

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XI.—1911-1912

CONCIERTO XIII

(192 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

I

PROGRAMA

Primera parte.

Sonata en la bemol, op. 39..... WEBER.

I *Allegro moderato con spirito e assai legato.*

II *Andante.*

III **Menuetto capriccioso:** *Presto assai.*

IV **Rondo:** *Moderato e molto grazioso.*

Segunda parte.

Sonata en si menor (dedicada á Schumann).... LISZT.

Introducción: *Lento assai.*

Primer tema: *Allegro energico.*

Dos segundos temas: *Grandioso.—Cantando espressivo.*

Desarrollo: *Allegro.*

Andante sostenuto: *Fa sostenido mayor.*

Continuación del desarrollo: *Fugato.—Allegro.*

Primer tema: *Si menor.*

Segundos temas: *Si mayor.*

Epílogo: *Andante sostenuto.*

(Según notas de M. Risler.)

Tercera parte.

Sonata en mi menor, op. 90..... BEETHOVEN.

I *Con calor y siempre con sentimiento y expresión.*

II *Sin apresurar y muy cantable.*

Sonata en do sostenido menor, op. 27, núm. 2.. BEETHOVEN.

I *Adagio sostenuto.*

II *Allegretto.*

III *Presto agitato.*

Piano Erard.

Déscansos de quince minutos.

EDOUARD RISLER

Por sexta vez toma parte este célebre pianista en los conciertos de nuestra Sociedad.

Nació en Baden, de padres franceses, en 1873; de 1888 á 1890 estudió con Diémer y Dubois en el Conservatorio de París, prosiguiendo después sus estudios con Dimmler, Stavenhagen, Klindworth y Eugenio d'Albert. En 1896 y 1897 desempeñó las funciones de repetidor en el teatro de Bayreuth. En 1906 fué nombrado profesor de piano del Conservatorio de París.

Su fama de pianista es hoy de las más sólidas y universales, principalmente como intérprete de las obras de Beethoven y de la moderna escuela francesa.

En abril de 1907 ejecutó en nuestra Sociedad la serie completa de las sonatas de piano de Beethoven.

Carl M. Weber.

(1786-1826)

Sonata en la bemol, obra 39.

La alta significación de Weber en la música va unida á la historia de la ópera más bien que á las composiciones puramente instrumentales; y aunque algunas de éstas (*Concertstück*, *Invitación al vals*, *Sonatas*, etc.) siguen figurando en el repertorio de todos los pianistas, la mayor parte apenas si aparecen alguna que otra vez en los programas de conciertos, y aun entonces, más bien á título de novedad ó de curiosidad.

Hay varias razones para ello. La inspiración de Weber reclama por lo general la libertad é independencia de la música para la escena; su disciplina no siempre se aviene con la austeridad del molde usado para el tipo sonata; sus ideas melódicas sugieren más que el monócromo timbre del piano, los matices y timbres de los instrumentos de la orquesta, pareciendo que aun las obras escritas para aquel instrumento son adaptaciones ó reducciones de una obra instrumental.

De sus diez sonatas, las seis primeras—*Seis sonatas progresivas*—fueron escritas en Stuttgart para sus discípulos, y apenas si tienen importancia musical; las otras cuatro, en el estilo y elevación de la gran sonata, son mucho más interesantes, principalmente las en re menor, do y la bemol, escritas en 1812.

La en la bemol, obra 39, presenta tres características muy marcadas: el estilo brillante que por aquel tiempo comenzaba á ser el favorito del público, cultivado por Dussek, Steibelt, Hummel y otros pianistas, estilo que se acusa pronunciadamente en los cuatro tiempos de la obra; la forma y la melodía, en contacto íntimo con la música dramática y con el peculiar sentido de las melodías de Weber, y la evocación involuntaria de timbres de algunos instrumentos de la orquesta, del clarinete y las trompas principalmente.

En el primer *allegro* la abundancia y la libertad de los elementos melódicos en él empleados más bien da á la exposición el carácter de fantasía libre que de forma de sonata. Todavía en el desarrollo aparecen elementos nuevos; pero si estas observaciones pueden afectar á la belleza de forma, en nada empañan el apasionado calor dramático y la refinada elegancia de sus melodías y de su composición.

La elegancia y el sentimiento del tiempo anterior persisten también en el *andante*. Entre su idea principal, triste y dolo-

rosa, como diálogo entre un alma femenina y un alma noble y varonil, y la melodía central, donde la nobleza casi alcanza el lindero de lo heroico, se desenvuelven otros apuntes episódicos siempre interesantes.

En el **minué** contrastan el tono de brillantez de su primera parte y la romántica gravedad del trío, con su ondulante melodía.

Elegante y gracioso se inicia el **rondó**, en el que continúan apareciendo el estilo brillante del piano y las dificultades de mecanismo.

Allegro moderato con spirito e assai legato.

En la bemol, pianísimo, sobre una pedal del bajo en trémolo, comienza la mano derecha á cantar el tema



que se desarrolla melódicamente, terminando algunas frases con la cadencia característica de la música húngara. Diversos elementos, siempre muy melódicos, continúan engendrando la formación del primer tema, que se desenvuelve muy extensamente.

Un dibujo que aparece en el bajo,



inicia un breve pasaje de transición, preparatorio del segundo tema, en mi bemol, sobre un ritmo que sostiene la mano izquierda, acompañado de la indicación *leggiermente*:



Su figuración movida sigue caracterizándolo en todo su desarrollo, hasta terminar la parte expositiva sobre una alusión al primer tema.

En la parte central alternan como material temático alguna nueva melodía, algunos de los elementos del primer tema, basándose el final del desarrollo en el diseño característico de la transición.

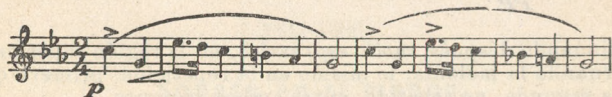
Vuelve á aparecer el primer tema en su tonalidad de origen,

muy abreviado, reducido sólo á su primer fragmento, y dando entrada sin la transición al segundo tema, ahora en la bemol.

La *coda*, algo extensa, se basa principalmente en el diseño de la transición del primero al segundo tema en la parte positiva.

Andante.

En do menor, piano, *ben tenuto*, sobre breves acordes que indican la armonía, canta la mano derecha:



La idea melódica continúa exponiéndose simétricamente, á veces cantada por la mano izquierda, luego con mayor riqueza de adorno en el acompañamiento. La sigue un complemento melódico que se desenvuelve con extensión como un intermedio, en figuraciones movidas, acompañado de las indicaciones *espressivo* y con gracia.

En la parte central un nuevo motivo en mi bemol, cantado en la región central,



comienza á dibujarse, interrumpido en seguida por el tema principal, cantado por la mano izquierda, con la indicación de *Tema ben tenuto*. Tras él vuelve á reaparecer el motivo de la parte central, creciendo siempre en sonoridad, hasta exponerse fortísimo, *con fuoco molto*.

El primer tema vuelve á indicarse brevemente, seguido del complemento anterior, mucho más conciso, actuando como *coda* el motivo de la parte central, *ritenuto* y pianísimo, hasta extinguirse, *morendo*, en do mayor.

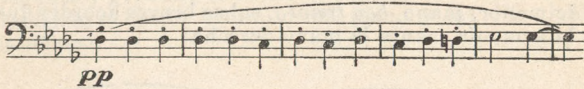
MENUETTO CAPRICCIOSO: Presto assai.

En la bemol, fortísimo, comienza con el característico y breve motivo



que constituye la primera repetición. Un nuevo motivo, en el que alternan una frase en notas picadas (piano y dulce) con otra ligada, sirve de base principal á la segunda repetición de esta primera parte, apareciendo al final el motivo característico del principio.

El trío, en re bemol, se inicia en la región grave del piano, cantando, pianísimo,



continuando después, *molto espressivo*, en la región superior, y alternando la melodía, lo mismo en la repetición primera que en la segunda, no repetida, entre ambas regiones.

El dibujo característico de la primera parte comienza á mezclarse con la idea central hasta dominar por completo, después de una especie de cadencia. Con la repetición de la parte inicial termina el tiempo.

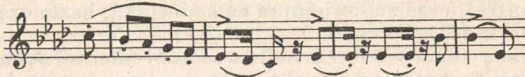
RONDO: Moderato e molto grazioso.

En la bemol, *dolce*, se expone el tema del rondó,



dialogando en su continuación con la región grave del piano.

Al terminarse, una nueva idea, *tranquillo*, aparece en segui-



da, desarrollada extensamente con la unión de diversos elementos, hasta aparecer de nuevo el tema principal, después de una escala cromática ascendente.

Expuesto por segunda vez en su forma primera, va seguido de la parte central.

Un primer episodio, fortísimo, *staccato, con fuoco*, sobre un característico dibujo rítmico, precede á un trabajo temático sobre el primer tema que en seguida vuelve á presentarse en su forma original, prolongado ahora con una nueva adición melódica. Un fragmento del segundo tema sigue suministrando la base de la continuación, mezclada con incidentales alusiones al tema principal.

Reaparece éste de nuevo, seguido de la prolongación que se

le agregó en la parte central, y una alusión á un fragmento del segundo tema precede á la última aparición del tema inicial, terminado por unos pocos compases de *coda*.

Franz Liszt.

(1811-1886)

Sonata en si menor.

En 1853 escribió Liszt su célebre sonata en si menor, dedicada á Schumann, una de las obras más discutidas, principalmente desde el punto de vista de la forma. Las ideas de Liszt sobre la música pura son bien conocidas. «No siendo las formas de arte—dice en uno de sus libros—sino medios distintos destinados á evocar sentimientos y pasiones para presentarlos en forma tangible y sensible, y comunicar á los demás las vibraciones propias, el genio se manifiesta por la invención de formas nuevas, adaptadas á veces á sentimientos que no habían surgido aún en el círculo encantado de la música.»

Y así como en el terreno de la música pura habían ido surgiendo las *Bagatelas* de Beethoven, los *Impromptus* y los *Momentos musicales* de Schubert, los *Nocturnos* de Chopin y las *Piezas características* de Schumann; así como Beethoven en sus últimas sonatas y cuartetos había reducido ó ampliado el número de tiempos tradicional, alterando también el organismo interior de los mismos, Liszt, en su sonata en si menor, hace de los cuatro tiempos uno solo, volviendo así la vista al tipo de sonatas de principios y mediados del siglo XVIII, si bien en el organismo de ella se ve seguido, ampliado, el modelo de primer tiempo, en una concepción cíclica adoptada después por muchos compositores posteriores, César Franck entre ellos.

La sonata de Liszt podría, pues, considerarse como el gigantesco primer tiempo de una sonata, en el desarrollo del cual se introduce un movimiento lento.

He aquí la forma en que se expresa un comentarista de Liszt: «Después de unos compases de introducción se entabla la lucha entre los dos motivos que forman el primer tema, el segundo de los cuales, de carácter rítmico, va ascendiendo de la obscuridad de las regiones graves hasta la plena luz... La lucha se interrumpe por un episodio lento (segundo tema), transformándose en una especie de diálogo tranquilo. El drama parece haber terminado; las notas tranquilas de la introducción vuelven á presentarse como si hubiésemos recorrido un ciclo,

cuando el fuego renace de las cenizas y la lucha se entabla de nuevo. Los dos motivos iniciales aparecen en un desarrollo fugado que trae consigo una amplia reproducción de la exposición, terminada en calma, sobre los últimos ecos de los dos temas principales y sobre un recuerdo de la lenta introducción. De la «forma sonata» de Beethoven, la sonata de Liszt conserva sus líneas vagas—la exposición y la recapitulación—y el perpetuo contraste, el incesante dialogar de los dos temas.»

Los mismos temas circulan por todo el organismo de la sonata con personalidad propia, pero animados de espíritus distintos, hasta contrarios á veces. Todos ellos son muy característicos, sobre todo en su pensamiento motriz, verdaderos aciertos de expresión, si bien á veces en la expansión y desarrollo de la melodía suele reflejarse algo del gusto dominante en aquella época entre algunos compositores. Esta doble cualidad—belleza de la idea en sus elementos primeros, falta de depuración en su desarrollo—justifica de una parte el que muchos compositores, Wagner entre ellos, no se hayan desdenguado de inspirarse en los motivos de Liszt, y explica de otra que sus obras no hayan alcanzado toda la popularidad que merecen.

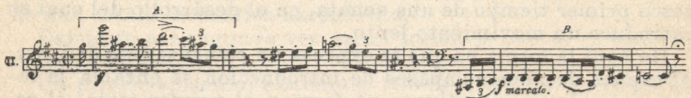
De la dedicatoria á Schumann, refería Liszt que no había tenido suerte con ella. «Después de dedicarle esta sonata—refiere el autor—la toqué una vez delante de él. Schumann estaba sentado á mi lado, leyendo á medida que la tocaba. Al comenzar el adagio se levantó; cuando la terminé estaba ya en la puerta. Sólo más tarde rectificó la impresión que le había producido esta audición primera.»

Lento assai.—Piano, *sotto voce*, se expone en la región grave del piano el motivo de introducción,



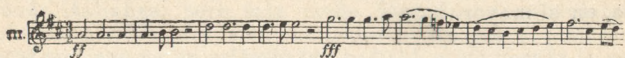
muy breve, seguido del

Allegro energico.—El primer tema aparece, fuerte, con sus dos elementos característicos,



interrumpido dos veces por un calderón, continuando después su desarrollo, siempre fuerte y fortísimo, basado principalmente en los fragmentos A y B del tema. Al predominar el fragmento A en un pasaje brillante, aparece seguido del motivo de la introducción, como enlace para el segundo tema.

Grandioso.—El segundo tema se compone de dos partes. La primera, en re mayor, se inicia fortísimo,



y al detenerse sobre un calderón (*rallentando* y *diminuendo*), prosigue mezclándose con los elementos A y B del primer tema. La segunda parte aparece en seguida—*cantando espressivo*— en re mayor, piano, entre un acompañamiento de arpeggios, como derivación del motivo B del primer tema,



y con ella se mezcla también el dibujo A del mismo, hasta llegar á predominar por completo ese dibujo en un largo desarrollo.

Tras él aparece la melodía de la segunda parte del segundo tema (IV), cada vez con sonoridad mayor, y poco más tarde el motivo de la introducción (I), seguido del fragmento A del primer tema.

El motivo III, fortísimo y *pesante*, sirve de apoyo á un recitado, prosiguiendo después brevemente sobre los elementos A y B del primer tema.

Andante sostenuto.—Pianísimo, en fa sostenido mayor, aparece una nueva idea melódica,



con lo que siguen mezclándose—*quasi adagio*—la segunda parte del segundo tema (IV) primero, y la primera parte del mismo (III) después, reapareciendo más tarde la melodía del *andante sostenuto* (V), y por último el motivo de la introducción (I), siempre pianísimo.

Allegro energico.—Sobre el principio del primer tema (II), en si bemol menor, se inicia un fugado á tres partes, tratado con alguna extensión; después reaparece el primer tema en si menor (II), seguido, como en su exposición primera, del motivo inicial (I), ahora más extensamente desarrollado.

El segundo tema se expone ahora en si mayor, con sus dos partes características, á las que se mezclan elementos del primer tema.

La *coda* es muy extensa. Se inicia con el tema IV—*stretta, quasi presto*—; luego con el motivo de la introducción (I)

—**presto**—seguido del elemento A del primer tema; después con el tema III; el **Andante sostenuto** (V), para continuar—**allegro moderato**—sobre los elementos B y A del primer tema, y concluir—**Lento assai**—sobre el motivo de la introducción, pianísimo, en si mayor.

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Sonata en mi menor, obra 90.

La depresión moral que se inicia en el espíritu de Beethoven poco tiempo después de la composición de la anterior sonata trae como consecuencia un período de gran improductividad. De 1811 á 1815 sólo aparecen como obras importantes los intermedios para el *Egmont*, el oratorio *Cristo en el monte de las Olivas* y la misa en do; el resto son *lieder* ó composiciones antiguas. Los años 1813 y 1814 no vieron ninguna nueva obra numerada. Así no es de extrañar que al aparecer esta sonata, compuesta en agosto de 1814, publicada en junio de 1815, el *Wiener Zeitung* dijera: «Todos los conocedores y amantes de la música sabrán con gusto la aparición de esta sonata de Beethoven, quien durante tantos años nada ha publicado para piano.»

Las razones de ese silencio son varias. Según unos, obedece á la deficiencia de medios de expresión del piano para encarnar su nueva dirección artística; según otros, á que sus creaciones necesitaban un mayor tiempo de madurez, dada la altura artística en que ahora se movían; quién lo atribuye casi exclusivamente á contrariedades y disgustos de su vida privada. Cualquiera que fuera la causa, la obra nueva trae consigo ciertas novedades externas é interiores.

Entre las primeras, las más características son las de aparecer en alemán los títulos de la sonata y de los tiempos, y la forma en que la obra está concebida. Al desaparecer la dominación de Napoleón se despertó en Alemania y en Austria una poderosa corriente de germanismo en todos los órdenes de la vida. Todo quiso germanizarse, y como consecuencia de este movimiento, tan simpático á Beethoven, escribía éste á Mosel: «Esos estúpidos nombres de *allegro*, *andante*, *adagio*, *presto*, deben desaparecer; el metrónomo de Maelzel los sustituye mejor; le doy mi palabra de no volverlos á usar de aquí en adelante en mis nuevas composiciones.» Y más tarde, en una carta á Steiner, propone dar al pianoforte un nombre alemán, el de *Hammerklavier*, ya que alemana fué la construcción de Sil-

bermann. Este afán germánico, ya iniciado en los subtítulos de la sonata anterior, donde las indicaciones italianas van complementadas por otras en alemán, predomina en los títulos de algunas de sus obras posteriores; después vuelve á las indicaciones italianas; pero más tarde reproducen su iniciativa Schumann y Wagner, siendo curioso notar que el primero de éstos no tiene ya un criterio tan radical, y no acepta la sustitución de *Klangstück* por sonata, ni la de *Tanzstück* por rondó.

Esta sonata está dedicada al conde Mauricio Lichnowsky, hermano del Príncipe, discípulo que fué de Mozart, gran músico y entusiasta decidido de Beethoven. Este le escribía desde Baden en 21 de septiembre de 1814: «Como no quiero que pueda usted creer que una acción mía reconozca como causa un nuevo interés ú otro cualquier motivo de este género, le digo que dentro de poco aparecerá una nueva sonata que le he dedicado. Quería sorprenderle, porque desde hace mucho tiempo le destinaba esta dedicatoria; pero su carta de ayer me hace que le descubra mi propósito. No tenía necesidad de ninguna nueva ocasión para darle público testimonio de mis sentimientos por su amistad y sus bondades... Beso las manos á la Princesa por su recuerdo y sus deferencias para conmigo. No olvidaré jamás lo que debo á todos ustedes, etc.»

Y, con efecto, la sonata apareció, yendo unida á ella una historia curiosa. El conde Lichnowsky amaba á una artista de la Opera de Viena—Fräulein Stummer—, con la que se casó poco tiempo después, arrojando todo el disgusto y oposición de su familia por tan desigual matrimonio. Al recibir la sonata y tocarla, creyó descubrir en ella un sentido oculto; lo participó así á Beethoven, rogándole que le aclarara el misterio, y Beethoven, sonriendo, le contestó, según dice Schindler, que había puesto en música la propia historia del conde; que el primer tiempo podría titularse «lucha entre la cabeza y el corazón», y el segundo, «diálogo con la amada». «Consideraciones fáciles de comprender—agrega Schindler— le hicieron no publicarla con estos títulos.»

No conceden los biógrafos y comentaristas crédito muy grande á la anécdota. Marx la juzga, á lo sumo, como una broma del gran compositor, añadiendo que es muy difícil determinar el sentimiento de la obra, y que parece uno de esos cuadros que nos miran con ojos enigmáticos ó interrogativos; Wasielewski, como un diálogo en el que la respuesta sigue siempre á la interrogación; otros, como un cuadro de disposición elegíaca. Nagel se expresa así: «Abre un mundo de íntimos sentimientos; no obedece á impresiones externas; no es tampoco la gigantesca lucha contra el Destino, ni la alegría del triunfo, ni la reflexiva seriedad; pero tiene algo de todo ello, sin éxtasis místico ni renuncia á la vida.»

Las dos fisonomías del primer tema del **primer tiempo**, una fuerte y enérgica, otra piano, ligada y dulce, presentan en los cuatro compases primeros los dos caracteres que se oponen en él: uno orgulloso, concluyente; otro gracioso, suave, significativo (Nagel); decisión y sumisión, fuerza y dulzura los llama

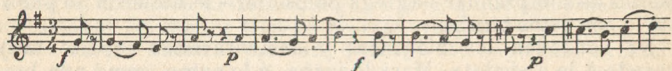
Reinecke; un carácter enérgico, locuaz, lucha con la duda y la vacilación, según Marx. Los dos elementos caminan siempre uno al lado del otro; «la energía no llega á alcanzar la victoria»; «el temor parece desaparecer en una sumisión á lo inevitable».

La forma acusa, más que en obras anteriores, la independencia y el avance de Beethoven: los temas se distinguen más por su significación expresiva que melódica; el segundo apenas si tiene importancia: más bien parece un episodio; el desarrollo y la *coda* presentan también una gran originalidad.

El **segundo tiempo** es un andante en forma de rondó. Su dulce melodía, de color mendelssohniano, como una adivinación del estilo de este compositor, se mece en un sentimiento de ternura, de felicidad y de paz, como un idilio del corazón; refleja un suave color vespertino, sin nada de brillo ardiente ni de anhelo sensual, como el sentimiento puro del hombre que, llegado á la madurez, mira tranquilamente, con pensamientos melancólicos, al pasado (Nagel); su calma inalterable emana del corazón (Reinecke); su contenido único son la ternura, la devoción, la suavidad, el reposo, la resignación (Marx); concluída la historia, termina la sonata; y como la historia acaba bien, la sonata, que comenzó en menor, termina en mayor (Chantavoine).

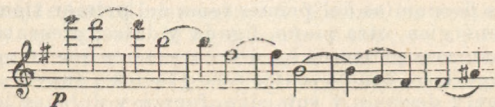
Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck. (*Con calor, y siempre con sentimiento y expresión.*)

El primer tema, en mi menor, está constituido por dos motivos. El primero engendra la primera frase en una progresión ascendente, alternando en ella el carácter picado del motivo en fuerte con el ligado de los pianos:



Va seguido inmediatamente del segundo motivo de este primer tema, *dolce* y muy ligado, completándose con una frase que, repetida, lo termina.

El período de transición se inicia con un pasaje en octavas, tranquilo y pianísimo, seguido de escalas descendentes y de un enlace que en la región aguda, y con un acompañamiento de semicorcheas, presenta el segundo tema en si menor reducido al motivo



repetido en forma de variación. El período de cadencia, muy breve, está reducido á afirmar la tonalidad de si menor.

El desarrollo utiliza como material temático el primer motivo del primer tema, y después el segundo motivo del mismo, que aparece preferentemente en el bajo. Un pasaje que repite muchas veces y en figuraciones distintas las tres primeras notas del tema principal, conduce á la reproducción.

El tema primero aparece como en su exposición, el episodio no hace más que cambiar de tonalidad, el segundo tema se produce en mi menor, y la cadencia se prolonga sobre su último dibujo, enlazándose con una alusión al primer motivo, que termina el tiempo.

Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen.
(Sin apresurar y muy cantable.)

El tema principal, en mi mayor, muy melódico y cantable, se compone de tres partes, las tres en estilo muy ligado y acompañadas por una figuración de semicorcheas. La primera, que es la principal, comienza así:

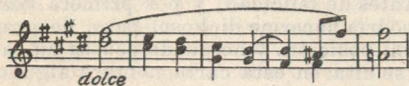


La segunda actúa á modo de intermedio, y, como la frase anterior, es repetida con octavas, á la octava superior. La tercera no es sino una repetición de la primera, con la advertencia de *teneramente*.

Un episodio de enlace en do sostenido menor, inspirado en la segunda parte del primer tema, presenta el segundo, en si mayor, sobre un trino medido, como pedal intermedia,



y repetido en forma de variación, una octava más alta, presenta la segunda parte de este tema, con la indicación de *dolce*:



El primer tema aparece íntegramente con sus tres partes características, prolongándose sus últimas notas en varias repe-

ticiones de las mismas. La segunda parte del segundo tema suministra la base del corto período de desarrollo.

El primer tema íntegro, el episodio de enlace, el segundo tema (en mi mayor) seguido de un desarrollo nuevo, preceden á una nueva aparición del tema principal en el bajo, continuado luego en la parte superior, y alternado después entre ambas regiones. La tercera parte del tema está ahora substituída por la *coda*, compuesta con elementos de los motivos dominantes en este tiempo.

Sonata en do sostenido menor, obra 27, núm. 2.

Esta célebre y popular sonata ha tenido el privilegio de ser conocida siempre con algún sobrenombre. Al tiempo de su publicación fué llamada por los vieneses la sonata del pabellón (*Laubensonate*), por haber corrido la historia de que Beethoven había improvisado su primer tiempo en el pabellón ó cenador de un jardín. Más tarde, Rellstab, en una crítica de ella, comparaba el *adagio* con que comienza al efecto de una pequeña embarcación navegando por el lago de los Cuatro Cantones de Lucerna, á la luz de la luna; y tanta fortuna hizo el nombre, que á poco fué generalmente conocida con él: la *Luz de la luna* ha sido y es el nombre con que universalmente se la conoce. No tienen más autoridad que él las numerosas historias y anécdotas que sobre esta sonata se han divulgado: lo único que en ella aparece claro, es que su inspiración obedece al amor que inspiró á Beethoven la joven condesa Giulietta Guicciardi.

En 1801, fecha probable de la composición de esta obra, de la que ningún borrador ó apunte ha llegado hasta nosotros, tenía Beethoven treinta y un años, se hallaba en el apogeo de su fuerza creadora, y contaba entre sus discípulas á Giulietta Guicciardi, encantadora joven de diez y seis años, hija del conde Francisco José, consejero de la Cancillería de Bohemia en Viena. Apasionada por la música, pianista notable, bien pronto las relaciones entre profesor y discípula tomaron rumbo distinto, á juzgar por lo que Beethoven mismo escribía á Wegeler en 16 de noviembre de 1800: «Vivo ahora una vida más agradable... No podrás figurarte nunca la vida tan sola y tan triste que he pasado en estos dos años últimos... Esta transformación es la obra de una cariñosa, de una mágica niña que me ama y á quien yo amo; al cabo de dos años he vuelto á tener otra vez algunos instantes de felicidad, y por primera vez creo que el matrimonio podría hacerme dichoso; pero, desgraciadamente, no es ella de mi posición, y no puedo pensar en casarme.»

Aunque no se cita en esta carta nombre alguno, casi todos los biógrafos de Beethoven convienen en que se refiere á Giulietta Guicciardi, y aun alguno sospecha que las cartas «á la amada inmortal», que carecen de indicación de año, sean de 1801 y estén dirigidas á la misma condesa.

La oposición de la familia, unida á otras circunstancias no bien conocidas, determinó un rompimiento entre los amantes poco después de la publicación de esta sonata en 2 de marzo de 1802. En la carta de Beethoven á sus hermanos conocida con el nombre de *testamento de Heiligenstadt* (6 de octubre de 1802) no se refiere ya á sus sufrimientos morales ni á su amor por ella: la pasión parece enteramente olvidada.

Giulietta Guicciardi se casó en 1803 con el conde de Gallenberg, célebre compositor de bailes, y cuando veinte años más tarde volvió á encontrarla Beethoven, toda su impresión se redujo á estas palabras que refiere Schindler: *Je la méprisois*.

Otros biógrafos (Tenger y Thayer entre ellos) han supuesto que «la amada inmortal» no era Giulietta Guicciardi, sino una prima suya, la condesa Teresa de Brunswick.

Los comentarios á que esta sonata ha dado lugar son numerosísimos: se ha aplicado á ella la frase de Goethe sobre el *Werther*, comparándose al pelícano, y agregando que había alimentado su obra con la sangre de su corazón; se ha dicho que Beethoven muestra aquí todo el amor de su alma, como llama inmensa donde se consume un insaciable deseo; por último, y para no insistir demasiado en este punto, Czerny refiere las siguientes palabras de Beethoven: «Siempre están hablando de mi sonata en do sostenido menor. ¡Como si no hubiera escrito otras mejores en mi vida! ¡La sonata en fa sostenido (op. 78) es una cosa bien distinta!» Siendo curioso observar que esa sonata, obra 78, está dedicada á Teresa Brunswick, á la que Thayer y Tenger suponen haber sido la pasión de Beethoven en esta época.

La sonata consta sólo de tres tiempos y comienza con el célebre *adagio*. Lenz ha notado que con la adjunción de un primer *allegro* en la forma clásica, hubiera quedado ésta completa, sin necesidad de que se le agregara el título de fantasía. Nohl indica que con ella se abre el ciclo de los poemas sinfónicos del piano.

Los tiempos se suceden sin pausa, formando una sola sucesión, como si obedecieran á fases distintas de un mismo pensamiento. «Es—dice Nagel—la más subjetiva de las composiciones de Beethoven en este período; el reflejo de la vida amorosa de su autor, sin asomos de un propósito descriptivo ni de expresión generalizadora del dolor humano. En ella—añade—está cuidadosamente evitada toda polifonía, como si fuese su voz la voz del alma de Beethoven.»

El *adagio sostenuto* se inicia preludiando lentamente. «Su melodía quejumbrosa, inmóvil al principio, recorriendo después una escasa extensión, sin complicaciones figurativas, revela una depresión psíquica: la resignación y el aplanamiento del espíritu.» (Nagel.) Marx ve en él un canto de renuncia; Elterlein, la expresión de la melancolía y del dolor; Nagel lo llama «la quejumbrosa canción del solitario». La indicación que figura al principio: *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*, es importante y ha motivado algunas curiosas observaciones de Reinecke.

El *allegretto*, colocado entre el romántico sentido del *adagio* y la impetuosa pasión del final, ha sido criticado por algunos (Elterlein entre ellos) como extraño al sentimiento de la obra, como número que desentona en su ambiente poético. Sólo un desconocimiento de su verdadero carácter ha podido motivar esta apreciación. Liszt lo llama una flor entre dos abismos; Reinecke, un puente de oro entre el principio y el final; Marx percibe claramente en él las palabras de una despedida: «¡Piensa en mí! ¡Adiós para siempre!»; Nagel dice que si el primer tiempo es el *lied* de la resignación, éste es el *lied* de la separación, y agrega: «¡Imagen de la vida real que rodea al soñador con imágenes hermosas! ¡Es el *lied* que canta el arte, como su fiel compañero, el *lied* consolador!»

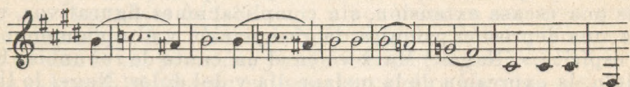
El *presto agitato*, tempestuoso, agitado como un huracán, presenta ante nosotros «la lucha de un gigante contra el poder de las tinieblas». (Elterlein.) «El soñador no perece, su felicidad y sus esperanzas se han desvanecido al contacto con la realidad, y, sin embargo, continúa viviendo, sin reposo, entre la desdicha y las tempestades de su alma.» (Marx.) «Si el *adagio* es la quejumbrosa canción del solitario, y el tiempo siguiente un ensueño del desfallecimiento, el final es la realidad. «Nada de reposo», nada tan homófono: sólo brota de él su expresión propia y profunda, con su fuerza rítmica y su energía.» (Nagel.)

Adagio sostenuto.

Va precedido de la indicación siguiente: *Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*. Cuatro compases, como un preludio, preceden á la aparición de la idea dominante en este tiempo, en do sostenido menor,



producida siempre sobre un acompañamiento arpegiado en trisillos y un bajo tranquilo é interesante. Sin transición, aparece el segundo tema, que comienza en si mayor,

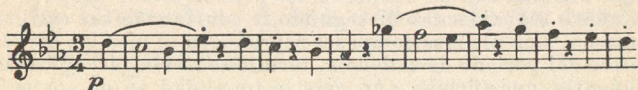


siempre sobre la misma fórmula de acompañamiento, muy melódico y cantable. El corto desarrollo tiene como base el primer tema.

Este aparece de nuevo en su forma original, algo transformado en su continuación; la segunda idea aparece también alterada y alargada; y una *coda*, repetición constante en el bajo de las tres primeras notas del motivo inicial, termina el tiempo, con la indicación de *attacca subito il seguente*.

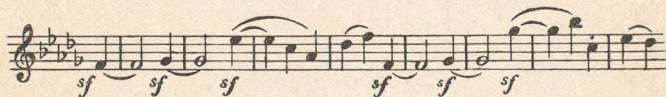
Allegretto.

En re bemol, piano y muy ligado, comienza así:



La primera parte, en vez de repetirse en la forma acostumbrada, está escrita de nuevo, algo variada, con abundancia de síncopas. La segunda repetición se inicia con un motivo análogo por su ritmo al anteriormente oído, volviendo á reproducirse éste en la forma acostumbrada.

El trío se basa en el motivo, en re bemol,



en octavas, sobre un sencillo bajo.

El *da capo* habitual termina el tiempo.

Presto agitato.

En do sostenido menor. El dibujo arpegiado ascendente sobre el mismo acorde



caracteriza al primer tema de este tiempo, terminado por un calderón. La transición lo utiliza también para presentar á poco el segundo tema en sol sostenido menor, melódico y cantable, que comienza así:



y al que van agregándose sucesivamente nuevos motivos, el último de los cuales, en corcheas, adquiere algún desarrollo. Unos pocos compases constituyen el último período de esta parte expositiva.

La de desarrollo se basa al principio en el primer tema, y luego en el principio del tema segundo, que de la parte superior pasa al bajo, desenvolviéndose después más libremente.

El primer tema vuelve á presentarse unido al segundo en la tonalidad fundamental, sin episodio de transición.

Al último período de la parte expositiva sigue aquí una *coda*, iniciada con un recuerdo del primer tema, después con un nuevo trabajo sobre el segundo, y continuada en estilo de fantasía. Los últimos compases reproducen el motivo característico del período de cadencia, terminando con arpeggios descendentes, que afirman aún más la tonalidad en do sostenido menor.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se celebrará el sábado 13 de abril de 1912, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano)

II

Tres preludios y fugas del clave bien temperado (segunda parte), en do mayor, mi mayor y sol mayor (primera vez).....	BACH.
Sonata en fa mayor (números 533 y 494 del C. K) (primera vez).....	MOZART.
Sonata en la bemol, op. 110.....	BEETHOVEN.
Fantasia en fa menor, op. 49.....	} CHOPIN.
Dos vales (la bemol y do sostenido menor) }	
Danza aldeana (primera vez).....	CHABRIER.
Minuetto y Gavota de la Suite, op. 90.....	SAINTE-SAENS.
Vals de Mefisto.....	LISZT.



