

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XI.—1911-1912

CONCIERTO X

(189 de la Sociedad)

Tilly Koenen (mezzo-soprano).

María Carreras.—Michael von Zadora (dos pianos).

Fritz Busch (piano de acompañamiento).

I

PROGRAMA

Primera parte.

Concierto en re menor (dos pianos) (primera vez)..... J. S. BACH.

I. *Allegro risoluto*.—II. *Adagio*.—
III. *Allegro moderato*.

Lieder: *Dem Unendlichen* (primera vez)..... }
Auflösung..... } SCHUBERT.
Auf dem Wasser zu singen..... }
Erkönig..... }

Segunda parte.

Sonata en do mayor, op. 2, núm. 3..... BEETHOVEN.

I. *Allegro con brio*.—II. *Adagio*.—
III. *Scherzo: Allegro*.—IV. *Assai allegro*.

MARÍA CARRERAS

Lieder: *In questa tomba oscura*..... BEETHOVEN.

Furibondo spira il vento (primera vez)..... HAENDEL.

Gesang Weyla's..... }
Er ist's..... } H. WOLF.

Tercera parte.

Lieder: a) *Canciones holandesas infantiles* (primera vez)..... C. VAN RENNES.

Kijk zoo'n lustig spannetje.—
Loopen leeren.—*Een dansje*.

b) *Wiegenlied*..... }
c) *Cäcilie*..... } R. STRAUSS.

Andante y variaciones, op. 46 (dos pianos) (primera vez)..... SCHUMANN.

Pianos Steinway.

Descansos de quince minutos.

TILLY KOENEN

Mezzo-soprano; nació en Salatiga, en la isla de Java; se educó en el Conservatorio de Amsterdam, y desde muy joven comenzó su carrera de cantante de conciertos y oratorios. Está reputada actualmente como una de las mejores, si no la mejor cantante de *lieder*.

La acompaña el pianista **Fritz Busch**.

MARIA CARRERAS

Nació en Roma en 1878; estudió en el Liceo de Santa Cecilia de dicha ciudad con el célebre pianista y compositor G. Sgambati, obteniendo las más altas distinciones. Muy joven aún comenzó su carrera de concertista de piano, siempre creciendo en sus éxitos y en el aplauso de los públicos y la crítica. Ha tocado en varias Sociedades Filarmónicas de España en más de una ocasión.

MICHAEL VON ZADORA

Faltos de datos biográficos de este artista, sólo podemos indicar aquí su renombre como virtuoso, el éxito que alcanzó su transcripción del concierto de órgano de W. F. Bach, que hoy figura en el repertorio de los pianistas de más fama, y los éxitos que ha obtenido en Alemania y en el norte de Europa cultivando el repertorio de dos pianos en unión de la señora Carreras.

J. S. Bach.

(1685-1750)

Concierto en re menor (dos pianos).

Refiere Spitta en su gran biografía de Bach que las sonatas y *suites* que el gran compositor había escrito para violín y orquesta de cuerda, fueron en seguida arregladas por él para piano ú órgano. Lo mismo ocurrió con sus conciertos de violín, convertidos poco después en conciertos de piano, cambiando unas veces la tonalidad de la obra, y conservándola otras en esta nueva forma.

Los siete conciertos para clave y cuarteto de cuerda son, con la sola excepción del en la mayor, arreglos de conciertos de violín, tanto más interesantes cuanto que, habiéndose perdido en la forma original, sólo quedan hoy estas adaptaciones, escritas en 1731 ó 1732 para los conciertos de Telemann ó para los conciertos privados que con sus hijos celebraba en su casa.

De estos siete conciertos, los más importantes son los en mi mayor y re menor. Su plan no dibuja aún la forma sonata. El primer tiempo se basa en el contraste entre el motivo del *tutti* (generalmente expuesto íntegramente como principio y final del tiempo, y modificado con alteraciones de tonalidad en el curso de él) y los solos del instrumento concertante, basados, ya en motivos nuevos, ya en el motivo del *tutti*, adornado y desarrollado. En el movimiento lento predominan el carácter melódico y la abundancia de adornos, basándose muchas veces en un bajo regular y obstinado sobre el que desenvuelve la melodía. El tiempo final, ó adopta el mismo carácter y modelo del primer tiempo, ó la forma *lied*, ó la de la giga, ó la corriente. Su carácter es animado, alegre, vivo, por regla general.

El concierto en re menor lo considera Spitta como el más excelente y valioso de los que salieron de la pluma de Bach en este grupo de sus obras, por la profunda y poderosa fuerza de sus temas y por la ingenuidad con que están tratados.

El **allegro risoluto** se ajusta al modelo antes indicado. Como apunta Spitta, es más episódico que temático. Sólo el motivo del *tutti* se dibuja con personalidad, apareciendo los solos del piano como comentarios ó derivaciones de él, hasta que un episodio importante aparece como contraste, volviendo después á proseguir la elaboración temática.

El **adagio** lo considera el biógrafo de Bach como una chacona, cuyo tema está siempre soportado por el bajo, modificándose á veces en los breves interludios episódicos exigidos por la modulación. La profundidad de su sentimiento rivaliza con la inagotable variedad de su melodía infinita.

El **allegro moderato**, enérgico, animado, descansa totalmente en la persistencia rítmica del tema, encantadora por la fuerza con que está tratada.

Allegro risoluto.

Los dos pianos, en tres octavas, exponen el tema del primer tiempo en re menor, fuerte, tema que comienza



El tema continúa apareciendo constantemente, ya en su forma y tonalidad originales, ya en tonalidades distintas, ya fragmentado y desarrollado; unas veces oponiéndose á otros motivos, otras como contrapunto de ellos.

Un nuevo motivo, muy sencillo, aparece más tarde, expuesto por el segundo piano, sobre una fantasía del primero, en la menor,



el cual sigue alternando con el tema principal durante el resto del tiempo.

Una cadencia del primer piano prepara el final, que termina con la exposición completa del tema en la forma con que apareció al principio.

Adagio.

Los dos pianos exponen el tema en sol menor



que al terminar continúa en el bajo, desarrollándose sobre él la melodía, que inicia el primer piano,



y que prosigue libremente, siempre sobre el tema inicial, más ó menos alterado, hasta volver á exponerse dicho tema, como al principio, por ambos instrumentos en toda su sencillez.

Allegro moderato.

Comienzan los dos pianos exponiendo el tema en re menor



y todo el tiempo se desarrolla sobre él, apareciendo constantemente en distintas formas y tonalidades, fragmentado á veces y oponiéndosele como elemento de contraste los solos de cada uno de los pianos.

Con una nueva exposición del tema íntegro termina el tiempo.

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Sonata en do mayor, obra 2, número 3.

El 9 de marzo de 1796 daba cuenta el *Wiener Zeitung* de la publicación de las tres sonatas, obra 2. La fecha de su composición no puede determinarse con exactitud; pero generalmente se cree que la primera, en la menor, fué compuesta ó bosquejada antes de que Beethoven saliera de Bonn para Viena, y que las dos últimas fueron hechas en esta última capital.

En julio de 1792, al regresar de Londres, pasó Haydn por Bonn, y con ocasión de una fiesta que le ofrecieron en aquella ciudad conoció á Beethoven y elogió una cantata que éste había compuesto y que no ha sido publicada. Beethoven deseaba ir á Viena para continuar sus estudios bajo la dirección del compositor ilustre cuyo nombre llenaba el mundo; pero tantas dificultades se presentaban para la realización de su propósito, que sin la protección y el auxilio del conde Waldstein (ocho años mayor que él) le hubiera sido imposible vencerlas. Al fin, en 31 de octubre del mismo año pudo realizar su deseo, y pocos días después comenzar las lecciones con el nuevo profesor.

Un incidente enfrió mucho la admiración del discípulo por el maestro. Al salir un día de dar su acostumbrada lección encontró á Schenk, compositor de gran ciencia musical: vió los ejercicios hechos por Beethoven, descubrió en ellos algunas faltas, y al asegurarle éste que habían sido corregidos por Haydn,

Schenk revisó los anteriores y señaló en ellos otra porción de defectos que habían pasado inadvertidos para el profesor.

Beethoven se encolerizó, creyó que Haydn deliberadamente no corregía sus faltas, y se propuso abandonar las comenzadas lecciones; sólo ante la promesa de Schenk de seguir examinando secretamente sus trabajos si no abandonaba la dirección del maestro, pudo conseguirse que no hubiera una escena violenta del discípulo con su profesor.

Este hecho rebajó mucho la admiración que por Haydn sentía Beethoven. No quiso en sus primeras obras hacer seguir su nombre de las palabras «discípulo de Haydn», como éste deseaba, y á las instancias para que lo hiciera así contestó, según dice Ries, que aunque había recibido lecciones de él, no había aprendido nada en ellas. Su desconfianza en el criterio de su maestro creció con los juicios de éste sobre el baile *Las creaciones de Prometeo* y sobre sus tres tríos (ob. 1), aconsejándole que no publicara el en do menor, precisamente al que Beethoven daba más importancia y considerado hoy como el mejor de ellos, llegando á creer que Haydn estaba celoso de su genio y que lo miraba más bien como un rival que como un amigo.

Por estas razones, algunos, Shedlock entre ellos, han atribuído un sentido irónico á la dedicatoria de estas sonatas y á las palabras «doctor en música» que siguen al nombre de Haydn. Otros, en cambio, ven en ellas un homenaje al compositor famoso, en cuya presencia fueron ejecutadas, probablemente por primera vez, por el autor mismo, en una de las reuniones musicales que daba el príncipe Lichnowsky. El título de doctor en música acababa de otorgárselo á Haydn la Universidad de Oxford con ocasión de su segundo viaje á Inglaterra, y su adición en la dedicatoria de esta sonata resulta justificada por lo reciente de la distinción y por la importancia que Haydn le atribuía.

Schindler, al hablar de estas sonatas, dice que no deben tocarse en el estilo con que ordinariamente se ejecutaban en su época, ni á una gran velocidad. Moscheles contesta á esta observación haciendo notar que el final de la primera está marcado *prestissimo*. Ries llama gigantescas á estas obras, rechaza la suposición de que estén hechas de prisa con temas ó ideas antiguos, y agrega que cuando fueron publicadas produjeron una gran sensación en el mundo musical.

En conjunto, no ofrece esta sonata un punto de vista más elevado que el de la sonata precedente, imperando en ella un estilo más exterior, quizás influído por lo que ya en su época comenzaba á constituir la manera brillante de los pianistas. Nagel indica que esta sonata es, efectivamente, una obra de fuerza; pero que no debe entenderse esta calificación en el sentido de la pompa, la bravura y el efectismo á lo Czerny. Las observaciones de Schindler antes indicadas coinciden en absoluto con la apreciación de Nagel.

Juventud, fresca, brillantez y vigor son las cualidades que suelen señalarse en el **allegro con brio**. Sin un trabajo temático tan manifiesto como el del primer tiempo de la segunda sonata,

señálanse aquí pasajes curiosos, acusando una mayor libertad que en las obras de los compositores anteriores. El primer tema es muy breve y está construido sobre su motivo inicial; la transición la constituye un pasaje brillante; el tema segundo se compone de dos partes: la primera, en sol menor, utilizada anteriormente en el ya citado cuarteto en do mayor para piano é instrumentos de arco; la segunda, en sol mayor, graciosa y mozartiana. La reproducción de la primera parte va seguida de una cadencia en estilo libre de fantasía, que al volver á hacer aparecer el tema principal termina brillantemente el tiempo.

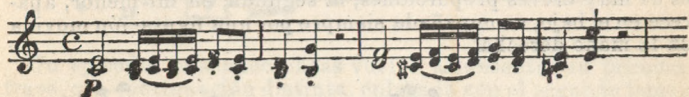
El color del **adagio**, su disposición, son siempre frescos y originales, contrastando la devoción profunda, la calma del primer tema, con la agitación lastimera del segundo. Mientras el primero ocupa sólo once compases, el segundo se extiende largamente, no tiene desarrollo, y todo el material temático podría reducirse á tres motivos, de un compás cada uno. Lenz, Elterlein y algún otro comentarista apuntan la falta de íntima conexión entre este tiempo y el resto de la obra. El primero añade que se haría bien tocándolo independientemente de la sonata.

El **tercer tiempo** es un verdadero *scherzo* en el carácter beethoveniano de su primera época, con su gracioso humorismo, la novedad y originalidad de su trío, y la mayor originalidad aún de la *coda*, en la que parecen presentirse algunas de sus obras posteriores. Prepara muy bien la entrada del final.

El **assai allegro**, aunque no indicado en el título, está en la forma de rondó, algo libre. Lenz lo llama un rondó de caza, señalando en él el «halalí» característico; otros lo comentan como una bacanal; otros, como un episodio en un período de huracán y tormenta. El motivo principal es característico por su dibujo ascendente en sextas; el tema central contrasta por su tranquila serenidad y nobleza con la agitación del resto del tiempo.

Allegro con brio.

En terceras, piano, se inicia el primer tema, en do mayor, derivado de su motivo inicial:



Un episodio movido, en fortísimo, y en el que las terceras siguen predominando unidas á un nuevo dibujo, constituye la transición.

El segundo tema aparece en seguida y se compone de dos partes: la primera, en sol menor, piano, muy melódica.



bastante desarrollada; y la segunda, en sol mayor, *dolce*,



y acompañada de imitaciones en el bajo. El episodio que antes sirvió de transición se presenta de nuevo en la misma tonalidad de do mayor, iniciando el período de cadencia, que se prolonga con la intervención de motivos y elementos diversos.

¶ Sobre uno de ellos comienza la parte central de desarrollo, siguiéndole una fantasía que se resuelve en el primer tema, en re mayor, trabajado ahora en el motivo de su primer compás. Un último episodio sobre el mismo prepara la vuelta del primer tema.

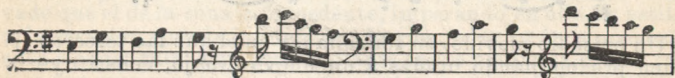
La reproducción está hecha con gran libertad: el episodio de transición está ahora sustituido por otro distinto, el tema segundo aparece con sus dos partes características en do menor y do mayor, y con el período de cadencia se enlaza una larga *coda* que comienza en estilo de fantasía con una cadencia de virtuosismo, y que termina con una indicación del primer tema seguido de otros elementos anteriormente oídos, sobre los que se produce el acorde final.

Adagio.

Dos ideas principales intervienen en este tiempo: la primera, en mi mayor, piano,



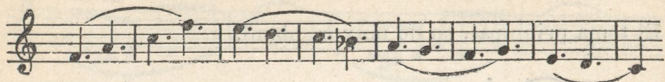
es de muy breves proporciones; la segunda, en mi menor, aparece en el bajo, acompañada siempre por una figuración movida en la mano derecha:



Su desarrollo, al que se agrega un breve diseño, va creciendo en interés é intensidad sonora, viniendo luego á fundirse en pianísimo con la primera idea en mi mayor.

Una indicación de ésta en fortísimo (do mayor) hace aparecer de nuevo la segunda, muy abreviada, extinguiéndose en fragmentaciones de su motivo inicial.

y uniéndose á otros elementos que conducen á la parte central, donde el nuevo tema, en fa mayor, *dolce*,



se desenvuelve extensamente, unas veces en el bajo y otras en la parte superior.

Por un nuevo episodio de enlace vuelve á presentarse el primer tema con la prolongación anterior. El episodio, con su nueva presentación del motivo principal, y el segundo tema están ahora algo alterados; y la última aparición del tema sobre trinos, como pedal superior primero, é inferior después, inicia la *coda*, de algunas proporciones.

Robert Schumann.

(1810-1856)

Andante y variaciones, obra 46 (dos pianos).

El 7 de marzo de 1843 escribía Schumann á Härtel: «He escrito un ciclo de variaciones para dos pianos, dos violonchelos y trompa, que oiría con mucho gusto. En mi casa falta sitio para los ejecutantes. Quizás en su casa podríamos probarlas un día de éstos; Mendelssohn es tan amable que se encargaría de tocar un instrumento.» Y poco después, en otra carta á Verhulst (19 de junio), añadía: «Oí las variaciones para dos pianos, etc.; pero no me llenaron. Hay que estudiarlas más que en una lectura; su carácter es muy elegíaco. Creo que estaba en un período de melancolía cuando las compuse.»

Probablemente á instancia de Mendelssohn, y en vista de la dificultad de los instrumentos concertantes, Schumann hizo un nuevo arreglo para dos pianos, y en esta forma se estrenaron por Clara y Mendelssohn en un concierto de Paulina Viardot el 19 de agosto de 1843. Hace pocos años fueron publicadas en su forma original.

Las variaciones, interesantes y bellas, se derivan unas de otras con lógica consecuencia, sencillamente, predominando el interés de la composición, sin asomos de estilo de bravura ni de propósito de lucir el virtuosismo del ejecutante. Ese carácter elegíaco que Schumann señalaba impregna toda la composición, acentuándose algunas veces con mayor intensidad,

como en la marcha fúnebre (cuarta variación), derivando en otras (en las primeras) á una elegancia de origen schubertiano.

Andante espressivo.—El tema, en si bemol, lo expone á solo el segundo piano,



reproduciéndolo el primero á la octava superior. La segunda parte se basa en el mismo motivo, y ambas tienen marcado el signo de repetición.

Las variaciones se desarrollan en el siguiente orden:

Primera El tema adopta un elegante dibujo en el primer piano, acompañado de continuos comentarios del segundo. La repetición segunda se desarrolla en el mismo carácter.

Segunda: *piú animato*. El tema se varía en un constante dibujo de semicorcheas, comenzando la variación el segundo piano á solo.

Tercera. Adquiere en ella el tema una forma muy melódica y cantable, sobre un acompañamiento arpegiado.

Cuarta: *piú animato*. Siempre *staccato* y fuerte, sobre un característico ritmo.

Quinta: *piú lento*, si bemol menor. Varíase el tema tranquilamente en carácter de marcha fúnebre.

Sexta: *tempo primo*. La línea melódica del tema se reproduce como en la exposición sobre un acompañamiento más interesante.

Séptima: *animato*. En carácter cromático, en constante figuración de semicorcheas, piano la primera parte y fuerte la segunda.

Octava. Siempre fuerte y *marcato*, adopta en ella el tema una característica forma rítmica.

Novena: piano y *dolce*. Se acerca la melodía nuevamente á la forma de su exposición. Toda ella se desenvuelve en figuras sincopadas.

Coda. Se inicia con el tema en su primitiva forma, terminando en arpegios, *ritardando* y pianísimo.

LIEDER

Franz P. Schubert.

(1797-1828)

Dem Unendlichen.

(*Al Eterno.*)

Wie erhebt sich das Herz, wenn es dich, Unendlicher, denkt!
Wie sinkt es, wenn es auf sich herunterschaut!—
Elend schaut's wehklagend dann und Nacht und Tod!
Allein, du rufst mich aus meiner Nacht,
Der im Elend, der im Tode hilft!
Dann denk' ich es ganz, dass du ewig mich schuf'st,
Herrlicher, den kein Preis, unten am Grab,
Oben am Thron, Herr Got, den, dankend entflammt
Kein Jubel genug besingt!
Weht Bäume des Lebens, ins Harfengetön!
Rausche mit ihnen ins Harfengetön, kristall'ner Strom!
Ihr lispelt und rauscht, und, Harfen,
Ihr tönt nie es ganz:
Gott ist es, den ihr preist!
Welten donnert in feierlichem Gang!
Welten donnert in der Posaunen Chor!
Tönt all' ihr Sonnen auf der Strasse voll Glanz
In der Posaunen Chor!
Ihr Welten, ihr donnert, du, der Posaunen Chor
Hallest nie es ganz:
Gott ist es, den ihr preist!

KLOPSTOCK.

¡Cómo se eleva el corazón cuando piensa en Ti! ¡Oh Eterno!
¡Cómo se abisma cuando mira á su interior y se ve tan misera-
ble, lamentándose siempre!

¡Sólo Tú alumbras la noche de mi vida! ¡Tú, único consuelo
de la muerte!

¡Pienso entonces que me hiciste inmortal, como Tú, ¡Señor!, y
que ninguna alabanza, ni en la profundidad de la tumba ni
en las alturas de un trono, ¡Señor Dios!, ninguna efusión puede
cantarte cuando se está inflamado de gratitud hacia Ti!

¡Dad, árboles de la vida, vuestros acordes de arpas! ¡Junta con ellos tus notas de arpas, corriente cristalina! Murmuráis y susurráis vuestros mejores cantos; pero aún no es bastante. ¡Es á Dios á quien hay que alabar!

¡Truenen los mundos en canto solemne! ¡Truenen los mundos en coro de trompetas! ¡Sonad vosotros, ¡oh soles!, en vuestro camino de luz, y unid vuestra voz al concierto de trompetas! ¡Mundos que tronáis, ejército de trompetas! ¡No sonáis aún bastante! ¡Es á Dios á quien hay que alabar!

(Obra póstuma, que figura entre la colección de cantos religiosos. Toda la composición respira grandeza, majestad. La primera parte está tratada en forma de recitado, imperando después una noble y entusiasta melodía solemne y grandiosa.)

Aufloesung.

(Imprecación.)

Verbirg dich, Sonne,
Denn die Glutten der Wonne
Versengen mein Gebein!
Verstummet, Töne,
Frühlingsschöne flüchte dich
Und lass mich allein!
Quillen doch aus allen Falten
Meiner Seele liebliche Gewalten,
Die mich umschlingen,
Himmlisch singen.
Geh' unter, Welt, und störe
Nimmer die süssen ätherischen Chöre!

MAYRHOFER.

¡Ocúltate, sol! ¡La alegría de tus rayos quema mi cuerpo! ¡Enmudeced, sonidos! ¡Huye, belleza primaveral, y déjame solo!

De entre los pliegues de mi alma surgen formas encantadoras que, rodeándome, entonan celestiales canciones. ¡Húndete, Universo, y no turbes estos dulces, etéreos coros!

(Obra póstuma. El verdadero sentido de *Auflösung* es el de solución final. La imprecación, el apóstrofe á la Naturaleza, lo exalta la música de Schubert con arrebatado apasionado, para terminar con las palabras: «¡Húndete, Universo!», en un éxtasis de idealidad.)

Auf dem Wasser zu singen.

(*Cantando sobre las olas.*)

Mitten im Schimmer der spiegelnden Wellen
Gleitet, wie Schwäne, der wankende Kahn;
Ach, auf der Freude sanft schimmernden Wellen,
Gleitet die Seele dahin wie der Kahn;
Denn von dem Himmel herab auf die Wellen
Tanzet das Abendrot rund um den Kahn.

Ueber den Wipfeln des westlichen Haines
Winket uns freundlich der rötliche Schein;
Unter den Zweigen des östlichen Haines
Säuselt der Kalmus im rötlichen Schein;
Freude des Himmels und Ruhe des Haines
Atmet die Seel' im errötenden Schein.

Ach, es entschwindet mit tauigem Flügel
Mir auf den wiegenden Wellen die Zeit;
Morgen entschwindet mit schimmerndem Flügel
Wieder wie gestern und heute die Zeit,
Bis ich auf höherem, strahlenden Flügel
Selber entschwinde der wechselnden Zeit.

CHRISTIAN STOLBERG.

Entre el resplandor de las juguetonas olas se desliza como un cisne la movable barquilla, como sobre ondas de resplandeciente alegría suave se desliza el alma. Alrededor de la barca danzan los rojizos destellos de la tarde, que el cielo envía á las olas.

Las copas de los árboles del bosque de Poniente nos hacen dulces señas, iluminadas de rojo; bajo las ramas del bosque de Levante, susurra la brisa también entre rojas luces. ¡El alma respira la alegría del cielo, la calma del bosque, fulgurantes de luz crepuscular!

¡Ah! Las mecedoras olas del tiempo pasan con alas bañadas de rocío; pasará hoy, como pasó ayer, hasta que mi alma suba á las alturas con radiantes alas, desapareciendo del mudable tiempo.

(Forma parte de la obra 72. He aquí el comentario de un escritor: «El acompañamiento solo crea ya la atmósfera del *lied*. Cuando la voz comienza á cantar, ya ha obrado el encanto. La melancolía misma parece alegre. Es uno de los *lieder* de Schubert más excepcionales, de los que lo reúnen todo: forma perfecta, riqueza armónica, melodía delicada, encantadoras modulaciones.»)

Erlkoenig.

(*El rey de los alisos.*)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?

Es ist der Vater mit seinem Kind;

Er hat den Knaben wohl in dem Arm,

Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm.

—Mein Sohn, was birgst du so bang' dein Gesicht?

—Siehst Vater, du, den Erlkönig nicht?

Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif?

—Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

—«Du liebes Kind, komm', geh' mit mir!

Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;

Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,

Meine Mutter hat manch' gülden Gewand.»

—Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,

Was Erlenkönig mir leise verspricht?

—Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind;

In dürren Blättern säuselt der Wind.

—«Willst, feiner Knabe, du mit mir geh'n?

Meine Töchter sollen dich warten schön;

Meine Töchter führen den nächtlichen Reih'n

Und wiegen und tanzen und singen dich ein.»

—Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort

Erlkönigs Töchter am düster'n Ort?

Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau

Es scheinen die alten Weiden so grau.

—Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt,

Und bist du nicht willig, so brauch' ich Gewalt!»

—Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an!

Erlkönig hat mir ein Leid's getan!

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,

Er hält in den Armen das ächzende Kind,

Erreicht den Hof mit Müh' und Noth;

In seinen Armen das Kind... war todt.

GOETHE.

¿Quién cabalga tan tarde á pesar de la noche y del viento?
Es el padre con su hijo: lleva al muchacho en sus brazos; lo sujeta con firmeza, dándole su calor.

—Hijo mío, ¿por qué escondes tu cara con tanto miedo?

—¿No ves, padre mío, al rey de los alisos, al rey de los alisos con corona y manto?

—Hijo mío, es un jirón de la niebla.

—«Tú, niño amado, ven, vente conmigo; preciosos juegos jugaré yo contigo, flores abundantes de muchos colores hay en la playa, mi madre tiene muchos trajes dorados.»

—Padre mío, padre mío, ¿no oyes tú lo que el rey de los alisos me está diciendo al oído?

—Tranquilízate, tranquilízate, hijo mío; es el viento que susurra en las hojas secas.

—«¿Quieres, precioso niño, venir conmigo? Mis hijas deben esperarte engalanadas, mis hijas dirigen la ronda nocturna y te mecieran, y bailarán y cantarán para ti.»

—Padre mío, padre mío, ¿no ves allí á las hijas del rey, en aquel sitio sombrío?

—Hijo mío, hijo mío, sólo veo las figuras de los viejos y grises sauces.

—«Te amo, me atrae tu bello semblante; si no quieres venir conmigo, te llevaré á la fuerza.»

—¡Padre mío, padre mío, que me coge y me lleva! ¡El rey de los alisos me ha hecho daño!

El padre se estremece; corre veloz apretando en sus brazos al pobre niño; llega, al fin, al patio, angustiado y presuroso.

En sus brazos, el niño... estaba muerto.

(*Erlkönig* es quizás el *lied* más popular y más célebre de Schubert. Un día, en 1815, le leyeron la célebre poesía de Goethe: aquella noche llevó el *lied* á sus amigos, que quedaron asombrados ante aquella maravillosa composición. Cuantas veces se ejecutó en público fanatizó al auditorio, y su popularidad llegó á ser tan grande, que hasta se escribieron unos valses sobre él. Goethe, en cambio, ni quiso conocer nunca á Schubert, ni le contestó siquiera cuando el compositor le envió esta obra con otras escritas sobre poesías del poeta; pero después de la muerte de Schubert, cuando oyó cantar á la Schroeder-Devrient este *lied*, Goethe, presa de una emoción profunda, llorando, confesó que aún era más bello que sus versos. Es el tipo acabado de la leyenda dramática y fantástica. Las tres personas que en ella intervienen se dibujan con admirable precisión: el terror del niño, la ternura del padre, el halago sugestivo del fantasma, desarrollándose todo sobre el incesante galopar del caballo. El final es maravilloso por su sencillez y su fuerza dramática.)

L. van Beethoven.

(1770-1827)

In questa tomba oscura.

In questa tomba oscura
Lasciami riposar,
Quando vivevo, ingrata,
Dovevi a me pensar.
Lascia che l'ombre ignude
Godansi pace almen,
E non bagnar mie ceneri
D'inutile velen.
In questa tomba oscura, etc.

GIUSEPPE CARPANI.

(Compuesta en 1807, y publicada al año siguiente, sin número de obra. Un periódico de Viena de noviembre de 1806 refiere la siguiente anécdota con el título de *Una broma musical*: La condesa Rzewuska improvisó en una tertulia musical un aria al piano; el poeta Carpani improvisó en seguida un texto para ella (el de este *lied*). Varios compositores y aficionados, figurando entre los primeros Paer, Salieri, Asioli, Cherubini, etc., fueron invitados á hacer una *arietta* sobre el texto de Carpani, y en el año 1808 se publicaron hasta 63 versiones de ella, figurando como última de la serie la de Beethoven. No fué ésta de las que más gustaron. Un periódico decía que «aunque no era completamente indigna de su célebre autor, no agregaría ni una pequeña hoja á la corona de su gloria». La posteridad ha pensado de otra manera, y la *arietta* de Beethoven es la única que sobrevive de todas las que formaron aquella colección.)

G. F. Händel.

(1685-1759)

Furibondo spira il vento.

Furibondo spira il vento
E sconvolge il cielo e il suol;
Tal adesso l'alma io sento
Agitata dal mio duol.

(Aria de la ópera *Parténope*, estrenada en 1730. Más que por el sentimiento íntimo, se caracteriza por la abundancia de vocalizaciones en el característico estilo de la época, y por las numerosas repeticiones de los versos, ó de parte de ellos.)

Hugo Wolf.

(1860-1903)

Gesang Weyla's.

(Canto de Weyla.)

Du bist Orplid, mein Land!
Das ferne leuchtet;
Vom Meere dampfet dein besonnter Strand
Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.
Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen
Sich Könige, die deine Wärter sind.

EDUARD MOERIKE.

¡Tú eres, Orplid, mi patria! ¡Desde lejos resplandeces! El mar envía la niebla á tu luminosa playa como rocío sobre las mejillas de los dioses.

Las eternas olas se rejuvenecen al subir rozando tus caderas,

¡oh niña! Ante tu divinidad se postran los reyes, que son tus vasallos.

(Canto romántico de fervorosa adoración. Wolf contaba á un amigo suyo que al componerlo se imaginaba al espíritu protector de la isla Orplid sentado en la cumbre de la roca, á la luz de la luna, con el arpa en sus manos. Orplid es una isla fantástica creada en las poesías de Mörike, situada en el Océano Pacífico, entre Nueva Zelanda y el estrecho de Magallanes, tierra de promisión, de venturas y de felicidad. Weyla es el genio protector de la isla.)

Epist's.

(Es ella.)

Frühling lässt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süsse, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
—Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab' ich vernommen!

EDUARD MOERIKE.

La primavera deja flotar de nuevo en los aires su vestidura azul; dulces, conocidos aromas, llenos de presagios, exhala la tierra; ya sueñan las violetas en que pronto han de nacer...

¡Oye!... ¡Un lejano, tenue sonido de arpas!... ¡Primavera!
¡Eres tú! ¡Te conozco!

(Escrito en 1888, é instrumentado el acompañamiento en 1890. Es de los *lieder* de Wolf más populares, por el entusiasmo y la embriaguez romántica que caracteriza la composición. El final del *lied* va seguido de un importante comentario del piano, en el mismo carácter entusiasta y luminoso.)

Canciones de niños.

No se ha reducido la actividad moderna á recoger y notar las canciones populares, entre las cuales ocupan un puesto tan preeminente los cantos y corros infantiles; y así como las modernas literaturas están llenas de esos cuentos ingenuos, sencillos, en que el autor va á buscar el interés y la emoción, tal como puede sentirlos la inteligencia y el corazón del niño, formando esas colecciones que, como la de Bechstein, son verdaderas joyas literarias, así también en algunos países, en los del Norte principalmente, han compuesto los poetas y escrito los compositores canciones infantiles que son á la literatura del *lied* lo que aquellos cuentos con respecto á la literatura novelesca.

Una de las compositoras holandesas que con mayor éxito y entusiasmo han cultivado este género es Catharina van Rennes. Sus obras pasan de cincuenta, y son en su mayor parte colecciones de cantos para niños.

Catharina van Rennes.

Kijk! zoo'n lustig Spannetje!

(*Dos niñas contentas.*)

Twee meisjes tripp'len vroolijk,

Door de lange, zonnige straat.

Van verre klinkt'n orgel.

Ze loopen precies in de maat.

Waarom zijn die twee kleintjes,

Zoo uit gelaten blij?

Ze gaan vandaag voor't eerst naar school,

Op den eersten dag van Mei!

FREIA.

Dos niñas saltan con alegría, por la amplia soleada calle...
El órgano se oye á lo lejos... Ellas saltan á compás...

¿Por qué estaban tan alegres? ¿Qué podía causar su dicha?
Ellas iban á ir por primera vez á la escuela el día 1.º de mayo.

Loopen leeren.

(*Aprendiendo á andar.*)

Zachtjes, zachtjes, zoetjes aan,
Leert mijn kleintje loopen,
Heel gauw moet ik voor mijn kind
Mooie schoentjes koopen.

Eéne, tweee... hola, zeg,
Houd den rechten weg!
Goed zoo...

Zachtjes, zachtjes ééne twee...
Wees voorzichtig poesje,
Wil nu niet zoo hard voorruit,
Blijf nou maar bij moesje.
Eéne, tweee... stap maar toe...
Zoo!... nu ben je moe.

ANNA SUTORIUS.

Lentamente, poquito á poco, aprende mi niño á andar; tengo ya que darne prisa á comprarle unos zapatitos preciosos... Uno..., dos... ¡Qué bien vas andando! ¡Muy bien!

Lentamente, poco á poco... Uno..., dos... ¡Ten cuidado, mi vida, no vayas tan deprisa!... ¡Ahora, á descansar un poquito con tu madre!... Uno..., dos... ¡Qué bien andas ya!... Basta, que ya estás cansado.

Een Dansje.

(*Una danza.*)

Ringelreien Rozekrans,
Vijf kleine dikkertjes aan den dans!
De eerste dat is Kooosje
De tweede dat is Roosje
De derde dat is Ida
En dan komt onze Frida!
En wie zal wel vijfde zijn?
Dat zal klein Catoetje zijn!
Tralalá...
Ringelreien, Rozekrans,
Kijk er die dikkertjes aan den dans!

KATE GREENAWAY.

¡Vamos á bailar una rueda, Rosario! Cinco niñas gordas están bailando: la primera es Casita, la segunda Rosita, la tercera es Ida; ¡ahora viene nuestra Frida! ¿Y quién hará la quinta? La quinta será la pequeña Catalina... Tralalá... ¡Bailemos una rueda, Rosario! ¡Mirad cómo bailan estas niñas gordas!

R. Strauss.

(1864)

Wiegenlied.

(Canción de cuna.)

Träume, träume, du mein süßes Leben,
Von dem Himmel, der die Blumen bringt.
Blüten schimmern da, die beben
Von dem Lied, das deine Mutter singt.
Träume, träume, Knospe meiner Sorgen,
Von dem Tage, da die Blume spross,
Von dem hellen Blütenmorgen,
Da dein Seelchen sich der Welt erschloss.
Träume, träume, Blüte meiner Liebe,
Von der stillen, von der heil'gen Nacht,
Da die Blume seiner Liebe
Diese Welt zum Himmel mir gemacht.

RICHARD DEHMEL.

¡Sueña, sueña, mi dulce vida! ¡Sueña en el cielo que nos trae las flores! ¡Sueña en que esas flores brillan allí, meciéndose al compás de la canción que canta tu madre!

¡Sueña, sueña, capullo de mis afanes! ¡Sueña en el día en que la flor se abrió; sueña en la clara y florida mañana en que tu alma de niño se abrió al mundo!

¡Sueña, sueña, flor de mis amores! ¡Sueña en la plácida y sagrada noche en que la flor de su amor convirtió este mundo en cielo para mí!

(Número 1 de la obra 41. Es de los *lieder* más célebres y populares de Strauss. Su bella melodía, destacándose siempre sobre el arpegiado acompañamiento, más que un canto de cuna, es una expansión lírica, seductora y romántica.)

Caezilie.

(Cecilia.)

Wenn du es wüsstest, was träumen heisst
Von brennenden Küssen, von Wandern und Ruhen
Mit der Geliebten Aug' in Auge und kosend und plaudernd—
Wenn du es wüsstest, du neigtest dein Herz!

Wenn du es wüsstest, was bängen heisst
In einsamen Nächten, umschauert von Sturm,
Da Niemand tröstet milden Mundes die kampfmüde Seele—
Wenn du es wüsstest, du kämest zu mir!

Wenn du es wüsstest, was leben heisst,
Umhaucht von der Gottheit weltschaffendem Atem,
Zu schweben empor, lichtgetragen zu seligen Höh'n—
Wenn du es wüsstest, du lebstest mit mir!

H. HART.

¡Si tú supieras lo que es soñar con ardientes besos, caminar y descansar con la mujer amada, mirándose dulcemente entre cuchicheos y caricias!... ¡Si lo supieras, tu corazón se inclinaría hacia mí!

¡Si tú supieras la angustia que se siente en las noches de soledad, cuando la tempestad ruge, y lo que sufre el alma, cansada de luchar, cuando nadie acude a consolarla!... ¡Si lo supieras, vendrías á mí!

¡Si tú supieras lo que es vivir acariciado por el soplo de la divinidad creadora, y remontarse en alas de la luz á las celestes alturas!... ¡Si lo supieras, te unirías á mí!

(Número 2 de la obra 27. Como la anterior, es de las melodías más populares de Strauss por el ardoroso fuego de su melodía, vibrante de calor y entusiasmo.)

CECILIO DE RODA.

El próximo concierto se celebrará el
miércoles 13 de marzo de 1912, en el
Teatro de la Comedia, á las cinco de la
tarde, con el siguiente

PROGRAMA

TILLY KOENEN (mezzo-soprano)
MARIA CARRERAS (piano)
MICHAEL VON ZADORA (piano)
FRITZ BUSCH (piano de acompañamiento)

II

- Sonata en re mayor** (C. K., 448) (dos pianos) (primera vez)..... MOZART.
- LIEDER:** *Die Ehre Gottes aus der Natur*.. BEETHOVEN.
Von ewiger Liebe.—Sapphische Ode..... BRAHMS.
Die Allmacht (primera vez)..... SCHUBERT.
- Concierto de órgano en re menor**, transcrito por M. Zadora (primera vez).—Piano: M. von Zadora..... W. F. BACH.
- LIEDER:** *Canciones holandesas infantiles:*
Waigenleedken (primera vez)... A. MENDELSSOHN.
Princessin (primera vez)..... H. VAN EYCKEN.
Theevisite.—Eenwandeling in't zonnetje.—Poppengedoe (primera vez)..... C. VAN RENNES.
Ocho cantos de gitanos (primera vez)..... BRAHMS.
- Variaciones sobre un tema de Haydn**, op. 56, b (dos pianos) (primera vez)..... BRAHMS.