



# Sociedad Filarmónica de Madrid

---

AÑO XIII.—1913-1914

Ilona K. Durigo (mezzo-soprano).

Ricardo Viñes (piano).

Kasics Durigo (piano de acompañamiento).

## I

CONCIERTO I

(213 de la Sociedad)

Miércoles 26 de noviembre de 1913.



SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XIII.—1913-1914

CONCIERTO I

(218 de la Sociedad)

Miércoles 26 de noviembre, en el teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde

Ilona K. Durigo (mezzo-soprano):

Ricardo Viñes (piano).

Doctor Kasics Durigo (piano de acompañamiento).

I

PROGRAMA

Primera parte.

- PIANO. { \* Sonata en fa sostenido ..... F. W. RUST.  
          I. *Allegro* ..... } Sin interrupción.  
          II. *Larghetto* ..... }  
          III. *Quasi fantasia*. }  
PIANO. { \* Sonata en re ..... F. W. RUST.  
          I. *Allegro*.  
          II. *Lamentación*.  
          III. *Menuetto*.  
          IV. *Finale*.  
LIEDER. { \* Ah, mio cor! ..... { G. F. HÄNDEL.  
          \* Cangiò d'aspetto ..... }

Segunda parte.

- PIANO. { \* Les vieux Seigneurs: *Sarabande grave* ..... F. COUPERIN.  
          \* L'Arlequine ..... }  
          \* Gavota ..... GLUCK-BRAHMS.  
          \* Les Tourbillons: *Rondó* ..... J. PH. RAMEAU.  
LIEDER. { Oh, del mio dolee ardor ..... { C. W. GLUCK.  
          \* Un ruisselet bien clair ..... }  
          Air du Rossignol ..... J. PH. RAMEAU.

Tercera parte.

- LIEDER. { \* Morir vogl'io ..... D'ASTORGA.  
          Per la gloria ..... G. B. BUONONCINI.  
          Come raggio di sol ..... A. CALDARA.  
          Danza, danza ..... F. DURANTE.  
PIANO: Gran preludio y fuga en la menor ..... BACH-LISZT.

Piano Erard.

Descansos de quince minutos.

\* Primera audición en nuestra Sociedad



## ILONA KASICS DURIGO

Por segunda vez figura el nombre de esta ilustre artista en los programas de nuestra Sociedad.

Madame Iлона K. Durigo nació en Budapest, de padre italiano y madre húngara. Comenzó sus estudios, siendo aún muy niña, en la Academia Real de Música de Budapest, donde ganó el diploma de profesora de piano.

Descubiertas sus facultades para el canto, dió lecciones primero con Mme. Maleczky en Budapest, continuándolas luego con Forsten, en Viena; Stockhausen, en Francfort; Mme. Gers-ter, en Berlín; y Bellurids, en Francfort.

Ha recorrido con aplauso Alemania, Austria-Hungría, Finlandia, Rusia, Holanda, Italia y Suiza. Sus grandes éxitos del año pasado en San Petersburgo y otras capitales del norte de Europa se han confirmado en la temporada de otoño última en Rusia, Holanda, Austria y Alemania. Su *tournee* de invierno comprende cerca de cincuenta conciertos.

La insigne artista está casada con M. Kasics Durigo, doctor en Ciencias políticas, ex profesor de la clase de Composición de la Academia Real de Música de Budapest, vicedirector en la actualidad de la más importante escuela privada de música en la capital húngara, y renombrado pianista.

## RICARDO VIÑES

También vuelve á hacerse oír por segunda vez en nuestra Sociedad este ilustre pianista.

Nació en Lérida en 1875. Comenzó sus estudios en esa ciudad, prosiguiendo los de piano en Barcelona, bajo la dirección de D. Juan Bautista Pujol. Pensionado por el Municipio de Barcelona, siguió estudiando con Bériot en el Conservatorio de París. Poco después comenzó su carrera de concertista. Amigo y entusiasta de Debussy, Ravel, Sévérac, Schmitt, etc., ha estrenado muchas de sus obras para piano. Vive en París, donde también residen los compositores españoles Falla y Turina. En sus *tournees* por Austria, Alemania, etc., ha dado á conocer en estos países las obras de los modernos compositores franceses, y con ellas, las de Albéniz. Turina, Falla y Granados. Ha visitado casi todas las Sociedades Filarmónicas de España.

## Federico Guillermo Rust.

(1739-1796)

Aparece hoy en nuestros programas el nombre de este compositor alemán. Es un nombre escasamente conocido en España. En la misma Alemania fué casi ignorado hasta fines del siglo XIX, y en Francia no se tuvo noticia de él, salvo en un reducido círculo de arte, sino en 1897, fecha en que la eminente pianista Mme. Roger-Miclos hizo oír en varios conciertos públicos algunas de las sonatas más características de Federico Guillermo Rust.

En 1885 un nieto de Rust, el erudito y venerable profesor Wilhelm Rust, maestro de la *Thomas Schule*, de Leipzig, al que confiara la *Bach Gesellschaft* en 1855 la ardua misión de publicar con arreglo á las partituras originales la serie de cantatas y otras composiciones religiosas ó de *camera* de Juan Sebastián Bach, asumió la obra piadosa de exhumar lo que constituía la expresión más alta y más noble del genio de Rust, sus sonatas para clave ó pianoforte, y que desde la muerte del *Kapellmeister* de Anhalt-Dessau yacía en injusto olvido.

Desde la fecha citada hasta la misma víspera del fallecimiento del profesor Rust, ocurrido en 1892, fueron apareciendo hasta nueve grandes sonatas de piano del maestro de Dessau: la primera, segunda, sexta y séptima, editadas por Klemm, de Leipzig; la tercera, por Schlesinger, en Berlín; la cuarta y quinta, por Hesse, en Leipzig; y las dos últimas, por Fritsch, también en Leipzig. Vendíanse por separado, y costaban caras; pero el precio nada significaba, porque desde la publicación de la primera sonata Rust se puso de moda en Alemania. Fué una verdadera revolución en el mundo musical germánico, especialmente cuando los escritos de Mosäus y de Erich Prieger, este último organizador de los famosos conciertos de Bonn y notable pianista, corroboraron la iniciativa del nieto de Rust. Folletos, numerosos artículos y audiciones de las sonatas interpretadas por el mismo celoso propagandista por el hecho, el infatigable Prieger, extendieron rápidamente la oleada de entusiasmo. Proclamóse á Rust «el precursor de Beethoven», fundáronse en Alemania, no una, sino varias Sociedades Rust, y, transmitido á Francia este movimiento vindicatorio en pro de un compositor injustamente preterido, los hombres más eminentes de la moderna escuela francesa no vacilaron en sumarse á la campaña á favor de Rust. Y hasta se llegó á proyectar la constitución en París de la correspondiente Sociedad rustófila.



Por eso fué una sorpresa general cuando, hace poco más de un año, el fundador de una de esas Asociaciones alemanas, el Dr. Ernest Neufeldt, que antes que nadie había pensado en la posibilidad de descubrir nuevas riquezas entre los manuscritos de Federico Guillermo Rust, publicaba en la docta revista *Die Musik* un sensacional trabajo afirmando que «el caso Rust» —según sus mismas palabras— no era sino una colosal mixtificación. El había examinado en la Biblioteca Real de Berlín los manuscritos originales de las sonatas revisadas y lanzadas por Wilhelm Rust, comparando detenidamente aquéllos y éstas. Y de ello resultaba la total destrucción de la leyenda dorada. Las composiciones autógrafas del *Kapellmeister* de Dessau eran unas pobres, unas indigentes obras de clavecinista adocenado, y cuanto en ellas se admiraba á partir de su aparición en 1885, esto es, su factura francamente beethoveniana, su elegante línea melódica, su riqueza rítmica, su caliente inspiración, su «subjetivismo» altamente emotivo, los sorprendentes rasgos de virtuosismo que denunciaban una técnica á lo Chopin y á lo Liszt en felicísimo presentimiento, todo era pura falsedad; todo procedía de la mano experta, pero nada respetuosa, del moderno Rust.

Afirmación tan rotunda de parte del primero de los rustófilos alemanes causó, con el desencanto consiguiente, las más enconadas polémicas en los círculos musicales de allende y aquende el Rhin. El musicógrafo parisino Teodoro de Wyzewa recogió la acusación del Dr. Neufeldt, adornándola con unos cuantos comentarios, por cierto nada tranquilizadores, respecto á la autenticidad de las obras de Juan Sebastián Bach «revisadas» por el temible profesor Rust, y toda la tardía y repentina gloria del genio de Dessau hubiese sufrido grave merma de no salir á su defensa la autoridad de un Vincent d'Indy.

El autor de *Fervaal*, en un brillantísimo artículo inserto en *Le Temps*, rebatió los cargos de Neufeldt, diciendo, entre otras cosas de substancia, lo siguiente:

«Es exacto que de las cincuenta y siete sonatas escritas por F. G. Rust, dos han sido acomodadas en salsa alemana —*modernisiert*, que dicen allá— al ser editadas por el Dr. Wilhelm Rust, lo que ya se sospechaba desde hace quince años. El nieto ha intercalado —y esto se sospechaba menos— en otras dos sonatas de su abuelo tres piezas que bien pueden ser de su cosecha, pero que en nada modifican el fondo musical de esas obras.

»Después de todo, no se trata sino de un pecado venial... Pero de que ese descendiente, demasiado celoso, haya procedido respecto de algunas obras de su antecesor como lo hicieron Hans de Bulow, Tausig, Robert Franz, Czerny, David Kreisler, Liszt y Félix Mottl con obras maestras de Scarlatti, de Bach, de Corelli, de Vitali, de Schubert y de Gluck, no hay razón para inferir que el maestro de capilla de los Príncipes de Anhalt sólo haya escrito «musiquillas sin valor», como M. De Wyzewa y otros críticos burlados por un humorista alemán parecen afirmar...

»Por lo contrario, la lectura de los manuscritos de Rust (rea-

lizada sobre el terreno por Vincent d'Indy) da la impresión de una obra admirablemente fresca, seductora en alto grado, tanto por su valor musical como por la originalidad de las formas instrumentales, y haciendo presentir el gran impulso beethoveniano. En todo caso, las sonatas de Rust son muy superiores á las de Mozart, sus contemporáneas.»

Una contrarreplica de M. Teodoro de Wyzewa en el mismo periódico haciendo derivar sobre el Dr. Neufeldt toda la responsabilidad de la acusación, é invitando al eminente compositor francés y al musicólogo alemán á demostrar con textos la exactitud de sus respectivas posiciones, constituye el estado actual de la ruidosa polémica artística, que ha seguido con extraordinario interés todo el mundo musical y que presta no poco atractivo á la audición de las dos sonatas de Rust en esta Sociedad. He aquí ahora unas líneas biográficas del discutido maestro alemán.

\*\*\*

Federico Guillermo Rust nació en Wörlitz, cerca de Dessau, en 1739, diez y siete años antes que Mozart y treinta y uno antes que Beethoven. Desde su infancia mostró felices disposiciones para la música, estimuladas por su hermano Ludwig Antón, violinista *amateur* de cierto renombre, y que, llamado á cooperar durante los años de 1744 y 1745 en las fiestas musicales de la *Thomas Schule*, de Leipzig, dirigidas por el gran Juan Sebastián Bach, tornó á su país animado de ardiente proselitismo hacia el potente genio de Eisenach.

El joven Federico Guillermo empezó á moldearse en el áureo crisol del *Clave bien temperado*, que llegó á ejecutar íntegramente de memoria. Pero la familia del precoz artista ambicionaba para él otras glorias, las del foro, y le envió á la Universidad de Halle. El novel estudiante dió, sin embargo, en frecuentar con mayor cariño las lecciones de Friedemann Bach, el menor de los hijos de Bach, que las aulas, y al cumplir los veintitrés años abandonó la carrera de Jurisprudencia para consagrarse por entero á su vocación, realizando severos estudios, primero en Berlín, bajo la égida de Benda, y después en Potsdam, con Felipe Manuel Bach.

Ya completa su educación musical, le dispensó protección el Príncipe Leopoldo III de Anhalt-Dessau, y le llevó con él á Italia. Allí estudió Rust el violín con Tartini, llegando á alcanzar, tanto en este instrumento como en el laúd, un virtuosismo excepcional, muy celebrado por sus contemporáneos. Al regreso de Italia, el Príncipe Leopoldo le nombró director de su música; y en aquella Corte de Dessau, espléndido foco de cultura, que disputaba á Weimar sus literatos y sus artistas, y que ilustró alguna vez con su presencia Goethe, se deslizó apacible la vida de Rust, sin otra nube que ensombreciese su existencia que la trágica muerte de su hijo primogénito, ahogado en un lago cuando apenas acababa de comenzar sus estu-



dios universitarios. La terrible desgracia abrevió los días de Rust en la tierra, y dos años más tarde moría el compositor, apenas traspasados los linderos de la vejez. Su obra musical, catalogada por Mendel, es extensa: ochenta y tantas obras, comprendiendo todos los géneros: salmos, cantatas, óperas, duodramas y monodramas, odas y arias, conciertos, fugas, variaciones y cuarenta y ocho sonatas. De esta forma musical son conocidas las siguientes composiciones:

Nueve sonatas para violín; la en *si*, llamada *Seria*, que data de 1788; la en *sol*, para violín y laúd (ó pianoforte), escrita en 1791, y que ofrece una curiosa analogía entre el tema de su *andante* con el del *andante cantabile* del trío, op. 97, de Beethoven; las tres sonatas en *re*, *do* y *si bemol*, compuestas en 1794 y 1795; una sonata en *re* para violín solo; dos en *re* y *si bemol*, también para violín solo, probablemente de una época anterior; y por último, nueve sonatas para piano, de las que son especialmente interesantes la primera, en *la*, denominada *Erótica* (1775); la segunda, en *re bemol* (1777); la tercera, en *do*; la quinta, en *fa sostenido*; la séptima, en *mi*, llamada *Italiana* (1792); la octava, en *re*; y la novena, en *do*, que parece ser una de las dos «modernizadas» con mayor libertad por el profesor Rust, y á las que alude Vincent d'Indy en su referido artículo.

En este concierto se ejecutan la sonata en *fa sostenido* y la en *re*.

### Sonata en fa sostenido.

Compuesta esta sonata en 1784, aunque acusa la influencia de Felipe Manuel Bach, influencia que también sufrieron los dos grandes contemporáneos de Rust, Haydn y Mozart, y que se acentúa poderosamente en las sonatas anteriores del maestro de Wörlitz, señalase ya de un modo franco la evolución hacia el estilo beethoveniano. De tipo ditemático y corte ternario, representa un indudable perfeccionamiento de forma con relación al primer período de la sonata, cuando aun guardaba estrecha relación de parentesco con la forma *suite*, con la que durante mucho tiempo estuvo confundida. Pero donde la diferenciación y el progreso hacia el modelo acabado de sonata que había de surgir del poderoso genio de Beethoven, mejor se pueden advertir, es en la calidad de las ideas. Estas adquieren en Rust una elevación y una nobleza, un valor expresivo pocas veces logrado hasta entónces. El tema es ya ese palpitante organismo musical con vida y significado propios que ha de alcanzar su máxima intensidad emotiva en el autor de la *Sonata apasionata*.

Como otras sonatas de Mozart y de Haydn, consta la presente de tres tiempos, unidos entre sí por ingeniosos enlaces, ofreciendo, entre otras particularidades curiosas—cuales son sus

presentimientos del virtuosismo romántico y el vigor y la valentía de su trabajo armónico—, la aparición del *leitmotiv*, que comunica de uno á otro tiempo de la sonata un pensamiento fundamental ó puramente episódico, establece la cohesión entre las diversas partes de la obra, refuerza su unidad sintética, y aporta á esta forma de arte el elemento esencial que ha de contribuir más tarde, á través de Beethoven, á la formación de la moderna sonata cíclica, creada por César Franck.

El primer *allegro*, por su exposición abundante en elementos melódicos y rítmicos, más bien pudiera ser calificado de fantasía que de tiempo de sonata. Sin embargo, en lo que á sus componentes orgánicos se refiere, ajústase al tipo ternario á que pertenece, apareciendo perfectamente delimitadas las partes expositiva, central y reexpositiva. Dos sentimientos, uno de honda melancolía y otro de confortadora esperanza, alternan en la peroración musical, como respondiendo á sucesivas modalidades animicas, hasta decidirse la lucha á favor de la idea dolorosa.

Este sentimiento de amargura se acentúa en el *larghetto*, doliente súplica interrumpida por la intervención de un diseño persistente que actúa sobre la segunda mitad del tiempo y que acaso tiene el carácter *fatídico* que atribuía Beethoven al famoso motivo inicial de la *Quinta sinfonía*: *So pocht das Schicksal an die Pforte!* (*Así llama el Destino á la puerta.*) En este caso, á la indiscutible analogía de inspiración entre Rust y Beethoven, analogía evidente que causa no poca sorpresa al comparar las sonatas de uno y otro compositor, uniríase la de expresividad simbólica.

En el tercer tiempo, *quasi fantasía*, y que no es sino un *minué* en forma de *rondó*, de interés nada inferior al resto de la sonata, el sentimiento de pesar se transforma en resignada melancolía, que animan de vez en cuando relampagueos de ilusión, ó ensombrecen aún más ráfagas de negro pesimismo, terminando, tras breve *coda*, por una reiterada afirmación de dolor que es como un renunciamiento...

### ALLEGRO

En *fa sostenido*, *mezzo forte*, *cantabile* y *tenuto*, se expone el tema,



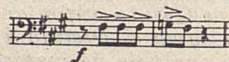
que se presenta en la región media bajo figuraciones arpegiadas de la mano derecha. Un breve pasaje de transición lleva á un



brillante tema intermedio, preparatorio del segundo tema principal.



de factura acentuadamente beethoveniana, expuesto en la *mayor*, y repetido luego en la octava superior, con elegantes imitaciones, que conducen a un pasaje de transición y *coda* de carácter caballeresco derivada del motivo inicial. La parte central del tiempo está elaborada con elementos fragmentarios procedentes de la expositiva, a partir del tema intermedio, en la *mayor*, con frecuentes alusiones al primer tema principal, que reaparece en *do sostenido*. Desde este tono, una rápida inflexión hacia el tono fundamental prepara la reexposición del primer tema en *fa sostenido*, y del segundo, que vuelve a presentarse en la, para derivar en seguida hacia el tono principal. El tema de *coda* de la primera parte del tiempo se oye de nuevo, y dos evocaciones del sombrío motivo de introducción, seguidas del diseño fatídico



sirven como de pórtico al

### LARGHETTO

En *si menor*, *dolce*, y siempre con mucha expresión, canta la mano derecha el tema

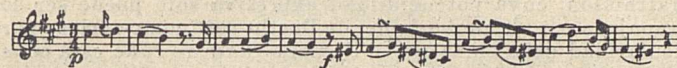


de una amplitud melódica que hace rememorar algunas efusiones líricas de Juan Sebastián Bach, siendo digno de registrarse la tímida alusión que en los dos primeros compases hace la mano izquierda al primer tema de la sonata, y que es un verdadero germen de motivo conductor. El diseño de cinco notas graves y solemnes del enlace reaparece en la mano izquierda, para intervenir más tarde directamente dialogando con la derecha y desempeñando respecto de la frase impetradora del *larghetto* un papel comparable al de la orquesta en la plegaria del piano en el *andante con moto* del concierto en *sol*, op. 58, de Beethoven.

El tiempo se extingue en un *calando*, pianísimo, en acordes que se esfuman, para atacar seguidamente la

### QUASI FANTASIA

Es un *minué* en forma de rondó, como se ha dicho anteriormente. Empieza piano, con *moto*, en esta forma:



Un primer *couplet* en la misma tonalidad de *fa sostenido menor*, con alusiones temáticas al *larghetto*, pasa a la dominante de *re*, verificándose la vuelta al tema principal mediante una modulación exquisita, en la que el modo mayor y el menor se suceden en una vacilación armónica interesantísima, hasta resolverse en el segundo. Un severo tema de *coda*, en el que brilla la sólida educación escolástica de Rust, acaba por imponer la tercera reexposición del tema principal ó *refrain*, que ahora, presentado en modo mayor, ofrece una pasmosa semejanza con uno de los más célebres andantes beethovenianos (1). Otra posterior vuelta al tema principal, esta vez en menor, seguida de la *coda* a que hemos hecho referencia, llevan a la terminación del rondó.

### Sonata en re.

Su pensamiento generador nació de la amistad. Durante la permanencia de Goethe en Dessau, lazos de sincero afecto unieron al autor de *Faust* y al *Kapellmeister* del Príncipe Leopoldo. De regreso a Weimar, el poeta escribió a su amigo Behrsh, residente en Dessau, rogándole que saludara de su parte «al gran maestro Rust». Este quiso exteriorizar su gratitud dedicando a Goethe una sonata, y al efecto dió principio a la obra en el otoño de 1792. Casi se hallaba terminado el primer tiempo cuando fué a herir al compositor la desventura: aquella trágica muerte del hijo adorado, a que se ha hecho anterior referencia, y que inspiró al poeta Matthiisson su oda fúnebre *Todtenkranz für ein Kind* (*Corona mortuoria para un niño*), en

(1) Es el *andante favorito en fa*, para piano, que Beethoven separó en 1806 de la sonata op. 58 para publicarlo aparte, y cuyo tema es:



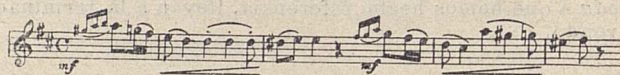


viada al desconsolado padre. Rust compuso sobre ella un *lied* para voz y acompañamiento de piano; más tarde compuso una versión para solo, coro y orquesta; y por último, haciendo variar el destino primitivo de la sonata en *re*, pensó estereotipar en ella el sello de su dolor.

La sonata está dividida en cuatro partes: un **allegro** radiante de luz y de felicidad; una **lamentación**, admirable **lento**, constituida por el *lied* fúnebre compuesto sobre el texto de Matthiesson, cuya potencialidad expresiva sólo puede ser sobrepujada por algunos *adagios* de Beethoven (como curiosa particularidad señalemos que el llamado *Claire de lune* está construido exactamente sobre el mismo plan de esta *lamentación*); un **minué** de líneas clásicas, inútil esfuerzo del espíritu en duelo para recobrar la alegría; y un **final** titulado *Schweremuth und Frohsinn* (*Melancolía y jovialidad*), en el que ambos opuestos sentimientos entablan patética y conmovedora lucha.

### ALLEGRO

Inicialo *mezzo forte* la mano derecha, de este modo:



El tema, expuesto en anhelantes sincopas, recoge en octava baja su primer motivo, repetido en el grado superior inmediato; viene luego un pasaje de transición, formado en su primer período por escalas ascendentes que se reparten ambas manos, y en el segundo por el mismo diseño sincopado del tema, en reiteración obstinada de la mano izquierda, cuyo ritmo anhelante subrayan las figuraciones en tresillos de la derecha, preparando magníficamente el contraste de la segunda idea,



hondamente apasionada, de una extraordinaria eficacia emotiva, que expone la mano izquierda, y que tiene un bello comentario melódico en la derecha, invirtiéndose los términos en la subsiguiente repetición del tema. Este interesante diálogo se prolonga hasta el final de la primera parte. En la central el tema primero es reexpuesto en la dominante, alternando éste en breve desarrollo con la segunda idea y diversas fragmentaciones de los temas secundarios, para pasar en figura-

ción movida de tresillos a la parte final, con reexposiciones completas de las dos ideas principales y cadencia bastante extensa, con la que enlaza una *coda* de seis compases cuyo diseño apareció ya en el final de la primera parte.

### LAMENTACIÓN

Cinco compases de proemio en los que un diseño ascendente, gemido y sollozo ahogado, se eleva de la región grave del piano, preceden al tema



que, luego de exponerse en *si menor*, expresivo y *cantabile*, adopta un movimiento de inflexión hacia *fa sostenido*. Un expresivo diseño episódico prepara el segundo período del tema para entrar en la sección central del *lied*, de ocho compases, dedicados al desarrollo del diseño de introducción, á continuación de los cuales se reexpone el tema principal conjuntamente con el diseño anteriormente desarrollado, pero partiendo esta vez de la tonalidad de *fa sostenido* para regresar á *si menor*. Una *coda* de siete compases finaliza este tiempo, coronado por una admirable cadencia.

### MENUETTO

En *re mayor*, piano y *moderato*, comienza con el característico tema



cuyos ritmos ampliados, compuestos de varios compases, hacen ya presentir la forma *scherzo*, no diferenciándose en nada su construcción del tipo clásico, con sus períodos simétricos, sus repeticiones y su trío (aquí en el modo menor), con el tradicional *da capo* y repetición integral de la primera parte.



## FINALE

(Schwermuth und Frohsinn.)

La parte lenta, en *re menor*, inaugúrase con el tema

en el que actúa cierto diseño ya empleado en la *lamentación*.  
La segunda idea, en *fa*,



forma la substancia del *allegretto pastoral* (*Frohsinn*), que completa la parte expositiva. Un pasaje modulante trae la reexposición del tema lento, ahora en *sol menor*, con inflexión hacia *re*. La reexposición del tema *allegretto* adopta la forma de un rondó de dos *couplets*, concluido por una larga *coda*.

## G. F. Händel.

(1685-1759)

## Ah, mio cor!

Ah, mio cor, schernito sei;  
Stelle, Dei,  
Nume d'amore!  
Traditore!  
T'amo tanto,  
Puoi lasciarmi sola in pianto!

## Cangiò d'aspetto.

Cangiò d'aspetto  
Il crudo fato  
E nel mio petto  
E già rinato,  
Tutto il piacer.  
Io più non sento  
Pene e tormento  
Or che il mio seno  
Torna a goder.

La ópera *Alcina*, de la que forma parte el aria *Ah, mio cor!*, lleva el número 32 entre las cuarenta compuestas por Händel: corresponde, por, tanto, al último período de su accidentada existencia de autor-empresario en Londres. Fué estrenada en *Covent-Garden* el 16 de abril de 1735, y pertenece al tipo de ópera-baile impuesto por la moda francesa de entonces. El aria mencionada, que en cuanto á la forma se adapta al pequeño *lied*, cuyo modelo diera Keiser, y que Händel empleó con singular fortuna en sus óperas á partir de *Almira*, es una bella muestra del arte hondamente poético y dramático del autor del *Messiah*. Intima, penetrante, es dolorosa queja de un corazón desgarrado por el desengaño. En algunos de sus giros melódicos acusa la influencia de Stradella. En general, señala una interesante fase hacia la gran reforma de Gluck.

Marcado contraste con *Ah, mio cor!*, forma el aria *Cangiò d'aspetto*, de la ópera *Admeto*, estrenada en Londres ocho años antes que *Alcina*. El sentimiento de plácido gozo, de júbilo tranquilo, sustituye al de lancinante pesar; la insistente modalidad menor, que como una obsesión de renunciamento y de desesperanza pesa sobre la primera, es reemplazada aquí por el modo mayor en una de sus tonalidades más luminosas. Salvo la frase modulante de la segunda estrofa, el aria se desenvuelve en un ambiente de ingenua alegría que vienen á caracterizar aún más los floreos vocales, esos curiosos adornos melódicos derivados de la vocalización jubilatoria gregoriana, que pasaron después al género profano en el madrigal y en el *lied*, y que tanto hubieron de prodigar los compositores en el género ópera sobre el patrón italiano de la decadencia, constituyendo la viciosa práctica que satirizó Wágner con fino humorismo en diversos pasajes de sus *Maestros cantores*.



## Francisco Couperin.

(1668-1733)

## Les vieux Seigneurs.—L'Arlequine.

El más ilustre de una dinastía de músicos semejante á la de los Bach, Francisco Couperin *el Grande*, organista de San Gervasio, de París, y clavecinista del Rey Luis XIV, cuyas obras imitaron y aun copiaron francamente otros ilustres compositores de la época, dejó á la posteridad, aparte de su *Método ó arte para tocar el clave*, de sus *trios para dos violines y bajo*, y de algunas otras producciones de menor importancia, los famosos libros de *Piezas para clave*, de los que se han hecho numerosas ediciones, pudiéndose citar, entre las más cuidadas é importantes en la actualidad, la de Augener, revisada por Brahms con arreglo á los trabajos de Crhysander, y la que, formando parte de la *Bibliothèque des Classiques Français*, publica A. Durand, de París, con transcripciones excelentes realizadas por Diémer.

Los cuatro libros de piezas para clave fueron compuestos de 1712 á 1727, y están divididos en varios *órdenes* ó partes que no son sino verdaderas colecciones de *suites*, en cada uno de cuyos componentes se conserva de un modo fiel el carácter originario de danza, aunque designados, por lo general, según la costumbre de la época, con títulos caprichosos, á veces extravagantes y otras incomprensibles hoy, que vienen á sustituir á los primitivos de *Allemande*, *Sarabande*, *Courante*, *Gavotte*, *Menuet*, *Passepiéd*, *Gigue*, etc., ó que coexisten con ellos.

En este concierto figuran dos piezas características del estilo de Couperin: *Les vieux Seigneurs* y *L'Arlequine*. La primera forma parte del orden vigésimocuarto en el cuarto libro (edición Augener), y representa en la *suite* correspondiente el tiempo lento. Es una *sarabande* (1) inicial, de noble y reposado tema y *corte binario*, como el de casi todos los tiempos de la

(1) «*Sarabande*.—Aire de una danza grave que lleva el mismo nombre y que, según parece, ha sido importada de España y se bailaba en tiempos con acompañamiento de castañuelas. Es de tres tiempos lentos.» (*Diccionario de Música*, de J. J. Rousseau.)

«*Zarabanda*.—Antiguo canto y baile popular español de un carácter vivo y gracioso, en medida de tres tiempos. Remóntase, según parece, al siglo XIV.» (*Diccionario técnico de la Música*, de D. Felipe Pedrell.)

Vese, pues, que al pasar la *zarabanda* á Francia perdió su carácter de danza animada, para convertirse en una danza grave.

forma *suite*, caracterizado por la doble modificación de la tonalidad, que evoluciona en la primera parte de la composición desde el tono principal á otro próximo (la dominante ó el relativo), y regresando en la segunda parte al punto de partida, sin reexposición del primer diseño. En *Les vieux Seigneurs* esa marcha se efectúa desde el tono de *la menor* al relativo de *do mayor*, tono de la segunda parte, con armonizaciones de refinada elegancia y atrevimientos poco comunes en aquella época.

La pieza denominada *L'Arlequine* es un interesante *passepiéd* (1) en *fa*, correspondiente al orden vigésimotercero del cuarto libro (edición Augener). Es el tiempo moderado de la *suite* á que pertenece. De carácter marcadamente humorístico, termina con una deliciosa *coda* sobre el motivo de la segunda parte, ahora expuesto en el tono principal.

## Gluck-Brahms.

## Gavota.

Los aires de danza de las óperas gluckianas han sido objeto, por parte de los compositores, de frecuentes transcripciones. Una de las más bellas y al mismo tiempo más respetuosas con el texto original es la que se ejecuta en este concierto. Es la *gavota* que, unida á un pasacalle, forma la parte central del interludio coreográfico existente en el segundo acto de la ópera *Ifigenia en Aulis*, una de las más famosas de Gluck.

Comienza así:



y se ajusta en un todo al tipo de danza á que corresponde. Presentase la primera idea en mayor, y en menor la segunda. Ambas partes de la pieza son perfectamente simétricas, con *da capo* y repetición de la primera parte. La transcripción de Brahms,

(1) Danza en medida ternaria y movimiento bastante animado (*allegretto*). En rigor es un minué llevado con viveza. Pedrell la define así en su *Diccionario técnico de la Música*:

«*Paspié* ó *pasapié*.—Antigua danza de origen bretón, según parece, á tres tiempos, con repeticiones de ocho en ocho compases como el minué, pero de un carácter más alegre y de un movimiento más vivo que el de éste. Sus fases principales eran una derivación del minué, pero con gran variedad de mudanzas.»



dedicada á la insigne Clara Wieck, esposa de Schumann, se limita á reforzar la melodía con duplicaciones á la octava inferior, á la introducción en la armonía de grandes acordes arpegiados que imprimen un marcado colorido orquestal á la composición, y á apoyar rítmicamente con un bajo el dibujo contrapuntístico de la parte en menor, ingeniosamente repartido entre las dos manos.

### Juan Felipe Rameau.

(1683-1764)

#### Les Tourbillons.

Didáctico y compositor insigne, Juan Felipe Rameau ha vuelto á la admiración de Francia y á la del mundo musical por virtud del moderno movimiento francés, que tiende á encauzar las corrientes del gusto y las direcciones de la educación, tanto oficial como privada, llevándolas al estudio y á la audición frecuente de sus grandes clásicos.

Antes de convertirse Rameau en uno de los mayores compositores dramáticos que registra la historia de la música, fué organista y clavecinista excepcional. Sus composiciones para clave pueden ser consideradas como continuación de la obra de Francisco Couperin. Si en ellas no surge la melodía con la elegancia, la delicadeza y la pureza de estilo que son la determinante del encanto peculiar de Couperin, poseen en grado sumo brillantez, ingeniosidad inventiva, riqueza y vigor armónicos, movimiento y fuerza expresiva. En el estilo del Rameau instrumentista puede advertirse perfectamente la huella del estilo vibrante, emotivo, siempre preciso y bien ritmado del creador dramático.

Su obra para clave fórmanla tres libros de piezas, que llevan las fechas de 1706, 1721 y 1736. El texto íntegro ha sido publicado por la casa Durand é Hijos, de París, formando parte de la *Biblioteca de los Clásicos Franceses*, bajo la dirección de Saint-Saëns. Como en los libros de piezas para clave de Couperin, las composiciones aparecen agrupadas en forma de *suite*, no obstante la presencia ocasional de algún número aislado y sin relación con el cuerpo de la obra.

*Les Tourbillons* es parte integrante de la sexta *suite*, en re, que consta de los siguientes tiempos: *Sarabande (L'Entretien des Muses)*, *Gavota-rondó (Les Tourbillons)*, *Bourrée*, también en forma de rondó (*Les Cyclopes*), y un *Menuet corto (Le Lardon)*, se-

guido de un segundo minué (*La Boiteuse*.) La gavota-rondó (*Les Tourbillons*) corresponde al segundo libro de piezas y está transcrita por Diémer, apareciendo incluída en el primer volumen de la colección *Les Clavecinistes français*, que edita Durand.

El tema principal del rondó,



es ligero, gracioso, síntesis del genuino espíritu galo que anima toda la música de Rameau. Un *couplet* en la dominante, y otro que no es sino la exposición en menor del *refrain*, interrumpido por un corto pasaje de arpeggios y escalas, pasaje de carácter descriptivo que justificaría el título de la pieza, con las obligadas repeticiones del tema principal, integran esta bella página clásica.

### C. W. Gluck.

(1714-1787)

#### O del mio dolce ardor.

O del mio dolce ardor bramato oggetto  
L'aure che tu respiri, al fin respiro,  
Ovunque il guardo io giro  
Le tue vaghe sembianze  
Amor in me dipinge  
E il mio pensier si pinga  
Le più liete speranze  
E nell'ardor che si m'accende il core  
Cerco te, chiamo te, gemo e sospiro.

RANIERO DA CALSABIGI.

(1715-1795.) Fué el libretista predilecto de Gluck, á quien éste atribuía una gran parte de sus ideas sobre la reforma de la ópera. Suyos son los poemas de *Orfeo* y *Alceste*.

La personalidad de Gluck y su importancia como reformador del drama lírico son sobrado conocidas.

El aria que se ejecuta en este concierto pertenece á la ópera *Paris y Elena*, compuesta en 1770, después de *Orfeo* y de *Al-*



cestes. La partitura de *Paris y Elena* fué publicada en el mismo año, con una dedicatoria al Duque de Braganza en la que Gluck continúa la célebre carta-prólogo que había lanzado como programa estético al frente de la partitura de *Alceste*. En ella dice, refiriéndose al aria de *Orfeo: Che farò senza Euridice*: «Haced en ella el menor cambio en el tiempo ó en el carácter de la expresión, y el aria se convertirá en una canción de *marionettes*. En una obra de este género, una nota más ó menos sostenida, un refuerzo de sonido, el no observar bien el compás, una apoyatura que se agregue, un trino, un pasaje que se altere, pueden destruir el efecto de toda una escena... Hay personas que porque tienen dos ojos y dos orejas se creen con el derecho de juzgar en las bellas artes.»

El aria *O del mio dolce ardor* figura entre las más célebres de Gluck por la ingenuidad de su expresión y la suavidad de su melodía, por la sobriedad y buen gusto de los adornos que la embellecen.

(Nota de D. Cecilio de Roda. Año VI, concierto VII.)

### Un ruisseau bien clair.

Un ruisseau  
Bien clair, bien net,  
Qui dans la plaine riante  
Coule et serpente:  
Sur les bords verdoyants  
On voit d'aimables fleurs  
Peindre leurs petits flots de leurs vives couleurs;  
Là, sur son sable d'or, son onde pure,  
Doucement, amoureuxment  
Murmure.  
Son aimable gazouillement  
Au doux sommeil invite la Nature;  
Ecoutez les cli, cla, cloux;  
Les soupirs de l'amour ne seraient pas si doux.

Este aria figura en el tercer acto de la ópera cómica *La rencontre imprévue, ou les pèlerins de la Mecque*, estrenada en Viena en 1764. Desde 1758 á 1764 Gluck había ejercitado su Musa festiva componiendo hasta una decena de óperas cómicas, género que deseaba abordar. No era empresa fácil para un alemán, pues para salir triunfante en el empeño precisábanse dotes especiales de gracia, de ligereza, de espiritualidad, una vena melódica fácil y un conocimiento exacto del idioma francés. Pero esos seis años de labor obstinada sirvieron á Gluck para penetrarse bien del espíritu de dicho idioma y para darse cuenta exacta de sus recursos líricos, llegando á producir obras cómicas en extremo interesantes. Fueron otros tantos aciertos las que llevan los nombres de *L'Ile de Merlin* (1758), *La fausse*

*esclave* (1758), *L'arbre enchanté* (1759), *Cythère assiégée* (1759), *L'Ivrogne corrigé* (1760), *Le Cadi dupé* (1761) y *La rencontre imprévue, ou les pèlerins de la Mecque*, que fué la más célebre, y que escribió Gluck con la colaboración literaria del comediante Dancourt, que se inspiró en una mediocre producción de Lesage y d'Orneval. La música de esta ópera, fácil de asimilación, ligera, sin pretensiones, como exige el género frívolo á que estaba destinada, alcanzó una gran popularidad; y tanto ésta como las demás obras cómicas gluckianas sirvieron de evidente modelo á los compositores contemporáneos, incluso á Mozart. Este era tan entusiasta de *Les pèlerins de la Mecque*, que pocos meses después del estreno compuso unas variaciones para clave sobre una de las arias de dicha ópera.

El aria *Un ruisseau bien clair*, de estructura en extremo sencilla, une á la claridad, á la justeza de expresión y á la sobriedad características de Gluck, una poesía serena y penetrante. Figura en el tercer acto, y fué escrita para bajo bufo, cantándose, por tanto, en este concierto transportada para *mezzo-soprano*.

### Juan Felipe Rameau.

(1683-1764)

### Air du Rossignol.

Rossignols amoureux, répondez à nos voix  
Par la douceur de vos ramages!  
Rendez les plus tendres hommages  
À la divinité qui règne dans nos bois!  
Rossignols amoureux, répondez à ma voix  
Par la douceur de vos ramages!

PELLEGRIN.

Aria del último acto de la ópera *Hyppolyte et Aricie*, estrenada en 1733. Es de las arias más célebres de Rameau, y obedece á la forma ternaria, siendo la tercera parte una repetición de la primera. El principio está hecho en pintoresco estilo, imitando el canto del ruiseñor, con abundancia de vocalizaciones. La parte central es más severa é íntima. En ambas resalta la delicadeza y la gracia tan características de Rameau.

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



## Emmanuele d'Astorga.

(1681-1736)

## Morir vogl'io.

Qual mai fatale arcano  
Viva mi tiene,  
Mentre per me non v'ha,  
Che l'immenso dolor e la miseria estrema!  
Ah! se il tuo perduto amor,  
Rendere a me non vuol barbara sorte,  
Pietosa al mio dolor  
Perche non vien la morte?

Morir vogl'io  
Se del mio affanno  
Il ciel tiranno  
Non ha pietà!  
Morir vogl'io,  
Che in tal tormento,  
Dolce contento  
Morir sarà.

Avrà pur fine  
Con la mia morte  
Della mia sorte  
La crudeltà  
E quell'ingrato  
Cotanto amato  
Mi piangerà.

El novelesco personaje al que un drama íntimo hizo ocultar su verdadero nombre de familia (los Capece da Roffrano, sublevados contra la dominación española en Nápoles en 1701, y cuyo jefe, el marqués de dicho título, pereció en el cadalso por dicha razón política) recibió la primera educación musical de Francesco Scarlatti, en Palermo. Llegado á España muy joven, y protegido por la Princesa Orsini, dama de honor de la esposa de Felipe V, perfeccionó sus estudios en un convento de Astorga. En la Corte de Madrid alcanzó extraordinario favor como compositor y cantante, dispensándole el Rey su amistad y otorgándole el título de barón de Astorga. Enviado con una misión diplomática á la Corte de Parma, sus talentos musica-

les, unidos á su prestancia personal, le elevaron á uno de los primeros puestos. El resto de su vida, vida un tanto romántica y accidentada, transcurrió entre España, Portugal é Inglaterra, Austria é Italia. Su obra maestra es el famoso *Stabat Mater*, para cuatro voces y orquesta, estrenado en Oxford en 1713. Dejó un número considerable de composiciones de todos los géneros, distinguiéndose en la forma cantata (de las que aparecen registradas por Santini noventa y ocho) y en la forma aria. La que ha alcanzado mayor celebridad es el *Morir vogl'io*, sentida lamentación amorosa, tratada con arreglo al patrón tradicional de la ópera italiana. De sencilla estructura, está constituida por un *recitativo* y un *moderato* en dos partes, la primera en la tonalidad de *mi menor* y la segunda modulando á *si menor*, con repetición del último período de la primera parte, pero resolviendo sobre la tónica. El breve diseño melódico que constituye la idea principal de la composición, y que surge tan pronto en la voz como en el instrumento acompañante, es de extraordinaria eficacia expresiva.

## G. B. Buononcini.

(1660-1745)

## Per la gloria.

Per la gloria d'adorarvi  
Vogl'io amarvi. o luci care.  
Amando penerò,  
Ma sempre vi amerò,  
Nel mio penare!  
Senza speme di diletto,  
Vano affetto  
E sospirare.  
Ma i vostri cari rai  
Chi vagheggiar può mai,  
E non vi amare.

Juan Bautista Buononcini ó Buononcini, fecundo compositor italiano, cuyo renombre en la historia de la música se debe, más que á sus veintidós óperas catalogadas y á sus numerosas obras del género religioso, á la enconada competencia que sostuvo con Händel en Londres, dejó buena copia de composiciones profanas (madrigales, *duettos*, arias y *divertimenti*). Entre las arias que mayor popularidad han logrado figura *Per la gloria*. Perte-



neciente al tipo *lied*, en el que Bononcini fué consumado maestro, su estructura no puede ser más sencilla: dos períodos melódicos con repeticiones y *coda*, y un *da capo*, constituyen toda la composición, cuya forma disfrutó de extraordinario favor entre los autores contemporáneos de Bononcini. El aria se distingue por la nobleza de la idea melódica y por la sobriedad de adornos, circunstancias poco comunes en la música vocal de la época.

### Antón Caldara.

(1670-1716)

#### Come raggio di sol.

Come raggio di sol mite e sereno,  
Sovra placidi flutti si riposa,  
Mentre del mare nel profondo seno  
Sta la tempesta ascosa!  
Così riso talor, gaio e pacato,  
Di contento, di gioia un'alma infiora,  
Mentre nel suo secreto il cor piagato  
S'angoscia e si martora!

El veneciano Antonio Caldara, discípulo de Legrenzi, y, como D'Astorga, músico al servicio del Rey de España durante algún tiempo, floreció en la época de la decadencia del género ópera. Fué uno de los que reaccionaron con mayor valentía contra el estilo florido y el virtuosismo á todo trance, impuestos por el mal gusto de los cantantes, aunque él mismo no pudiera eludir muchas veces la tiranía de la moda. Sin embargo, su aria *Come raggio di sol* es una perfecta muestra de esa tendencia noble hacia el saneamiento del arte: la independencia de su forma, la naturalidad y la fluidez del pensamiento musical, lo íntimo del sentimiento que la anima, y la parquedad del adorno, hacen de ella un verdadero y admirable *lied*, justificando plenamente su celebridad.

### Francesco Durante.

(1684-1755)

#### Danza, danza.

Danza, danza, fanciulla gentile,  
Al mio cantare.  
Gira, vola, leggera, sottile,  
Vola al suono dell'onde del mare.

Senti, senti dell'aura scherzosa  
Un vago rumore,  
Che con languido suon parla al core  
E che invita a danzar senza posa.

Danza, danza, fanciulla gentile,  
Al mio cantare.

Francisco Durante, napolitano, cultivó especialmente la música religiosa: misas, motetes, salmos y oratorios, en todos los cuales resplandecen las cualidades distintivas de la escuela romana: profundidad de idea y elevación de estilo. Discípulo en su juventud de Gaetano Greco y de Alejandro Scarlatti, estudió luego en Roma bajo la dirección de Pitoni y Pasquini. Las sabias enseñanzas del maestro Durante engendraron á su vez una falange de músicos notables, como Jommelli, Piccinni, Sacchini, Pergolese y Paisiello.

La espiritual *arietta* *Danza, danza*, cuya fecha de composición y origen son desconocidos de los musicólogos, sintetiza á maravilla el estilo de Durante. Inspirada directamente en la canción popular, combinase con ese elemento fundamental la técnica del austero escolástico. Y á través de la composición juguetea la idea *folklórica* engalanada por el saber. Con la libre expresión del sentimiento popular aparecen la fórmula y el artificio contrapuntístico; mas no para refrenarla y empuqueñecerla, sino para realzar su valor intrínseco.



## Bach-Liszt.

### Gran preludio y fuga en la menor.

La forma preludio y fuga nació como consecuencia de la preocupación de los grandes fuguistas respecto á la afirmación de la tonalidad en sus obras; preocupación que creó las fórmulas de cadencias, con arreglo á las cuales hubieron de ser construídas las más hermosas composiciones en el período de floración de ese género, así como engendró también los acordes ó arpeggios que servían de prólogo á muchas fugas instrumentales de gran antigüedad. Estos fueron cediendo el puesto con el tiempo á verdaderas composiciones en mayor ó menor grado separables de las fugas, y que fueron denominadas *preludios, fantasías, toccata, canzona, overture*, etc., y cuya característica constante fué la identidad de su tonalidad con la de la fuga que seguía á continuación. Respecto de la importancia histórica de esta forma musical, dice Vincent d'Indy que «puede ser considerada como el ensayo auténtico de yuxtaposición de dos piezas sinfónicas de importancia equivalente, pero de caracteres distintos, escritas en la misma tonalidad y destinadas á ser oídas consecutivamente». La primera vez que la forma preludio y fuga aparece fijada y codificada es en el libro del organista alemán Johann Krieger *Abhandlung von der Fuge (Tratado de Fuga)*, publicado en 1699 y escrito para el clave. También dejó un gran número de composiciones de esa clase el contemporáneo de Krieger J. H. Buttstedt, organista de Erfurt y discípulo de Pachelbel. Pero el compositor en quien la citada forma alcanza mayor importancia es Juan Sebastián Bach, que hubo de erigirle ese soberbio monumento indestructible que lleva por nombre *El clave bien temperado*, constituido por cuarenta y ocho obras maestras de ese género.

Otras muchas composiciones análogas para clave y órgano escribió el maestro de Eisenach; pero á nuestro propósito sólo interesa por el momento registrar aquí los seis grandes preludios y fugas para órgano que transcribió Liszt para piano. Todos ellos, salvo el preludio de la fuga en *la*, que data de 1706, ó sea de la juventud del autor, forman la gloriosa serie que, partiendo de 1730, termina en 1736.

Esta brillante faceta del genio de Bach, que desde la separación de las literaturas de órgano y clave en la segunda mitad del siglo XVIII—literaturas fusionadas durante dos siglos y medio como consecuencia de la identidad de técnica y de estilo de las composiciones para ambos instrumentos—había quedado oscurecida, comenzó á brillar de nuevo al manifestarse en el primer cuarto del siglo XIX los síntomas de un renacimiento musical. La gigantesca obra de órgano de Juan Sebastián

Bach volvió á la admiración de cuantos amaban las tradiciones venerables, y hubo ya de advertirse el propósito de vulgarizar el conocimiento de dichas composiciones orgánicas empleando como poderoso medio de difusión el piano.

Es probable que se comenzase por los corales y los preludios de corales; pero la primera tentativa importante en esa dirección fué realizada por Franz Liszt con sus seis magníficas transcripciones para piano de los preludios y fugas más arriba mencionados. Refiriéndose á ellas, dice Schering: «Llevan el sello de la más fina intuición, de una fuerza creadora personal. Liszt resolvió el problema, aparentemente insoluble, de producir en el piano el efecto de las obras originales.» Prologando Dehn la primera edición de estas transcripciones, escribía: «Quien conozca y venera la obra de Bach, habrá de asombrarse de que alguien haya podido concebir, y más aún, que haya podido realizar de un modo perfecto semejante intento. El transporte á la mano izquierda de la parte obligada de pedal no ha hecho perder nada de su originalidad esencial á las partes restantes. Las grandes fugas de órgano de Bach se hacen ejecutables en el piano y por un solo instrumentista en toda su autenticidad. ¡Qué progreso en la técnica pianística y qué aplicación sorprendente de esa técnica evidencia la empresa de Liszt! Ella abre una nueva era en la historia de la práctica pianística. Así como los períodos precedentes están caracterizados por los nombres de Bach, Scarlatti, Clementi y Pollini, éste llevará el nombre de Franz Liszt.»

Con posterioridad á Liszt, otros virtuosos ilustres han transcritos los preludios y fugas de órgano de Bach para piano, debiéndose citar como las más valiosas de esas versiones las de Bussoni, Moore y Szanto.

En este concierto se ejecuta el preludio y fuga en *la*, primera de las transcripciones de Franz Liszt.

**Preludio.**—Fué compuesto durante el llamado primer período de Weimar, que comprende los años de 1703 á 1712. Revela la influencia de Reinken, Pachelbel y Buxtehude; principalmente de este último. Escrito libremente, su carácter parece ser el de una fantasía ó improvisación. Con el motivo inicial



enlaza otro en figuraciones de tresillos, constituyendo como una introducción al tema solemne, que, adornado en esas brillantes figuraciones, prepara la reexposición grandiosa del motivo principal, cuyo desarrollo no alcanza la riqueza de combinaciones temáticas que puede observarse en otros preludios compuestos durante el período de Leipzig.

**Fuga.**—Corresponde á ese período glorioso en que el genio y la técnica de Bach alcanzaron sus más elevadas cumbres. Entrar en el análisis, aunque fuera somero, de esa obra, fuera



muy largo. Baste saber que en ella, según la frase de Spitta, se aúnan con perfección insuperable el arte y el efecto.

La fuga propone el motivo



de gracioso contorno melódico, que se combina pronto con los no menos animados contramotivos, desarrollándose cada vez con mayor interés, en la forma más depurada y en el más noble estilo.

AUGUSTO BARRADO.

El próximo concierto se celebrará el viernes 28 de noviembre de 1913, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con el siguiente

## PROGRAMA

Ilona K. Durigo (mezzo-soprano).

Ricardo Viñes (piano).

Doctor Kasics Durigo (piano de acompañamiento).

### II

- |         |   |                |
|---------|---|----------------|
|         | Impromptu en la bemol mayor, opera 142, núm. 2.....                             | SCHUBERT.      |
| PIANO.. | Rapsodia en sol menor, op. 79, número 2.....                                    | BRAHMS.        |
|         | * Momento caprichoso, op. 12....  | WEBER.         |
| LIEDER. | Frauenliebe und Leben, op. 42 (completa).....                                   | SCHUMANN.      |
|         | * Paysage, op. 38.....  | E. CHAUSSON.   |
| PIANO.  | * A cheval dans la prairie (número 3 de la colección <i>En Languedoc</i> )..... | D. DE SÉVERAC. |
|         | Bourrée fantasque.....  | E. CHABRIER.   |
|         | * Nachtviolen.....  | SCHUBERT.      |
|         | Wohin?, op. 25, núm. 2.....   |                |
|         | * Litanei.....  |                |
| LIEDER. | * Der Jüngling und der Quelle... In Waldeseinsamkeit, op. 85, número 6.....     | BRAHMS.        |
|         | * Das Mädchen spricht, op. 107, número 3.....                                   |                |
|         | * Lerchengesang, op. 70, núm. 2.  |                |
|         | * Wehe, so willst du, op. 32, número 2.....                                     |                |
| PIANO.. | * Suite «Sevilla».....  | J. TURINA.     |
|         | <i>Sous les orangers. — Le Jeudi-Saint à minuit. — La feria.</i>                |                |

\* Primera audición en nuestra Sociedad.



El próximo concierto se celebrará el  
viernes 28 de noviembre de 1913 en el  
Teatro de la Comedia a las cinco de la  
tarde, con el siguiente

# PROGRAMA

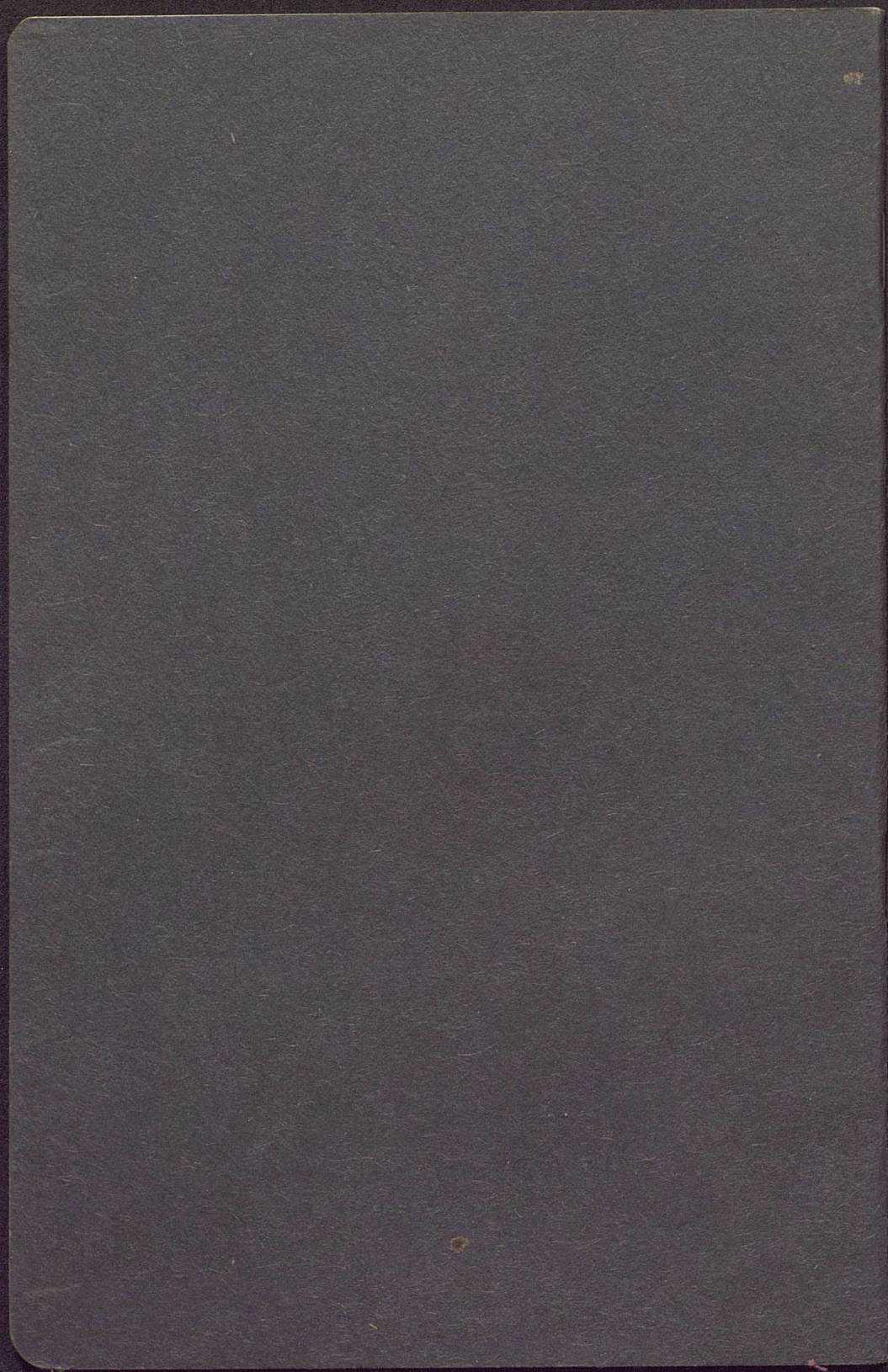
Doctor Kasles Dufko (piano de acompañamiento)  
Ricardo Vilas (piano)  
Honn K. Dufko (mezzo-soprano)

II

LEDER	Wohntu, op. 30, n.º 2. Lied. Der Jocke und der Quelle. In Weinselnskeit, op. 30. Das Mädchen spricht, op. 107. Lied. Lied. Wehe, so willt du, op. 30. Lied.
PIANO	Wohntu, op. 30, n.º 2. Lied. Der Jocke und der Quelle. In Weinselnskeit, op. 30. Das Mädchen spricht, op. 107. Lied. Lied. Wehe, so willt du, op. 30. Lied.
LEDER	Wohntu, op. 30, n.º 2. Lied. Der Jocke und der Quelle. In Weinselnskeit, op. 30. Das Mädchen spricht, op. 107. Lied. Lied. Wehe, so willt du, op. 30. Lied.
PIANO	Wohntu, op. 30, n.º 2. Lied. Der Jocke und der Quelle. In Weinselnskeit, op. 30. Das Mädchen spricht, op. 107. Lied. Lied. Wehe, so willt du, op. 30. Lied.

El próximo concierto se celebrará el









Sociedad Filarmónica de Madrid

CALENDARIO

DE CONCIERTOS

Año XIII.-1913-1914



SOCIEDAD FILARMÓNICA  
DE MADRID

---

CONCIERTOS en el

TEATRO DE LA COMEDIA

á las cinco de la tarde.

Año XIII.—1913-1914.



Se ruega á las Señoras y Señores Socios que conserven este  
CALENDARIO. Sólo se avisarán á domicilio las variaciones  
de las fechas ó de la hora aquí fijadas.

## CALENDARIO DE CONCIERTOS

1913-1914

1913

I	Noviembre.—Miércoles.....	26	} Ilona K. Durigo (mezzo-soprano). Doctor Kasies Durigo (piano de acompañamiento). Ricardo Viñes (piano).
II	— Viernes.....	28	
III	Diciembre.—Lunes.....	1	

1914

IV	Enero.....—Miércoles.....	7	} Georges Enesco (violin). Maurice Dumesnil (piano).
V	— Viernes.....	9	
VI	— Lunes.....	12	
VII	Febrero....—Lunes.....	9	} Sociedad de Instrumentos An- tiguos.
VIII	— Miércoles.....	11	
IX	— Viernes.....	13	



X	Marzo	—	Sábado	14	} Cuarteto Checo (de Praga).
XI	—		Lunes	16	
XII	—		Miércoles	18	
XIII	Abril	—	Sábado	18	} Cuarteto Rosé (de Viena), con Richard Epstein (piano).
XIV	—		Lunes	20	
XV	—		Miércoles	22	

## NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1913

Hona K. Durigo (mezzo-soprano).—Ricardo Viñes (piano).  
Doctor Kasics Durigo (piano de acompañamiento).

### Primer concierto.—Miércoles 26 de noviembre

- \* Sonata en fa sostenido (piano)..... { F. W. Rust.
- \* Sonata en re (piano)..... {

LIEDER. } \* Ah, mio cor!..... { HAENDEL.  
              } \* Cangio d'aspetto..... {

\* Primera audición en nuestra Sociedad.



- \* Les vieux Seigneurs: *Sarabande grave* (piano) ..... { F. COUPERIN.  
 \* L'Arlequine (piano)..... {  
 \* Gavota (piano)..... GLUCK-BRAHMS.  
 \* Les Tourbillons: *Rondó* (piano)..... J. PH. RAMEAU.
- LIEDER. { Oh, del mio dolce ardor..... { GLUCK.  
 { \* Un ruisselet bien clair..... {  
 { Air du Rossignol..... J. PH. RAMEAU.  
 { \* Morir vogl'io..... D'ASTORGA.  
 { Per la gloria..... G. B. BUONONCINI.  
 { Come raggio di sol..... A. CALDARA.  
 { Danza, danza..... F. DURANTE.
- Gran preludio y fuga en la menor (piano)..... BACH-LISZT.

**Segundo concierto.—Viernes 28 de noviembre.**

- Impromptu en la bemol mayor: Op. 142, núm. 2 (piano). SCHUBERT.  
 Rapsodia en sol menor: Op. 79, núm. 2 (piano)..... BRAHMS.  
 \* Momento caprichoso: Op. 12 (piano)..... WEBER.

**FRAUENLIEBE UND LEBEN: Op. 42:**

- LIEDER. { Seit ich ihn gesehen..... {  
 { Er, der Herrlichste von Allen..... {  
 { Ich kann's nicht fassen..... { SCHUMANN.  
 { Du Ring an meinem Finger..... {  
 { Helft mir, ihr Schwestern..... {  
 { Süßer Freund ..... {  
 { An meinem Herzen.... {  
 { Nun hast du mir..... {
- \* Paysage: Op. 38 (piano)..... E. CHAUSSON.  
 \* A cheval dans la prairie: Núm. 3 de la colección *En Languedoc* (piano)..... { D. DE SÉVERAC.  
 Bourrée fantasque (piano)..... E. CHABRIER.
- LIEDER. { \* Nachtviolen..... {  
 { Wohin?: Op. 25, núm. 2..... { SCHUBERT.  
 { \* Litanei..... {  
 { \* Der Jüngling und der Quelle..... {



LIEDER. { \* In Waldeseinsamkeit: Op. 85, núm. 6.... }  
 { \* Das Mädchen spricht: Op. 107, núm. 3... } BRAHMS.  
 { \* Lerchengesang: Op. 70, núm. 2..... }  
 { \* Wehe, so willst du: Op. 32, núm. 2..... }

\* Suite «Sevilla» (piano)..... J. TURINA.

(Sous les orangers.—Le Jeudi-Saint à minuit.—La Feria.)

### Tercer concierto.—Lunes 1.º de diciembre.

\* Ondine (piano): Núm. 1 de la colección de poemas *Gaspard de la nuit*..... M. RAVEL.  
 \* Les Lucioles: Op. 23, núm. 2 (piano)..... F. SCHMITT.  
 \* La Cathédrale engloutie (piano)..... C. DEBUSSY.  
 \* Jardins sous la pluie (piano).....

LIEDER. { \* Requiem: Op. 10, núm. 1..... }  
 { \* 'S Gspüslis Auge: Op. 16, núm. 1..... } V. ANDREAE.  
 { \* Gebet der Schiffer: Op. 23, núm. 2..... }  
 { \* Barcarole: Op. 23, núm. 4..... }

\* Carillon: *Estudio*: Op. 11, núm. 3 (piano)..... S. LIAPUNOW.  
 \* Ein Kinderscherz (piano)..... M. MUSSORGSKY.  
 Islamey: *Fantasia oriental* (piano)..... M. BALAKIREW.

LIEDER. { \* Psyché..... E. PALADILHE.  
 { Simple vals: Op. 1, núm. 4..... E. J. DALCROZE.  
 { \* L'Anneau d'argent..... C. CHAMINADE.  
 { \* Aimons-nous..... R. HAHN.  
 { \* Mignons Lied..... }  
 { Oh, quand je dors..... } LISZT.  
 { \* Comment disaient-ils?..... }

\* Danza española en mi menor: Op. 5, núm. 5 (piano).. E. GRANADOS.  
 \* Almería (piano).... {  
 \* Rondeña (piano).... { (De la suite «Iberia».)..... I. ALBÉNIZ.

(Piano ERARD.)



## ENERO DE 1914

Georges Enesco (violín).—Maurice Dumesnil (piano).

---

### Primer concierto.—Miércoles 7.

Sonata núm. 3, en mi mayor.....	BACH.
* Sonata en do mayor (núm. 296 del Catálogo Köchel).	MOZART.
Sonata en la menor: Op. 105.....	SCHUMANN.
Sonata en la mayor.....	C. FRANCK.

### Segundo concierto.—Viernes 9.

Sonata núm. 5, en fa: Op. 24 ( <i>Le Printemps</i> ).....	BEETHOVEN.
* Sonata en la mayor: Op. 100.....	BRAHMS.
Sonata en re menor: Op. 121.....	SCHUMANN.

### Tercer concierto.—Lunes 12.

Sonata núm. 2, en la mayor.....	BACH.
Sonata en la mayor: Op. 47 (á Kreutzer).....	BEETHOVEN.
Sonata en re menor: Op. 75.....	SAINT-SAËNS.

(Piano GAVEAU.)



## FEBRERO DE 1914

### SOCIEDAD DE INSTRUMENTOS ANTIGUOS

Maurice Hewwit (quintón).—Henri Casadesus (viola de amor).

Marcel Casadesus (viola da gamba).—Maurice Devilliers (bajo de viola).

Mme. Regina Patorni (clave).

(Todas las obras que componen los programas de estos tres conciertos se ejecutan por primera vez en nuestra Sociedad.)

#### Primer concierto.—Lunes 9.

Sinfonía (cuarteto de violas y clave)....	HAYDN (1732-1809).
Minué (clave).....	DESMARETS (1662-1744).
Rondó (clave).....	J. P. RAMEAU (1683-1764).
Jiga (clave).....	DESMARETS (1662-1744).
CUARTETO en la mayor (cuarteto de violas).....	W. NICOLEY (1786-?).
Suite en cuatro partes (viola de amor).	LORENZITI (1740-1794).
Fête Galante: <i>Ballet</i> (cuarteto de violas y clave).....	A. C. DESTOUCHES (1672-1749).

#### Segundo concierto.—Miércoles 11.

Segunda sinfonia (cuarteto de violas y clave).....	BRUNI (1759-1823).
Suite en sol (viola da gamba).....	GALEAZZI (1758-1819).
Concierto para violas (cuarteto de violas).....	PH. E. BACH (1714-1788).
Fantasia (viola de amor y clave).....	NICCOLINI (1763-1842).
Les Plaisirs Champêtres: <i>Ballet</i> (cuarteto de violas y clave).....	M. P. DE MONTECLAIR (1666-1737).

#### Tercer concierto.—Viernes 13.

Tercera sinfonia (cuarteto de violas y clave).....	BRUNI (1759-1823).
a) Fileuse (clave).....	DESMARETS (1662-1744).
b) Gavota (clave).....	MARTINI (1706-1784).
c) Bourrée (clave).....	CAMPRA (1660-1744).



**CUARTETO ruso** (cuarteto de violas) (1).    **INCÓGNITO (1912).**  
**Concierto para viola de amor**.....    **ASIOLI (1769-1832).**  
**Ballet-Divertissement** (cuarteto de violas y clave).....    **M. P. DE MONTECLAIR (1666-1737)**

(Clave PLEYEL.)

---

(1) Escrito por un autor ruso que desea guardar el incógnito, y dedicado á la Sociedad de Instrumentos Antiguos.

## MARZO DE 1914

### CUARTETO CHECO (de Praga).

Karl Hoffmann (primer violín).—Josef Suk (segundo violín).—Georg Herold (viola).  
Profesor Hans Vihan (violonchelo).

---

#### Primer concierto.—Sábado 14.

Cuarteto en fa mayor: Op. 96.....	A. DVORAK.
Cuarteto en re mayor.....	C. FRANCK.
Cuarteto en fa mayor: Op. 135.....	BEETHOVEN.

#### Segundo concierto.—Lunes 16.

Cuarteto en la menor: Op. 41, núm. 1.....	SCHUMANN.
Cuarteto en fa mayor: Op. 22.....	TSCHAIKOWSKY.
Cuarteto en re menor: Op. póstuma.....	SCHUBERT.



**Tercer concierto.—Miércoles 18.**

Cuarteto en do sostenido menor: Op. 17.....	SGAMBATI.
Cuarteto en la menor: Op. 51, núm. 2.....	BRAHMS.
Cuarteto en do mayor: Op. 59, núm. 3.....	BEETHOVEN.

**ABRIL DE 1914**

**CUARTETO ROSÉ (de Viena), con piano.**

Profesor Arnold Rosé (primer violín).—Paul Fischer (segundo violín).  
Anton Ruzitska (viola).—Profesor Frederic Buxbaum (violonchelo).  
Richard Epstein (piano).

**Primer concierto.—Sábado 18.**

Cuarteto en mi bemol: Op. 47 (con piano).....	SCHUMANN.
Cuarteto de cuerda en fa mayor: Op. 135.....	BEETHOVEN.
Quinteto en fa menor: Op. 34 (con piano).....	BRAHMS.

**Segundo concierto.—Lunes 20.**

Cuarteto en la mayor: Op. 26 (con piano).....	BRAHMS.
Cuarteto de cuerda en re: Op. 11.....	TSCHAIKOWSKY.
* Quinteto: Op. 44 (con piano).....	DVORAK.



**Tercer concierto.—Miércoles 22.**

Cuarteto en sol menor: Op. 25 (con piano).....	BRAHMS.
Cuarteto de cuerda en la mayor, núm. 1.....	BORODINE.
Quinteto en fa menor (con piano).....	C. FRANCK.

(Piano GAVEAU.)

**Oficina de la Sociedad:**

**MADRID**

**Carretas, 27 y 29.—De 4 á 8 de la tarde.**

**TELEFONO 1.483**

**Dirección telegráfica: FILARMÓNICA**

Imprenta de Bernardo Rodríguez-Barquillo 8. Madrid.



Office de la Societad.

MADRID

Caracas, W. 7. 28. - 10. 4. 8 de la tarde.

THURSDAY

Alcaldia Municipal de Pinar del Rio

Alcaldia Municipal de Pinar del Rio



