

Barcelona, 1907



10
CONCIERTOS
Eduardo Rísler

organizados por la ACADEMIA GRANADOS

≡ **BEETHOVEN** ≡

Sus

32 sonatas para piano

Traducción del alemán por

JOSÉ M.^a ARTEAGA PEREIRA



CIEDAD GENERAL DE ARTES GRÁFICAS

BALMES, 58

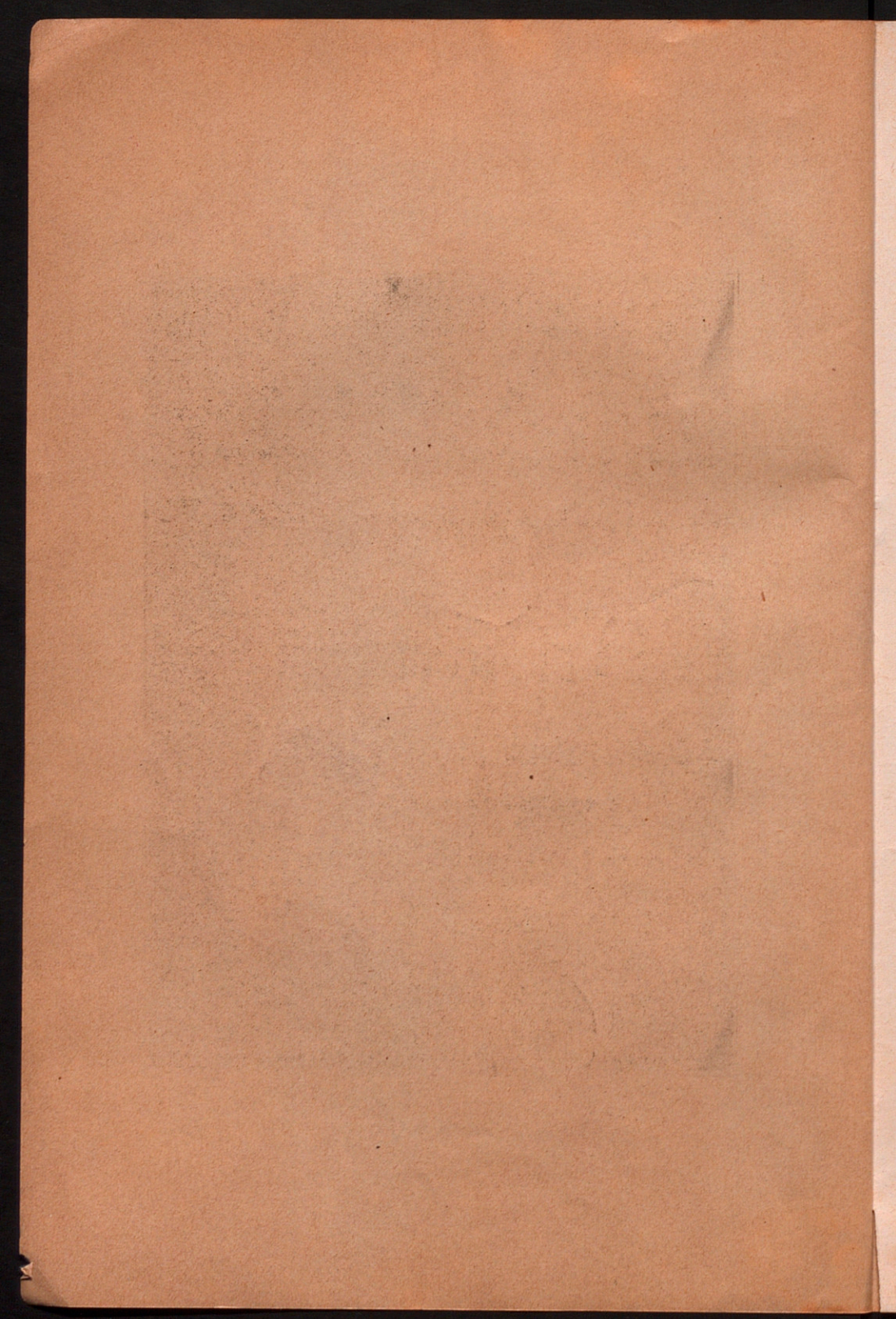


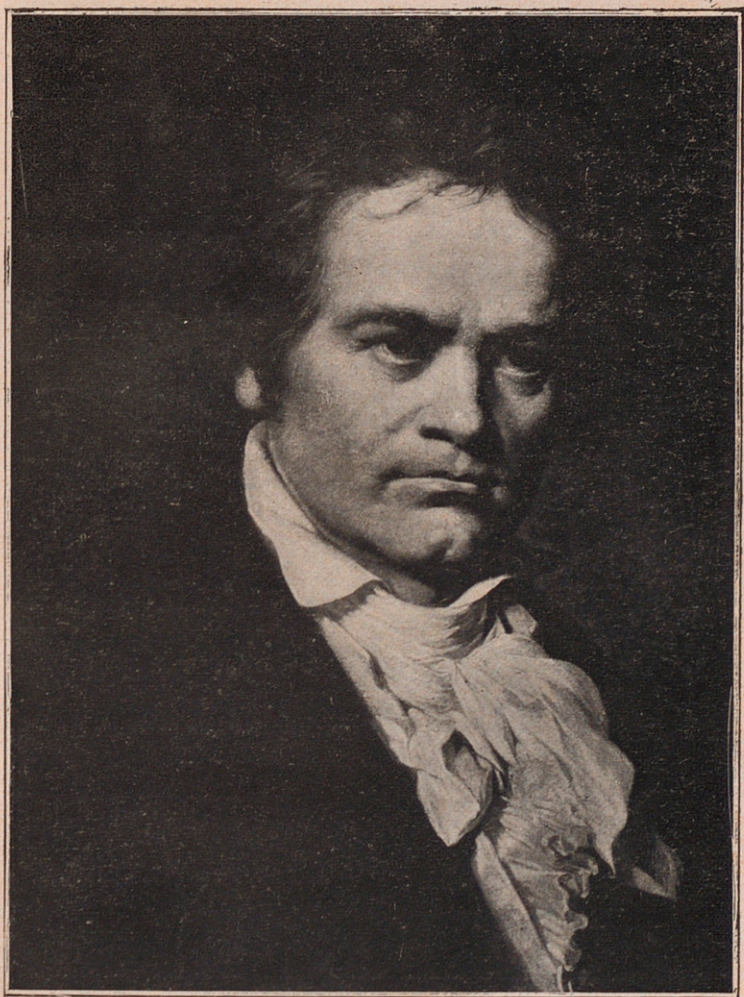
TELÉFONO 423

31









BEETHOVEN



RISLER

CONCIERTOS ORGANIZADOS POR LA
ACADEMIA GRANADOS

BEETHOVEN

sus 32 Sonatas interpretadas

POR

Eduardo Risler

1.^a serie de conciertos : 30 de Abril, 3 y 6 de Mayo

2.^a serie de conciertos : De Octubre á Noviembre



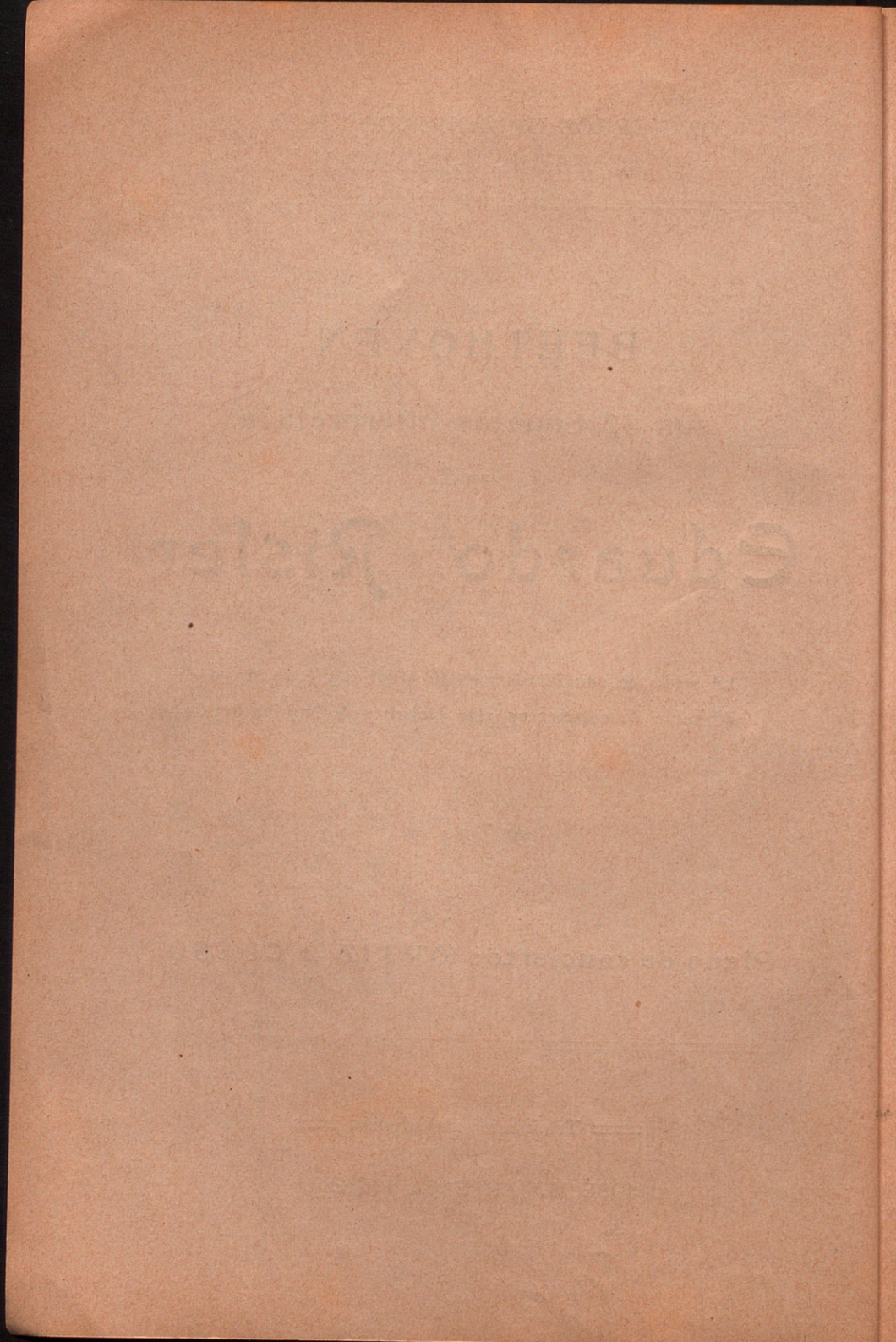
Piano de concierto: ORTIZ & CUSSÓ

== Traducción del alemán ==

por

JOSÉ M.^a ARTEAGA PEREIRA





Sonate facile pour le piano-forte. Op. 49, No 2. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie *)

No sin fundamento va la segunda sonata de la obra 49 delante de las otras. Mientras que la numeración de las obras, en todas las demás, se sucede cronológicamente, de modo que por ella se puede conocer el desarrollo artístico del maestro, las dos sonatas (sonatinas pudiera decirse) de la obra 49 fueron publicadas mucho después de su composición, y reunidas menos por voluntad del compositor que por capricho del editor. La sencillez de ambas, así como su facilidad técnica, podría, hasta cierto punto, explicar esta unión; pero, por respeto á la verdad cronológica, estas dos obras de juventud deben separarse, pues, entre la composición de una y la de la otra, median algunos años. La segunda (en Sol mayor), interpretada en el primer concierto, es muy antigua, y si bien quedó acabada lo más tarde el año 1796, verosíblemente su primera idea fué concebida ya cuando Beethoven vivía aún en su ciudad natal, por consiguiente antes del 1792.

La primera (en Sol menor), interpretada en el segundo concierto, precede lo más tarde del año 1799. Ambas salieron á luz el 1805, tiempo en que Beethoven apenas se dedicaba (á no ser con especial motivo) á obras de corta extensión y de poca importancia, pues había compuesto ya el Septeto, las dos primeras Sinfonías y los tres primeros Conciertos para piano. La facilidad era, por lo tanto, una concesión para con el público, que ya no podía seguirle por la independencia de su arte y la profundidad de su pensamiento.

Sol mayor.

I. Allegro ma non troppo.

II. Tempo di Menuetto.

Beethoven ha utilizado el tema de este Minué en su gran Septeto obra 20.



Trois Sonates pour le clavecin ou piano-forte, composées et dédiées à M. Joseph Haydn, docteur en musique. Oeuvre 2. A Vienne, chez Artaria et Cie.

La obra 2 comprende tres sonatas que probablemente fueron compuestas en diferentes épocas (parece que la primera corresponde á la época de Bonn, y las otras dos á los primeros años de la estancia en Viena); pero se publicaron juntas, en un solo número, con una dedicatoria á "José Haydn, doctor en música." Esta rara indicación no debe tomarse, como lo ha hecho Shedlock, en sentido irónico: se habría de ver, naturalmente, en ella, un sencillo homenaje al famoso maestro, que volvía entonces de Inglaterra, donde le habían conferido el título de Doctor. Además Haydn, por su edad y por su

*) Las 32 sonatas se indican aquí con el título original de la primera edición.

fama, infundía á todos el mayor respeto, y muy especialmente al joven que había sido discípulo suyo. Poco después de su llegada á Viena en el año 1792, Beethoven, que tenía 22 años y era autor de varias obras ya publicadas, había sido admitido como uno de los discípulos de Haydn; pero dos indoles tan opuestas no podían conllevarse, y el tiempo de la enseñanza ni fué largo ni fructífero. "Me ha dado, en verdad, algunas lecciones", le confesaba más tarde Beethoven á Ries, "pero no me ha enseñado nada". Por eso se negó, aun mediando expreso ruego, á poner el calificativo de "discípulo" en sus primeras publicaciones.

Por aquellos tiempos el príncipe de Lichnowsky, que protegía á Beethoven, y que desde un principio le había albergado en su palacio, daba, los jueves por la mañana, reuniones musicales á las que solía concurrir lo más selecto de la sociedad vienesa. En una de aquellas reuniones, las tres sonatas de la obra 2 fueron tocadas por su autor, en presencia de Haydn. No se sabe si la dedicatoria precedió ó subsiguió á la audición; pero parece que el maestro la aceptó más por cortesía que por gusto personal en ello. La afinidad de estas dos sonatas con sus propias obras, y con las de Mozart, le halagó probablemente menos de lo que le chocó la independencia y el avance atrevidamente revolucionario de aquel joven rival.

Dicen que le dió las gracias con una sonrisa, y de paso declaró "que no le faltaba talento, pero que aun había de estudiar". En efecto, Beethoven había de estudiar; pero no en la escuela de Haydn, sino en la de su propio genio. Ries á estas sonatas les llamaba "sonatas gigantes": la frase parece exagerada, si se piensa en las obras maestras ulteriores, que indican haber descubierto más vasto campo, y haber subido á más altas cimas; pero está justificada, si se toma en consideración que el compositor tenía 26 años. En estas primeras sonatas, con su riqueza de medios expresivos, no presentida hasta entonces, se deja ver, como en germen, una potente personalidad.

1.^a Sonata, en Fa menor

- I. Allegro.*
- II. Adagio.*
- III. Menuetto (allegretto).*
- IV. Prestissimo.*

2.^a Sonata, en La mayor

- I. Allegro vivace.*
- II. Largo appassionato.*
- III. Scherzo (allegretto).*
- IV. Rondo (grazioso).*

3.^a Sonata, en Do mayor

- I. Allegro con brio.*
- II. Adagio.*
- III. Scherzo (allegro).*
- IV. Allegro assai.*



Sonate facile pour le piano-forte. Op. 49. No. 1. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie (sin dedicatoria).

Véase la noticia sobre la obra 49 n.º 2. (página 1.^a).

Sol menor

- I. Andante.*
- II. Rondo (allegro).*





**Grande Sonate pour le clavecin ou piano-forte, composée et
dédiée à M^{lle} la Comtesse de Keglevics. Oeuvre 7.**

A Vienne, chez Artaria et C^{ie}.

Esta sonata justifica por dos conceptos la denominación de "sonata á solo" que le dieron los coetáneos. Primero, porque está escrita para un solo instrumento: segundo, porque se publicó suelta; y este hecho era bastante extraordinario en un tiempo en que los compositores coqueteaban, por decirlo así, con su productividad, y gustaban de presentar al público sus obras más importantes—á excepción de las de orquesta—en grupos de dos ó de tres.

La sonata obra 7, salió á luz en 1797, y la anunció el "Wiener Journal" del 7 de Octubre. Sin duda fué compuesta aquel mismo año, el último, quizás, en que á Beethoven le fué dado vivir en un equilibrio perfecto, así de cuerpo como de espíritu; pues el mal de que tan terriblemente debía padecer, hasta entonces no se había manifestado. Podía creerse y llamarse dichoso. En Mayo escribía á su amigo Wegeler: "me encuentro bien, y puedo decir que cada vez mejor". La protección de amigos influyentes le aseguraba una existencia relativamente cómoda: se presentaba en público como concertista, era tenido por un profesor de mucho mérito, y contaba entre sus discípulos á personas de la más alta sociedad.

Á una de sus discípulas está dedicada esta sonata, en la cual, en cierto modo, halla su expresión la entera plenitud de la salud corporal y psíquica: no empaña la radiante luz ninguna sombra, ni trastorna la paz del alma tempestad alguna. Ana Luisa Bárbara (la condesa Babette) era hija del conde Carlos Keglevics de Busin y de la condesa Bárbara Zichy. Un sobrino de esta condesa contaba más tarde, en una carta citada por Nottebohm, que Beethoven (que vivía enfrente, y no había de hacer más que atravesar la calle, para ir á dar la lección) se presentaba ante su joven discípula, "en bata, con gorro y con zapatillas". Esta pintura casi no puede ser verdadera; pues Beethoven, por aquel entonces, no despreciaba aún hasta ese punto las exterioridades. Iba á casa de unos príncipes, y el desaliño, que apenas es disculpable en un hombre ya famoso, no se le hubiera tolerado á un joven que se hallaba en los umbrales de la fama. Á esta discípula que, según parece, era muy música, están dedicados, además, el Concierto para piano (obra 15) y las Variaciones en Fa mayor (obra 34). Casó en 1800 ó 1801 con el príncipe Odescalchi, y siguió en relaciones de amistad con Beethoven, que en su palacio—centro musical y punto de reunión de la sociedad vienesa—dió frecuentes audiciones.

Según Nottebohm, la sonata obra 7 no debió de tener en su origen más que tres partes. En efecto, es cierto que el "Scherzo" está anotado en un cuaderno de esbozos que se halla en el Museo Británico, y que no contiene ninguna de las otras tres: dicho cuaderno está destinado á varias bagatelas que, según intento del compositor, debían formar una colección especial. Beethoven añadió esta parte á la sonata, quizá por razones estéticas, ó quizá para dar más extensión á una obra que se publicaba suelta, y justificar así la importancia que él por la designación con un número especial le atribuía.

Mi bemol mayor

- I. Allegro molto e con brio.*
- II. Largo, con gran espressione.*
- III. Allegro.*
- IV. Rondo (poco allegretto e grazioso).*



Trois Sonates pour le clavecin ou piano-forte, composées et dédiées à M^{me} la Comtesse de Browne, née de Wiettinghoff. Oeuvre 10. A Vienne, chez Josef Eder sur le Graben.

La obra 10 comprende tres sonatas que hubieron de ser compuestas entre 1796 y 1798: seguramente se estamparon en 1798: el "Wiener Journal" de 7 de Julio las anuncia como en prensa, y el de 26 de Septiembre como publicadas.

Poco se sabe de la persona á quien Beethoven dedicó estas sonatas; ni siquiera se sabe si era discípula suya. El maestro, que en el año 1800 le dedicaba todavía unas Variaciones para piano sobre un terceto de la ópera "Solimán", ya en 1794 le había dedicado unas Variaciones sobre una danza rusa, y en aquella ocasión había recibido, como prueba de gratitud, un... caballo de silla. Ries, que relata esto, añade: Beethoven lo montó una ó dos veces, y no se acordó más de él. Su criado lo alquilaba en beneficio propio, y para no llamar la atención de su amo no le pedía el dinero del pienso. Después de largo tiempo, Beethoven, que ya casi se había olvidado de que el caballo existiera, se vió obligado á pagar una cantidad importante. De ahí provino su antipatía contra estos cuadrúpedos; porque una impresión no se borra nunca de su memoria. El autor responsable de aquel regalo, el conde Browne, pertenecía á una familia irlandesa, cuyos miembros habían servido en Inglaterra, en Rusia y en Austria. Su padre había sido gobernador de Livonia, y él era oficial del ejército ruso. El servicio militar le dejaba tiempo bastante para ir á Viena, en donde sostenía una gran casa. Beethoven había sido muy bien recibido en sus salones, y hasta había presentado en ellos á su joven discípulo Ries. De ningún modo puede desconocerse la gratitud y estima con que él correspondía á los dos esposos, si se considera que en el mismo año de 1798 dedicó á la dama las tres sonatas (obra 10), y al marido los tres tríos (obra 9) con la siguiente carta en francés:

"Monsieur, l'auteur, vivement pénétré de Votre munificence aussi délicate que libérale, se réjouit de pouvoir le dire au monde, en Vous dédiant cette œuvre. Si les productions de l'art, que Vous honorez de Votre protection en connaisseur, dépendaient moins de l'inspiration du génie que de la bonne volonté de faire de son mieux, l'auteur aurait la satisfaction tant désirée de présenter au premier Mécène de sa Muse la meilleure de ses œuvres".

La dedicatoria de las sonatas no debió de ser menos halagüeña para la condesa, pues contienen algunas de las más bellas páginas que Beethoven ha escrito. Basta recordar el "Largo e mesto" de la tercera sonata, del cual un comentador pudo poéticamente decir: "tocarlo es levantar la losa de un sepulcro". Más de veinte años después, Beethoven mismo declaraba á Schindler que en lo claro-oscuro de aquella música debía verse como el estado del alma de un hombre melancólico. En presencia de aquella honda agitación, de aquel dolor penetrante, pudiera creerse que Beethoven había tenido ya entonces el primer amago de su espantosa dolencia, y que, inclinado al borde del abismo, sondeaba, lleno de angustia, toda su profundidad.

Las raras críticas que sobre estas tres sonatas salieron en los periódicos, y que censuran y ridiculizan los atrevimientos que ellas llaman "oscuros artificios ó artificiosas oscuridades", prueban lo bastante que la obra traspasa la medida ordinaria, y que en ella Beethoven se sale de los límites fijados por Haydn y Mozart. — Jueces profetas podían prever ya la aparición de cosas nuevas y más grandes, y decir con Virgilio: *Major rerum mihi nascitur ordo*.

1.^a Sonata, en Do menor

- I. *Allegro molto e con brio.*
- II. *Adagio molto.*
- III. *Finale (prestissimo).*

2.^a Sonata, en Fa mayor

- I. *Allegro.*
- II. *Allegretto.*
- III. *Presto.*

3.^a Sonata, en Re mayor

- I. *Presto.*
- II. *Largo e mesto.*
- III. *Menuetto (allegretto).*
- IV. *Rondo (allegro).*



Grande Sonate pathétique. Dédicée à son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky. Oeuvre 13. Bei Eder, am Graben.

Esta sonata es una de las más conocidas entre las de Beethoven, y la popularidad de que aun hoy goza la tuvo ya desde un principio. Su valor intrínseco, unido á la ventaja de una mediana dificultad, basta para explicar su éxito: acaso el título, según algunos historiadores, contribuyó también mucho á llamar la atención sobre ella, y á grangearle el favor de los que entonces gustaban de hacer ostentación de sensibilidad. Sabido es que Beethoven no tenía costumbre de caracterizar sus sonatas con una denominación especial; y por otra parte uno se pregunta si el calificativo de "patética" conviene á semejante obra. Si se toma en el estricto sentido estético, pudiera dudarse; pero quizás hemos de entenderlo como la "Allgemeine Musikzeitung" que, al hablar de la sonata, poco después de su aparición, escribía: "No sin razón llamada patética, pues tiene, realmente, un carácter apasionado". Ahora bien, ese carácter lo tienen otras muchas obras del mismo compositor. No hay duda que esta denominación se hubiera podido aclarar, si supiéramos en qué circunstancias y en qué ocasión había sido compuesta la sonata; pero no se sabe: sábese no más que fué acabada en 1799, y publicada en el mismo año, ya que el editor Hoffmeister la anuncia, el 18 de Diciembre, como *Nouveauté*.

Han querido encontrarse en ella vestigios de la influencia que en Beethoven ejerció la presencia de J. B. Cramer. Éste, según declaración de Ries, brillante y peligroso rival, se había exhibido entonces en Viena, con gran éxito. Pero, de todos modos, el Final de la sonata estaba concebido mucho antes de la llegada de Cramer, pues se halla en embrión en un libro de esbozos del año 1798; y hasta en otro anterior aparece entre dos fragmentos de los tríos de la obra 9 (uno del Final del número 1, y otro del Scherzo del número 3); y en su forma original no está ideado para piano solo, sino para piano y violín. La obra lleva una dedicatoria al príncipe de Lichnowsky, á quien Beethoven había dedicado ya sus tres tríos (obra 1).

Beethoven tocaba el piano menos como ejecutante que como artista. Parece que su técnica no era irreprochable; pero el poderío de su expresión, su fuerza y su fuego, arrebatában á sus oyentes. Tocada por él, la sonata Patética había de producir un efecto del cual hallamos eco en los juicios críti-

cos de sus coetáneos. Schindler dice: "Lo que la sonata Patética llegaba á ser en manos de Beethoven, eso precisaba haberlo oído y vuelto á oír, para poder orientarse y descubrir que aquella era la misma obra ya conocida".

Do menor

- I. Grave (Introduction)—Allegro di molto e con brio.*
- II. Adagio cantabile.*
- III. Rondo (allegro).*



Deux Sonates pour le piano-forte. Dédiées à Madame la Baronne de Braun. Oeuvre 14. Vienne, chez T. Mollo et Cie.

Estas dos sonatas se publicaron casi exactamente al mismo tiempo que la Patética, es decir, á fines del año 1799; pues el 21 de Diciembre fueron anunciadas en el "Wiener Journal": pero en lo que concierne á su composición, pudo muy bien la obra 14 preceder á la 13. De todos modos, á juzgar por el diferente estilo de las dos sonatas, así como por los esbozos que de ellas se guardan, entre la composición de una y la de la otra hubo de mediar cierto tiempo. La primera, en Mi mayor, existía ya en el año 1795, y acaso antes; la segunda, en Sol mayor, parece ser aún algo más antigua; de modo que, según vemos, las dos se remontan á los tiempos ya lejanos de la obra 2.

El compositor las dedicó á la esposa del barón de Braun, con el cual entró más tarde en relaciones bastante íntimas: pero entonces sólo le conocía como á un hombre digno de estima, que desde su llegada á Viena le había recibido amigablemente, y que había dado á conocer su afición á la música, sosteniendo con sus propios medios una pequeña orquesta. La baronesa era sin duda una buena pianista; pues á esta primera dedicatoria añadió Beethoven, poco tiempo después, otra (la de la sonata para piano y trompa, obra 17). — Recuérdese además que el primer tiempo de la sonata en Mi mayor lo arregló Beethoven para cuarteto de cuerda y lo transportó en Fa mayor. Salió á luz, en esta forma, en Mayo de 1802.

Schindler ha hablado á fondo de estas dos arrobadoras sonatas, por las que sentía especial cariño, y que para él tenían tanto mayor importancia cuanto que las había estudiado bajo la dirección de su autor. Hasta conservaba de ello un recuerdo algo penoso; pues cuando las tocó por primera vez, el maestro le dió en la mano un golpe bastante recio, y después le enseñó como debían interpretarse. Schindler ha sostenido que en estas dos sonatas Beethoven quiso expresar dos principios opuestos: "el de súplica y el de antagonismo". Allí, según propia declaración de Beethoven, estaba representada una lucha entre dos amantes; lucha que se prolonga hasta el Scherzo de la sonata en Sol mayor. Las tres últimas notas debían indicar el fin de la resistencia y la confesión de la derrota. Los comentadores, y en especial Marx, han podido probar sin esfuerzo la inverosimilitud de semejante programa, al cual los pormenores del desarrollo no corresponden.

1.^a Sonata, en Mi mayor

- I. Allegro.*
- II. Allegretto.*
- III. Rondo (allegro comodo).*

2.^a Sonata, en Sol Mayor

- I. Allegro.*
- II. Andante (Variaciones).*
- III. Scherzo (allegro assai).*



Grande Sonate dédiée à M. le Comte de Browne, brigadier au service de S. M. I. de toute la Russie. Oeuvre 22. Leipzig, bei Hoffmeister & Kühnel (Bureau de Musique).

El conde de Browne, cuyo nombre escribió Beethoven al frente de esta obra, es el mismo á quien están dedicados los tres tríos de la obra 9, y de quien hemos hablado á propósito de las tres sonatas (obra 10) dedicadas á su esposa. Entre esta sonata (la segunda que el maestro ha calificado de "grande") y las anteriores, media un espacio de tiempo relativamente largo; pues la obra 22 se publicó lo más pronto en el año 1802. Por algunos esbozos se puede demostrar que Beethoven trabajaba ya en su gran sonata desde 1799, y que la acabó un año más tarde: se la ofreció entonces á un editor de Leipzig, Hoffmeister, juntamente con el Septeto y la primera Sinfonía. Por cada una de estas piezas pedía 20 ducados, y en una carta del 15 de Diciembre de 1801, se disculpaba de pretender el mismo precio por obras de tan distinta importancia; pero, añadía, si bien una sinfonía tiene seguramente más valor que una sonata, tiene en cambio menos salida. Luego defendía la sonata, como si temiese que la hallaran demasiado difícil. Parece que esta última razón predispuso desde un principio contra la sonata á ciertos críticos que se negaban á ver en ella al verdadero Beethoven, mientras que por el contrario esta hermosa obra—en cuyo Adagio el poeta Gripenkerl creía ver pasar una bandada de majestuosos cisnes—está ya, por la fecha de su aparición, en los umbrales de un nuevo período de actividad, é indica el fin del llamado primer estilo de Beethoven, ó el comienzo del segundo.

Sonata en Si bemol mayor

- I. Allegro con brio.*
- II. Adagio con molta espressione.*
- III. Menuetto.*
- IV. Rondo (allegretto).*



Grande Sonate dédiée à son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky. Oeuvre 26. A Vienne, chez Jean Cappi, sur la place Saint-Michel, No. 4.

Con las sonatas obra 26, 27 y 28, publicadas todas en el decurso del año 1802, alcanza Beethoven el magisterio en unos dominios del arte en los cuales hasta allí sólo incidentalmente se había ensayado. Á este nuevo campo de su actividad los historiadores de la Música le llaman su segundo estilo. Beethoven tenía entonces 33 años, y ya le habían herido las alas del infortunio con la amenaza de una próxima sordera y con el dolor de un primer amor desgraciado. De ahora en adelante sus obras reflejan sentimientos de su alma, las más veces dolorosos; nos da más y más, en ellas, la expresión de sí mismo, las emociones de su vida íntima: se substraen definitivamente á la influencia de Haydn y de Mozart, y desdeña el mero mecanismo. Si de cuando en cuando surgen reminiscencias de los primeros tiempos, se hallan en obras esbozadas de antiguo y publicadas más tarde. La inspiración es más elevada,

más segura; la gran personalidad del artista trasciende más y más; se ve más y más claro el progreso incesante hacia la emancipación de la forma y del fondo.

En dos tiempos, al menos, de la obra 26, hay una tentativa de innovación: el primer tiempo no tiene ya el carácter y el corte acostumbrados, pues consiste en un tema con variaciones; y en lugar del Adagio aparece una Marcha Fúnebre: no es aún la libre fantasía, pero tampoco es la sonata de costumbre. Á inferir de los esbozos previos, ésta, que el maestro ha denominado "gran sonata", puede datar de fines del 1800: en todo caso no quedó acabada hasta 1801, y fué anunciada por el editor en Marzo de 1802. Ries ha propalado sobre la Marcha Fúnebre un rumor bastante inverosímil. Según él, Beethoven la escribió por el éxito que había tenido una pieza del mismo género, de una ópera representada en Viena. La ópera se titulaba "Aquilas", y su autor era Paër: pero apenas podemos imaginarnos que Beethoven quisiera disputarse el favor del público con semejante rival. Y por el contrario, se sabe de fijo que doce años más tarde (en 1814) Beethoven volvió á ocuparse en esta parte de su obra, la instrumentó (según resulta de un manuscrito original que se halla en poder del que esto suscribe), y la añadió, como entreacto musical, en un drama patriótico, "Leonor Prohaska", (que nunca se ha puesto en escena). La sonata obra 26 está dedicada al príncipe Lichnowsky: discípulo y amigo de Mozart, este noble, amante de la Música, había transferido á Beethoven el afecto que tenía al difunto maestro; le había hospedado en su palacio y asignado una pensión de 60 florines. La princesa le quería también como á un hijo, y como decía Beethoven sonriendo, le hubiera metido en un escaparate, para que nadie le tocara.

La bemol mayor

- I. Andante con variazioni.*
- II. Scherzo (allegro molto).*
- III. Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.*
- IV. Allegro.*



- I. Sonata quasi una Fantasia**, dedicada a Sua Altezza la Principessa Giovanni Liechtenstein, nata Langravio Fürstenberg. Op. 27. In Vienna, presso Giov. Cappi.
- II. Sonata quasi una Fantasia**, dedicada alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi. Op. 27. In Vienna, presso Giov. Cappi *).

Las dos sonatas que forman la obra 27 se diferencian tanto una de otra, que los historiadores de la Música han investigado con qué fundamento el compositor las ha reunido en un mismo número. Unos, en la doble dedicatoria de estas sonatas, publicadas al mismo tiempo, han visto un velo para encubrir una pasión que Beethoven no se atrevía á confesar públicamente. Otros vieron en ella un halagüeño homenaje á la joven á quien él, en apariencia, igualaba con la distinguida dama, pero á quien de hecho daba una gran preferencia, pues le dedicaba la más importante y genial de las dos obras. Hay

*) Las tres partes de la sonata forman un solo período y se tocan sin interrupción.

al menos una semejanza entre las dos sonatas: un rasgo común las une, la misma frase las caracteriza en el título: quasi una fantasía. Con esta denominación quiso Beethoven substraerse al tiránico yugo de la tradición: lo declara en voz alta, y su independencia se impone por varios conceptos. Muy de mentar es el enlace de los respectivos tiempos, que ó sólo están separados por la prolongación de un acorde, ó se suceden sin interrupción propiamente dicha. Ambas sonatas fueron anunciadas por el editor en 2 de Marzo de 1802, pero estaban acabadas en 1801. Á juzgar por varios esbozos, la primera, al menos en parte, se ha de referir á un tiempo anterior. Pero en el plan, como en la idea, las dos sonatas presentan absoluto contraste: la una es una pintura de sereno gozo, la otra una penetrante elegía.

La primera sonata, en Mi bemol mayor, está dedicada á la princesa de Liechtenstein, de la cual sabemos poco, y que en lo sucesivo no representa en la vida de Beethoven ningún papel especial. Beethoven le había escrito para recomendarle á su discípulo Ries: probablemente pertenecía al círculo de admiradoras á quienes el maestro iniciaba en sus obras y enseñaba á interpretarlas. La dedicatoria era, pues, una muestra de respeto más bien que una prueba de amistad. Algunos comentadores han querido ver en esta obra menos una fantasía (en el sentido propio de la palabra) que una tentativa de tal, una yuxtaposición de temas que no están completamente desarrollados y dan á la obra un carácter fragmentario que perjudica á la unidad del conjunto. El hecho es que la sonata en Mi bemol mayor se ha resentido de la vecindad de la compañera que Beethoven le deparó: la segunda ha ofuscado á la primera, y ésta ha ido palideciendo hasta caer en el olvido.

La segunda sonata (en Do sostenido menor) está dedicada á la joven condesa Julieta Guicciardi, de una antigua familia italiana: su padre, el conde Francisco José, había sido nombrado consejero de estado de Bohemia en Viena, y su madre estaba emparentada con la familia de Brunswick. En este medio ambiente la conocería probablemente Beethoven. Julieta fué discipula suya. Tenía 16 años, era de rara belleza, muy música y distinguida pianista. La impresión que hizo en su maestro se ve por una carta (del 16 de Noviembre de 1801) dirigida á Wegeler. Beethoven habla del cambio que en él ha sobrevenido, y expresa su deseo de volver á los salones de los cuales se había retirado. "Este cambio lo ha producido una amable y encantadora joven que me quiere y á quien yo quiero. De dos años acá vuelve á haber para mí momentos de ventura, y conozco, por primera vez, que podría hacer un casamiento feliz. Por desgracia ella no es de mi condición, y si ahora, verdaderamente, no puedo casarme, tendré que distraerme trabajando de firme".

Y para distraerse trabajó de firme, pues compuso la sonata en Do sostenido menor, obra de una inspiración sublime, piedra preciosa que en la arquilla de las 32 sonatas luce con brillo incomparable, joya digna de la que él erigió en reina de su amor. Pero Julieta no quiso, ó no pudo, comprender el homenaje que debía inmortalizar su nombre. Al genio de un grande hombre prefirió la nobleza de un insignificante compositor de bailes, y fué condesa de Gallenberg. El ensueño se displo: Beethoven se quedó solo y se consoló, pues que, á su esperanza y á su desesperación, á su feliz confianza y á la rebelión de su orgullo, en breves palabras, á su amor llevado hasta el paroxismo, dió, con tanta elocuencia, una expresión en que aun la pasión más extremada conserva una pureza ideal. Parece que la sonata fué escrita antes de la ruptura, pero ya las nubes asoman en el horizonte, y anuncian la próxima tormenta. En el Adagio, al principio, la pasión está como reprimida, y halla los acentos más penetrantes; y en el presto del Final ruge como una tempestad que se acerca, y brota como un raudal de hirviente lava. Y enlazando estos dos extremos, el Scherzo evoca la imagen de la amada, como visión que rápidamente pasa por delante de nuestros ojos, como relámpago de gozo, en que Liszt, según su pintoresco lenguaje, creía ver "una flor entre dos abismos".

Esta sonata ha recibido dos nombres, ninguno de los cuales procede del compositor. Los vieneses la llamaron en un principio "La sonata de la gloria", en memoria del sitio donde Beethoven debió de escribirla. Más tarde Rochlitz le dió el título de "Sonata á la luz de la luna", denominación que le ha quedado. Esto no quiere decir que en la composición se hayan descubierto miras descriptivas ó pictóricas; pero, en la Alemania romántica de aquel tiempo, no se podía representar el amor de otro modo que entre ensueños á orillas de los lagos, y á la pálida luz del astro de la noche. El título era pues un símbolo; expresaba un temple del alma, el carácter apasionado de la obra; y en esa pasión que le da vida está el secreto de su eterna juventud.

1.^a Sonata, en Mi bemol mayor

- I. *Andante. — Allegro. — Andante.*
- II. *Allegro molto e vivace (scherzo).*
- III. *Adagio con espressione. — Allegro vivace. — Adagio — Presto.*

2.^a Sonata, en Do sostenido menor

- I. *Adagio sostenuto.*
- II. *Allegretto.*
- III. *Presto agitato.*



Grande Sonate, pour le piano-forte, composée et dédiée à Monsieur Joseph noble de Sonnenfels, Conseiller aulique, et Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Oeuvre XXVIII. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie.

No es un personaje histórico de importancia el que ha merecido la honra de esta dedicatoria: con todo, el número de sus títulos y empleos demuestra que el señor de Sonnenfels ocupó cierta posición en su patria. La dedicatoria, ya de por sí, es prueba segura de ello; pues Beethoven reservaba estas manifestaciones de respeto para las distinguidas damas que eran discípulas suyas, ó para los grandes señores que le protegían. Por lo demás parece que entre el compositor, joven entonces, y el consejero, que ya tenía 69 años, no hubo nunca relaciones íntimas. Se trata, pues, de una dedicatoria más de atención que de amistad. La obra fué anunciada en los periódicos el 14 de Agosto de 1802; pero procede del año anterior, como hace presumir el manuscrito original que aun existe, y que va señalado con la simple fecha de "1801", año feliz en que al menos la vida de Beethoven se vió iluminada por un rayo de amor.

Toda la obra está impregnada de una paz serena y de una tranquila beatitud. La pasión, es decir, el sufrimiento, sólo aparece en el Andante; pero aun allí más como suave melancolía que como dolor. Al igual de la obra 27, la obra 28 ha recibido un nombre popular que el autor no le ha dado: á esta sonata la llaman la "Pastoral". Pero si en el primer tiempo, ó en el último, se hallan ecos de cantos de pastores ó de campestres danzas, si el maestro se ha inspirado en la serena comarca de Hetzendorf, ó en las tierras del señor

de Sonnenfels que, según se cree, le había encargado esta obra, ha dado forma á sus impresiones, no como pintor, sino como poeta: ha cantado, no la naturaleza, sino los sentimientos que infunde: lo que su música expresa en el más alto grado es la paz de los campos y el ensueño de un día de verano á la sombra de un haya.

Re mayor

I. Allegro.

II. Andante.

III. Scherzo (allegro vivace).

IV. Rondo (allegro ma non troppo).



Trois Sonates pour le clavecin ou piano-forte. dédiées à la Comtesse Browne. Oeuvre 29 (sic). A Vienne, chez Jean Cappi.

Por última vez, en la obra 31, publica Beethoven tres sonatas para piano con el mismo número; como había hecho en la obra 2 y en la 10. Si la obra 49 contiene todavía dos sonatas, esto, como hemos visto, fué un capricho del editor que reunió dos piezas antiguas. Beethoven va ya contra una moda, entonces añeja, que era patrimonio del siglo precedente. El demostrará que no en el número, sino en el valor, está la importancia de las piezas que ofrece al público. Cada sonata de por sí debe ser un todo, é ir designada con un número especial. Por otra parte, la reunión de las tres sonatas (obra 31) vino después de varias ediciones. Las dos primeras sonatas, que Beethoven mismo llamaba las de Zurich, no salieron á luz hasta el año 1803, en Zurich (en el quinto cuaderno del "Répertoire des Pianistes", publicado por Naegeli) sin número de obra, y probablemente sin dedicatoria. El mismo año fueron publicadas otra vez por Simrock, en Bonn, con el número de obra 31, y más tarde en Viena, por Cappi, con el número de obra 29.

En casa del mismo editor salió á luz, en 1805, la tercera sonata, también con numeración falsa; pero á fines del año anterior, Naegeli, en su "Répertoire des Pianistes", había juntado esta tercera sonata, como obra 33, con la "Patética".

La publicación de estas tres obras, ó al menos la de la primera, causó á Beethoven serios disgustos; pues él había hecho tratos con Naegeli, mientras que su hermano se había comprometido con un editor de Leipzig. Hubo entre ellos, sobre esto, discusiones bastante vivas, y el compositor se vió obligado á imponer su voluntad, no sin alguna falta de miramiento. No hubo de alegrarse mucho de esta decisión. Cuando llegaron pruebas de la pieza, tuvo una sorpresa poco agradable, según nos cuenta Ries en sus Memorias. Beethoven estaba sentado delante de su mesa, y escribía, mientras su discípulo tocaba la obra en el piano. Al fin del primer Allegro el editor se había permitido la extraña libertad de añadir cuatro compases. Beethoven pegó un brinco, y gritó: "¿Dónde demonios está eso?" Cuando vió los cuatro compases efectivamente estampados, se encolerizó de firme, y mandó que se devolviera en seguida la sonata á Simrock, quien se apresuró á completar el título de costumbre con las palabras: "Edition très correcte". Originariamente la sonata no llevaba dedicatoria, y sólo más tarde se inscribió en ella el nombre de la condesa de Browne.

Obra 31, número 1. Por los esbozos que de ella se conservan, parece que la sonata en Sol mayor fué compuesta entre el Octubre del 1801 y el Mayo del 1802.

Algunos comentadores, sorprendidos por ciertas particularidades que no esperaban de Beethoven, han opinado que el plan de la obra le había sido impuesto, y que no ha trabajado con entera independencia. Sacan esta conclusión de una carta suya al editor Hoffmeister que le hacía proposiciones con respecto á cierta sonata encargada por una dama desconocida. Esta opinión necesitaría, sin embargo, más segura prueba, pues Beethoven, en esta obra, como en todas las siguientes, nos da la más completa expresión de su personalidad. El primer tiempo se distingue por su ritmo original: el Adagio, cuyo tema está sugerido por una melodía de la "Creación" de Haydn, es de una ternura celestial, con sus graciosas variaciones, entreveradas de trinos, que envuelven como en un delicado encaje el motivo principal: el Final brilla como un rayo de sol, como un relámpago de gozo, en el cielo que muy pronto debían cubrir lóbregas nubes.

Obra 31, número 2. La sonata en Re menor ha de proceder casi de la misma época que la anterior, á la que supera de mucho en intensidad de sentimiento, y en elevación de ideas. Un día que Schindler interrogó á su maestro sobre el sentido recóndito de esta sonata y el de la sonata en Fa menor (obra 57), obtuvo esta sucinta contestación: Leed la "Tempestad" de Shakespeare. De aquí se ha venido á concluir que el compositor había pensado en Próspero el mago, y quería pintarnos á Ariel y á Caliban. Lenz ha compuesto, en este sentido, un programa ingenioso aunque no muy convincente. Pero aun sin esto, podemos admirar el dramático y característico diseño del primer tiempo, el magnífico Adagio, y el arrebatador Final, en el cual el compositor ha mostrado lo que se puede hacer con una idea musical, con una forma rítmica y con una sencilla figuración, para variarla, en desarrollos siempre nuevos, hasta lo infinito.

Beethoven debe de haber tenido en mucho esta sonata, pues gustaba de tocarla. Además es objeto de una anécdota que nos ha comunicado Ries. Éste, una vez, en casa de la condesa de Browne, había interpretado la sonata para piano y violín (obra 23), y en castigo de una falta había recibido del maestro un papirotazo. Algunos días después, en la misma tertulia, Beethoven tocó la sonata en Re menor. Al llegar á los compases 53 y 54, hizo una chapucería: en el pasaje rápido cogió algunas teclas de más. "Parecía como si limpiaran el piano", dice Ries con poca reverencia. La princesa Lobkowitz, que estaba á su lado, le dió aprisa un leve golpe en la cabeza, y dijo: "Si al discípulo, por una nota falsa, se le pega con un dedo, al maestro, por faltas mayores, se le ha de castigar con toda la mano". Todos se echaron á reír, y Beethoven el primero: luego, sumiso, volvió á empezar, y aquella vez tocó sin falta; y desplegó en el Adagio tal fuerza de expresión que los oyentes quedaron profundamente conmovidos.

Obra 31, número 3. La sonata en Mi bemol mayor, de la que no se conserva ningún esbozo, procede verosímilmente del año 1802. En vez de pensamientos profundos ofrece ideas brillantes y regocijadas. El Scherzo, al que la inmediata transición del *fuerte* al *piano* da un incitador atractivo, y el movido y animado Final expresan el sereno goce de la vida. No hallamos en ella ningún *Tiempo* lento: en lugar del Andante aparece un Minué *). En esta sencilla divergencia nos anuncia Beethoven su deseo de romper con las convenciones en uso: inicia nuevos caminos; ensaya su genio: en suma, lleva á cabo el propósito que, según Carlos Czerny, había resumido, como su ambición suprema, en estas palabras: "No estoy contento de lo que hasta aquí tengo hecho; ahora quiero abrir nuevas sendas".

*) De este Minué ha tomado Camilo Saint-Saëns el tema de sus conocidas variaciones para dos pianos.

1.^a Sonata, en Sol mayor

- I. *Allegro vivace.*
- II. *Adagio grazioso.*
- III. *Rondo (allegretto).*

2.^a Sonata, en Re menor

- I. *Allegro.*
- II. *Adagio.*
- III. *Allegretto.*

3.^a Sonata, en Mi bemol mayor

- I. *Allegro.*
- II. *Scherzo (allegretto vivace).*
- III. *Menuetto (moderato e grazioso).*
- IV. *Presto con fuoco.*



Grande Sonate pour le piano-forte, composée et dédiée à Monsieur le Comte de Waldstein, Commandeur de l'Ordre Teutonique à Virnsberg et Chambellan de Sa Majesté I. et I. R. A. Op. 53. A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie.

En el decurso del año 1804 hay una pausa en la actividad de Beethoven: su ardor cede. La encantadora figura de una joven discípula, Teresa de Brunswick, asoma en el horizonte de su vida, y el amor parece que otra vez le sonríe. Olvida entonces, por un momento, aquel sombrío pesar que revela el testamento de Heiligenstadt, halla en la vida nuevos goces y se deja llevar de la naturaleza á dulces ensueños. Vaga con arrobo al aire libre, y en 24 de Julio de aquel año, escribe desde Baden á su discípulo Ries, "que nunca había sido tan holgazán como entonces; pero que cuando vuelvan las ganas de trabajar se verá el resultado". Era la corta pausa del luchador que toma aliento: cuando vuelven las ganas de trabajar, el resultado que anunciaba se manifiesta. De aquel tiempo proceden: el Triple Concierto (obra 56), la Sinfonía heroica, y las tres Sonatas para piano (obra 53, 54 y 57). La primera de estas tres sonatas, que sin duda fué compuesta en Doebling, á donde Beethoven se había trasladado, desde Baden, salió á luz en 1805, y se anunció como cosa "enteramente nueva", en el "Wiener Journal" del 15. Estaba dedicada al príncipe de Waldstein, que ya en Bonn había sabido conocer á Beethoven, y desde entonces le protegía con tanta delicadeza como generosidad. Se carteaba con el compositor, y firmaba siempre: "Vuestro verdadero amigo". Como era un buen músico, había visto muy pronto el genio musical de aquel joven; un tema suyo ha sugerido las Variaciones que Beethoven le dedicó en 1794. A juzgar por la dedicatoria de la sonata obra 53, debió de ser también un distinguido pianista, pues en esta obra se hallan dificultades que requieren gran fuerza y aptitud en quien la toque. El calificativo de "gran sonata" lo merece tanto por su estilo como por su extensión.

Ries nos da noticia de que en un principio Beethoven había compuesto un Antante en forma de Rondó con variaciones. Un amigo, que lo oyó, declaró que era demasiado largo; y este modo de ver parece bastante justificado, si se considera que debía intercalarse entre un primer tiempo algo extenso y uno de los Finales más largos que el compositor ha escrito. Beethoven, al pronto, se puso rojo de ira, y llevó muy á mal esta crítica; pero habiéndolo

meditado por la noche, decidió, á la mañana siguiente, cortar aquel *tiempo* intercalado, que más tarde publicó suelto. Lo substituyó por unos cuantos compases á los que llamó "Introduzione", y que enlazan el comienzo con el fin de la obra. En el manuscrito original estos compases parecen escritos con otra tinta que los demás, lo que pudiera servir para demostrar la exactitud del hecho.

Esta sonata comparte la suerte de otras muchas, pues la fantasía de un editor le ha puesto un título especial. En distintas ediciones francesas va designada con el nombre de "L' Aurore", sin que se sepa por qué. Ciertamente no reproduce impresiones de la naturaleza, y la luz que en ella brilla parece menos la luz del día que la luz del espíritu. Pero por otra parte, si se piensa en la grandeza de concepción, en la fuerza y plenitud de los pensamientos expresados, en la poderosa técnica puesta al servicio de geniales ideas, podemos quizás hallar justificado este romántico título, y ver efectivamente en la sonata, una "Aurora": para Beethoven la aurora de una nueva actividad, y para el mundo musical la de un ideal todavía desconocido.

Do mayor

I. *Allegro con brío.*

II. *Introduzione (adagio molto)—Rondo (allegretto moderato—Prestissimo).*



LI^{me} (*sic*) **Sonate** pour le piano-forte composée... Op. 54. A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie.

Esta sonata (en Fa mayor) ha sido objeto de interminables discusiones. Su título, su forma, todo parece raro é incomprensible. ¿Qué significa el número LI que no responde á ningún hecho real, pues Beethoven no había compuesto aún (ni ha compuesto más tarde) 50 sonatas? ¿Qué significa aquella primera parte, aquel "Tempo di Menuetto" que no tiene de Minué ni el plan ni el corte? ¿Qué significa la división en dos partes, y la omisión del Andante en uso? ¿Debe admitirse, como han hecho algunos comentadores, que Beethoven, ó su hermano, entregaron esta pieza á un editor, que les daba prisa para publicarla, sin querer aguardar á que estuviese concluida? ¿Sería pues el esbozo de un cuadro que el maestro había imaginado, pero no había llevado á cabo?

De todos modos, desde que esta sonata salió á luz, los críticos la han tratado sin compasión. Escrita en 1805, pero empezada verosimilmente antes, se publicó en Abril de 1806, casi un año después de la gran sonata en Do mayor (obra 53). Unos la han hallado demasiado floja; otros han censurado su estructura; éstos declaran que es un simple estudio de mecanismo; aquéllos niegan que pueda hacer profunda impresión en los oyentes; y todos buscan la solución del enigma, sin encontrarla. Quizá no hay solución alguna. Beethoven nunca se sometió al yugo de las reglas: podía crear una forma de sonata que se alejara de la tradición; ha dado libre curso á su capricho: lleno de fuerza y conocedor de su independencia, ha empleado éstas de un modo que se aparta del que más tarde acostumbraron llamar su segundo estilo. Pero aquí, como en toda su obra, por entre la oscuridad en que le place ocultarse, se adivina aún el genio del maestro.

Fa mayor

I. *In tempo d'un menuetto.*

II. *Allegretto.*



LIV^{me} (*sic*) **Sonate** composée pour le piano-forte et dédiée à Monsieur le Comte François de Brunswick... Op. 57
A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie.

La sonata en Fa menor (obra 57) no sólo se cuenta entre las sonatas más bellas de Beethoven sino que está inscrita, como una de las obras más perfectas, en el libro de oro de la música para piano. El arte más elevado se une á la inspiración para producir en los oyentes una impresión inolvidable de fuerza y de grandeza; y el encanto halagador del Andante conmueve tanto como arrebató la fogosa energía del Final. Bismarck decía de esta sonata: "yo, si la oyera á menudo, sería cada vez más valiente". El día 30 de Octubre, durante la guerra, la hizo tocar, en Versalles, al Sr. de Keudell, y acentuó muy especialmente la belleza de la última parte, en la que "había las luchas y las lágrimas de toda una vida".

La obra salió á luz en 1807, y la anunció el "Wiener Journal" del 18 de Febrero: su cifra es tan extraña é inexplicable como la cifra LI de la sonata en Fa mayor (obra 54). La fecha de su composición no se ha fijado tan exactamente como la de su publicación. Los libros de esbozos hacen presumir que Beethoven se ocupaba en esta sonata desde 1804. Por otra parte, dos discípulos, testigos muy dignos de crédito, han puesto en circulación dos versiones distintas. Según Ries la sonata debió de ser escrita en Doebbling, donde él, un día, salió á pasear con su maestro. Beethoven, por el camino, iba sin cesar, ó refunfuñando para sí, ó ahullando á veces, sin cantar notas precisas. "¡Volvámonos!" gritó de pronto: "he hallado el motivo". Apenas llegó, y con el sombrero puesto, se sentó al piano, y "estuvo metiendo ruido" una hora larga: era el fogoso Final de la obra 57 que gradualmente cobraba vida entre sus manos. Por último el maestro reparó en el discípulo, que estaba sentado, inmóvil, en un rincón del aposento: "vete" le dijo: "hoy no puedo darte lección; he de trabajar más".

Según Schindler, la sonata debió de ser escrita en Hungría, durante una breve estancia que, por el Otoño de 1806, hizo Beethoven en casa del conde de Brunswick, á quien va dedicada la obra.

Estas dos versiones no son inconciliables: la de Ries puede referirse á los preliminares del trabajo; la de Schindler á su conclusión.

Se sabe de fijo que Beethoven, desde la casa del conde de Brunswick, se trasladó á la del príncipe de Lichnowsky, en las cercanías de Tropau (Silesia), y que, cuando á consecuencia de una diversidad de opiniones se separó de éste, y regresó aceleradamente á Viena, llevaba en su saco de viaje la sonata en cuestión. Sorprendido por un aguacero que á él y á su obra los caló sin respeto alguno, halló abrigo en casa de una amiga suya, pianista, Madame Bigot, que tocó á vista la sonata manuscrita, con tanta facilidad como si estuviera estampada. En recuerdo de aquella lectura, le regaló Beethoven las preciosas páginas, que ahora se hallan en la biblioteca del Conservatorio de París, y aun muestran vestigios de la humedad, como para atestiguar la verdad de la anécdota.

A esta sonata suele designársela con el título de "Appassionata"; pero este sobrenombre tampoco procede del mismo Beethoven, sino de Cranz, un editor de Hamburgo, á quien los calificativos fantásticos agradaban. Por lo demás, el nombre á duras penas encaja con un dicho de Beethoven, quien á propósito de las sonatas obra 31 n.º 2, y obra 57, debió de recordar la "Tempestad" de Shakespeare. En todo caso parece que la pasión de que aquí se se trata no es el amor: antes bien habría de tomarse la palabra en el sentido que tiene en latín, donde significa "sufrimiento". La atmósfera en que la primera y la tercera parte se desarrollan está llena de visiones sombrías, y de

un espíritu pavoroso, casi trágico: es una horrenda noche que las variaciones del Andante iluminan por un momento con sus brillantes destellos.

La última parte de la sonata, como algunos otros *tiempos* de las sonatas anteriores, ofrece dificultades técnicas considerables. Pero en Beethoven la técnica no representa nunca el papel principal, sino que se pone siempre al servicio de la idea. La habilidad artística se desvanece ante el arte, y todo arte en él no es nada más que una manifestación de su alma.

Fa menor

- I. Allegro assai—Più allegro.*
II. Andante con moto. (Variaciones). } sin interrupción.
III. Allegro ma non troppo.—Presto. }



Sonate pour le piano-forte composée et dédiée à Madame la Comtesse Thérèse de Brunswick... Oeuvre 78. Propriété, des Editeurs. A Leipsic, chez Breitkopf et Hærtel.

Entre la sonata en Fa menor (obra 57) y la sonata en Fa sostenido mayor (obra 78) median tres años (1807-1810): durante ese tiempo, Beethoven no ha escrito ninguna obra para piano solo. Compuso el cuarto y quinto concierto para piano y orquesta, y buscó en la música *da camera* y en la sinfonía la expresión de sus ideas cada vez más profundas y ricas. Escribió el cuarteto dedicado al conde Rasoumowsky, tres sinfonías (la en Si bemol mayor, la Pastoral, y la en Do menor), el concierto para violín y la ópera de Coriolano. Quizás ha de atribuirse á la influencia de una mujer el que Beethoven volviese á una forma para él tan familiar, y en la que había producido algunas de sus obras más acabadas. Dedicó esta sonata á una mujer que ha representado en su vida un papel importante, pues parece que Teresa Brunswick es la "amada inmortal" á quien él habla en sus tiernas cartas, con las palabras "mi ángel, mi todo, mi yo". Teresa pertenecía á una noble familia relacionada con Beethoven desde el 1800. El hermano de Teresa, al cual están dedicadas la Sonata (obra 57) y la Fantasía (obra 77), había cogido un gran afecto á Beethoven: el maestro al conde le llamaba "su hermano", y añadía: "no tengo ningún otro mejor". La intimidad entre Beethoven y Teresa, intimidad que en los años de 1803 y 1804 había crecido rápidamente, acabó en noviazgo, con asentimiento de Francisco Brunswick, que era el confidente único. Obstáculos, que la diferencia de posición ó de carácter pudieron traer consigo, resultaron insuperables á los dos amantes; y en el año 1810 el ensueño se disipó, pero sin dar lugar á una ruptura. Teresa nunca se casó; y el secreto de esta novela no se descubrió hasta mucho más tarde, y sus pormenores no se conocen con toda exactitud. Después de la muerte de Beethoven, se halló, cuidadosamente escondido en un cajón de su bufete, el retrato de una joven, con esta dedicatoria: "Al raro genio, al gran artista, al hombre de bien. T. B." Las iniciales bastan para revelar el nombre de la dadora.

Cierto que otros críticos sostienen la opinión de que la "amada inmortal" era y fue siempre Julieta Guicciardi: aducen en prueba la brevedad y sencillez de la sonata, y sacan la consecuencia de que Beethoven, al objeto de su más grande amor, le habría dedicado una obra más importante por la forma y por el fondo. Y en efecto, esta obra ofrece algunas particularida-

des, por ejemplo la carencia de Andante tradicional, y la consiguiente sucesión de dos tiempos movidos. Pero el argumento podría demostrar lo contrario de lo que debiera; pues si bien el amor es aquí fuente virtual de inspiración, no se trata de una pasión borrascosa, trágica y abrasadora; sino de un amor tierno, íntimo, que llena el alma de contenido y puro gozo. Aun á los ojos del maestro esta composición tenía una importancia especial. Él la ponía al igual de sus mejores obras, y un día le dijo á Schindler: "Siempre hablan de la sonata en Do sostenido menor, pero yo he escrito algo mejor verdaderamente: la sonata en Fa sostenido mayor es otra cosa".—Era el recuerdo de aquel tiempo en que la había compuesto, y el de aquel ángel que se la había inspirado.

En el año de 1810 se publicó esta sonata, que ya en el 1809 había sido acabada en Hungría, durante la corta estancia de Beethoven en una finca rústica de la familia Brunswick. Beethoven se hallaba pues cerca de su novia: ninguna cuita perturbaba su alma: el severo Adagio cede su lugar á un ligero Rondó, y en aquellos alegres sonos se refleja una sonrisa de esperanza y de felicidad.

Fa sostenido mayor

I. Adagio cantabile—Allegro ma non troppo.

II. Allegro assai.



Sonatine pour le piano-forte... Oeuvre 79. A Leipsic, chez Breitkopf et Hærtel.

Esta sonatina en Sol mayor no tiene historia; pero su estilo ha dado ocasión á los críticos para más de una glosa. Sorprendió hallar en Beethoven reminiscencias de Haydn, en una época en que la madurez de su genio le llevaba, lejos de los senderos trillados, á las más altas cimas. La obra es de pequeñas dimensiones: el tema inicial recuerda el "Jändler"; (y además parece que lo da á entender la indicación de "presto alla tedesca"); el Andante, como notó muy bien Hans de Bülow, puede pasar por un modelo, y hasta por el verdadero prototipo de la moderna Canción sin letra; y la carencia de largos desarrollos y todo el carácter de la obra justifican la denominación de sonatina. El compositor mismo no la tuvo por de bastante importancia para dedicarla á persona alguna. Se presume que con ella quiso acceder á los deseos de un editor que le pedía una obra más sencilla. Quizá los trastornos de la guerra y apuros de dinero le determinaron á sacar utilidad de un trabajo, que, por sus elementos al menos, podría pertenecer á un tiempo anterior; si bien no fué publicado hasta 1810, y por algunos esbozos parece que procede del año 1809. Una pieza tan sencilla, asequible á quienquiera, tenía más fácil salida, y por consiguiente reportaba más al compositor. Pero, aparte de semejantes consideraciones, se puede observar que Beethoven, hasta el fin de su productividad, aun en los períodos de su más potente creación, gustaba de reposar con obras menores. Entre sus dos últimos cuartetos no se desdén de escribir piecitas para piano, que aun en los manuscritos califica indiferentemente de "pequeñeces". De este modo se distrae durante sus trabajos serios. El dios baja del cielo y alterna regocijadamente con los hombres. Se chancea un momento: la risa, ó la sonrisa, es como una centella cuyo fugitivo resplandor ilumina las tinieblas de su soledad.

Sol mayor

I. Presto alla tedesca.

II. Andante.

III. Vivace.



Les Adieux, l'Absence et le Retour. Sonate por le piano-forte composée et dédiée à son Altesse Impériale l'Archiduc Rodolphe d'Autriche..... Propriété des Editeurs, chez Breitkopf et Hærtel à Leipsic. Oeuvre 81.

Esta es la única sonata á la cual Beethoven añadió un título aclaratorio. Por su libre voluntad deja aquí la región de lo puramente abstracto, pues explica su pensamiento, y en tres palabras expone un programa. Esta previsión, á más del valor intrínseco de la sonata, ha contribuido acaso á su popularidad. La gente desea, por instinto, claridad y algo manifiesto que excluya la posibilidad de un error ó de una mala inteligencia. El oído, guiado por las palabras del título, distingue con precisión, en la primera parte, un coloquio: las tres notas iniciales reproducen las tres sílabas "*Lebe wohl*" (¡adíos!), y constantemente repetidas forman el *Leitmotiv* del conjunto. La inquietud agita á los que se despiden; vibra el diálogo entre la voz alta y la voz grave; la fiebre crece; y al concluir, el tierno dolor de la última despedida se expresa en aquellos dos acordes (uno sobre la tónica, y otro sobre la dominante) que parece como si hicieran esfuerzos para unirse; y que se precipitan uno sobre otro, con un atrevimiento que la estricta armonía prohíbe y que sólo el libre genio puede permitirse. El Andante nos habla de soledad y de ensueños; y el Final, que, por una tan ingeniosa como genial transición de sólo seis compases, se funde con el tiempo anterior, expresa, con elocuencia clarísima, el gozo de la vuelta.

Se trata pues de un breve drama íntimo. ¿Pero quiénes son los personajes? Dos opiniones han prevalecido: ambas descansan en testimonios escritos, y por lo tanto dan lugar á incertidumbre.

Al pronto parece que no cabe duda, pues la obra está dedicada al Archiduque Rodolfo, más tarde Cardenal de Olmütz, que, como amigo y como discípulo de Beethoven, ha dado pruebas evidentes de su capacidad musical. El manuscrito original le había sido dedicado. Este autógrafo se halla ahora en el Museo de Viena: es decir, sólo una mitad, por desgracia; pues la otra mitad, robada por un ladrón sin conciencia, ha desaparecido sin dejar rastro. Ciertas intenciones del compositor se podían ver en el manuscrito. Así por ejemplo, al frente de la primera parte había: "Despedida, al partir su Alteza Imperial el respetado Archiduque Rodolfo; Viena, 4 de Mayo, 1809"; y al frente de la tercera: "Llegada de su Alteza Imperial el respetado Archiduque Rodolfo, el 31 de Enero de 1810".

Las fechas corresponden exactamente á los hechos. En 9 de Abril de 1809 Austria había declarado la guerra á Francia, y á fines del mismo mes, los ejércitos de Napoleón invadieron el Imperio. La Emperatriz y el Archiduque habían dejado la capital, y Beethoven había sentido por primera vez el pesar de perder á su protector, por un tiempo ilimitado, y el gozo de verle regresar al imperial palacio después de firmada la paz.

Pero la otra opinión descansa igualmente en pruebas escritas. Si bien la

obra no salió á luz hasta el 1811, fué comenzada mucho antes: se han encontrado esbozos de principios del año 1809; por lo tanto, de un tiempo en que todavía no se hablaba ni de la guerra ni de la partida del Archiduque. ¿No se tratará aquí, otra vez, de la "amada inmortal"? Acaso, Beethoven y Teresa, después de una común estancia en el campo, que les permitió hallarse cerca uno de otro, se separaron por días, ó por meses, y se reunieron de nuevo. Así pues, el compositor pudo haber trazado en la música las distintas fases de aquel secreto idilio. Según esto los personajes cambiarían, y el amor, no la amistad, habría inspirado la sonata. En el fondo la cuestión sólo tiene un interés anecdótico. Desde cualquier punto de vista que se considere, la obra conserva su marcada fisonomía, es decir, su belleza. En Beethoven, la inspiración, por encima de todo lo objetivo, emprende su atrevido vuelo hacia lo alto, libre de las cadenas que, al remontarse, pudieran detenerla. Tratada por su pluma, la música descriptiva se ennoblece. Para juzgar con rectitud al maestro se han de recordar las palabras que él escribió en la Sinfonía Pastoral: "Más bien expresión de sentimientos que pintura". Allí, como en toda su obra, quiso—no pintar cuadros sino expresar sentimientos.

Mi bemol mayor (obra 81)

- I. Les Adieux: *Adagio—Allegro.*
II. L' Absence: *Andante espressivo,*
In gehender Bewegung, doch
mit Ausdruck (Movimiento de
Andante, pero con expresión).
III. Le Retour: *Vivacissimamente. Im*
lebhaftesten Zeitmasse (Tiempo vivísimo).
- } sin interrupción.



Sonate für das Pianoforte, gewidmet dem Hochgeborenen Herrn Grafen Moritz von Lichnowsky. Op. 90. Eigentum des Verlegers. Wien, bei S. A. Steiner.

Sonata para piano, dedicada al noble señor el Conde Mauricio de Lichnowsky. Obra 90. Propiedad del editor. Viena, S. A. Steiner.

El conde Mauricio de Lichnowsky, á quien va dedicada esta sonata, hermano de aquel príncipe de Lichnowsky á quien Beethoven dedicó las sonatas obra 13 (Patética) y obra 26, era un antiguo discípulo de Mozart y un buen músico, que continuamente daba á conocer á Beethoven su simpatía. La correspondencia entre ambos es un testimonio de la sinceridad de sus sentimientos recíprocos. A propósito de su nueva obra, Beethoven asegura al conde que nunca olvidará todo cuanto tiene que agradecerle. Lichnowsky amaba entonces á una artista del Teatro de la Ópera de Viena, la señorita Stummer, con quien se casó más tarde, después de la muerte de su hermano, cabeza de familia, y tras difícil y pesada lucha contra los obstáculos que suscitaba la diferencia de posición.

Según relato de Schindler este recuerdo debe de ir ligado á la historia de la sonata. Así que el conde la hubo recibido y tocado, creyó ver en ella la guía de un pensamiento fundamental. Participó su observación al maestro, y le rogó que le aclarara el sentido, que para él quedaba oscuro. Beethoven debió de indicarle, sonriendo, que había puesto en música su novela; pues, como epígrafe, se podían escribir, en la primera parte, estas palabras: "Lucha entre la cabeza y el corazón"; y en la segunda: "Conversación con la amada".

La sonata salió á luz en 1815, y fué anunciada en el "Wiener Journal", el 9 de Junio, nueve días antes de la batalla de Waterloo. Beethoven la había concluido á principios del año 1814, tiempo durante el cual trabajaba en la tercera versión del "Fidelio". Alemania había rechazado al enemigo y había invadido la Francia: poetas y músicos cantaban el despertar de Alemania; el patriotismo no tenía límites, y hasta se manifestaba en que, al menos por el momento, se proscribía la terminología italiana usada en el lenguaje musical. Ya en el segundo tiempo de la sonata obra 81 había empleado Beethoven algunas indicaciones en alemán, pero al lado de las indicaciones en italiano. En la sonata obra 90 no las usa más que en alemán. Esto es una innovación que, aun sin atender á consideraciones políticas, había de resultarle útil, pues tiene la ventaja de que el compositor puede comunicar, con mayor claridad, al ejecutante, el concepto de su obra. Como es sabido, Schumann y Wagner han adoptado este sistema y lo han ampliado; y más de un músico sigue hoy la misma tradición.

Podrían señalarse otras muchas particularidades, que conciernen al desarrollo de los temas, al corte de los tiempos, á la especie de las armonías y de las modulaciones. Encuéntranse innovaciones atrevidas que son características de aquel período de productividad. En ésta, como en las tres sonatas precedentes, se hallan indicios de una época nueva: cierran el período del llamado "segundo estilo". Desde ahora, Beethoven, en su camino, ni hace concesiones, ni conoce retroceso. Va adelante como un conquistador, y sólo la muerte, demasiado pronto para el arte, le manda hacer alto.

Mi menor

- I. *Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck* (Con viveza, pero con sentimiento y expresión).
- II. *Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen* (No demasiado aprisa y cantando mucho)



SONATE

Pour le piano-forte des Museums für Klavier-Musik für das Hammerklavier
verfasst und der Freiin Dorothea Ertmann geb. Graumann
gewidmet. 101^{tes} Werk. Eigentum der Verleger. Wien, bei
S. A. Steiner & Co.

Sonata—del Museo de la música para claveó piano—compuesta para el clave de mazillos *) y dedicada á la Baronesa Dorotea Graumann de Ertmann. Obra 101. Propiedad de los editores. Viena, S. A. Steiner & C.^a.

Esta sonata forma como la puerta maravillosa del templo que, coronando la obra de toda la vida de Beethoven, se eleva al fin de su carrera. Éntrase con santa veneración: altas columnas sostienen una bóveda que parece se pierda en las nubes: frescos enormes adornan sus muros, y llenan de admiración los ojos del iniciado, mientras que el lego, á primera vista, sólo percibe objetos insignificantes, diseños oscuros y colores extraños. Y realmente, al principio apenas se distingue algo en la misteriosa media luz que semeja vespertino crepúsculo: apenas se atreve uno á pasar adelante por entre aquella oscuridad en que todas las cosas parecen prepotentes, sobrenaturales, casi divinas: la voz de las tinieblas habla y llena el alma de vagos terrores. Pero poco á poco los ojos se acostumbran á la oscuridad y conocen las imágenes: el oído adivina el sentido de las palabras que le parecían incomprendibles: todo se aclara á la luz del espíritu, y el humilde neófito ve brillar pura, en aquel santuario del arte, la piedra preciosa del genio, como la cruz de oro sobre el tabernáculo del altar. Allí, oculto á las miradas de los profanos, posa el rico tesoro: las últimas obras de Beethoven, obras cuya grandeza y significación no midieron ya los coetáneos. ¡El hombre que las había escrito pasó por enfermo, por demente! Pero en aquel cerebro gigante germinaban ideas que han conquistado el mundo musical: el libro ha perdido su carácter enigmático: ha brillado la luz, y á la duda ha reemplazado la fe.

En la obra 101 los historiadores de la música acostumbran mostrar el cambio que inicia el tercer estilo de Beethoven. Bajo esta designación se comprenden las obras compuestas desde el año 1816 hasta el 1827; es decir, las cinco últimas sonatas para piano, los cinco últimos cuartetos, la novena Sinfonía, y la Misa en Re mayor. Ni por la naturaleza ni por la época de las obras puede uno proponerse trazar entre ellas una división estricta. Tales evoluciones no se llevan á cabo de golpe: son resultado de un largo desarrollo, de múltiples ensayos, y de un constante progreso. Sin embargo, con alguna autoridad, se ha podido fijar como límite el año 1816; pues en 20 de

*) Beethoven emplea esta indicación en las dos sonatas de las obras 101 y 106: la última se conoce generalmente con el nombre de Hammerklavier—Sonate (sonata para el clave de mazillos). Esto, sin razón alguna, indujo á la común opinión de que las sonatas anteriores estaban destinadas para el clavicordio. Beethoven escribió todas sus sonatas para el instrumento "de mazillos", es decir, para el piano, para nuestro moderno clave, cuyo nombre había intentado alemanizar. El maestro mismo renunció muy luego á esta innovación que no halló resonancia en el público.

Abril de aquel año, Beethoven se presentó por última vez en público. Acompañó a un cantante llamado Wild que interpretó sus dos canciones "Adelaida" y "A la Esperanza". Desde aquel tiempo, su sordera le separó por completo, y para siempre, de todo trato con la sociedad: no comunica con sus semejantes sino por medio de manuscritos musicales y cuadernos de conversación. Su carácter se agria más y más: rompe hasta con Esteban de Breuning, su mejor compañero, y escribe tristemente en una de sus páginas: "No tengo ya ningún amigo; estoy solo en el mundo". Parece que todo se conjure contra él: la muerte le arrebató uno tras otro, además de su hermano, algunos de sus más fieles bienhechores: en 1812 Kinsky, en 1814 Lichnowsky, y en 1816 Lobkowitz. Al terrible, incurable mal se asocian apuros de dinero y cuitas domésticas, y hasta un pleito de familia. Se ensimisma cada vez más, y del hondo de la tristeza en que se sumerge nace para él un mundo de ideas nuevas. Apartado de todo contacto exterior, sólo le llena y le inspira su vida interna: procura dar forma á sus ensueños; y, como él mismo dice, "Sólo le entenderán por completo los que, libres de todos los lazos exteriores, olviden el mundo, y prueben de acercarse á sus ideas". Su obra gana, á un mismo tiempo, en elevación y en profundidad: en elevación, porque, para alcanzar el ideal soñado, se liberta de toda influencia externa y del yugo de reglas convencionales: en profundidad, porque penetra en los misterios del alma, y se inclina, sin vértigo, sobre el insondable abismo del yo. Como al Fausto de Göthe, una voz le grita: "¡Ven, elévate á las esferas superiores!"

En el conjunto, como en los pormenores, la obra 101 atestigua la plena independencia del compositor. Por la disposición general esta obra es más bien una Fantasia que una Sonata. El primer tiempo ya no se compone del Allegro en dos partes: aunque conserva la forma de un primer tiempo de sonata, se desarrolla como una libre y genial improvisación, con las más raras armonías y las más inesperadas modulaciones. El Scherzo está substituido por un *Vivace alla marcia*, indicación que el compositor eligió, sin duda, para poner de relieve, ante el pianista, la fuerza y energía especiales que requiere su acentuación rítmica, en contraposición al Trio, donde se desarrollan á manera de canon expresivos arabescos. El Adagio sólo contiene algunos compases apasionadamente inspirados, que, enlazando con una repetición del primer tiempo de la sonata, preparan un impetuoso y brillante Final, un verdadero canto de triunfo, con brillantes toques de instrumentos de metal. Aquí, por vez primera, Beethoven emplea la fuga, ó al menos un desarrollo fugado, que es característico de su último estilo; pero la emplea del modo más genial; y si en Bach, según nota con razón Hans de Bülow, la fuga, como forma de arte, es casi siempre el fin intrínseco, la fuga de Beethoven es casi siempre el supremo y último medio de un grado máximo de expresión. Naturalmente, al público de 1816 tal sonata le hablaba en una lengua extraña. Estaba ya compuesta en 1815, y fué publicada al año siguiente, como primera entrega de la colección "Museo de la música para clave ó piano", después de estrenada en público, el 18 de Febrero, por un aficionado de muchísimo talento, Stainer de Felsburg. El maestro la había dedicado á una dama que pasaba por una de las más grandes pianistas de su época. Dorotea Graumann, natural de Francfort, se había casado con un Mayor del ejército austriaco, el barón de Ertmann, y se había presentado en Viena, con gran éxito. Reichardt le asignaba el primer lugar, Clementi decía que tocaba magistralmente, y Schindler la llamaba la verdadera intérprete de Beethoven, cuyas ideas entendía y expresaba mejor que otro alguno. El maestro mismo explicó los cuatro tiempos de la sonata en esta definición concisa: "Sentimientos y ensueños—Exhortando á la acción—Vuelven los sentimientos y ensueños—La acción". La "acción" de que aquí se trata no es otra cosa que la interna lucha de un alma apasionada.

La mayor

- I. *Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung*
(Algo vivo, y con la expresión más íntima). *Allegretto ma non troppo.*
- II. *Lebhaft, marschmässig* (Vivo; á modo de una marcha). *Vivace alla marcia.*
- III. *Langsam und sehnsuchtsvoll.*
(Lento y con anhelosa añoranza). *Adagio ma non troppo,*
con affetto.
- IV. *Geschwind, doch nicht zu sehr,*
und mit Entschlossenheit.
(Aprisa, pero no demasiado, y
con resolución). *Allegro.*

} sin interrupción.



Grosse Sonate für das Hammerklavier, Sr. k. k. Hoheit und Eminenz, dem Durchlauchtigsten, Hochwürdigsten Herrn Erzherzog Rudolph von Oesterreich, Kardinal und Erzbischof von Olmütz etc., in tiefster Ehrfurcht gewidmet. Op 106. Wien, bei Artaria & Co.

Gran Sonata para el clave de mazillos, dedicada, con la más profunda veneración, á su Alteza R. é I., el Serenísimo Señor Archiduque Rodolfo de Austria, Eminentísimo Cardenal y Arzobispo de Olmütz etc. Obra 106. Viena, Artaria y C.^ª.

Un espacio de tiempo relativamente largo separa esta sonata de las anteriores. La sonata obra 101 procede del año 1816: la sonata obra 106 fué comenzada, cierto, en 1817, cuando Beethoven trabajaba en la primera parte de la novena Sinfonía, pero le ocupaba aún en Mödling, durante el verano de 1818, y no quedó acabada hasta Marzo de 1819: se publicó en el transcurso del mismo año. Bien puede decirse, de esta hija de su genio, que fué con dolor concebida y dada á luz con dolor, pues Beethoven atravesaba entonces la época más triste de su vida. Él mismo lo anotaba en sus apuntes, y confesaba que la penuria de dinero le habia obligado á aquel trabajo.—La posteridad debería ensalzar esa penuria á la cual tiene que agradecer tal obra maestra, y bendecir al pobre que le ha legado tantos tesoros.

Beethoven dedicó esta obra á un bienhechor de elevada alcurnia y de grandes dotes musicales. El Archiduque Rodolfo, que, después de estudiar con varios maestros, habia estado también bajo la dirección de Beethoven, se distinguió, como compositor, entre muchos músicos de fama. Las obras dedicadas á él se cuentan entre las más importantes; lo que prueba la consideración que el maestro guardaba para con su discípulo.

Esta gran sonata, esta grandísima sonata, en la que Beethoven, al contrario que en las anteriores, vuelve, para la indicación de tiempos, á la terminología italiana, es tan rica en ideas y originalidad que se necesitaría todo un folleto para analizar sus bellezas. El Allegro, con su fulminante entrada, pinta un combate gigantesco en que luchan héroes con héroes: el Scherzo, con sus múltiples alternativas, con sus trozos fugados, se lanza en fantástico galope por entre el cielo y el infierno; y el trozo en menor recuerda los versos en que Fausto señala á Mefistófeles la horca, 'al pasar montados en sus negros corceles. El Adagio—cuyo primer compás (las dos notas: la — do sostenido) fué añadido por Beethoven, mucho después de acabada la pieza, y cuando ya la había enviado á Ries, encargándole que la vendiera en Londres—raya con lo más potente que se ha escrito: es un canto de infinito dolor, una queja, que, como dice Hans de Bülow al concluir su comentario, "deja adivinar una resignación sin lágrimas, rígida como la muerte". Por lo que concierne al Final, la fuga que lo forma parece que quiera evocar la idea de fuerza y de grandeza y abarcar todas las energías: es una fuga libre "con alcune licenze", como dice el compositor, pero desarrollada con aquel espíritu nuevo que él explica á su joven amigo Carlos Holz, en las siguientes palabras: "Hacer una fuga no es ninguna habilidad; yo las tengo hechas á docenas, en el tiempo de mis estudios: pero la fantasía quiere también mantener sus derechos; y hoy día, en la forma antigua, tradicional del arte, ha de entrar un elemento poético".

Cuando Beethoven entregó la obra al editor Artaria, parece que le dijo: "Ahí teneis una sonata que dará que hacer á los pianistas, y que se tocará de aquí á cincuenta años". La broma fué una profecía. Cuando la obra salió á luz, no sólo callaron casi todos los periódicos, sino que artistas como Bodley, en Viena, y como Ries y Mrs. Potter, en Londres, inútilmente probaron en ella su arte. La indiferencia, ó el desvío, del público, confirmaron las palabras de Göthe: "No se tienen ojos y oídos sino para lo que ya se conoce". Mucho después de la muerte de Beethoven llegó la revelación y la sorpresa para las gentes: en Alemania con Clara Schumann, en Inglaterra con Arabela Godard,—en Alemania (1843) y en Rusia con Mortier de Fontaine; y en el mundo entero, con Francisco Liszt, aquel gigante, el único que, sin quedar rendido, podía medir sus fuerzas con el monstruo, y vencerlo. Porque aquí todo parece grandioso, todo parece que traspase la medida ordinaria: la disposición del conjunto, las ideas, el desarrollo, la potencia rítmica, la riqueza de armonía, la variedad de modulaciones, las dificultades técnicas: y esto explica el nombre que desde un principio se dió á la sonata: los que humildemente midieron su nulidad con esta grandeza la llamaron con razón "la Sonata gigante".

Si bemol mayor

I. Allegro.

II. Scherzo, (assai vivace).

III. Adagio sostenuto. (Appassionato e con molto sentimento).

IV. Largo.—Allegro risoluto (Fuga a tre voci. con alcune licenze).



Sonate für das Pianoforte komponiert und dem Fräulein Maximiliana Brentano gewidmet... Op. 109. Eigentum des Verlegers, Berlin, in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Sonata compuesta para piano, y dedicada á la Srta. Maximiliana Brentano... Obra 109. Propiedad del editor, Berlín, en la Librería y Almacén de Música de Schlesinger.

Después de una pausa de dos años (1819-1821) vuelve Beethoven á componer para piano, y con las tres sonatas que entonces escribe, hace testamento de sus obras para dicho instrumento *). Según una carta de Schindler al conde de Brunswick, Beethoven, como de costumbre, esbozó al vuelo sus primeras ideas, en Mödling, donde pasó el verano de 1821, y luego en Otoño, á su regreso á Viena, escribió de un tirón las sonatas obra 109, 110 y 111. Esto, cuando menos, es una exageración, y hasta un error; pues si bien la primera sonata fué publicada en Noviembre del 1821, las otras dos se hallan en un cuaderno de esbozos de los años 1819-1822. El trabajo era demasiado considerable para que no hubiera de ocupar al compositor más largo tiempo.

Con rara elocuencia ha expresado Beethoven, en estas tres últimas obras, sus pensamientos más sublimes y sus sentimientos más profundos; como para confirmar las palabras de Bettina de Arnim que, en el espíritu de Beethoven, reconocía un encanto divino, una fuerza mágica, y en 1810 escribía á Göthe: "Aventaja á cuanto nos imaginemos de todo humano ser... ¡Ojalá viva hasta que el potente y sublime enigma que reside en su espíritu madure y llegue á la suma perfección! si, ¡ojalá alcance su fin supremo! entonces, seguramente, dejará en nuestras manos la llave de una sabiduría celestial que nos acercará un grado más á la verdadera beatitud".

A una sobrina de Bettina, á Maximiliana de Brentano, hija de Francisco de Brentano y de Antonia de Birkenstock, está dedicada la sonata obra 110. Beethoven era amigo de esta familia, muy conocida por sus relaciones con Göthe; y de palabra, y por escrito, ha dado á conocer su afecto, su ternura casi, para con la joven. Poseemos aún la carta que con la sonata envió á "su amiguita", y en la cual invoca para ella todas las bendiciones del cielo, y luego firma: "Vuestro amigo de todo corazón y para siempre".

En esta carta se halla también aquel pasaje característico: "El espíritu es quien une á los hombres nobles y buenos, en toda la redondez de la tierra, y el tiempo no lo puede destruir: él es quien hoy os habla". ¿Comprendería la joven "el espíritu" de tal sonata? Pudiera dudarse de ello, si se leen los comentarios, y las fantásticas explicaciones, á que ha dado ocasión la obra. Basta citar, como curiosidad, la opinión de dos historiadores de la Música. El uno ve en la obra un "jardín encantado" y describe "las aéreas y dulces apariciones" que podrían figurar en el cortejo de un hada: el segundo siente impresiones tétricas, y se cree transportado al aposento de un moribundo. Hay que confesar que estas dos interpretaciones con dificultad se avienen.

En realidad, esta obra, así por la idea como por la forma, es tan completamente nueva, y tan independiente de toda tradición, que al principio pudo muy bien inducir en error á los oyentes. Por ejemplo, de las tres partes de la sonata, las dos primeras están escritas en un tiempo movido, y un Andante de

*) De tiempos ulteriores sólo se pueden citar las 33 Variaciones sobre un Tema de Diabelli (obra 120) escritas en 1823, y seis Bagatelas (obra 126) cuya fecha de origen no está fijada.

carácter melódico la concluye: hay pues una inversión completa del orden tradicional. Lo más fuerte, lo capital de la impresión, está en el Final, en aquel Tema tan expresivo ya de por sí, con aquellas variaciones, cada una de las cuales es, en pequeño, una genial obra maestra.

Mi mayor

I. Vivace, ma non troppo—Adagio espressivo—Tempo primo—Adagio—Tempo primo.

II. Prestissimo.

III. Andante molto cantabile ed espressivo (Variaciones).

Tema: *Gesangvoll mit innigster Empfindung* (Cantando con el sentimiento más íntimo).

Var. I. *Molto espressivo.*

Var. II. *Leggieramente.*

Var. III. *Allegro vivace.*

Var. IV. *Etwas langsamer als das Thema* (Algo más lento que el Tema).

Var. V. *Allegro ma non troppo.*

Var. VI. *Tempo primo del Tema.*

Epílogo: *Wiederholung des Themas in der ursprünglichen Form* (Repetición del Tema en su forma primitiva).



Sonate für das Pianoforte... 110^{tes} Werk. Eigentum des Verlegers, Berlin (und Paris), in der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung.

Sonata para piano... Obra 110. Propiedad del editor, Berlín (y París), en la Librería y Almacén de Música de Schlesinger.

Las dos últimas sonatas de Beethoven van designadas con dos números de obra consecutivos. En realidad fueron compuestas casi al mismo tiempo, juntamente con la Misa solemne, y salieron á luz con sucesiva rapidez. En el manuscrito de la obra 110 se lee la fecha del 25 de Diciembre de 1821; en el de la obra 111 la del 13 de Enero de 1822. En los periódicos se anunciaron—la primera, el 23 de Agosto de 1822, como próxima á publicarse,—la segunda, el 27 de Abril de 1823, como ya publicada.

Apesar de esta contemporaneidad de origen, las dos obras apenas se asemejan, á no ser en la grandeza de las ideas y en lo potente de la forma, cualidades que en las obras de Beethoven, y sobre todo en las de este período, son características. La obra 110, al que en ella se abisma y la comprende, le parece un largo y penetrante monólogo. El maestro contempla su propia alma, y se confiesa á sí mismo sus esfuerzos y sus debilidades, su anhelosa esperanza

y su desesperación: llora, y del dolor nace el gozo: se levanta consolado. En el primer *tiempo*, la conmovedora cantilena del quinto compás recuerda, quizá sin intención, el Adagio de la sonata para piano y violín (obra 30 n.º 2). Este Adagio, que procede del año 1802, Beethoven lo encuadra aquí en arpeggios que cambian su carácter: es la voz del poeta que habla, acompañándose con el harpa, y recuerda los cantos del pasado. No hay resistencias; no hay apasionados arrebatos: todo está impregnado de una resignación en la que se deja adivinar, sin embargo, una fuerza reprimida, una llama que puede encenderse en el ardor del combate. Con el Allegro en forma de Scherzo, prorrumpe el gozo: se desborda en un estribillo—de diseño casi ordinario y hasta casi grosero, y en estilo popular,—que se explica por la intención de un efecto de contraste. Beethoven, según sus biógrafos, no llevaba á bien la ruidosa alegría de las otras gentes: cuanto más viva se manifestaba, más impresionaba su sensibilidad; y hasta podía provocar accesos de profunda melancolía y crisis del mayor abatimiento. Esto se expresa del modo más penetrante en el Adagio, con sus pasajes recitados, y su conmovedor Arioso en La bemol menor. La fuga que le sigue parece que representa un esfuerzo para alcanzar el ideal, esfuerzo que lucha con mil obstáculos: la fuga vuelve al Arioso, que esta vez aparece en Sol menor, con una alteración de la melodía en que se oyen como sollozos; hasta que todo acaba por quebrantarse y ceder. Es como si el dolor no hallara ya fuerza para expresarse. Por un momento la música llega á ser casi realista: se suceden algunos acordes quebrados; al principio cree uno percibir el soplo de una voz que va cediendo, luego la fiebre, la rebelión de una desesperación infinita.

Entonces, ángel consolador que baja del cielo, se presenta la fuga, esta vez, invertida: la esperanza florece de nuevo; las fuerzas se reaniman; el tiempo se acelera, y gradualmente se prepara el canto final de triunfo, que resuena vigoroso en el sencillo y brillante arpeggio de la conclusión.

De todas las grandes sonatas de Beethoven la única que no lleva dedicatoria es la sonata en La bemol mayor. Cuando había de publicarse, Beethoven escribió al editor Schlesinger que muy pronto le indicaría la persona á quien se debía dedicar. Se presume que él quería ofrecer la obra á Antonia Birkenstock de Brentano, madre de Maximiliana. El editor aguardó, pero en balde. Quizá, por el carácter mismo de la obra se pueda explicar que falte la dedicatoria. La sonata es como una gran confesión de su autor: Beethoven, mientras parece que habla al mundo, habla consigo mismo; se identifica con su obra.

La bemol mayor

- I. *Moderato cantabile molto espressivo.*
 - II. *Allegro molto.*
 - III. a) *Recitativo*
 - b) *Arioso dolente (Adagio ma non troppo)*
 - c) *Fuga: (Allegro ma non troppo)*
 - d) *L'istesso tempo di Arioso*
 - e) *L'istesso tempo della Fuga, poi a poi di nuovo vivente*
- } sin interrupción.



Sonate pour le piano-forte composée, et très respectueusement dédiée à son Altesse Impériale Monseigneur l'Archiduc Rodolphe d'Autriche, Cardinal Prince Archevêque d'Olmütz... Op. 111... Berlin, chez Ad. M. Schlesinger, Londres, Boosey et Cie.

Einzig rechtmässige Originalausgabe (Única edición original auténtica).

Con emoción profunda y veneración piadosa penetramos en el santuario que en la obra 111 se abre ante nosotros.

La sonata comprende sólo dos partes, y esta forma especial, que Beethoven ha empleado ya alguna vez, originó la cuestión de si se trataba de una obra incompleta. Schindler, según el mismo cuenta, interrogó sobre ello al maestro, y hasta se atrevió á darle el consejo de que añadiera, como conclusión, una tercera parte brillante y triunfal, que contrastara con el tierno Adagio. Beethoven debió de responder con bastante rudeza, y no sin ironía, que no tenía tiempo para eso, porque trabajaba en la Novena Sinfonía. En el fondo sabía muy bien que había dado á su idea la forma justa. El contraste entre dos principios opuestos, la actividad y el reposo, la lucha y la contemplación, "Sansara y Nirvana" (según el ingenioso símil de Lenz), basta para justificar la división en dos partes, aquí empleada, y para darnos un cuadro sorprendente, un conjunto, en el cual, como dice Hans de Bülow, el "organismo musical" es perfecto en sumo grado.

La obra empieza con una majestuosa introducción, particularidad que merece mención especial, pues sólo una de las restantes sonatas, la Patética (obra 13), presenta semejante fenómeno. En la impetuosa energía de la primera parte se puede ver un combate espantoso, una verdadera batalla de titanes; en el halagador encanto de la Arietta se muestra la paz del alma, y cada variación refleja un nuevo temple de aquella alma, aplacada, consolada, transfigurada, ante la cual se abre el infinito cielo. Para unos, como para Hans de Bülow, la sonata obra 111 es una de las obras más perfectas del maestro: para otros, como para Lenz, traspasa los límites de la razón, y en el Final se pierde en un raudal furioso de sonidos. Hoy la crítica sabe á qué atenerse. Si el que esto escribía era un demente, estaba poseído por la demencia que se llama genio. Es el santo delirio del profeta que habla desde lo alto y desde lejos, que olvida el presente y sólo piensa en el porvenir: es la fantasía del poeta cuyo espíritu se desprende poco á poco de lo terrenal, se cierne cada vez más alto en sus divinos ensueños, y se pierde en el infinito.

Do menor

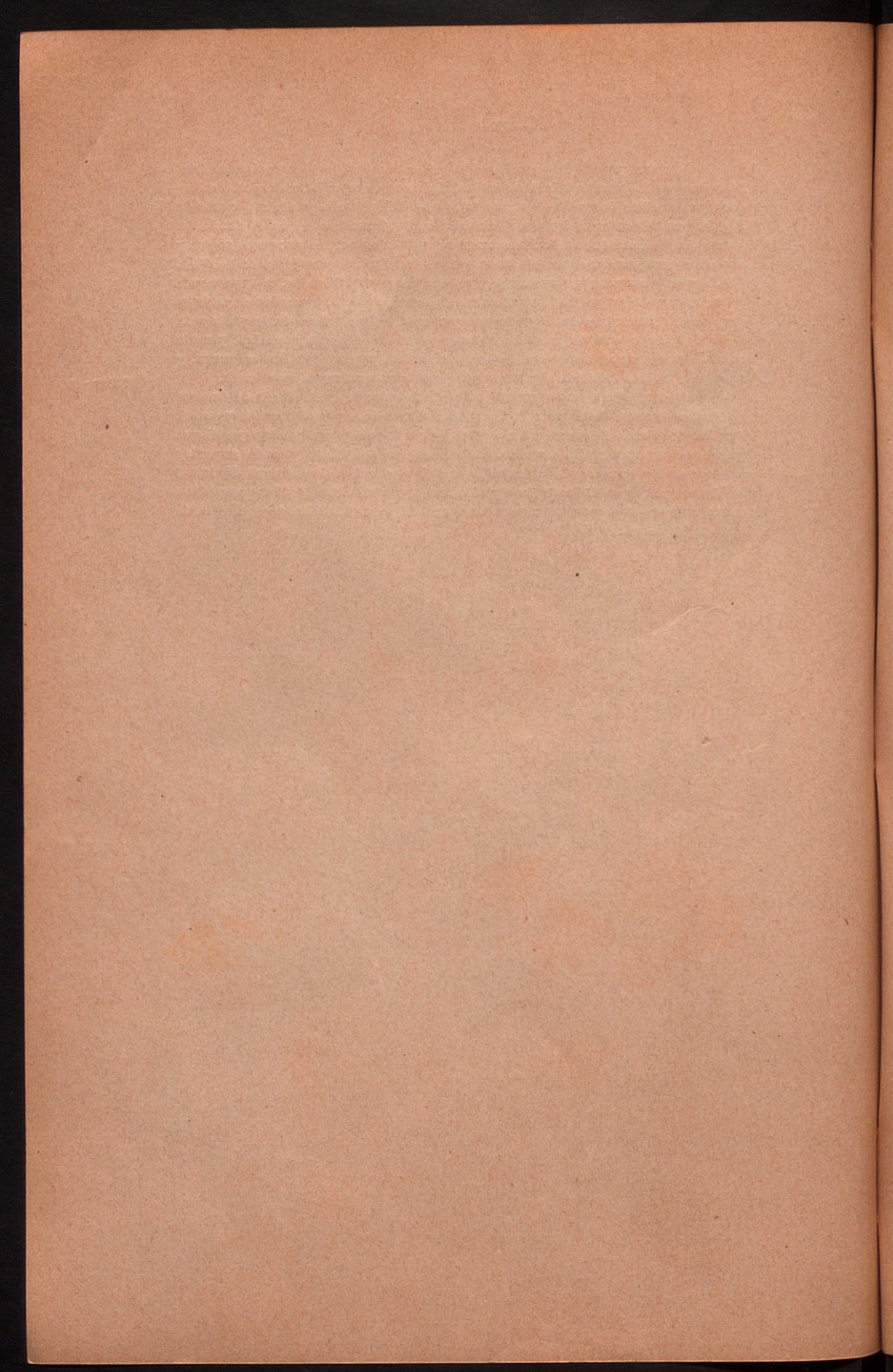
I. Maestoso (Introduction).—Allegro con brio ed appassionato.

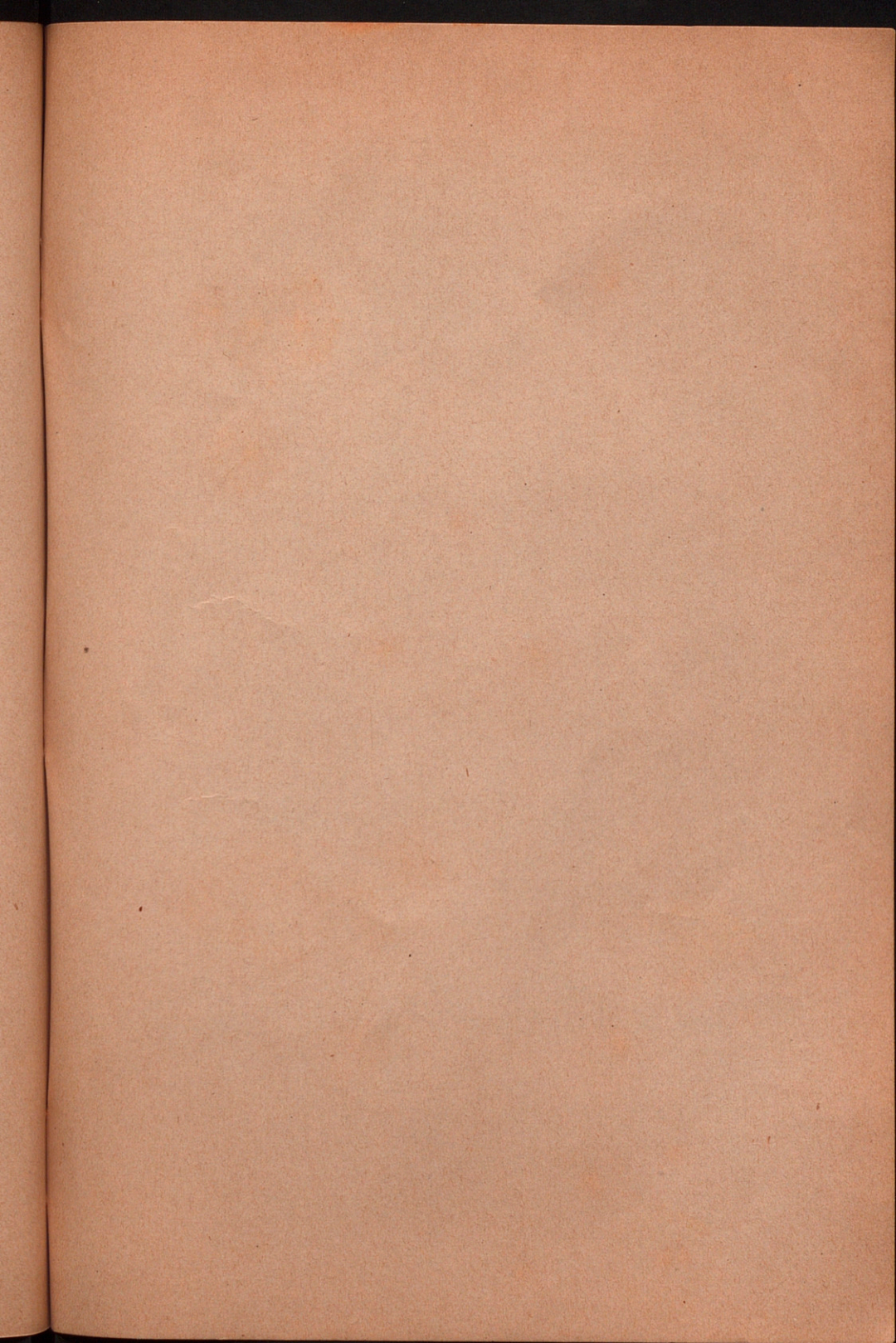
II. Arietta, adagio molto semplice e cantabile (Variaciones).

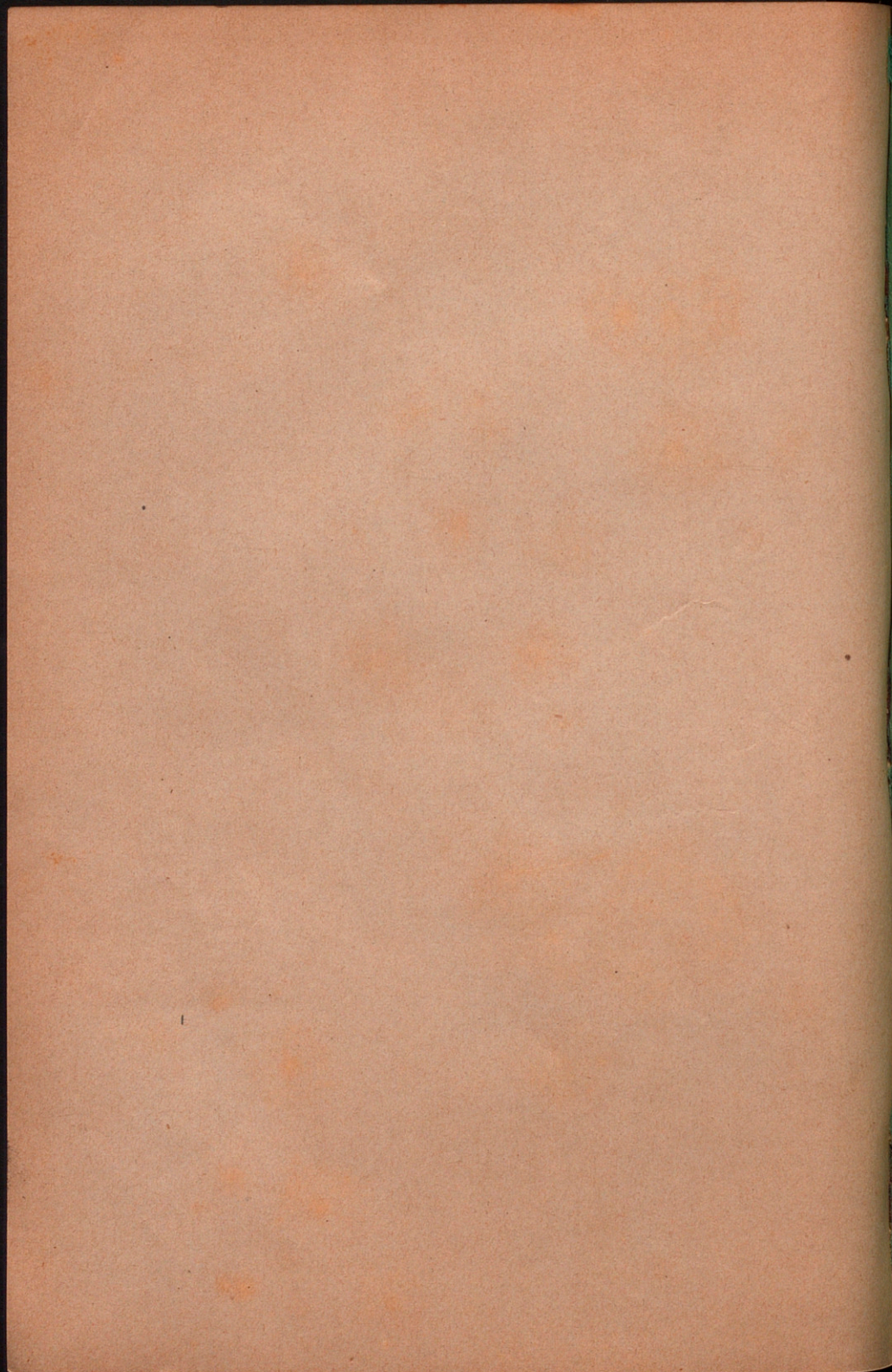
Cualquiera que sea la significación especial que se atribuya á estas tres últimas sonatas, á este tríptico musical único en su especie, es imposible desconocer en ellas los rasgos característicos del tercero y último estilo de Beethoven. Contienen innovaciones así en la forma como en el fondo: la forma tradicional queda desechada: uno ó más tiempos faltan; otros se suceden sin interrupción: se emplean compases inusitados (por ejemplo: $\frac{9}{16}$, $\frac{12}{32}$). —Además se encuentran armonías raras, ritmos complicados, uso frecuente del trino tenido, importancia creciente del contrapunto, y empleo de la fuga como medio de expresión. Pero lo que aumenta sobre todo es la importancia de la idea, de tal modo que cada compás tiene un sentido especial, y nada queda entregado al acaso ó á la improvisación, y todo está en su lugar, y no emana de una estética convencional sino de una voluntad conciente.

Razón tenía "la amada" que dijo de Beethoven: "es más dueño de su arte que un monarca de su reino". Su poder debía dominar el mundo, y su luz iluminarlo. Subió á las más altas cimas, se elevó más y más: tanto que él que ya no oía tampoco podía ser oído. Su lenguaje era el de un mundo superior á donde nadie se atrevía á seguirle: una llama misteriosa (mens divinior) brillaba en él; él sabía lo que la multitud no presentía. Sus coetáneos no podían contemplarle sino con temerosa veneración, como los hebreos á Moisés cuando bajó del Sinaí.









ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA

BARCELONA

Reg. 351. 80

Sig. 78 (064.5)

Con

17-VIII-C/3

