

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VI.—1906-1907

CONCIERTO X

(108 de la Sociedad)

EDUARDO RISLER

Sonatas de piano de Beethoven

II

Programa

Primera parte

SONATA número 19, en *sol menor*: Op. 49, número 1 (1.ª vez).

- a) *Andante.*
- b) Rondó. *Allegro.*

SONATA número 4, en *mi bemol*: Op. 7.

- a) *Molto allegro e con brio.*
- b) *Largo, con grand' espressione.*
- c) *Allegro.*
- d) Rondó. *Poco allegretto e grazioso.*

Segunda parte

SONATA número 5, en *do menor*: Op. 10, número 1 (1.ª vez).

- a) *Molto allegro e con brio.*
- b) *Molto adagio.*
- c) *Finale. Prestissimo.*

SONATA número 6, en *fa mayor*: Op. 10, número 2 (1.ª vez).

- a) *Allegro.*
- b) *Allegretto.*
- c) *Presto.*

Tercera parte

SONATA número 7, en *re mayor*: Op. 10, número 3 (1.ª vez).

- a) *Presto.*
- b) *Largo e mesto.*
- c) *Mennetto. Allegretto.*
- d) Rondó. *Allegro.*

Descansos de 15 minutos.

Ludwig van Beethoven.

(1770-1827)

LAS SONATAS DE PIANO

Sonata número 19, en sol menor: op. 49, número 1.

Como su gemela (ob. 49, n.º 2), es una sonatina por sus proporciones y su carácter. El propósito de limitarse siempre á una escritura fácil, para dedos poco diestros, se percibe á través de toda ella. Es, sin embargo, menos superficial que la siguiente, posee un espíritu más definido; sin salirse aun completamente del marco de la belleza sonora, revélase aquí un alma mayor, más tierna y melancólica. Consta sólo de dos tiempos.

Andante.—La persistencia del modo menor, la manera cantable en que está concebido todo el tiempo, le dan un carácter especial. Algunos lo consideran como una romanza sin palabras, como el precedente de las célebres de Mendelssohn.

En la forma ofrece la particularidad de estar tratados todo el desarrollo y la *coda*, sobre el segundo tema, intercalando en el primero un episodio melódico con un motivo nuevo.

RONDÓ.—**Allegro.**—No deja de presentar una cierta originalidad dentro de la forma de rondó. Por el desarrollo de su exposición, parece que debiera tener mayores dimensiones. El primer tema va seguido de un episodio importante como preparación para el tema segundo, episodio que se reproduce antes de volver á presentar el primer tema. Pero como si, á partir de este momento, quisiera abreviar todo lo demás, reduce la parte central á unos pocos compases, que enlazan directamente con el segundo tema, sin los episodios anteriores, y termina con la última aparición del primero, que aun sigue interviniendo en la *coda*.

Todo él es de una franqueza y naturalidad encantadoras.

Andante.

El primer tema, melódico y cantable, se inicia en sol menor, piano y acompañado, al principio, por un dibujo melódico en terceras.



Repetido su primer fragmento, continúa ahora de manera distinta, para aparecer enseguida el segundo tema principal en si bemol,—*dolce*—con un acompañamiento más movido, sobre el motivo



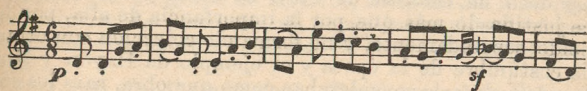
que repetido varias veces, sirve también para terminar, con uno de sus fragmentos, esta primera parte.

La de desarrollo, de muy cortas proporciones, se basa, después de unos compases de preparación, en una nueva melodía; después en el segundo motivo, que aparece libremente continuado hasta iniciar la reproducción de la parte expositiva.

En ella aparece algo alterada la disposición del tema primero: el segundo se presenta en sol menor, y va seguido de una breve *coda* en la que sigue interviniendo el mismo motivo.

RONDÓ.—Allegro.

El tema principal, subrayado á veces por un dibujo de la mano izquierda en terceras, comienza así, en piano.



Repetido á la octava superior, después de un brevísimo complemento, aparece el siguiente motivo en fuerte, sin acompañamiento, á la octava,



que se amplía y desarrolla en un episodio de transición, tras el cual se presenta, como derivación del mismo, el segundo tema en si bemol, *dolce*, y más sencillamente acompañado



Consta de dos partes, en la forma de trío de un *scherzo*, ambas repetidas, y va seguido del anterior episodio de transición que prepara ahora la vuelta del tema principal.

La parte de desarrollo es brevísima y está basada exclusivamente en él.

En vez de comenzar la reproducción con su aparición tercera, se inicia aquí con el segundo tema en sol mayor, inmediatamente seguido del tema principal, variado y adornado; y resuelto al fin en la *coda* que pone fin al rondó.

Obra 7.

Sonata número 4 en *mi bemol*.

Grande Sonate pour le Clavecin ou Piano-Forte composée et dédiée à Mademoiselle la Comtesse Babette de Keglevics par Louis van Beethoven. Oeuvre 7. A Vienne chez Artaria et Comp.

El trío en *mi bemol* (ob. 3) para instrumentos de arco, el quinteto (ob. 4), las dos sonatas para piano y violonchelo (ob. 5), y la sonata para piano á cuatro manos (ob. 6), son las producciones que median entre las tres sonatas que componen la obra 2 y la presente, designada en el tiempo de su aparición con el nombre de «Solo-sonata» y anunciada como publicación reciente por el *Wiener Zeitung* de 7 de Octubre de 1797. El nombre de «Solo-sonata» parece justificado más que por la importancia de ella, por haber aparecido separadamente, y no formando colección con otras, según la costumbre de la época y el ejemplo de Haydn y Mozart, quienes de ordinario consideraban como una obra, para los efectos de la numeración, seis cuartetos, tres ó más sonatas, etc.

Nagel, en sus noticias sobre ella, apunta que la época de su composición fué de las más felices y dichosas de la vida de Beethoven. La intranquilidad que se produjo en Viena por la invasión napoleónica, y el estado de exaltación que se apoderó del ánimo de los vieneses, fueron hechos posteriores. «Todo marcha perfectamente, y aun pudiera decir que cada vez va mejor,» escribía Beethoven á Wegeler en Mayo de este mismo año.

Una de sus discípulas en aquella fecha, era Ana Luisa Bárbara de Keglevics (la Condesa Babette), hija del conde Carlos Keglevics de Busin y de la Condesa Bárbara Zichy, casada más tarde, en 1800 ó 1801, con el Príncipe Odescalchi. Beethoven continuó cultivando sus relaciones con la Princesa, que debió ser una excelente pianista, dedicándole más tarde su primer Concierto para piano y orquesta (ob. 15) y las variaciones en *fa* (ob. 34).

Una carta de un sobrino de la Condesa, recogida por Nottebohm dice, refiriéndose á esta obra: «La sonata fué compuesta por Beethoven, como obsequio del profesor á la discípula. Vivía él enfrente de ella y algunos días se presentaba á dar su lección con camisa y gorro de dormir y zapatillas.» Los biografos de Beethoven no dan gran crédito á esta última parte, en la época á que se refiere, pues el descuido del gran compositor en su manera de vestir, comenzó algunos años más tarde.

Nottebohm afirma que primitivamente no tuvo esta sonata

más que tres tiempos. El *scherzo* se lo agregó más tarde, y primitivamente estuvo destinado á formar parte de una colección de Bagatelas para piano. Así lo deduce del hecho de aparecer un boceto de él en un cuaderno de autógrafos que posee el Museo británico, con la indicación de *diverse 4 bagatelle de B. inglese ländler, etc.* De todos modos la primera edición de esta sonata, apareció ya con los cuatro tiempos que hoy la constituyen.

Reinecke dice de ella que respira alegría y jovialidad, siendo la gracia y el encanto sus principales atributos; Marx que es una de las más hermosas composiciones que poseemos, haciendo la impresión de que toda ella ha surgido de un sólo impulso en el alma del poeta compositor; Wasielewski, que abre un nuevo camino al arte; Elterlein, que sugiere la impresión de penetrar en un jardín lleno de hermosas flores, que su riqueza de luz corre parejas con la intensidad de su espíritu; Lenz, que en algunos pasajes del primer tiempo, aparecen ya las características del Beethoven posterior, etc.

Molto allegro e con brio.—El aroma del último romanticismo beethoveniano, se descubre ya en este tiempo, según Elterlein. A él son aplicables las calificaciones de gracia, encanto y finura, antes indicadas.

Su material temático es muy abundante. Marx examina hasta ocho motivos diferentes en la parte expositiva, de los cuales, dos integran el primer tema, cinco el segundo, y uno el período de cadencia, señalando las diferencias de carácter que entre todos ellos existen. Como en las sonatas anteriores, el segundo tema, constituido por un grupo de motivos, tiene mucha más extensión que el primero. La parte central, no utiliza en el breve desarrollo, más que los dos motivos extremos de la exposición, el primero y el final.

Largo, con grand' espressione.—Beethoven, dice Reinecke, ha tomado aquí el puesto de heredero de Haydn, en la maravillosa tranquilidad de su creación, con la diferencia de que la tranquilidad de Haydn es generalmente humorística, y la de Beethoven, de un efecto serio, hasta trágico. Elterlein señala una melancolía mayor que en las obras anteriores, un sentido más profundo, un sentimiento sagrado que penetra en las profundidades del alma. Su segunda melodía, dice Marx, debe ejecutarse en un carácter poderoso y solemne.

Rompiendo la tradición clásica está escrito en do mayor y su forma no deja de tener cierta originalidad en el final. A partir de la reproducción del primer tema, todo el resto aparece alterado: reducido el tema segundo á una breve indicación, seguida de la *coda*.

Allegro.—Aunque Elterlein señala los dos últimos tiempos como inferiores á los dos primeros, otros consideran este *allegro* como la perla de la sonata, por la novedad del efecto de su trío. Ulibicheff lo llama «una fantástica y quejumbrosa melodía, como una antigua balada alemana». No tiene indicación de título, pero la forma del minué está estrictamente observada. El trío es un empleo beethoveniano del trémolo que, inventado por Steibelt (1765-1823), comenzaba á ponerse de moda en aquella época, y que provocaba siempre el entusiasmo de los públicos. Así como en la sonata anterior aparece el estilo brillante de los

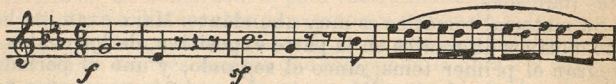
concertistas y compositores de su tiempo, en este trío y en alguna sonata posterior utiliza el trémolo, la reciente invención de ese célebre virtuoso.

RONDÓ.—*Poco allegretto e grazioso.*—Es el tiempo menos original y personal de la sonata. Su ambiente gracioso y amable, sus motivos, recuerdan más el carácter de las obras de Haydn y Mozart que el de las anteriores de Beethoven. Como dice un comentarista, muestra este rondó todo el ascendiente que sus predecesores habían adquirido sobre su espíritu.

Ha sido ejecutada en nuestra Sociedad por el Sr. Risler.

Molto allegro e con brio.

En fuerte, en mi bemol y sobre una pedal del bajo aparece el tema principal, formado por la unión de estos dos motivos.



El segundo de ellos es el que adquiere más predominio en esta exposición, repitiéndose á la octava superior primero, y en el bajo después, é iniciando también el episodio de transición. En este alternan el primer motivo, con uno nuevo, principalmente rítmico, apareciendo á poco, el segundo tema en si bemol, cantado por la mano izquierda, que comienza así:



Está compuesto de motivos diversos, que sucesivamente van apareciendo y desarrollándose, dándole una gran extensión. Un corto periodo de cadencia pone fin á la primera parte.

La central, ó de desarrollo es de muy breves proporciones. Utiliza principalmente el motivo inicial y el dibujo característico del periodo de cadencia.

En la reproducción aparece el primer tema, en fortísimo, ligeramente alterado, la transición está tratada en forma distinta de la original, y en el segundo tema reaparecen todos sus elementos en el mismo orden y con la misma importancia que revistieron en la exposición.

El final de esta parte va seguido de una larga *coda* en la que intervienen elementos de ambos temas y del primitivo periodo de cadencia.

Largo, con grand' espressione.

El tema principal se produce en la región grave, casi siempre en piano ó pianísimo y comienza así.



Sin transición, por un breve enlace de un compás, aparece el tema segundo en la bemol, tema constituido por un motivo de cuatro compases, acompañado de las indicaciones *sempre tenuto* en la melodía y *sempre staccato* en el bajo.



El desarrollo continúa al principio este segundo tema por algún espacio, interviniendo después algún elemento nuevo y un fragmento del primero.

Este aparece nuevamente en su forma y tonalidad originales, iniciando así la reproducción, seguido del segundo en do mayor, más adornado y desarrollado que en su presentación primera.

Una breve *coda* basada principalmente en el primer motivo, pone fin al tiempo.

Allegro.

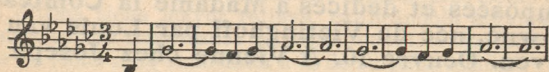
Está en forma de minué, aunque no lleva este nombre.

La primera parte en mi bemol, utiliza como tema principal el siguiente, expuesto en piano y con la indicación de *dolce*.



En la segunda repetición se desarrolla unas veces en imitaciones y otras en un sentido principalmente melódico, uniéndose al otro motivo igualmente característico que completó su exposición.

El trío, con la indicación de *minore* hace oír, por un trémolo, la siguiente melodía, una octava más baja



que continúa después en la segunda repetición.

La vuelta á la primera parte, en la forma acostumbrada termina el *allegro*.

RONDÓ.—Poco allegretto e grazioso.

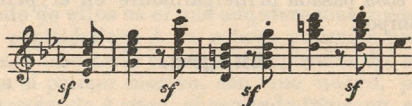
El tema principal aparece sencillamente, en mi bemol, sobre una pedal



repetido después con octavas, tras su segunda parte. El motivo de ella suministra el material para el episodio de transición, adoptando varias formas, unas muy sencillas y otras adornadas, hasta hacer aparecer la segunda idea principal, en si bemol, piano, y en la mano izquierda.



Una nueva aparición del primer tema en su forma original, va inmediatamente seguida de la parte central en do menor, en la que sobre un acompañamiento agitado, marca la mano derecha, vigorosamente



El desarrollo de ese motivo ocupa toda la parte central, distribuida en dos repeticiones, como trio de un minué, y que se enlaza más tarde por un *diminuendo* y *ritardando* al tema principal y con él á la reproducción de la primera parte. El segundo tema se presenta ahora en mi bemol, y la nueva aparición de la idea primera, muy variada, va seguida de una nueva indicación de la misma, en mi mayor, como iniciación de la *coda*. basada principalmente en el motivo de la parte central.

Obra 10

TROIS SONATES pour le Clavecin ou Piano-Forte, composées et dédiés à Madame la Comtesse de Browne, née de Vietinghoff par Louis van Beethoven. Oeuvre 10. A Vienne chez Joseph Eder sur le Graben.

Entre la sonata obra 7, y las tres que componen este número solo aparecen publicados el célebre trio serenata (ob. 8) anunciado en el *Wiener Zeitung* de 7 de Octubre de 1797, el mismo día

en que se anunció la sonata en mi bemol, y los tres tríos para instrumentos de arco (ob. 9).

Las obras 9 y 10 (los tres tríos y las tres sonatas) aparecieron casi al mismo tiempo: los primeros en 21 de Julio de 1798; para la segundas se abrió una subscripción por el editor Eder, según se consigná en el *Wiener Zeitung* de 7 de Julio del mismo año, y su publicación completa se terminó en 26 de Septiembre siguiente. Ambas obras están dedicadas á los Condes de Browne; los tríos al Conde, la sonatas á la Condesa. La dedicatoria de los primeros, recogida por Nottebohm, dice así: *Monsieur: L'auteur vivement pénétré de Votre munificence, aussi délicate que libéral, se réjouit, de pouvoir le dire au monde, en Vous dédiant cette oeuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection en Connoisseur, dépendaient moins de l'inspiration du génie, que de la bonne volonté de faire de son mieux; l'auteur aurait la satisfaction tant désirée, de présenter au premier Mécène de su Muse, la meilleur de ses oeuvres.*

Las noticias referentes á las relaciones de Beethoven con el Conde de Browne no explican suficientemente los términos en que la dedicatoria está concebida, ni el agradecimiento que revela: solo se sabe que el Conde de Browne, brigadier del ejército ruso, general gobernador de Livlandia, poseedor de una gran fortuna, hacia frecuentes viajes á Viena, que Beethoven tocó varias veces ante la brillante sociedad que el Conde reunía, que llevó consigo á su discípulo Ries, y que el «Mecenas» regaló á Beethoven un caballo.

Ries al referir ésto, agrega que Beethoven montó el caballo dos ó tres veces, y lo olvidó después. El encargado de cuidarlo, lo alquilaba, sin dar cuenta de ello á su amo, y sin pedirle tampoco nada para su manutención, á fin de no excitar sus sospechas. Al cabo de algún tiempo cuando presentaron á Beethoven la cuenta de lo que el caballo había consumido, su sorpresa y disgusto fueron tan grandes, que desde entonces tomó una gran antipatía á los cuadrúpedos, antipatía que no desapareció jamás.

Pero si estos antecedentes no explican los términos de la dedicatoria, otros hechos permiten suponer que debía existir un vínculo muy afectuoso entre el compositor y los Browne. Al Conde están dedicados, además de los tríos, unas variaciones para piano y violonchelo, la sonata para piano (obra 22) y los seis *lieder* de Gellert; á la Condesa, aparte de estas sonatas, otras dos obras más; y, sobre todo, como indica Nagel, Beethoven concedía mucha importancia á la dedicatoria de sus composiciones, siempre expresivas de una devoción personal, y por ello hay que deducir que algún agradecimiento, algún afecto íntimo, no conocido, de sería sentir por estas personas, á las que tantas obras ofreció.

El carácter é importancia de estas tres sonatas es muy distinto: mientras las dos primeras pueden considerarse como sonatinas, la última tiene mayor relieve, calificándola algunos como la primera sonata importante de Beethoven. Las tres fueron compuestas en fecha muy inmediata á la de su publicación.

Sonata número 5 en do menor.

Una crítica de esta sonata en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 1797 (antes de que fuera publicada) hacía las siguientes curiosas observaciones: «La abundancia de ideas hace aparecer de tal manera pensamientos tan distintos y tan rápidamente enlazados, que de todo ello no resulta más que un artificio obscuro ó una obscuridad artificiosa.» Son las mismas frases que hoy se aplican á la música moderna, y que entonces se escribían calificando obras, tan claras para nosotros, como la sonata en cuestión.

Elterlein y Lenz la consideran como escrita en la manera mozartiana, excepto el último tiempo, que consideran como más original, y la comparan con la sonata en do menor de Mozart. Toda ella respira gran sencillez: solo consta de tres tiempos, careciendo de minué ó *scherzo*.

Molto allegro e con brio.—A él se refiere principalmente la analogía que Elterlein y Lenz encuentran con la sonata en do menor de Mozart. El primero agrega que parece como si el compositor hubiese estado oyendo á sus grandes predecesores.

Sin oponer todavía como deliberado contraste un tema rítmico á un tema melódico, aparecen aquí suficientemente caracterizados ambos. El desarrollo es muy breve, y el episodio de mayor importancia melódica parece derivado del segundo tema, apareciendo este último en la reproducción de la primera parte, en la desacostumbrada tonalidad de fa mayor, aunque seguido de una segunda exposición en do menor.

Molto adagio.—Reinecke llama la atención sobre el «maravilloso fervor» de este tiempo; Elterlein dice que no refleja luchas del espíritu, sino que emana de un alma tranquila, y que su melodía, su armonía, sus modulaciones son, no una imitación servil, sino una imitación inteligente de Mozart.

Su forma es la ordinaria de primer tiempo, con la sola supresión del desarrollo central, sustituido aquí por un solo acorde de transición.

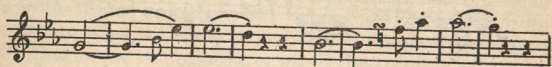
Finale.—Prestissimo.—Es el tiempo más original: sus dos temas y su desarrollo, son, según un comentarista, únicos, y agrega: algo del verdadero espíritu de Beethoven domina en todo él, separándose de sus maestros y siguiendo un camino propio. Aunque su agitación no es todavía muy profunda, lucha durante todo el tiempo y termina con el triunfo. El primer tema es brioso y grande, el segundo conciso y enérgico.

Molto allegro e con brio.

En do menor, fuerte, comienza la exposición del primer tema



en el que el motivo inicial con su ritmo característico, alterna con otros que ocupan la parte central de él. Un episodio tranquilo de transición, iniciado por una frase melódica que se reproduce en las tonalidades de la bemol, fa menor y do bemol, introduce á poco, el segundo tema en mi bemol, muy cantable, sobre un acompañamiento en corcheas,



más ornamentado después, y seguido de un motivo nuevo sobre un fragmento del ritmo inicial. Un recuerdo de la última parte del episodio de transición, constituye ahora el período de cadencia.

El desarrollo utiliza al principio el motivo inicial en do mayor, seguido de un episodio muy melódico en fa menor y de otro relacionado con el pasaje de transición.

En la parte final, el primero y segundo tema están más abreviados, éste aparece en fa mayor primero y en do menor después, y unos pocos compases de *coda* producen el final como continuación del episodio anterior.

Molto adagio.

El primer tema en la bemol, piano, en una realización severa



aparece completado sobre un acompañamiento de mayor interés. La transición para el segundo tema se realiza por un breve enlace, que lo hace aparecer en mi bemol, pianísimo, á veces muy floreado,



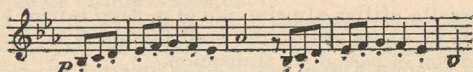
continuando así su desenvolvimiento. Sin la adición de ningún nuevo período, y sustituido el desarrollo por un simple acorde arpegiado en fortísimo, reaparece el primer tema, piano, con mayor interés y mayores adornos que en su exposición y suprimido su final; la transición aparece algo alterada; el segundo tema, reducido, se presenta en la bemol, seguido de la *coda*, á la que sirve de motivo el primer tema con un acompañamiento sincopado, que continúa persistiendo hasta el acorde final.

FINALE.—Prestissimo.

Todo el primer tema está basado en el primer motivo expuesto en octavas, piano, en do menor.



Con él se une la transición, continuación temática al principio del mismo motivo, sobre distinto acompañamiento, más animada después, que al terminar sobre un calderón, presenta el segundo tema en mi bemol, piano.



El motivo principal aparece en el bajo, como iniciación del periodo de cadencia, uniendosele después otros dibujos distintos.

El desarrollo es muy breve y todo está basado en el motivo principal. El último pasaje que prepara la vuelta del tema, parece una anticipación por su dibujo y su ritmo del primer tiempo de la quinta sinfonía.

La reproducción presenta alterado el episodio de enlace: el el segundo tema está en do mayor y la *coda*, de algunas proporciones utiliza los dos temas principales de este tiempo.

Sonata número 6 en *fa menor*.

Sonata deliciosa la llama Marx. Elterlein encuentra en ella una visible influencia de Haydn, principalmente en el primer tiempo y en el final, del Haydn jovial, risueño, placentero, juguetero; Nagel la califica como característica de la juventud de Beethoven, alegre y bromista, añadiendo que al calificarla así se refiere exclusivamente á las ideas principales, no á los desarrollos donde se penetra en más profundas y oscuras regiones. Como la anterior, consta solo de tres tiempos, de los cuales el central—*allegretto*—está en forma de minué ó *scherzo*.

Allegro.—Sus temas principales los llama Marx, verdaderos modelos de melodía beethoveniana, con sus repeticiones, su curva de dibujo, que requiere un *crescendo* y un *diminuendo*, con su subordinación al acompañamiento, donde á veces, como ocurre en el segundo tema, la indicación del *legato* es más importante en él que en la parte superior. Ofrece este tiempo, dice Elterlein, un delicioso conjunto lleno de cambios y sorpresas, con gran sello de originalidad en algunos pasajes. Lenz lo califica de débil. Mas de un comentarista considera los cuatro primeros compases como un prelude del *allegro*. El segundo tema comienza muy cantable

y se desarrolla con alguna extensión. Casi toda la parte central aparece como prolongación de la cadencia, en un sentido humorístico, con la particularidad de presentar, al final, el primer tema en re mayor, seguido de la segunda parte del mismo en la tonalidad fundamental.

Allegretto.—Una obra maestra, dice Marx, de cortas dimensiones, con su primera melodía obscura y misteriosa; su vuelta en la segunda repetición, sugestiva del timbre de la flauta y de otros timbres orquestales; su trío, cuya belleza reside más en la unidad del conjunto que en la melodía, y en el desarrollo del cual aborda Beethoven una profundidad, en la que ningún compositor anterior había penetrado. A Lenz le sugiere la evocación de las montañas en el *Fausto*; Elterlein encuentra en él los gérmenes del *scherzo* beethoveniano, calificándolo de etéreo, imaginativo y mágico; Nagel, por último, encomia su agitada frase de la más original belleza, llena de múltiples impresiones, de esa dignidad patética, exclusiva de Beethoven.

Su forma, como antes se ha dicho es la del minué, en la que las dos primeras repeticiones se producen íntegramente, y las del trío están nuevamente escritas, con mayor interés. En vez del *da capo*, se reproduce la parte primera con repeticiones y alteraciones en su acompañamiento, algo libremente, para lo acostumbrado en aquella época.

Presto.—En el final vuelve a hablar otra vez el anterior Beethoven, que, según la frase de Nagel, después de habernos comunicado su seriedad, prorrumpa en una carcajada. Es como un tema de Haydn de una facilidad y ligereza insuperables, inofensivo, bromista y travieso.

Marx lo llama un tiempo burlón, un jugueteo malicioso y picaresco, entre la fuga y la forma de sonata.

Todo él está construido sobre los cuatro primeros compases, y, sin embargo, no es difícil reconocer los períodos característicos de la forma tradicional, á través de su humorismo, y de la displicencia con que parece hecho.

Allegro.

El primer tema en fa mayor, muy breve, compuesto de doce compases distribuido en tres períodos comienza así:



Una transición brevísima que se inicia con el primer motivo del tema inicial, hace aparecer el segundo tema en do mayor, sobre un movido acompañamiento.



Su motivo característico se desarrolla libremente, continuado por el período de cadencia, en el que al lado de algún recuerdo del motivo inicial aparecen otros nuevos, sencillos y tonales.

El desarrollo utiliza como elemento principal, los dos últimos compases del anterior período de cadencia, intercalando un episodio sobre un motivo nuevo, entre su desenvolvimiento.

El tema primero aparece nuevamente en re mayor, seguido de un episodio sobre el mismo, y de los dos últimos períodos de su exposición en la tonalidad primitiva. El episodio de enlace para el segundo tema desaparece aquí, y la segunda idea principal se amplía con elementos nuevos, terminando como en la parte expositiva, sin agregación de *coda* alguna.

Allegretto.

En forma de minué. La idea principal, en fa menor, la producen á la octava, las dos manos, sin armonía, siempre piano.



La segunda repetición comienza con un motivo nuevo, tratado en imitaciones, al que en seguida se une el anterior, en forma distinta y ligeramente desarrollado.

La parte alternativa, ó trío, en re bemol, comienza así,



y en vez de estar escrita con las obligadas repeticiones, éstas aparecen substituidas por variaciones ó desarrollos de su tema inicial, en forma algo libre.

Al repetir la primera sección introduce en ella bastantes alteraciones, revistiéndola con un mayor interés y repitiendo cada una de sus partes, con el empleo de síncopas en la segunda vez.

Presto.

La parte expositiva es de brevísimas proporciones. El primer tema, en fa, se presenta en forma fugada



y su continuación engendra el corto episodio de enlace para presentar el tema segundo, en do mayor, que no es sino una derivación ó modificación del primero.



Todos estos períodos son de muy cortas dimensiones y se suceden rápidamente. En el desarrollo, el motivo característico aparece siempre juguetonamente en una constante modulación, acompañado de contrapuntos diversos, modificado á veces, aunque sin perder su personalidad. El primer tema se presenta de nuevo en fortísimo en el bajo, con mayor interés, seguido de un nuevo episodio sobre el mismo y de una brillante variación. El tema segundo aparece ahora en fa, más desarrollado, uniéndose á la breve *coda* con que termina.

Sonata número 7 en re mayor.

Muchos comentaristas, Marx entre ellos, la consideran como la primera de las grandes sonatas de Beethoven, llena de espíritu y de vida. Elterlein reconoce ya claramente en ella al Beethoven final, principalmente en los dos primeros tiempos, y agrega que después de su grandeza y profundidad, la luz y la ligereza de los dos restantes y su carácter superficial, dan la impresión de algo que rompe su unidad interna.

El tiempo culminante de esta sonata es el *largo*. Al preguntarse Nagel cual podría ser la causa de que los pensamientos del autor tomaran repentinamente esa tinta tan lúgubre, después del humorismo que impera en la sonata anterior, recuerda que en 1801 escribió Beethoven á Wegeler, hablando por primera vez de su sordera, y añadiendo que los primeros síntomas los había sentido tres años antes. «¿Será esta explicación la que nos dé la clave de este tiempo?»

Schindler en su biografía, había dicho con anterioridad: «Una vez pregunté á Beethoven, por qué no había añadido al fijar los movimientos de sus sonatas, una explicación de las ideas poéticas en ellos expresadas, para aclarar aun más su comprensión por parte del oyente. Su respuesta fué que la edad en que había compuesto esas sonatas era más poética que la presente (1823: conviene recordar que la mayor parte de las sonatas pertenecen ó al primero ó al último período de la vida de Beethoven), y que en aquella época, esas explicaciones hubieran parecido superfluas. Entonces, agregó, todos percibían en el *largo* de la tercera sonata de la obra 10 los sentimientos de un alma herida por un gran pesar, con sus varias tintas de luz y sombra, la pintura de la melancolía en todas sus fases, y no era necesaria ninguna explicación para esclarecer la inteligencia de esa música.»

¿No parecen sugerir las palabras de Beethoven, la explicación dada por Nagel?

Presto.—Rico en pasajes de especial belleza, lleno de un poder lírico del más alto grado dramático, juvenil, vigoroso y heroico, puede ser considerado, según Elterlein, como el creador de la sinfonía heroica. Marx analiza el carácter de los temas, la agitación del primero, la melancolía del segundo, la gentileza y finura del otro motivo que se agrega al segundo tema; Reinecke hace notar la gran riqueza de ideas que, á pesar de todo, existe en este tiempo, casi todo basado en las cuatro primeras notas de la escala descendente de re mayor, con que comienza; notas que se producen constantemente, repitiéndose en alguna ocasión más de veinte veces seguidas. Schumann ha mostrado el partido que saca Beethoven de una simple escala cromática en su Concierto en mi bemol, y esa observación podría aplicarse aquí, limitándola á la escala diafónica ó á algún fragmento de ella.

En la forma, además del empleo constante de las cuatro notas indicadas, ofrece la particularidad de aparecer el segundo tema en si menor, en la parte expositiva y en mi menor en la reproducción, tonalidades desacostumbradas para él, en el modelo clásico.

Largo e mesto.—Los comentarios, las explicaciones que se han dado á este tiempo serian muy largas de enumerar. «Tocarlo, es levantar la losa de un sepulcro»; «hay en él una agitación lúgubre y una melancolía profunda, un misterio sombrío» (Marx); es la tristeza de un alma grande; en él Beethoven se eleva muy por encima de toda su obra anterior, y aun de muchas de sus sonatas posteriores (Elterlein); ha nacido de más sombrías profundidades que el resto de sus composiciones precedentes; quien ve en él la representación de un tribunal juzgando á un reo, con los lamentos y súplicas de una madre; quien encuentra reproducida musicalmente la escena de las tumbas en el *Romco y Julieta* de Shakespeare..... Las palabras de Schindler y la sospecha de Nagel, parecen explicar mejor su naturaleza.

Reinecke hace notar el parentesco del primer motivo con el de la muerte de Clara en el *Egmont* de Beethoven, simplemente como coincidencia expresiva, observación á la que Nagel responde que, en todo caso, la coincidencia sería puramente musical, puesto que aquí no hay nada que evoque ideas de muerte.

MENUETTO.—**Allegro.**—Elterlein lo considera en desacuerdo con la lúgubre profundidad del *largo*, y encuentra que Beethoven pierde en él su carácter, acercándose demasiado á Haydn; Marx, en cambio lo califica de correcto y de miembro necesario en el organismo total, y Nagel encuentra en su ambiente encantador y gracioso, como un recuerdo, una visión de la tranquila alegría de tiempos pasados.

RONDO.—**Allegro.**—La influencia de sus predecesores, sigue notándose en este tiempo, según un comentarista, á través de su animación y su humorismo, aunque no de un modo tan marcado como en el anterior. El motivo principal, compuesto de tres notas, como una interrogación, aparece en el desarrollo del rondo, más de un centenar de veces, en su forma original ó en caprichosas transformaciones. Schindler refiere la manera como Beethoven ejecutaba este tiempo, pero, en sentir de Nagel, deben tomarse sus indicaciones más bien como sentimiento personal, que como reflejo del pensamiento de su autor.

Sobre su forma merecen hacerse algunas observaciones curiosas: la brevedad y concisión de todos los motivos, la ausencia de todo elemento de carácter cantable y la persistencia á través de todo él del motivo-interrogación, con que comienza.

Presto.

En piano, á la octava, sin armonía y en re mayor se expone el primer motivo



continuado después en sextas. Unas variaciones de esta continuación, y del motivo inicial, hacen aparecer enseguida el segundo tema en si menor, muy melódico y cantable, en piano, sobre un acompañamiento arpegiado de la mano izquierda



Este tema segundo se compone, como en alguna de las anteriores sonatas de varias partes, considerablemente desarrolladas, que le hacen aparecer con una gran extensión. Como continuación de él, se inicia el período de cadencia con las cuatro primeras notas del primer motivo, produciéndose al final un corto episodio que sirve de preparación y enlace para la repetición y para la parte de desarrollo.

Esta se inicia en si bemol, con un nuevo motivo melódico que solo conserva el ritmo del motivo inicial, y sobre él se desenvuelve toda, con gran fantasía, en dibujos ascendentes y en saltos de un extremo á otro del teclado, hasta aparecer de nuevo el motivo primero en su forma de origen.

El segundo tema comienza ahora en mi menor, con su segunda parte en re, ligeramente alterado; y el período de cadencia va seguido de una *coda*, basada en las primeras notas del motivo inicial.

Largo e mesto.

En re menor y dejando toda la importancia á la melodía comienza la exposición de la primera idea principal

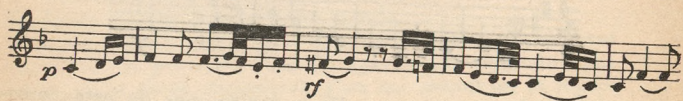


Sobre un acompañamiento más movido se produce la transición para el segundo tema, siempre con gran interés melódico, y persistiendo constantemente en ella la misma figuración en la mano izquierda. El segundo tema se inicia en piano, en la menor



y reproducido en el bajo, termina con una frase en la misma tonalidad, constitutiva del período de cadencia.

La parte central la forma un episodio nuevo que comienza así



y que se desarrolla libremente en un sentimiento dramático de gran intensidad, para venir á enlazarse con la reproducción de la parte expositiva.

Ahora aparece toda ella muy alterada: el primer tema, sin terminar en su forma primera, la transición acortada en su principio, el segundo tema en re menor, y la cadencia sustituida por un desarrollo del primer motivo, interrumpido por un fragmento de la parte central.

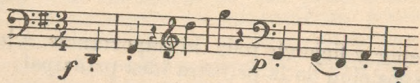
MENUETTO.—Allegro.

La característica melodía de la idea principal,



se produce sobre un acompañamiento que no hace más que indicar la armonía. A esta idea se agrega como contraste, al principio de la segunda repetición, una segunda en forma fugada hasta hacer aparecer, sobre un trino superior, la idea principal que sigue desarrollándose en toda esta primera parte.

El trío se basa todo él en el motivo

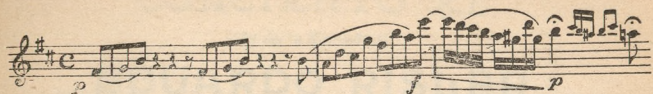


que canta la mano izquierda acompañada en tresillos por la derecha, y en vez de las dos tradicionales secciones de repetición, sólo está constituido por una.

Con la vuelta á la primera parte, termina el tiempo.

RONDÓ.—Allegro.

El tema principal es de brevísimas proporciones, y muy original. Está en re mayor y comienza así, piano,



Sin interrupción, se enlaza con él un episodio de alguna importancia, acompañado por una figuración en semicorcheas, que empieza



y que vuelve á hacer aparecer la idea principal en su forma y tonalidad primitivas.

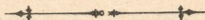
Dos compases de enlace sirven de preparación á un nuevo episodio que constituye la parte central



y que se resuelve en la aparición del primer motivo del tema principal, que á su vez engendra un episodio terminado por un calderón.

La parte primera se reproduce algo alterada. La última aparición del tema, más adornado, vá seguida de una *coda* muy original, en la que el motivo primero juega el principal papel.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se verificará el miércoles 10 de Abril, en el Teatro Español, á las cinco de la tarde, continuando la série de SONATAS DE BEETHOVEN, ejecutadas por

EDUARDO RISLER

- SONATA número 8 (patética) en *do menor*: Op. 13.
SONATA número 9 en *mi mayor*: Op. 14, número 1.
SONATA número 10 en *sol mayor*: Op. 14, número 2.
SONATA número 11 en *si bemol*: Op. 22.