



SOCIAD NACIONAL DE MUSICA

AÑO I.—1915

Falle

CONCIERTO DE INAUGURACIÓN

EN EL HOTEL RITZ
(Entrada, por la calle de Felipe IV.)
Lunes 8 de febrero.
A LAS CINCO DE LA TARDE

SEÑORES

QUE TOMAN PARTE EN EL CONCIERTO DE INAUGURACIÓN

DE LA

SOCIEDAD NACIONAL DE MÚSICA

QUINTETO DE PIANO

Piano D. Joaquín Turina.
Primer violín D. Abelardo Corvino.
Segundo violín D. Moisés Aranda.
Viola D. Enrique Alcoba.
Violonchelo D. Domingo Taltavull.

Solista de piano, D. Francisco Fúster.

CANCIONES

D.^a Josefina Revillo.
D. Manuel de Falla.

CONCIERTO DE BACH

Director D. Bartolomé Pérez Casas.
Solistas { D. Joaquín Turina.
 D. Manuel de Falla.
 D. Miguel Salvador.

ORQUESTA:

Violines { D. Abelardo Corvino.
 D. Fermín Fernández Ortiz.
 D. Odón González.
 D. Augusto Repullés.
 D. Moisés Aranda.
 D. Joaquín Grandal.
 D. Juan Valdés.
Violas { D. Conrado del Campo.
 D. Enrique Alcoba.
 D. Julio Soto.
Violonchelos . . . { D. Luis Villa.
 D. Domingo Taltavull.
Contrabajo D. Sebastián Ruiz Pardo.

PROGRAMA

Primera parte.

Quinteto en sol menor, para piano e instrumentos de cuerda (primera vez en España)..... J. TURINA.

- I. *Fuga lenta.*
- II. *Animado.*
- III. *Andante.—Scherzo.*
- IV. *Final.*

Piano, Sr. Turina; *primer violín*, Sr. Corvino; *segundo violín*, Sr. Aranda; *viola*, Sr. Alcoba; *violonchelo*, Sr. Taltavull.

Segunda parte.

Impromptu de la codorniz..... }
Paisaje... .. } GRANADOS.
Impromptu..... }

Pianista, D. Francisco Fúster.

Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos (poesía de Gregorio Martínez Sierra; primera vez en España)..... }
Siete canciones populares españolas..... } FALLA.

- a) *Seguidilla murciana.*
- b) *El paño moruno.*
- c) *Asturiana.*
- d) *Jota.*
- e) *Nana.*
- f) *Canción.*
- g) *Polo.*

Por la Srta. Revillo, acompañada por el autor.

Tercera parte.

Concierto en do, para tres pianos y pequeña orquesta (primera vez en España)..... J. S. BACH.

Solistas, Sres. Turina, Falla y Salvador; *Director*, Sr. Pérez Casas; doce profesores de orquesta.

Descansos de quince minutos.

Los tres pianos para el concierto de Bach son de ERARD (Unión Musical Española).

El piano de gran cola, RÖNISCH (casa Navas).

nas terminado el *scherzo* mencionado, interviene el tema de la fuga y su contramotivo, episodio tras del que *andante* y *scherzo* se presentan fundidos, simultáneos, escuchándose el *andante* en los instrumentos de cuerda, que cantan al unísono, mientras el piano hace oír el *scherzo*, terminando el tiempo *pianissimo*.

El **cuarto tiempo** (*final*) empieza con dos cadencias, una del violín y otra de la viola, derivadas del tema de fuga, e inmediatamente se presenta en *pizzicato* el motivo principal, lleno de gracia y frescura. La forma de este tiempo es la de rondó con episodios; son éstos tres en total, de los cuales el primero y el tercero consisten en una inversión del tema de fuga, consistiendo el episodio central en una especie de recopilación de los motivos escuchados en el transcurso de la obra. Termina ésta con el tema inicial tratado en habilísimas combinaciones contrapuntísticas; en donde se combinan motivo y contramotivo, ya directamente, ya invertidos, en un pasaje de gran brillantez.

... el tema de fuga y su contramotivo, episodio tras del que andante y scherzo se presentan fundidos, simultáneos, escuchándose el andante en los instrumentos de cuerda, que cantan al unísono, mientras el piano hace oír el scherzo, terminando el tiempo pianissimo. El cuarto tiempo (final) empieza con dos cadencias, una del violín y otra de la viola, derivadas del tema de fuga, e inmediatamente se presenta en pizzicato el motivo principal, lleno de gracia y frescura. La forma de este tiempo es la de rondó con episodios; son éstos tres en total, de los cuales el primero y el tercero consisten en una inversión del tema de fuga, consistiendo el episodio central en una especie de recopilación de los motivos escuchados en el transcurso de la obra. Termina ésta con el tema inicial tratado en habilísimas combinaciones contrapuntísticas; en donde se combinan motivo y contramotivo, ya directamente, ya invertidos, en un pasaje de gran brillantez.

... el tema de fuga y su contramotivo, episodio tras del que andante y scherzo se presentan fundidos, simultáneos, escuchándose el andante en los instrumentos de cuerda, que cantan al unísono, mientras el piano hace oír el scherzo, terminando el tiempo pianissimo. El cuarto tiempo (final) empieza con dos cadencias, una del violín y otra de la viola, derivadas del tema de fuga, e inmediatamente se presenta en pizzicato el motivo principal, lleno de gracia y frescura. La forma de este tiempo es la de rondó con episodios; son éstos tres en total, de los cuales el primero y el tercero consisten en una inversión del tema de fuga, consistiendo el episodio central en una especie de recopilación de los motivos escuchados en el transcurso de la obra. Termina ésta con el tema inicial tratado en habilísimas combinaciones contrapuntísticas; en donde se combinan motivo y contramotivo, ya directamente, ya invertidos, en un pasaje de gran brillantez.

Granados.

Dos *impromptus*.—Paisaje.

Un cuadro, una descripción, un poema, pueden ocasionalmente ser fuente de inspiración para un compositor; otras veces gusta el músico de evocar ante sí esos pequeños motivos literarios o pintorescos, que son como un programa que estimula la creación. Innecesarios para la composición de la obra, verdadera tan sólo por su intrínseca musicalidad, la aclaran a veces, y siempre son un documento curioso para quien se interese por la psicología de su autor.

He aquí la visión que el músico había imaginado al componer el *Paisaje*: «En el palacio encantado, que antaño habitaron grandes príncipes, queda hoy sólo un único morador: es el cisne que nada melancólicamente por el lago, donde venía a morir la escalinata de mármol, invadida hoy por las rosas que desbordan de los parterres. La barca donde hubieron de pasear parejas amorosas sus idilios románticos, muerta en un rincón está también, llena de enredaderas y flores. El poeta pasea una tarde por un camino que bordea el lago, y la impresión de aquella melancolía, de aquella soledad florida, le sugiere este *Paisaje*.»

Los *Impromptus* son trozos inspirados en la sana poesía de la Naturaleza. Granados titula a uno de ellos *Impromptu de la codorniz*. Digamos que representa o quiere cantarnos de una manera pura, sincera, la canción de los campos en una tarde tranquila, serena, en la que el espíritu del poeta se acoge a la contemplación .. En aquella suave monotonía campestre se oye el canto de la codorniz.

e) *Asturiana.*

Arriméme a un pino verde
por ver si me consolaba,
y el pino, como era verde,
por verme llorar, lloraba.

d) *Jota.*

Dicen que no nos queremos,
porque no nos ven hablar;
a tu corazón y al mío
se lo pueden preguntar.
Ya me despido de ti,
de tu casa y tu ventana;
y, aunque no quiera tu madre,
¡adiós, niña; hasta mañana!

e) *Nana.*

Duérmete, niño, duerme;
duerme, mi alma;
duérmete, lucerito
de la mañana.
Nanita, nana;
duérmete, lucerito
de la mañana.

f) *Canción.*

Por traidores, tus ojos
voy a enterrarlos;
no sabes lo que cuesta,
niña, el mirarlos.
Dicen que no me quieres;
ya me has querido...
Váyase lo ganado
por lo perdido.

g) *Polo.*

Guardo una pena en mi pecho
que a nadie se la diré.
¡Malhaya el amor, malhaya,
y quien me lo dió a entender!

El concierto.

Su historia y desarrollo.—El *concerto* antes y después de Bach.—Los *concerti* de Bach.—El *concierto* en *do mayor*, para tres pianos.

El término *concerto*, que en nuestros días significa una composición sinfónica destinada a mostrar el talento y habilidad de un ejecutante, cuya labor se destaca y predomina en un conjunto orquestal, tuvo en sus comienzos significación mucho más modesta; si bien en todas las fases de su desarrollo gradual, desde la primera vez que le vemos aplicado (1602) por Ludovico Viadana en una serie de motetes para órgano y voces, hasta las más recientes creaciones, ha guardado un aspecto de brillantez y de exterioridad, frente a las intenciones humanistas de la *sonata*. En un principio ésta casi se confundía en forma y plan con su hermano gemelo el *concerto*, ambos derivados de la primitiva *suite*, que no tiene su alcance, y carece de los principios de cohesión que habían de ser la causa esencial del progresivo desarrollo de las formas mencionadas.

El profesor Prout, indicando la obra de Viadana que acabamos de citar como la primera en la que se encuentra la palabra *concerti*, señala su equivalencia con la de la latina *concertus*; obras semejantes recibieron el nombre de *concerti da chiesa* o *concerti ecclesiastici*. A las simples voces fué pronto añadido el órgano e instrumentos diversos, llegando pronto a verse el término de *concerti da chiesa* aplicado a composiciones puramente instrumentales. «El real inventor del concierto moderno—dice el mismo profesor Prout—, como pieza aislada, fué Giuseppe Tozelli, que en 1686 publicó un *concerto da camera* para dos violines y bajo; forma que desarrollaron luego, especialmente en la dirección del virtuosismo exclusivo, Corelli, Geminiani y Vivaldi.»

En tiempos de Händel y Bach el *concerto* significaba ya exclusivamente una composición instrumental, aunque no con la restricción con que hoy día la admitimos. Modelos de esta forma en Händel y aun en Bach se asemejan más a la *sinfonía* que al *concerto*, en la acepción moderna. Por ejemplo: el primer *concerto* de Händel, llamado *concerto* de óboes, está escrito para instrumentos de cuerda, dos flautas, dos óboes y dos fagotes, y, a excepción de algunos pasajes en que los óboes tocan *a solo*, su labor no sobresale de la de los demás instrumentos. Juan

Sebastián Bach denomina también *concerto* a combinaciones de violín *piccolo*, tres óboes, fagot, dos trompas y cuarteto de cuerda, o de tres violines, tres violas, tres violonchelos y bajo, en los cuales la peculiar característica de virtuosismo del *concerto* no tiene una aplicación inmediata. En sus demás composiciones que ostentan este título, sean los *concerti* de uno o varios claves, los de violines o los «*concerti* para varios instrumentos» (como titula a los dedicados en 1721 al Margrave de Brandeburgo, Cristián Luis, hijo menor del Gran Elector), Juan Sebastián se preocupó ya mucho más de destacar en un primer término la labor de uno o varios solistas. En estos conciertos de Brandeburgo el *concertino* varía *ad infinitum*, y ya se compone de trompeta, óboe y flauta, ya de un violín y dos flautas, ya de clave, flauta y violín.

Únicamente Bach no escribió *concerti* para el órgano, precisamente por creerlo incompatible con la agradable exterioridad del *concerto*. En su concepto, el órgano era instrumento destinado sólo a las voces serias y profundas, que traducen el sentimiento religioso; y aun cuando encontramos en su copiosísima obra composiciones en las que el virtuosismo del ejecutante está llevado a un grado excepcional, su carácter es siempre sobrio y severo: la brillantez, la alegre animación del *concerto* no figuran en ellas, destinadas, no al simple recreo musical, sino a comover y elevar el alma en concepciones nobles y grandiosas.

Juan Sebastián Bach manifestó en la forma musical de que nos ocupamos una preferencia claramente marcada por su división en tres movimientos, conservada hasta nuestra época. En todos sus conciertos para clave, lo mismo que en los escritos para uno o dos violines, encontramos un *allegro* primero, un movimiento *lento* después, y finalmente un tiempo rápido, generalmente en $\frac{3}{8}$. Los *concerti* anteriormente mencionados, y cuya analogía con la *sinfonía* se ha hecho notar, constituyen excepción: el primero consta de cuatro movimientos, y el segundo, sólo de dos. En Händel, en cambio, la división en tres partes es casi excepcional; debemos, no obstante, mencionarle como uno de los primeros—el primero tal vez—que en sus obras introdujo ocasiones para que el instrumentista luciera su habilidad en la improvisación, anticipando así la *cadenza*, hecho importante en el concierto moderno. En un solo tiempo de uno de sus conciertos de órgano encontramos nada menos que seis pausas, durante las cuales el ejecutante debe improvisar.

Para completar esta reseña histórica del *concerto*, indicaremos sumariamente la forma actual, definitiva (con contadísimas excepciones) desde Mozart, que la consolidó sus líneas generales en cerca de cincuenta composiciones de este género. Salvo ligeros detalles, el plan está calcado en el de la *sonata*, y las únicas particularidades son las necesitadas para la introducción de los *solos* reservados a la virtuosidad del instrumentista. Se conserva la distribución en tres movimientos. Comienza el primero con un *tutti* orquestal, en el que se anuncian los elementos fundamentales que constituyen este tiempo, aun cuando

a veces se omite el segundo motivo. Este *tutti* acaba siempre en la tonalidad principal, y no en la dominante ni el relativo mayor (si la obra está en modo menor), y entonces el instrumentista entra con el motivo principal, o bien va precedido de un brillante pasaje de introducción. Ocurre entonces una repetición considerablemente modificada del primer *tutti*, pero dividida entre el instrumento concertante y la orquesta. Se escucha luego el segundo motivo, terminando el *solo* con otro pasaje que conduce a la tonalidad de la dominante o del relativo mayor, según el caso. Un corto *tutti* introduce el *segundo solo*, que corresponde a la sección de desarrollo, y que después de varias modulaciones trae de nuevo la tonalidad principal. Se reproduce el primer tema, abreviado, en la orquesta, y lo continúa el instrumentista con el *tercer solo*, que corresponde a la tercera sección de la sonata. Un pequeño *tutti* final termina la obra. En este final es cuando suele introducirse la *cadenza*, al llegar el acorde de cuarta y sexta sobre la dominante.

Los otros dos tiempos son: uno lento, en forma de *lied* en secciones o tema con variaciones, y el tercero, generalmente un *rondó*.

Volvamos ahora a Bach, y pasemos una ligera revista a sus conciertos de clave.

Desde que residía en Cothen—dice Spitta—, Bach había abandonado casi por completo la música instrumental, para dedicarse a la música sagrada, esencialmente vocal, si bien en este género la parte que juegan los instrumentos es de una importancia primordial; era más bien el estilo peculiar de la música sinfónica exclusiva lo que Bach había abandonado, para oír tan sólo las voces más severas de la música sagrada. Pero, como quiera que las fuentes instrumentales eran el verdadero manantial de su inspiración, Bach hubo de volver a ellas en el último período de su vida—el período de Leipzig—, que vio la aparición de sus últimas creaciones dentro de este grupo, exiguas, es cierto, en número, pero que tenían el sabor de frutos ricamente madurados en el otoño de su vida.

Fué esta época, entre los años 1730 y 1733, una de las más felices para Juan Sebastián. Sus hijos mayores, los eminentes Friedemann, Emmanuel y Bernhard, vivían aún en la casa paterna; su mujer y su hijastra Catalina estaban en plena posesión de sus facultades vocales; y así, con estos elementos y con sus discípulos más afamados, Juan Sebastián formaba pequeñas orquestas y grupos instrumentales, para los que, según todas las probabilidades, escribió gran número de sus *concerti*. El instrumento favorito era el *manicordio* (el *clavicorde* (1) francés); poseía nada menos que cinco. Spitta indica que, a pesar de la gran variedad de que era susceptible el clave, Bach le encontraba desprovisto de alma; y el pianoforte estaba en aquella época en tan embrionario estado, que apenas podía satisfa-

(1) *Clavicorde*, francés, no puede traducirse por *clavicordio*, porque éste denomina al instrumento que luego se llama *clave*.

cerle. A instrumento tal gustaba confiarle sus mejores inspiraciones, y le vemos así transcribir para él obras que primitivamente habían sido escritas con otras intenciones. Los siete conciertos para clave no son, en efecto, con una sola excepción, más que transcripciones de sus conciertos de violín, que, como Schweitzer indica, estaban tan calcados sobre el estilo del piano, que apenas sufrieron con el cambio. Es indudable que pasajes *cantabiles* propios del violín perdieron gran parte de su efecto. Spitta prefiere considerarlos como desarrollos posteriores de obras primitivas que como simples arreglos. Lo positivamente cierto es que por 1731 Bach se vió obligado a escribir obras de este carácter, ya para sus conciertos familiares, ya para las audiciones de la Sociedad de Telemann, cuya dirección había tomado desde 1729. Schweitzer apunta la desigualdad de estas transcripciones, pues mientras algunas de ellas están hechas cuidadosa y minuciosamente, otras muestran, en cambio, el deseo de terminar pronto con una labor enojosa. Sólo uno de esos conciertos de clave no ha salido de los conciertos para violín; pero ni aun esta vez nos hallamos frente a una obra original, porque el *allegro* es idéntico a la *introducción* de la cantata número 169 (*Gott soll allein mein Herzen haben*), y el *Siciliano* se encuentra en la cantata número 49 (*Ich geh und suche mit Verlangen*).

El concierto para dos violines también fué transcrito, y lleva el número 3 de los conciertos para dos claves; el autor mencionado indica pasajes en los que la cantilena de los violines aparece completamente desnaturalizada con la transcripción. El primero de los *concerti* para dos claves está análogamente transcrito de otro para dos violines, cuyo original se ha perdido. Solamente, pues, el concierto que lleva el segundo número de orden (*do mayor*) es la única obra original que escribió Bach para esta combinación de instrumentos. Su factura nos lo indica desde la primera ojeada. Grandioso y potente, es una de las más hermosas creaciones del genio de Bach. Es digno de hacerse notar, como simple curiosidad, que los otros dos conciertos, bien inferiores a éste, han sido escritos en época posterior.

Respecto al papel que en los conciertos de Bach desempeñan los instrumentos de cuerda, Spitta hace notar que no es posible hallar en ellos la oposición particular que desde tiempos de Mozart encontramos en composiciones de este género, en las que el piano hace frente y alterna con los demás elementos reunidos de la orquesta. Debe recordarse que en la época en que vivió Bach el clave formaba parte de todo concierto, desempeñando el papel del bajo de la armonía. Como tal, su misión era, no sólo sostener al *solista*, sino que, además, en Bach especialmente, ligaba a todos los diferentes instrumentos que formaban parte del *tutti* en una unidad, a la cual daba su peculiar empaque. En los mismos conciertos para un clave Bach escribió otra parte correspondiente al acompañante, y es obvio que no podía haber una oposición claramente manifiesta entre el *tutti* y el *solo*, sea externa o interiormente. Se concibe fácil-

mente, además, que el mero empleo de un segundo instrumento de teclado había de inclinarle a tratarle también como concertante, y así obtener composiciones para dos claves. La forma musical que se desprendía del antagonismo de dos fuerzas igualadas está conseguida; pero apenas es algo más que simples composiciones pianísticas puestas en forma concertante, a las que la cooperación de los instrumentos de cuerda hace ganar en potencia, número de voces y color. De su simple estructura se desprende que Bach se ha privado en ellas del más elemental efecto de contraste; pero como su objeto era obtener una predominación en el tono del piano, no cabe dudar que hubo de conseguirlo, considerando además el papel tan ligero que desempeñan las partes orquestales. Estas, en efecto, no tienen más misión que suplir al clave acompañante, o sostener los pasajes que ejecutan los dos pianos.

Los dos conciertos para tres pianos están basados en principios análogos. El *tutti* sirve, con pocas excepciones, tan sólo para soportar y fortalecer el desarrollo musical dado a los pianos. Su manera de trabajarlos es, en cambio, distinta a la de los conciertos para dos de estos instrumentos. En lo referente a la estricta respuesta de las partes, es más difícil tratar tres pianos que dos solamente, y por esta razón Bach los trabajó conjuntamente, sin preocuparse de buscar oposiciones entre frases de *tutti* y de *solí*.

De ambos conciertos, el primero es, seguramente, el en *re menor*. Muy superior es el segundo, en *do mayor*, que hoyse ejecuta.

En él los tres instrumentos son equipotentes, y el cuarteto de cuerda, sin excederse en sus modestos límites, tiene más independencia que en la obra antes citada, o que en el concierto en *do* para dos pianos, concediéndosele cierta individualidad y permitiéndosele compartir en el desarrollo de los temas. En el primer movimiento opone una frase de cierta importancia,



al sujeto que enuncian al unísono todos los pianos:

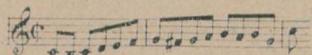


En dos distintas ocasiones el bajo de cuerda hace oír este mismo motivo, mientras que en el *adagio* nos encontramos ya con verdaderos contrastes entre los pianos y el cuarteto, que alterna con ellos en la presentación del tema

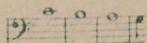


sobre el que está construído el tiempo, especie de *basso quasi ostinato*, que se repite siete veces en toda su extensión, y que sirve también episódicamente.

El último movimiento, en su noble alegría, se remonta muy por encima de la simple jovialidad de un final ordinario. El tema



se levanta con amplio vuelo sobre la potente serie descendente



y se completa en seis partes, ricamente adornado con variedad maravillosa y con inagotable riqueza de invención.

ADOLFO SALAZAR.

El segundo concierto tendrá lugar el viernes 26 del corriente, a las cinco de la tarde, en el hotel Ritz (entrada, por la calle de Felipe IV). Oportunamente recibirán los señores socios las entradas y los programas detallados.

Oficina:

Carrera de San Jerónimo, 34.

MADRID

Imprenta de Bernardo Rodríguez-Barquillo 8, Madrid — 2-1915-450.