



SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XIV.—1914-1915

CONCIERTO XIV

(241 de la Sociedad)

Sábado 17 de abril de 1915

oOo

TERESA CARREÑO

I

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

TERESA CARREÑO

Entre los concertistas de piano más afamados de la época presente figura esta artista singular, dotada de un temperamento, de una sensibilidad y de un criterio musical excepcionales.

Nació en Caracas (Venezuela). Su padre, Ministro de Hacienda de esa República, mandóla a París a estudiar con Gottschalk y con Mathías. Tan completa y tan aprovechada fué su educación musical, que al poco tiempo Teresa Carreño se distinguió notablemente como pianista y como cantante. En la composición consiguió también grandes éxitos, siendo sus obras más importantes un bellissimo *Cuarteto* de cuerda, el *Himno Nacional Venezolano* y diferentes composiciones para piano. En una ocasión, durante una *tournee* de ópera por América, dirigió personalmente la orquesta, obteniendo también iguales triunfos bajo ese nuevo aspecto de su gran talento.

PROGRAMA

Primera parte.

Sonata en *fa menor*, op. 57 (*Appassionata*). BEETHOVEN.

I. *Allegro assai*.

II. *Andante con moto*.

III. *Allegro, ma non troppo.—Presto*.

Preludio en <i>re bemol mayor</i> , op. 28, número 15.....	} CHOPIN.
* Nocturno en <i>sol mayor</i> , op. 37, núm. 2.	
Estudio en <i>sol bemol mayor</i> , op. 25, núm. 9.	
Polonesa en <i>la bemol mayor</i> , op. 53.....	

Segunda parte.

Estudios sinfónicos, op. 13..... SCHUMANN.

Tercera parte.

Impromptu en *la bemol mayor*, op. 142, número 2..... SCHUBERT.

* Soirée de Viena (vals), núm. 6..... SCHUBERT-LISZT.

Marcha militar..... SCHUBERT-TAUSIG.

PIANO STEINWAY Descansos de quince minutos.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

PROGRAMA
TERESA CARRERO

Primera parte.

Sonata en fa menor, op. 11 (Liszt)
 Sonata en do menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en re menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en sol menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en si menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en re menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en sol menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en si menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en re menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en sol menor, op. 10 (Liszt)
 Sonata en si menor, op. 10 (Liszt)

Segunda parte.

Estudios sinfónicos, op. 12 (Liszt)
 SCHUMANN

Tercera parte.

Impromptu en fa menor, op. 11 (Liszt)
 Schubert
 Soiree de Vienne, op. 14 (Liszt)
 Schubert
 Marcha militar (Liszt)
 Schubert

FIANNO STEINWAY Descansos de quince minutos.

L. van Beethoven.

Nació en 1770 (Bonn).—Murió en 1827 (Viena).

Sonata en *fa menor*, op. 57.

El 18 de febrero de 1807 anunciaba el *Wiener Zeitung* la publicación de esta sonata, compuesta en 1804, durante la estancia de Beethoven en Döbling.

El relato de Ries sobre el origen del último tiempo es bien conocido. Le acompañaba en sus paseos por el campo, y uno de ellos se prolongó tanto, que no volvieron a Döbling hasta las ocho de la noche. «Beethoven había estado canturreando muy bajo durante todo el tiempo, sin que se pudiera percibir ningún sonido distinto. Al preguntarle qué le ocurría, me dijo: «Tengo una idea para el último tiempo de la sonata» (en *fa menor*, op. 57). Cuando volvimos, entró en su cuarto, se abalanzó al piano sin quitarse siquiera el sombrero, yo me senté en un rincón, él se olvidó completamente de que yo estaba allí, y durante cerca de una hora estuvo tocando, corrigiéndose y repitiendo hasta hacer el final tal como hoy lo admiramos. Al levantarse del piano y verme, se sorprendió y me dijo: «Vete; no te puedo dar hoy lección: necesito trabajar.»

Schindler, al contrario, indica que esta sonata fué escrita en Hungría el año 1806, durante el tiempo que pasó Beethoven con el Conde de Brunswick, y una anécdota no menos conocida que la anterior parece dar a su dicho cierta autoridad.

De Hungría se marchó a Silesia con el Príncipe Lichnowsky. Una noche le rogó el Príncipe que tocara. Beethoven se negó tan obstinadamente, que su huésped llegó a decirle que le iba a encerrar en una prisión. Tan en serio tomó la amenaza, que se fué a su cuarto, recogió sus papeles (entre ellos el manuscrito de esta sonata), se descolgó por una ventana y, corriendo por el campo, no paró hasta encontrar un coche que le condujo a Viena. En el camino le sorprendió una tempestad que mojó por completo cuanto llevaba en su maleta. Apenas llegó a Viena fué a ver a su amigo Bigot, y al dolerse del estado en que habían quedado sus papeles, Mme. Bigot, que era una gran pianista, cogió el manuscrito y, a primera vista, lo leyó en el piano. Beethoven se lo regaló después, en prueba de afecto y de admiración.

Quizás no sean incompatibles ambas versiones. Beethoven,

al concebir una obra, al determinar y fijar las ideas, fijaba al mismo tiempo el plan de su concepción, tanto en su desarrollo temático como en su dirección interna. Su trabajo posterior se reducía a madurar la idea primitiva, a depurarla; y si a este procedimiento, tan habitual en él, se agrega que probablemente los tres tiempos de esta sonata fueron compuestos en fechas distintas, podrán conciliarse ambas versiones, fijando Döbling (1804) como lugar de su nacimiento, y 1806 como año de su terminación.

La dedicatoria al Conde de Brunswick de sonata tan importante ha sido muy comentada. Era el Conde gran músico, un verdadero virtuoso del violonchelo, y Schindler refiere que su admiración y devoción por Beethoven podían compararse con muy pocas, que había llegado a tener gran ascendiente sobre él, y que era de los que mejor comprendían y más habían penetrado en el genio del gran compositor. La hermana del Conde, la Condesa Teresa de Brunswick, fué, según muchos, esa «amada inmortal» por la que Beethoven sintió tan profunda pasión. De aquí que, a pesar de estar dedicada a ella la sonata siguiente, se haya querido ver en ésta un homenaje indirecto a ese amor, dedicándola al Conde y hablando en ella el lenguaje con que su alma se hubiera dirigido a la Condesa.

El nombre de *appassionata* no es de Beethoven: se lo agregó el editor Crazz, de Hamburgo, y ha sido universalmente aceptado, no sin grandes reparos. Más beethoveniana podría ser la respuesta dada a Schindler sobre estar inspiradas, tanto esta obra como la sonata en *re menor* (op. 31, núm. 2), en *La tempestad*, de Shakespeare, si no se hubiera puesto tan en duda la autenticidad de ese relato. Otros la han llamado «tragedia del sentimiento»; otros han establecido una cierta comparación entre ella y algún héroe de Goethe. Nagel hasta ha apuntado la sospecha de que la obra no sea más que una expansión, una exteriorización del amor de Beethoven.

En general, no consideran los más autorizados comentaristas que exista aquí mayor pasión que en las otras sonatas, ni una influencia externa de fuerza, ni una tragedia propiamente dicha, puesto que en el final el héroe no sucumbe, sino triunfa. Más bien parece una obra completamente interior, que conduce a un mundo nuevo de sombrías pasiones, de profundos tormentos del alma; y así como, según observa Reichard, en la ópera de *Coriolano* acaba Beethoven por hablar él mismo, en vez de hacer hablar a su héroe, aquí también, partiera o no de *La tempestad*, de Shakespeare, es él, es su alma la que traza un episodio de su vida, en el estilo de esas *poesías de ocasión* que para Goethe constituían lo más elevado del arte. Así lo indica Köhler.

Otra circunstancia más externa y menos importante ha sido notada en estas obras. En el primer período de la vida vienesa de Beethoven aparecen tres sonatas hechas en estilo brillante, de técnica difícil, y una vez compuestas, abandona ese camino para emprender otro. Ahora también produce estas tres obras (53, 54 y 57) en un estilo más brillante que las demás, y aun

cuando su contenido se distancia mucho del de las anteriores, no por ello la observación es menos curiosa. De todos modos, esa dificultad técnica que presentan ha contribuido grandemente a hacer, tanto a esta sonata como a la obra 53, las más favoritas de los grandes pianistas.

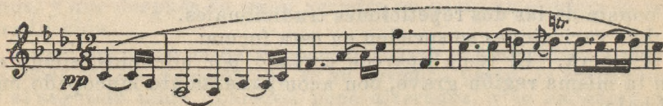
Los dos temas principales del **allegro assai** tienen tal analogía rítmica, que más de un escritor considera el segundo como una inversión libre del primero. «Este se levanta —dice un comentarista— como un espectro que surge de lo profundo, contrastando con el segundo, maravillosa corriente de simpatía y de consuelo.» Ambos temas tienen un carácter psíquico: el primero, amenazador, siniestro, sombrío, nacido de profundas pasiones; el segundo, noble, grandioso, es como el conjuro que calma la tempestad (Nagel). Entre ambos se entabla una lucha de grandeza sublime y plástica expresión, con su *pathos* intenso y su admirable elocuencia.

El agotamiento de las fuerzas en la lucha anterior trae en el **andante con moto** ese espíritu de profunda paz (Nagel); es una plegaria de consuelo surgiendo de la honda desolación, una súplica ferviente (Marx). Su admirable sentimiento se desenvuelve en variaciones, en las que, si no se ha perdido todavía el contacto con la idea fundamental que inspiraba las antiguas variaciones, se ha alejado tanto de ella, que más bien deben considerarse como el precedente de las de la última sonata que como evolución inmediata de las de Hadyn y Mozart. El tema va ascendiendo gradualmente de la región oscura a otras más claras, de la meditación al éxtasis, hasta llegar a la final, donde, según un comentarista, «el alma parece haber abandonado la tierra».

La violencia repentina y siniestra con que se inicia el **final** hace aparecer a poco la grandiosa tempestad de dolor. Muchos han señalado en él las mismas tres características que atribuye Goethe a su héroe Egmont: esperanza, valor y fuerza. No hay en este final ni tranquilidad ni desesperación, no pierde el héroe la confianza en su propio esfuerzo, es una tempestad que limpia la atmósfera (Nagel); siempre adelante, a pesar de la tormenta, sin pararse ni descansar (Marx). Su belleza es tan grande y su sentido tan claro, tan profundo y tan avasallador, que apenas si los comentaristas discrepan en lo fundamental de su intención y en el carácter victorioso y resuelto del *presto* final.

ALLEGRO ASSAI

El primer tema, pianísimo, en *fa menor*, es expuesto sencillamente, ascendiendo de la región grave a la aguda:



Repetido en *sol bemol menor*, y después de insistir en su terminación, aparece en la región grave del piano un motivo de cuatro notas, de ritmo idéntico al del primer tiempo de la quinta sinfonía, que continúa interviniendo en la formación del tema.

El episodio de transición comienza con el motivo inicial en fortísimo, al que van agregándose otros nuevos elementos, preparando la aparición del segundo tema, en *la bemol, dolce*, sencillamente acompañado, cuya primera parte empieza así:



Repetido a la octava superior, con su final alterado, una escala descendente presenta en seguida la segunda parte del mismo, en *la bemol menor*, más agitada y fuerte. Unos pocos compases constituyen el período de cadencia.

El desarrollo sigue el plan de la parte expositiva, y en él van apareciendo sucesivamente los elementos característicos del primer tema, de la transición y del tema segundo, en labor temática. Un nuevo episodio en arpeggios, terminado en la repetición de una pedal, hace comenzar la reproducción, con mayor interés que en su exposición primera, algo ampliada en algunas ocasiones.

La *coda* utiliza al principio el primer motivo en el bajo, después el segundo tema, y tras un nuevo episodio, este tema segundo sigue apareciendo en la *stretta - più allegro*, terminando con una última y breve intervención de los dos motivos principales, primero en sentido ascendente (segundo motivo), y después descendente (primero).

ANDANTE CON MOTO

En forma de tema con variaciones. El tema, en *re bemol*, lo canta, piano y *dolce*, la región grave,



y consta de las dos repeticiones tradicionales.

Las variaciones se suceden en esta forma:

Primera. El tema aparece cortado por silencios, siempre en la misma región grave, con acompañamiento sincopado en el bajo.

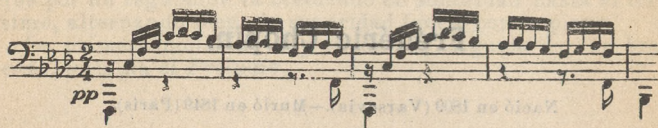
Segunda. Piano y *sempre legato*. La melodía se presenta en una octava más aguda en forma arpegiada.

Tercera. Sobre un dibujo muy movido de la parte inferior, que se produce ahora en la región central, la melodía aparece en síncopas y en la octava superior a la de la variación precedente. Las repeticiones de las dos partes del tema están escritas de nuevo, con grandes alteraciones.

Cuarta. Piano y *dolce*. El tema aparece en su forma primitiva, saltando de una octava a otra, con mayor interés en el bajo. En vez de terminar, deja el sentido en suspenso para atacar el

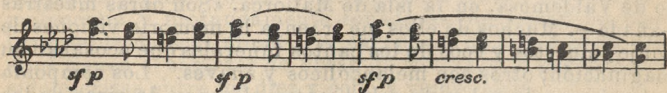
ALLEGRO, MA NON TROPPO

La introducción comienza en fortísimo. Un pasaje descendente que se inicia en piano y llega al fuerte por un *crescendo*, presenta el primer tema del final, pianísimo, en *fa menor*:



Al repetirlo se le agregan unos acentos dolorosos en la parte superior, que continúan engendrando el resto.

La transición utiliza como motivo el de los dos primeros compases del tema, que repite varias veces, para presentar en seguida el segundo tema, sobre adornos en la región aguda:



Continuado a la octava inferior, va seguido del período de cadencia, basado, como el de transición, en el comienzo del primer tema, terminando la parte expositiva con un arpeggio que recorre casi toda la extensión del teclado.

En el mismo motivo se basa también el principio de desarrollo. Un elemento melódico nuevo se presenta a poco, formando un episodio interesante seguido de una nueva aparición del motivo inicial, que da entrada a un episodio de enlace en arpeggios, y que después de unos acordes en pianísimo inicia la reproducción.

Al primer tema se agregan ahora nuevos elementos contrapuntísticos en la repetición de su primera parte, la transición y el segundo tema aparecen poco alterados, y la cadencia se

prolonga durante algunos compases para enlazarse con la *coda* —*presto*—, iniciada por un nuevo motivo,



dividido en dos partes, y ambas repetidas. El final de la *coda* se desarrolla sobre el primer motivo, siempre en fuerte y con abundantes arpeggios.

(Notas de D. Cecilio de Roda.)

Frédéric Chopin.

Nació en 1809 (Varsovia).—Murió en 1849 (París).

Preludio en *re bemol mayor*, op. 28, núm. 15.

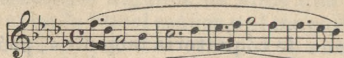
Según afirma Jorge Sand, la mayor parte de los *Preludios* fueron compuestos por Chopin durante su estancia en el monasterio de Valdemosa, en la isla de Mallorca. «Son obras maestras —añade—. Muchos de ellos me traen a la memoria visiones de monjes muertos y ecos de los cantos funerales que acosaban su imaginación; otros son melancólicos y suaves... Los componía en las horas de sol y de salud, entre el sonar de risas de los chicos que jugaban bajo la ventana, el lejano sonido de las guitarras y los gorjeos de los pájaros en el húmedo follaje.»

Aunque Fontana contradice esta opinión, afirmando que fueron compuestos antes de noviembre de 1838, la opinión general parece inclinarse a que, cuando menos, algunos de ellos los compuso Chopin en el monasterio español.

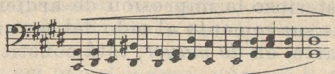
Niecks, el gran biógrafo de Chopin, dice, al hablar de este *Preludio en re bemol*: «En la parte central, en *do sostenido menor*, se levanta ante mi imaginación el claustro del monasterio de Valdemosa, con una procesión de monjes que cantan lúgubremente, llevando en la obscuridad de la noche uno de sus hermanos a la última morada. Esta parte me oprime como una pesadilla. La vuelta del tema en *re bemol* desvanece el horror anterior; cae como la fresca sonrisa amada, familiar... Sólo des-

pués de los otros horrores de la imaginación puede su belleza ser apreciada por completo.»

Sostenuto. —Sobre el acompañamiento de la mano izquierda, canta la derecha, piano, la melodía en *re bemol*



compuesta de dos partes, sin repeticiones. Sobre la pedal superior *la bemol (sol sostenido)* aparece en la región grave la melodía de la parte central, en *do sostenido menor, sotto voce*,



que por un regulador va creciendo en sonoridad hasta el fortísimo, alternando luego la sonoridad fuerte con la piano.

La primera melodía, muy abreviada, seguida de una breve *coda*, termina el *Preludio*.

Nocturno en *sol mayor*, op. 37, núm. 2.

Los *Nocturnos* de este genial compositor contribuyeron, por la entusiasta aceptación y la popularidad que rápidamente alcanzaron en todas partes, a la consolidación de su gloria. Son delicadas páginas que en sus inspiradas frases, rebosantes de melancolía y profundamente soñadoras, encierran un tesoro inagotable de sentimiento. A excepción de dos o tres, todos ellos tienen el carácter de obras de juventud y parecen haber sido escritas entre los diez y ocho y veinte años.

Su plan general consiste en una larga frase única, seguida algunas veces de temas accesorios o de una parte intermedia completamente diferente de la inicial. Frecuentemente la accesoria adquiere el carácter de un recitado instrumental modulante o de una declamación vocal, predominando en general las elegías.

Entre todos los *Nocturnos* de Chopin, los dos que constituyen su obra 37, y muy especialmente el número 2, representan lo más selecto en este género de sus producciones musicales. Son, según acertada frase de Niecks, «dos preciosas perlas de inapreciable valor artístico». Ambos *Nocturnos* fueron publicados en mayo de 1840 por la casa editorial Breitkopf & Härtel, y en junio del mismo año por la de Toupenas & Cie.

El *Nocturno* op. 37, núm. 2, está escrito en la tonalidad de *sol mayor* y en tiempo de *andantino*.

sin género de duda, adquirió sus informaciones acerca de esta obra del propio compositor, expresa la opinión siguiente respecto a la época en que fueron escritos: «Los estudios que acaban de publicarse (refiriéndose a los de la obra 25) han sido casi todos compuestos al mismo tiempo que los otros (los de la obra 10), y únicamente algunos de ellos que denotan mayor maestría, como el en *la bemol mayor* y el magnífico en *do menor*, fueron compuestos con posterioridad.» Ya en 1829 el propio compositor polaco alude en dos de sus cartas a la composición de sus estudios.

En todos ellos revélase como cualidad esencialmente característica la sorprendente multiplicidad de sus variados motivos, que unas veces con fines puramente estéticos o técnicos, y otras con ambas tendencias simultáneas, expónense con prodigalidad de lozana inspiración, revestida constantemente de las elegantes formas exclusivamente peculiares del insigne artífice musical.

El *Estudio en sol bemol mayor*, número 9 de la segunda colección, se basa todo él en el siguiente tema:



de carácter ingenuo y jovial, no exento en determinados momentos, y muy especialmente en el período de transición que precede a la reaparición del motivo, de un tímido matiz de resignada melancolía. En realidad, toda la labor del desarrollo del tema se basa exclusivamente en el diseño del primer compás, que en los siguientes inmediatos se reproduce en progresiones descendentes de terceras, sin que por ello perjudique monótonamente la fluidez de la inspirada línea melódica. El movimiento cantante del bajo en todo el estudio, y con particularidad en su primera parte, es notable y realza la hermosa textura armónica de la composición. Esta, después de una breve reexposición del tema, seguida, en vez de su repetición, como al principio, de un pasaje apasionado en *crescendo* hasta el *fortísimo*, termina *piano* y desvaneciéndose con una deliciosa *coda* de cortas dimensiones, en la que se conserva la unidad rítmica de toda la obra.

Polonesa en la bemol mayor, op. 53.

La polaca, como forma musical, tuvo su origen como acompañamiento de los cortejos reales y data del reinado de Enrique de Anjou. Hasta fines del siglo XVII (reinado de Sobieski) las polacas fueron exclusivamente musicales; pero después se les adicionaron textos alusivos a solemnidades. Entre esta última clase de composiciones, merecen recordarse: la *Polaca del 3 de Mayo*, para solemnizar la promulgación de la Constitución de la citada fecha en 1791, y la de *Kosciusko*, dedicada al general de ese nombre, caudillo del levantamiento del pueblo polaco.

Aun cuando su ritmo actual (utilizado ya por el célebre Bach) haya experimentado sensibles modificaciones con relación al originario, lo cierto es que, en su esencia, estas producciones conservan indeleble su sello singularmente nacional e histórico, y mantienen inmaculado su espíritu triunfal y caballeresco. Composiciones de gran riqueza temática, tienen un carácter eminentemente patriótico, que, realizado por sus varoniles y altivos acentos, adquiere una sublimidad epopéyica. En las polonesas ha derramado Chopin con fastuosa prodigalidad todo el raudal de la inspiración de su alma de patriota y de poeta.

La escrita en *la bemol mayor*, op. 53, corresponde al período de su apogeo creador, y se distingue por la elegancia y la belleza de su forma, a la par que por la opulencia de su armonización. Es una página elocuente, saturada de heroísmo y de dolor.

Los enérgicos compases de la introducción,



sorprendentes por su originalidad, con sus escalas cromáticas en acordes de *sextas* y el vertiginoso diseño que sucede a éstas, nos transportan imaginativamente a lugares de cruenta lucha, oyéndose en medio del fragor de la batalla el tronar de los cañones.

El brillante motivo que aparece a continuación,



acompañado de un bajo de tonos enérgicos y muy movido, es de un marcado carácter triunfal, y tanto los heroicos acentos de que está revestido en su desarrollo, como la rica armonización que le sirve de apoyo, producen extraordinario efecto.

Después de un breve pasaje de transición que, modulando por progresiones, sirve para preparar la tonalidad de *fa menor*, canta el piano una corta frase melódica muy inspirada,



expresando una fiera desesperación, a la que sigue la reproducción de la parte brillante en *la bemol*.

Cambia la tonalidad en *mi mayor*, y, tras breves y enérgicos acordes, iníciase *pianísimo* en las profundas regiones de los bajos el diseño

que, mantenido constantemente en octavas por la mano izquierda, mientras que la derecha prorrumpe en victoriosos toques guerreros de clarín, constituye el genial pasaje de la polonesa.

Establécese enarmónicamente la tonalidad de *mi bemol mayor*, en la que un *pasaje episódico* de interesante desarrollo describe, con los dolorosos acentos de los diversos tonos menores que recorre, la ruina y la desolación, la desesperación de los vencidos, expresadas aún más inspiradamente por la siguiente frase en *sol menor*:



de gran intensidad dramática y largo desarrollo. que después modula a *si bemol menor*, en cuya tonalidad vuelve a reproducirse, ligeramente modificada; tras una corta transición enlaza con el motivo brillante en *la bemol* iniciador de la obra, que finaliza con los triunfales acentos de una breve *coda*.

Robert Schumann.

Nació en 1810 (Zwickau).—Murió en 1856 (Endenich).

XII estudios sinfónicos, op. 13.

Hauptmann von Fricken, hermano de Ernestina (el primer amor de Schumann), *amateur* distinguido, con aficiones a la composición, había enviado a Schumann unas Variaciones, pidiéndole su juicio sobre ellas.

En una interesante carta—septiembre de 1834—a Fricken hace Schumann la crítica razonada de esa composición: «He mirado atentamente sus Variaciones en *do sostenido menor*... La belleza intrínseca de una idea siempre será la misma, de cualquier manera que se la vista; pero cosas diferentes requieren tratamientos diversos: una cabeza parecerá mejor adornada con diamantes; otra, con rosas; la flauta debe tratarse de otro modo que el violín, etc. Por eso sus Variaciones realmente son más bien flautísticas que pianísticas.»

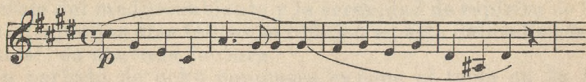
Después de fundar esta opinión y de hacer una crítica de la obra, sigue así: «Sin duda, el tema debe ponerse siempre de relieve; pero debe mostrarse como a través de cristales de color diferente, como si se viera el campo por ventanas de varios colores: unas veces rosado, como en la puesta del sol; dorado otras, como a la luz de la mañana. En realidad, no hago con esto más que argüir contra mí mismo, porque estoy escribiendo unas variaciones sobre su tema, variaciones que voy a llamar «patéticas»; y aunque haya un elemento patético en él, he de intentar reproducirlo en diferentes colores. Si usted me lo permite, tal vez se las enseñe antes de publicarlas.»

La obra no salió, al fin, con el título anunciado: ostentó el de *XII estudios sinfónicos, obra 13*. Al publicarse diez y ocho años más tarde la segunda edición, en 1852, cambió nuevamente su título por el de *Estudios en forma de variaciones*, rotulando cada uno de los estudios como Variación I, II, etc., excepto los números III y IX, que, por considerarlos más bien como intermedios que como variaciones independientes, los dejó sin numerar. En esta segunda edición sólo figuran, pues, el tema y ocho variaciones numeradas; el último estudio (XII) lleva el título de *Final*. Todavía después de la muerte de Schumann aparecieron hasta cinco variaciones más sobre este tema, que, aunque publicadas, no acostumbran a ejecutarse.

La obra está dedicada «a su amigo William Sterndale Bennett, de Londres», y el tema lleva la indicación: *Les notes de la mélodie sont de la composition d'un amateur.*

Schumann no era partidario de la ejecución pública de esta obra. En 1838 escribía a Clara Wieck: «Hace usted bien en no tocar mis *Estudios*. Esa obra no está hecha para el público en general, y no hay para qué ejecutarla y condolerse más tarde diciendo que el público no ha entendido una cosa que no se ha escrito para sus gustos, sino más bien para satisfacer un deseo propio.» A pesar de esta opinión, los *Estudios sinfónicos* se han popularizado considerablemente. Los críticos los consideran como una de sus más completas y más características creaciones. «Cada variación—dice Reismann—es una composición tan independiente como el tema mismo.» «Schumann—dice otro crítico—exhibe aquí su personalidad en la manera de tratar el piano, no sólo en las dificultades técnicas de ejecución, sino en la exuberante profusión de ideas, en la valentía con que las desarrolla.»

Tema.—*Andante.*—Piano, *legatissimo*, en *do sostenido menor*, severamente armonizado, comienza así:



y prosigue en la forma de tema para variaciones, sin tener marcados signos de repetición.

Estudio I.—*Un poco più vivo.*—El breve motivo rítmico con que comienza el bajo se desarrolla al principio en forma fugada. Al cuarto compás se unen a él las notas de la melodía del tema, libremente continuado.

Estudio II.—*Espressivo.*—La melodía del tema aparece en el bajo como fundamento de otra melodía romántica que canta la mano derecha.

Estudio III.—*Vivace.*—El tema, muy apartado de su primera forma, engendra una nueva melodía que canta la mano izquierda, con un movido acompañamiento arpegiado de la derecha.

Estudio IV.—En acordes secos, fuerte, se simplifica el tema, tratado en canon entre las dos manos.

Estudio V.—*Scherzando.*—El tema, muy transformado, aparece siempre en una breve figuración rítmica, en imitaciones.

Estudio VI.—*Agitato.*—Brillantemente, sobre un acompañamiento muy movido, vuelve a aproximarse la melodía del tema a su forma original.

Estudio VII.—Fuerte, en *mi mayor*, siempre brillante, domina en él una constante figuración de semicorcheas. El tema, fragmentado y alterado, se aproxima alguna vez a la forma de su exposición.

Estudio VIII.—En *do sostenido menor*. Un breve dibujo muy característico, *sempre marcatissimo*, interviene en imitaciones, a veces como fondo de la melodía.

Estudio IX.—*Presto possibile.*—En $3/16$, en figuración de semicorcheas, comenzando piano, y desarrollándose en fuerte la parte central, para volver de nuevo al primer matiz.

Estudio X.—En compasillo, fuerte, siempre con energía e impetuosidad.

Estudio XI.—*Con espressione.*—En *sol sostenido menor*, sobre un trémolo de acompañamiento, se transforma el tema en una romántica melodía, *sotto voce*, *ma marcato*.

Estudio XII.—**Final:** *Allegro brillante.*—En *re bemol*, de largas dimensiones. Un motivo rítmico marcial y enérgico persiste á través de todo él, como base de nuevas melodías. Fragmentos del tema aparecen frecuentemente, sobre todo en la parte central, tratados como desarrollo temático. Termina en fortísimo, brillantemente.

(Notas de D. Cecilio de Roda.)

E. P. Schubert.

Nació en 1797 (Lichtenthal).—Murió en 1828 (Viena).

Impromptu en *la bemol mayor*, op. 142, núm. 2.

Su composición debe de datar del otoño de 1827, hermoso paréntesis de calma y de tranquilidad proporcionado a la azarosa vida de Schubert por la amistad generosa del comerciante Palzer, gran protector de artistas. En su casa magnífica de Graz reunía a los hombres más cultivados de Alemania, celebrándose todas las noches brillantes fiestas musicales y literarias. Lo apacible del medio ambiente y la serenidad de espíritu de Schubert en aquellos días felices se reflejan en esta delicadísima joya musical, de acabada factura.

Un período de ocho compases expone el tema en *la bemol*



de corte *lied* y elegante línea melódica, que se repite en la octava alta; un segundo período, derivado rítmica y melódicamente del anterior; un *trío* en *re bemol*, bastante extenso, en el que la melodía, poco significativa, va artísticamente adornada con figuraciones de corcheas en tresillos, y la reexposición literal de la primera parte del *impromptu*, es la construcción de esta obra exquisita.

Schubert-Tausig.

Marcha militar.

Es una transcripción para piano, realizada por Tausig, de la famosa composición que con el mismo título escribió Schubert. Unos breves compases de introducción sirven para dar una

idea del ritmo en que se ha de desenvolver la composición, afirmando al propio tiempo su tonalidad.

El primer tema, en *re bemol mayor*,



se expone *pianísimo*, y tanto su contextura melódica como el ritmo del acompañamiento exhiben los peculiares rasgos de militar marcialidad. En el *crescendo* gradual y paulatino en que se desarrolla el tema, preséntase éste cada vez revestido de nuevas formas de acompañamiento, que mantienen vivo un creciente interés.

El *trío* consta de dos motivos: uno en *sol bemol mayor*,



ingenuo y sencillo, imitación fidelísima de los agudos sonidos de los flautines militares, y otro en *fa sostenido menor*,



de infinita dulzura y delicioso efecto, que no es, en realidad, más que una ingeniosa modificación del anterior presentado en varias formas, y en el que la línea melódica adquiere un carácter más determinativo.

Al terminar el *trío*, breves acordes en la *dominante* de *re bemol mayor* fijan esta nueva tonalidad, y entra la marcha en su *período reexpositivo*, tornándose a oír el primer tema revestido aún de mayor ampulosidad armónica y contrapuntística, y terminando, en medio de grandiosa brillantez, con una *coda* cuyos últimos compases son los mismos, algo modificados en sus valores, que los utilizados para la introducción de la marcha.

El próximo concierto se celebrará el
lunes 19 de abril, en el teatro de la Co-
media, a las cinco de la tarde.

TERESA CARREÑO

II

PROGRAMA

Sonata en <i>si menor</i> , op. 58.....	CHOPIN.
Variaciones y fuga sobre un tema de Haendel, op. 24.....	BRAHMS.
Fantasia, op. 17.....	SCHUMANN.
* Sueño de amor.....	} LISZT.
A la orilla de un manantial.....	
* Rapsodia húngara, núm. 6.....	

* Primera audición en nuestra Sociedad.



El próximo concierto se celebrará el
 Innes 19 de abril, en el teatro de la Co-
 media, a las cinco de la tarde.

TERESA CARRERÓ

PROGRAMA

- Sonata en si mayor, op. 58..... Chopin
- Variaciones y fuga sobre un tema de Handel, op. 24..... Liszt
- Fantasía, op. 17..... Liszt
- « Sueño de amor..... Liszt
- A la orilla de un manantial..... Liszt
- Rapsodia húngara, núm. 6..... Liszt

UNIVERSIDAD DE MADRID

1910-1911

CONCIERTO IV

1910 de la Universidad

London 10 de Mayo de 1911



TERESA CARREÑO

II

UNIVERSIDAD DE MADRID
1910-1911

