativa—*más lento*—canta el violín en do mayor, sobre un acompañamiento más tranquilo



Como la anterior no tiene escritas repeticiones, y se desenvuelve toda sobre esa melodía, siempre cantada por el violín.

A la nueva aparición de la primera parte, en do menor, sigue una segunda parte alternativa en la bemol, iniciada por el violín, acompañado por el piano



y desarrollada siempre sobre su ritmo típico.

Una última intervención de la parte principal, completada por unos pocos compases—*muy vivo*—actúa de final.

Enérgico, con humor.

En el segundo compás inicia el tema el violín en sol mayor, apoyado á veces por el piano

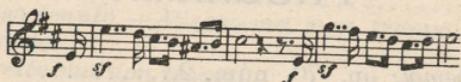


continuando su desarrollo pasando por los tres instrumentos. Un nuevo motivo en mi menor, dialogado entre el violonchelo y el violín aparece como continuación, terminando con una nueva alusión al tema principal.

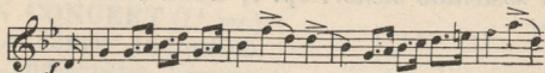
En la parte central, de carácter rapsódico se suceden distintos motivos. Primero el en re mayor cantado por el violonchelo y el piano, reproducción del del primer trío del tiempo anterior,



de muy breve desarrollo. Luego, otro motivo de carácter rítmico que inician el violín y el piano en mi menor,



y con el que á poco se mezcla el anterior motivo en re. Ultimamente, el violín y el piano presentan otro en sol menor, fuerte



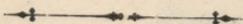
que después de unirse á otro motivo desarrollándose con alguna más amplitud hace aparecer un fragmento del tema principal, hasta dominar éste por completo.

Reproducida la primera parte en su forma original, va seguida de una coda, iniciada con el motivo que cantan el piano y el violín



recuerdo de otro que apareció en el tiempo anterior, con el que luego se mezclan un fragmento del primer tema y el primer motivo de la parte central, ahora en sol mayor, terminando en fortísimo.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará
el sábado 17 de Abril de 1909 en el
Teatro de la Comedia, á las cinco de
la tarde, con la cooperación del

Trío Cortot-Thibaud-Casals

PROGRAMA

TRIO en <i>mi bemol</i> : op. 70, núm. 2.....	BEETHOVEN.
PIEZAS EN CONCIERTO	RAMEAU.
DUMKY : op. 90.....	DVORAK.
TRIO en <i>fa sostenido menor</i> : op. 1, núm. 1....	C.-FRANCK.

