

CONCIERTO X  
(174 de la Sociedad)

Sonatas de piano y violín

HAROLD BAUER (piano)

FRITZ KREISLER (violín)

I

PROGRAMA

Primera parte.

Sonata en mi mayor, núm. 3..... J. S. BACH.

- I *Adagio.*
- II *Allegro.*
- III *Adagio ma non tanto.*
- IV *Allegro.*

Segunda parte.

Sonata en re menor, op. 108..... BRAHMS.

- I *Allegro.*
- II *Adagio.*
- III *Un poco presto e con sentimento.*
- IV *Presto agitato.*

Tercera parte.

Sonata en la mayor, op. 47..... BEETHOVEN.

- I *Adagio sostenuto.—Presto.*
- II *Andante con variazioni.*
- III *Finale: Presto.*

Descansos de quince minutos.

Piano Bechstein.

## FRITZ KREISLER

Nació en Viena en 1875. Discípulo de Hellmesberger en Viena, de Massart y Delibes en París, bien pronto se dió á conocer en los conciertos Padeloup, con éxito extraordinario. Sus viajes y sus éxitos no han cesado desde entonces, estando considerado hoy como el violinista más extraordinario de la época presente, no ya por su admirable mecanismo, sólo comparable al de Kubelick, sino por la seriedad de sus interpretaciones, por su gran temperamento y por la solidez de su educación musical. Sus últimas *tournées* en los Estados Unidos son de las que han tenido mayor resonancia. Una de las especialidades de Kreisler es su interpretación de los grandes violinistas italianos de los siglos XVII y XVIII. Ha publicado últimamente algunas obras de ellos, y una edición, revisada, de las sonatas de Beethoven.

Actuó con Busoni en los conciertos de nuestra Sociedad el año 1905.

## HAROLD BAUER

Nació en Londres en 1873, y desde hace muchos años figura su nombre entre los de los grandes pianistas europeos, señalándolo la crítica como uno de los mejores en la interpretación del repertorio clásico. Sus *tournées* por Alemania, Austria, Francia, etc., renuevan constantemente sus triunfos. En Madrid ha tocado varias veces con el célebre violonchelista Pablo Casals, y en las Sociedades Filarmónicas de provincias ha tocado también varios años con nuestro consocio el Sr. Fernández Bordas.

## Juan Sebastián Bach

(1685-1750)

### Sonata en mi mayor, número 3.

Aunque, probablemente, fueron compuestas en Cöthen las seis sonatas para clave y violín que Bach reunió en una colección, no puede afirmarse el hecho con absoluta certeza. En todas ellas aparece como característica la fusión de la forma del aria italiana con el estilo fugado.

Spitta, en su gran biografía de Bach, discurre así respecto de la forma de estas sonatas: «La forma ternaria se acusa en ellas tan distinta ó más distintamente aún que en la sonata de Beethoven, y la proporción y relaciones de las tres partes entre sí es la misma, puesto que la tercera parte es una reproducción de la primera, y en la segunda se trabaja temáticamente el material expuesto; la única diferencia consiste en que la moderna sonata se basa en los dos temas de la forma de *lied*, mientras la antigua es una derivación de la fuga, por lo cual en la primera predomina el género homófono, y en la segunda la polifonía con sus rasgos característicos. Si se considera el primer adagio como introducción al primer tiempo, la forma general no difiere de la sonata moderna. En ésta, como en la mayor parte de las de Bach, el organismo del primer *allegro* está estricta y típicamente construido en tres secciones; en el *allegro* final, Bach acostumbra á emplear la forma de danza en dos secciones, de uso general en su tiempo, combinada con la forma fugada.»

El primer *adagio* es más bien un aria de violín con su melodía cargada de adornos en el estilo italiano de la época, siempre libre y cantable, sin que su libre curso esté sujeto por traba alguna de forma.

En el *allegro*, en estilo fugado á dos voces, sobre un bajo que

luego se une á la fuga como tercera voz, domina esa jovial alegría, graciosa y feliz, tan característica de Bach, destacándose en él la parte del centro, más melódica. Spitta analiza este tiempo en su forma ternaria, actuando la tercera sección de repetición abreviada de la primera.

Spitta considera el **adagio** como una chacona de íntima y penetrante expresión, con el motivo del bajo repetido quince veces, desarrollándose sobre él un tema independiente entre el piano y el violín. En la parte central, siempre sobre el *ostinato*, aumentan el interés las imitaciones en estrechos entre los dos instrumentos.

El **final**, en estilo fugado, se basa también en la forma ternaria. Gracioso y alegre, parece un reflejo de la jiga por su aire y su carácter.

### Adagio.

Sobre la fórmula de acompañamiento que propone el piano, comienza á cantar el violín la melodía en mi mayor,



que se desarrolla extensa y libremente, recargada de adornos. sin dejar de mirar nunca al motivo inicial, con el canto encomendado al violín, y sin abandonar el piano el motivo de acompañamiento propuesto al principio.

### Allegro.

Sobre un bajo en negras, expone el piano el tema en mi mayor:



Al contestarle el violín á la quinta, el piano inicia un contramotivo que no es sino la parte del tema marcada con una llave en la inserción musical, contramotivo que juega un importante papel en el curso de este tiempo, tratado siempre á tres voces.

Sobre un bajo más movido, vuelve el piano á iniciar el motivo, desarrollado ahora á tres partes, por apoderarse el bajo del motivo de la fuga.

En la parte central, en do sostenido menor, canta el violín, acompañado por un dibujo melódico de la mano derecha del

piano, y sobre el bajo, que á veces apunta fragmentos del motivo anterior, la melodía



trocando después sus papeles el violín y la melodía del piano. El motivo fugado vuelve á predominar en un extenso desarrollo, reapareciendo al final en su forma primera, cantado por el piano, fortísimo, sobre el bajo y un contrapunto del violín.

### Adagio ma non tanto.

El dibujo del bajo iniciado en los cuatro primeros compases del piano á solo persiste á través de todo el tiempo en las distintas tonalidades que recorre la línea melódica. Sobre él comienza el violín á cantar la melodía



reproducida por el piano en mi mayor.

La parte central se inicia en sol sostenido menor, sobre el mismo bajo, con estrechas imitaciones entre el violín y el piano, á tres voces, sin acompañamiento. Comienza así:



y se desarrolla con bastante extensión.

La primera melodía vuelve á reaparecer cantada por el piano en la región grave, prosiguiendo después con la intervención melódica del violín, hasta terminar con la primera frase de la melodía.

### Allegro.

El tema en mi mayor que inicia el violín sobre el bajo del piano.



se desarrolla en un fugado á tres partes de alguna extensión cortado por episodios diversos.

Una nueva idea en tresillos en mi mayor que expone el violín,



se desenvuelve melódicamente con breves intervenciones de un fragmento del tema primero, reproduciendo después el piano la nueva idea en si mayor.

Las intervenciones del tema de la fuga van siendo cada vez más frecuentes é importantes, hasta dominar el tema por completo. Su nuevo desarrollo, más extenso que el de la primera parte, conduce al final.

## Johannes Brahms.

(1833-1897)

### Sonata en re menor, obra 108.

Las tres sonatas de Brahms para piano y violín pertenecen á los últimos años de su vida: la primera, en sol mayor, fué escrita en 1876; las dos últimas, en la mayor y re menor, en 1886 y 1888, respectivamente.

La última de ellas, en re menor, está dedicada por Brahms á «su amigo Hans de Bülow», como ofrenda á la íntima amistad, á la infatigable propaganda que hizo el segundo de las obras del primero. Desde 1881 una amistad entrañable unió á Brahms con Bülow. Este, al frente de la orquesta de Meiningen, recorrió Alemania entera en varias series de conciertos, popularizando, predicando la obra del compositor hamburgués. Su divisa de las B B B (Bach, Beethoven, Brahms) se hizo bien pronto popular y fué bandera de los que veían en la música pura lo más elevado que el arte podía producir.

De esta sonata, contemporánea de los *lieder* obras 105, 106 y 108, habla así Deiters:

«Domina en ella la tristeza de color, y su intranquilidad, su sentimiento de vehemencia, sólo desaparecen en el andante tan tierno, respirando sumisión. La claridad y sencillez de su estructura, su bello y admirable desenvolvimiento temático, no necesitan más extenso comentario.»

La melancólica melodía del primer tema del *allegro*, acompañada por el contrapunto del piano, caracteriza desde el principio el espíritu de este tiempo, donde sucesivamente van apareciendo el segundo tema, más expansivo y armonioso, y la parte central sobre una constante pedal del piano. En la peroración, el primer tema, que antes revestía el carácter de un pensamiento íntimo, surge fogoso, elocuente, para desvanecerse al final sobre la primera frase de su melodía.

Es el **adagio** uno de esos encantadores lentos de Brahms. De poca extensión, domina en él la noble é íntima melodía de su tema principal, de intensa y penetrante expresión, interrumpido dos veces por un nuevo motivo que lo realza y avalora aún más.

El **tercer tiempo** es un *scherzo* expresivo, fantástico, caprichoso, en una cierta analogía con los de Schumann, aunque más serio é íntimo. Todo lo llena el pensamiento principal, aun el trío, en un sentimiento de fuerza que contrasta con la sonalidad anterior.

Animado, brillante, se inicia el **final** en ritmo análogo al de la tarantela. Motivos breves, pensamientos sueltos van sucesivamente enlazándose, descollando por su importancia el segundo tema, con su primera parte, severa y noble, y con la continuación, más animada y rítmica. El final se desarrolla brillantemente, no reapareciendo el primer tema sino como principio de la *coda*.

### Allegro.

El violín canta el primer tema, piano, *sotto voce ma espressivo*, acompañado en el piano por un característico dibujo:



La melodía del tema se prolonga, siempre cantable, hasta que, al apoderarse de ella el piano, engendra el episodio de transición, unido á otros motivos secundarios.

El segundo tema, en fa mayor, *espressivo*, comienza á cantarlo el piano á solo,



reproduciéndolo el violín en la región aguda, y enlazando con él el período final de la parte expositiva.

Al comenzar el desarrollo intervienen como elementos principales el dibujo con que el piano acompañó en la exposición al primer tema y un breve fragmento de la melodía del mismo, prosiguiendo después más melódicamente. Toda esta parte central se desarrolla sobre una pedal constante del piano.

El primer tema vuelve á cantarlo el violín, ahora en las regiones media y grave, sobre un acompañamiento más movido; el episodio de tránsito aparece tratado con mayor extensión; el segundo tema lo canta el piano en re mayor, y al recogerlo el violín, modulando á fa mayor, prosigue más conciso. Como *coda* aparece el primer tema, fuerte, con su melodía íntegra;

luego un recuerdo de la parte central sobre una pedal en el piano, reapareciendo á la terminación el primer tema, cuya primera frase (*sostenuto*) produce el final.

### Adagio.

Severamente acompañado por el piano, canta el violín la melodía en re mayor, expresivo, en la región grave,



el primer tema, en fa sostenido menor, algo modificado al final y revestido de mayor interés. El violín lo modifica más aún, cantándolo en terceras y terminando pianísimo.

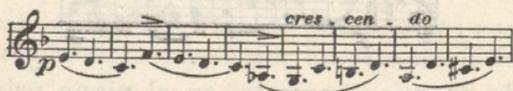
### Presto agitato.

El piano, acompañado por el violín, comienza la exposición del primer tema, fuerte, en re menor,



prosiguiendo la melodía el violín, *pasionato*, y terminándola el piano.

Un extenso episodio, donde al tema anteriormente expuesto se unen otros elementos, conduce al tema segundo, en do mayor, iniciado por el piano á solo:



Después de proseguir el violín la continuación de la anterior melodía, una breve introducción del piano hace aparecer una segunda parte del segundo tema, en la menor, cantada por el violín,



y seguida de un importante episodio sincopado, tras el cual vuelve á presentarse la introducción que precedió á la segunda parte del segundo tema.

El desarrollo se inicia con el primer tema, que en distintas formas y tonalidades sigue apareciendo hasta transformarse en un episodio sincopado de alguna extensión. Un nuevo episodio, derivado también del primer tema, sigue al anterior.

La reproducción comienza por el segundo tema, con su primera parte en fa mayor y la segunda en re menor. Al terminar de repetir la parte expositiva, reaparece el primer tema en su anterior forma, sirviendo también de base á la *coda*, que termina con brillantez.

## L. van Beethoven.

(1770-1827)

### Sonata en la mayor, obra 47.

A fines del siglo XVIII llamaba extraordinariamente la atención del mundo musical en Londres, por su ejecución, de inusitada valentía, un violinista mulato, llamado por unos «el príncipe africano», considerado por otros como descendiente de un príncipe indio, que á los diez años de edad tocaba el violín con una limpieza, una facilidad, una ejecución y una sensibilidad raras de encontrar en un muchacho de sus pocos años. Era George Polgreen Bridgetower, cuya vida ha sido casi completamente aclarada en un reciente estudio publicado en el *Musical Times*, sobre las iniciales F. G. E. (F. G. Edwards). En 1802, cuando la fama de Bridgetower rayaba en el apogeo, solicitó un permiso del Príncipe de Gales para visitar á su madre, que residía en Dresde. De Dresde marchó á Viena, donde bien pronto hizo amistad con Beethoven, quien ofreció escribirle una obra para que la estrenara en un concierto que debían dar los dos. Hasta las once del día en que el concierto se celebró (24 de mayo de 1803, probablemente) no estuvo terminada la composición. Ries refiere que Beethoven lo mandó llamar á las cuatro y media de la mañana para que pusiera en limpio la parte de violín del primer tiempo de esta sonata, y que en la partitura apenas si estaba indicado lo que él había de tocar. El andante con variaciones no lo terminó Beethoven hasta momentos antes del concierto, y Bridgetower tuvo que tocar su parte mirando al casi ilegible manuscrito del compositor. En cuanto al final, había sido hecho en época anterior, como último tiempo de la sonata en la (obra 30, número 1). Bridgetower relata de esta manera un curioso incidente ocurrido en el único ensayo que pudieron hacer: «Cuando acompañaba á Beethoven en el ensayo del *presto*, al llegar al primer calderón hice en el violín una cadencia análoga á la que el piano hace después. Beethoven se levantó, me abrazó, y diciendo: «Otra vez, mi querido muchacho», dejó puesto el pedal para sostener el acorde. La expresión que Beethoven daba al andante era tan pura como la que caracterizaba siempre sus tiempos lentos; el público, impresionado por ella, pedía siempre una segunda audición.»

Otro violinista de esta época refiere otro dato curioso sobre

esta sonata: «Bridgetower me contó—dice en una carta á su editor—que cuando Beethoven la compuso, escribió en el manuscrito la dedicatoria á Bridgetower; pero que después rompieron sus relaciones á consecuencia de una mujer, y que Beethoven entonces la dedicó á Kreutzer—un hombre á quien nunca había visto.»

Esta última parte no es completamente cierta, según se deduce de una carta del compositor al editor Simrock de Bonn, fechada en Viena á 4 de octubre de 1804. En ella le insta á que publique la sonata cuanto antes, y añade: «Si me dice para cuándo está lista, le enviaré una breve carta para Kreutzer, que acompañará usted al ejemplar que le envíe. Este Kreutzer es un artista bueno, digno de ser amado, que durante su estancia aquí me fué muy simpático. Sus modales sin afectación son más de mi gusto que todo lo *extérieur* ó *inférieur* de la mayor parte de los *virtuosi*. Como la sonata está escrita para un ejecutante de primera línea, la dedicatoria á él no puede estar más indicada. Aunque él y yo estamos en correspondencia (yo le escribo una vez al año), espero que no sabrá nada hasta el momento oportuno.»

Kreutzer no hizo caso alguno de esta dedicatoria: Berlioz refiere que nunca quiso tocar el célebre violinista la sonata, ni incluirla en ningún programa de sus conciertos, dicho que quizás parecería exagerado, dada la animosidad de Berlioz contra Kreutzer, de quien habla despiadadamente cuando relata sus oposiciones al premio de Roma, y los cortes que Kreutzer, director, hacía en la segunda sinfonía de Beethoven, si esta circunstancia no estuviera comprobada por Lenz.

La primera edición se publicó con el título: *Sonata per il Pianoforte ed un violino obbligato, scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Composta e dedicata al suo amico R. Kreutzer, Membro dil Conservatorio di musica di Parigi, Primo Violino dell'Academia delle Arti, e della Camera Imperiali, per L. van Beethoven. Opera 47*. La obra fué acogida por el *Allgemeine Musikalische Zeitung* con el juicio siguiente: «Es preciso estar dominado por una especie de terrorismo musical, ó sugestionado por Beethoven hasta la ceguera, para no ver aquí la prueba de que el capricho es la única norma que guía á este compositor. Esta sonata está escrita para dos virtuosos capaces de vencer toda especie de dificultades... Un *presto* efectista, un andante original y bello con variaciones sumamente extrañas, y luego otro *presto*: la más rara composición para ser ejecutada bajo la influencia del grotesco mayor.»

Las interpretaciones y comentarios á que ha dado lugar son innumerables. Entre los últimos, merece citarse el de Chantavoine: «El estilo concertante significa aquí un diálogo animado, una especie de torneo oratorio entre el piano y el violín. El primero y tercer tiempos son un verdadero cuerpo á cuerpo entre los dos instrumentos, pues mientras en las otras sonatas las respuestas se desenvuelven ordinariamente en una cómoda elegancia, aquí se precipitan como las de dos adversa-

rios que cruzan sus espadas.» De las primeras, ninguna tan conocida como la de Tolstoi en su célebre novela *La sonata dedicada á Kreutzer*, cuando, al hablar de los efectos de la música, hace decir al protagonista de su obra: «La música me transporta inmediatamente al estado de ánimo en que se hallaba el que la escribió: me confundo con su alma y paso con él de un estado á otro»; y luego, al hablar del primer tiempo: «Obra sobre mí de una manera increíble. Parece como si surgieran en mi interior nuevos sentimientos, nuevas virtualidades que antes ignoraba.» «Ah, sí... Ni remotamente como vivía y pensaba antes... «Así debe vivirse», me dice una voz desconocida que llega al alma... Aquella música me transportaba á un mundo nuevo en el que los celos no tenían cabida, y creía que era necedad hasta pensar en ellos.»

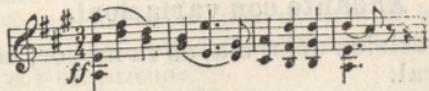
El **primer tiempo** es el culminante de la obra. Desde la noble introducción se anuncia esa fuerza enérgica, impetuosa, avasalladora, que como un torbellino arrastra durante todo el tiempo. Hay en él una voluntad tan dominadora, una pasión tan dramática y arrebatada, que más parece un episodio de vida que un tiempo de sonata.

El tema del **andante**, con su casta expresión de tranquilidad, virginal y serio, como dice Marx, se desarrolla en una serie de variaciones que, aunque miran principalmente al virtuosismo, dejan al tema en su ambiente de serena pureza. Sólo la tercera variación, la dolorosa, parece animarlo con un nuevo espíritu. La *coda* se extiende con amplia libertad.

Como antes se indicó, este **final** lo era primitivamente de la sonata en la obra 30, número 1. Beethoven lo encontró demasiado largo y brillante para aquella obra, escribió el que actualmente figura en ella, y aprovechó éste, quizás apremiado por la falta de tiempo, para la sonata actual. Así se explica que esté tan lejos del ambiente expresivo de los tiempos anteriores y que mire más al juego sonoro que á la intensidad expresiva. El tema principal impera en todo él: sólo el segundo tema (más bien una frase) trae como la bocanada de un espíritu más elevado.

### Adagio sostenuto.—Presto.

**Adagio sostenuto.**—La introducción comienza en el violín á solo, fortísimo, en la mayor,



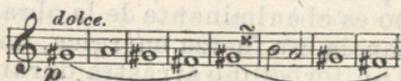
respondiendo el piano á la frase anterior, y prosiguiendo con la intervención de los dos instrumentos hasta detenerse en un calderón.

**Presto.**—El violín, acompañado por el piano, inicia el primer tema, en la menor:

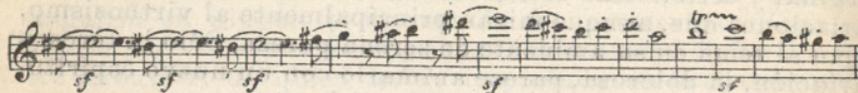


Repite el piano la frase precedente, sustituyendo el calderón por una cadencia, y prosigue el desarrollo del tema, enlazándose con el episodio de transición, siempre fuerte, con su constante dibujo arpegiado.

El segundo tema lo canta el violín, *dolce*, en mi mayor, sobre los tranquilos acordes del piano,



quien reproduce la frase anterior, seguida de un agitado pasaje, fuerte, que conduce á la segunda parte del tema, iniciada por el piano á solo, en mi menor:



Prosigue el violín esta segunda parte, seguida del período final de la exposición.

Todo el principio del desarrollo se basa en la segunda parte del segundo tema, cuyo motivo reviste diversas formas, hasta aparecer muy melódicamente, cantado por el violín en re bemol.

De ahí en adelante los motivos que intervienen se desarrollan con mayor libertad, desviándose cada vez más de los apuntados en la exposición.

Una iniciación del primer tema en re menor precede á la nueva exposición del mismo en su tonalidad primitiva, algo alterado; el episodio de transición prepara la entrada del segundo tema con sus dos partes en la mayor y la menor, respectivamente, prolongándose el período final con extensión mayor.

En la *coda*, de bastantes proporciones, intervienen los elementos del primer tema, mezclados con otros nuevos apuntes, siempre melódicamente.

### Andante con variazioni.

La primera exposición del tema, en fa mayor, la hace el piano en la región central:



Consta de las dos partes tradicionales, cuyas repeticiones están nuevamente escritas, encomendando al violín la melodía que antes cantó el piano.

Las variaciones se suceden en este orden:

Primera. Variado el tema por el piano sobre un apunte rítmico del violín.

Segunda. El violín, acompañado por el piano, varía el tema en una figuración constante de fusas.

Tercera. *Minore*.—En fa menor, interviniendo los dos instrumentos como elemento melódico, y abandonando rara vez la figuración de semicorcheas.

Cuarta. *Maggiore*.—Como en la exposición del tema, el piano canta y el violín reproduce después las dos partes de la melodía, que se desenvuelven ahora sobre un movido acompañamiento y con abundante ornamentación.

*Coda*.—Se inicia con un declamado en el piano, y prosigue mezclando con algún fragmento del tema nuevos apuntes melódicos, algunas veces en carácter de fantasía.

### FINALE: Presto.

El acorde inicial del piano, en la mayor, precede á la exposición de la primera forma del tema presentado por el violín sobre un contrapunto del piano:



Proseguido por este instrumento con la adjunción de otro motivo en corcheas, va revistiendo diversas formas, siempre sobre su ritmo característico, la última de las cuales persiste con mayor duración.

Un breve episodio precede á la frase, en mi mayor, cantada por el violín,



y reproducida por el piano, tras la cual vuelve á aparecer de nuevo el primer tema, como base del período final de la exposición.

Todo el desarrollo se basa en él, pasando por distintas tonalidades y adoptando variadas formas.

La reproducción se inicia con mayor interés en el acompañamiento del tema; la frase anterior aparece ahora en la mayor, sin adquirir mayor amplitud.

En la *coda* sigue apareciendo siempre el primer tema, momentáneamente en *adagio*, terminando el tiempo con una nueva indicación del mismo.

CECILIO DE RODA.

El próximo concierto se celebrará el  
jueves 20 de abril de 1911, en el Teatro  
de la Comedia, á las cinco de la tarde,  
tomando parte en él los artistas

**HAROLD BAUER (piano)**

**FRITZ KREISLER (violín)**

---

**PROGRAMA**

---

Sonata en si bemol (378 C. K.) .....	MOZART.
Sonata en sol mayor, op. 78.....	BRAHMS.
Sonata en re menor, op. 121 .....	SCHUMANN.

