

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO X. — 1910-1911

CONCIERTO XIII

(177 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

I

PROGRAMA

Primera parte.

Sonata en la bemol, op. 26..... BEETHOVEN.

- I *Andante con variazioni.*
- II **Scherzo: Molto allegro.**
- III **Marcia funebre sulla morte d'un eroe: Maestoso andante.**
- IV *Allegro.*

Segunda parte.

Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli (primera vez)..... BEETHOVEN.

Tema: *Vivace.* — I. *Alla marcia maestosa.* — II. *Poco allegro.* — III. *L'istesso tempo.* — IV. *Un poco più vivace.* — V. *Allegro vivace.* — VI. *Allegro ma non troppo e serio.* — VII. *Un poco più allegro.* — VIII. *Poco vivace.* — IX. *Allegro pesante e risoluto.* — X. *Presto.* — XI. *Allegretto.* — XII. *Un poco più mosso.* — XIII. *Vivace.* — XIV. *Grave e maestoso.* — XV. *Presto scherzando.* — XVI y XVII. *Allegro* — XVIII. *Moderato.* — XIX. *Presto.* — XX. *Andante.* — XXI. *Allegro con brio.* — XXII. *Molto allegro (Alla «Notte e giorno faticar» di Mozart).* — XXIII. *Assai allegro.* — XXIV. *Fughetta: andante.* — XXV y XXVI. *Allegro.* — XXVII. *Vivace.* — XXVIII. *Allegro.* — XXIX. *Adagio ma non troppo.* — XXX. *Andante sempre cantabile.* — XXXI. *Largo molto espressivo.* — XXXII. *Fuga: allegro.* — XXXIII. *Tempo di menuetto, moderato.*

Tercera parte.

Sonata en fa menor, op. 57 (*appassionata*)..... BEETHOVEN.

- I *Assai allegro.*
- II *Andante con moto.*
- III *Allegro ma non troppo.*

Piano Erard.

Descansos de quince minutos.

EDOUARD RISLER

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

Nació en Baden, de padres franceses, en 1873; de 1883 á 1890 estudió con Diémer y Dubois en el Conservatorio de París, prosiguiendo después sus estudios con Dimmler, Stavenhagen, Klindworth y Eugenio d'Albert. En 1896 y 1897 desempeñó las funciones de repetidor en el teatro de Bayreuth. En 1906 fué nombrado profesor de piano del Conservatorio de París.

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

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

L. van Beethoven.

(1770-1826)

Sonata en la bemol, obra 26.

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.

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...; sólo vivo en mi música, y antes de terminar una obra, ya he empezado otra», escribía á Wegele 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 califiquen 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 al-

gunas 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 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».

En el **primer tiempo** ya no aparecen las variaciones 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.

La primitiva idea del *scherzo*, 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.)

Marx ve en la *marcha fúnebre* un cortejo de tropas con armas, de guerreros mutilados, pálidos de dolor por la muerte del héroe que tantas veces los 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 heroica. La *coda* es lo único que parece salirse de su carácter objetivo, como un comentario personal, como un lamento.

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

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.

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

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

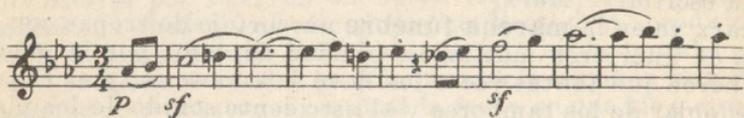
Cuarta. En la bemol. El bajo *sempre staccato*. La mano derecha varía el tema, subdividiéndolo constantemente entre la región media y la aguda, con frecuente empleo de sincopas.

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:

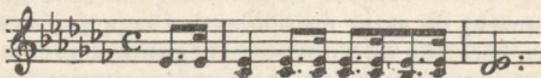


Sus dos repeticiones se desarrollan en el mismo carácter y con el mismo ritmo.

La vuelta á la primera parte termina el tiempo.

MARCIA FUNEBRE SULLA MORTE D'UN EROE: Maestoso andante.

En la bemol menor. El ritmo característico



persiste en toda la primera parte, 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.

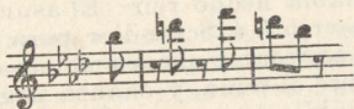
La repetición de la primera parte, nuevamente escrita, va seguida de una *coda*, reducida á una frase tratada en contrapunto doble, luego invertido.

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.

Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli, obra 120.

Schindler refiere detalladamente la interesante y divertida historia de esta obra.

En el invierno de 1822 la casa editorial Diabelli y Compañía propuso á varios compositores que escribieran algunas variaciones sobre un tema de Diabelli (uno de los propietarios de la casa), debiendo cada autor contribuir con una sola variación. Beethoven fué uno de los invitados; pero, recordando las contrariedades y amarguras que había pasado en 1808 con motivo de otra obra hecha también colectivamente (el *lied In questa tomba oscura*), declaró á Diabelli que había reuuelto no volver á tomar parte en este género de torneos, y que, además, en este caso, el tema con sus *rosalias*, no sólo no le gustaba, sino que hasta le había hecho reir. El asunto parecía ya terminado, cuando escribió á Schindler para que preguntara á Diabelli si le sería agradable que escribiera él solo unas cuantas variaciones sobre el tema, y cuánto pagaría por ellas. El editor aceptó con júbilo la proposición, y ofreció 80 ducados por seis ó siete variaciones. No menos contento produjo á Beethoven esta respuesta al ver el precio tan elevado que Diabelli ofrecía (80 ducados le habían pagado los editores por cada una de sus últimas sonatas), y sin perder momento escribió á Schindler: «Bien; di á Diabelli que tendrá unas cuantas variaciones »

Al año siguiente, 1823, poco después de instalarse Beethoven en la villa de Hetzendorf, comenzó á trabajar en el vals de Diabelli, enviando al editor seis variaciones; á los pocos días eran diez; días más tarde, veinte; luego, veinticinco; y cuando Diabelli escribió á Beethoven suplicándole que ya no escribiera más, porque la obra iba á ser demasiado extensa, Beethoven le contestó que tuviera paciencia, que un tema tan vulgar, y con *rosalias* por añadidura, no podía abandonarse tan fácilmente. Pocos días después le enviaba la terminación de la obra.

La dedicatoria ofrece también alguna curiosidad. En una carta (16 de julio de 1823) ofrece Beethoven á Ries dedicárselas á la mujer de éste, agregando: «Pero impongo una condición: que por la dedicatoria á tu mujer sólo acepto un beso de ella, cuando pueda recibirlo á mi llegada á Londres.» Poco después de esta carta vino la ruptura de Beethoven con Ries, y las variaciones aparecieron dedicadas á Antonia Brentano, antes baronesa de Birkenstock.

Durante mucho tiempo no se ha apreciado el extraordinario valor de estas variaciones. Aun el mismo Lenz, tan entusiasta de su ídolo, sólo dice de ellas que hay que mirarlas como una extravagancia permitida al genio.

La crítica moderna, en cambio, ve en esta obra una de las más culminantes del último arte beethoveniano. «Ya desde la primera variación—dice Thayer—surge un nuevo mundo con su altivo ritmo de marcha», hablándonos Beethoven desde su altura, y volviendo la espalda al frívolo espíritu del tema. La tierna melodía de la tercera variación, la nota tan beethoveniana de la octava, el místico espíritu de la 20, sólo pueden pertenecer á la última época de sus inspiraciones. Pero el punto culminante de su humorismo se inicia en la variación 22, cuando repentinamente establece el contacto del tema que trabaja con el de la célebre aria de Mozart. Después de haber dado rienda suelta á su humor, vuelve á imperar la nota de seriedad en las variaciones finales, con la *fughetta* primero, con la gran interioridad de las variaciones 29 y 30 en do menor, con el luctuoso carácter de la 31, para concluir con la doble fuga, y volver después, como final, al mismo espíritu íntimo y profundo que dictó el final de la última de sus sonatas de piano.

Las variaciones están desarrolladas con gran libertad, en un sentido amplificador que á veces parece perder todo contacto con el tema.

Los alemanes llaman *rosalia* á ese procedimiento de composición que utiliza un motivo breve, repitiéndolo varias veces en sucesiones simétricas, por grados conjuntos ó en cualquiera otra forma. Aunque el procedimiento, en sí, lo hayan usado todos los compositores, el nombre despectivo de *rosalia* sólo se aplica á aquellas melodías donde el uso de este procedimiento no tiene otro objeto que el de disimular la falta de invención melódica. Según parece, el nombre procede de una antigua canción italiana, *Rosalía, cara mia*, verdadero tipo en el género.

Beethoven, en sus *Variaciones*, sólo mira generalmente al principio del tema, al dibujo ó al motivo con que comienza, tomando de los cuatro compases primeros, base de la *rosalia*, un elemento cualquiera caprichosamente, y desarrollándolo después en la variación.

Tema.—El vals de Diabelli comienza así:



Las variaciones se suceden en el siguiente orden:

I. *Alla marcia maestosa*.—En carácter de marcha, como lo indica su título. Es curioso el contacto rítmico y armónico de su comienzo con el motivo-marcha de *Los maestros cantores* en esta ópera de Wagner.

II. *Poco allegro*.—La variación se desarrolla en síncopas, *leggiermente*, en $\frac{3}{4}$.

III. *L'istesso tempo*.—Con más carácter cantable, *dolce*, iniciándose la melodía en sextas.

IV. *Un poco piú vivace*.—Se inicia con imitaciones en canon, piano y *dolce*, llegando después al fuerte en el final de cada una de las dos partes.

V. *Allegro vivace*.—De carácter principalmente rítmico, persiste en toda ella el ritmo con que se inicia.

VI. *Allegro ma non troppo e serio*.—Fortísimo, observando al principio la forma de canon á dos voces.

VII. *Un poco piú allegro*.—A dos voces, como la anterior.

VIII. *Poco vivace*.—El tema, muy simplificado en su forma melódica, lo canta la mano derecha, *dolce e teneramente*, sobre un constante dibujo del bajo.

IX. *Allegro pesante e risoluto*.—En compasillo, y basada toda ella en el breve dibujo rítmico con que la inicia el bajo, fuerte.

X. *Presto*.—En $\frac{3}{4}$, iniciada en pianísimo por escalas descendentes de la mano izquierda, sobre un trémolo medido de la derecha, prosiguiendo después sobre un trino en la región grave del piano.

XI. *Allegretto*.—En imitaciones, piano, sobre un breve motivo rítmico.

XII. *Un poco piú mosso*.—Predomina en ella un carácter de suavidad melódica, sin abandonar el ritmo de corcheas.

XIII. *Vivace*.—De carácter rítmico, contrastando al principio los dos elementos principales en fuerte y piano.

XIV. *Grave e maestoso*.—La variación se desarrolla en imitaciones á dos voces, en compasillo, sobre el solemne ritmo que sostiene la mano izquierda.

XV. *Presto scherzando*.—En $\frac{2}{4}$, en carácter de *scherzo*, siempre pianísimo.

XVI. *Allegro*.—En compasillo, acompañada la variación melódica por escalas tremoladas de la mano izquierda.

XVII. Se inicia como inversión de la anterior, apareciendo en el bajo la variación melódica, y en la mano derecha un dibujo constante de semicorcheas.

XVIII. *Moderato*.—En $\frac{3}{4}$, *dolce*, muy melódica, como imitación de un antiguo aire de danza.

XIX. *Presto*.—Fuerte, guardando al principio la severa forma de canon á dos voces.

XX. *Andante*.—En $\frac{6}{4}$, en valores largos, desenvolviéndose al principio en la región grave, siempre piano ó pianísimo.

XXI. *Allegro con brio: Meno allegro*.—Cada una de las dos partes se desenvuelve al principio en el primer movimiento, compasillo, con un dibujo en trinos, sobre el ritmo constante de la mano izquierda; después en *meno allegro* $\frac{3}{4}$, con distinto carácter.

XXII. *Molto allegro: alla «Notte e giorno faticar» di Mozart*.—El tema de la conocida aria de Leporello en el *Don Juan* sirve de base á esta variación.

XXIII. *Assai allegro*.—En compasillo, caracterizada por los acordes en fuerte y el dibujo en semicorcheas en movimiento contrario, piano, con que comienza.

XXIV. *Fughetta: andante*.—En $\frac{3}{4}$, en un fugado á cuatro voces.

XXV. *Allegro*.—Sobre el rítmico acompañamiento de la mano derecha, dibuja la izquierda una nueva variación en semicorcheas.

XXVI. Como continuación de la anterior, iniciadas las dos partes con un dibujo arpegiado sin acompañamiento.

XXVII. *Vivace*.—Como continuación de la precedente, persistiendo el ritmo de semicorcheas.

XXVIII. *Allegro*.—En $\frac{2}{4}$, en corcheas, con sus características *sforzando*.

XXIX. *Adagio, ma non troppo*.—En do menor y $\frac{3}{4}$, desenvolviéndose al principio la melodía sobre los reposados acordes de la mano izquierda, é invirtiéndose después esta disposición.

XXX. *Andante, sempre cantabile*.—Continúa la tonalidad menor en esta nueva variación melódica, que se inicia en canon.

XXXI. *Largo, molto espressivo*.—En $\frac{3}{8}$, *sotto voce*, y en do menor, en carácter cantable, revestida la melodía de esa ornamentación tan característica de las obras de piano en el último período de Beethoven.

XXXII. *Fuga: allegro*.—La fuga, á dos motivos y cuatro voces, en mi bemol, se desarrolla extensamente, terminando con una breve cadencia y una corta preparación para el final.

XXXIII. *Tempo di menuetto, moderato*.—El final se inicia en do mayor, gracioso y *dolce*, prosiguiendo después con mayor fantasía en el característico estilo de las variaciones en la última sonata de piano, hasta producir el acorde final.

Sonata en fa menor, obra 57.

El 18 de febrero de 1807 anunciaba el *Wiener Zeitung* la publicación de esta sonata, compuesta en 1804 durante la estancia de Beethoven en Döbling.

El relato de Ries sobre el origen del último tiempo es bien conocido. Le acompañaba en sus paseos por el campo, y uno de ellos se prolongó tanto, que no volvieron á Döbling hasta las ocho de la noche. «Beethoven había estado canturreando muy bajo durante todo el tiempo, sin que se pudiera percibir ningún sonido distinto. Al preguntarle qué le ocurría, me dijo: «Tengo una idea para el último tiempo de la sonata» (en fa menor, obra 57). Cuando volvimos entró en su cuarto, se abalanzó al piano sin quitarse siquiera el sombrero, yo me senté en un rincón, él se olvidó completamente de que yo estaba allí, y durante cerca de una hora estuvo tocando, corrigiéndose y repitiendo hasta hacer el final tal como hoy lo admiramos. Al leván-

tarse del piano y verme, se sorprendió y me dijo: «Vete, no te puedo dar hoy lección; necesito trabajar.»

Schindler, al contrario, indica que esta sonata fué escrita en Hungría el año 1806, durante el tiempo que pasó Beethoven con el conde de Brunswick, y una anécdota no menos conocida que la anterior parece dar á su dicho cierta autoridad.

De Hungría se marchó á Silesia con el Príncipe Lichnowsky. Una noche le rogó el Príncipe que tocara. Beethoven se negó tan obstinadamente, que su huésped llegó á decirle que le iba á encerrar en una prisión. Tan en serio tomó la amenaza, que se fué á su cuarto, recogió sus papeles (entre ellos el manuscrito de esta sonata), se descolgó por una ventana y, corriendo por el campo, no paró hasta encontrar un coche que le condujo á Viena. En el camino le sorprendió una tempestad que mojó por completo cuanto llevaba en su maleta. Apenas llegó á Viena fué á ver á su amigo Bigot, y al dolerse del estado en que habían quedado sus papeles, Mme. Bigot, que era una gran pianista, cogió el manuscrito y, á primera vista, lo leyó en el piano. Beethoven se lo regaló después, en prueba de afecto y de admiración.

Quizás no sean incompatibles ambas versiones. Beethoven, al concebir una obra, al determinar y fijar las ideas, fijaba al mismo tiempo el plan de su concepción, tanto en su desarrollo temático como en su dirección interna. Su trabajo posterior se reducía á madurar la idea primitiva, á depurarla; y si á este procedimiento, tan habitual en él, se agrega que probablemente los tres tiempos de esta sonata fueron compuestos en fechas distintas, podrán conciliarse ambas versiones, fijando Döbling (1804) como lugar de su nacimiento, y 1806 como año de su terminación.

La dedicatoria al conde de Brunswick de sonata tan importante ha sido muy comentada. Era el conde gran músico, un verdadero virtuoso del violonchelo, y Schindler refiere que su admiración y devoción por Beethoven podían compararse con muy pocas, que había llegado á tener gran ascendiente sobre él, y que era de los que mejor comprendían y más habían penetrado en el genio del gran compositor. La hermana del conde, la condesa Teresa de Brunswick, fué, según muchos, esa «amada inmortal» por la que Beethoven sintió tan profunda pasión. De aquí que, á pesar de estar dedicada á ella la sonata siguiente, se haya querido ver en ésta un homenaje indirecto á ese amor, dedicándola al conde y hablando en ella el lenguaje con que su alma se hubiera dirigido á la condesa.

El nombre de *appassionata* no es de Beethoven: se lo agregó el editor Cranz, de Hamburgo, y ha sido universalmente aceptado, no sin grandes reparos. Más beethoveniana podría ser la respuesta dada á Schindler sobre estar inspiradas, tanto esta obra como la sonata en re menor (ob. 31, núm. 2), en *La tempestad*, de Shakespeare, si no se hubiera puesto tan en duda la autenticidad de ese relato. Otros la han llamado «tragedia del sentimiento»; otros han establecido una cierta comparación entre ella y algún héroe de Goethe. Nagel hasta ha apuntado la

sospecha de que la obra no sea más que una expansión, una exteriorización del amor de Beethoven.

En general, no consideran los más autorizados comentaristas que exista aquí mayor pasión que en las otras sonatas, ni una influencia externa de fuerza, ni una tragedia propiamente dicha, puesto que en el final el héroe no sucumbe, sino triunfa. Mas bien parece una obra completamente interior, que conduce á un mundo nuevo de sombrías pasiones, de profundos tormentos del alma; y así como, según observa Reichard, en la ópera de *Coriolano* acaba Beethoven por hablar él mismo en vez de hacer hablar á su héroe, aquí también, partiera ó no de *La tempestad*, de Shakespeare, es él, es su alma la que traza un episodio de su vida, en el estilo de esas *poesías de ocasión* que para Goethe constituían lo más elevado del arte. Así lo indica Köhler.

Otra circunstancia más externa y menos importante ha sido notada en estas obras. En el primer período de la vida vienesa de Beethoven aparecen tres sonatas hechas en estilo brillante, de técnica difícil, y una vez compuestas, abandona ese camino para emprender otro. Ahora también produce estas tres obras (53, 54 y 57) en un estilo más brillante que las demás, y aun cuando su contenido se distancia mucho del de las anteriores, no por ello la observación es menos curiosa. De todos modos, esa dificultad técnica que presentan ha contribuido grandemente á hacer, tanto á esta sonata como á la obra 53, las más favoritas de los grandes pianistas.

Los dos temas principales del **assai allegro** tienen tal analogía rítmica, que más de un escritor considera el segundo como una inversión libre del primero. «Este se levanta—dice un comentarista—como un espectro que surge de lo profundo, contrastando con el segundo, maravillosa corriente de simpatía y de consuelo.» Ambos temas tienen un carácter psíquico: el primero, amenazador, siniestro, sombrío, nacido de profundas pasiones; el segundo, noble, grandioso, es como el conjuro que calma la tempestad (Nagel). Entre ambos se entabla una lucha de grandeza sublime y plástica expresión, con su *pathos* intenso y su admirable elocuencia.

El agotamiento de las fuerzas en la lucha anterior trae en el **andante con moto** ese espíritu de profunda paz (Nagel); es una plegaria de consuelo surgiendo de la honda desolación, una súplica ferviente (Marx). Su admirable sentimiento se desenvuelve en variaciones, en las que, si no se ha perdido todavía el contacto con la idea fundamental que inspiraba las antiguas variaciones, se ha alejado tanto de ella, que más bien deben considerarse como el precedente de las de la última sonata que como evolución inmediata de las de Haydn y Mozart. El tema va ascendiendo gradualmente de la región oscura á otras más claras, de la meditación al éxtasis, hasta llegar á la final, donde, según un comentarista, «el alma parece haber abandonado la tierra».

La violencia repentina y siniestra con que se inicia el **final** hace aparecer á poco la grandiosa tempestad de dolor. Muchos

han señalado en él las mismas tres características que atribuye Goethe á su héroe Egmont: esperanza, valor y fuerza. No hay en este final ni tranquilidad ni desesperación, no pierde el héroe la confianza en su propio esfuerzo, es una tempestad que limpia la atmósfera (Nagel); siempre adelante, á pesar de la tormenta, sin pararse ni descansar (Marx). Su belleza es tan grande y su sentido tan claro, tan profundo y tan avasallador, que apenas si los comentaristas discrepan en lo fundamental de su intención y en el carácter victorioso y resuelto del *presto* final.

Assai allegro.

El primer tema, pianísimo, en fa menor, es expuesto sencillamente, ascendiendo de la región grave á la aguda:



Repetido en sol bemol menor, y después de insistir en su terminación, aparece en la región grave del piano un motivo de cuatro notas, de ritmo idéntico al del primer tiempo de la quinta sinfonía, que continúa interviniendo en la formación del tema.

El episodio de transición comienza con el motivo inicial en fortísimo, al que van agregándose otros nuevos elementos, preparando la aparición del segundo tema, en la bemol, *dolce*, sencillamente acompañado, cuya primera parte empieza así:



Repetido á la octava superior, con su final alterado, una escala descendente presenta en seguida la segunda parte del mismo, en la bemol menor, más agitada y fuerte. Unos pocos compases constituyen el período de cadencia.

El desarrollo sigue el plan de la parte expositiva, y en él van apareciendo sucesivamente los elementos característicos del primer tema, de la transición y del tema segundo, en labor temática. Un nuevo episodio en arpeggios, terminado en la repetición de una pedal, hace comenzar la reproducción, con mayor interés que en su exposición primera, algo ampliada en algunas ocasiones.

La *coda* utiliza al principio el primer motivo en el bajo, después el segundo tema, y tras un nuevo episodio, este tema segundo sigue apareciendo en la *stretta—più allegro—*, terminando con una última y breve intervención de los dos motivos principales, primero en sentido ascendente (segundo motivo), y después descendente (primero).

Andante con moto.

En forma de tema con variaciones. El tema, en re bemol, lo canta, piano y *dolce*, la región grave,



y consta de las dos repeticiones tradicionales.

Las variaciones se suceden en esta forma:

Primera. El tema aparece cortado por silencios, siempre en la misma región grave, con acompañamiento sincopado en el bajo.

Segunda. Piano y *sempre legato*. La melodía se presenta en una octava más aguda en forma arpegiada.

Tercera. Sobre un dibujo muy movido de la parte inferior, que se produce ahora en la región central, la melodía aparece en sincopas, y en la octava superior á la de la variación precedente. Las repeticiones de las dos partes del tema están escritas de nuevo, con grandes alteraciones.

Cuarta. Piano y *dolce*. El tema aparece en su forma primitiva, saltando de una octava á otra, con mayor interés en el bajo. En vez de terminar, deja el sentido en suspenso para atacar el

Allegro ma non troppo.

La introducción comienza en fortísimo. Un pasaje descendente que se incia en piano y llega al fuerte por un *crescendo*, presenta el primer tema del final, pianísimo, en fa menor:



Al repetirlo se le agregan unos acentos dolorosos en la parte superior, que continúan engendrando el resto.

La transición utiliza como motivo el de los dos primeros compases del tema, que repite varias veces, para presentar en seguida el segundo tema, sobre adornos en la región aguda:



Continuado á la octava inferior, va seguido del período de cadencia, basado, como el de transición, en el comienzo del primer tema, terminando la parte expositiva con un arpeggio que recorre casi toda la extensión del teclado.

En el mismo motivo se basa también el principio de desarrollo. Un elemento melódico nuevo se presenta á poco, formando un episodio interesante seguido de una nueva aparición del motivo inicial, que da entrada á un episodio de enlace en arpeggios, y que después de unos acordes en pianísimo inicia la reproducción.

Al primer tema se agregan ahora nuevos elementos contrapuntísticos en la repetición de su primera parte; la transición y el segundo tema aparecen poco alterados, y la cadencia se prolonga durante algunos compases para enlazarse con la *coda* —*presto*—, iniciada por un nuevo motivo,



dividido en dos partes, y ambas repetidas. El final de la *coda* se desarrolla sobre el primer motivo, siempre en fuerte y con abundantes arpeggios.

CECILIO DE RODA.

El próximo concierto se celebrará el jueves 11 de mayo de 1911, en el Teatro de la Comedia, á las cinco de la tarde, con el concurso de

EDOUARD RISLER (piano).

PROGRAMA

Impromptu en si bemol, op. 142, núm. 3....	SCHUBERT.
Fantasia, op. 17.....	SCHUMANN.
Cuatro romanzas sin palabras: mi mayor (núm. 1), la mayor (núm. 47), do mayor (núm. 34), la mayor (núm. 3).....	MENDELSSOHN.
Balada en la bemol, op. 47.....	CHOPIN.
Rapsodia en sol menor, op. 79, núm. 2....	BRAHMS.
Balada en si menor (primera vez).....	LISZT.
Preludio, aria y final.....	C. FRANCK.