

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VI.—1906-1907

CONCIERTO XII

(110 de la Sociedad)

EDUARDO RISLER

Sonatas de piano de Beethoven

IV

Programa

Primera parte

SONATA número 12, en *la bemol*: Op. 26.

- a) *Andante con Variaxioni.*
- b) *Scherzo. Molto allegro.*
- c) *Marcia fúnebre. Maestoso andante.*
- d) *Allegro.*

Segunda parte

SONATA número 13 (quasi una Fantasia), en *mi bemol*: Op. 27,
número 1 (1.ª vez).

- a) *Andante. Allegro.*
Molto allegro e vivace.
Adagio con espressione. Allegro vivace.

SONATA número 14 (quasi una Fantasia), en *do sostenido menor*: Op. 27, número 2.

- a) *Adagio sostenuto.*
Allegretto.
- b) *Presto agitato.*

Tercera parte

SONATA número 15, en *re mayor*: Op. 28. (1.ª vez).

- a) *Allegro.*
- b) *Andante.*
- c) *Scherzo. Allegro vivace.*
- d) *Rondó. Allegro ma non troppo.*

Descansos de 15 minutos.

Piano Erard.

Ludwig van Beethoven.

(1770-1827)

LAS SONATAS DE PIANO

Obra 26.

Sonata número 12, en *la bemol*.

Grande Sonate pour le Clavecin ou Forte-Piano, composée et dédiée à Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky par Louis van Beethoven. Oeuvre 26 à Vienne chez Jean Cappi.

El 3 de Marzo de 1802 anunciaba el *Wiener Zeitung* la publicación de esta sonata, al mismo tiempo que la de las dos que constituyen la obra 27. Entre la anterior (ob. 22) y ésta solo mediaron tres publicaciones: dos sonatas para piano y violín (obras 23 y 24) y el trío serenata para flauta, violín y viola (ob. 25).

Con la sonata en la bemol suele la mayor parte de los músicos inaugurar el que llaman segundo estilo de Beethoven, libre ya de toda reminiscencia de Haydn y de Mozart, caracterizado por una personalidad poderosa, intensamente apasionado, siempre revestido de una grandeza sin precedentes (salvo en la obra de Bach), tendiendo el vuelo hacia una mayor independencia en la forma, reflejo constante del pesimismo que invadía su alma.

Beethoven tenía en esta época treinta y dos años; la sordera iniciada algún tiempo atrás, iba siendo cada vez mayor y agriando, cada vez más, su carácter; la vida deja de tener para él los anteriores encantos; «una vida de silencio, no, es imposible, no he nacido para ella.... solo vivo en mi música, y antes de terminar una obra, ya he empezado otra,» escribía á Wegeler cuando trazaba los primeros borradores para esta sonata. Y todas estas amarguras, todos sus dolores, constituyen de aquí en adelante la característica de sus obras, la personalidad inconfundible del Beethoven de la segunda época.

Ya el plan de esta obra-Andante con variaciones, *scherzo*, marcha fúnebre y *allegro* final-denuncia su independencia creadora, y ha sido causa de que algunos, como Lenz, no la calificquen de gran sonata, por faltar en ella el primer tiempo en el plan característico, y de que otros, como Hans de Bülow, la consideren como falta de unidad, como independiente de todo propósito psicológico, añadiendo que podría cambiarse el puesto de los dos movimientos lentos, sin que la obra perdiera ninguna de sus bellezas.

El comenzar una sonata por un Andante con variaciones, no es completamente nuevo; Mozart había comenzado en esta forma su célebre sonata en la mayor. La introducción de una marcha fúnebre, como tiempo independiente, no ha sido causa de menos comentarios. Wasielewski ha observado finamente, que en las obras de Beethoven correspondientes á estos años, el carácter de marcha fúnebre se dibuja con insistencia en algunas de ellas, en la introducción al final del septeto, en el último tiempo de la sonata para trompa y piano (ob. 17).

Sobre el motivo que indujera á Beethoven á componer la marcha fúnebre, se han dado dos versiones muy parecidas. La primera es de Ries, y según ella, la hizo Beethoven en vista de los grandes elogios que sus amigos prodigaban á la marcha fúnebre escrita por Paër en su ópera *Aquiles*. Según otros su composición obedeció al efecto que en Beethoven produjo un redoble de timbales que Paër había escrito en la marcha citada. Los comentaristas dan poca importancia á ambas versiones.

Aunque no consta con exactitud la fecha en que la fué compuesta, Nottebohm la fija entre fines de 1799 y principios de 1801, con la particularidad de aparecer entre los primeros borradores del tema con variaciones, la indicación: «*Sonate pour M.*», y poco después «*poi Menuetto o qualche altro pezzo caratteristica, come p. E. una Marcia in as moll*» (en la bemol menor). La antigüedad de esta indicación, completamente enigmática por lo que se refiere á *Sonate pour M.*, y el dato suministrado por Prieger de que el *Aquiles* de Paër fué estrenado en Viena el 6 de Junio de 1801, parece quitar toda autoridad á lo indicado por Ries.

El final de esta sonata es, según Czerny, una imitación del final de la sonata de Cramer en la mayor. Nagel, sin negar la semejanza de ambos, señala dos obras de Clementi, más antiguas, en las que puede reconocerse esa misma idea, y hace notar las diferencias de su desarrollo en el estilo pulcro de Cramer y en el expresivo de Beethoven.

Wasielewski ha dado una interpretación curiosa del final de esta sonata. Según él, su alegría y su vivacidad después de la marcha fúnebre, están inspiradas en el final de *Mignon* de Goethe, cuando en las exequias, canta el coro: «Niños, volved á la vida: Enjugad vuestras lágrimas con el aire libre». No es difícil como Nagel supone, que este llamamiento á la vida en presencia de la muerte, fuese el inspirador de Beethoven, dadas sus ideas sobre el plan de sus propias obras, y su admiración por Goethe, y así, explica el plan de esta sonata suponiendo el primer tiempo brotado al dulce calor del sentimiento; el segundo, como continuación lógica de él, la marcha fúnebre con su inspiración propia y el final: la vida es la victoria.

Andante con variazioni.—Ya no aparecen las variaciones de esta sonata como mero recreo, ó muestra de una habilidad técnica: la nobleza de la melodía, la manera de sucederse y de estar trazadas las hacen aparecer como partes de una gran totalidad, como evoluciones en sentimientos distintos, de una misma idea fundamental. Reinecke las considera de esta misma manera, como partes de un todo, debiendo ejecutarse sin pausas perceptibles, ni cambios de tiempos, completamente fuera del estilo de bravura. Marx ve en algunas de ellas un color sinfónico, la evocación del

timbre de algunos instrumentos: el violonchelo y el clarinete en la primera, la flauta en la última.

Según una observación de Moscheles, Beethoven deseó adaptar una poesía al tema de estas variaciones, para hacer un *lied*, pero desistió de su propósito, por no encontrar nada satisfactorio.

SCHERZO. — Molto allegro. — La primitiva idea, como antes queda dicho, fué hacer seguir las variaciones de un minué. En vez de él, colocó Beethoven aquí este *scherzo* principalmente interesante por el trío «uno de esos tríos tranquilos y encantadores que sólo él sabía escribir». (Marx).

MARCJA FÚNEBRE SULLA MORTE D'UN EROE. — Marx ve en ella un cortejo de tropas con armas, de guerreros mutilados, pálidos de dolor por la muerte del héroe que tantas veces les llevó á la victoria, y en el trío el redoblar de los tambores, y el estridente sonido de los platillos. No hay en ella, exclama, ni mujeres, ni burgueses enfermos que sigan el cadáver: es una marcha ideal. Nagel dice que toda ella respira fuerza; Elterlein, que es digna precursora de la que después compuso para la sinfonía heróica.

La *coda* es lo único que parece salirse de su carácter objetivo, como un comentario personal, como un lamento.

Allegro. — El final es el tiempo menos importante, con su formación graciosamente viva, juvenil, fresca y agradable. Elterlein dice que solo sirve para disipar el efecto que la marcha fúnebre produce. Nagel señala su tendencia de vida y movimiento.

Ha sido ejecutada en nuestra Sociedad por E. Risler.

Andante con Variazioni.

Duplicando el canto la mano izquierda, en la bemol, piano, se expone el tema, que comienza



en el cual en vez de estar marcadas las repeticiones de sus dos partes, están escritas de nuevo con alguna pequeña alteración.

Las variaciones se suceden en el orden siguiente:

Primera. El dibujo de su primer compás persiste en toda ella, como característico.

Segunda. El canto aparece en el bajo, en octavas y en una figuración constante de semicorcheas, acompañado á contratiempo por la parte superior.

Tercera. En la bemol menor. Comienza en la región grave del piano: el canto aparece sincopado, en la mano derecha.

Cuarta. En la bemol. El bajo *sempre staccato*. La mano derecha varía el tema, subdividiéndolo constantemente entre la región media y la aguda, con frecuente empleo de sincopas.

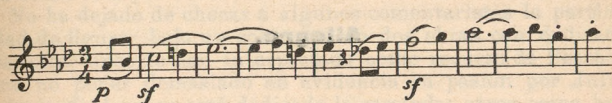
Quinta. Piano y *dolce*. Al principio la variación se desarrolla

en tresillos de semicorcheas: después el tema, sencillamente expuesto, va acompañado de un trino medido.

Coda.—Constituida por un nuevo motivo que aparece como complemento y fin del tema.

SCHERZO.—Molto allegro.

En la bemol, como el tiempo anterior, piano, con carácter rítmico, y sencillamente armonizado á tres partes, comienza así:



El mismo ritmo del dibujo inicial, con melodía distinta, engendra el principio de la segunda repetición, en la cual después de un episodio, vuelve á aparecer el tema, cantado primero por la mano izquierda y luego por la derecha.

El trío en re bemol, piano y *sempre legato*, contrasta por su serenidad con la primera parte.



Sus dos repeticiones se desarrollan en el mismo carácter y con el mismo ritmo.

La vuelta á la primera parte termina el tiempo.

MARCIA FÚNEBRE SULLA MORTE D'UN EROE.

Maestoso andante.

En la bemol menor. El ritmo característico



persiste en toda ella, con el interés melódico repartido entre las diversas voces, unas veces en la parte superior, otras en el bajo, otras en alguna parte intermedia.

No hay repeticiones en esta primera parte, pero sí en el trío en la bemol mayor, y en el cual persiste siempre el dibujo rítmico



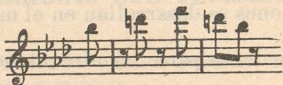
los *crescendo* rápidos y los contrastes entre piano y fortísimo.
 La repetición de la primera parte, nuevamente escrita, va seguida de una *coda*, reducida á una frase tratada en contrapunto doble, luego invertido.

Allegro.

En la bemol y en forma de rondó. El primer tema se compone de dos partes. Se inicia sin acompañamiento



agregándosele en seguida un sencillo contrapunto. El episodio de transición, muy breve, se funda en el motivo inicial, y hace aparecer en seguida el segundo tema en mi bemol, acompañado por la figuración dominante en este tiempo, y comenzando con el motivo



repetido después por la mano izquierda. Un nuevo episodio de enlace presenta nuevamente el tema principal.

En la parte central actúa una nueva idea en do menor



repetida en su primera parte y ligeramente desarrollada después, que hace aparecer de nuevo el tema principal, seguido del episodio de transición y del segundo tema en la tonalidad del tiempo.

La última aparición del tema está aquí sustituida por la *coda*, basada en el primer motivo.

Obra 27.

Aunque figuran dos sonatas bajo este número, hay muy poco de común entre ellas. Fueron publicadas en el mismo día que la sonata anterior, obra 26, anunciadas como ésta, en el número del 2 de Marzo de 1802 del *Wiener Zeitung*, pero ni aparecieron formando un solo cuaderno, según costumbre en sonatas que llevaban un mismo número, ni están dedicadas á la misma persona. El único punto de contacto, á más del de la fecha de su publicación, es de llevar ambas el título en italiano, y el de titularse tanto una como otra *quasi una fantasia*.

No ha dejado de chocar á algunos comentaristas la particularidad de figurar bajo un solo número dos obras con dedicatoria diferente; unos lo han interpretado como recurso de Beethoven para no poner demasiado en evidencia su pasión por Julietta Guicciardi, á quien está dedicada la segunda; otros como homenaje á ella, igualándola en la dedicatoria con la Princesa de Liechtenstein.

Probablemente no pertenecen á la misma época: la primera parece ser anterior á la segunda.

La forma, ya tratada con cierta libertad en la sonata anterior, en lo referente á la sucesión de los tiempos, y á la exclusión del *allegro* inicial, el más característico y de modelo más invariable, sigue avanzando aquí en independencia: en ambas está suprimido también el primer *allegro* y sustituido por un *andante* de forma original, y aun cuando en los movimientos restantes se acusa el abolengo clásico, hay en todos ellos ciertos rasgos de libertad que justifican el título de *quasi una Fantasia*.

Sonata número 13, en *mi bemol*.

Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Piano-Forte, composta e dedicata à Sua Altezza la Signora Principessa Giovanni Liechtenstein, nata Langravio Fürstenberg, da Luiggj van Beethoven. Ópera 27. Número 1. In Vienna, presso Giov. Capp.

Muy escasas son las noticias relativas á la Princesa Liechtenstein, á quien esta sonata está dedicada. Aunque sus relaciones con Beethoven fueron de gran amistad, y así parece demostrarlo la carta que le escribió este recomendándole á Ries, no aparece su nombre unido á ningún acontecimiento importante de la vida del compositor, ni aun desempeñando una figura principal entre sus relaciones de esta época. Nagel supone que la Princesa debe contarse entre el número de aquellas damas de la aristocracia vienesa, grandes amantes de la música y pianistas de gran mérito, que admirando en todo su valor la obra de Beethoven, buscaban su amistad y solicitaban sus lecciones, para asimilarse mejor el estilo y su intención,

La forma general está aquí tratada con más libertad que en

ninguna otra obra de esta época. Los tiempos se suceden sin pausa alguna, como sucesiones caprichosas, y sin que parezca predominar en ella un propósito psicológico ó una intención descriptiva.

Elterlein la considera más bien como fantasía que como sonata, y como una mezcla de canción, rondó, sonata y fantasía, sin que ninguno de estos modelos se acuse de un modo especial; de donde resulta, añade, una falta absoluta de unidad orgánica, un carácter fragmentario, como si se tratara de una prueba ó de un intento de reforma, y en la que aun choca más lo heterogéneo de la expresión y las abruptas transiciones de un sentimiento á otro.

Lenz es de la misma opinión; solo Nagel indica que aunque desprovista del nimbo romántico de otras obras, hay en ella esa gran fuerza moral tan característica de Beethoven, con su alegría creadora y su bella luz.

Los apuntes relativos á la composición de esta sonata que se encuentran en los cuadernos de Beethoven, parecen hacer remontar la fecha de su creación, á lo menos en lo relativo á alguno de sus tiempos, á 1801 ó quizá á un año antes.

Andante.—Allegro.—Andante.—El *allegro* aparece aquí como un episodio del *andante*, como su trío, según la indicación de Marx.

El tiempo comienza con la sencillez de un tranquilo canto popular, y conserva este carácter á través de todo él, en sus sencillas y persistentes apariciones sucesivas. Es de una infinita nobleza de sentimiento, dice Nagel, con su sencillez y finura de línea, su color harmónico, siempre meditativo, elegiaco, mezclado con más vivos rasgos de acción. Todo él está subrayado con abundantes indicaciones de piano y pianísimo. La última presentación del canto va desvaneciéndose hasta enlazarse con el

Molto allegro e vivace.—No lleva el título de *scherzo*, ni lo es propiamente, á pesar de estar vaciado en este modelo. De gran originalidad, lleva claramente el sello de Beethoven. Hay en él, dice Marx, un vivo anhelo, lleno de secreta y contenida pasión; una inquietud amenazadora, dice Nagel, siempre terca y apasionada.

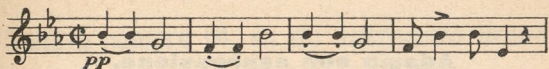
Contrastan en su desarrollo el carácter ligado y contenido del principio, con el cortado, humorístico y gracioso del trío, tras el cual vuelve á reproducirse la primera parte más inquieta y amenazadora.

Adagio con espressione.—Allegro vivace.—El *adagio* es propiamente una introducción al *allegro* final. Las indicaciones de matices se multiplican en su caliente y profunda melodía y alguno de sus giros ha sido muy usado después por algunos compositores italianos. Por una cadencia en estilo de fantasía se une al *allegro* final, una brillante y agitada composición, con rasgos fantásticos, como una ronda de sílfides (Elterlein); resueltamente juvenil, fluido, fuerte y humorístico, lleno de vida fresca y alegre, sin que asome jamás la menor sombra de triste resignación (Nagel).

Su forma sigue la del rondó, pero la última aparición del tema está sustituida por un recuerdo del *adagio*, en mi bemol, seguido de una corta *stretta*.

Andante.—Allegro.—Tempo I.

En mi bemol, pianísimo, comentado por una discreta intervención del bajo, canta la mano derecha la melodía



compuesta de dos partes, ambas repetidas, en el estilo del modelo para un tema con variaciones. Un episodio, constituido por un nuevo canto, cuya primera parte en mi bemol se repite también, hace aparecer luego la melodía primera, variada ligeramente en sus repeticiones.

La parte central es un *allegro* en do mayor, y en seis por ocho. Su motivo característico comienza así,



y repetida su primera parte, y desarrollado en su segunda (sin repetición) termina con una escala, en un calderón.

El tema inicial (*tempo primo*) vuelve á aparecer, reducido á su exposición sencilla, cantando la melodía el bajo en las repeticiones, y seguido de unos pocos compases de *coda*.

Al terminar, lo hace con la indicación: *attacca subito l'Allegro*.

Molto allegro e vivace.

Aunque no lleva el nombre de *scherzo*, está construido en esa forma. La primera parte está en do menor, caracterizada por el empleo constante del arpeggio en la melodía y en el acompañamiento.



Tras las dos acostumbradas repeticiones, sobre un ritmo constante del bajo, canta la mano derecha, en la bemol, comenzando el motivo del trio



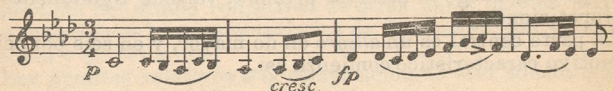
que se desenvuelve también con sus repeticiones clásicas, desarrollándose toda la segunda sobre el acorde de 7.^a de dominante.

En vez de repetirse la primera parte, está escrita de nuevo, reproduciendo al principio exactamente la forma de su exposición y contrastando luego el *sempre staccato* del bajo, con el *sempre legato* de la parte superior, ahora constantemente sincopada.

Sin interrupción se enlaza con el tiempo siguiente.

Adagio con espressione.

Debe ser considerado este tiempo como introducción al *allegro* final. En la bemol, y piano se inicia la melodía



seguida luego de un episodio en mi bemol, que por un *decrecendo*, vuelve á hacer oír la anterior idea una octava más alta, y con un acompañamiento más movido y de mayor interés. Un pasaje rápido en estilo de cadencia, va seguido de la indicación: *attacca subito l' Allegro vivace*.

Allegro vivace.

En mi bemol, y en forma de rondó. La exposición inicial del motivo predominante se produce en la región grave del piano á dos voces, acompañado de un dibujo en semicorcheas.



Repetido á la octava superior, con la agregación de un segundo motivo que completa el tema, se une, por una transición fundada en el motivo inicial, con el segundo tema en si bemol, reducido al dibujo



y completado después con un nuevo apunte arpegiado. Por un breve enlace vuelve á producirse el primer tema íntegro.

En la parte central se desarrolla temáticamente el motivo inicial, apareciendo después un corto episodio con terceras en el bajo, que presenta, á poco, la tercera entrada del tema del rondó, seguida de la transición y del segundo tema en la tonalidad fundamental, todo con algunas alteraciones.

La cuarta y última aparición del tema está aquí sustituida por un fragmento del Andante, ahora en mi bemol, enlazado por una cadencia con el *presto* final que actúa como *coda* y construido con un pequeño fragmento del primer motivo.

Sonata número 14, en do sostenido menor.

Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Piano-Forte, composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi, da Luigi van Beethoven. Opera 27. Número 2. In Vienna presso Giov. Cappi.

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 dieciséis 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 el profesor y la 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. La primera versión parece ser hoy la más autorizada.

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 pelicano, 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 corazón, 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, como en la sonata anterior, formando una sola sucesión, como si obedeciera 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.

Adagio cantabile.—Se inicia preludiando lentamente. Su melodía quejumbrosa, inmovil 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.

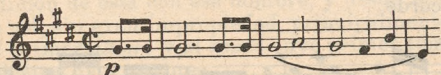
Allegretto.—Colocado entre el romántico sentido del *adagio*, y la impetuosa pasión del final, ha sido criticado por algunos (Elterlein entre ellos) como extraño al sentimiento de la obra, como número que desentona en su ambiente poético. Sólo un des-

conocimiento de su verdadero carácter ha podido motivar esta apreciación. Liszt lo llama una flor entre dos abismos; Reineke 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, este 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!

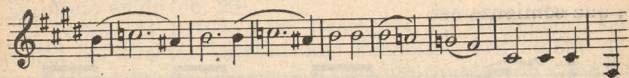
Presto agitato.— Tempestuoso, agitado como un huracán, presenta ante nosotros la lucha de un gigante contra el poder de las tinieblas (Elterlein). El soñador no perece, su felicidad y sus esperanzas se han desvanecido al contacto con la realidad, y, sin embargo, continúa viviendo, sin reposo, entre la 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 tresillos y un bajo tranquilo é interesante. Sin transición, aparece un segundo motivo que comienza en si mayor

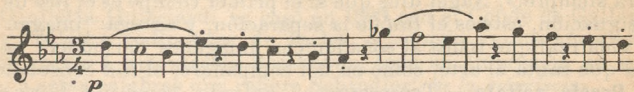


siempre con la misma fórmula de acompañamiento, y siempre muy melódico y cantable. El corto desarrollo tiene como base el primer motivo.

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 sínco-pas. La segunda repetición se inicia con un motivo, análogo por su ritmo con el 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 utiliza el mismo motivo, 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 motivo, 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 motivo, 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 aun más la tonalidad en do sostenido menor.

Obra 28.

Sonata número 15, en *re mayor*.

Grande Sonate pour le Piano-Forte, composée et dédiée à Monsieur Joseph Noble de Sonnenfels, Conseiller aulique, et Secretaire perpétuel de l'Academie des beaux Arts, par Louis van Beethoven. Oeuvre XXVIII à Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie.

También esta sonata es generalmente conocida con un sobrenombre, con el de *Sonata Pastoral*, no indicado ni autorizado por su autor. Czerny fué el primero en señalar ese carácter como típico del rondó; más tarde Cranz, el editor hamburgués que al publicar la sonata obra 57 lo hizo con el título de *appassionata*, hizo una edición de ésta con ese nombre, y desde entonces todos la llamaron así, sin gran impropiedad, principalmente por lo que se refiere al primer *allegro* y al *rondó* cuyo primer tema parece un canto de aldeanos ó de pastores.

La sonata fué anunciada por el *Wiener Zeitung* de 14 de Agosto de 1802, pero fué compuesta un año antes. A la cabeza del manuscrito de Beethoven figuran estas palabras escritas por él: *Grande Sonata. Op. 28. 1801 da L. v. Beethoven*. Pertenece, por lo tanto, á uno de sus años más fecundos, al que vió nacer, además, las tres sonatas anteriores, las dos para piano y violín (obras 23 y 24) y el Quinteto en do (ob. 29).

El verano de 1801 lo pasó Beethoven en Hetzendorf, siendo huesped del Elector Maximiliano Francisco, disfrutando de las delicias del campo y casi exclusivamente consagrado á dar forma y á ultimar las composiciones planeadas durante el invierno anterior. El influjo de esa vida tranquila, de los apacibles bosques de Schönbrunn, parece haber determinado el carácter idílico de esta obra, la calma y la serenidad en que está inspirada.

José de Sonnenfels á quien está dedicada, es una personalidad literaria bastante conocida. De familia judía, convertido más tarde al cristianismo, gozando de una considerable fortuna, trabajó mucho como escritor y como polemista, colocándose á la cabeza del movimiento de avance en la civilización, de independencia del pensamiento, y fustigando, entre otros convencionalis-

mos artísticos, la manera grotesca de representar las obras en los teatros de Viena.

Cuando Beethoven le dedicó esta sonata tenía Sonnenfels sesenta y ocho ó sesenta y nueve años. De las relaciones que entre ambos mediaran nada se sabe, y aun hay quien supone, conociendo el carácter de Beethoven, y el sentido en que sus dedicatorias están hechas, que no existió ningún contacto íntimo entre ambos y que la ofrenda de esta obra no significa más que un tributo de admiración y un homenaje de entusiasmo al ardiente defensor de las ideas que él también profesaba.

Algunos años más tarde, en 1815, tuvo Beethoven el propósito de escribir una sonata pastoral. Nottebohm ha encontrado apuntes para ella, con ese título en un cuaderno de ese año, pero la obra no llegó á terminarla, y quedó, como tantas otras, reducida á unas ideas sin desarrollar, y sin ser posteriormente utilizadas.

Aunque el título de pastoral aplicado á la sonata ha encontrado general aceptación, no han faltado comentaristas que lo rechacen. Marx, por ejemplo, dice que ese nombre puede referirse sólo al primer tema del rondó, y que derivarlo de ahí para calificar toda la obra, es lo mismo que llamar escritores á Platón ó á Solon. Pero aun estos mismos no dejan de reconocer el carácter tierno, tranquilo, exento de pasión y de violentos contrastes. Sólo Nohl ha querido ver otro sentimiento como inspirador de esta obra, compuesta «en el verano del amor dichoso», pero su interpretación ha alcanzado muy poca autoridad.

La personalidad de Beethoven se acusa aquí presentando una fase bien distinta de la que muestra en las sonatas patética ó *appassionata*. aunque no menos natural, ni menos importante. Como observa Nagel, si en ésta no existe pasión de ninguna especie, no por ello, su sentimiento es menos fuerte, menos abrumador, ni su *pathos* menos enérgico. Elterlein la compara á la estatua de Jano, con una cara (el primer tiempo) mirando al porvenir, y otra mirando al pasado.

Allegro.—El carácter de tranquilidad y sencillez, que señala Marx; el de disposición interna de Reinecke; la expresión de luminosidad, la rica pintura de vida llena de encantadores cambios, de Elterlein, difieren poco entre sí. Marx agrega que una secreta intención parece revelarse á cada paso; Nagel señala como características principales y peculiares de este *allegro*, la persistencia de la pedal, su polifonía poco severa, y el admirable contorno de su línea melódica. La indicación de pastoral puede aplicarse con cierto fundamento á la parte expositiva; pero siempre resultará insuficiente para caracterizar la parte central del desarrollo.

Andante.—Aparece ante nosotros como si algunas nubes velaran á ratos el brillo del sol (Elterlein); como una balada antigua (Marx); los contrastes entre la seriedad del primer canto y la gracia y suavidad de su intermedio, en carácter de *scherzo*, deben ser expresados con gran cuidado (Reinecke); su carácter no es ni blando, ni sentimental, es sério, en un resuelto movimiento de avance (Nagel).

Según Ries, era este Andante el favorito de Beethoven, el que tocaba con más frecuencia y por el que sentía una especial predilección.

SCHERZO —Allegro vivaco.—La primera parte es originalísima

con sus sucesiones en octava, terceras y sextas: el trío, un rasgo de humor, con la obstinada repetición de un mismo motivo en todo él. Nagel lo encuentra parecido en su carácter al de la tercera sonata y al de la primera sinfonía, y aunque de menos importancia harmónica, afirma que no cede á ellos en gracia y originalidad.

RONDÓ.—Allegro ma non troppo.—Su primer tema es el que ha dado lugar al nombre de pastoral. Reinecke piensa al oírlo en las campanillas del rebaño y su evocación pudiera decirse que es la misma sugerida á otros escritores por este final. Los que menos encuentran en él una plácida visión del campo; Grove apunta, que ninguna otra obra de Beethoven, exceptuando el andante de la sinfonía pastoral, se halla en una relación tan íntima con la naturaleza como el rondó de esta sonata.

La forma aparece tratada con gran libertad: los motivos trabajados con gran ductilidad y acierto. Lenz ha dicho al hablar de este aspecto de la obra de Beethoven, que mientras los compositores anteriores creaban un tema y se quedaban dentro de él, Beethoven los crea y los desarrolla, expansionándolos, expresando el jugo que contienen.

Allegro.

Sobre una pedal del bajo, canta la mano derecha, piano, en re mayor, muy ligado, el primer tema que comienza así.



Repetido este motivo á la octava superior, continúa exponiéndose en la región primitiva el complemento del mismo, repetido luego, como el primero, una octava más alta. En el período de transición aparecen sucesivamente tres motivos distintos, ligeramente desarrollados, el último de los cuales, es una anticipación, en tonalidad diversa, del segundo tema, en la mayor, con el que aparece enlazado. Se inicia así.



Un nuevo motivo surge después uniéndose con el período de cadencia.

El desarrollo se basa casi exclusivamente en el primer tema, y sobre todo en los cuatro últimos compases del motivo antes inserto. Un largo episodio utiliza el penúltimo compas de ese motivo, apareciendo tras él, y después de un enlace construido sobre el acorde de fa sostenido mayor, un recuerdo del motivo característico del período de cadencia.

La reproducción de la primera parte aparece ahora más adornada en algunos momentos, aunque sin grandes alteraciones, terminando con una *coda*, fundada en el motivo inicial.

Andante.

Está dividido en tres partes, en forma análoga á la del minué ó *scherzo*.

El tema principal, en re menor, lo canta la mano derecha, piano, sobre un acompañamiento *staccato* del bajo.



Al comenzar la segunda repetición, un motivo nuevo prepara la nueva aparición del anteriormente oído, que vuelve á reproducirse algo modificado.

La parte central, en re mayor, considerada por algunos, como variación del tema anterior, comienza así



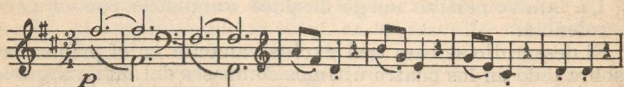
y se desarrolla siempre en el característico ritmo notado, con sus dos repeticiones clásicas.

La vuelta á la primera parte está ahora nuevamente escrita, con adornos y variaciones del tema principal, aunque conservando siempre su armazón primitiva.

En la *coda* aparecen los primeros compases del primer tema y de la parte central, éstos como continuación de aquéllos, resolviéndose en unos arpeggios que conducen al final.

SCHERZO.—Allegro vivace.

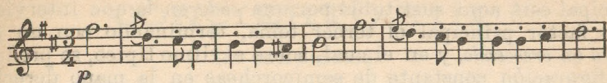
Los dos motivos siguientes, en piano,



llenen toda la primera parte, con sus dos repeticiones. El primero se presenta cada vez con mayor interés, en terceras, en sextas

engendrando también el episodio con que comienza la segunda repetición.

El trío, en si menor, lo constituye una melodía cantable reproducción constante del mismo motivo



acompañada por un dibujo en octavas sucesivas del bajo. Su segunda parte no tiene repetición.

Con el *da capo* tradicional termina el tiempo.

RONDÓ.—Allegro. ma non troppo.

El ritmo con que comienza el bajo y con el que acompaña todo el primer tema, persiste á través de casi todo el tiempo. Tras dos compases de preparación en el que ese ritmo se hace oír, canta la mano derecha, piano, el motivo en re mayor



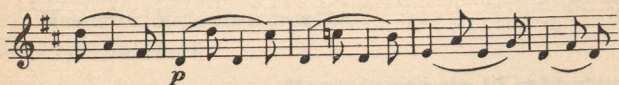
que sigue formando el primer tema después de otro silencio, en el que solo se hace oír el ritmo del acompañamiento. Un pasaje arpegiado en semicorcheas, hace aparecer, á poco, el segundo tema en la mayor, con el ritmo típico de este tiempo, expuesto en forma de imitación á tres voces



tratado luego como variación, y continuado en seguida hasta completarlo.

Por un corto episodio de enlace vuelve á presentarse el tema principal en la misma forma de su exposición.

La parte central se funda al principio en un nuevo motivo, que no es sino una variación del dibujo inicial del bajo, con su ritmo característico



uniéndosele después un nuevo elemento independiente, utilizado en todo el resto de esta parte central.

El primer tema vuelve á aparecer con algún mayor adorno en sustitución de los silencios; la transición conduce de nuevo al segundo tema, ahora en re mayor, y la última aparición del tema principal está aquí sustituida por una *coda* en la que interviene como factor principal el tercer tema, terminando con un *piu allegro en crescendo*, y en el cual, sobre el ritmo típico, se produce una figuración constante de semicorcheas en la mano derecha, hasta terminar en fortísimo.

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se verificará el Miércoles 17 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 16, en *sol mayor*: Op. 31, número 1.

SONATA número 17, en *re menor*: Op. 31, número 2.

SONATA número 18, en *mi bemol*: Op. 31, número 3.