

SOCIEDAD FILARMÓNICA MADRILEÑA

AÑO XII.—1912-1913

CONCIERTO XI

(205 de la Sociedad)

EDOUARD RISLER (piano)

II

PROGRAMA

Primera parte.

Seis preludios y fugas del clave bien temperado (primera parte)..... BACH.

I *Do mayor* (primera vez).

II *Do menor* (primera vez).

VIII *Re sostenido menor (mi bemol menor)* (primera vez).

VII *Mi bemol mayor* (primera vez).

XVI *Sol menor* (primera vez).

XV *Sol mayor* (primera vez).

Segunda parte.

Estudios sinfónicos, op. 13..... SCHUMANN.

Tercera parte.

Sonata en fa sostenido mayor, op. 78..... BEETHOVEN.

I *Adagio cantabile.—Allegro, ma non troppo.*

II *Allegro assai.*

Sonata en sol mayor, op. 79..... BEETHOVEN.

I *Presto alla tedesca.*

II *Andante.*

III *Vivace.*

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

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

II *Sin apresurar y muy cantable.*

Piano Erard.

Descansos de quince minutos.

EDOUARD RISLER

Por séptima 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.

En estos ocho conciertos que da actualmente en nuestra Sociedad ejecuta los cuarenta y ocho preludios y fugas de los dos cuadernos de *El clave bien temperado*, de Bach, y las diez últimas sonatas de piano de Beethoven, con arreglo á los programas que ha preparado este año para sus conciertos en Ginebra, Lausanne, Lyon y París.

Las notas que acompañan á algunas obras de este programa son copia de las que en años anteriores redactó nuestro inolvidable consocio D. Cecilio de Roda.

J. S. Bach.

(1675-1750)

El clave bien temperado.

La primera parte del clave bien temperado la tituló Bach en la forma siguiente: «El clave bien temperado, ó preludios y fugas en todos los tonos y semitonos, así en los que tienen la tercera mayor, do, re, mi, como los que tienen la tercera menor, re, mi, fa. Para uso y práctica de los jóvenes músicos que deseen aprender, y para los que ya tengan una cierta habilidad en este estudio y quieran distraerse; hecho y compuesto por Juan Sebastián Bach, maestro de capilla del Gran Duque de Anhalt-Cöthen y director de su música de cámara. En el año de 1722.»

El objeto que Bach se propuso al escribir esta obra, fué el de afirmar las ventajas del temperamento igual, ya defendido en el siglo XVI por el español Ramos de Pareja. Mientras la formación de las escalas según la teoría pitagórica y la teoría de Ptolomeo, llamada también de los físicos, exigía afinaciones distintas para notas enarmónicas, diferenciando, por ejemplo, el do sostenido del re bemol, lo cual hacía que en el clave se afinaran ciertas notas para servir únicamente como sostenidos ó como bemoles, no pudiéndose, por consiguiente, tocar en tonalidades que pasaran de tres sostenidos ni de tres bemoles, Bach, defensor del temperamento igual, partidario de admitir una misma afinación para los sostenidos y bemoles que en la práctica de otros instrumentos se correspondían, escribió esta serie de preludios y fugas, en demostración de que podían tocarse en el clave todos los tonos mayores y menores.

Veintidós años después de publicada esta obra, en 1744, reunió Bach otros veinticuatro preludios y fugas, que, aunque considerados generalmente como segunda parte de la colección anterior, ni recibieron de Bach otro título que el de «Veinticuatro nuevos preludios y fugas», ni se consideran como compuestos con el propósito de estar reunidos en la forma que actualmente tienen. Muchos de esos preludios y fugas son muy anteriores á 1744; otros sufrieron grandes modificaciones en esta época. De cualquier modo, es lo cierto que si los documentos y referencias históricas no autorizan á considerar esta segunda colección como segunda parte del clave bien temperado, ni aun á darle este título, su carácter, su organismo, son tan análogo-

gos á la anterior, que en realidad constituyen su continuación ó su segunda parte.

Respecto de su valor interno, es general la creencia de que esta segunda parte es superior á la primera. Los números tienen mayor igualdad entre sí, pertenecen á una época de madurez mayor, la imaginación es más rica, la invención más depurada, la técnica más maestra, la forma más perfecta.

Estas obras salieron de manos de Bach sin indicaciones precisas de movimiento. Cada editor ha escrito las más adecuadas en sentir de los directores de la edición, y aun cuando casi siempre estas indicaciones coincidan en el fondo, se han preferido para estas notas las escogidas por Riemann en su estudio sobre «El clave bien temperado».

Robert Schumann.

(1810-1856)

XII estudios sinfónicos, obra 13.

Hauptmann von Fricken, hermano de Ernestina (el primer amor de Schumann), *amateur* distinguido, con aficiones á la composición, había enviado á Schumann unas Variaciones, pidiéndole su juicio sobre ellas.

En una interesante carta—septiembre de 1834—á Fricken hace Schumann la crítica razonada de esa composición: «He mirado atentamente sus Variaciones en do sostenido menor... La belleza intrínseca de una idea siempre será la misma, de cualquier manera que se la vista; pero cosas diferentes requieren tratamientos diversos: una cabeza parecerá mejor adornada con diamantes; otra, con rosas; la flauta debe tratarse de otro modo que el violín, etc. Por eso sus Variaciones realmente son más bien flautísticas que pianísticas.»

Después de fundar esta opinión y de hacer una crítica de la obra, sigue así: «Sin duda, el tema debe ponerse siempre de relieve; pero debe mostrarse como á través de cristales de color diferente, como si se viera el campo por ventanas de varios colores: unas veces rosado, como en la puesta del sol; dorado otras, como á la luz de la mañana. En realidad, no hago con esto más que argüir contra mí mismo, porque estoy escribiendo unas variaciones sobre su tema, variaciones que voy á llamar «patéticas»; y aunque haya un elemento patético en él, he de intentar reproducirlo en diferentes colores. Si usted me lo permite, tal vez se las enseñe antes de publicarlas.»

La obra no salió, al fin, con el título anunciado: ostentó el de *XII estudios sinfónicos, obra 13*. Al publicarse diez y ocho años más tarde la segunda edición, en 1852, cambió nuevamente su título por el de *Estudios en forma de variaciones*, rotulando cada uno de los estudios como Variación I, II, etc., excepto los números III y IX, que, por considerarlos más bien como intermedios que como variaciones independientes, los dejó sin numerar. En esta segunda edición sólo figuran, pues, el tema y ocho variaciones numeradas; el último estudio (XII) lleva el título de *Final*. Todavía después de la muerte de Schumann aparecieron hasta cinco variaciones más sobre este tema, que, aunque publicadas, no acostumbran á ejecutarse.

La obra está dedicada «á su amigo William Sterndale Ben-

nett, de Londres», y el tema lleva la indicación: *Les notes de la mélodie sont de la composition d'un amateur.*

Schumann no era partidario de la ejecución pública de esta obra. En 1838 escribía á Clara Wieck: «Hace usted bien en no tocar mis *Estudios*. Esa obra no está hecha para el público en general, y no hay para qué ejecutarla y condolerse más tarde diciendo que el público no ha entendido una cosa que no se ha escrito para sus gustos, sino más bien para satisfacer un deseo propio.» A pesar de esta opinión, los *Estudios sinfónicos* se han popularizado considerablemente. Los críticos los consideran como una de sus más completas y más características creaciones. «Cada variación—dice Reismann—es una composición tan independiente como el tema mismo.» «Schumann—dice otro crítico—exhibe aquí su personalidad en la manera de tratar el piano, no sólo en las dificultades técnicas de ejecución, sino en la exuberante profusión de ideas, en la valentía con que las desarrolla.»

Tema.—*Andante.*—Piano, *legatissimo*, en do sostenido menor, severamente armonizado, comienza así:



y prosigue en la forma de tema para variaciones, sin tener marcados signos de repetición.

Estudio I.—*Un poco più vivo.*—El breve motivo rítmico con que comienza el bajo se desarrolla al principio en forma fugada. Al cuarto compás se unen á él las notas de la melodía del tema, libremente continuado.

Estudio II.—*Espressivo.*—La melodía del tema aparece en el bajo como fundamento de otra melodía romántica que canta la mano derecha.

Estudio III.—*Vivace.*—El tema, muy apartado de su primera forma, engendra una nueva melodía que canta la mano izquierda, con un movido acompañamiento arpegiado de la derecha.

Estudio IV.—En acordes secos, fuerte, se simplifica el tema, tratado en canon entre las dos manos.

Estudio V.—*Scherzando.*—El tema, muy transformado, aparece siempre en una breve figuración rítmica, en imitaciones.

Estudio VI.—*Agitato.*—Brillantemente, sobre un acompañamiento muy movido, vuelve á aproximarse la melodía del tema á su forma original.

Estudio VII.—Fuerte, en mi mayor, siempre brillante, domina en él una constante figuración de semicorcheas. El tema, fragmentado y alterado, se aproxima alguna vez á la forma de su exposición.

Estudio VIII.—En do sostenido menor. Un breve dibujo muy característico, *sempre marcatissimo*, interviene en imitaciones, á veces como fondo de la melodía.

Estudio IX.—*Presto possibile.*—En $\frac{3}{16}$, en figuración de se-

micorcheas, comenzando piano, y desarrollándose en fuerte la parte central, para volver de nuevo al primer matiz.

Estudio X.—En compasillo, fuerte, siempre con energía é impetuosidad.

Estudio XI.—*Con espressione.*—En sol sostenido menor, sobre un trémolo de acompañamiento, se transforma el tema en una romántica melodía, *sotto voce, ma marcato.*

Estudio XII.—**Final:** *Allegro brillante.*—En re bemol, de largas dimensiones. Un motivo rítmico marcial y enérgico persiste á través de todo él, como base de nuevas melodías. Fragmentos del tema aparecen frecuentemente, sobre todo en la parte central, tratados como desarrollo temático. Termina en fortísimo, brillantemente.

L. van Beethoven.

(1770-1827)

Sonata en fa sostenido mayor, obra 78.

Sonate pour le Pianoforte, composée et dédiée à Madame la Comtesse Thérèse de Brunswick par L. v. Beethoven. Oeuvre 78. Propriété des Editeurs. A Leipsic, chez Breitkopf & Härtel.

Entre la sonata anterior y ésta, publicada en diciembre de 1810 y compuesta á mediados de 1809, dato que se conoce por poseer ya en octubre una copia manuscrita el Archiduque Rodolfo, median algunos años, y la obra de Beethoven se enriquece con algunas de sus más importantes producciones: en la música de cámara, con los tres cuartetos (obra 59) y el en mi bemol (obra 74), con los dos tríos (obra 70) y con la gran sonata para piano y violonchelo (obra 69); en música sinfónica, con las cuarta, quinta y sexta sinfonías, la obertura de *Coriolano*, el *Fidelio*, los *Conciertos* cuarto y quinto para piano, el de violín, etcétera, etc.

Los principales comentarios de esta sonata han girado alrededor de su dedicatoria. La «amada inmortal» á quien Beethoven dirigió su correspondencia íntima, terminando una de sus cartas «eternamente tuyo, eternamente mía, eternamente el uno del otro»; la pasión que llenó su vida en 1801 y 1802 era Giulietta Guicciardi, según las revelaciones de Schindler; pero más tarde, Thayer, el gran biógrafo de Beethoven, trató de demostrar que el objeto de ese amor había sido Teresa de Brunswick, á quien esta sonata está dedicada. Beethoven guardó toda su vida un retrato de ella, en cuyo anverso una mano femenina había trazado estas palabras: «¡Al genio incomparable, al artista grande, al hombre bueno!—*T. B.*»; y esta reliquia, unida á otros datos, hicieron creer á Thayer que la hermana del Conde de Brunswick y la «amada inmortal» habían sido una sola persona.

La indicación de Schindler parece ser más positiva y auténtica; y por si alguna duda quedara aún, bastaría á disiparla, como observa Nagel, el sentimiento en que ambas obras están concebidas. La sonata en do sostenido menor, dedicada á Giulietta, es una queja tumultuosa, una exaltación que llega hasta el paroxismo; la dedicada á Teresa se mueve en un sentimiento de blanda tranquilidad, de placentero espíritu, sin con-

moción profunda, ejemplar único de estos sentimientos en toda la obra de Beethoven. Nagel la cree escrita como agradecimiento á las horas tranquilas que el autor pasó con sus amigos amados; tal vez como fruto de una improvisación que gustara á Teresa, y que deseara conservar en forma escrita.

No faltan razones que apoyen la sospecha de Nagel. Su impresión fragmentaria, la falta de rigor en la forma y en el contenido, la poca atención que se concede al desarrollo de los motivos, hacen que más bien parezca una fantasía que el desarrollo severo de un pensamiento. Czerny ha suministrado datos curiosos sobre las improvisaciones de Beethoven, y según ellos, sus formas preferidas eran la variación y el primer tiempo de sonata, algo libre. Esta última es la forma dominante aquí: la breve y hermosa introducción no se utiliza en el curso del *allegro* primero; el segundo, aunque en forma de rondó, no acusa tampoco un trabajo de meditación reflexiva.

La frase de Lenz de que la mano de Beethoven ha trabajado en ella, pero no su genio, aunque inexacta, ha hecho fortuna entre los conocedores superficiales de su producción; Wasielewski, en cambio, dice que no existe un pensamiento fundamental que requiera mayor amplitud de forma, y que hay en ella algo etéreo, una sensibilidad desbordante de devoción; Grove, aunque no la considera tan importante como otras, cree que es la que más se aproxima en belleza y encanto á la inmortal obra 111; y Reinecke habla de la emoción, del fervor infinito de su *adagio* de introducción, de la indecible hermosura del primer tema del *allegro*, de su carácter siempre íntimo y confidencial.

Beethoven mismo lo pensaba así, cuando dijo á Czerny: «Siempre están hablando de mi sonata en do sostenido menor: ¡como si no hubiera escrito otras mejores en mi vida! ¡La sonata en fa sostenido es una cosa bien distinta!» Y con efecto; es tan íntima, tan profundamente tierna, tan fina y espiritual, que, como observa Reinecke, no es una sonata para el público; es para oírla á solas, para gozar así de su alma encantadora.

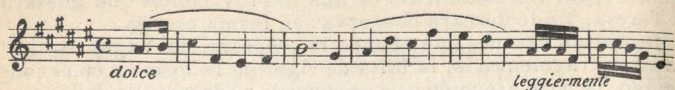
Adagio cantabile.—Allegro, ma non troppo.—La introducción no ocupa más que cuatro compases, como una melodía que se interrumpe. Todo en este tiempo está condensado, reducido á su expresión más concisa, con su alegre y clara belleza, su amable intimidad espiritual, su blando y tranquilo ambiente.

Allegro vivace.—La forma de rondó, de un rondó ligero y fácil, aunque muy lejano por su contenido del espíritu tradicional, domina en esta magnífica y fresca creación, donde apenas si existe trabajo musical ni sabiduría técnica, sino un sentimiento de expresión resuelta y precisa, de alegría y de felicidad, de fuerza alegre y de sentimiento de vida.

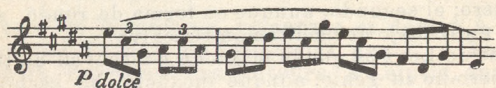
Adagio cantabile.—Allegro, ma non troppo.

Cuatro compases de introducción—*adagio cantabile*—en fa sostenido mayor, piano, sobre una pedal en el bajo, preparan la entrada del *allegro, ma non troppo*.

El primer tema de éste, en la misma tonalidad anterior, *dolce*, está formado por el enlace de varios motivos, y comienza así:



Un episodio de transición, en el que aparece casi siempre un dibujo en semicorcheas, en la mano derecha, sobre acordes en el bajo, precede á la aparición del segundo tema, en do sostenido menor, igualmente *dolce*, en tresillos:



Muy breve, va seguido del período de cadencia, en el que interviene un nuevo motivo.

El desarrollo es de muy cortas dimensiones, y todo él está basado en el primer tema.

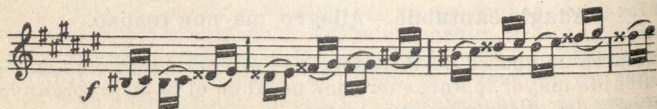
Este aparece nuevamente tras un fortísimo, con un acompañamiento más movido, bastante alterado en algunas ocasiones, seguido del episodio de enlace, ahora con mayor desarrollo. El segundo tema se presenta en la tonalidad fundamental, y termina el tiempo con una *coda*, con reminiscencias del primer motivo.

Allegro vivace.

En fa sostenido mayor, fuerte, comienza así, con el tema principal,



seguido de un complemento cuyo interés mayor está en el bajo, acompañado por un dibujo en semicorcheas ligadas dos á dos, en la mano derecha. Un nuevo motivo, sin acompañamiento, distribuído entre las dos manos,



presenta de nuevo el primer tema con su complemento, seguido de un corto episodio sobre el motivo anterior, que se resuelve en un nuevo pensamiento arpegiado,



con el que se inicia la parte central. Tras él van apareciendo sucesivamente el motivo del episodio de enlace anterior, el primer tema transformado y los dos motivos insertos, en forma de desarrollo temático.

El primer tema vuelve á presentarse en su tonalidad original, entre las regiones aguda y grave, seguido de una *coda* que utiliza como motivo rítmico el del tercer compás del tema.

Sonata en sol mayor, obra 79.

Sonatine pour le Pianoforte par L. v. Beethoven. Oeuvre 79.
A Leipsic, chez Breitkopf & Härtel. Propriété des Editeurs.

Primitivamente fué numerada como obra 80, y no ha dejado de promover alguna discusión.

Nottebohm la supone compuesta entre febrero y octubre de 1809; Wasielewski la cree más antigua y arreglada para su publicación en este tiempo; otros opinan que lo mismo podría atribuírsele á Haydn; Reinecke no siente entusiasmo alguno por ella, y alguno—Nottebohm—sospecha si el origen de esta obra habrá sido la petición de un editor á Beethoven para que compusiera algo fácil y de venta segura.

Más probable es esta hipótesis que otra alguna. No existe en esta obra propósito interno de ninguna especie; sus ideas y su desarrollo acusan siempre la intención de una escritura fácil, y aun cuando en algunos momentos parece como si volviera á reproducirse el Beethoven humorístico de la primera época, en otros, á través de la simplicidad de las ideas no es difícil reconocer á un espíritu más maduro, y aun en algún pasaje, á un precursor del romanticismo de Mendelssohn.

Basta fijarse, por ejemplo, en la construcción del primer tiempo y compararlo con el de la sonatina en sol. En éste (obra 49, número 2) el primer tema es brevísimo; el segundo está compuesto de dos partes, ambas en re mayor y de algunas proporciones; el desarrollo se mueve en un sentido melódico, con la adjucción de nuevos motivos, y ocupa sólo catorce compases, la reproducción se ajusta al patrón clásico, sin *coda*. En el *presto alla tedesca* de la obra 79 el primer tema es el único significativo y el único con carácter verdaderamente melódico;

el tema segundo lo forma un motivo de cuatro compases, con la particularidad de estar los dos primeros en la mayor y el tema propiamente dicho en re; el desarrollo, si utiliza al principio una exposición íntegra del primer tema, después se extiende largamente, sobre un intervalo de tercera (primer compás del primer motivo), como un canto de cuco, con un atrevimiento y un humorismo, á pesar de su sencillez, difíciles de encontrar en obras de una época más antigua; y al terminar la reproducción todavía sigue una *coda*, extensa para las proporciones del tiempo, en la que vuelve á oírse el motivo característico de la parte central.

Particularidades análogas podrían señalarse en los restantes tiempos, siempre denunciadoras de un Beethoven más posterior que el de las anteriores sonatas.

Fué publicada en diciembre de 1810, y no lleva dedicatoria.

Presto alla tedesca.—No deja de ser curiosa la semejanza que presentan los dos primeros compases del primer tema con el motivo inicial del tiempo *Alla danza tedesca* del cuarteto en si bemol (obra 130): el motivo es el mismo, invertido en la última de estas obras. Todo el *presto* tiene el carácter de los *ländler* ó valeses alemanes; está escrito con gran ingenuidad, y en su desarrollo juega el principal papel un episodio humorístico, tratado con la sencillez que corresponde al marco de esta sonata y reproducido varias veces en distintas tonalidades. La *coda* hace un uso muy discreto del mismo, floreando sencillamente el tema principal.

Andante.—Hans de Bülow dice que podría pasar por un encantador modelo de la romanza sin palabras. La analogía de color que presenta con alguna de las barcarolas de Mendelssohn, como una adivinación de ellas; la natural sencillez de su canto, de ambiente y origen popular, demuestran la exactitud de la anterior observación.

Vivace.—Reinecke nota la semejanza de su primer motivo con otro de Beethoven en su *Baile de caballeros*, compuesto en sus primeros años, antes de salir de Bonn, y aun con otro de Mozart en una de sus sonatas para piano y violín. La forma de rondó aparece aquí como en miniatura, siempre en un carácter de fina sencillez.

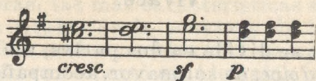
Presto alla tedesca.

En sol mayor, fuerte, sobre un sencillo acompañamiento, aparece el primer tema, que comienza así:



seguido de un episodio arpegiado, en el matiz piano, y acom-

pañado de la indicación *leggiermente*. El segundo tema comienza así:



va acompañado por un pasaje en escalas de la mano izquierda, y es reproducido en seguida en una inversión que lo continúa libremente. Una ligera prolongación del mismo se enlaza con el breve período de cadencia, en el cual aparece como característico un intervalo descendente, primero de quinta, y luego de tercera.

El desarrollo se basa primero en el tema inicial, resuelto á poco en el intervalo de tercera, característico del período de cadencia, intervalo que aparece constantemente durante toda esta parte central, alternando algunas veces con algún fragmento anterior.

El primer tema aparece de nuevo, seguido del episodio de enlace; el tema segundo se produce en sol mayor, y el período de cadencia va seguido de una *coda* en la que el motivo inicial alterna entre el bajo y la parte superior.

Andante.

Es de muy breves proporciones. El tema principal lo canta la mano derecha en terceras y sextas, piano y *espressivo*, sobre un sencillo acompañamiento de corcheas:



Sin transición, preparada por tres acordes, se inicia en seguida la melodía central, en mi bemol, acompañada por un dibujo arpegiado de semicorcheas, siempre en el matiz piano:



El primer tema vuelve á presentarse en su forma primitiva, y una nueva indicación del mismo, en octavas, inicia la breve *coda*.

Vivace.

El primer tema se divide en dos partes, ambas repetidas. La primera, piano y *dolce*, en sol mayor, acompañada por un dibujo descendente de terceras, comienza así:



La segunda va seguida de un corto episodio y de un enlace que prepara la vuelta del primer tema, acompañado ahora por arpeggios en tresillos.

Con el final de esta nueva aparición del tema se enlaza la parte central, caracterizada por el motivo



que se reproduce constantemente en ella. Un nuevo episodio vuelve á presentar el primer tema sobre un acompañamiento más movido, variado en algunos momentos y seguido de una *coda* que utiliza el mismo tema como elemento principal.

Sonata en mi menor, obra 90.

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

Las razones de ese silencio son varias. Según unos, obedece á la deficiencia de medios de expresión del piano para encarnar su nueva dirección artística; según otros, á que sus creaciones necesitaban un mayor tiempo de madurez, dada la altura artística en que ahora se movían; quién lo atribuye casi exclusi-

vamente á contrariedades y disgustos de su vida privada. Cualquiera que fuera la causa, la obra nueva trae consigo ciertas novedades externas é interiores.

Entre las primeras, las más características son las de aparecer en alemán los títulos de la sonata y de los tiempos, y la forma en que la obra está concebida. Al desaparecer la dominación de Napoleón se despertó en Alemania y en Austria una poderosa corriente de germanismo en todos los órdenes de la vida. Todo quiso germanizarse, y como consecuencia de este movimiento, tan simpático á Beethoven, escribía éste á Mosel: «Esos estúpidos nombres de *allegro*, *andante*, *adagio*, *presto*, deben desaparecer; el metrónomo de Maelzel los sustituye mejor; le doy mi palabra de no volverlos á usar de aquí en adelante en mis nuevas composiciones.» Y más tarde, en una carta á Steiner, propone dar al pianoforte un nombre alemán, el de *Hammerklavier*, ya que alemana fué la construcción de Silbermann. Este afán germánico, ya iniciado en los subtítulos de la sonata anterior, donde las indicaciones italianas van complementadas por otras en alemán, predomina en los títulos de algunas de sus obras posteriores; después vuelve á las indicaciones italianas; pero más tarde reproducen su iniciativa Schumann y Wagner, siendo curioso notar que el primero de éstos no tiene ya un criterio tan radical, y no acepta la sustitución de *Klangstück* por sonata, ni la de *Tanzstück* por rondó.

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

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

No conceden los biógrafos y comentaristas crédito muy

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

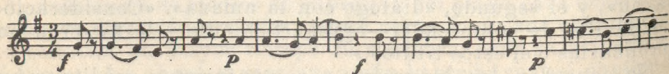
Las dos fisonomías del primer tema del **primer tiempo**, una fuerte y enérgica, otra piano, ligada y dulce, presentan en los cuatro compases primeros los dos caracteres que se oponen en él: uno orgulloso, concluyente; otro gracioso, suave, significativo (Nagel); decisión y sumisión, fuerza y dulzura los llama Reinecke; un carácter enérgico, locuaz, lucha con la duda y la vacilación, según Marx. Los dos elementos caminan siempre uno al lado del otro; «la energía no llega á alcanzar la victoria»; «el temor parece desaparecer en una sumisión á lo inevitable».

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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



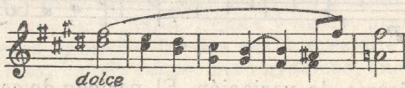
La segunda actúa á modo de intermedio, y, como la frase anterior, es repetida con octavas, á la octava superior. La tercera no es sino una repetición de la primera, con la advertencia de *teneramente*.

Un episodio de enlace en do sostenido menor, inspirado en la

segunda parte del primer tema, presenta el segundo, en si mayor, sobre un trino medido, como pedal intermedia,



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



El primer tema aparece íntegramente con sus tres partes características, prolongándose sus últimas notas en varias repeticiones de las mismas. La segunda parte del segundo tema suministra la base del corto período de desarrollo.

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

El próximo concierto se celebrará el
sábado 5 de abril de 1913, en el Teatro
de la Comedia, á las cinco de la tarde,
con el siguiente

PROGRAMA

EDOUARD RISLER (piano).

III

Seis preludios y fugas del clave bien temperado.

- (primera parte)..... BACH.
XXIV *Si menor* (primera vez).
XXIII *Si mayor* (primera vez).
XIII *Fa sostenido mayor* (primera vez).
XIV *Fa sostenido menor* (primera vez).
XIX *La mayor* (primera vez).
XX *La menor* (primera vez).
Escenas de niños, op. 15..... SCHUMANN.
Balada en fa mayor, op. 38 (primera vez)..... }
Balada en fa menor, op. 52 (primera vez)..... } CHOPIN.
Sonata en mi bemol mayor, op. 81 a..... BEETHOVEN.



El próximo concierto se celebrará el
 sábado 5 de abril de 1915, en el Teatro
 de la Comedia, a las cinco de la tarde,
 con el siguiente

PROGRAMA

III

Ses preludios y fugas del clave bien temperado

XIX La menor (primera vez)

XVIII La mayor (primera vez)

XVII La menor (primera vez)

XVI La mayor (primera vez)

XV La menor (primera vez)

XIV La mayor (primera vez)

XIII La menor (primera vez)

XII La mayor (primera vez)

XI La menor (primera vez)

X La mayor (primera vez)

Sonata en mi bemol mayor, op. 81 a..... BARTHOLOMÉ

Gala en la menor, op. 52 (primera vez)..... CHOPIN

Gala en la mayor, op. 85 (primera vez)..... SCHUBERT

Sonata en mi bemol mayor, op. 81 a..... BARTHOLOMÉ

