

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO VI.—1906-1907

CONCIERTO XVI

(114 de la Sociedad)

EDUARDO RISLER

Sonatas de piano de Beethoven

VIII

Programa

Primera parte

SONATA número 30, en *mi mayor*: Op. 109.

- a) *Vivace ma non troppo.*
- b) *Prestissimo.*
- c) *Andante, molto cantabile ed espressivo.*

Segunda parte

SONATA número 31, en *la bemol*: Op. 110.

- a) *Moderato cantabile, molto espressivo.*
- b) *Molto allegro.*
- c) *Adagio ma non troppo. Arioso dolente.*

Fuga: *Allegro, ma non troppo.—L'istesso tempo dell'Arioso.—L'istesso tempo della fuga.*

Tercera parte

SONATA número 32, en *do menor*: Op. 111.

- a) *Maestoso.—Allegro con brio ed appassionato.*
- b) *Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile.*

Descansos de 15 minutos.

Piano Erard.

Ludwig van Beethoven.

(1770-1827)

LAS SONATAS DE PIANO

Obra 109.

Sonata número 30, en *mi mayor*.

Sonate für das Pianoforte componirt und dem Fraülein Maximiliana Brentano gewidmet von Ludwig van Beethoven. 109.^{ten} Werk. Eigenthun des Verlegers. Berlin in der Schlesingerschen Buch— und Musikhandlung.

(Sonata para piano compuesta y dedicada á la señorita Maximiliana Brentano por L. v. B. obra 109).

Las tres últimas sonatas se suceden sin interrupción en sus números de orden. Beethoven llevaba dos años sin publicar nada importante, consagrado á la composición de los *lieder* escoceses y de las variaciones sobre cantos populares encargadas por J. Thomson de Edimburgo, cuando algunos periódicos comenzaron á hablar de que sus últimos trabajos lo habían agotado é inhabilitado para producir nuevas creaciones. Estos comentarios, según refiere Schindler, divertían grandemente al maestro.

El Conde de Brunswick escribió á Schindler, inquieto por las noticias que corrían, y éste se apresuró á contestarle que Beethoven había estado en Mödling recogiendo ideas, «como una abeja,» y que había escrito después «de un tirón» tres sonatas para piano.

Los dos últimos tiempos de la primera de ellas fueron compuestos según Nottebohm en 1820; la obra completa fué publicada en Noviembre de 1821, dedicada á Maximiliana Brentano.

Años atrás había conocido Beethoven á Bettina Brentano, la amiga de Göthe, con la que éste siguió su *Correspondencia con un niño*. Las relaciones de Bettina con Beethoven, se habían colocado desde el primer momento en un pié de gran intimidad. Poco después de la primera entrevista escribía Bettina á Goethe: «Cuando le ví la primera vez, el universo entero desapareció para mí. Voy á hablarte de Beethoven; él es quien me ha hecho olvidarme del mundo y hasta de tí mismo ¡oh Goethe! No sé como expresarme, pero aunque parezca incomprensible é inverosímil, no creo que me equivoco asegurando que marcha á la cabeza de la humanidad. ¿Vivirá lo bastante para resolver el sublime problema que

ha planteado su génió? ¿Podrá alcanzar el fin ideal que se ha propuesto y legarnos la clave misteriosa que debe abrirnos las puertas de la verdadera felicidad?... Desde nuestra primera entrevista, viene á verme todos los días, si yo no voy á buscarle: por hablar con él, dejo las reuniones, los teatros y los museos.» La intimidad de Beethoven con Bettina se extendió á toda la familia de ella y principalmente á su hermano Franz, casado con Antonia Birkenstock. Hija de ellos era Maximiliana Brentano, una niña cuando la conoció Beethoven, ya muger cuando le dedicó esta sonata, enviándosela en 6 de Diciembre de 1821, con una carta rebotante de afecto y ternura. «¡Una dedicatoria,! decía en ella, Nó, no es una de esas de las que tanto se abusa. Es el Espíritu que une en este mundo á los hombres buenos y nobles, y que el tiempo no puede destruir. Ese Espíritu es el que te habla: lo tengo presente tal como era en tus años infantiles; con tu madre tan admirable y espiritual, con tu padre, de tan buenas y nobles cualidades, siempre preocupado por sus hijos... El recuerdo de una amiga noble no puede nunca apagarse. Acuérdate alguna vez de mí, bondadosamente. Un adiós cariñoso. El cielo bendiga tu vida y la de los tuyos.»

En esta sonata, como en la anterior vuelve Beethoven á hacer uso de las indicaciones italianas de movimiento, subrayando ó ampliando con indicaciones en alemán únicamente el tema y alguna de las variaciones del tiempo final.

Pocas sonatas han ocasionado comentarios tan diversos y tan opuestos. Marx, apenas si se detiene en el estudio de las tres sonatas finales; Reinecke nada dice de su carácter general; Elterlein la considera principalmente desde el punto de vista de su construcción formal, criterio aplicado también por otros comentaristas, quienes la califican de árida, endeble y difusa, por oír Beethoven en ella ciertas cosas que los demás oídos no pueden ni adivinar; para Nagel es una exteriorización de la misteriosa vida, de la elevación extraordinaria del espíritu de Beethoven, un círculo que, con ámplio vuelo, describe su fantasía por las alturas y profundidades del Universo, un anhelo interno puramente espiritual que termina en una tranquila resignación, con el especial colorido de sus variaciones lentas. Ninguno ha derivado la interpretación de esta sonata de la dedicatoria á Maximiliana Brentano ni del afecto del autor por Bettina, uno de los más hondos de su vida, de los que más difícilmente se resignó á perder.

Vivace ma non troppo.—La original construcción del tiempo ha sido muy distintamente interpretada. Nueve compases en *vivace*, van seguidos de un *adagio espressivo* que sólo ocupa siete: vuelve el primer tiempo, se reproduce el segundo, y termina con una vuelta al primero. Bülow considera el *adagio* como una fantasía libre; Reinecke como segundo tema, descubriendo la forma de primer tiempo de sonata á través de su desenfadada y libre construcción. El tema primero, dice Nagel, no llega al fin: se interrumpe con vehemencia como un tormentoso grito de dolor, para continuar con tranquilidad resignada, en libre fantasía. Agrega Nagel que las características de este tiempo las constituyen su formación original profusamente movida, la energía y la fuerza alternando con un sentimiento doloroso, la originalidad de sus

motivos y su misión en el conjunto, el extraño dualismo de sentimientos como reflejo del alma destrozada de Beethoven. Reinecke lo llama el más libre y fantástico de los tiempos iniciales en las últimas sonatas; Lenz no puede descubrir su sentido; Elterlein lo considera como una fantasía libre en la que el alma se sumerge en el mundo de los ensueños; Marx, por último, se fija especialmente en el *adagio* de un penetrante dolor, como una puñalada en el pecho, y en el breve coral que aparece hacia el fin.

Todo el tiempo es un *lied* de espiritual poesía, como un ensueño del alma, interrumpido dos veces, con más agitados pensamientos: como una meditación contemplativa de recuerdos ó dichas pasadas.

Prestissimo.—Todos los comentaristas fijan su atención en el curioso procedimiento de que aquí se sirve Beethoven. Los dos motivos principales aparecen en los primeros compases, uno en la parte superior, y otro en el bajo, trasladándose éste después á la parte superior como característico de la parte central.

Todo el tiempo es apasionado y enérgico, tempestuoso y movido, con su construcción mirando, en cierto modo, al pasado (Nagel). Marx encuentra en él un presagio funesto y una agonía de muerte. A Elterlein le surge la evocación de las Furias persiguiendo á Orestes, con su agitación nerviosa.

Andante.—El final de esta sonata es un tema con variaciones, y aunque todavía no se desarrollan éstas con el místico y profundo sentido de las de la sonata final, son tan inspiradas é internas, y se alejan tanto, por su concepción, de las obras anteriores que constituyen un ejemplar valiosísimo. Habla el tema, según Nagel, el lenguaje de la fuerza segura que domina sus pasiones, la seguridad en sí mismo, de una naturaleza fuerte, invadida después por un pesar pasajero: es, por su belleza y expresión como la suave luz de un sol vespertino, con sus sentimientos de paz y la tranquila serenidad de su alma. Marx llama al tema una de esas melodías llenas de sagrada devoción en las que el alma, en abstracción profunda, refleja el pasado, no pensando, sino dejando que los recuerdos se enseñoreen completamente de ella; y Lenz, analizándolas con un criterio especial, observa que el ideal contenido del tema no aparece aquí como centro de las variaciones, en las que el carácter de aquél aparece más ó menos desvirtuado.

Los comentarios hechos sobre cada una de las variaciones ocuparían mucho lugar. Baste señalar aquí la profunda belleza de la primera, que más parece melodía y pensamiento independiente que desviación ó derivación del tema; la sublime y penetrante expresión de la cuarta, de solemne belleza, y la poesía que envuelve á la final.

Ha sido ejecutada dos veces en nuestros conciertos por E. Risler.

Vivace ma non troppo.—Adagio espressivo.

Sempre legato y *dolce*, con el acompañamiento reducido á completar el ritmo de semicorcheas, completando al mismo tiempo la armonía, aparece el primer tema, que comienza así.



Bruscamente lo interrumpe el *adagio espressivo*, al principio en un sentido melódico, en la tonalidad de do sostenido menor,



después en estilo de fantasía, ó de cadencia. La continuación del motivo inicial se enlaza con el *adagio*, en su primitivo movimiento y figuración, *dolce* y *sempre legato*, engendrando á veces una melodía nueva, y ascendiendo de la región grave á la aguda.

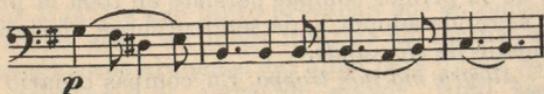
Se produce de nuevo en la región aguda acompañado por unas octavas descendentes en el bajo y trás él el *adagio espressivo*, muy modificado melódica y harmónicamente. Un fragmento del primer motivo, alterado, engendra el final. Cortándolo aparece un breve episodio, en estilo de coral.

Prestissimo.

Con carácter de *scherzo* beethoveniano aunque sin seguir esta forma, comienza en mi menor, destacándose con igual importancia, la melodía del tema, y el bajo, acompañado éste de la indicación *ben marcato*.



Al terminar la exposición del tema, se hace oír en la región grave, piano, á la octava y sin armonía un nuevo motivo



desarrollado en seguida melódicamente (*un poco espressivo*) en el periodo de transición, que hace oír, á poco, el segundo tema acompañado por una figuración arpegiada de corcheas.



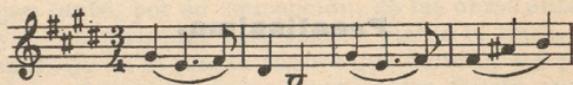
El desarrollo comienza utilizando el primer motivo en si menor, basándose después, casi exclusivamente en el bajo del mismo, tratado en imitaciones, melódicamente.

La reaparición del primer tema trata sólo la primera parte del mismo, repitiéndola después trocando el puesto del bajo y de la parte superior. La transición está algo alterada, el tema segundo se hace oír en mi menor, seguido de una breve *coda* reducida á afirmar la tonalidad de este tiempo.

Andante, molto cantabile ed espressivo.

Le acompaña la indicación alemana: *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*. (Cantable, con el más íntimo sentimiento) y está en forma de tema con variaciones.

El tema en mi mayor comienza, á *mexxa voce*, tratado en estilo severo,



con sus dos repeticiones clásicas.

Las variaciones se desarrollan en el orden siguiente:

Primera. *Molt' espressivo*, casi exclusivamente melódica, sobre un acompañamiento muy sencillo.

Segunda. *Leggiermente*. En la misma tonalidad y compás, caracterizada por el constante dibujo de semicorcheas, repartidas dos á dos entre las dos manos. Un corto episodio al que acompaña la indicación de *teneramente*, interrumpe por dos veces el tema.

Tercera. *Allegro vivace*.—En dos por cuatro. El bajo del tema actúa aquí como elemento melódico en la mano derecha, como contrapunto de un dibujo descendente, en semicorcheas, de la mano izquierda. Estos contrapuntos se invierten por periodos de cuatro compases.

Cuarta. *Un poco meno Andante cioè é: un poco più adagio come il tema*. (*Etwas langsamer als das Thema*). En nueve por ocho. La figuración de su primer compás persiste en toda la primera repetición. La segunda adopta la de semicorcheas, destacando la melodía por medio de *sforzando*.

Quinta. *Allegro ma non troppo*. En compás binario y en estilo fugado, toda ella.

Sexta. *Tempo I del tema: cantabile*. Comienza iniciando el tema sobre una pedal superior, y se desarrolla libremente. En poco espacio se suceden varias indicaciones de compás. La mayor parte

de ella se desarrolla en fantasía, utilizando casi siempre la pedal *si*, unas veces en el bajo, otras en una parte intermedia ó en la parte superior, generalmente en trino.

El tema, en la forma de su exposición, termina el tiempo.

Obra 110.

Sonata número 31, en *la bemol*.

Sonate für das Pianoforte von Ludwig van Beethoven.
110.^{tes} Werk. Eigentum des Velegers. Berlin (und París) in der Schlesigerschen Buch— und Musikhandlung.

El autógrafo de ella lleva la fecha de su terminación, 25 de Diciembre de 1821. Se publicó en Agosto de 1822, en París y Berlín, simultáneamente, y la casa Steiner & Co de Viena la anunció como novedad en el *Wiener Zeitung*, bajo el título de «Música extranjera.»

No tiene dedicatoria. Beethoven escribió al editor Schlesinger anunciándosela, pero no llegó á enviarla, aunque se sabe que su propósito era inscribir á su frente el nombre de Antonia Brentano, la madre de Maximiliana, á quien está dedicada la sonata anterior. Más tarde dedicó á esta señora sus Variaciones para piano, obra 120.

La historia de esta sonata no ofrece grandes curiosidades. Compuesta casi al mismo tiempo que las obras 109 y 111, contemporánea de los trabajos para la misa en re, pertenece á ese período de actividad que se desarrolló en Beethoven por esta época, claramente reflejado en la carta de Schindler al Conde de Brunswick, que ya se mencionó en las notas á la sonata anterior. El primer proyecto de ella parece que fué hacer como primer tiempo una introducción y una fuga, un segundo tiempo y un *adagio*.

Pero si esta parte relativa á la composición de la obra no arroja gran cantidad de datos, los suministra en cambio muy curiosos, la labor de los comentaristas y los juicios que han formulado.

La claridad melódica del primer tiempo, la armonía poco complicada de casi toda la obra y principalmente del *moderato* y del *arioso*, han inducido á Nohl á suponer que está hecha con «los sobrantes de otras obras», con todos los convencionalismos del gusto en aquella época, calificando el primer tiempo como una de esas melodías amables que tanto privaban por entonces y los recitados del *arioso* como un juego infantil de sonidos sin que se encuentre en ellos ese alimento del alma para quien busca en la música una tendencia de elevación mayor. Nohl sintetiza su opinión sobre el *arioso* llamándolo una romanza sin palabras de vulgar armonía.

No hay para que insistir en lo falso de esta apreciación, ni para que, tampoco, señalar las de algún otro que, como Elter-

lein, después de decir que es de las más subjetivas de Beethoven, la califica de obscura y misteriosa.

Con ella penetra su autor en un mundo nuevo, de contemplación espiritual, de un lirismo tan grande, que casi viene á dar la razón á aquéllos que encabezan con el nombre de Beethoven el movimiento romántico de la música en el siglo XIX.

Ya en esta sonata abandona Beethoven definitivamente la terminología alemana para los movimientos y la expresión. Todos los matices que en ella se señalan (y es quizá la sonata en la que más abundan), están indicados en italiano.

Moderato cantabile. molto espressivo.—Amablemente hermoso, lo llama Elterlein, con su canto de simpatía ardiente, sus arpeggios de arpa, su riquísimo colorido, y su multiplicidad de melodías. Cada línea, dice Nagel, es un canto nobilísimo, influido por un aliento de profundo anhelo: no se refleja en él un propósito psíquico profundo, ni una fuerza apasionada y palpitante; su formación sencilla, conmovedora, como una súplica, más bien sugiere la idea de un corazón que sólo busca y desea la paz.

Muchos lo consideran como el tiempo lento de esta sonata y Reinecke señala la analogía de su primer canto con otro del *tempo di menuetto* de la octava sonata para piano y violín, llamando la atención sobre las múltiples indicaciones expresivas—*con amabilità, dolce, espressivo, leggiermente*, etc.—que constantemente aparecen subrayando la línea melódica, y sobre la parte de desarrollo reducida á repetir nueve veces el motivo inicial del tiempo, en tonalidades distintas.

Molto allegro.—Los comentaristas señalan la semejanza de la melodía que aparece en el octavo compás de la segunda repetición con una canción popular alemana, derivando de esta coincidencia un cierto propósito humorístico. Reinecke señala ciertas particularidades de su formación temática y Elterlein nota la semejanza de carácter de este *scherzo* con algunos otros de las últimas sonatas, lo fantástico y aéreo de su trío y la expresión de la *coda* con sus fuertes acordes, interrumpidos por silencios.

Adagio ma non troppo.—Un sentimiento sagrado de religiosa unción, nada objetivo, una pasión profunda de vida interna sin la fuerza vigorosa de la pasión desbordante, caracteriza, según Nagel, á este tiempo. Solemne y grave (dice Elterlein), interrumpido por un recitado lleno de secreto dolor, surge al fin el *arioso* con su canto como un lamento.

Es la segunda sonata de Beethoven en la que aparece el recitado como medio expresivo, siendo de notar que si en el primer tiempo de la sonata en re menor (ob. 31, núm. 2) lo emplea como meditación que sigue á un pensamiento ya expresado, aquí es más bien la introducción al *arioso*, un traslado al piano, de la forma usada en la música vocal. Otra particularidad digna de mencionarse es también la de haber sido compuesta esta sonata al mismo tiempo que la novena sinfonía, y la de aparecer en ambas el empleo del recitado instrumental. El *arioso* no se desarrolla, ámpliamente. Algún comentarista apunta la indicación de que esa idea poética parece exigir una mayor ampliación de forma. Su final se une con la fuga.

Fuga.—Sus cortas proporciones, lo fácil y cantable del motivo, el sentimiento de meditación en que generalmente se mueve,

apartan de ella toda idea de obscuridad y de dificultad de comprensión. Nagel señala las maravillas que ha realizado Beethoven con un motivo tan sencillo, los problemas técnicos en ella resueltos, su carácter alejado de toda especulación profunda. Reinecke se fija acertadamente en que el carácter aereo y tranquilo de su motivo exige una ejecución íntima, sincera y siempre cantable.

La fuga se detiene para dar nueva entrada al *arioso*, cuya melodía abunda ahora en esas sincopas y silencios melódicos llamados *sospiri* por los maestros italianos y que, como dice Reinecke, le dan el carácter de un monólogo musical, interrumpido por sollozos. La idea poética se sobrepone aquí á los cánones de forma y la fuga continúa, invertido su motivo, con la indicación de *poi a poi di nuovo vivente*, terminando brillante y libremente, con una fuerza, de la que hasta ese momento ha estado desprovista toda la obra.

Prueba del propósito expresivo que ha guiado á Beethoven en todo este tiempo final es el número y variedad de indicaciones, tanto de movimiento, como de sentimiento y de fuerza, que en él se suceden.

Ha sido ejecutada en nuestra Sociedad por E. Risler y L. Godowsky.

Moderato cantabile, molto espressivo.

El primer tema en la bemol, se compone de dos partes. La primera, piano, *con amabilità*, ocupa los cuatro primeros compases, la segunda más cantable, comienza en el quinto, sobre un acompañamiento uniforme.



En arpeggios que recorren toda la extensión del piano, se inicia el período de transición, que, á poco, y sobre un acompañamiento análogo al de la segunda parte del tema hace aparecer el segundo motivo principal en mi bemol.



Dos compases de introducción preceden al breve desarrollo, basado exclusivamente en los dos primeros compases del tema, que se reproducen en tonalidades distintas y sobre acompañamientos diferentes.

La reaparición del tema en su tonalidad original, parece una prolongación del desarrollo, y sufre grandes alteraciones. El segundo motivo principal se presenta ahora en la bemol. La *coda* utiliza como elemento principal los arpeggios característicos del episodio de transición.

Molto allegro.

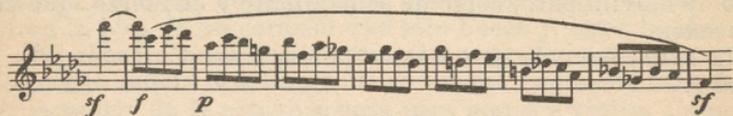
En forma de *scherzo*, aunque no lleva esa denominación, y de muy breves proporciones.

La primera parte comienza en fa menor,



y la segunda repetición parece, por su carácter, una prolongación ó un desarrollo de la primera.

La parte central no tiene repeticiones: toda ella está construida sobre el motivo inicial en re bemol



reproducido varias veces, con algunas alteraciones. Un corto enlace hace aparecer la primera parte, con repeticiones, seguida de una *coda*, en acordes interrumpidos por silencios.

Adagio, ma non troppo.

Una introducción, en forma de recitado, en la que la tonalidad cambia frecuentemente, y en la que se suceden las indicaciones de *più adagio*, *andante*, *adagio*, *meno adagio*, etc., á veces dentro de un mismo compás, precede al *adagio ma non troppo* en el que se inicia la fórmula de acompañamiento. La entrada de la melodía, va acompañada de una nueva indicación: *Arioso dolente*



que subsiste en todo el desenvolvimiento de esta melodía. Su terminación se enlaza con el final.

FUGA.—Allegro ma non troppo.

En piano, se inicia el principio de ella, con el motivo.



Está tratada á tres partes, dominando al principio el matiz piano. El motivo aparece casi constantemente, resolviéndose su última aparición en arpeggios, que hacen aparecer nuevamente el *arioso* (*l'istesso tempo dell' Arioso*) en sol menor, considerablemente alterado y adornado, como episodio de la fuga. Unos acordes en sol mayor, y un nuevo arpeggio ascendente, vuelven á *l'istesso tempo della fuga*, acompañado de las indicaciones: *poi a poi di nuovo vivente; sempre una corda; l'inversione della Fuga*.

El motivo se presenta ahora invertido.



Un episodio—*meno allegro*—distinto por su carácter de todo el desarrollo anterior, hace aparecer á poco, en el bajo, el motivo de la fuga en su forma original, que ya sigue dominando en el resto del tiempo, abandonando el estilo fugado, y que lo termina con una breve *coda*.

Obra III.

Sonata número 32, en *do menor*.

Sonate pour le Piano-Forte Composée & très respectueusement Dediée á Son Altesse Imperiale Monseigneur l' Archiduc Rodolphe d' Autriche Cardinal Prince Archeveque d' Olmütz par Louis van Beethoven. Op. 111... Berlin chez A.^d M.^t Schlesinger... Paris, M. Schlesinger, Londres, Boosey & Cie. Einzig rechtmässige Originalausgabe.

Terminada, según una nota del manuscrito original, en 13 de Enero de 1822, publicada al mismo tiempo en París y en Berlín por la casa Schlesinger (Abril de 1823), anunciada como novedad por el *Wiener Zeitung* de 27 de Mayo, fué editada de nuevo algunos años más tarde por la casa Cappi y Diabelli de Viena, con algunas correcciones que Beethoven había hecho. Vuelve ahora á aparecer el título en francés, y como en la sonata anterior, á usarse exclusivamente la terminología italiana en las indicaciones de movimiento.

La dedicatoria al Archiduque Rodolfo la agregó el editor por indicación de Beethoven, cuando ya estaba grabada la obra. Una carta del autor al nuevo Cardenal, contiene los siguientes párrafos: «Puesto que á V. A. I. parece haber agradado la sonata en *do menor*, creo no haber pecado de indiscreto al darle la sorpresa de su dedicatoria... La sonata ha sido publicada en París, llena de errores, y como la han grabado aquí en seguida, me he ocupado en corregirla cuanto me ha sido posible.» En la carta habla también de

una enfermedad de los ojos que le impide escribir, y muy extensamente de la subscripción á ejemplares manuscritos de la gran misa en re, ya terminada, entre las Cortes europeas.

El nuevo estilo de Beethoven comenzaba á encontrar cierta hostilidad entre la crítica y los compositores. Nohl cita una nota del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, el autor de la cual encuentra que los medios de arte aquí empleados no dan idea del génio de Beethoven: otro en el *Berliner Musikalische Zeitung*, en una crítica dirigida á Marx (Nagel sospecha que el autor sea Marx mismo), habla de su imparcialidad para juzgar esta obra y de su admiración por Beethoven de quién quince años antes había reconocido su talento y añadido que «llegaría á ser un segundo Mozart, al menos en la sinfonía» si consiguiera refrenar los ímpetus de su génio, su tendencia á lo barroco, si aprendiera á reprimir su exaltación y á escribir más claro y más inteligible.

No fueron sólo estos críticos anónimos los que tan desfavorablemente juzgaron esta admirable creación. Kullak habla de lo insípido de sus variaciones, indignas de terminar una sonata; Lenz de ideas extrañas y maravillosas que se pierden en divagaciones transpasando el límite en que la razón pierde sus derechos; Nohl considera el primer tiempo como una mera apariencia, y el segundo como una obcecación; y Wasielewski, al hablar del final, dice que Beethoven se pierde en un juego de sonidos sin significación alguna.

Otros en cambio han reconocido en ella la obra más alta y más profunda de Beethoven en su literatura del piano: Bülow la estima como la más alta manifestación de su génio en el último periodo; Reinecke la empareja con la novena sinfonía y añade que cuando se habla de la profundidad y sublimidad sobrenatural de Beethoven hay que referirse á esta sonata, y Marx dice que ha encerrado Beethoven tantas cosas en ella, que difícilmente podrán apreciarse todas.

La diferencia de carácter de sus dos tiempos ha hecho que algunos vean en esta sonata una nueva aplicación de aquellos dos principios de que Schindler hablaba como inspiradores de algunas sonatas precedentes. La RESISTENCIA y la SUMISIÓN, han sido transformados por Lenz en *resistencia* y *abandono*; por Nagel en *causa* y *efecto*; por algún comentarista aficionado á la filosofía indica en el *Sansara* y el *Nirvana*, en la liberación de la vida con el tránsito á otra nueva, y en el absoluto reposo y quietismo.

Según las indicaciones de Nottebohm, los primeros apuntes para una sonata en do menor, comprendían los temas para tres tiempos. El tema de ese final es el utilizado aquí en el *allegro con brio*. Schindler indicó á Beethoven la conveniencia de que completara esta sonata con un final de bravura, y, según refiere él mismo, Beethoven se excusó de hacerlo porque «no tenía tiempo para ello.»

Maestoso.—Allegro con brio ed appassionato.—La introducción furiosa, titánica, calma de pronto su furia para dejar el puesto á una frase íntima y dolorosa. Bülow habla de su fuerza gigante, y de su salvaje tenacidad, expresadas aquí de la manera más poderosa, Elterlein de una profunda laceración del corazón, Nohl la considera como una reproducción del sentimiento ya expresado en la sonata patética, en contra de la opinión de la mayor parte

de los comentaristas, que sin negar una cierta analogía entre la inspiración de ambas, ven aquí profundidad más genial, un *pathos* mayor y más intenso.

Un rumor «como un trueno lejano, como el bramido del viento» que cada vez se aproxima más, da entrada al *allegro*. Su fuerza rítmica, su furor, producen una sacudida violenta; es como el formidable avance y como el reflujó de una fuerza de incontrastable poder, en la que el espíritu lucha por cobrar nuevos alientos: no se sabe si admirar más en él su contenido poderoso ó si el vigor de su construcción acabada, la seguridad de los medios artísticos de su expresión, la concisión admirable, la trama polifónica, su figuración llena de magnificencia, su grandeza rítmica, ó si los contrastes entre el poderoso vigor del tema principal y la lírica contemplativa de su segundo tema (Nagel). Sombria imagen de apasionada agitación y audaz desafío, llama Elterlein al primer tema, sólo interrumpido en su violenta é irresistible carrera por el segundo, que transporta al oyente por un instante á esferas más libres y luminosas, calificando la totalidad del tiempo como soberbiamente grandiosa, como una demostración de la altura á que puede remontarse el génio con el empleo de medios tan sencillos. Reinecke, al hablar de la sencillez de los motivos, señala la analogía del primero con otro del Concierto en mi bemol de Mozart, empleado también por Rubinstein en su Concierto en re menor, considerando este *allegro* como lo más hermoso que Beethoven ha creado, dentro de la forma de primer tiempo de sonata; alegre que eclipsa por su belleza la de todos los de las obras anteriores.

Arietta.—Hans von Bülow la considera como una visión de elevación sobrenatural. El tema suave y lleno de paz, con su melodía misticamente obscura se apodera del corazón como el *hied* de un recuerdo lejano: con tranquila sabiduría y sobriedad surge este magnífico canto como una sonrisa melancólica, no atormentada por angustiosas luchas, ni por pasiones, ni por dudas crueles, con el corazón rebosando esa elevada nobleza que tanto valora á la vida: todo en él es del más puro y rico sentimiento (Nagel). Tocándolo como Beethoven prescribe, *molto semplice*, con toda la claridad y maestría de su forma y de su contenido, el oyente se transporta involuntariamente á las esferas más elevadas de la espiritualidad (Reinecke). No puedo describir la impresión que siempre produce sobre mí: me parece un eco del ideal más elevado de las regiones espirituales, el lenguaje, intraducible por palabras, de un alma que se remonta á las regiones celestes con ferviente y sagrada unión (Elterlein). Marx llama al tema, un tema popular, como una melodía elegiaca, como un canto fúnebre de sentimiento profundo, de tierna é intensa melancolía.

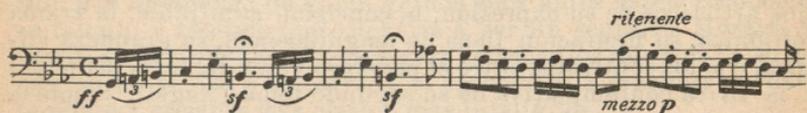
Los comentarios al proceso de las variaciones serían muy largos de seguir: son según un comentarista la más íntima y espiritual expresión del tema. No están escritas por el Beethoven músico, sino por el Beethoven poeta, abandonando todo lo tradicional, penetrando intrépidamente, como un espíritu superior seguro de sí mismo, por un camino nuevo, jamás explorado ni seguido.

Ha sido ejecutada en nuestra Sociedad por E. Risler (dos veces) y F. Lamond.

Maestoso.—Allegro con brio ed appassionato.

El *maestoso* de introducción se desarrolla libremente, en forma de fantasía ó de improvisación. La frase más melódica aparece al final por dos veces, la segunda en la región grave. Sobre un trino en *crescendo*, comienza el *allegro con brio*.

La idea principal, aparece en los bajos, sin armonía, en fortísimo y en la tonalidad de do menor



siguiendo en esa forma, hasta que vuelve á presentarse el motivo inicial acompañado, iniciándose á poco su desarrollo en el período de transición.

La segunda idea, en la bemol, contrasta con la primera por su carácter, y está reducida al motivo



repetido en seguida con grandes adornos, en *meno allegro*. El motivo inicial del primer tema, aparece caracterizando el período de cadencia.

El desarrollo utiliza el primer tema tratado en formas distintas, al principio en un episodio fugado, después dando importancia á su ritmo característico.

La reproducción presenta bastante alterados los elementos anteriores y va seguida de una *coda*, en la que desempeña el papel principal el motivo culminante de este tiempo.

ARIETTA.—Adagio molto, semplice e cantabile.

En forma de tema con variaciones.

La *arietta*, en do mayor, expone el tema



con sus dos repeticiones características.

Las variaciones se suceden sin interrupción, por este orden:
Primera. *Dolce, sempre legato*. El bajo persiste siempre en su dibujo de tres semicorcheas en cada tiempo; la melodía varía el tema en el dibujo rítmico de sus dos primeras notas.

Segunda. *L'istesso tempo, dolce*, seis por dieciséis. El ritmo de su primer dibujo continúa en toda ella.

Tercera. *L'istesso tempo, forte*, doce por treinta y dos. Continúa el mismo ritmo (duplicado en velocidad), casi siempre en forma arpegiada.

Cuarta. Pianísimo, nueve por dieciséis. La primera exposición del tema se presenta en acordes sincopados, en la región grave del piano, sobre una doble pedal; la repetición, en la región aguda—*leggiermente*—envuelta en arabescos. La segunda parte del tema, se desarrolla del mismo modo y con los mismos contrastes. Una *coda* que se inicia con el tema de la arieta entre trinos, sigue á esta variación, y la enlaza con la siguiente.

Quinta. El tema adopta la forma de su exposición, acompañado de una figuración en semicorcheas, y de otra arpegiada y más movida en el bajo. No existen en ella las repeticiones de las dos partes, y la *coda* utiliza las tres últimas notas del tema, para su desarrollo.

Sexta. Pianísimo. Entre un trino, y un trémolo medido, de dos notas, aparece la primera parte del tema, sobre la que se produce el final.

Aquí termina la obra de piano de Beethoven. Después de esta sonata sólo compuso las Variaciones (obra 120), y alguna que otra de poca importancia. Las sonatas que tenía planeadas quedaron en proyecto.

La razón de este abandono quizá se encuentre en estas palabras que dijo á Holz: «Mis sonatas á solo (¿op. 109 á 111?) son quizá lo mejor, pero también lo último que he compuesto para piano. Siempre será éste un instrumento poco satisfactorio. De aquí en adelante seguiré el ejemplo de Händel y escribiré cada año un oratorio ó un concierto para un instrumento de cuerda ó de viento, después de terminar mi décima sinfonía y el *Requiem*».

CECILIO DE RODA.



El próximo concierto se verificará el sábado 11 de Mayo, á las cinco de la tarde, en el Teatro Español, con el programa y artistas siguientes:

Doble quinteto de París.

Señores **Secchiari** (primer violín), **Houdret** (segundo violín), **Vieux** (viola), **Marneff** (violonchelo), **Leduc** (contrabajo), **Hannebains** (flauta), **Bas** (oboe), **Lefebvre** (clarinete), **Reine** (trompa), **Vizentini** (fagot), **Lausnay** (piano).

NONETTO: op. 77.....	Onslow.
CONCIERTO DE BRANDENBURGO, núm. 5....	Bach.
SEXTETO: op. 6.....	Thuillé.
OCTETO: op. 166.....	Schubert.

NOTA.—Por celebrarse el día 15 de Mayo, (fecha anunciada para el último concierto del Doble quinteto de París) la festividad de San Isidro, se anticipa el concierto señalado para ese día, y se celebrará el Martes 14.