

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VI.—1906-1907

CONCIERTO XI

(109 de la Sociedad)

EDUARDO RISLER

Sonatas de piano de Beethoven

III

Programa

Primera parte

SONATA número 8 (patética), en *do menor*: Op. 13 (1.^a vez).

- a) *Grave. Molto allegro e con brio.*
- b) *Adagio cantabile.*
- c) **Rondó.** *Allegro.*

Segunda parte

SONATA número 9, en *mi mayor*: Op. 14, número 1 (1.^a vez).

- a) *Allegro.*
- b) *Allegretto.*
- c) **Rondó.** *Allegro comodo.*

SONATA número 10, en *sol mayor*: Op. 14, número 2 (1.^a vez).

- a) *Allegro.*
- b) *Andante.*
- c) **Scherzo.** *Assai allegro.*

Tercera parte

SONATA número 11, en *si bemol*: Op. 22 (1.^a vez).

- a) *Allegro con brio.*
- b) *Adagio con molt' espressione.*
- c) **Menuetto.**
- d) **Rondó.** *Allegretto.*

Descansos de 15 minutos.

Piano Erard.

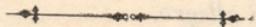


EDUARDO RISLER

Por cuarta vez toma parte este célebre artista en los conciertos de nuestra Sociedad. Nació en Baden de padres franceses, en 1873; estudió con Diémer y con Dubois en París. En 1896 desempeñó las funciones de repetidor en el teatro Wagner en Bayreuth.

Su fama de pianista se ha hecho universal en estos últimos años, principalmente como intérprete de Beethoven y de sus sonatas.

En Berlín, en Londres, en París (dos veces) y en algunas otras capitales ha ejecutado recientemente el ciclo completo de ellas, siendo unánimemente proclamado como uno de sus intérpretes más fieles y autorizados.



Ludwig van Beethoven.

(1770-1827)

LAS SONATAS DE PIANO

—
Obra 13.

Sonata número 8 (patética) en *do menor*.

Grande Sonate pathétique pour le Clavecin ou Piano-Forte, composée et dédiée à Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky par Louis van Beethoven. Oeuvre 13. Bey Joseph Eder am Graben.

Sólo median entre las anteriores sonatas y la patética el trío para piano, clarinete y violonchelo (obra 11) publicado en Octubre de 1798, y las tres sonatas para piano y violín (ob. 12), anunciadas en Enero de 1799. De la Sonata patética no se sabe con certeza la fecha exacta de su publicación. Nagel presume que fué editada hacia fines de 1799, por cuanto en 18 de Diciembre de ese año, el editor Hoffmeister de Viena la anunciaba como existencia á la venta.

Como los tres tríos que componen la obra 1, está dedicada al Príncipe Carlos de Lichnowsky, al gran protector de Beethoven en esta época, al mismo á quien después dedicó la sonata obra 26 y la segunda sinfonía. Beethoven había vivido algún tiempo en su palacio, y la Princesa sentía tal veneración por él, que «hubiera querido meterlo bajo un fanal, para que no lo tocaran los profanos» según Beethoven mismo contaba.

Como en otras casas de la nobleza vienesa, en la del Príncipe Lichnowsky se rendía culto ferviente á la música; el que después se llamó Cuarteto Beethoven, concurría asiduamente todos los viernes, para hacer oír las obras del maestro, quien dió á la brillante sociedad del Príncipe las primicias de muchas de sus composiciones de esta tiempo, entre ellas, las de esta sonata. Beethoven decía siempre hablando de este primer período de su vida de Viena, que había estado rodeado de un círculo de personas que comprendían su arte y penetraban en él.

Mucho se ha hablado de la influencia de la ejecución de Cramer en la composición de esta obra. Nagel y algunos otros la niegan, fundados en que el primer viaje de este pianista á Viena fué en Septiembre de 1799, cuando la sonata patética estaba ya terminada. Alguno de sus tiempos, el rondó, no estuvo concebido primitivamente para ella, ni aun para una composición

de piano solo: los estudios de su tema principal aparecen escritos para piano y violín, entre otros apuntes para los tríos (obra 9), y aun posteriormente, en otro cuaderno perteneciente al año 1798. Cramer, como pianista, fué el único rival de Beethoven en esta época, según cuenta Ries: su técnica era más depurada y perfecta en los detalles, la de Beethoven más vigorosa y enérgica.

De todos modos la sonata patética tuvo un gran éxito cuando se publicó, fué la primera obra de Beethoven que se extendió rápidamente y que alcanzó inmediata popularidad. Contribuyó á ello, según unos, el grado de dificultad media, con que su mecanismo está tratado, ni tan fácil que pudieran apoderarse de él los principiantes, ni tan difícil que exigiera una técnica grande; según otros, la sujeción de su título *patética*, que al precisar el sentimiento que la habia inspirado, hacia más fácil su penetración, para aquellas personas no dotadas de verdadero sentimiento musical.

Aun ese título ha dado margen á grandes comentarios por ser la única sonata que lo recibió de Beethoven mismo: Reinecke solo lo encuentra estrictamente aplicable al primer tiempo, y especialmente al *grave* de su introducción, no á los demás; otros añaden que casi todas las obras de Beethoven son tan patéticas como esta sonata, y que no hay en ella ningún rasgo especial, dentro de ese sentimiento, que la distinga particularmente; Marx considera el carácter patético, no solo en la amplitud melódica, sino más principalmente en las numerosas ocasiones que requieren una cierta energía de ejecución; el período *Allgemeine Musik Zeitung* decia, poco tiempo después de publicada, que «no sin fundamento llevaba el título de *patética*, puesto que su carácter dominante es el de la *pasión*».

Por último Schindler escribe acerca de ella, después de citar un pasaje de Ries, sobre la manera como Beethoven ejecutaba sus propias obras: «Lo que la sonata patética llegaba á ser cuando Beethoven la tocaba—aunque dejara mucho que desear como pureza de ejecución—solo pueden concebirlo los que hayan tenido la suerte de escuchársela. Se necesita fijarse mucho para convenecerse de que era la obra tan conocida. Toda la música, bajo sus dedos aparecía como una nueva creación, produciendo maravilloso efecto, principalmente por su uniforme estilo *legato*, que era una de las más notables características de su manera como pianista».

Grave.—Molto allegro e con brio.—La forma de este tiempo está determinada, según apunta Nagel, por su mismo contenido: la introducción no es ya el pórtico decorativo de Haydn, que prepara la entrada alegre y primaveral del tiempo al que precede; aquí forma parte de él, se teje y se entrelaza con sus ideas, y hasta aparece su motivo en el desarrollo, como elemento principal: no es aun la profundidad de las obras finales, pero sí el gérmen de ellas como energía y fuerza de lenguaje. Los demás comentaristas han escrito mucho sobre ella: Reinecke llama la atención sobre la persistencia del modo menor en todo el tiempo, donde solo hay un fragmento en mayor; Elterlein insiste en el carácter tormentoso que lo invade, como una corriente de lava, solo interrumpida por las apariciones del segundo tema, suplicante y suave; Marx, in-

dica de una parte, que el *allegro* debe ser cuatro veces más rápido que el *grave*, y al hablar de la importancia de éste dice que no se debe considerar como una simple intervención de sonidos ó de acordes, sino que tiene un propósito determinado en la mente del compositor, quien por tres veces, antes del final, señala magestuosamente á esa solemne introducción de la obra.

Como particularidades de forma, á más de las ya señaladas—importancia é intervención del *grave* en el curso del *allegro*, persistencia del modo menor, etc.—debe añadirse la extraordinaria longitud del segundo tema con sus dos partes en mi bemol menor y mi bemol mayor, y su reaparición, al final, en fa menor y do menor.

Adagio cantabile—Este tiempo, como hace observar Nagel, es familiar y admirado, aun por los menos conocedores de la obra de Beethoven. Su belleza viril, su intimidad, su perfección de su melodía, de su armonía, de sus proporciones, ha hecho decir á algún comentarista que podrá haber cantos más profundos, pero no más bellos que el de este *adagio*. Está en forma de *lied* y su tranquila paz, se apodera en seguida del oyente.

RONDO.—Allegro.—El tema inicial ofrece al principio, como hace notar Reinecke, una curiosa coincidencia con las cuatro primeras notas del segundo tema del primer tiempo. El carácter de todo él es más infantil, más ligero, más juguetero que enérgico, principalmente en los motivos, no tanto en los desarrollos.

Se echa aquí de menos al Beethoven anterior (Nagel), el intenso *pathos* del primer tiempo, y la maravillosa poesía del segundo (Reinecke); parece aun más mozartiano que los finales de las anteriores sonatas (Elterlein), etc.

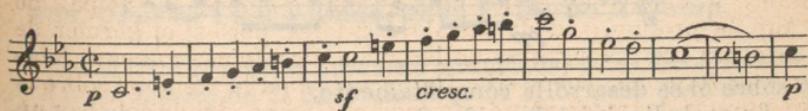
Grave.—Molto allegro e con brio.

La introducción en do menor, en carácter patético y con sus frases entrecortadas, comienza así,



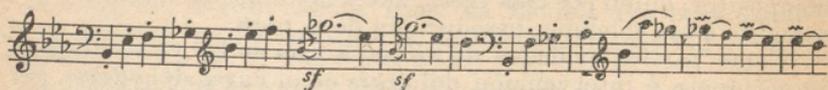
y sobre el ritmo del motivo inicial se desenvuelve toda ella con abundantes modulaciones, á veces con carácter cromático, hasta atacar el *allegro* después de una rápida escala cromática descendente.

Molto allegro.—Se inicia en piano, en do menor, sobre una pedal en trémolo medido.



El periodo de transición está completamente construído sobre este tema inicial, siempre tratado impetuosamente, y en progre-

sión ascendente, hasta hacer aparecer el segundo tema en mi bemol menor, más tranquilo, y sobre otra fórmula de acompañamiento.



Este segundo tema se compone de dos partes: la primera, ampliamente desarrollada, utiliza siempre el dibujo melódico apuntado; la segunda en mi bemol mayor, de carácter menos cantable, vuelve á utilizar el movido acompañamiento de los dos periodos anteriores. Una nueva aparición del motivo inicial del *molto allegro*, inicia el período de cadencia, de muy breves proporciones.

El desarrollo comienza con un recuerdo de la introducción (*Grave*). Después utiliza casi exclusivamente el motivo inicial del *allegro*, alternándolo con el dibujo melódico de la introducción, hasta predominar exclusivamente el primero, terminando con una especie de cadencia formada por la repetición descendente de un mismo dibujo que enlaza con la vuelta del primer tema.

En la reproducción de la primera parte, el período de transición aparece más alargado; el segundo tema se produce ahora en las tonalidades de fa menor y do menor respectivamente, y al terminar el período de cadencia sobre un calderón, comienza la *coda*, constituida por un fragmento de la introducción y un recuerdo del primer tema.

Adagio cantabile.

En forma de *lied*. La melodía, dulce y suave aparece en la región central del piano.



Reproducida una octava más alta, va seguida de un episodio de enlace en fa menor, muy melódico, que precede á una nueva exposición íntegra de la misma.

La parte central, en la bemol menor—pianísimo—apunta el motivo nuevo,



y sobre él se desarrolla completamente.

La melodía inicial vuelve á aparecer como en su exposición, primero en la región central, después una octava más alta, con un acompañamiento de mayor interés, y va seguida de una frase melódica nueva, que constituye la parte principal de la *coda*.

ven del año 1795, y aun quiza su primera idea se remonte á alguna época algo anterior. De la segunda no se conocen los trabajos preliminares, pero, sin duda, es también anterior á 1799, aunque no tanto como la primera.

De la Baronesa de Braun, á quien aparece dedicada esta obra, no hay tampoco muchas noticias. Nagel indica solamente, que al poco tiempo de llegar á Viena tenía su capilla de músicos, como otras familias aristocráticas; recuerda las relaciones posteriores de Beethoven con el Barón, cuando se ejecutó el *Fidelio*, y que á la Baronesa está también dedicada la sonata para piano y trompa (obra 17).

Por sus dimensiones y por su carácter son inferiores á las precedentes. Elterlein las llama «las sonatas más débiles del primer período,» con su intención inocente, y sus sentimientos sencillos; Marx las encuentra atractivas y encantadoras, y Schindler, continuando la referencia á lo dicho por Beethoven respecto de la intención poética que le había inspirado el *largo* de la séptima sonata (véase en la obra 10, núm. 3) añade: «En las dos de la obra 14, todos reconocían inmediatamente, en la época en que fueron compuestas, el conflicto entre dos principios ó un diálogo entre dos personas, dada la manera de estar tratados los motivos.» En otro pasaje de su biografía insiste sobre ésto diciendo, que ambas sonatas tenían por asunto un diálogo entre marido y mujer, ó entre dos amantes, diálogo aun más significativo en la segunda sonata que en la primera. Marx, al comentar este dicho de Schindler, pone en duda su veracidad y desconfía de que esas palabras fueran realmente de Beethoven.

Sonata número 9, en *mi mayor*.

Poca ilustración dan los comentaristas sobre ella. Algunos como Elterlein, se excusan de penetrar en su examen, por su intención inocente y sus sencillos sentimientos; Reinecke la llama sonata favorita, en la que alguna vez aparecen las tintas de la melancolía. En lo que generalmente convienen es en que es inferior á la segunda, y en que se acusa en ella un Beethoven encantador aunque menos personal que el de las anteriores.

Un dato curioso es que fué transcrita, cambiada su tonalidad en la de fa mayor, y publicada así como cuarteto para instrumentos de arco, *d'après une Sonate composée et dédiée à Madame la Baronne de Braun par L. v. B., arrangé par lui même*. Este arreglo fué editado en Mayo de 1802 por el *Bureau d'Arts et d'Industrie* en Viena, sin número de obra.

Allegro.—En opinión de Reinecke predomina en el primer tiempo un sentimiento velado, tierno, con su matiz casi constante en piano ó pianísimo.

Schindler al detallar la manera como Beethoven lo ejecutaba, señala la gravedad y dignidad de carácter que atribuía al pasaje en corcheas del principio, añadiendo que al introducir el segundo tema en si menor, el diálogo «se hacía sentimental;» que el tiempo dominante en este *allegro*, era más bien el de *andante*, aunque no

mantenido regularmente, y que las fluctuaciones de movimiento, los contrastes dinámicos y de expresión, hacían claramente perceptible el diálogo sin el menor esfuerzo de imaginación.

Allegretto.—Reinecke se expresa así: «Un sentimiento particular que podría ser llamado, como de tranquila resignación domina en él. Un pintor, al oírlo, pensaría quizá en pálidos colores ó en suaves líneas onduladas; mientras otros, y yo soy de ese número, desecharían esas evocaciones, para entregarse sólo al mágico efecto de los sonidos, al sentimiento que en nosotros despierta y que ni la poesía ni la pintura pueden abordar. El mayor (parte central) aparece aquí como un dulce consuelo.»

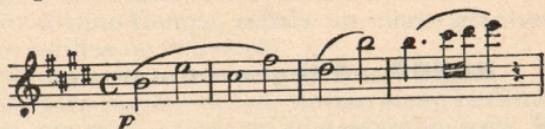
Lenz lo llama un *scherzo* beethoveniano del segundo período, reducido en sus dimensiones, y es, sin duda, el tiempo culminante de la sonata.

Beethoven tocaba su primera parte, dice Schindler, más bien como *Allegro furioso*, haciendo una larga pausa sobre un acorde (no marcado con calderón). En el *maggiore*, agrega, el tiempo se hacía más moderado y el estilo más expresivo; sin añadir una sola nota, lo acentuaba de tal manera que sería imposible explicar el efecto que obtenía.

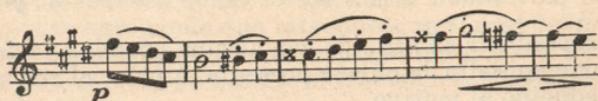
RONDÓ.—**Allegro comodo.**—Para Nagel es inferior á los precedentes, por su insignificancia, la falta de interés en sus variaciones, y de atractivos melódicos y rítmicos. Schindler no insiste tampoco gran espacio en la interpretación que Beethoven le daba, limitándose á decir que generalmente mantenía el tiempo marcado.

Allegro.

El primer tema se presenta en mi mayor, piano, unido á un sencillo acompañamiento rítmico.



Los diversos motivos que lo componen van apareciendo sucesiva y lógicamente. Una nueva iniciación del primero caracteriza el período de transición, tras el cual hace su entrada el segundo tema en si mayor, reducido á la línea melódica, y sin que la armonía intervenga más que para acentuar las cadencias.



Su desarrollo ocupa algún espacio, uniéndosele después un nuevo motivo, cuyo final se enlaza con el breve período de cadencia en el que el motivo inicial de este tiempo aparece en el bajo.

La parte de trabajo temático utiliza al principio ese mismo

motivo, resuelto después en un episodio nuevo sobre un acompañamiento más movido, y continuado más tarde en el bajo, para preparar la vuelta de la primera parte.

El primer tema aparece ahora en fuerte, en acordes, acompañado por rápidas escalas de la mano izquierda, la transición algo alterada, el tema segundo en el tono principal, y el período de cadencia se prolonga en una *coda* construída exclusivamente sobre el primer motivo.

Allegretto.

En mi menor, y doblado el canto en el bajo, se inicia en piano,



ocupando su desarrollo toda la primera parte, sin estar escrita en ella repetición alguna.

En la central—*maggiore*—en do, aparece un nuevo motivo, siempre en piano, presentado con gran sencillez.



En él están escritas las acostumbradas repeticiones.

La vuelta á la primera parté, en menor, va seguida de una *coda* en la que se apunta el motivo inicial del mayor, para resolverlo en la cadencia que conduce al acorde final.

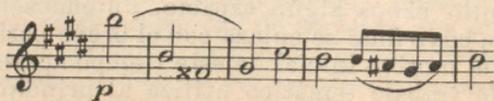
RONDÓ.—Allegro commodo.

Sobre un acompañamiento en tresillos, piano, canta la mano derecha el tema principal,



vuelto á reproducir en seguida con alguna pequeña variación.

Un corto episodio de enlace presenta, á poco, el segundo en si mayor, reducido al motivo



que se repite en seguida un poco variado, para volver á dejar el puesto al tema principal, íntegramente reproducido.

La parte central, en sol mayor, comienza así,



y toda ella se desarrolla en la misma figuración, con el interés melódico principalmente en el bajo.

Por una escala cromática se enlaza nuevamente con el tema principal, que como antes, va seguido de un corto episodio, como introducción del segundo tema, ahora en la mayor. La última aparición del tema principal, variado, va seguida de la *coda*.

Sonata número 10 en sol mayor.

Continuando Schindler su explicación de estas sonata, según los recuerdos de sus conversaciones con Beethoven, advierte que el diálogo entre las dos partes, representa aquí la oposición de dos principios, que Beethoven designaba con el nombre de la SÚPLICA y la RESISTENCIA. Como antes se ha dicho, ni como verosimilitud ni como apropiadas han alcanzado gran crédito estas manifestaciones: muchos las han discutido, otros las han negado, y algunos han hecho notar que aun las sonatas de Haydn y de Mozart podrían explicarse desde ese mismo punto de vista.

Hermana gemela de la anterior, llama Reinecke á ésta alegre sonata, en cuyo último tiempo, señala un cierto gracioso humorismo; Marx la califica de deliciosa.

Como la número uno, consta solo de tres tiempos.

Allegro.—Es, para Nagel, idílico, tierno, siempre dentro de un mismo carácter, sin gran exceso en su desarrollo; para Marx, un tiempo de finura y de gracia, con su primer motivo tierno y ligado, su segundo tema cantando en terceras esa melodía inocente y sencilla, y su desarrollo, un diálogo más animado y más serio. Los demás comentaristas no difieren mucho en la calificación del carácter de este *allegro*, y aun Marx, en sus palabras, parece como si viniera á confirmar lo dicho por Schindler. Este, al referir minuciosamente la manera como lo ejecutaba Beethoven, resume sus observaciones agregando que introducía en él grandes fluctuaciones de movimiento, artísticamente preparadas, y con variedad de delicados colores, sin contrastes extremos, con suaves inflexiones en la declamación.

Andante.—Es el primer andante desarrollado en forma de variaciones que aparece en la colección de sonatas. Su marco es muy pequeño: ni el carácter y proporciones del tema, compuesto de veintidós compases, ni el número de variaciones, reducido á tres, seguidas de una breve *coda*, ni los elementos ámplios, ni las

figuraciones complicadas, los adornos, el trabajo armónico ó contrapuntístico, las derivaciones del tema, alcanzan aquí el vuelo, la fuerza, ni la fantasía que en las obras posteriores: al contrario, todo es sencillo, franco, dentro de un marco de miniatura, que se compagina muy bien con la finura del primer tiempo, y el caprichoso humorismo del final.

SCHERZO.—Assai allegro.—Al tiempo final le ha dado Beethoven esta denominación. No debe considerarse, sin embargo, como un *scherzo* en el puro sentido de la palabra, sino más bien, según Nagel, como un *Impromptu-capricho*, en forma de rondó. Todo él rebosa frescura, capricho y humor: es de una ligereza y una gracia encantadoras, como una burla, como un jugueteo.

Reinecke apunta la observación curiosa de que su ritmo hace sentir más bien el compás de seis por ocho que el de tres por ocho en que está escrito.

Allegro.

Con las indicaciones de piano y *legato*, limitándose la mano izquierda á completar el ritmo de semicorcheas, como contestación á la melodía, se inicia el primer tema



de brevísima extensión. Un motivo nuevo de dos compases, sucesivamente variado, juega el principal papel en el episodio de transición para dar entrada al segundo tema, en re, con sus terceras características, que comienza,



tema que adquiere algún desarrollo y que se enlaza con el período de cadencia, en el que aparece un nuevo motivo melódico, con la indicación de *dolce*, en terceras también, y acompañado con sín-copas.

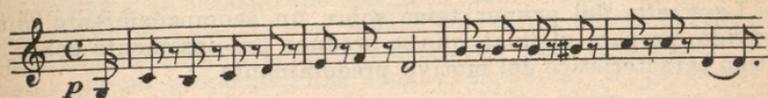
El desarrollo utiliza al principio el primer motivo del tema principal, en seguida el tema segundo, y nuevamente el primero, con su ritmo característico, en un extenso episodio que conduce á la reproducción.

La parte expositiva se reproduce aquí ligeramente alterada, con el segundo tema en sol, y va seguida de una breve *coda* que utiliza como material el motivo primero de este tiempo, terminando graciosamente.

Andante.

En forma de tema con variaciones. El tema se expone simplemente, contrastando el carácter cortado de su primera parte, con el ligado de la segunda, y alternando el interés melódico entre la parte superior y el bajo.

Comienza así.



Las variaciones se suceden en el orden siguiente:

Primera. El tema, ligado y cantable lo expone la mano izquierda, acompañado de sincopas constantes en la parte superior.

Segunda. La mano derecha, á contratiempo, produce el tema, siempre piano y *staccato*.

Tercera. *Sempre legato*: mientras la mano derecha varía el tema en una constante figuración de semicorcheas, el bajo reproduce el de la exposición, ligado y cantable.

La breve *coda* constituye un ligero recuerdo de la exposición primitiva del tema.

SCHERZO.—Assai allegro.

Reducido á su línea melódica, y con breves intervenciones harmónicas al final de las frases, se presenta el primer tema, piano, en sol mayor, que comienza así.



Un breve episodio en mi menor, lo hace aparecer nuevamente, seguido de un corto período de enlace, que prepara la parte central en do mayor, *dolce*, sobre un acompañamiento arpegiado, en semicorcheas.



Con la terminación de esta parte central, siempre apoyada en la misma melodía, se une un episodio muy corto, basado en el primer tema, que prepara la nueva aparición del mismo. En vez de ir seguida ésta del episodio que la continuó en la primera parte,

reproducéase aquí el que precedió á la parte central, desarrollándose después sobre elementos del motivo principal y dando entrada á uno nuevo



que se desarrolla por algún espacio.

La vuelta del primer tema sobre un acompañamiento muy movido, prepara el final, que se produce graciosamente sobre el ritmo característico del motivo predominante.

Obra 22.

Sonata número II, en si bemol.

Grande Sonate pour le Piano-Forte, composée et dédiée à Monsieur le Comte de Browne, Brigadier de S. M. J. de toute la Russie, par Louis van Beethoven. Oeuvre 22. (Bureau de Musique.—Hoffmeister und Kühnel.)

Aunque apareció con este título en 1802, su composición es bastante anterior, contemporánea de la sonata para piano y trompa (ob. 17) y de los seis cuartetos para instrumentos de arco (ob. 18).

Beethoven había conocido en Viena al director de orquesta y compositor Hoffmeister, y contraído una gran amistad con él. En 1799 salió Hoffmeister de esa capital con intención de hacer un viaje artístico, pero al llegar á Leipzig cambió de propósito, y en unión de Ambrosio Kühnel, organista de la capilla del rey de Sajonia, fundó la célebre casa editorial, que llevó y lleva su nombre.

En 15 de Diciembre de 1800 le escribía Beethoven lamentando no haber sabido antes la creación de esa firma, ofreciéndole varias obras suyas,— el septeto, la primera sinfonía, el primer *Concierto* para piano y esta sonata,— y rogándole que él mismo fijara los precios, ya que ni el uno ni el otro eran «judíos ni italianos,» y podrían entenderse bien.

Un mes más tarde otra carta de Beethoven fija, á petición de Hoffmeister, los precios de estas obras en veinte ducados cada una, menos el *Concierto* para el que señala diez, y explicando su petición añade que aunque el septeto y la sinfonía valen más, los pone en esa suma por no ser de tan fácil venta como la sonata. La carta añade estos párrafos curiosos. «La suma total será, pues, setenta ducados por las cuatro obras (875 pesetas según la equivalencia dada por Grove). No sé contar más que por ducados vie- nes: lo que haga eso en thalers de oro, ya lo averiguará usted,

porque yo soy tan mal negociante, como calculador. ¡Cuándo acabarán estos abominables negocios!.. Debía haber en el mundo un gran almacén donde el artista entregara sus obras, y tomara cuanto le hiciera falta. Como ahora están organizadas las cosas es preciso ser casi un comerciante y ¡cómo podré yo serlo nunca!»

Posteriormente, en otra carta de 4 de Abril de 1802, al mismo Hoffmeister, elogia el grabado de la sonata, quejándose del mucho tiempo que ha tardado en aparecer. Al principio de ella contesta Beethoven á un encargo que trasmitia Hoffmeister, de escribir, á petición de una dama, una sonata sobre Napoleón. Beethoven acoge la propuesta entre serio y bromista. «¿Les ha aconsejado el diablo que me propongan una sonata semejante? En plena fiebre revolucionaria, todavía se hubiera podido hacer, pero ahora ¡cuando todo vuelve al molde antiguo, cuando Bonaparte acaba de hacer un concordato con el Papa!.. He aquí mi respuesta. Esa señora puede contar con la sonata: desde el punto de vista *estético*, seguiré su plan, pero sin las tonalidades que me indica: precio, cien ducados... al cabo de un año la publicaré, dedicándosela, si en ello encuentra algún honor.» La sonata no llegó á hacerse.

Las relaciones de Beethoven con el Conde de Browne, á quien la sonata en si bemol está dedicada, se indicaron ya al hablar de la dedicatoria de la obra 10.

Entre las opiniones sobre ella, descuella una de Beethoven mismo, consignada en la segunda de las cartas á Hoffmeister antes citadas: «Esta sonata está pulimentada, mi querido amigo!», (*hat sich gewaschen*—está lavada), decía elogiando su propia obra, y esta frase interpretada de distintos modos por diferentes críticos, ha sido causa de que algunos la miren como obra demasiado retocada, no reconociendo en ella al verdadero Beethoven. Otros, en cambio, le otorgan un puesto más elevado, abriendo con ella el segundo período de su estilo, ó cerrando el primero.

No hay que buscar en esta sonata la profundidad de las obras posteriores, ni las tintas lúgubres, melancólicas ó apasionadas, que generalmente caracterizan al Beethoven de la segunda época. Para gustar toda su belleza basta entregarse á la expresión de íntimo anhelo y especial colorido que la caracteriza, sin pensar en el otro Beethoven. Como indica Nagel, con gran razón, el colocarse siempre en el punto de vista de la melancolía ó de la grandeza apasionada, ha perjudicado mucho á la primera parte de la obra de este compositor.

En ella, en la que termina con esta sonata, es un arte optimista, de confianza, gracioso, jovial, humorístico, con las solas excepciones que particularmente se han ido señalando.

Allegro con brio.—Beethoven vuelve á sonreírnos de nuevo, con luminosa jovialidad (Reinecke); una poderosa corriente de vida juvenil, alegre, fresca, persiste en este *allegro* (Elterlein). Nagel profundiza aun más. No es su belleza, dice, puramente formalista y exterior, no es sólo la alegría en el juego de sonidos lo que engendra este tiempo: su organización deja entrever una especial disposición de ánimo, una fuerza de vida, una alegría juvenil, una energía, mucho más intensa que la que aparece, por ejemplo, en las composiciones de Hummel, ó en la brillantez de estilo con que Lenz la califica.

Como en las anteriores sonatas el tema segundo es más extenso, y sus terceras características le dan una especial significación. El desarrollo está casi exclusivamente basado en la escala rítmica que aparece al final del período de cadencia.

Adagio con molt' espressione.—El novelista alemán Griepenkerl, en su novela corta «La fiesta musical ó los beethovenianos,» llamó á este tiempo el andante de los cisnes. «Como los deseos en el hombre, buscan los cisnes, engañados por una dulce ilusión, en las aguas tranquilas del lago las estrellas del cielo que se reflejan en sus ondas.» Hizo tanta fortuna la comparación (un cisne buscando estrellas en el agua) que muchos designan á esta sonata con el nombre de *los cisnes*, por la suavidad de los acompañamientos, sobre los cuales, la línea melódica, llena de anhelo, describe sus ámplios círculos.

Otro comentarista indica que todo el *adagio* se mueve en una atmósfera de romanza, influida por los mejores modelos de la música italiana.

MENUETTO.—Lenz, Elterlein y algún otro consideran los dos últimos tiempos como inferiores á los dos primeros, é influidos por el estilo de Haydn y de Mozart. Nagel niega esta influencia afirmando que Beethoven trata aquí, como en otras ocasiones, las formas antiguas, con un contenido distinto.

Como curiosidad puede citarse el motivo en sol menor con que se inicia el trío, y la semejanza que ofrece con el empleado por Mozart en el trío de su célebre *rondó alla turca*, de la Sonata en la menor.

RONDÓ.—**Allegretto.**—Es el tiempo más inferior de la sonata. Concebido en un sentimiento mozartiano, gracioso y amable, no hace olvidar los de análogo carácter que tan frecuentemente aparecen en la obra de este compositor. Nagel observa que el sencillo y gracioso juego de sonidos ni es propio de Beethoven, ni donde su obra se eleva á su altura única.

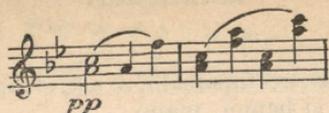
No dejan por eso de abundar en este rondó ciertas originalidades de forma, entre las que la más curiosa es la que se refiere á la parte central, hecha, en parte, con un motivo nuevo, y en parte también con el desarrollo de uno de los elementos anteriormente oídos, trabajado temáticamente.

Allegro con brio.

El motivo fundamental de este tiempo, en si bemol, iniciado en piano



se une por un *crescendo*, con una nueva idea melódica, acompañada en arpeggios, que completa el tema. La transición, entre otros motivos secundarios utiliza el antes señalado, en forma distinta, haciendo aparecer á poco el segundo tema, iniciado por el motivo en fa, pianísimo



y acompañado por escalas que conducen á un trino medido, ya oídas antes como inmediata preparación de este mismo tema. Su desarrollo se caracteriza por el empleo casi constante de terceras y sextas, y en el período de cadencia vuelve á intervenir el motivo inicial, seguido de una escala en fa mayor, cuyo ritmo juega un importante papel en la parte central.

Al principio de ésta utiliza como materiales el primer motivo, y el ritmo de la escala anterior, desenvolviéndose después más libremente, y predominando en toda ella esa escala y su ritmo característico, acompañado por una figuración constante de semi-corcheas, en la mano derecha.

En la reproducción, el episodio de enlace entre el primero y segundo tema aparece algo alterado, y termina sin *coda*, con el período de cadencia anterior, expuesto ahora en la tonalidad fundamental.

Adagio con molt' espressione.

Sobre un uniforme y sencillo acompañamiento canta la mano derecha, pianísimo, en mi bemol



continuando la melodía, que se extingue en la región grave del piano. Un nuevo motivo melódico, muy breve, que parece imitar la sonoridad de las trompas, da entrada, sobre una pedal del bajo, al segundo tema en si bemol, muy cantable



y conduciendo por una rápida escala ascendente al período de cadencia, compuesto solo con algunas repeticiones de su motivo característico.

El desarrollo es de cortas proporciones, y en él engendra el primer motivo del tema inicial, el episodio único de que se compone.

Con pocas alteraciones se reproduce la primera parte, terminada, como en el tiempo anterior, sin la agregación de *coda* alguna.

Menuetto.

El tema principal, acompañado, al estilo antiguo, por otra sola parte, comienza en si bemol, piano.



Como contraste, al comenzar la segunda repetición, se le opone un nuevo motivo, igualmente característico, que hace aparecer nuevamente el tema anterior, en la forma clásica.

El interés principal del trío, en sol menor, fuerte, está en el dibujo en semicorcheas del bajo.



Las dos repeticiones están construidas sobre él, y con la vuelta á la primera parte termina el tiempo.

RONDÓ.— Allegretto.

El tema principal en si bemol, lo expone la mano derecha, en piano, sobre un acompañamiento que hace resaltar aun más su carácter gracioso y amable.



Repetido después con octavas, prodúcese un nuevo motivo característico de la transición



que inmediatamente hace aparecer el segundo tema, caracterizado primero por unos arpeggios y continuado con este motivo, curioso por su ritmo y por la analogía melódica que presenta con el primer fragmento del tema principal.

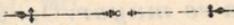


Por una preparación, vuelve á presentarse el primer tema repetido, como anteriormente.

La parte central se desarrolla sobre el motivo característico de la transición y sobre uno nuevo—una progresión del bajo, primero en terceras y luego en octavas,—alternando ambos elementos durante toda ella.

Una indicación del tema principal vuelve á hacerlo aparecer á poco, en el bajo, algo variado, seguido de su repetición, en la parte superior, con mayores adornos que anteriormente. La transición y el segundo tema, preparan su cuarta exposición, más variada y adornada, seguida de una *coda*, en la que aparece un nuevo motivo, y que termina con un último recuerdo del tema.

CECILIO DE RODA.



Tercera parte

El próximo concierto se verificará el sábado 13 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 12, en *la bemol*: Op. 26.

SONATA número 13, en *mi bemol*: Op. 27, número 1.

SONATA número 14, en *do sostenido menor*: Op. 27, número 2.

SONATA número 15, en *re mayor*: Op. 28.