

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XXX

1930-1931



CONCIERTO VII

— 520 DE LA SOCIEDAD —



I

EGON PETRI

(PIANO)



TEATRO DE LA COMEDIA

LUNES 12 DE ENERO DE 1931

A LAS SEIS Y MEDIA DE LA TARDE

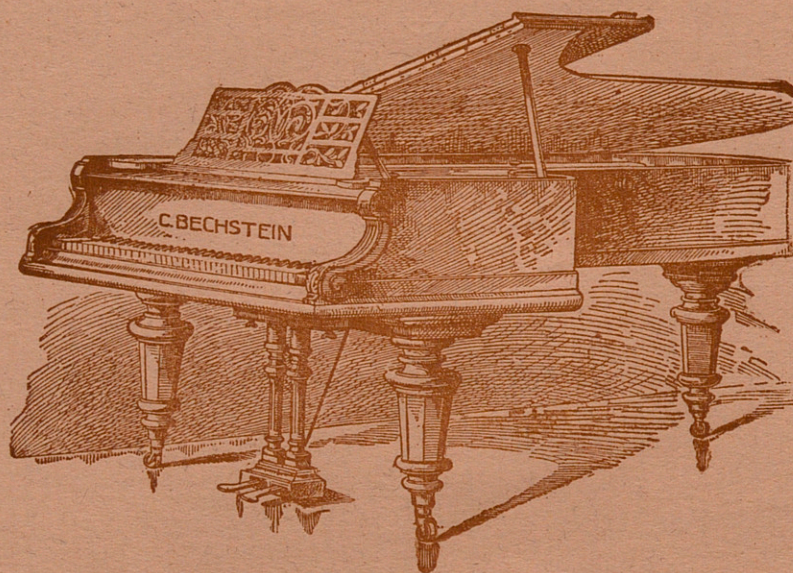
GRÁFICAS REUNIDAS, S. A.
HERMOBILLA, 96
:: MADRID ::



C. BECHSTEIN

— BERLÍN —

Son los pianos preferidos por los más inteligentes y por los eminentes concertistas Liszt, Rubinstein, Bulow, Moszkowsky, Wagner, Grieg, Saint-Saëns, Leoncavallo, Busoni, Sauer, D'Albert, Risler, Rosenthal, Strauss, Debussy, Pachmann y otros grandes maestros de igual renombre.



Los primeros músicos del mundo prefieren los pianos Bechstein a cualquiera de sus similares, como podemos demostrar por sus autorizadas opiniones.

AGENCIA EXCLUSIVA

Casa HAZEN

Fuencarral, 55.

MADRID

SOCIEDAD FILARMÓNICA DE MADRID

AÑO XXX.—CONCIERTO VII



12 DE ENERO DE 1931

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

CAPRICHIO SOBRE LA PARTIDA DE SU QUERIDO HERMANO.....

- I. *Arioso.*
- II. *Moderato.*
- III. *Adagissimo.*
- IV. *Recitativo.*
- V. *Aria del postillón.*
- VI. *Fuga.*

J. S. BACH.

MINUETO.....

TOCCATA en *do mayor*.....

- I. *Preludio.*
- II. *Intermezzo.*
- III. *Fuga.*

SEGUNDA PARTE

XXVI SONATA en *mi bemol mayor*, op. 81 a. BEETHOVEN.

- I. DAS LEBEWohl (LES ADIEUX):
Adagio. — Allegro.
- II. DIE ABWESENHEIT (L'ABSENCE):
Andante espressivo.
- III. DAS WIEDERSEHEN (LE RETOUR): *Vivacissimamente.*

TERCERA PARTE

PRELUDIO, ARIA Y FINAL..... C. FRANCK.

- I. PRELUDIO: *Allegro moderato e maestoso.*
- II. ARIA: *Lento.*
- III. FINAL: *Allegro molto ed agitato.*

CUARTA PARTE

SEGUNDO AÑO DE PEREGRINACIÓN
(ITALIA)..... LISZT.

- a) Sposalizio.
- * b) Il penseroso.
- c) Canzonetta del Salvator Rosa.
- * d) Sonetto del Petrarca, núm. 47.
» » » » 104.
» » » » 123.
- * e) Après une lecture de Dante.

Descansos de diez minutos.

* Primera audición en nuestra Sociedad.

El próximo concierto se celebrará en el teatro de la Comedia el miércoles 14 de enero de 1931, a las seis y media de la tarde.

EGON PETRI

(PIANO)

II

PROGRAMA

Pastoral.....	}	SCARLATTI.
Capricho.....		
Gavota.....		GLUCK - BRAHMS.
Melodia de Orfeo.....		GLUCK - SGAMBATTI.
Música de ballet de Alceste.....		GLUCK - SAINT-SAËNS
Serenata de Don Juan.....	}	MOZART - BUSONI.
Jiga, bolero y variaciones.....		
Sonata en si bemol mayor, op. 106...		BEETHOVEN.
Cuatro preludios.....		DEBUSSY.
Dos preludios.....		RACHMANINOFF.
All' Italia.....	}	BUSONI.
Dans la chambre de Turandot.....		
Perpetuum mobile.....		

EGON PETRI

Nació en Hannover en 1881, y es hijo del violinista holandés Henri Petri. Desde los cinco años aprendió el violín, el piano desde los siete, siendo discípulo de Buchmayer y Teresa Carreño. Estudió composición con Draeseke, órgano con Uso. Dedicóse exclusivamente al piano en 1901, gracias a los consejos de Paderewski y Busoni, quien fué desde entonces su único maestro. En 1902 dió su primera audición musical con gran éxito. Desde 1908 fué profesor del Conservatorio de Berlín. Sus conciertos en Alemania, Holanda, Italia (que recorrió actuando con Busoni), Inglaterra, Rusia, han tenido cada vez más clamorosa resonancia. Ha compuesto diversas obras musicales, entre ellas dos óperas.

Es la segunda vez que actúa en nuestra Sociedad; con Wolfsthal interpretó sonatas de piano y violín en enero de 1929.

PRIMERA PARTE

Johann Sebastián BACH

Nació en 1685 (Eisenach). — † en 1750 (Leipzig).

Capricho sobre la partida de su querido hermano

La única producción de Bach verdaderamente «de programa» es esta obra juvenil a la que, según todas las probabilidades, sirvió de modelo la colección de *seis sonatas* sobre narraciones bíblicas del Antiguo Testamento, de Johann Kuhnau, editada por Immanuel Tietzen, de Leipzig, y que, por el mero hecho de ser composiciones de tan celebrado maestro, obtuvieron rápida divulgación. No fué Kuhnau sólo quien laboró por aquella época en este sentido, puesto que repetidas manifestaciones de Matheson, el contemporáneo más joven de aquél, corroboran que Froberger, famoso organista de la corte de Viena, daba vida musical a historias completas, describiendo los personajes que en ellas tomaban parte con todos sus naturales caracteres. Ofrece cierta analogía con ello lo realizado por algunos compositores franceses, como Couperin y Gaspar de Roux, imitando en formas musicales diversos ruidos de la Naturaleza.

Enumeremos los tiempos y títulos de las partes de este interesante **Capricho**, compuesto por Bach con motivo del viaje a Suecia de su hermano Juan Jacobo.

Arioso. — *Sus amigos le persuaden a que no emprenda el viaje.* — La persuasión está representada por un diseño afectuoso que utiliza el autor en otras composiciones de sus primeros tiempos.

Moderato. — *Le exponen las diferentes aventuras que pueden ocurrirle en el extranjero.* — Este tiempo está constituido por una *fuga en sol menor*, en la cual quiere expresarse las reflexiones que hacen al viajero sus amigos para lograr detenerle, culminando con la dominante en *fa menor*, en que se manifiesta el desaliento de éstos al no conseguir su propósito.

Adagissimo. — La misión interpretativa de los *Lamentos generales de todos sus amigos*. Dos bajos obstinados ejercen su preponderancia en casi la totalidad de este tiempo. El segundo de ellos es un motivo favorito de Bach, utilizado en varias de sus célebres *Cantatas*, en el *Crucifixus* de la *Misa en si bemol menor*, en el tema final de su *Toccatá en fa sostenido menor* y en otras obras. Los pasajes cromáticos adoptan un carácter expresivo de sollozos y desaliento.

Percíbese en la composición la forma de *pasacalle*, poniéndose de manifiesto en su transcurso la facilidad en el variado tratamiento de los elementos temáticos, tanto más digna de tener en cuenta ya que el compositor apenas si había cumplido veinte años.

Recitativo. — *Sus amigos, en vista de la inutilidad de sus esfuerzos, vienen a decirle adiós.* — Para ello no disponen más

Quel dolci pianto mi dipinse Amore,
auzi scolio; e que' detti soavi
lui scrisse entr'un diamante in mezzo'l core.

Ove con salde ed ingegnose chiavi
aucor toma sovente a trarne fore
lagrime rare, e sospir lunghi e grave.

Soneto 123.

Ringiovanisce alla cara memoria del luago è del tempo
del suo primo amore.

Quando mi vene innanzi il tempo e'l loco,
ov'io perdei me stesso; e'l caro nodo,
ond'Amor di sua man m'avvinse in modo,
che l'amar mi fe dolce, e'l nianger gioco.

Solfo ed esca son tutto, e'l cor un foco,
da quei soavi spirti, i quai sempr'odo,
acceso dentro sì, ch'ardendo godo,
e di ciò vivo, e d'altro mi cal poco.

Quel Solche solo agli occhi miei risplende,
coi vaghi raggi aucor indi mi scalda
a vespro tal, qual era oggi per tempo.

E così di lontan m'alluma e'ncende,
che la memoria, ad ogni or fresca e salda.
purquel nodo mi mostra, e'l loco e'l tempo.

Après une lecture de Dante figura como quinto y último número del Segundo año de peregrinación. Disertación musical en forma de *Fantasia quasi Sonata*, en la que traduce Liszt las impresiones producidas en su mente por la grandeza del altísimo poeta.

que sirven de epígrafe a una de las composiciones de los *An-nées de pèlerinage*.

Sposalizio está inspirado en el famoso cuadro de Rafael de Urbino designado con este nombre.

Il penseroso es obra surgida de la contemplación de la conocida escultura de Miguel Angel existente en la Sacristía Nueva de San Lorenzo en Florencia.

La **Canzonetta del Salvator Rosa** es como un recuerdo que Liszt dedica al célebre músico, poeta y pintor napolitano del siglo XVII, que tan accidentada y pintorescamente vivió y murió.

Como cuarto número de este mismo cuaderno, Liszt puso en música *tres sonetos del Petrarca*, los números 47, 104 y 123. La melodía sigue paso a paso el texto del poeta, y casi al mismo tiempo que la obra original para piano solo, publicó también el autor una versión para canto.

El soneto número 47 dice así:

Riconforta se stesso a non istancarsi nel lodare
gli occhi della sua Douna.

I degli occhi, ond' i' fui percosso in guisa,
ch' e' medesmi porian saldar la piaga,
e non già virtù d'erbe o d'arte maga,
o de pietra dal mar nostro divisa.

M'hauno la via sì d'altro amor precisa,
ch'un sol dolce pensier l'anima appaga;
e se la lingua di seguirlo è vaga,
la scorta può, non ella, esser derisa.

Questi son que' begli occhi che l'imprese
del mio signor vittoriose fauno
in ogui parte, e più sovra'l mio fianco.

Questi son que' begli occhi che mi stauno
sempre nel cor con le faville accese;
per ch'io di lor parlando non mi stanco.

Soneto 104.

De forti effecti che in mi produsse la vista di Laura
commossa al pianto.

Non fur mai Giove e Cesare sì mossi
a fulminar colui, questo a ferire,
che pietà non avesse spento l'ire,
e lor dell' usat' arme ambeduo scossi.

Piangea Madonna; e'l mio signor ch'io fossi
bolse a vederla, e suoi lamenti a udire,
per colmarmi di doglia e di desire,
e ricercarmi le midolle e gli ossi.

que de breves instantes, expresándolo así Bach en sólo once compases, puesto que la silla de postas, ya dispuesta a partir, espera a la puerta de la casa.

Aria del postillón. — Deliciosa descripción que consta de dos partes y en la que la alegre melodía alterna con los toques de trompeta del postillón.

Fuga imitativa de la trompeta del postillón. — Aléjase veloz el carruaje, quedando solo el maestro, quien aprovecha su soledad para escribir sobre las llamadas de la trompeta del postillón una doble *fuga*, único tiempo objeto de una labor acabada y perfecta de todo el **Capricho**, pareciendo evidente que cuando Bach concibió esta obra en recuerdo de su hermano se propuso componer un número demostrativo de su incomparable maestría. Conviene hacer observar que la estructura técnica de esta *fuga* difiere del posterior estilo de Bach.

En sus dos temas expone imitativamente los alegres sonos que arranca el postillón a su trompeta, rememorando en el segundo el *Aria* precedente.

Minueto.

El *Minueto* es una antigua forma de danza francesa, cuya incorporación a la música artística tan sólo se puso en práctica desde Lully. Se escribe en compás ternario, y en sus orígenes su movimiento fué muy moderado, llevando en sí un sello de noble distinción y eludiendo toda clase de ornamentaciones musicales. Algunas de las *Suites* para orquesta, escritas de 1680 a 1750, constan de varios *Minuetos*, y no pocas *Sinfonías* antiguas, hasta Haydn, finalizaban con uno de éstos.

La transcripción del *Minueto* de Bach que figura en este programa se debe a su propio intérprete Sr. Petri.

Toccata en do mayor, para órgano.

La forma *Toccata*, iniciada por los italianos Giovanni Gabrieli (1557-1603) y Claudio Merulo (1533-1604), era una pieza musical escrita para piano u órgano, que empezaba con armonías robustas y sonoras, a las que seguían pasajes de virtuosidad y pequeños fragmentos fugados.

Bach trabajó la *Toccata*, como todas las formas y géneros de la composición musical, dándole un nuevo aspecto de libertad y fantasía. Escribió siete para órgano; las cinco primeras, entre las que está la que hoy se ejecuta, son obras de juventud, y fueron compuestas mientras estuvo al servicio de la Corte de Weimar. Posteriormente, en Koethen, escribió las dos restantes.

Su *Toccata en do mayor* consta de tres tiempos: *preludio*, *intermezzo* y *fuga*, de los cuales ha hecho Busoni modernamente la transcripción para piano que se interpreta hoy. Todos ellos son modelos inimitables por la originalidad de su factura

y por el genial e inspirado desarrollo de sus elementos constitutivos.

Preludio.—En *tempo moderato* inicia el piano los primeros compases de este primer tiempo,



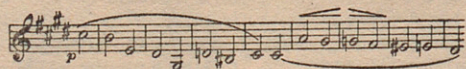
entre sencillos contrapuntos. Su cadencia final va seguida de una nueva idea.

Poco ritenuto il tempo.— En la misma tonalidad de *mi mayor*, *sempre cantabile*, *ma non troppo dolce*, aparece la nueva melodía



que, brevemente desarrollada, vuelve a presentar el tema principal—*risoluto*—en *do sostenido menor*, fortísimo, considerablemente abreviado.

Un tercer elemento, más tranquilo, *sostenuto e serioso*,



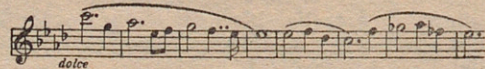
sigue a la anterior exposición del tema, desenvolviéndose como un *ossinato*, envuelto cada vez en mayor riqueza contrapuntística, alternando sus presentaciones entre la región superior y la región grave. Sigue un breve desarrollo, en el que reaparece la segunda idea del preludio, volviendo a presentarse por tercera vez el tema principal, que termina brillantemente en *mi mayor*.

ARIA.— *Lento.*— Un preludio-fantasia precede a la aparición del tema del *aria*, en *la bemol*,



constantemente presentado en diálogo entre la parte superior y la región grave. En amplio curso se mezclan con él breves apuntes incidentales, apareciendo presentado cada vez con interés mayor.

Como *coda* del *aria* aparece una nueva melodía, muy cantable,



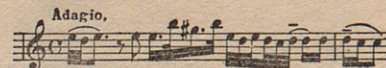
sobre la cual se extingue el tiempo en pianísimo.

FINAL.— *Allegro molto ed agitato.*— El primer tema actúa de motivo para la introducción al tiempo. Interrumpido por dos veces, se presenta con su carácter agitado, en *do sostenido menor*, siempre pianísimo, dando el siguiente esquema melódico:



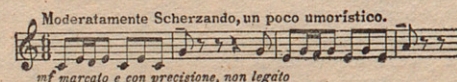
desarrollándose en un largo *crescendo*.

es de extraordinaria belleza. Desde los primeros compases del tema,



que en su exposición y desarrollo se apoya sobre un bajo muy interesante por su movimiento rítmico, apodérase del espíritu un dulce bienestar, una íntima satisfacción que perdura hasta el final. En constantes modulaciones, en las que interviene principalmente el diseño central del tema, desenvuélvese la melodía con augusta majestad, escuchándose sin interrupción el obstinado movimiento rítmico del bajo, cuyos graves sonidos hacen aún más sensible la impresión de dulzura y tierno afecto de la línea melódica. Adquiriendo cada vez mayor importancia y amplitud en su interesante desarrollo, disminuye gradualmente la sonoridad, y, extinguiéndose en un *ritardando*, entra en el *grave* (*adagio molto*), que con sus austeros acordes consolida el final de tan hermoso tiempo.

Fuga.— Un diseño humorístico y juguetón,



expuesto en el tono de *do mayor* con la proverbial sencillez requerida por este género de composiciones, sirve de base al motivo de la *fuga*. Seguido de su *respuesta* en la *dominante*, ingeniosamente combinada con un *contramotivo* que acentúa aún más marcadamente el característico humorismo de este tercer y último tiempo, desarróllase la *fuga*, primeramente a dos partes, y a continuación a tres, estimulando, la sucesiva entrada de las voces y la gradual amplitud de su sonoridad por la duplicación de aquéllas, el interés que inspira la sorprendente habilidad desplegada por el incomparable fuguista en el desarrollo de esta página musical.

Un breve episodio, discretamente tratado, en el que se mantiene sin la menor desvirtuación el carácter humorístico del tiempo, conduce a la reexposición del tema, y prosiguiendo al desarrollo de la *fuga*, cada vez con mayor acentuación en la sonoridad, termina brillantemente con los proverbiales *estrechos*, apoyados sobre una prolongada *pedal*.

SEGUNDA PARTE

Ludwig van BEETHOVEN

Nació en 1770 (Bonn). — † en 1827 (Viena).

XXVI Sonata en *mi bemol mayor*, op. 81 a.

Dos versiones han corrido respecto de las intenciones de Beethoven al componer esta **Sonata**, única donde escribe a la cabeza de cada tiempo un título indicador de sentimientos.

La primera y más autorizada se funda en documentos de Beethoven mismo. Declarada la guerra entre Francia y Austria en 1809, y ante el rápido avance de Napoleón sobre Viena, la familia imperial abandonó esta capital en 4 de mayo, partiendo con ella el Archiduque Rodolfo, discípulo, amigo y protector de Beethoven.

El autógrafo del primer tiempo de la **Sonata** está encabezado con estas palabras, escritas por su autor: *Das Lebewohl Wien am 4^{tem} Mai 1809, bei die Abreise S. Kaisers. Heut des Wehrten, Ercherzogs Rudolf* («El adiós. Viena, 4 mayo 1809, a la partida de S. A. I. el venerado Archiduque Rodolfo»); y entre los apuntes para su composición ha encontrado Nottebohm otra nota que dice así: *Der Abschied* (tachado). *Das Lebewohl — am 4^{tem} Mai — gewidmet und aus den Herzen geschrieben S.K.H.* («La despedida. — El adiós — 4 mayo — dedicado a S. A. I., y escrito con el corazón».) El autógrafo del segundo y tercer tiempo lleva también el título en alemán de: «La llegada (*die Ankunft*) de S. A. I. el venerado Archiduque Rodolfo, el 30 de enero de 1810», existiendo asimismo entre los borradores del tiempo final una nota con las palabras: *Abschied. — Abwesenheit. Ankunft* («Despedida. — Ausencia. — Llegada»). En la edición original, publicada en julio de 1811, sólo se conserva la segunda palabra como título del segundo tiempo; *Abschied* está sustituido por *Das Lebewohl* (el adiós alemán), y *Ankunft*, por *Das Wiedersehen* (volverse a ver).

Estos datos parecen esclarecer toda duda respecto de la intención de Beethoven al escribir esta **Sonata**; pero, ya porque no fueran conocidos en algún tiempo, ya por el propósito de algunos escritores de profundizar demasiado en su obra, atribuyendo a todas sus producciones una emanación de su vida personal, ha surgido una segunda versión, según la que la despedida, la ausencia y el regreso no se refieren al Archiduque Rodolfo, sino a dos amantes, llegando algún comentarista a precisar aún más esta opinión de Marx, y a suponer que Teresa Brunswick y Beethoven mismo son los protagonistas que la inspiraron.

Ante las notas de Beethoven, esta segunda hipótesis carece por completo de valor, y sólo por curiosidad se menciona aquí; pero, de todos modos, esos títulos, esa especie de programa precisando la inspiración de cada uno de los tiempos, ha con-

TERCERA PARTE

César FRANCK

Nació en 1822 (Lieja). — † en 1890 (París).

Preludio, aria y final

El **Preludio, aria y final** para piano es la obra que sigue en el orden cronológico de composición a la célebre **Sonata** para piano y violín en *la mayor*. Fue compuesto en 1886-87, y ejecutado por primera vez en un concierto de la Sociedad Nacional de Música en París, el 12 de mayo de 1888, por Mme. Bordes-Péne, a quien está dedicado. Pertenece, por tanto, al último período de la vida de César Franck, al período que vio nacer el **Preludio, coral y fuga**, la **Sinfonía** y el **Cuarteto** para instrumentos de arco.

Vicent d'Indy, discípulo de César Franck, se expresa así al hablar del **Preludio, aria y final**, comparándolo con el **Preludio, coral y fuga** del mismo autor: «Difícil es decir cuál de estas dos obras es más genial; lo único que puede asegurarse con seguridad absoluta es que ambas han dado un vivificante impulso a la literatura del piano, que amenazaba zozobrar entre el doble escollo del virtuosismo y la futilidad.

»El **preludio** tiene por tema una amplia frase en cuatro períodos, de una inspiración admirablemente sostenida, reconociéndose en él la forma de andante de **sonata**.

»El **aria** es la doble exposición de una melodía sencilla y tranquila, caminando de *la bemol mayor* a *la bemol menor*, precedida de una breve introducción y seguida de una **coda** que reaparecerá en el final.

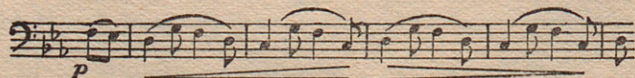
»El **final** reviste el aspecto y presenta la osatura esencial de la forma **sonata**, con la diferencia de no aparecer la tonalidad principal hasta la reproducción del segundo tema, manteniéndose después sin cambio alguno hasta el fin. El efecto vivificante producido por la vuelta de esta tonalidad es tanto más intenso, cuanto que ésta ha sido difícilmente conquistada por medio de una gradación tonal maravillosamente matizada. La forma cíclica, tan característica de las obras de César Franck, aparece en este final, fundiendo en él los dos tiempos o números precedentes, terminando con una especie de evaporación de la melodía, que parece huir a través del espacio.»

PRELUDIO. — Allegro moderato e maestoso. — La melodía del tema principal, en *mi mayor*, aparece desde el principio en *mi mayor*, medio piano, siempre sostenida,



desenvolviéndose majestuosamente, a veces en la región media,

La transición está constituida por tres episodios muy breves: el primero en semicorcheas; el segundo, en notas cortadas (*sforzato*), y el tercero, en *sol bemol*, como el anterior, muy ligero y adornado. El segundo tema, en *si bemol*, está constituido por un doble contrapunto, y lo caracteriza el dibujo del bajo,



uniéndosele en seguida un pasaje de escalas en la parte superior. El tema es repetido después de una octava más alta, con su complemento en la mano izquierda. El período de cadencia es muy breve.

Comienza el desarrollo con un nuevo motivo, sigue después con el segundo tema, y una indicación del primero prepara la vuelta del mismo.

El primer tema está ahora más abreviado (por la omisión de la última de sus repeticiones) y con acompañamiento distinto; en la transición aparecen, como antes, sus tres episodios; el segundo tema se oye ahora en *mi bemol*, seguido del período de cadencia. La *coda* se inicia en *poco andante* con el primer tema, volviendo después al *tempo primo* para producir la terminación.

CECILIO DE RODA.

tribuido a dar una gran popularidad a esta *Sonata* y a que críticos y comentaristas diserten extensamente sobre el verdadero sentido en que Beethoven concebía esta clase de música, «más expresión de emociones que pintura exterior», como él mismo escribió al principio de su *Sinfonía pastoral*.

El Archiduque Rodolfo, hermano del Emperador de Austria, elevado más tarde (en 1819) a la púrpura cardenalicia, dotado de una gran organización musical, fué discípulo de Beethoven en esta época, y fué también el que, en unión de los Príncipes de Lobkowitz y Kinsky, le aseguró por algún tiempo su vida material. Para las lecciones del Archiduque reunió el maestro, al mismo tiempo que componía esta *Sonata*, una porción de materiales sacados de las mejores obras, publicados después por Seyfried con el impropio título de *Estudios de armonía y contrapunto de Beethoven mismo*. La veneración y el cariño que Beethoven sentía por él lo demuestra el número e importancia de las obras que le dedicó, entre las que figura esta *Sonata*, las gigantescas obras 106 y 111, la misa en *re* (op. 125), etc.

El nombre de «Sonata característica» no apareció en la primera edición; se le agregó después. Es, en efecto, un ejemplar interesante como anuncio de la futura expresión de Beethoven, que llega a su más alto grado en las *Sonatas finales* y en los cinco últimos *Cuartetos*.

Un detalle curioso es el de ir seguidas las palabras italianas indicadoras del movimiento en el *andante* y el *final*, de otras indicaciones alemanas.

Das Lebewohl (Les adieux). — Todo el tiempo, desde la introducción, es una variante feliz del tema. *Lebewohl*, adiós (literalmente, vive bien), aparece al principio del *adagio* musicalmente notado, como si se pronunciara con emoción honda; y el desarrollo poético de esas tres notas, de la notación de esa palabra, es lo que ocupa todo el tiempo, apareciendo en el primer tema, con mayor claridad aún en el segundo, y en el desarrollo constantemente.

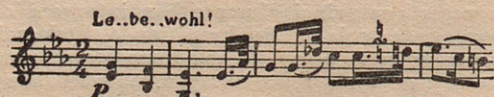
Las dos voces que principalmente han intervenido en todo el tiempo se quedan solas al final repitiendo el *lebewohl*, acompañadas de un discreto completo armónico en la forma en que ordinariamente se escriben las trompas. Al estrechar sus contestaciones se produce varias veces una disonancia que ha promovido tantos comentarios como la célebre entrada de la trompa en el primer *allegro* de la *Tercera Sinfonía*. Los puristas la han censurado, haciendo suya la frase de Fetis: «Si eso es lo que llaman música, también es lo que yo no llamo música.» Los demás, cada uno lo ha explicado en un sentido distinto: Wasielowski, como una licencia poética; Lenz, invocando razones técnicas; Marx, diciendo que así es la poesía, la transcendencia de la música, que sólo vive naturalmente en muy pocos, y por muy pocos es comprendida, colocando el pensamiento poético por encima de la ley armónica; otros, como consecuencia lógica del adiós de dos personas que se despiden; y, por último, Reinecke ha hecho notar que Beethoven reproduce esa misma disonancia en el desarrollo de la *Sonata* siguiente, escrita cinco años más tarde.

Die Abwesenheit (L'absence). — «Todo aparece en este *andante espressivo* — dice Nagel — como efusión inmediata de

un íntimo sentimiento, que a su varonil serenidad une un patético anhelo y una esperanza impaciente.» «No hay en él rasgos exteriores ni descripción alguna: su riqueza armónica le da un colorido de calor y profundidad; ya es una sola voz la que habla el lenguaje de la desolación» (Marx). Su motivo principal, por su forma y su concisión, recuerda uno que después empleó Wagner en *Los Nibelungos*. La forma, aunque siguiendo las líneas generales de la forma de *sonata*, es muy irregular y se presta a hacer de ella un análisis curioso.

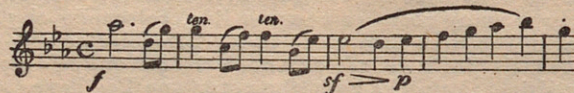
Das Wiedersehen (Le retour).— Como precisión de sentido poético, descriptivo de la ansiedad del que espera ver aparecer de un momento a otro a una persona querida, se muestra aquí la introducción al final. El júbilo y la alegría dominan en el resto del tiempo. Elterlein ha trazado un programa preciso de todo él; Marx vuelve a encontrar el diálogo entre los dos amantes con una tierna emoción de felicidad. Mejor que todas estas explicaciones son los títulos de Beethoven mismo y los sentimientos que de ellos se desprenden: el sentimiento de cariño hacia el Archiduque, unido quizá a un sentimiento patriótico, en la despedida; el recuerdo doloroso, en la ausencia; el júbilo y la alegría, en el regreso. Los dos principios de que Schindler hablaba como clave de interpretación para las *sonatas* primeras se han transformado ya aquí en un principio único, en un sentimiento exclusivo, distinto en cada uno de los tiempos, pero que es el que domina en ellos y el que los anima con su poesía.

DAS LEBEWOHL (LES ADIEUX).—Adagio. Allegro.— En el *adagio* que sirve de introducción a este tiempo figuran dos motivos: el primero, *mi bemol*, piano, *espressivo*, está compuesto de tres notas, y sobre ellas aparece escrita la palabra *Lebewohl*; el segundo se desarrolla en un sentido melódico y es el que ocupa la mayor parte de la introducción:



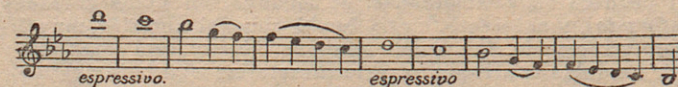
El motivo *Lebewohl* es el que caracteriza y engendra todo el primer tiempo.

Allegro.— El primer tema, en *mi bemol*, acompañado por una progresión descendente en terceras, contiene el motivo *Lebewohl* en las notas marcadas *tenuto*. Es de muy breves dimensiones:



En el episodio de transición continúa apareciendo el mismo motivo en formas distintas, invertido a veces, y una nueva presentación de él introduce el segundo tema en *si bemol*, cuyas

tres primeras notas reproducen la notación del dicho motivo,



que engendra también, como elemento principal, el período de cadencia.

El desarrollo se basa al principio en el primer tema del *allegro*, cuyo dibujo rítmico se sigue produciendo siempre como contrapunto del *Lebewohl*, tratado en formas distintas.

En la reproducción el primer tema reaparece en su forma original; la transición, muy poco alterada; el segundo tema, en *mi bemol*; y la cadencia va seguida de una larga *coda*, basada al principio en el primer tema, y después casi exclusivamente en el *Lebewohl*, tratado en diversas formas y presentado al final en canon, sobre la forma de su primera aparición al comenzar el *adagio*.

DIE ABWESENHEIT (L'ABSENCE): Andante *espressivo*.— La indicación italiana del movimiento va seguida de la alemana *In gehender Bewegung, doch mit Ausdruck* (en movimiento progresivo, pero con expresión). Este tiempo es de reducidas proporciones y de construcción original.

El primer tema comienza en *sol menor*, no adoptando la tonalidad del tiempo sino al terminar la exposición primera:



La transición es muy breve, y por un pasaje en escalas da entrada al segundo tema, en *sol mayor*, *cantabile*, sobre un trémolo del bajo:



El primer tema aparece ahora en *fa menor*, seguido de la transición y del segundo tema, en *fa mayor*. Un pasaje de enlace da entrada al tiempo final.

DAS WIEDERSEHEN (LE RETOUR): Vivacissimamente.— *In lebhaftestem Zeitmaasse* (en movimiento animadísimo). Está precedido de una introducción con la intervención constante de semicorcheas. El tema principal, en *mi bemol*, adoptando siempre el dibujo arpegiado, se presenta tres veces consecutivas, descendiendo de octava en cada una de ellas y aumentando la fuerza de sonido:

