



ASSOCIACIÓ DE MÚSICA (Curs 1926-27)

Commemoració del Centenari de la mort de Beethoven

PRIMERA SESSIÓ (20 d'abril)

INTÈRPRETS

BLANCA SELVA — JOAN MASSIÀ
piano *violí*

PROGRAMA

I

CONFERENCIA SOBRE BEETHOVEN, per Blanca Selva

SONATA en fa major, op. 24, (La Primavera)

Allegro—Adagio molto espressivo—Scherzo—Rondó
(piano i violí)

II

ROMANÇA en sol

(violí i piano)

DUES BAGATEL·LES

Andante ma non troppo—Presto
(piano)

ROMANÇA en fa

(violí i piano)

RONDÓ A CAPRICCIO, op. 129

(piano)

III

SONATA en la major, op. 47, (a Kreutzer)

Adagio sostenuto; Presto—Andante con variazioni—Finale
(piano i violí)

SEGONA SESSIÓ (22 d'abril)

INTÈRPRETS

TRIO DE BARCELONA

RICARD VIVES, *piano*
MARIAN PERELLÓ, *violí*
J. PERE MARÉS, *violoncel*

PROGRAMA

I

Trio en re, op. 70, núm. 1

- a) Allegro vivace e con brio
- b) Largo assai ed espressivo
- c) Presto

II

Trio en do menor, op. 1, núm. 3

- a) Allegro con brio
- b) Andante cantabile con variazioni
- c) Menuetto
- d) Finale

III

Trio en si bemol, op. 97

- a) Allegro moderato
- b) Scherzo
- c) Andante cantabile. Allegro moderato. Presto

TEATRE PRINCIPAL — SABADELL 1927



Commemoració del Centenari de la mort de Beethoven — Associació de Música - Sabadell 1927

Associació de Música-Sabadell

Commemoració del Centenari de la mort de Beethoven

LA VIDA DE BEETHOVEN

Lluís van Beethoven, nasqué a Bonn, ciutat de la vall del Rhin, el dia 16 de desembre de 1770. El seu pare Joan van Beethoven, formava part, com a tenor, de la Capella de Música de Maximilià Frederic, Arquebisbe-Elector de Colònia. Del seu matrimoni amb la vídua Magdalena Kewerich, n'esdevingueren quatre fills, el primer que va viure solament uns dies, Lluís, el futur músic i Gaspar Antoni Carles i Nicolau Joan nascuts en 1774 i 1776 respectivament.

La infància de Beethoven no va ésser molt feliça. La família vivia modestament. La mare delicada de salut. El pare excessivament donat a la beguda.

Feta la revelació del sentiment musical en el petit Lluís, el seu pare, influït per la fama de Mozart, volgué que fos un altre infant prodigi, malgrat que no sempre li dona el bon tracte adient als seus desigs i que el petit es mereixia.

Als nous anys, Lluís, qui, per la seva color bruna i cabellera negra, l'anomenaven l'espanyol, donava ja concerts familiars, interpretant Haydn i Mozart davant del petit auditori format per companys del seu pare en la Capella de l'Arquebisbe-Elector.

Tingué com a primers mestres, demés del seu pare, a Rovantini, Pfeiffer, el P. Hanzmaun, el franciscà Willibald Koch, van der Aeden, i principalment a Cristian Neefe. Els consells i ensenyances de tots aquests feren que, ben aviat, el petit músic avancés en el coneixement del clavicordi, orgue i en la composició. Però el veritable mestre de Beethoven fou Neefe, ja per la qualitat de les ensenyances com pel seu guiatge constant, aconseguint que tot just acomplerts els tretze anys fos admès com a organista suplent en la Capella de l'Elector amb el sou de 150 florins.

Ja adolescent, Beethoven, protegit pel comte de Waldstein, marxà a Viena, essent presentat a

Mozart. Era en 1787. Mozart, després d'escoltar una improvisació de Beethoven en el clavicordi, variacions sobre un tema donat pel propi autor de «Don Joan», va dir: «El món parlarà d'aquest noi». Retornat a Bonn, la seva mare, tuberculosa, moria.

En 1792, tenint vint-i-dos anys, Beethoven marxà altre cop a Viena, ara d'una manera definitiva, per estudiar amb Haydn.

A Viena, aconseguí fàcilment les millors relacions i amistats, valguent-se de les recomanacions del comte von Waldstein i de l'Arquebisbe-Elector, entre l'aristocràcia de la ciutat imperial. Els prínceps, el comte Lichnowsky i especialment el príncep Rasumowsky estimaven molt a Beethoven i l'omplien d'atencions i fineses dissimulant i tolerant mantes brusquetats de caràcter i arravataments del músic.

Al mateix temps que Beethoven triomfava en els salons vienesos, estudiava amb Albrechtsberger, Salieri, Förster i amb Haydn. Arribà a asseure's a la taula de l'arxiduc Carles, «amic i professor de l'estimat i petit arxiduc Rudolf»; l'emperadriu concorria als seus concerts i a ella dedicà el septimini. Realitzà alguns viatges. A Berlín tocà davant Frederic Guillem III, el qual li regalà una tabaquera plena de monedes d'or.

Però aquells anys de glòria passaren de pressa i vingueren els de tragèdia. Era en l'any 1797 quan Beethoven començà a donar-se compte de què les seves orelles emmalaltien. La seva capacitat auditiva anà minvant, malgrat ell volgués dissimular-ho. L'any 1800 començà a parlar ja del seu mal, dient: «Els sons aguts de les veus i dels instruments no m'arriben siestic quelcom allunyat. No entenc les paraules si es parla secament. El desenvolupament de la seva sordera l'irrità, l'exasperà enormement cada dia que passava. L'exaltació anímica que posseïa culminà en el paroxisme amb la seva dolença, i violentment deia: «He maleït moltes vegades de la meua existència i he maleït també al Creador; Plutarc tanmateix m'ha portat la resignació. Si no puc altra cosa, vull encarar-me amb el meu destí encara que sigui la criatura més desgraciada feta per Déu.»

En mig de la tempesta en què lluita, un moment de bonança es produeix, una clariana on la llum espleta, i en aquest moment la inspiració li fa produir la sonata «a la claror de la lluna». A casa de la comtessa Deym, nascuda Brunsvik, es reunia una selecta societat, un deliciós petit món femení. Allí Beethoven conegué a Julieta Guicciardi, filla d'una Brunsvik, i, totseguit, el seu cor s'amará d'una dolça emoció. Per aquella època, escriu a Wegder: «Visc ara una vida agradable; s'ha fet el canvi. Ho dic a una preciosa dameta que m'estima i a qui estimo.» L'idiili, però, fou curt. Els pares de Julieta s'hi oposaren i la Guicciardi s'emmaridà amb el comte de Gallenberg. La vigília de les noces, Beethoven, deixava escrit: «Quins moments més tristos de la meua vida... però és precis acceptar-los.»

Des de llavors, Beethoven, ja no dissimulà. Deia: «Tots sabreu que sóc sord. ¡Oh vosaltres, homes, que em teniu per rancorós, esquerp, per misògin, us equivoqueu! Desconeixeu el secret; aquest secret que'm fa semblar d'altra manera que no sóc. El meu cor i la meua ànima, des de petits, s'inclinaren a la tendresa i a la bondat, sempre disposats al bé i a la realització de les bones obres, però, no oblideu que fa sis anys un mal incurable, agreujat per metges poc entesos, m'ha ferit, m'ha retut... Fins ara, no podia dir-vos: Parleu més alt; crideu, perquè sóc sord! ¿Com podia confessar-vos la debilitat d'un sentit que en mi devia aconseguir el més alt grau de perfecció que en cap més home?».

Passà aquest moment de forta crisi i l'estre beethovià, trobà nous estímuls creadors. L'artista vencé. Sorgeixen «Fidelio» i la Simfonia Heroica, la primera de les quals composicions dedicà a Napoleó. L'esperit d'aquest va exercir damunt Beethoven durant molt temps certa influència ideal, no evitant, però, que la dedicatòria més endavant fos esborrada de la partitura a conseqüència—segons D'Indy—de la ruptura del tractat de Luneville per Napoleó i la invasió d'Austria.

Mentrestant les incidències amoroses que es succeïen acabaven en nous i dolorosos desenganys. Dues Tereses, la de Brunsvik i Teresa Malfatti fan dubtar sobre quina sigui l'«estimada immortal», a la qual Beethoven dedicava les cartes famoses sense adreça dient-li «el meu àngel, el meu tot, el meu jo...! Eternament teu, eternament meua, eternament l'un per l'altre!».

Una delicada amistat femenina, intervingué també en la vida de Beethoven: la comtessa de Erdödy, malalta, una mica paralítica, que aconseguí que el gran músic no fes cas de sollicituds estrangeres i pogués quedar-se a Viena. Mercès a les gestions i influències de la bona comtessa, l'arxiduc Rodolf i els prínceps Lobkowitz i Kinsky es comprometeren a assegurar a Beethoven una renda de quatre mil florins.

Altres personatges femenins sorgí, sense que es pugui precisar exactament els sentiments que al sord-músic inspirà: Bettina Brentano. El major honor d'aquesta interessant i deliciosa dameta, tan fina i petita que «als vint-i-dos anys semblava tenir-ne solament dotze o tretze», fou, segons Sainte-Beuve, l'haver relacionat a Beethoven amb Goethe. Efectivament, per l'estiu de 1812, es conegueren en el balneari de Tepliz. Allí, també, contragué amistat amb una bonica cantatriu, Amèlia Leballd que tingué pel músic les més afectuoses atencions i de la qual, escrivint anys després a un amic, Beethoven deia: «Fa cinc anys, trobí la dona dels meus somnis; però no poguí decidir-me a anar més enllà...».

En la vida material, també Beethoven va sofrir greus contratemps. La bancarrota financiera de l'estat austríac a conseqüència de les guerres napoleòniques i altres incidents, féu que la pensió assenyalada la cobrés amb grans dificultats, tenint de sostenir diferents plets.

Però, malgrat les lluites espirituals i els entrebancs materials, arribà per a Beethoven una època de complet reeiximent. L'estrena en un concert de beneficència d'una composició de circumstàncies, «La batalla de Victòria», per la qual el mateix Beethoven deia no en donaria ni uns cèntims, reaccionà la ciutat de Viena vers l'exaltació del mestre il·lustre. En el apogeu de la glòria popular, es tornà a representar «Fidelio», s'interpretaren les simfonies anteriors, s'estrenà la setena amb una grandiosa acollida, i en el Congrés de Viena, el seu deixeble predilecte, l'arxiduc Rodolf presentava Beethoven a reis i ambaixadors. Els editors sol·licitaven el compositor, la seva fama s'escampava pel món i així podia escriure al seu amic Amenda: «Com a adreça n'hi ha prou que posis: Beethoven, Viena».

La sordera, però, anà entelant la íntima satisfacció que li produïa la seva glòria. Augmentà, augmentà sempre fins arribar a ésser quasi absoluta. Per a parlar amb l'excels músic es tenia d'emprar l'escriptura. La seva salut, que en general no havia estat mai perfecta, es ressentí d'aquests amargs cops de l'infortuni. En 1816 escrivia a la comtessa Erdödy: «Per la seva carta, m'assabento, estimada amiga, que vostè també sofreix. Es el destí de la humanitat. En aquest món cada ú de nosaltres, deu amidar i jugar les seves forces; millor dit: cada ú ha de perseverar fins a l'acabament de la seva vida, sense mormols, si vol aconseguir l'estat de perfecció, el mèrit del qual vol l'Altíssim que abastem».

I amb aquest estat d'esperit que traspua una concentració en si mateix, és quan varen sorgir els últims Quartets i la novena Simfonia i la Missa en *re*. Tanmateix, el temperament de Beethoven es tornà cada dia més turmentat i més agre. Fins en el servei casolà, trobava deficiències. En 1820, els seus dietaris palesen una constant preocupació en els afers domèstics amb el canvi de servents i cuineres. Des d'aquest moment començà a parlar-se de la decadència de Beethoven, però, ell, redreçant-se amb motiu de l'elevació a l'arquebisbat de Olmütz del seu gran amic l'Arxiduc, va compondre la Missa en *re*. Llavors fou quan s'organitzà una subscripció entre les corts estrangeres i diverses entitats culturals perquè adquirissin manuscrits de dita missa, aconseguint-se solament deu subscripcions. Tanmateix, però, i malgrat la influència de les banalitats musicals de Rossini,

Beethoven a Viena continuà triomfant. Els joves músics demanant-li consell, donant-li motiu de predir per a Schubert, la flama del geni. En 1824 es donà la primera audició de la Novena Simfonia. Beethoven fou aclamat amb delirança, aclamacions que no arriben a les seves oïdes, car el seu flagell havia arribat al màxim, la seva sordera era absoluta. Una cantatriu, la senyora Unger, condolguada de la dissort del músic-sord, de l'excels músic, el prengué del braç i l'acarà amb el públic. L'ovació formidable, l'exaltació esdevingué delirant. Malgrat tot, però, la situació econòmica del músic, no té millora, més aviat esdevé apurada.

En 1826, Carles, un nebot seu dissortat com ell i demés orfe, intentà posar fi a la seva vida. Això ocasionà a Beethoven una gran contrarietat. El dia 19 de desembre del mateix any, Beethoven, que passava temporada a Gneixendorf, prop de Viena, retornà a la capital malalt de mirament i sense diners, ja que no volia treure res del seu capital—varis milers de florins—que havia destinat pel seu nebot al qual declarà hereu en els seus últims dies, 23 de març de 1827. La Societat Filharmònica de Londres, que havia organitzat un concert a benefici de Beethoven, li féu tramesa de cent lliures esterlines el dia 18 de març del mateix any.

El dia 24 de març de 1827, el seu metge Wawruch li advertí el seu estat greu i li féu veure la conveniència de rebre els últims Sagraments. I diu Wawruch: «Llegí el meu escrit amb una serenitat admirable, lentament i sospesant cada paraula. El seu rostre esdevingué estrefat. Després m'estrenyí les mans dient-me: «Que vingui el capellà», i, amb un mig somriure amical, continuà: «Aviat us veuré...» Entrà novament en el silenci i meditació.»

Rebut els Sants Sagraments, dos dies més tard, el dia 26 de març, a les sis de la tarda, després d'una penosa agonia i quan Viena es cobricelava amb el blanc puríssim de la neu, al retrunyir d'un tro, moria el geni. Hüttenbrenner, un jove músic, li tancà els ulls...

El 29 de març, a les tres de la tarda, tot Viena assistia a les exèquies. Beethoven rebia sepultura en el cementiri Währing.

La sonata de Beethoven

Si voleu saber què cosa és ésser home, aneu a sentir una sonata de Beethoven: en ella se us farà perceptible el ritme de la vostra vida, que és el ritme mateix de tota la Naturalesa i el ritme de l'ànima ensems.

Si voleu comunicar al vostres actes un sentit universal; si voleu resoldre en serenitat digna d'homes les vostres tribulacions; si voleu orientar-vos dins el terbolí dels moviments socials, aneu a escoltar una sonata de Beethoven. Ella us valdrà més que consell d'amic, ciència de savis, espasa de justícia i armadura resplendent, perquè jo us dic que, oint-la, us sentireu germans de les grans forces naturals, sense perdre, però, el vostre franc voler d'homes.

Una sonata de Beethoven és tempestat que passa, és guerra que acaba en victòria, passió triomfadora de si mateixa, etern dolor redimit; i tot això posat en la vostra mateixa mà, tot això, que és millor encara que conhort i sabiduria i espasa.

Mireu si és cert això que us dic; fixeu-vos com la sonata s'inicia sempre amb una gravetat lenta i profunda, per convertir-se ben tost en esclat de dolor, de tempestat, de guerra. La passió que es retorç, xiscla, impreca, es llança o destrueix, talment com si mai no hagués de cançar-se, car sempre retorna vigorosament al seu primer motiu, renovellant el crit tenaç, la imprecació interminable, l'afany destructor que res no pot aquietar, l'anhel de mort, en fi; i, adesiara, el greu

anunci originari, interposant-se com un fantasma, com una fatalitat tostemps present, que es plau de recordar-vos com el dolor i la passió i la lluita són eterns; però, de sobte, veu's-aquí com l'ànima, la tempestat i la espasa declinen ràpidament, com si llur motiu anés a esgotar-se i llur veu a extingir-se. Debades apareix ja el fantasma imposant la fatalitat: diuen el crit i el dolor:—No puc més—. Fan un darrer esforç per redreçar-se, però cauen per sempre més; sona un cop sec i el fantasma fuig esbalaït.

Quin és aquest so dolç i profund que sembla talment sorgir de les nostres mateixes entranyes eternides? És el cant llunyà de l'amada que plora la pròpia crueltat? Són les gotes que cauen dels arbres sota un cel que descobreix un nou atzur? És el bàlsam damunt mateix de la llaga o la pau que reneix al pregon de les ànimes dolorides? És, potser, la bella esperança que ens somriu? Són totes aquestes coses juntes, perquè és l'esperit unànim de totes elles ço que canta. El cant s'extén conhortador i suau, s'eixampla i ens agombola en una carícia llarga, llarga, que voldríem interminable; és la voluptuositat profunda de les convalescències; el repòs a la vora de la font ombrejada que ens espera a la meitat del viarany ardent; ço que algú anomenà feliçment «flor entre dos abismes», flor de fatalitat i de llibertat alhora.

Dia vindrà que l'estimada tornarà arrepentida i amorosa; dia vindrà que el sol resplendirà triomfant damunt dels núvols esquincats per un gran vent; dia vindrà que el poble cantarà a una sola veu la seva renovada llibertat. I l'ànima damunt la qual passà la fatalitat, restarà per sempre més en la convalescència d'aquell dolor? No! Veu's aquí el seu cant triomfal; veu's aquí l'abís de la seva alegria per la qual torna lliure a la pau del Creador. És el tercer temps del ritme universal; és la sonata de Beethoven que fineix en himne de redempció del dolor, de la fatalitat, de la guerra i de la passió, que han passat per l'home purificant-lo i deixant-lo cada cop més resplendent.

Qui de vosaltres no ha sentit en la seva ànima totes aquestes coses, tan reals com pugui ésser-ho aquest paper que teniu ara a les mans, i més encara? Per què, doncs, em dieu somiador i poeta en el mal sentit de la paraula? Creieu potser que intento simplement distreure-us de la vostra acció dolorosa, a la vostra passió fecunda? Creieu tal volta que tracto d'afeblir-vos l'esperit amb fantasies i jocs de paraules? No; si és precisament en dir-vos aquestes paraules que el meu cor batega amb més força i sento en mi com un augment de vida! I no aconseguiria de comunicar-vos aquest meu estat? Jo no us diré pas: abandoneu la vostra acció, sinó que us dic: no titubegeu; jo no us diré tampoc: ofegueu la vostra passió, sinó que us diré: ennobliu-la!; jo no us diré que us refuseu al dolor ni que us tapeu els ulls per no veure la tempesta, sinó que aprengueu el ritme profund del dolor i de l'alegria i que, en mig de la tenebra, aveseu ja els vostres ulls al sol que ha de venir, no fos cas que després el vostre semblant s'enlletgis d'una sobtada ganyota.

I, on voleu aprendre-ho, tot això? En els llibres, dels quals ben tost no us recordeu? En el rencor del moment? En la soledat del vostre cor selvatge? Oh, no! Sublimeu el vostre enteniment de manera que tots els llibres hi estiguin compresos; feu lleuger el rencor de cada moment per tal que esdevingui fonedís de l'un moment a l'altre i quedi la vostra passió lliure d'abraçar aquell qui abans us ferí; pobleu el vostre cor amb les grans perspectives de la vida, que res no us pugui ja venir de nou. Escolteu, escolteu íntegra la sonata del diví Beethoven!

No digueu que una cosa és ben vostra fins que en sentiu la música; abans d'aquest moment no podeu dir que sigui vostra, sinó que vosaltres sou d'ella. Quan la passió us lleva el coneixement, qui mana a qui? Però, en canvi, quan la passió il·lumina el coneixement, qui mana més que vosaltres? Doncs, això és la sonata de Beethoven: la passió il·luminant el coneixement, la fatalitat reduïda a llibertat augmentada, el ritme necessari de la vida tornat melodia lliure de l'home i cant harmoniós. És l'home tornant a Déu.

Veieu ara com tot això no són vanes fantasies meves? Ho veieu com el que jo volia no era

pas debilitar el vostre esperit, ni deturar la vostra acció, ni ofegar-vos la passió en el pit? No sentiú, al contrari d'això, que la vostra raó ha esdevingut més clara, el vostre cor més lliure, el vostre braç més fort? No sentiú la realitat viva de la vostra ànima, dominant tota altra realitat? Em tornareu a dir somiador i poeta en el mal sentit de la paraula? No m'importa, perquè en aquest moment jo sé del cert que tinc raó, i mai, mai no podreu privar-me'n. Fulgura el sol davant dels vostres ulls en el cel límpid i blau del migdia; bufa alegrement el vent que baixa de la muntanya; i totes les coses romanen oblidades de què l'hivern hagi d'ésser forçosament una estació taciturna. Així talment, en qualsevulla estació de la vostra ànima en què les meves paraules caiguin sobre el vostre cor no han de contradir-lo, perquè us porten un anunci de llibertat en el vostre plaer o en el vostre dolor, en la vostra pau o en la vostra irascència; car sota les més variades palpitations exteriors hi ha una eterna palpitació, ànima de totes, de la qual he volgut parlar-vos: és la que palpita en el ritme ú i vari de les sonates de Beethoven.

Si voleu saber què cosa és ésser home, aneu a sentir una sonata de Beethoven.

JOAN MARAGALL

5 - XII - 1905

Notes sobre la Sonata en *fa major*, op. 24 (La Primavera)

Aquesta obra està designada amb un altre títol, puix és coneguda popularment pel de *Sonata a la Primavera*. El just ambient de placidesa que té i la sonoritat refinada que espargeix, evoca suaument un benestar espiritual, semblant un dia de plena primavera, de llum radiant, de dolça flaire, de flors, d'ocells, d'amors, de somnis...

Els quatre temps de què consta aquesta delicadíssima *Sonata* responen per complet a uns moments d'inspiració del mestre genial, tan serens i optimistes, que semblen que no puguin haver estat escrits de cap més manera que sense cap interrupció de dalt a baix, amb aquella espontaneïtat única que senten els escollits per les Muses i que l'escriure-ho els té de produir una esgarripança sublim i un estat d'ànima felicíssim.

En parlar d'espontaneïtat no vol dir pas que l'execució d'aquesta magnífica obra sigui cosa planera i a l'alcanç de senzills interpretadors. Els seus intèrprets, tant el violí com el piano, no poden estar pas mancats de sobrietat i deuen estar completament posseïts d'una veritable tècnica de mestres reconeguts i consagrats i, sobretot, cal tenir una positiva ànima d'artista, ésser un sentimental de la música, per a poder transmetre a l'auditori que l'escolta les incommptables bel·leses i els íntims secrets d'aquesta producció que serà una meravella eterna i definitiva.

Notes sobre la sonata en *la major*, op. 47 (a Kreutzer)

A finals del segle XVIII cridava extraordinàriament l'atenció del món musical a Londres, per la seva execució d'inusitada valentia un violinista mulat, anomenat per uns «el príncep africà», considerat per altres com descendent d'un príncep indi, que als deu anys d'edat tocava el violí amb una nitidesa, una facilitat, una execució i una sensibilitat rares de trobar en un minyó dels seus pocs anys. Era George Golgreen Bridgetower, la vida del qual ha estat quasi completament aclarida en un estudi publicat en el *Musical Times*. En 1802, quan la fama de Bridgetower ratllava en l'apogeu, sol·licità un permís del príncep de Galles per a visitar a la seva mare, que residia a Dresde. De Dresde se n'anà a Viena, on promptament féu amistat amb Beethoven, qui se li oferí escriure una obra per a què l'estrenés en un concert que devien donar els dos. Fins a les onze del dia que el concert es celebrà (24 de maig de 1803, probablement) no estigué acabada la composició. Ries, refereix que Beethoven el féu cridar a dos quarts de cinc del matí perquè posés en net la part de violí del primer temps d'aquesta sonata, i que la partitura amb prou feines si estava indicat el que ell havia de tocar. L'*andante* amb variacions no el va acabar Beethoven fins moments abans del concert, i Bridgetower tingué de tocar la seva part mirant al manuscrit quasi il·legible del compositor. En quant al final, havia estat fet en època anterior, com a darrer temps de la *Sonata en la* (op. 30, num 1). Bridgetower relata d'aquesta manera un curiós incident ocorregut en l'únic assaig que pogueren fer: «Quan acompanyava a Beethoven en l'assaig del *presto*, en arribar al primer calderó, vaig fer en el violí una cadència anàloga a la que el piano fa després. Beethoven s'aixecà, m'abraçà i dient: «Altra vegada, volgut amic», deixant posat el pedal per a sostenir l'acord. L'expressió que Beethoven donava a l'*andante* era tan pura com la que caracteritzava els seus temps lents, el públic, impressionat, demanava sempre una segona audició».

Un altre violinista d'aquesta època refereix un detall curiós sobre aquesta sonata: «Bridgetower em contà—deia en una carta al seu editor—, que quan Beethoven la va compondre, escrigué en el manuscrit la dedicatòria a Bridgetower, però que després trencaren llurs relacions a conseqüència d'una dona, i que Beethoven llavors la dedicà a Kreutzer, un home al qual mai no havia vist».

Aquesta última part no és completament certa, segons es dedueix d'una carta del compositor a l'editor Simrock, de Bonn, datada a Viena a 4 d'octubre de 1804. Li demana que publiqui la sonata el més aviat possible, afegint: «Si em dieu quan estarà llesta, us remetré una breu carta per a Kreutzer, que acompanyareu a l'exemplar que se li envii; Kreutzer és un bon artista, digne d'ésser estimat, que durant la seva estada aci em fou molt simpàtic. Els seus modals sense afectació són més del meu gust que tot lo *extérieur* o *inférieur* de la major part dels *virtuosi*. Com que la sonata és escrita per a un executant de primera línia, la dedicatòria no pot ésser més indicada. Encara que ell i jo estem en correspondència (li escric una vegada l'any), espero que no sabrà res fins el moment oportú».

Kreutzer no féu cas d'aquesta dedicatòria. Berlioz refereix que mai el cèlebre violinista volgué tocar la sonata ni incloure-la en cap programa dels seus concerts; dita que potser semblaria exagerada, de no haver-hi l'animositat de Berlioz contra Kreutzer, del qual parla despietadament quan relata les seves oposicions al premi de Roma, i les tallades que Kreutzer, director, feia de la segona simfonia de Beethoven, si aquesta circumstància no estigués comprovada per Lenz.

La primera edició es publicà amb aquest títol : *Sonata per il Pianoforte et un violino obligato, scritta ed uno stilo molto concertante, quasi come d'un Concerto. Composta e dedicata al suo amico R. Kreutzer, Membro dil Conservatorio di musica di Parigi, Primo Violino dell'Accademia delle Arti, e della Camera Imperiali, per L. van Beethoven. Opera 47.* L'obra fou acollida per l'*Allgemeine Musicalische Zeitung* amb el següent judici : «És precis estar dominat per una mena de terrorisme musical, o suggestionat per Beethoven fins a la ceguetat, per a no veure ací la prova de què el caprici és la única norma que guia aquest compositor. Aquesta sonata és escrita per a dos virtuoses capaços de vèncer tota mena de dificultats... Un *presto* efectista, un *andante* original i formós amb variacions sumament estranyes, i, després, altre *presto* : la més rara composició per a ésser executada sota la influència del grotesc major».

Les interpretacions i comentaris a què ha donat lloc són innumbrables. Entre els darrers, mereix citar-se el de Chantavoine : «L'estil concertant significa ací un diàleg animat, una mena de torneig oratori entre el piano i el violí. El primer i tercer temps són un veritable cos a cos entre els dos instruments, car mentre en les altres sonates les respostes es desenrotllen ordinàriament en una còmode elegància, ací es precipiten com les de dos adversaris que encreuen llurs espases». De les primeres cap tan coneguda com la de Tolstoi en la seva cèlebre novella *La sonata a Kreutzer*, quan, en parlar dels efectes de la música, fa dir al protagonista de l'obra : «La música em transporta immediatament a l'estat d'ànim en què es trobava el que la va escriure : em sento confondre amb la seva ànima, i passo amb ell d'un estat a l'altre». I després, en parlar del primer temps : «Obra damunt meu d'una manera increïble. Apar com si brollessin en el meu interior nous sentiments, noves virtualitats que abans ignorava». «Ah, sí... Ni remotament com vivia i pensava abans...» «Així deu viure's», em diu una veu desconeguda que arriba a l'ànima... Aquella música em transportava a un nou món en el que els gelos no tenien cabuda, i creia que era una niciesia fins pensar en ells».

El *primer temps* és el culminant de l'obra. Des de la noble introducció s'anuncia aquesta força impetuosa i enèrgica, que, com un remolí, arrossega durant tot el temps. Hi ha en ell una voluntat tan dominadora, una passió tan dramàtica i impulsiva, que més sembla un episodi de vida que un temps de sonata.

El tema de l'*andante*, amb la seva casta expressió de tranquil·litat, virginal i seriós, com diu Marx, es desenrotlla en una sèrie de variacions que encara que mirin principalment al virtuosisme, deixen el tema en son ambient de serena puresa. Sols la tercera variació, la dolorosa, sembla animar-lo amb un nou esperit. La *coda* s'estén amb ampla llibertat.

Com abans s'esmenta, aquest *final* ho era primitivament de la *Sonata en la*, op. 30, núm. 1. Beethoven el va trobar massa llarg i brillant per aquella obra, escrivint el que actualment hi figura i aprofità aquest, potser apressat per la manca de temps, per a la sonata actual. Així s'explica que, estigui tan lluny de l'ambient expressiu dels temes anteriors i que miri més el joc sonor que a la intensitat expressiva. El tema principal impera en tot ell : sols el segon tema (més bé una frase) porta com la glopada d'un esperit més elevat.

De la conversació, celebrada el 5 de febrer de 1827, hi consten només indicacions de Schindler: «Ja que avui esteu tan millorat, volem que fem un xic de glossa sobre el *trio en si bemol*, per exemple, ja que ens trencaren la conversa, fa poc, quan en parlàvem?

—El primer temps traspua gaudi i benestar; jo crec, sigui dit amb el vostre permís, que hi ha també en ell, quelcom de malícia, d'humorisme, i més que res, aquella resistència i fortalesa beethovenianes.

En l'*scherzo* l'heroi arriba al grau màxim de felicitat. En el tercer temps la felicitat es converteix en emoció, resignació, respecte, etc., etc.; crec que aquest *Andante* és l'ideal més formós de la santedat i de la divinitat. M'és impossible explicar-me amb paraules: són tan mal servidores del sentiment diví que expressa la música!»

Un ambient de serena grandesa, a voltes apassionada, embolcalla el primer *allegro*. Tot en ell és majestuós, enlairat: lo mateix l'exposició dels temes que la riquíssima varietat d'episodis, on, sense trencar la unitat de sentiment que domina en el temps, van succeint-se encisadores vaguetats, tendreses delicioses, misteris de sonoritats, que sembla com si fessin explosió en la grandiosa peroració final.

Sensible contrast presenta l'*scherzo* dins la seva part principal i la part del centre. En la primera, la impressió de gaudi joiós i feliç es va accentuant cada cop amb major intensitat. En el *trio* contrasten dos motius de caràcter oposat: un, cromàtic, de sonoritat maga, com un bruit persistent (alguns en diuen el «*trio del borinot*») i altre rítmic, enèrgic, baronívol; tal volta la victòria de l'esperit damunt un pensament que el tortura.

L'*andante*, és una de les pàgines més formoses de Beethoven; un d'aqueixos exemples característics de la grandesa i apassionada elevació del seu pensament, de l'eloqüència i flexibilitat de son estil en la seva segona època. És en forma de variacions lliures i, des del tema fins al final, tot és ací admirable. Si es volgués comparar-lo amb algun altre temps, caldria pensar en l'*andante* de la *Sonata appassionata*, portant sempre aquest *Trio* l'avantatge d'una major amplitud en la idea i en les variacions. La variació final, *coda* del temps, és particularment interessant per la senzillesa de procediment que Beethoven utilitza per a desvetllar una emoció tan pregonada i tan intensa.

S'enllaça amb l'*allegro* final, generalment considerat com el temps més feble de l'obra. Després de l'elevació de l'*andante*, sembla com si Beethoven albirés en el final aqueix humorisme serè, la gràcia encisadora que inspirava els rondós de les obres pertanyents al seu primer estil. Amb més pregonada, amb major intensitat en la intenció, podria dir-se que el seu esperit recorda ara els sentiments i alegries que abans l'esperonaren.

Abril de 1927.

Associació de Música-Sabadell

Commemoració del Centenari de la mort de Beethoven

Notes sobre el Trio en re, op. 70, núm. 1

L'any 1808 marca una fita memorable en la vida de Beethoven i en la història musical. En el seu transcurs el mestre concebí la *Pastoral* i la *Quinta Simfonia*, joies bessones de valor artística inapreciable, i, encara, en una exaltació de sa fantasia creadora, els dos *Trios*, op. 70, la *Sonata de violoncello*, op. 69, i la *Fantasia per a piano, orquestra i cor*, op. 80. Els apunts que primerament féu el mestre en el seu quadern d'anotacions apareixen barrejats amb els del final de la *Pastoral* i els del *trio* següent, número 2 d'aqueixa mateixa obra, i d'ells n'ixen dos fets importants relatius a l'ordre de la gestació i revelen les primitives tendències de les idees originàries d'ambdues composicions. Efectivament, les dues composicions foren escrites en ordre invers del de llur numeració; el mestre enllestí el *trio* segon abans que el primer, i amb els motius que contenen es proposà d'escriure dues sonates per a piano, com així ho palesa la correspondència haguda entre Beethoven i Breitkopf & Härdel.

Els dos *Trios*, op. 90, són dedicats a la Comtessa Erdödy, en el palau de la qual sojornava llavors Beethoven i on donà ell mateix la primera audició vers Nadal de 1808, en una vetllada a la qual assistí el cèlebre crític Reichardt. Foren publicats per Breitkopf & Härdel en 1809.

Pel que fa referència a llur factura, caràcter dels temes i elaboració dels diferents elements,

presenten entre ells idèntiques diferències que les dues *sonates per a violoncello*, op. 102, que ostenten la mateixa endreça.

El *Trio en re major* és el primer que Beethoven escriví després del que va compondre en 1797-1798 per a piano, clarinet i violoncel. Es distingeix per sa inspiració fogosa i l'empenta decidida dels seus motius, i en ell s'inicia una fase decisivament progressiva de l'evolució beethoviana. Entra de ple en la sèrie d'obres que el compositor escrigué d'una sola tirada, en moments de sublim i genial inspiració, en els quals transportava sense vacil·lacions al pentàgrama l'allau melòdica de sa imaginació creadora.

L'*allegro vivace con brio* presenta com a elements essencials el caràcter enèrgic i decidit de son primer tema, seguit aviat d'un petit intent de *fuga* que convergeix amb un *episodi* modulant molt variat; la lògica successió alternant dels seus dos principals motius, el *període melòdic* que precedeix la reexposició del primer tema, la transformació que imprimeixen a la coloració de les idees els *trèmolos* i diversos *ritmes* de l'acompanyament, i, finalment, la brillant conclusió, a l'uníson amb el motiu inicial—que adopta accents heroics—complementen, magistralment combinats, la inestimable valor d'aquest temps.

El *largo assai et espressivo*, en valor tècnica modèlic, d'exquisidesa en el tractament dels seus més petits detalls i de lògica distribució entre els instruments de la seva línia melòdica, oposa—com un contrast a la impaciència i nirviositat del temps precedent—, un caràcter tràgic, gemegós, expressió d'intensa amarguesa, lleument velada alguns cops per un alè d'esperança. És, segons l'encertada frase emprada pel crític Hoffmann en jutjar aquest temps de l'obra en la *Gazette Musicale Universal* de Leipzig (1813), «d'una dolça malenconia que parla gratament a l'ànima».

El *presto* amb son animat i enèrgic motiu, es conclou a la genial elaboració del mateix, transferint-lo als tons de *re* i *sol*, i endolcint sa briositat en la part central per alguns petits esbossos en tresets. Caracteritzen també aquest temps algunes tendències de llibertat d'estil marcadament audaç en aquella època.

Notes sobre el Trio en do menor, op. 1, núm. 3

Apareixen en aquesta obra magnífica les primeres llusssors del geni de Beethoven. Tant en el preciós tercer temps, *minuetto*, com en l'*allegro* i el *prestíssimo*, s'hi troba grandesa i personalitat. L'andante amb variacions guanya, tal vegada, en bellesa a les altres parts del trio; «admirable música que deuria ésser escoltada sempre de genolls», diu Barbedette, en parlar d'aquest temps.

Lligada a la història del trio en *do menor*, trobem una anècdota curiosa que pot donar llum sobre alguns fets de la vida de Beethoven.

Les tres composicions que formen la op. 1, foren per primera vegada executades en el palau del Príncep Lichnowsky, al qual eren dedicades. A aquest concert assistí la plana major dels músics i aficionats de Viena, i també el mestre Haydn, llavors en el punt alt del seu prestigi, i l'autoritzada opinió del qual era cosa decisiva per tothom. El propi Haydn va felicitar al jove compositor per les dues primeres obres, però trobà molt que dir a la tercera i finalitzà per qualificar-la d'estravagant i per aconsellar a Beethoven que no la publicués. L'autor de *Fidelio* no va perdonar mai al de les *Estacions* aquesta poca consideració per al trio que ell considerava el millor i més original dels tres i en el qual es reflexaven els primers batecs del seu cor d'artista. En això, com en tot, el temps ha donat la raó a Beethoven; els dos tríos primers no són més que la repetició de fórmules consagrades, confusibles fàcilment amb altres escoles d'art menys caracteritzat, mentre que el III, tipus d'una època i resultant d'un criteri estètic personal, produeix a l'oient la impressió de la sinceritat i viurà enllaçada per sempre amb el nom excels del seu autor.

Notes sobre el Trio en si bemol major, op. 97

La composició d'aquesta obra, la més gran i important de la col·lecció de *tríos* per a piano, violí i violoncel, entre els quals ocupa un lloc similar al de la *Sonata a Kreutzer* en la sèrie de *sonates* de violí, gairebé és contemporània de la sonata per a piano op. 81 (*L'adéu*, *L'absència*, *El retorn*), del *quartet en fa menor*, op. 95, i de les simfonies VII i VIII.

En el manuscrit original, escrites amb lletra de Beethoven, figuren les indicacions següents: Al principi, Trio del 3 de Març 1811; i al final... Com moltes altres produccions d'aqueixa època, trigà alguns anys fins a ésser publicada. No veié la llum fins al cap de cinc anys, en 1816, amb el títol: Trio für piano-forte, violin und violoncell, Seiner Kaizerl, Hoheit dem durchlanchtingsten Prinzen Rudolph Erzkerzog von Oesterreich, etc. etc. etc., in tiefer Ehrfucht gewidmet von Ludwig van Beethoven 97.^{tes} Werk.

La dedicatòria a l'Arxiduc Rudolf sembla que fou anterior a la data en què fou publicada aquella obra, puix segons una lletra del compositor, el manuscrit es trameté a l'arxiduc l'abril de 1814. Fou tan gran la impaciència d'aquest per conèixer i oir la nova obra del seu protegit, que, en no trobar copista per treure els papers del violí i del violoncel, els artistes la varen executar llegint tots en la partitura original i a mans de Beethoven la part del piano.

Aquest *Trio*, conegut generalment amb el nom de *Trio de l'Arxiduc*, és de les obres més característiques del segon període beethovià. Schindler, poques setmanes abans de què morís el cèlebre compositor, hi sostingué una conversació escrita que ens ha conservat un dels blocs que Beethoven usava per eix fi, impossibilitat de comprendre ço que deien els altres a causa de sa sordera.