



SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

— o —
AÑO XIV.—1914-1915

CONCIERTO VI

(233 de la Sociedad)

Sábado 30 de enero de 1915

— o o —

ERNESTO CONSOLO (piano)

ENRICO POLO (violín)

SEBASTIÁN RUIZ PARDO (pianista acompañante)

**TEATRO DE LA COMEDIA
A LAS CINCO DE LA TARDE**



ERNESTO CONSOLO

Hijo de padres italianos, nació en Inglaterra. Estudió la técnica del piano y la composición en el Conservatorio de Roma, bajo la dirección inmediata de Sgambati.

Solo, o unido a diferentes Sociedades sinfónicas y de música de cámara, ha dado numerosos conciertos en las principales capitales de Europa y América, y ha formado parte de varios Jurados de concurso en los Conservatorios de París, Génova, Milán, etc. En fecha muy reciente ha sido nombrado profesor del Real Instituto de Florencia.

ENRICO POLO

Nació en Parma en 1868, y cursó sus estudios de violín y composición en la escuela de música de esa ciudad. En Alemania asistió tres años consecutivos a la clase de Joachim y a la «Hochschule», de Berlín.

A continuación desempeñó en Turín el cargo de *Concertmeister* del teatro Real, y el de profesor de violín en el Liceo Musical. Desde 1903 es profesor del Conservatorio de Milán.

La agrupación de música de cámara más renombrada de su país es, indudablemente, el Cuarteto que lleva su nombre, y que en la afamada «Società del Quartetto» ha interpretado obras clásicas y modernas de todos los estilos.

PROGRAMA

Primera parte.

* Suite en mi mayor, op. 11..... GOLDMARK.

- I. *Allegro.*
- II. *Andante sostenuto.*
- III. *Allegro, non troppo.*
- IV. *Allegro moderato, quasi allegretto.*
- V. *Presto.*

PIANO Y VIOLÍN

Segunda parte.

* a) *Introduzione*.... } (Del *IV gran con-*
* b) *Adagio religioso.* } *cierto en re me-* } VIEUXTEMPS.
 } *nor, op. 31.....* }

VIOLÍN

Fantasia en fa menor, op. 49..... CHOPIN.

* *Valse Caprice*..... STRAUSS-TAUSIG.

PIANO

Tercera parte.

Sonata en la mayor, op. 47 (dedicada a
Kreutzer)..... BEETHOVEN.

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

PIANO Y VIOLÍN

Déscansos de quince minutos.

Piano Steinway.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

PROGRAMA

ERNESTO CONSOLO

Primer parte

Sonata en la mayor, op. 37 (dedicada a Kreisler)

I. Adagio sostenuto - Triste

II. Andante con moto

III. Finale: Presto

PLANO Y VIOLA

ENRICO JOYCE

Tercera parte

Sonata en la menor, op. 10, n.º 3

I. Allegro

II. Andante

III. Allegro

PLANO Y VIOLA

Descanso de quince minutos.

Piano Steinway.

Karl Goldmark.

Nació el 18 de mayo de 1830 en Keszthely (Hungría). Hizo sus estudios primeros con el violinista Jansa, de Viena, y, aun muy joven, logró fijar la atención del mundo musical con su obertura *Sakuntala* y un *Scherzo* para orquesta.

Su gran éxito de compositor lo debió, indudablemente, a su ópera *La reina de Saba*, estrenada en el Imperial de Viena, obra que consolidó su fama y que contribuyó a que todas sus obras posteriores fueran acogidas con interés.

Ha sido un músico bastante fecundo. Además de las obras citadas, ha escrito otras tres óperas, dos sinfonías, tres oberturas de concierto, un cuarteto y un quinteto de cuerda, un poema sinfónico, la *Suite* para piano y violín del presente programa, y varias composiciones para piano e instrumentos de cuerda.

Henri Vieuxtemps.

Nació en Verviers en 1820. Murió en Mustapha (Argelia) en 1881.

Recibió del violinista Lecloux las primeras lecciones, y fué tanta su precocidad, que a los nueve años llamó ya la atención del gran Beriot, quien le llevó consigo a París. En 1830 debutó con éxito como solista, y dos años más tarde comenzó su vida nómada de virtuoso, realizando grandes *tournées* por toda Europa y América. En 1871 fué nombrado primer profesor de violín en el Conservatorio de Bruselas, plaza que pudo ocupar muy poco tiempo a causa de un grave ataque de parálisis, del que ya no pudo verse libre hasta su muerte.

Las composiciones de Vieuxtemps ocupan un puesto preeminente en la literatura del violín. De ellas merecen consignarse seis *Conciertos* para ese instrumento, una *Fantasia* sobre diferentes *Temas eslavos*, la célebre *Balada y Polonesa Estudios*, *Caprichos*, etc.

La *Introducción* y el *Adagio religioso* que hoy se ejecutan son los tiempos más inspirados del *Gran concierto*, número 4, obra 31, predilecta composición de los maestros del violín.

Fr. Chopin.

(1809-1849)

Fantasia en fa menor, obra 49.

Es una de las obras de Chopin más hermosas y grandiosas. Libre de forma, aunque mirando al modelo clásico, Chopin deja aquí volar su imaginación con una maestría admirable. «La fatalidad del destino pesa sobre toda la obra — dice Niecks —; una fatalidad de gran fuerza de pasión, unida a una fantasía indescriptible. Sus notas caen en nuestros oídos como la efusión invencible de los sentimientos que se agitan y remueven en el fondo de su corazón, lleno de un inmenso amor y de un anhelo

infinito. ¿Quién puede sospechar la débil naturaleza del compositor, su inspiración enfermiza, ante esta obra? ¿No sugiere más bien las emociones de un titán?»

Tempo di marcia (grave).—En *fa menor*, piano, en la región grave, comienza la exposición del primer tema,



desarrollado siempre en el mismo carácter, con alguna extensión.

Un motivo episódico, interrumpido por frecuentes calderones, va acelerando el movimiento y aumentando la sonoridad, para presentar, después de una escala que recorre toda la extensión del instrumento, una nueva melodía, *agitato*, en *fa menor*,



que se desarrolla extensa y animadamente, volviendo algunas veces a introducir de nuevo el dibujo con que comenzó.

El motivo episódico que antes sirvió de enlace entre los temas anteriores, vuelve a presentarse como preparación para el **Lento sostenuto**.—La melodía en *si mayor*, piano, *dolce*,



aparece en él sin gran desarrollo. Se enlaza por un calderón con el

Tempo primo.—El motivo episódico empleado en los anteriores enlaces vuelve a servir de preparación para la segunda melodía, con su agitación característica, extensamente desarrollada por segunda vez, la cual sigue interviendo en la *stretta* (*più mosso*), siempre fuerte. Unos compases en forma de declamado—*adagio sostenuto*—preceden al breve *assai allegro* final.

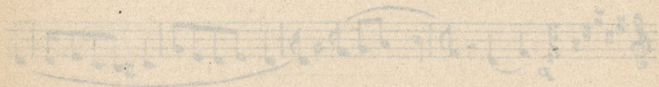
(Nota de D. Cecilio de Roda. Año XI, concierto XIV.)

Johann Strauss.

(1825-1895)

Es el más notable de los compositores modernos de música de baile. Sus vales tienen evidente interés artístico, porque a lo distinguido y fascinador de la melodía, unen el sentimiento justo del ritmo y la excelente armonización.

El *Valse Caprice* que figura en este programa es una de las innumerables transcripciones que de las obras de Strauss han escrito los virtuosos del piano.



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 a 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 a su madre, que residía en Dresde. De Dresde marchó a 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 a 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 a Beethoven en el ensayo del *presto*, al llegar al primer calderón hice en el violín una cadencia análoga a 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 a su editor—que cuando Beethoven la compuso, escribió en el manuscrito la dedicatoria a Bridgetower; pero que después rompieron sus relaciones a consecuencia de una mujer, y que Beethoven entonces la dedicó a Kreutzer—un hombre a 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 a 4 de octubre de 1804. En ella le insta a 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* o *inférieur* de la mayor parte de los *virtuosi*. Como la sonata está escrita para un ejecutante de primera línea, la dedicatoria a 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, o sugestionado por Beethoven hasta la ceguera, para no ver aquí la prueba de que el capricho es la única norma que guía a 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 grottesco mayor.»

Las interpretaciones y comentarios a 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 a 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 a 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 a 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 a 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 a 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.

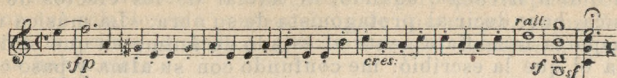
ADAGIO SOSTENUTO.—PRESTO

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



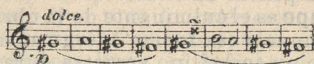
respondiendo el piano a la frase anterior, y prosiguiendo con la intervención de los dos instrumentos hasta detenerse en un calderón.

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

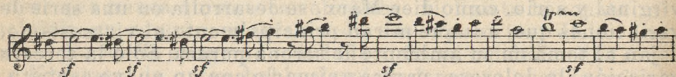


Repite el piano la frase precedente, sustituyendo el calderón por una cadencia, y prosigue el desarrollo del tema, enlazándose con el episodio de transición, siempre fuerte, con su constante dibujo arpegiado.

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 a la segunda parte del tema, iniciada por el piano a 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 a 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.

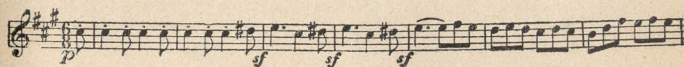
Tercera. *Minore*.—En *fu menor*, interviniendo los dos instrumentos como elemento melódico, y abandonando rara vez la figuración de semicorcheas.

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 a 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 a la frase, en *mi mayor*, cantada por el violín,



y reproducida por el piano, tras la cual vuelve a 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.

(Nota de D. Cecilio de Roda. Año X, concierto X.)

...Cuenta de los dos partes... repeticiones... en las variaciones se unen en este orden...

Primera. ... El violín acompaña por el piano, varía el tema...

Segunda. ... El violín acompaña por el piano, varía el tema...

Tercera. ... El violín acompaña por el piano, varía el tema...

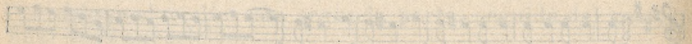
Cuarta. ... El violín acompaña por el piano, varía el tema...

Quinta. ... El violín acompaña por el piano, varía el tema...

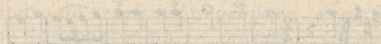
Sexta. ... El violín acompaña por el piano, varía el tema...

FINALE. PRESTO

El grupo principal del primer movimiento... sobre un constante del piano...



...este grupo al... por el violín...



...nuevo el primer tema...

Todo el desarrollo se da en el pasado por distintas...

La repetición de... anterior aparece ahora en la...

...la cual sigue...

El próximo concierto se celebrará el sábado 20 de febrero de 1915, en el teatro de la Comedia, a las cinco de la tarde, con el siguiente

PROGRAMA

Cuarteto de piano Henkel, de Londres.

I

- * Cuarteto en mi bemol mayor, op. 87..... DVORAK.
- Cuarteto en sol menor (número 478 del Catálogo Köchel)..... MOZART.
- * Cuarteto en mi mayor, op. 20..... TANEIEFF.

* Primera audición en nuestra Sociedad.



El próximo concierto se celebrará el
sábado 20 de febrero de 1915, en el tea-
tro de la Comedia, a las cinco de la tar-
de, con el siguiente

PROGRAMA

Cuarteto de piano de Liszt, de Londres.



- * Cuarteto en mi menor, op. 87..... LISZT
- Cuarteto en sol menor (número 478 del Catálogo)
- MOZART
- * Cuarteto en mi mayor, op. 24..... TCHAIKOVSKI

Primeras audiciones en nuestra Sociedad.

