

BLANCA SELVA

LES SONATES DE BEETHOVEN

PER A PIANO I PER A PIANO I VIOLÍ

PREFACI DE
LLUÍS MILLET

*Aquesta publicació és extreta de
la "Revista Musical Catalana",
Butlletí de l'Orfeó Català i feta a
les despeses de la Institució Patxot*

BARCELONA
IMPREMTA ATENES A. G.
1927

EL PRESENT ESTUDI DE LES SONATES DE
BEETHOVEN PER A PIANO I PER A PIANO
I VIOLÍ ES DESENROTLLÀ, PRECEDINT
L'EXECUCIÓ DE LES OBRES, EN VUIT
SESSIONS PER NA BLANCA SELVA I EL
VIOLINISTA EN JOAN MASSIÀ, DONADES A
LA SALA PARÉS (NOVEMBRE 1925-JUNY 1926).
EN L'APÈNDIX INSERIT A LA FI D'AQUEST
VOLUM SÓN ESTUDIADES LES OBRES QUE NO
S'EXECUTAREN DURANT LES VUIT SESSIONS

BLANCA SELVA

LES SONATES DE BEETHOVEN

PER A PIANO I PER A PIANO I VIOLÍ

*Aquesta publicació és extreta de
la "Revista Musical Catalana",
Bul·letí de l'Orfeó Català i feta a
les despeses de la Institució Patxot*

BARCELONA
IMPREMTA ATENES A. G.
1927

LES SONATES DE BEETHOVEN
PER A PIANO I PER A PIANO I VIOLÍ

PREFACI



A música nostra està d'enhorabona; una dona artista, de sensibilitat aguda, d'intel·lecte subtil, de comprensió transcendent, d'idealitat generosa, d'alt esperit enamorat de la veritat i de la bellesa, ha posat càtedra entre nosaltres; s'ha sentit nostra per la sang que porta; i venint d'altres terres i d'aires ja defallents de llum i de virtuts creadores, per la correntia ancestral de la seva natura, per la llavor germinadora del nostre indigenisme, pel nostre ambient juvenívol, inexpert però prometedor de florides venidores, per amor i gràcia del Déu de la bellesa, aquesta dona s'ha trobat nostra, catalana, i fa seu el nostre sentir i fa nostre el seu art begut en les deus pures dels grans mestres i en les civilitzacions treballades per la cultura constant dels segles.

A nosaltres ve, i les nostres joguines d'infant, els nostres somnis d'adolescent, els endevinaments del lleuger cor nostre li remouen el seu cor i la seva pensa i les ales de la seva fantasia, i diu: Aquesta és la meva terra, aquest el meu cel; aquí sento el meu art rejuvenir-se; l'art que he après ben fornit, cenyit per l'experiència i alat per les inspiracions pretèrites, troba aquí el seu terror per a renovellar-se, per a pendre i donar nova vida, per a viure en una idealitat generosa i plena de clarícies que jo enyorava, que cercava i no trobava.

Lloat sia Déu i benvinguda entre nosaltres, dona artista, dona música, de mans alades, que domines el so i el suavitzes, i el fas potent i li dones la teva ànima sensible i el teu seny, i la teva intelligència potent i la teva comprensió de les revolades del geni. Benvinguda en-

tre nosaltres, infants de l'art, mancats de la tradició augusta a causa de les malvestats de la nostra història; infants que freturem l'aliment per a la creixença i el seny conscient per a l'adreçament i guiatge de la nostra juvenesa. Si en nosaltres es mou cert alè de joventut, més cert és, encara, que freturem el mestratge dels qui, com tu, ens porten l'exemple del camí fet i complert, el seny i la mesura i els amples espais de les formes sublimes de l'art madurat per les centúries.

Siguem agraïts els artistes d'aquesta terra; sobretot el jovent qui té les ales promptes per a la volada, sense perdre l'ardidesa, que sàpiga aprendre la lliçó: primerament, la de la perseverança en el treball, la del mètode en l'estudi, la de la humilitat i la de la confiança en el saber i experiència dels que han begut en les fonts més altes; i, demés, sapiquem tots, vells i joves, músics i aficionats i tota ànima catalana, agrair el gest d'aquesta artista que s'ha fet nostra portant-nos el seu alt sentit de l'art, la flama del seu sentiment subtil i apassionat, la seva musicalitat esplèndida, tot animat per un ideal de bondat, de fe i vera espiritualitat, il·luminat tot pel ver amor que tot ho lliga i encela, que ens redimeix de la prosa de la vida i que per medi de la bellesa ens dóna el tast de la veritat.

Vegeu, sinó, aquest llibre que les presents ratlles encapçalen. Aquestes pàgines són la documentació, el títol de la reialesa de la seva autora, la legitimació de les lloances més fèrvides, la reclamació al nostre agraïment de gent catalana. En parla catalana han estat escrites, en nostra llengua mare foren pronunciades quan les memorables lliçons que durant un any donà la pianista i doctora junt amb l'altíssim violinista Joan Massià, en el saló Parés de la nostra Barcelona. Allí, a la paraula docent seguia l'exemple de la virtuosa executant; a l'evocació sentimental, a l'estudi tècnic i psicològic d'uns moments arborats d'un geni, al record de les crisis d'un heroi de l'art, seguia la interpretació de l'obra viva, plasmació admirable de l'anàlisi i evocació característica que la precedia. Allí, una cosa completava l'altra; aquí, solament hi ha les paraules. Però són paraules tan vives, l'anàlisi de les formes, dintre la seva necessària sobrietat, és tan instructiu i educador, l'anàlisi sentimental tan evocador i emocionant, que, fins separats de les audicions

exemplars, tenen una força extraordinària, donen una interpretació viva i emocionant d'unes obres que compten entre les més excelses del nostre art de la música.

Les Sonates de Beethoven, que són el breviarí d'un geni, d'un plasmador de les aspiracions transcendents de la humanitat, aquí són amades, compreses i admirades. La mirada potent les contempla i analitza; en veu les formes i els seus orígens; descobreix la llavor i com germina, arrela i treu brotada; i com aquesta s'enfila cel amunt i fa tot l'arbre; i com les branques i fullatge s'agiten i palpiten al buf de les ventades. Les Sonates de Beethoven aquí són mostrades palesant el seu encís dominador, llur palpitant humanitat, l'ànima sofrent, l'ànima gojant, les rufagades de la passió, la resignació i la dolor, la contemplació i l'èxtasi divinal; tot el licor de l'humanal sentir, tota l'enyorança del Paradís perdut, tota l'esperança del gran goig de l'eternal.

Llegiu aquest llibre, petits i grans, teniu-lo al costat de la música viva que ell glossa i explica, que així l'obra del geni se us farà més lluminosa, més l'estimareu i així més l'entendreu, fent-vos més homes, més ardits; esdevenint més profunds d'esperit, més plens de dignitat, més amorosos i més complets. Les modes canvien, que capgiren maneres i formes; mes hi ha una cosa perenne que és l'ànima que aguanta tota obra bella humanal, una cosa perenne que és aquest fons de dignitat que ens fa amar el bell i el bo i el perfecte, que té per nom complet *felicitat*; i l'art vertader no és res més que l'expressió del desig d'aquesta benaurança, la seva profecia, el seu enyorament, o la seva fruïció; i aquest art es troba viu, palpitant, en l'obra del gran sord de Bonn.

Que aquestes pàgines, sentides i escrites en catalana parla, vagin a les mans de tot amador de la música a casa nostra i que tots aquests i tots els amants de la nostra cultura servin al cor un profund agraïment i veneració per aquesta excelsa artista, ja ben nostra, que porta el nom de Blanca Selva.

LLUÍS MILLET

A EN JOAN MASSIÀ
EL MEU GERMÀ D'ART I D'IDEAL

PRIMERA SESSIÓ

(12 de novembre de 1925)

SONATA, op. 7 (*mi bemoll major*), per a piano.

SONATA, op. 10, núm. 1 (*do menor*), per a piano.

SONATA, op. 30, núm. 1 (*la major*), per a piano i violí.

SONATA, op. 79 (*sol major*), per a piano.

SONATA, op. 53 (*do major*), per a piano.

Benvolguts oients:

Volem donar-vos en primer lloc les gràcies pel fet d'haver vingut a prestar-nos el concurs de la vostra presència, de la vostra atenció i del vostre amor per la música i per la bellesa.

Des del lllindar d'aquest santuari de l'obra beethoveniana dins el qual anem a penetrar tots junts ben aviat, he d'excusar-me de no poder presentar-vos aquesta obra d'una manera fàcil i agradable com fóra de desitjar.

No soc una professional de la paraula, i, demés, soc una començanta en l'ús de la llengua catalana, la meua llengua paterna no obstant, però que, fins ara, no he tingut l'ocasió d'aprendre ni de parlar.

Jo us demano, doncs, que sigueu indulgents davant la meua inexperiència, i us prec de considerar solament la meua bona voluntat i el meu amor envers la nostra llengua.

No tinc la intenció que a l'audició de les obres precedeixin paraules massa nombroses o tècniques. La construcció d'una obra, per indispensable, interessant i admirable que sigui, no deu considerar-se sols des del punt de mira professional. Es un mitjà, no un fi.

Com més perfecta és ella, al servei de les idees belles i bones, dels sentiments sincers i de vàlua, més desapareix per a deixar resplendir directament la palpitació humana que l'ha engendrada i que ha de manifestar i transmetre.

Deixem, doncs, per a l'estudi, la dissecció dels procediments de composició de Beethoven, i endinsem-nos, amb amor, dins l'amor que l'emplenà i que desitjà comunicar.

Però abans de lliurar-nos per complet a aquesta delectació amorosa, deixeu-me que us digui, encara, a tots i a cadascun, com és absolutament ne-

cessari de saber recollir-se, elevar-se i entregar-se per a poder rebre plenament el goig i la fecunditat d'un concert musical.

Com és rar de reunir oients i intèrprets que es trobin en l'estat d'esperit i de cor que caldria! Hi ha en nosaltres, molt sovint, en una sala de concerts, massa dissipacions o preocupacions estranyes a la música i a la vida interior humana. Hom hi arriba encara ple de futilesa o de neguits; hom hi entra sense recolliment i sense pregon desig; hom hi roman sense meditació i sense contemplació, per consegüent sense poder copsar ni assaborir la bona bellesa que ens cridava i volia fer-nos feliços i millors.

Provem, doncs, tots, d'estar aquí, davant de Beethoven, davant de la Bellesa que ell mateix contemplava amb humilitat, devoció, fervor i passió, i no acceptem dins nosaltres altra cosa que no sia allò més pur del nostre cor i de la nostra ànima, àvida d'esdevenir sempre millor per l'alè diví que anima la bellesa vertadera.

Plagui a Déu que les hores que així passarem junts ens portin a tots un xic més d'aquest bé que desitgem, i del qual tenim necessitat per a viure i per a difondre la vida.

I ara, remuntem-nos, oblidem-nos voluntàriament de tot, per a pensar únicament en la bellesa que volem sense destorbs contemplar.

Les obres de Beethoven ofereixen, segons l'època de llur composició, aspectes molt diferents, malgrat la profunda unitat de vida que en forma el fons.

S'hi distingeixen tres grans períodes:

El primer, de joventut, és concebut en les formes tradicionals d'aquella època, però ja s'hi troben tots els caràcters del pensament beethovenià, com un infant té ja, de seguida en si, les característiques del seu tipus.

El segon és un període de recerca, tant en la forma com en l'esperit; un període peculiar de lluita i de contrast.

El tercer, el període de maduresa, és, a l'ensem, la resultant dels dos primers. S'hi troben, sota una total renovació de formes i amb una força, una ardidesa, una amplitud i una profunditat de pensament desconegudes fins llavors, aquelles idees que són com la glorificació dels primers esplais de joventut.

Una de les coses que em semblen dignes d'esment especial, quan es llença una mirada sintètica damunt la totalitat de l'obra beethoveniana, és aquesta: el remarcable parentiu de substància espiritual en les peces lentes de la primera i de la darrera manera sobretot. En les primeres obres, tenen ja un caràcter contemplatiu i efusiu; en les últimes, aquest caràcter és dut al major grau i resplendeix de la manera més sublim.

Es podria avançar que el segon període, el de la lluita, és el dels moviments ràpids, fortament marcats en el ritme i en els contrastos, i que aquests li resten fidels en l'època de maduresa. Mentre que la pregària, el

somni, l'anhel pregon i tendre, la generosa bondat i la pura elevació, que ja es senten en els moviments lents de la joventud, floreixen meravellosament dins les últimes obres.

Sense voler entrar, com ja he dit, en detalls tècnics, crec, però, necessari per a la més completa fruïció de les obres, de conèixer una mica, almenys, la disposició general de la Sonata.

Molts d'entre vosaltres, benvolguts oients, sou coneixedors d'aquesta forma; però algun podria haver-n'hi que no sabés res de l'arquitectura sonora anomenada Sonata. Perquè ningú no ho ignori, vaig a dir, en poques paraules, en què consisteix aquesta forma.

El nom de *sonata* fou usat, primitivament, pels italians, designant amb ell una composició per a instrument d'arc, una peça *sonada*, per oposició a *cantata*, peça *cantada*, i a *toccata*, peça *tocada* al teclat.

Pescetti, que visqué a Itàlia, de 1704 a 1766, fou el primer qui donà el nom de Sonates a unes peces destinades a un instrument de teclat sol.

En el transcurs dels successius enriquiments als quals l'han portada F. M. Bach, Haydn, Mozart i Rust, la Sonata ha arribat, gràcies el geni de Beethoven, a ésser construïda, en les seves grans línies arquitecturals, així:

L'obra sencera anomenada Sonata es compon de quatre o tres trossos, que tenen, cadascun, un caràcter i una forma sensiblement diferents.

El nom de *forma-sonata* designa la construcció d'una d'aquestes parts, algunes vegades de dues peces sobre les tres o quatre que té l'obra completa.

I aquesta construcció, dita *forma-sonata*, és la següent:

La formen tres grans divisions, cadascuna de les quals té un paper peculiar:

I. — La primera part conté l'exposició de tots els elements dels quals es compon el tros i, per aquest fet, és anomenada *exposició*.

Beethoven usa de dos temes contrastants, l'un particularment rítmic, de caràcter quasi masculí; l'altre, més especialment melòdic, de caràcter quasi femení. Aquests dos temes, en la inicial exposició de la Sonata, no són en el mateix to. La *tonalitat*, en música, pot ésser considerada com un lloc d'acció, i el *modo* com una manera d'ésser.

En l'*exposició*, els dos temes són desconeguts l'un de l'altre, i, per això, el primer tema, sol, és en el to principal de l'obra. El segon tema és en un to relativament veí, però mai no es troba en el to principal.

Per ajuntar aquests dos temes, hom fa ús d'una modulació que s'anomena amb un nom típic: el *pont*.

El *pont* serveix per a passar de l'una a l'altra de les tonalitats en les quals són exposats els dos temes.

El *pont* és format, sovint, per un element de vegades tan important com

un tema. És una transició, tan expressiva com material, entre els dos temes.

Beethoven donà a tots aquests elements un caràcter molt marcat; els temes esdevenen, talment, veritables personatges que pensaran i actuaran en el transcurs de l'obra, com pensen i actuen els humans en la vida.

II. — A l'exposició dels temes segueix una part anomenada *desenrotllament*, en el qual els temes, i tots els elements de l'exposició, manifesten llur activitat, ja sigui sobre sí mateixos, ja sigui l'un contra l'altre, ja sigui també l'un per a l'altre, com succeeix en la vida.

III. — I aquest desenrotllament mena a la tercera part que és anomenada *reexposició*, en la qual els dos temes reapareixen com en l'exposició, solament que el segon tema ha estat portat, pel fet del *desenrotllament*, fins al mateix to del primer, és a dir, el to principal Això significa que els dos temes ara són units, el primer havent conquerit el segon en la lluita del *desenrotllament*.

Aquesta *forma-sonata* és usada principalment en el primer tros de l'obra *Sonata*. No obstant, Beethoven, i després d'ell tots els compositors que el seguiren, usen també sovint d'ella en l'última part de l'obra, i algunes vegades, en el moviment lent, però aquest darrer cas no és tan freqüent.

L'una de les peces del mig de l'obra (quan aquesta es compona de quatre trossos, o la part central, quan no en comporta més que tres) és afectada al moviment lent, propi al caràcter grave, interior, commovedor, dels sentiments. És el santuari de l'obra, perquè és l'expressió del pensament més íntim de l'home.

La seva forma, potser la més senzilla de totes, és, algunes vegades, una forma binària anant del to principal a un to veí, per a la primera part, i tornant al primer to per a la segona. És la forma anomenada *Suite*.

Però, molt més sovint, aquest moviment lent el trobem constituït en una forma ternària que pren un nom alemany: *lied*, que és el de la cançó.

El *lied* simple es compona de tres frases: la primera en el to principal; la segona, que és com un episodi, un comentari, en un altre to, i la tercera, que és la repetició de la primera, amb la diferència que així com la primera, sovint, conclou en el to veí, la tercera, al contrari, conclou en el to principal, donant l'acabament complet.

El *lied* pot ésser constituït en una forma més desenrotllada, però conservant la mateixa naturalesa. Llavors és en cinc parts, la primera, la tercera i la cinquena essent semblants, i la segona i la quarta diferents l'una de l'altra i en dues tonalitats veïnes.

L'altra tros del mig de la sonata, quan aquesta és en quatre parts, és el *minuet* devingut més tard el *scherzo*.

Aquesta peça, sota la denominació de *minuet*, guardà principalment el ritme de l'antic *minuet*, el mateix que la forma.

No canvià de forma, però sí de ritme, sota el nom de *scherzo*.

Aquesta forma — minuet o scherzo — es compona d'una dansa en dues parts, de desigual llargària, amb repetició de cada una. La segona d'aquestes parts està composta de dues més petites divisions; la primera, en la qual té lloc el desenrotllament del minuet o scherzo, i la segona, que és la repetició de la frase inicial. Tot això serà reprès al final del tros, després que el *Trio* haurà seguit a l'exposició del *minuet* o del *scherzo*.

La peça terminal de la sonata consistí, durant llarg temps, en un *rondó*. Aquesta forma, vinguda de la popular *ronda*, es compona d'un *refrany*, sempre el mateix, en el to inicial, i de dues o tres *cobles* diferents, en tonalitats diverses.

Poc a poc, la forma *rondó* fou substituïda per la de la *sonata*, primerament amb una modificació intrínseca d'ell mateix. Aquesta modificació consisteix en no usar més que dos o tres refranys, el primer fent d'exposició del primer tema, el segon iniciant el desenrotllament, i el tercer fent de reexposició del primer tema.

En aquest cas, la primera cobla conté el pont i l'exposició de la segona idea, en un to veí; la segona cobla forma desenrotllament, i la tercera, semblant a la primera, conté també el pont i la segona idea, ara en el to principal.

Aquesta forma barrejada de *rondó-sonata* fou ben aviat completament substituïda per la de la *sonata*, com una mena de segon *allegro* d'altre caràcter, però de forma semblant a la del primer moviment de l'obra.

Aquestes explicacions generals penso que seran suficients perquè es pugui comprendre el que penso dir abans de cada obra.

El conjunt dels programes ha estat establert d'una manera relativament cronològica, almenys en allò que pertany a cada fi d'audició.

Cal solament mirar els programes per a veure desseguida que els números d'obra van seguint en ordre ascendent des d'avui fins a l'última sessió. Ops. 53, 57, 96, 101, 106, 109, 110 i 111, és a dir, les sonates més culminants del segon període, i totes les del període de maturitat. El curs de les sessions ens anirà portant sempre més lluny i sempre més endalt en el pensament beethovenià.

El programa d'avui ha estat concebut amb l'intent de presentar un resum dels diversos caràcters expressius de Beethoven.

Cada programa enclou, semblantment, una mena de síntesi dels diversos aspectes de les sonates, amb llurs més remarcables contrastos.

Les sonates que figuren en aquestes audicions han estat compostes del 1796 al 1822.

SONATA OP. 7 en mi bemoll major

La Sonata op. 7 data del 1796. Es d'ella que Lenz, aficionat a la música, autor del llibre: *Beethoven i sos tres estils*, va dir:

Aquesta composició ja és a mil llegües de les tres primeres sonates. El lleó hi fa tremolar ja els barrots de la gàbia on el té clausurat l'escola.

Aquesta sonata consta de quatre trossos o temps.

En el primer, per primera vegada, es revela una concentrada energia manifestada per un moviment ràpid i que ha d'ésser ben ritmat.

El primer tema és rítmic. Es presentat sobre un fons de notes repetides que li donen un aspecte impacient, malgrat la seva dolça sonoritat.

Molto Allegro e con brío.



El pont es compona de tres elements:



en ell es troba usada la cèl·lula inicial del primer tema:



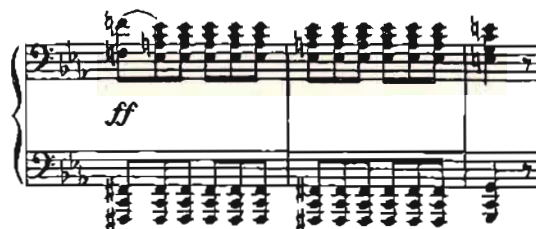
El seu període d'acabament fa de preparació directa a la segona idea:



Aquesta *segona idea* conté tres frases. La *primera*, melòdica, sembla una cançó innocent:



però ella també enclou repeticions de notes, les quals menen a un *ff* inesperat i ferreny:



La seva *segona frase* és una proclamació vigorosa del to de *si bemoll* amb notes repetides sobre l'acord perfecte:



Va seguint un període conclusiu, en el qual les llargues notes tingudes són ornades amb un lleuger arabesc que vol calmar la febre del caràcter general, sense arribar-hi:



Una *coda* acaba l'exposició amb un ritme característic vingut del pont:



El *desenrotllament* que segueix és bastant curt. La cèl·lula inicial del primer tema i el ritme característic de la *coda* de la segona idea es troben lligats amb fragments del *pont*. El tot és sempre en activitat, guardant l'agitació interior manifestada alguns cops per *ff* sobtats molt violents.

La *reexposició* és semblant a l'exposició, llevat el que pertoca al to de la segona idea, que es troba, ara, en el to principal.

Després de la *coda* trobem un *desenrotllament terminal*, com una mena de resum del tros sencer en els seus elements cabdals.

I la peça fineix sobre una afirmació dominadora de la cèl·lula inicial, amb un canvi de disposició rítmica en relació amb el seu trepidant acompanyament, canvi que ha estat el secret motiu de la lluita manifestada en tota la part.

A aquest *allegro* segueix un *largo* contemplatiu, molt recollit i de sentiment pur i dolç. Ja s'hi troba una profunditat de pensament remarcable per l'època en la qual fou escrita aquesta música. Beethoven, en efecte, no tenia més de 26 anys d'edat i, no obstant, la frase inicial d'aquest *largo* s'emparenta amb aquelles que, de faiso tan sublim, resplendiran en les seves últimes obres.

Aquesta part és construïda en forma de *lied*.

El *primer compartiment* és, ell mateix, una frase de forma *lied* en tres petites divisions:

Largo. con gran espressione.

la primera:



la segona:



i la tercera:



i ofereix la particularitat que és la primera la que conclou senzillament, i la tercera, més desenrotllada, és interrompuda per un ritme amenaçant i rigorós:



el qual retarda la conclusió.

Després d'aquesta, comença el *segon compartiment*, diríem una mena de segona idea, en un to veí:



Aquesta nova frase es desenrotlla una mica sobre ella mateixa, i després deixa lloc a una *reexposició* seguida d'una *conclusió general*, feta de fragments dels dos temes, que fineix deixant-nos una sensació de pau tota suau i adorativa.

Després d'això ve un *scherzo*, on trobem la iniciació d'aquests extraordinaris *scherzi* beethovenians, que són danses de ritme poderós i mogut.

Aquest ja ha romput amb els tradicionals motlles del minuet, i el seu *trio*, en menor, ofereix un sorprenent efecte, quasi dramàtic i grandios, com de cops de vent fantàstics:



Després d'aquest ombrejament el to major reapareix i dona claror exquisida per a conduir a la repetició del *scherzo*:



El quart tros és un *rondó* graciós i amable en el qual es reflecteix l'elegància que recercava Beethoven en aquesta època. Encara, en la vida, volia plaure.

La *forma-rondó* hi és barrejada amb la *forma-sonata*: el refrany ocupa el lloc del primer tema:

Poco Allegretto e grazioso.



les *cobles una i tres* contenen una mena de petit desenrotllament del primer tema, sent de *pont*:



seguit d'una *segona idea* fugitiva:



És una de les particularitats de l'adaptació de la forma-sonata per a la darrera part de l'obra, la mínima importància que hi té la segona idea, al contrari de l'*allegro* inicial, en el qual el segon tema és, la major part de les vegades, més llarg que el primer.

En aquest rondó la *cobla segona* és un compartiment binari tret d'un fragment del *pont* i presentat com un element nou:



Després del *quart refrany*, una *conclusió general* fa ús encara d'aquest ritme, aleshores devingut més graciós:



L'obra començada amb impaciència i energia s'acaba amb aquest amable somriure.

SONATA OP. 10, núm. 1, en *do menor*

La *Sonata op. 10, núm. 1*, data del 1798.

Es en *do menor*; una tonalitat en la qual Beethoven va expressar sovint sentiments ombrius, inquietos, dolorosos i revoltats.

La celebrada Cinquena Simfonia, la magnífica Sonata per a piano i violí, el primer tros de la darrera Sonata per a piano, per no citar més que algunes obres, participen totes d'aquests caràcters.

Aquest és el primer assaig de semblant expressió.

En la primera part, el primer tema conté dues cèl·lules; l'una rítmica, violent, amenaçant:

Molto Allegro e con brio.



i l'altra, melòdica, un plany espantat que sembla fugir enfront l'amenaça repetida de la cèl·lula rítmica:



Tota la frase, mig partida per silencis comprimits, opressius, està impregnada d'una combativa concentració.

Després d'un silenci sense pietat, comença el pont, de caràcter més tranquil, que sembla voler posar una llum endolcida sobre la dolor interior de l'ésser que sofreix i lluita en el primer tema:



Aquest punt condueix vers una segona idea, tota gràcia i senzillesa, la primera frase de la qual és semblant a un tema d'una simfonia de Haydn:



La segona frase d'aquesta segona idea, és un fragment de l'element de lluita del primer tema, però ja ha perdut aquí allò més ombriu de la seva inquietud i, malgrat quedar panteixant, segueix amb un joïós crit de triomf.



La tercera frase reprèn el fragment del pont que ha presentat la segona idea, donant-li encara més gràcia manyaga:



El desenrotllament comença, no obstant, per la manifestació de la lluita interior del primer tema, en la seva contradicció de pensaments i de sentiments. Un tema nou, en *fa menor*, dins el caràcter del pont,



sembla voler dissipar encara aquella inquietud, mes no pot aconseguir-ho per complet, i la *reexposició*, al contrari, fent ús del to principal, colora de melangia tota la conclusió de la segona idea i del tros sencer.

L'*adagio* és en la *bemoll major*. Cal notar l'ús d'aquest to en una obra en *do menor* per la reincidència d'usar-lo també Beethoven en la Sonata per a piano i violí del mateix to, expressant sentiments semblants, però més formosos encara en l'obra, ja més madura, per a violí.

Aquest *adagio* és construït en forma de *sonata amb dos temes i pont, sense desenrotllament*.

La primera idea està impregnada de religiosa aspiració i s'aixeca com una pregària fervorosa i tranquil·la:

Molto Adagio.



El pont ve a posar contradiccions a aquesta atmosfera de calma:



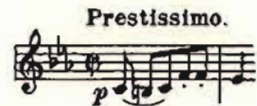
però la *segona idea*, fresca i juvenívola, s'oposa a les penoses reflexions que podria fer l'ànima de Beethoven, i l'arrossega amb ella en un confiat desig:



Després de la *reexposició* ve una formosa *conclusió*, tota suau i recollida, en la qual s'expressa, per primera vegada, en forma molt ben recixida, la bondat i l'elevació de cor de l'artista que, tan senzillament, somnia d'aquesta meravellosa manera.

El *final* d'aquesta Sonata és un *Préstissimo* encara més impetuós i voluntariós que la primera part, però aquí aquesta fúria és ara joiosa.

Es en *forma-sonata* aquest tros. El seu *primer tema* sembla el jove lleó que juga:



El *pont* no és més que un remolí en mig del qual sentim el trepig d'un gegant:



La *segona idea*, en *mi bemoll major*, és, al contrari, en son primer element, un divertiment quasi popular:



Però, en el *segon element*, ja ens revela que el jove lleó hi és sempre present:



La *coda* fa preguntes i respostes ràpides, robustes i alegres:



Un curtíssim *desenrotllament* no és format més que del saltironeig del lleó infant, i la *reexposició* renova els jocs de l'exposició; però, just el moment d'acabar, sobtadament l'ànima de Beethoven s'esquinça en un bonic esplai, lluminós i tendre:



La segona idea li ve com un somni, i, de més a més, naixen dins ell interrogacions que s'expressen ara, per primera vegada, com s'expressaran, però més poderosament, semblants preguntes interiors en la Sonata en *re menor* op. 31, núm. 2:



Però no és encara el dia d'endinsar-se en reflexions massa greus i doloroses. Amb un menyspreatiu arronçament d'espatlles, Beethoven brusca-

ment gira cua i no guarda dins ell, de moment, més que el ressò de la dansa rústega i robusta que no li deixa, però, cap repòs, i fineix amb un ritme no satisfet, amb el qual sembla endormiscar-se ara per a poder-se desvetllar millor un altre dia, en una altra obra.

SONATA OP. 30, núm. 1, en la major

La Sonata op. 30, núm. 1, ha estat composta en 1802.

La primera part és un *allegro* en forma sonata escrit com per a trio d'instruments d'arc, alguns cops com per a quartet.

L'*exposició del primer tema* és feta com per al violoncel, i els dos violins (que són el violí real i la mà dreta del piano) li responen i s'enllacen amb ell en un conjunt harmoniós i somrient, de senzilla noblesa:



El *pont* pren la cèl·lula inicial del primer tema, i l'esborra prompte per mitjà d'accents repetits i creixents que deixen lloc, ben aviat, a la *segona idea*, de gràcia simple i encisadora. La seva primera frase:



és repetida pel violí tota embolcallada amb les harmonies del piano, que són com núvols lleugers i clars al voltant d'ella.

De seguida esclata la *segona frase*, alegre i ràpida:



a la qual succeeix una *conclusió* interrompuda llarg temps per inefables dubtes que, a la fi, s'acaben en una cadència de deliciosa melodia que retorna al to principal

El *desenrotllament* ix d'ella per mitjà de la cèl·lula inicial, en el to relativament obscur de *re*; i, amb un creixent molt expressiu i unes síncopes pesants, va a la primera frase de la segona idea, que és desenrotllada més llarga-

ment, i dóna naixença a una mena de variació d'ella mateixa, de caràcter més seriós, quasi *fugato*. Tots els altres elements temàtics també serveixen en aquest desenrotllament.

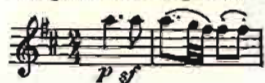
Després de la *reexposició* sobrevé una *frase terminal*, resum del tros, en un lluminós apaivagament.

L'*adagio* és una d'aquelles frases d'infinida puresa, de fervent contemplació, que llueixen en el cel meravellós de l'ànima de Beethoven per al més gran bé de totes les ànimes que sabran estimar-les com mereixen.

Es un simple *lied*, del qual el *primer compartiment* és ell mateix una *frase-lied* amb repeticions variades.

Adagio, molto espressivo.

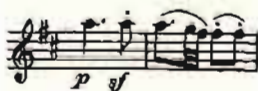
Primera divisió:



Segona divisió:



Tercera divisió:



El *compartiment del mig* és més obscur:



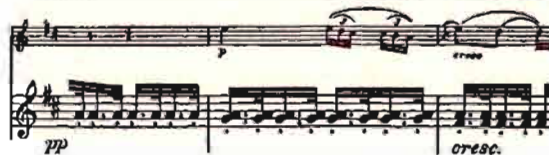
i un curt desenrotllament de la primera frase es revela inquiet i dolorós:



Però vénen després les síncopes que semblen plorar, vé un doble trino florit, acabant amb un arabesc exquisidament suspensiu, i la bella frase inicial de nou s'aixeca, pura i tranquil·la.

Aquest *tercer compartiment* no comporta més que l'ús de la primera frase; la segona i el retorn de la primera com a tercera frase són reemplaçats per una *frase terminal*, més suau encara.

Sobre unes repeticions de notes al piano, que són com palpitations del cor, una melodia, d'encantadora suavitat, enllaça amorosament la seva línia entre el violí i el piano:



fins que s'eleva una frase amplificadora del tema que puja més alt encara, sostinguda per la gravetat tendra del violoncel i la palpitació constant del dolç acompanyament, i s'emporta l'ànima i el cor vers la més pura regió del més sublim amor.

La peça final d'aquesta sonata és un *allegretto con variazioni*. El seu tema, jove i fresc, és una veritable melodia d'*allegretto*. A l'ensem tranquil i bellugadís, d'un caràcter amable i simple, és com una recreació tota pura en deixar la sublim elevació precedent.



Va seguit de sis variacions, de les quals la cinquena fa d'intermedi i la sisena de final.

La primera és tota enjogassada i lleugera:



La segona de gràcia flexible:



La tercera de joiosa ardidesa:



La quarta és un altre joc en el qual s'oposen els instruments, el violí més voluntariós i el piano maliciosament tranquil:



Segueix després la *cinquena variació*, que canvia completament de caràcter. Un misteri emplena l'ànima que sembla reflexionar dins ella mateixa. Procedeix per entrades successives del tema entre els diferents instruments, a la manera d'una *fuga*:



Just el moment que deuria acabar-se, resta en suspens i llavors s'aixeca una nova interrogació com la de la *Sonata op. 10, núm. 1*, que acabem d'oïr:



A aquesta interrogació succeeix com un curt desenrotllament, que mostra l'ànima una mica pertorbada i cercant de trobar de nou la serenitat.

Es la *variació sisena* que li respondrà amb un tema pastoral, dins el qual s'enrotllen rondes amables d'innocent juvenesa:



Un *desenrotllament terminal*, però, barreja amb aquesta claror misterioses harmonies, talment com ombres de núvols damunt un camp assolat; però el sol, i la joventut, i la innocència, acaben tenint la darrera paraula en aquesta obra de benaurada expansió.

SONATA OP. 79 en sol major

La *Sonata op. 79* data del 1809.

No és més que una *sonatina*, però la solidesa de les idees i la seva construcció depurada mostren bé que fou composta ja amb mestria.

El *Presto alla tedesca* amb el qual comença és una mena de *vals vienès*

que es caracteritza sobretot en el desenrotllament i en la conclusió. Les dues idees són francament alegres, la primera més rítmica:

Presto alla tedesca.



la segona, ràpidament enrotllada:



acaba en un ritme vingut de la cèl·lula inicial del primer tema:



L'andante és una pastoral dolçament melangiosa, en forma de lied simple.

Primera i tercera frases:



Segona frase:



El vivace és una ronda popular, alerta i capriciosa, en la qual el ritme és acusat com fet amb picaments d'esclops.

Salta i gira i volteja talment com fa la gent pagesivola en dia de festa. i acaba sobtadament, tant, que verament ni sembla concloure.

SONATA OP. 53 en do major

La sonata op. 53 fou composta en 1804. És coneguda sota el nom d'*Aurora*, encara que aquest títol no li fos donat per Beethoven. En el seu llibre de notes, hom troba en diverses èpoques esbossos dels temps d'aquesta obra, sobretot del seu rondó.

La primera part és un brillant *allegro*, el primer tema del qual es compon de dues cèl·lules importants i oposades:

la primera: 

la segona: 

i d'una preparació repetida, la terminació ascendent de la qual serveix, en el pont, per a conduir a la segona idea:



la fi del pont:



L'exposició del primer tema es fa, en primer lloc, en *do major*, però la segona cèl·lula s'oposa a la seva continuació i obliga aquest tema a baixar d'un to, en *si bemoll*. Després de lluites i dubtes, l'exposició recomença en *do*, i aquesta vegada es continua fins el pont, molt mogut, sobre la dominant de *mi menor*:



La segona idea és una simple cançó, però la seva presentació fou molt recercada per Beethoven. S'exposa simplement amb canvi d'octaves, i harmonitzada com els chorals populars:



Represa de seguida amb variants que l'acompanyen, deixa lloc a la frase complementària que es mou cada vegada més.



Es una fórmula de cadència, repetida moltes vegades, sempre més insistentment, fins que s'apaga en la *tercera frase*, de conclusió:



El *desenrotllament* procedeix per ombrejaments progressius durant la lluita de les dues cèl·lules del primer tema. El mateix succeeix pel desenrotllament de la segona frase de la segona idea, però s'ha aclarit una mica vers el retorn del to principal, i s'il·lumina més i més fins a la *reexposició*.

Aquesta és contrarestada per la impossibilitat de presentar la segona idea en el to principal.

Després sobrevé un *desenrotllament terminal*, sempre en lluita entre les dues cèl·lules i àdhuc entre el primer i el segon tema. En fi, una *exposició terminal de la segona idea*, en el to de *do*, sembla alliberar aquesta de la subjecció al primer tema. Però aquest, no obstant, queda amo de la situació en una afirmació peremptòria i sense rèplica.

Beethoven havia escrit, com a segona peça d'aquesta sonata, un molt llarg andante en *fa major* que, de seguida, fou publicat separatament sota el títol d'*Andante favorit*.

L'actual moviment lent és una *frase-lied*, fent d'introducció al *rondó*, molt desenrotllada.

S'inicia amb una frase grave, dolça, de caràcter orquestral:

Primera i tercera divisions:



Segona divisió:



De l'ombra tranquil·la i colorida, sota la qual es sosté durant tota l'ex-

posició de les seves tres divisions, en lloc de concloure, comença un *pont* de preparació al final:



Aquest *pont* és un creixent d'intensitat i de lluminositat que, després d'haver escampat els seus raigs, amb un reforçament força poderós, els deixa caure en una mitja llum endolcida i esmortuïda, fins que brollen d'ella notes atractives que pertanyen al refrany del *rondó*.

I llavors comença aquesta bellíssima peça, tota impregnada de la pureza i de l'ampla calma, sense afectació, dels camps.

Es veuen planures florides mig partides per rierols ombrívols. Es sent frescor de prats verdejants. Són jocs de llum canviant del cel vienès, amb núvols freqüents que travessen la blavor massa pàl·lida d'aquesta regió.

Però, per damunt de tot, s'hi troba el dolç encantament de l'ànima de Beethoven, que respira lliurement en mig del camp amic, sota la mirada vivificadora del Déu de bondat. I això són coses de tots els temps i de tots els llocs.

Aquest *rondó* fou objecte de molt de treball per part de Beethoven. No se'n troben menys de cinc diferents assaigs en el seu llibret de notes.

Vet aquí el que s'hi llegeix:

Primer assaig:



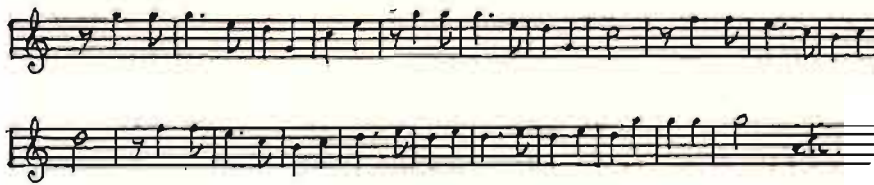
Segon assaig:



Tercer assaig:



Quart assaig:



la versió definitiva:



Es veu que aquesta meravellosa simplicitat de la frase inicial no ha vingut, com molts ignorants podrien creure, sense esforç i cantant tot anant al passeig, sinó amb molta feina de depuració, sota un sever i vigilant criteri, i sense apartar dels ulls un tipus de bellesa quasi divina.

Malgrat les seves vastes proporcions, aquesta part és molt simple de forma: el *refrany* és el reflex de l'alegria confiant que emplena el cor de Beethoven en la maternal natura; les *cobles* són danses pagesívoles una mica rudes i pesants.

La *cobla segona* és integrada, oi més, per un llarg desenrotllament de la cèl·lula inicial del refrany, sota diversos aspectes, un cop despul·lat fins a no presentar altra cosa que la seva estructura més marcada:



l'altre cop emboirat per lleugeríssims arpeigs que, si posen melangia, és per millor deixar resplendir el goig del sol que ha tornat.

El *quart refrany* és canviat de ritme, i la *quarta cobla* és un altre desenrotllament de la cèl·lula típica del refrany.

I l'obra fineix amb la darrera i formosíssima presentació del refrany, acompanyat com d'un vals popular, i amb la radiació d'un trino lluminós que sembla un continuat espurneig del sol vivificant i triomfador:



Es en plena joia i salut que acaba aquesta obra tan bella.

Escoltem humilment cantar l'ànima de Beethoven, i guardem amb fidelitat la bona lliçó que en la bellesa de la seva música podem trobar i també en el seu exemple. No estalviar mai l'esforç per esdevenir sempre més límpid i natural; sempre més accessible; més senzillament humà i també més diví.

SEGONA SESSIÓ

(11 de desembre de 1925)

SONATA, quasi una Fantasia, op. 27, núm. 2 (*do diesi menor*), per a piano.

RONDÓ, extret de la Sonata, op. 31, núm. 1 (*sol major*), per a piano.

SONATA, op. 31, núm. 2 (*re menor*), per a piano.

SONATA, op. 30, núm. 3 (*sol major*), per a piano i violí.

SONATA, op. 57 (*fa menor*), per a piano.

És durant l'abril del 1800, a l'edat de 30 anys, que l'amor femení envaeix l'ànima de Beethoven.

Si ell n'ha conegut l'encís, podem dir que això no fou més que per assaborir-ne la dolor, ja que mai no pogué ésser comprès ni estimat d'aquelles dones a les quals donava ell el seu cor.

Del primer amor dissortat nasqueren les tres Sonates que avui, intencionalment, han estat ajuntades en aquest programa: les obres 27, núm. 2, 31 núm. 2, i 57.

SONATA OP. 27, núm. 2, en *do diesi menor*

La Sonata op. 27, núm. 2, composta en 1801, és la que trobem més a prop del moment d'aguda dolor de l'amor sensible.

És un veritable poema. Beethoven mateix ha afegit al títol ordinari de Sonata la qualificació de *quasi una fantasia* i, en efecte, en allò que al motlle acostumat de la Sonata es refereix, aquesta és establerta amb una total fantasia.

La seva estructura segueix la fase dramàtica que visqué Beethoven.

El títol de *Clar de lluna*, sota el qual aquesta sonata és molt coneguda, no li fou donat per Beethoven.

Consta de tres parts de molt desigual extensió.

La *primera part* és com un ample preludi en forma binària. En ell pot veure's, potser, l'origen del títol que, posteriorment, li fou aplicat.

Diríem que vol descriure una nit en plena calma, aquest preludi; una nit dolça però profundament melangiosa, una nit dins el misteri de la qual vetlla la lluna, solitària i fúnebre.

Ens sembla veure l'home jove, en el camp ombriu, sentat, immòbil, el

cap inclinat, escoltant contínuament en si mateix brotar confusos i melangiosíssims pensaments, que tornen i retornen sobre ells mateixos, destil·lant cada vegada una més infinita tristesa dins el cor dolorós.

Apar que ni tan sols pugui mirar cara a cara la seva pena.

Està com contorbat, quasi insensible i, sol, plora el seu cor, perdut en anihilant desesper.

De tant en tant, a l'entorn d'aquesta immòbil estàtua humana, percebem carícies d'oreig que semblen fregar els cabells negres d'aquell home jove que sospira.

Però, ell s'endinsa, encara més, en l'abisme insondable de la seva dolor. I no hi ha res més, en ell, que nit, solitud, immobilitat i silenci.

Sobtadament, en mig d'aquest silenci, sentim les remors d'una festa.

En un poblet veí es celebren unes noces. I és el *Scherzo* el que ens diu la dolça i sana alegria d'aquest fet, i ens evoca les seves danses una mica pesants i mal girbades.

Però, aquelles danses han despertat dolorosament el pobre Beethoven, endormiscat en la seva immensa pena.

En ell, llavors, el cruel contrast entre la felicitat dels que tenen la sort d'una desitjada unió i la seva inexorable solitud, que el separa per sempre de la benamada, desencadena una tempesta de revolta desesperada, una tempesta que durarà molts i molts anys, una tempesta que, sota un aspecte o un altre, devastarà la seva vida fins a la mort. Mai no es curarà de la dolor d'amor, mai no podrà acostumar-se a no tenir ningú que vulgui compartir amb ell la seva vida, i cap cor que correspongui a la tendresa del seu propi cor.

Es el *Final* el que ens revela, per primera vegada, la intensitat d'aquella dolor.

Aquest *Presto agitato* és l'única peça d'aquesta obra que està en forma de Sonata, perquè la dualitat dels sentiments que combaten en l'ànima no podia expressar-se tan exactament de cap altra manera com pel conflicte de dos temes que es donen a conèixer, en llur personalitat i llur acció, per les exposicions i els desenrotllaments.

El *primer tema* no és més que la cèl·lula inicial, contínuament repetida en el Preludi:



i que, ara, és emportada i arrossegada per un torb desencadenat:



Repetidament, per dessota, uns cops sords marquen el pas amb rigor:



Cada onada ascendent es troba obligada a tornar enrera pels dos acords imperiosos, aguts, inflexibles, que repelleixen l'esforç expansiu del desig dolorós.



El Pont continua, tot modulant, la mateixa lluita.

En mig d'aquesta ansietat succeeix la *segona idea*, tota plorosa i panteixant en sa *primera frase*:



La *segona*, que sembla més nerviosa i molt diferent, manifesta el mateix estat d'opressió, d'angúnia sense repòs:



i la *tercera* és una cadència que vol ésser resignada, però que resta d'una tristesa infinita en sa velada i agitada dolcesa:



El *Desenrotllament* i la *Reexposició* no són res més que la continuació del mateix estat d'ànima.

En el *Desenrotllament terminal* intervenen grans onades que, per dues vegades, resten en suspens.

Després que la *segona idea* de nou ha dit la tortura del cor, unes onades més poderoses van i vénen, a semblança d'un formidable remolí d'amor rompent-se sobre les dures roques del desesperat rebuig. I acaben per endinsar-se en l'ombra, en la immobilitat, en el silenci d'un *Adagio* trist com una tomba.

En dolços planys, o en gemecs ronc i continguts, plora el cor, ja per sempre més dedicat a la dolor, fins que, sense remissió, l'engoleix la darrera onada i un destí fatal, inexorable, l'aniquila sota els seus cops implacables i triomfants.

En oposició amb l'expressió de la dolor que desolava l'ànima de Beethoven pels enuigs que li portava l'amor i, també, per les angúnies que li causava la sordària, apareix un altre aspecte dels seus sentiments.

Beethoven conegué tothora l'apaivagament de les seves tempestes interiors pel contacte amb la naturalesa. El camp fou sempre el seu millor amic i, en ell, en tota ocasió, la seva ànima adolorida cregué trobar-li la veu del Déu de bondat que l'encoratjava en el seu dolorós camí.

Demés, en mig dels camps, li agradaven els pobles rústecs i, al deixar les seves aristocràtiques freqüentacions, es sentia feliç alternant amb els pagesos i gent senzilla. Es recreava en llurs danses i en llurs esplais i el record que se n'emportava es reflectia de seguida en moltes de les seves composicions.

Al període peculiar d'angúnia i de desesper que visqué del 1800 al 1804, pertanyen les dues Sonates que figuren en aquest programa, com un inter-medi de les que reflecteixen la lluita dolorosa de la seva ànima.

SONATA OP. 31, núm. 1, en sol major

La Sonata op. 31, núm. 1, data del 1801.

Es en tres moviments. Els dos primers no ofereixen res de particularment remarcable i, per aquest fet i a causa de la limitació de temps obligada pel conjunt de les vuit sessions, no els he inscrit en el programa.

Al contrari, el Rondó d'aquesta Sonata és una peça molt ben vinguda, molt caracteritzada d'una alegria sana i franca, en la qual Beethoven sembla trobar-se completament alliberat de les seves tristors i dels seus neguits.

Es un Rondó en quatre refranys i tres cobles contenint *Pont* i *segona idea*.

Tot el Rondó — refranys i cobles — és una robusta dansa pagesívola, molt animada, d'una escriptura pianística plena d'enginy i que tradueix excel·lentment el joc joiós de la sana joventut que viu en la simplicitat de l'existència camperola

SONATA OP. 31, núm. 2, en re menor

La Sonata op. 31, núm. 2, fou composta en 1802, un any després de l'amorosa i dolorosa Sonata op. 27, núm. 2.

És l'expressió dels sentiments i dels pensaments de llavors. Malgrat les

passatgeres i superficials consolacions que la naturalesa semblava donar a Beethoven, la ferida del seu cor no podia guarir-se.

Sempre més, al contrari, la seva dolor el féu més suspicax, més violent, més irascible. Però, ple de bona voluntat, cercava en el seu esperit allò que no podia donar-li el seu cor.

Reflexionava llavors sobre la dolor. Es posava profundes interrogacions, amples com el mateix univers, ja que l'univers sencer semblava engolit pels seus sofriments.

Només el silenci del buit li responia. I, dins ell, de nou, trobem desencadenada la tempesta.

El *primer tros* d'aquesta Sonata té com a *primer tema* aquella interrogació dos cops repetida.



Resta, cada vegada, sense obtenir cap resposta. Es només la seva pròpia inquietud la que es pot entendre amb si mateix.



El *Pont* presenta la cèl·lula de la interrogació ara devinguda brutal, amenaçant:



Un element melòdic nou, que és un plany del cor, es troba, cara a cara, amb ella:



L'element implacable, pas a pas, marxa a l'encontre de la pobra cèl·lula de tendresa martiritzada que sembla recular espantada. Sota els cops ma-

lastrucs de la fatalitat triomfant, ella, ben aviat, no és més que un crit d'angoixa impotent, i la *segona idea*, en la seva *primera frase*, no exposa altra cosa que sospirs i gemecs en mig d'una agitació desesperada, com extraïada.



La *segona frase*, de melodia semblant a la de la cèhula melòdica del *pont*, però amb un altre caràcter, tradueix sempre l'amenaça, la lluita i l'espant:



La *tercera frase*, panteixant amb una extrema agitació, acaba sense repòs:



I l'ombra malèfica, mestressa del món, de nou envaeix l'ànima que no pot viure més que de llum i d'amor.

El *Desenvotllament* repeteix tres vegades la vital interrogació, sempre sense obtenir cap resposta. I la lluita del mal, potent, i de la tendresa oprimida, de nou comença, més ferotge encara, i ens condueix sempre a la mateixa ombra.

Però, a la *Reexposició*, una misericordiosa veu intenta de contestar a la repetida interrogació. Sembla voler explicar el per què de la dolor. Però l'explicació, massa trista ella mateixa, és insuficient per a calmar aital sofriment. Després de tan insuficients arguments no pot venir altra cosa que la revolta... l'esqueixadora revolta, o l'obscur desesper dins el qual s'immobilitza aquesta peça tan dolorosa.

L'Adagio, en forma de Sonata sense desenrotllament, mostra un assaig que Beethoven, ple de la major bona voluntat, vol intentar encara per a trobar i conèixer la pau del cor.

Es en si bemoll aquest adagio; si bemoll, el to de l'andante de la Simfonia pastoral.

Per a trobar la pau, Beethoven se n'anava als camps, "als camps on li semblava sentir cada arbre dir-li: Sant, Sant, Sant." Ens sembla haver-se refugiat en una tranquil·la i dolça petita vall. La beata fertilitat de la naturalesa li parla de bondat i de vida, triomfadores de la mort.

Ha dirigit els seus ulls vers el Pare dels Cels, vers el Salvador del món. Prega, el pobre Beethoven, esperant que una mica de pietat baixarà del Cel damunt d'ell. Sonnia, almenys, un moment. I, en somnis, li sembla veure una dolça i pura silueta femenina somriure a la seva mirada. Es la segona idea:



Un dubte, però, li resta sobre la realitat de l'aparició.

I en la Reexposició, demana de nou la consolació.

Una tranquil·litat que s'apropa a aquella de l'escena del rierol de la Simfonia pastoral, s'exhala d'una passatgera conclusió, i sembla que la tan desitjada pau hagi embolcallat, ara, misericordiosament, l'ànima adolorida del pobre gran home.

Però, aquella pau no ha estat altra cosa més que un engany. El cor, desvetllat, de nou ha sentit la seva solitud, la seva inexpressable misèria.

I heus aquí el Final, en forma Sonata, que ens mostra la tortura sense fi de la seva miserable vida.



El primer tema:

el pont:



la segona idea en la seva
primera frase:



en la segona:



i en la tercera:



tot això no són altra cosa que sospirs, que llàgrimes, que gemecs, que mortal inquietud.

L'exposició, el desenrotllament, la reexposició, el desenrotllament terminal, la coda, tot, tot passa així, de la primera a la darrera nota, i tot no és més que una commovedora confessió de l'amarg sofriment que rosega sense treva la seva desgraciada vida, que només li fou donada com a motiu per a torturar-lo.

Es com una dansa, aquest final, però, quina dansa!...

Es com una ronda d'ànimes dissortades que volten i roden sense fi sota les xurriaques cruels dels diables de la indiferència i de la incomprensió; cada volta és més trista i més desesperada i obre la perspectiva d'una eterna desesperació.

Oh! per a ésser viu amb una dolor semblant, per què viure?

Oh! una sola misericòrdia pot existir per a semblant vida: que la vida no existeixi, i que tot torni al no-res...

El no-res!... El no ésser!...

SONATA OP. 30, núm. 3, en sol major

La Sonata op. 30, núm. 3, fou escrita en 1802, el mateix any que compengué la dolorosa anterior sonata que acabem d'oír.

Però en aquesta cap record de dolor. Beethoven, per uns moments, no vol escoltar pensaments profunds ni sentiments íntims.

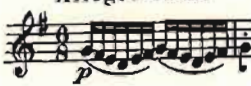
Algunes vegades es distreu com un infant en jocs simples, però plens d'enginy i de petulància.

Només vol esplaïar-se en els seus divertiments de perfecte capriciós i no vol saber altra cosa.

Així és la Sonata aquesta en *sol major*, un to en el qual, sovint, ha expressat coses de la naturalesa.

El primer tema el componen dos elements:

Allegro assai.

el primer: 

el segon: 

El Pont comença amb un assaig de la segona idea:



però torna de nou vers la cèhula inicial.

En jocs de diferents matisos les cèhules del primer i segon temes s'oposen. Una frase molt melòdica acaba la transició.

Sobrevé la primera frase de la segona idea, una mica ombrejada per l'ús del to de *re menor*:



La segona frase sembla voler desenrotllar-se



però una *tercera frase*, en *re major*, com un cant pastoral, fa pensar una mica amb el rondó de la Sonata dita pastoral, op. 28.



Una *coda* se'n torna amb lleugers destacats en els quals llueixen accents posats per trinos llunyans:



El *Desenrotllament* comença per aquesta *coda*, en la qual els trinos insisteixen sobre creixents progressions de l'acompanyament, fins que la cèl·lula inicial intervé i s'apodera del joc, conduint a la *Reexposició*, que és aquí semblant a l'*Exposició*.

Beethoven ha marcat el segon moviment amb la indicació: *Tempo di minuetto, ma molto moderato e grazioso*.

L'aclaració que ens fa de la indicació de *Temps de minuet* amb les paraules: "*però molt moderat i graciós*", mostra bé que aquesta peça no és un veritable minuet.

Al contrari, pren el lloc, en aquesta sonata, de part lenta. i sobre el ritme aristocràtic del minuet, ara devingut com un llunyà record, no hi ha encara altra cosa més que un cant del cor que ell, generós, ens confia.

Sembla un tendre i noble diàleg, tranquil ensems que ben melangiós, en el qual el somriure no exclou l'amorosa pena.

Conté *dues frases* en el mateix to, la primera en tres petites divisions, amb repeticions de cada una, la segona en dues divisions, l'una en major, l'altra en menor. Tot això es reprèn una altra vegada, llevat la segona di-

visió de la segona frase que és, llavors, substituïda per un petit *desenrotllament terminal*. En aquest, trobem com un assaig de les tan belles vocalitzacions amb les quals, més tard, Beethoven traduirà sentiments de celestial contemplació d'esperança i d'eterna benaurança.

Tals són les formosíssimes volutes de l'adagio de la darrera Sonata per a violí, les de la introducció de la Sonata en *do* per a violoncel i les dels "Amén" del Credo de la sublim *Gran Missa* en *re*.

En la present sonata, sense elevar-se tan alt, les dolces línies que es responen entre el piano i el violí, condueixen a una *conclusió* per la primera frase, ara compartida entre els dos instruments com si fos una suau i molt íntima unió dels cors.

Beethoven, llavors, a ben segur, en mig dels camps, no parlava més que en somnis...

El rondó té cinc refranys i quatre cobles.

D'un robust bon humor, saltant, girant, anant i venint, amb pesantor i amb lleugeresa ensems, amb gràcia i torpesa, enjogassat, es diverteix a donar-nos sorpreses amb tonalitats, matisos o ritmes inesperats.

Tan rústec com un pagès, més infant que un noi, Beethoven, ara, amb el joc ritmat i alegre, riu de la seva pena.

Beethoven riu de la seva pena, acabem de dir, referint-nos a la Sonata op. 30, núm. 3.

Un tal oblit només és cosa d'un instant.

Endinsat de nou en si mateix, de nou Beethoven troba la seva dolor.

L'un i l'altra, encara que, algunes vegades, les aparences semblen contràries, resten continuament fidels. Els jocs més sans, la contemplació més sublim, la dilatació més altruista, res no podrà esborrar mai la dolor de la seva ànima. Fins a la seva darrera alenada ell sofrirà la tortura de la seva solitud.

Beethoven, sofrint, creà obres mestres. Però, qui pot saber les que hauria escrit si l'existència li hagués donat, almenys, la vital consolació d'una llar en la pau de la qual el seu cor s'hagués fos, esplaiat amb la dolcesa d'un vertader amor?

A quina expansió, a quina divina bellesa no hauria arribat el seu art, alliberat de la rudesia i de l'opressió que el malmeten tan sovint?

I quin bé, a tots, ens hauria fet semblant música que, llavors, hauria pogut il·luminar i endolcir les ànimes amb claror i dolcesa de Paradís!...

Però Beethoven, el pobre malaurat Beethoven, fou condemnat a ésser, per damunt de tot, el cantor de la Dolor.

SONATA OP. 57, en fa menor

La *Sonata op. 57* (anomenada *appassionata* pel fet d'un editor) és un terrible crit d'angúnia i de desesper escrit en 1804, després del matrimoni de la comtessa Julieta Guicciardi, el rebuig de la qual, en 1802, l'havia portat a voler suïcidar-se, i des de la coneixença de la qual el seu cor fou ferit per sempre, com així ho mostren les obres en les quals s'expressen els seus sentiments interiors.

El *primer moviment* conté dos temes nascuts d'una mateixa cèhula melòdica, harmònica i rítmica:



En cada tema, oi més, una altra cèhula, una vegada melòdica:



i altres rítmica:



s'oposa sempre a l'expansió de la frase.

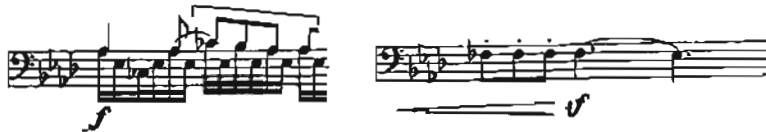
Aquesta cèhula forma el *Pont* i dóna ensems l'acompanyament pel seu ritme, i la melodia pel seu accent simplificat i amplificat.



La *segona idea* té la seva *primera frase* vinguda de la primera cèhula:



En la *segona frase*, al contrari, és l'altra cèhula la que, sota els seus aspectes, tant rítmic com melòdic, forma tota la substància musical:



Una tercera frase conclou amb els mateixos elements, ara dispersats:



El Desenvotllament es fa amb el primer tema, el pont i la primera frase de la segona idea, fins que la segona cèl·lula, llavors prenent formidable potència harmònica i, ensems, amb moltíssima energia sota el seu aspecte rítmic, s'oposa molt violentment a la continuació de la creixença de les idees.



Aquest ritme exasperat resta sempre repetit, ara, mentre es reexposa el primer tema, contradient la funció harmònica de tònica del tema per la seva insistència i resistència d'orgullosa dominant.

El pont i la segona idea es reexposen normalment, però la tercera frase acaba donant naixença a un llarg i molt important desenvolupament terminal format pel primer tema i el segon, ara més impregnat de sofriment, i que interromp brutalment una gegantesca progressió harmònica fomentada per la segona cèl·lula, sempre autoritària.

Aquesta, però, per un instant apareix com vençuda. Més, amb tot i que ara ha consentit a referir la seva dominant a la tònica del to, i que la primera frase de la segona idea pugui, en fi, concloure, és el ritme de la segona cèl·lula, i la seva dominant implacable, els que triomfen.

Una coda manifesta el primer tema amb una aparent llibertat, però la dominant repetida de la segona cèl·lula l'acompanya sense cap repòs, i continua oposant-se a la tònica, àdhuc en l'últim acord, que sembla consentir a l'harmonia sintètica del to.

Així s'acaba el tros sencer, sense que la contradicció hagi deixat la seva rigorosa oposició a tota lliure expansió del cor, a tota pau de l'ànima. Sota la immobilitat i el silenci continua encara la lluita interior.

L'Andante que segueix és una introducció al Final, en forma de tema binari amb quatre variacions, la quarta essent una nova exposició del tema

amb canvi d'octaves i adjunció de melodies accessòries que semblen dites per un violoncel. Són uns moments de religiosa calma, dins la qual l'ànima de Beethoven es refugia per a alliberar-se de la seva persistent tortura. Després del tema, ple de gravetat, vénen les variacions sempre més vives i lluminoses. Tornat de nou a la gravetat dolça de la simplicitat del tema, i quan es podria creure que la pau és definitivament fixada en l'ànima recollida, heus aquí que l'amenaçant harmonia de *dominant de fa menor* s'imposa per la segona cèl·lula, i arrenca l'ànima del seu tranquil refugi per a llençar-la de nou al combat i a la dolor.

Aquest *andante* és en *re bemoll major*, apoiatura de la *dominant de fa*, aquest és el constant accent melòdic de la segona cèl·lula del primer moviment que, en els desenrotllaments, es troba amplificat fins a formar un immens pedal harmònic de *re bemoll*.

Ara, guardant el mateix paper d'accent de la dominant general, ha devingut la *tònica* de l'*andante*. L'accent aquest no es resoldrà sinó pel conducte introductiu del *final*, acabant amb l'exposició del primer tema del *final*.

El *Final* és en forma Sonata amb dos temes i *pont*. El *primer tema* segueix la mateixa estructura que el del primer moviment, essent compost, de manera semblant, a les dues cèl·lules, ara devingudes més nervioses encara;



El *Pont* prové del primer tema:



i la *segona idea* és una altra presentació de l'accent melòdic i del ritme repetit de la segona cèl·lula.

El *Desenrotllament* mostra els mateixos elements sempre en lluita. El *re bemoll*, una vegada més, s'oposa a la continuació del desenrotllament i conclou sobre el *do*, *dominant*, la qual es refereix ella mateixa, en fi, a la *tònica fa*.

La *Reexposició* és quasi semblant a l'exposició. Després d'ella, una *conclusió general* de l'obra s'apodera dels elements oposats dels temes. És una

mena de dansa salvatge, ferrenya, brutalment triomfadora, una proclamació violenta del poder de la voluntat sobre la feblesa del cor.

Aquest triomf, tan durament adquirit, no és un veritable triomf.

No proclama l'expansió de la vida.

Són la força, la violència, l'energia sense tendresa, les que tenen la darrera paraula.

I aquest triomf no és res més que un sacrifici.

Per això resta ombriu i, tan poderós com és, no pot donar una impressió de glòria ni de claror. L'home, per a poder vèncer, ha hagut de fer la pitjor cosa: s'ha trobat obligat a arrencar-se violentment el seu cor.

Pobre Beethoven! No podrà certament semblant triomf portar-li el goig ni la felicitat!

TERCERA SESSIÓ

(7 de gener de 1926)

SONATA, op. 13 (*do menor*), per a piano.

SONATA, op. 23 (*la menor*), per a piano i violí.

SONATA, op. 81 a (*mi bemoll major*), per a piano.

SONATA, op. 96 (*sol major*), per a piano i violí.

La Sonata op. 13, dita *Patètica*, fou composta l'any 1798.

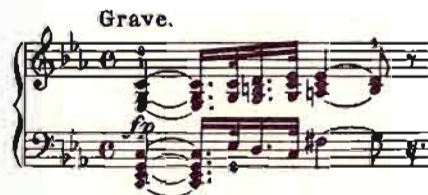
Beethoven, en aquesta Sonata, sofí una mica les tendències de la seva època. És la influència de les declamacions, més o menys fictícies, llavors a la moda.

Si les idees d'aquesta sonata, malgrat llur indiscutible vàlua, no ens poden commoure tant com moltíssimes altres de llur autor, Beethoven, però, va fer allí un assaig de forma musical molt interessant. Demés, fins en les idees es troba una sinceritat greu, forta i apassionada, que pertany ben pròpiament a l'ànima i al cor de Beethoven, encara que la seva expressió ens aparegui una mica torbada per una mena de grandiloqüència romàntica.

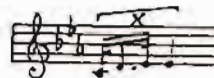
Tots els aspectes de l'expressió són interessants i fecunds en la primera època de la producció de Beethoven, encara que no signin definitius. Quan no són prou interessants per ells mateixos, ho són sempre per la substància que forma el fons del temperament de Beethoven i que anirà desenrotllant-se i manifestant-se millor cada vegada fins que tot el seu geni esclati en la més humana i, ensems, la més sobrehumana expressió que, sens dubte, pot conèixer la música.

El *primer moviment* de la Sonata aquesta conté un *Grave* introductiu que verament forma part del cos d'aquesta peça, i hi juga un paper cabdal.

Aquest *Grave* exposa una cèl·lula que es trobarà en tota l'obra, donant-li així un aspecte cíclic.



Aquesta cèl·lula és composta, ella mateixa, de dos elements característics. El *primer* és un ritme anacrúsic de tres notes anant a un accent:



El *segon* és aquest accent ell mateix adornat amb una apoiatura ajuntada que li dona caràcter més suplicador.



Aquesta cèl·lula, en l'un o en l'altre dels seus elements, o en tots dos, engendra tots els temes o les frases de l'obra sencera.

Després del *Grave* introductiu, solemne, planyívol, on es troba ja el contrast ben beethovenià d'una lluita interior entre principis oposats, l'un de rudesia i de dominació, l'altre de feblesa, de dolor, d'espant i d'impotència, ve l'*Exposició* de l'*Allegro* amb un *primer tema* format pels elements rítmic i melòdic de la cèl·lula inicial, més o menys simplificats o adornats.



El *Pont* és igualment format pels mateixos elements, però s'inicia amb una síncope dos cops repetida i que ja ha estat anunciada en el transcurs de l'exposició del *Grave* introductiu.



La *segona idea* és en tres frases: la *primera*, constituïda pels dos elements de la cèl·lula inicial, ara presentats amb altres intervals i amb repeticions de cada element:



La *segona*, formada per la síncope inicial del *Pont* i pel ritme del primer element de la cèlula inicial de l'obra:



Finalment, ve una *Coda* que comença per la mateixa síncope:



I l'*Exposició* s'acaba per una mena d'anunci de desenrotllament del primer tema. Però, sobtadament, s'atura com contrarestat en el seu camí. El *Grave* introductiu intervé llavors, però tot afluixant-se i modulant amb incertitud.

El *Desenrotllament* pròpiament dit ve de seguida, amb una lluita entre el primer tema, el *pont* en la seva síncope inicial i la cèlula del *grave*, ara ràpida i com fugint davant del ritme amenaçant:



La *Reexposició* és semblant a l'*Exposició*, llevat d'allò que pertoca a les tonalitats, les quals són diferents, com és de costum.

Abans de la *conclusió* de la peça, el *Grave* introductiu ve de nou, per tercera vegada. Però, en la lluita, s'ha desmembrat; el seu accent inicial ha desaparegut, i acaba de perdre's tristament.

Es el *primer tema* que triomfa amb una mena d'anunci, que, quant al caràcter, té aquella mateixa naturalesa del triomf violent de l'*Appassionata*. Es la rígida voluntat que vol ésser mestressa i senyora.

L'*Adagio* és un *Lied* en cinc compartiments, tots vinguts, més o menys, dels elements de la cèlula inicial de l'obra, fent ús, sobretot rítmicament,

del motiu que forma un accent precedit per tres notes anacrúsiques.



Els compartiments 1, 3 i 5 (que són el Tema propi del *Lied*) són de caràcter greu i dolç, tranquil.

Els compartiments 2 i 4, diferents l'un de l'altre, són més inquiet.

Tots dos són formats amb elements rítmics de la cèl·lula inicial:



Després del cinquè compartiment una *Conclusió* posa sobre el caràcter greu de l'*Adagio* una claror més tranquil·la, encara. I el tros lent s'acaba per l'accent de l'apoiatura de la cèl·lula, tota apacible.



El Rondó té quatre refranys.

El Refranç, en tres períodes, és format per elements vinguts de la primera frase de la segona idea del primer *Allegro* de la Sonata,



com en l'Adagio però amb inversió de l'interval



i per les síncopes del Pont:



La seva cadència conclusiva es fa per la cèl·lula inicial presentada com en el primer tema de l'*Allegro*:



La *Cobla primera* conté primerament un petit *Pont* format per l'apoiatura de la cèl·lula inicial, utilitzada aquí per inversió o en el seu sentit acostumat, i pel ritme anacrúsic:



De seguida ve la *segona idea*, de caràcter ben *Rondó*, composta d'algunes frases. La primera s'inicia per la síncopa del *Pont* del primer moviment:



La *segona*, més agògica, fa ús de l'apoiatura:

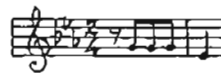


i condueix a la *tercera frase*, en la qual, de nou, es troben els ritmes o l'accent de la cèl·lula inicial:



Una *Coda* ve a concloure la idea amb una repetició dels elements presentats en la segona frase.

Es remarcable el parentiu que oferiran moltes obres posteriors de Beethoven, en llurs elements temàtics i fins en llur significació expressiva, amb aquests aspectes de la cèl·lula orgànica de la Sonata aquesta. Per exemple: l'accent melòdic de la segona cèl·lula de la *Sonata appassionata*, que és una apoiatura semblant a la de la *Sonata patètica*. I el primer tema de la *Cinquena simfonia*, també en do menor, i que és format pel mateix ritme anacrúsic que el d'aquesta sonata:



Després del *segon refrany* ve la *segona cobla*, formada pel ritme anacrúsic del *refrany* i per l'accent inicial en el quart compartiment de l'*Adagio*, que ja serveix al mig del refrany del *rondó*, llavors presentat per inversió.

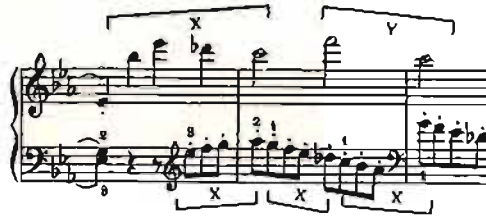


Aquí pren un aspecte veí del tema de la Fuga de la Sonata op. 110 sense arribar a fer-nos entreveure — ja no cal dir-ho! — en res la sublimitat d'aquella.



Un tal aspecte, però, es troba freqüentment en diverses obres de Beethoven. Aquí és ja un assaig, tímid encara, real no obstant, de l'estil polifònic que el conduirà a l'ús de la Fuga.

El ritme inicial anacrúsic del refrany li serveix de seguida de contra-subjecte



i, després, serveix per a formar el pedal de *Dominant* que fa entrar de nou el refrany



i usant també del ritme de la segona frase de la segona idea del Rondó:



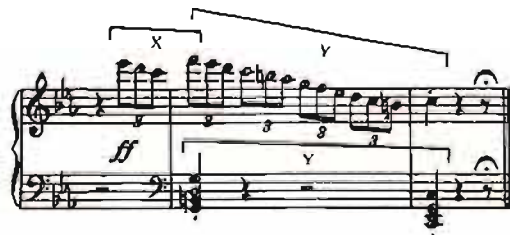
Després del tercer refrany, que fa de primer tema de la *Reexposició*, ve la tercera cobla. El Pont hi és substituït per un curt desenrotllament del segon període del refrany. De seguida vénen les tres frases de la segona idea. Ara, però, llur conclusió és substituïda per un *Desenrotllament* molt orquestral de la tercera frase.

Amb dos cops de timbal entra el quart refrany



seguit d'una *conclusió* vinguda de la segona frase de la segona idea i de l'accent de l'apoiatura i, també, d'un fragment del refrany acabant peremptòriament amb una vigorosa afirmació de l'apoiatura adornada, i precedida de la preparació anacrúsica, ara presentada amb el ritme ternari del segon element de la segona idea.

Mentrestant la *cadència perfecta* fa de base, donant l'explicació d'allò que recercava la segona cobla, amb la seva marxa per intervals de quartes o de quintes.



Aquest *Rondó* és de caràcter senzill i enjogassat, però la seva vivacitat resta fortament impregnada de melangia i d'ansietat.

SONATA, OP. 23, en la menor

La *Sonata op. 23* data del 1801.

Es remarcable que les Sonates per a piano i violí d'aquella època són sensiblement diferents de les del mateix any per a piano sol.

Sens dubte, l'op. 27 núm. 2, dita *Clar de lluna*, que data exactament del mateix any, ja és una gran obra, molt humana, completament despullada de retòrica.

I la Sonata op. 28, dita *Pastoral*, és plena de coses exquisides; i el tema de la Sonata op. 26 (la de la marxa fúnebre), és molt recíbit i expressiu.

Adhuc abans d'aquest any va compondre l'op. 10 núm. 3, on un *Largo e mesto* és d'una inspiració ben profunda i tots els seus altres moviments són plens de fantasia i de veritable creació.

Però, les Sonates per a violí op. 23 i 24 tenen un especial paper en l'expressió beethoveniana de llavors.

L'op. 23, sobretot, mostra una substància musical i expressiva molt parenta de la de la maturitat. És molt veïna de la invenció amb la qual seran constituïdes tantes pàgines immortals dels bellíssims quartets.

Es remarcabilíssima i perfecta l'escriptura de les Sonates per a piano i violí, des del punt de vista de l'equilibri entre els instruments.

Després de Beethoven, llevat de Cèsar Franck en la seva admirable Sonata, ningú, fins ara, no ha sabut usar del conjunt d'aquests dos instruments amb una tan perfecta comprensió de llurs veritables relacions. Les Sonates modernes, des de, i inclús, les de Schumann, són desgraciadament escrites com per a violí i per una reducció d'orquestra al piano, i aquest desequilibri perjudica sumament el decisiu esplai de les idees que contenen, fins en les més belles i commovedores. Molt escasses són les pàgines posteriors a Beethoven en les quals són respectades aquelles ineludibles lleis d'equilibri sonor, sense les quals la més formosa bellesa no pot donar a l'ànima dels oients la celestial fruïció que ha de proporcionar-los.

La Sonata aquesta és un veritable *quartet*. Té tota la lleugeresa, la ponderació i la solidesa de substància que són necessàries pel conjunt de quatre parts tan importants l'una com l'altra, indispensable l'una a l'altra, i que estan tan lligades entre elles que formen, veritablement, una sola ànima en quatre cossos; o, millor dit, que les quatre parts no són altra cosa que els múltiples membres d'un mateix cos i d'una mateixa ànima.

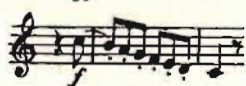
El *primer moviment* és tot impregnat d'una viril feresa, sota el revestiment elegant de les seves línies delicades. Una constant energia sosté tot el tros, energia concentrada sota la quasi contínua dolcesa.

Ofereix un assaig, ja molt recixit, d'una mena de continuïtat perpètua d'un caràcter únic, d'un ritme infadigable que marxa i marxa sempre amb un pas cadenciós d'una suprema potència, malgrat el seu aspecte juvenívol i elegantment minso.

El primer tema:



el Pont:



la segona idea en les seves tres frases:

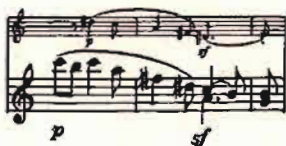
la primera:



la segona:

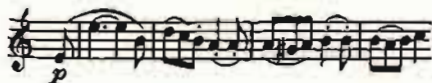


i la tercera:



semblen un alegre cant de marxa, la qual es desenrotlla com una mena de dansa infinida que va, sense aturar-se mai, ràpida, lleugera, noblement lliure, vers on la gràcia i la robustesa es donen la mà, i així, sense esforços, traspassen terres i mar; és un cant que tant pot ésser ronda juvenívola en un camp florit, com etern passeig d'éssers sobrehumans, caminant d'estrella en estrella.

Després d'una curtíssima pausa, posada entre el *Desenrotllament* i la *Reexposició*, neix una tercera frase, tota bonica,



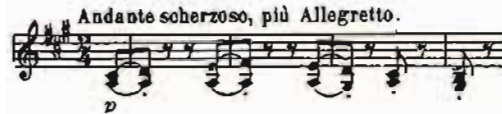
que no fa res més que cantar amb una creixent alegria aquella embriaguesa de llibertat de la qual està impregnada tota aquesta peça.

L'*Andante scherzoso* és una cosa encisadora, plena de gràcia, de ten-

dresa, d'emoció bona, en mig d'una meravellosa senzillesa, adornada del més exquisit somriure.

Es en forma de *Sonata amb Desenrotllament*.

El primer tema és una frase binària amb repeticions:



Des del moment que ataca el violí, és un joc deliciós entre els instruments.

El *Pont* en estil de Fuga, més pesant i ensens ben lleuger, tot engronxant-se amb bon natural i fina malícia:



s'encamina cap a la *segona idea*, en tres frases que continuen el joc, divertint-se amb espirituals silencis i ritmes irregulars, deliciosament capriciosos en les dues primeres frases:



La *tercera* és un flexible i puríssim cant del violí sota les carícies d'oreig del piano que s'enrotlla al voltant d'ell:



El curt *Desenrotllament* barreja el ritme inicial del *Pont* amb el del primer tema. Es aquest que se'n vola, amb un diàleg del piano i del violí,

diàleg ple d'inflexions de la més exquisida tendresa. I ve la *Reexposició* en la qual el *primer tema* és adornat, com el seu caràcter, des de l'exposició, ja ho podia fer preveure.

El *Final* és un *Rondó* amb una construcció plena de fantasia i de geni.

El *Refrany*: *Allegro molto.*



s'hi exposa cinc vegades.

La *primera Cobla* conté alguns compassos que fan de *Pont*:



i una *segona idea* en dues frases:

la *primera*



la *segona*:



es detura amb una interrogació exquisidament dolça i melangiosa:



que es repeteix al piano.

Després del *segon refrany* ve la *segona cobla*, formada per tres assaigs d'un ritme que s'atura cada vegada amb creixent indecisió i melangia:



Després del *tercer refrany*, la *tercera cobla* és un cant quasi choral, com aquell del qual Beethoven es servirà per a la segona idea de la Sonata dedicada a Kreutzer :



Aquí la frase és més desenrotllada i s'adorna amb les línies exquisides dels contrapunts que vénen a embolcallar-la. Després de la repetició adornada d'aquest cant, encara intenta d'exposar-se una tercera vegada, però la frase s'esvaeix, i és la *Reexposició*, amb el *quart refrany*, seguit per la *Cobla quarta*, en la qual un desenrotllament inesperat de la cobla segona, ara esdevinguda més enèrgica i rítmica :



fa de Pont.

La *segona idea* no s'hi reexposa més que en la seva *primera frase*, i després d'ella ve un record de la *cobla segona* i de la *cobla tercera*.

I l'obra s'acaba amb el *cinquè refrany* i amb una *conclusió*, mitjançant la *segona frase* de la *segona idea* i un *arpeig* vingut de la seva primera frase i que, ara, posat sobre la *Tònica* de l'obra :



sembla donar la clau de la recerca que ha fet tot el moviment, que ha anat i anat sens fi, melangiós i enèrgic ensems, com cercant, adalerat, alguna cosa, i disfressant aquesta recerca sota una mena de dansa les circumvolucions de la qual, potser, no van destinades a res més que a trobar-se progressivament a prop de la fi misteriosa vers la qual tendeix tot el joc.

SONATA, OP. 81 a, en mi bemoll

La Sonata op. 81 té la seva història: l'arxiduc Rodolf, protector, deieble i amic de Beethoven, fugint davant de la invasió francesa, en 1809, va proposar al seu mestre el tema d'aquesta obra, demanant-li d'escriure sobre ell una composició expressant la separació de dos amics.

I Beethoven escriví la Sonata aquesta pel retorn de l'arxiduc a Viena.

Però, si bé fou escrita en aquelles circumstàncies, la intensitat expressiva d'aquesta Sonata va molt més enllà del simple fet de la separació i de la reunió d'aquells dos amics. Es l'expressió sintètica de l'angoixa i del decaïment de tota separació i de l'agitació extasiada en la felicitat de reunió de tots aquells que no poden viure l'un sense l'altre.

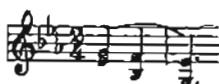
En aquesta Sonata, Beethoven, sens dubte, s'inspirà del desig expressat pel jove arxiduc i de la seva pròpia afecció per ell; però és tota la síntesi de les seves tristeses, de les separacions, de la seva solitud, i la imaginació de la felicitat que ressentiria si l'ésser verament aïmat, en fi, hagués vingut a viure amb ell.

Beethoven coneixia bé la dolor de la solitud, i, en somni, imaginava bé el deliri benaurat que podria arribar a sentir si la seva desgràcia fos, un dia, acabada.

Aquesta Sonata, doncs, és completament humana. Ella és apta per a expressar la dolor i l'alegria que tothom pot sentir. En dir *tothom* volem dir tots els que tenen cor, i en proporció de la intensitat d'amor que en cada cor pot cabre.

Com les tres Sonates op. 27 núm. 2, op. 31 núm. 2 i op. 57, és un veritable poema.

El Comiat és expressat, primerament, per les tres notes donades per l'arxiduc:



Però, ja Beethoven els hi dona una profunditat d'expressió inesperada, per mitjà de l'harmonització amb la qual s'acaba l'emissió d'aquests tres sons. Començant en *mi bemoll major*, ells cauen ja en l'aspecte més ombriu de l'harmonia de *do menor*:



D'aquest ensombriment s'aixeca una melodia planyívola, feta d'aspiracions doloroses, pujant poc a poc amb esforços, usant del cromatisme per a conduir la trista melodia fins a l'accent de la cadència suspensiva d'aquell to menor :



Aquesta caiguda és repetida una altra vegada més a l'agut, i com un plany que el cor de l'altre repeteix en un eco interior :



Torna de nou a una exposició d'*El Comiat*.

Però és encara més trista, i conduint ara a una ombra més profunda, en *do bemoll*. S'aixeca de nou el plany oprimat, i plora amb llàgrimes interiors, anant de caiguda en caiguda.

S'atura en silenci, i amb un ritme parent del de la cèlula inicial de la Sonata dita *Patètica*, tristament, una confusa aspiració es manifesta, com

entorpida pel sofriment del cor,



i s'exhala en sospirs dolorosos.

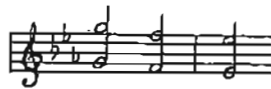


Sobtadament, un crit de revolta desperta l'agitació en el cor:



Es l'*Allegro*.

Beethoven formà el seu *primer tema* amb la compenetració de la línia primera de la cèl·lula melòdica del *Comiat*:



i un ritme vingut de la segona cèl·lula de la *Introducció*.



La melodia d'aquest tema expressa meravellosament tots els sentiments que emplen el cor aimant davant la perspectiva de la partida de l'ésser aimat. Revolta, agitació, suplicacions, crits, aspiracions, mouen tota l'ànima i condueixen el cos àdhuc amb moviments desordenats.

El *Pont* és format per la cèl·lula d'*El Comiat*, presentada sota el seu primer sentit al baix, i en sentit contrari per la veu més aguda, simbòlicament allunyades i allunyant-se cada vegada més l'una de l'altra:



I és l'agitació i la sufocació allò que expressa aquesta frase moguda, en la qual es troba usat, també, el ritme panteixant del primer tema.

Ens trobem conduïts a la *segona idea*, en *si bemoll*, formada pel tema

del *Comiat*, que vol ésser tranquil i lluminós, mentre que tots els altres elements no deixen de continuar expressant l'agitació del cor:



Una *conclusió* repeteix amb canvi d'octaves, la cadència suspensiva de *si bemoll*:



De nou, s'exhala el *Comiat*:



El *Desenrotllament* usa, per a expressar l'estat de l'ànima, del primer tema, en la seva revolta i en la seva agitació, contrarestades constantment pel començament de la cèl·lula del *Comiat*. De seguida aquests dos elements es sobreposen, i amb nous sospirs, condueixen a la *Reexposició*, semblant a l'*Exposició*, llevat les qüestions de tonalitats, tractades com sempre en les *reexposicions*.

Acaba aquesta *reexposició* amb un *Desenrotllament terminal* en els tons ombríus de *fa menor* i de *mi bemoll menor*. El *Comiat*, sol, repercuteix de veu en veu, repetit alternativament per l'un i l'altre dels dos éssers que la crueltat de la vida va a separar. I aquest *Comiat* s'expressa amb la més fina observació dels efectes morals que s'observen en semblants circumstàncies.

Mentre l'aimat és junt amb l'aimant, aquest, per molt trist i inquiet que es trobi, no pot exterioritzar tota la seva tristesa, tot el seu decaïment. Dues coses s'hi oposen: l'una, en allò que a ell mateix es refereix; l'altra, en allò que fa referència a l'aimat. Una felicitat continua en el cor, i aques-

ta felicitat continuarà sempre tant com durarà la presència de l'aimat, malgrat la dolor de la separació que vindrà, i que ja oprimeix el cor.

Per altra part, també perquè l'aimant no pot consentir a afegir una nova pena a la pena de separació ressentida igualment per l'aimat. El cor martiritzat conserva la força de fer sorgir el somriure dolç i apacible, a fi d'embolcallar de dolcesa i de donar tota la pau possible a aquell que se'n va.

En la Sonata aquesta, una admirable *conclusió* acaba *el Comiat*, una conclusió d'una tal ardidesa de concepció i de realització que un editor tonto, escandalitzat per semblant llibertat d'escriptura, i incapaç de percebre les intuïcions del geni, va permetre's de corregir-la. Així una antiga edició porta, transformada en una vulgar fanfara de cacera, aquesta magnífica expressió de la tendresa humana, en la qual sembla que es veuen els dos aimants estrenyent-se l'un amb l'altre en el darrer instant d'unió.

Inexorablement són allunyats l'un de l'altre, fins que mútuament desapareixen de les mirades llurs. Llavors, el somriure de l'amor-caritat que havia continuat d'il·luminar els rostres, s'ha apagat. I dos cops fatals, brutalment, segellen el mal triomf de la inflexible fatalitat que ha desunit els que s'estimen, i els ha lliurat a la tristesa i al decaïment.

En la tristesa i en el decaïment és totalment lliurat el cor, durant l'*Absència*... la terrible absència, anunciadora de l'eterna separació terrestre de la mort...

L'*Andante espressivo* amb el qual Beethoven va voler expressar els tristos sentiments portats per l'*Absència*, és en forma de *Sonata sense desenrotllament*.

El *primer tema*, en *do menor*, és expressat amb harmonies alterades, de caràcter ja wagnerià, quasi tristanesques. La melodia hi és formada pel ritme exposat en la *Introducció* i conté en si les notes doloroses del *Comiat*.



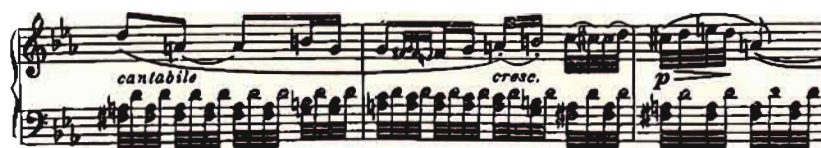
Sembla que es veu el solitari assegut, el cap entre les seves mans. El seu pit panteixa peniblement i, de tant en tant, dels seus llavis s'exhalen profunds sospirs.

Se sent oprimat per una mà de ferro que no el deixa lliurement respirar. Amb esforç canvia de posició i prova de moure's una mica, com cercant l'absent, o com fugint de l'absència...

Sembla parlar tot sol, cridar dolçament amb llàgrimes...

Sembla fer alguns passos penibles amb un pes enorme damunt les espat-

lles, la mirada fixa, absenta de les coses que l'envolten. Encara crida i suplica... S'atura!... El seu cor s'infla de dolor i de tendresa. En somni, sembla recordar-se de la presència de l'aimat, del seu somriure, de la seva mirada, de la seva veu dolça, de la claror de la seva afecció... Es la *segona idea*, idea quasi femenina, tota bona i tendra, consoladora.



Però no és més que un somni, i el tema del *Comiat* ve de nou, tallat per silencis que són com sospirs, i acompanyat, diríem, com de batecs del cor...



De nou cau en la tristesa abatuda, amb la *Reexposició*, ara més ombrívola encara, en *fa menor*.

De nou passa per totes les alternatives de sentiments que ja ha viscut en l'*Exposició*, però més trist encara per l'ús de tonalitats més obscures, com la mateixa tristesa s'augmenta en proporció de la prolongació de l'absència...

Una tercera vegada comença el tema ple de gemecs... Es troba tan abatut que ja no té ni la força per aixecar-se.

Plora, plora, tot sol... tot sol!...

Però, quina inesperada i confusa consolació s'endinsa misteriosament en el seu cor? Quina dolcesa el penetra amb una harmonia absenta de l'Absència? (la *Dominant de mi bemoll*).



Quina esperança secreta, quin misteriós pressentiment!... Ah! és Ell! és Ell que apareix!... Es Ell que és aquí! Ah! un crit, un crit apassionat de goig i d'amor.



Ja, d'un sol cop, s'ha precipitat vers Ell, embriagada de felicitat.



I després de l'abraçada triomfadora, benaurada:



comença el *Final* en forma *Sonata*.

El primer tema i la segona idea són formats per la cèl·lula del *Comiat* com a fons harmònic general. Però, quina transformació de caràcter! Una agitació, també, omple aquestes pàgines. Però, com és diferent de la del primer moviment! Com és ben bé aquí l'agitació joiosa, una agitació quasi

infantívola, que va, que torna, que salta, que canta, que riu, que juga sota mil aspectes, i que pren totes les coses com a testimoni, com a mitjans de la seva alegria.



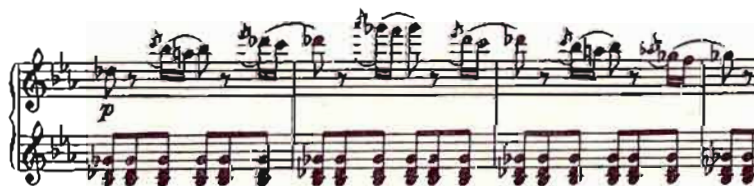
El Pont corre fins perdre l'alè!



De moment, no sap fer altra cosa que exclamacions de joia:



i se'n va, saltant i rient, jugant amb dolça malícia:



fins que la segona idea ve com un suau bressoleig:



mig partida de riures, tot corrent al voltant de l'aimat retornat.



La segona frase pateixa de goig:



I la tercera frase, ràpida, fulgurant, com un llampec ascendent, acaba triomfalment l'Exposició:



El Desenrotllament continua l'agitació joiosa, però ara una mica més tranquil·la, com començant ja a poder pendre consciència de la seva felicitat. Un cant s'aixeca, tot lluminós i manyac, en tonalitats clares, i torua a

bressolar-se amb fragments de la segona idea. Les notes inicials del primer tema, dites per veus sobreposades, tot enllaçant-se:



semblen benaurades carícies i abraçades dels que s'estimen i que, a la fi, es troben junts.

La *Reexposició* expressa coses semblants a les que ha expressat l'*Exposició*.

Però, no és encara suficient per a dir la veritable benaurança que emplena els cors. El *primer tema*, llavors, escampant-se del soroll exterior de l'alegria, prova de testimoniar la pregonia emoció de la tendresa satisfeta.

Es una joia greu, recollida, agraïda, que puja del fons del cor, i que s'exhala sentint-se impotent per a expressar la immensitat, l'infinit de la felicitat de la unió per fi assolida i assaborida...

Poco Andante.



Es tan feliç que no pot dir-ho, que no troba manera de dir-ho, i solament pot fruir la seva felicitat en el silenci!..

A prop, ben a prop d'aquesta fervent i gran tendresa, encara, per última vegada, esclata triomfal la jovenívola alegria.

SONATA, OP. 96, en sol major

La Sonata op. 96 data del 1812.

Heus aquí la més formosa de totes les Sonates per a piano i violí que va escriure Beethoven, una de les més formoses de tota la música.

Aquí ens trobem enfront d'una d'aquelles obres mestres que són de les més perfectes que demanar-se pugui a la natura humana.

Es una obra bellíssima. Es una obra boníssima.

Es una obra en la qual Beethoven canta la naturalesa. Però, en la dolça llibertat de la naturalesa, ens dona tot el seu cor bo, tota la seva ànima apassionada de la resplendor del Déu altíssim, del Déu humilíssim, del Déu amorosíssim.

Beethoven, ara, ha fetes seves aquelles paraules que va copiar amb la seva pròpia mà:

"A just títol es pot anomenar la Naturalesa l'escola del cor; ella ens mostra amb evidència els nostres deures envers Déu i envers el nostre pròxim. Doncs, vull esdevenir deixeble d'aquella escola i oferir-li el meu cor.

"Desitjós d'instruir-me, vull cercar-hi la saviesa que cap desil·lusió no pot rebutjar; vull aprendre-hi a conèixer Déu, i és per aquesta coneixença que jo trobaré el gust ideal de les celestials benaurances."

Aquesta Sonata és com el cant d'aquells pensaments.

El primer moviment és d'una frescor encisadora. Es, en la música, una inspiració germana de les d'un Fra Angèlic en la pintura. Són prats florits, són carícies d'oreig, són aspiracions d'un cor tot bo que no estima ni vol altra cosa més que bondat i amor; és una primavera celestial.

Es ja el preludi d'aquelles obres en les quals Beethoven cercarà, cada vegada més i més, d'ésser fidel a la seva convicció.

"Sí— dirà ell — qui vol commoure els cors haurà de cercar a Dalt la seva inspiració. Sense això, no hi haurà més que notes — un cos sense ànima, no és veritat? — I què és un cos sense ànima? — Pols i fang, no és veritat? — L'esperit haurà d'alliberar-se de la matèria dins la qual, per un temps, l'espurna divina és presonera. Semblant al solc al qual el llaurador confia la preciosa llavor, el seu paper serà el de fer-la germinar, fins aconseguir-ne fruits abundosos, i així, multiplicat, l'esperit tendirà a remuntar-se vers la deu d'on ve. Perquè només al preu d'un constant esforç hom podrà usar les forces posades a la seva disposició, i la criatura rendirà homenatge al Creador i Conservador de la Natura infinita."

El *primer tema* d'aquesta Sonata és tot tranquil i clar, tot perfumat dels oïcs primaverals. Es tot gràcia i puresa, i bellesa, i simplicitat.



El *Pont*, una mica més mogut:



conduïx a la *segona idea*, de la qual la *primera frase* sola fa sentir un ritme més bel·licós, però allunyat, com un record del passatge d'alguns herois pel mig del camp apacible:



Aquest ritme es desfà ben aviat i no se sent altra cosa més que la bona natura i la seva pau dolça i vivificadora. Són la *segona frase*:



i la *tercera frase*:



I l'*Exposició* s'acaba amb un admirable somni, tot tendríssim, tot boníssim...



El *Desenrotllament* continuarà el mateix somni. No hi ha més que dolcesa i bondat, no hi ha més que pau, fins en la melangia, no hi ha més que esperança, i vida, i llum vivificant.

Després de la *Reexposició*, el *Desenrotllament* continuarà, encara més misteriós, més august, més deslliurador, fins que floreixi en un triple *trino* que de seguida es fon en vocalitzacions enamorades, calmes, contemplatives, suavíssimes com vols d'àngels en la blavor ideal del Cel, i que acaben en una afirmació de vida lliure.

I ara, ens trobem en presència d'un dels pensaments més alts de Beethoven, i, amb ell, de tothom.

Aquest *Adagio* és un *Lied*. La forma més senzilla pels més sublims pensaments...

Quina contemplació! quina pregària! quina humilíssima i amorosíssima adoració s'exhala d'aquestes frases meravelloses, que semblen agenollades davant del Santíssim, amb Sants i Àngels!

Si hom no se sent millor després d'escoltar aquesta música, és que no té orelles!

Quina immensa confiança sosté tot el *primer tema* en les seves dues frases!

La *primera*, tan recollida:



i la *segona*, que és una pregària tota pura i fervent:



El *Compartiment del mig* és un resum de la inquietud, de les dolors, que l'ànima ha de sofrir en la terra per a conèixer l'eterna benaurança. Però, l'ànima de Beethoven, després de tants sofriments, sent dins d'ella mateixa les promeses evangèliques i, com si s'endormisqués en la misteriosa dolor, tot el seu cor s'aixeca vers el Pare dels Cels, i, amb sublims i senzillíssimes volutes del violí, amb els àngels, s'allibera de tota angoixa, i, transfigurat, va amb adorable submissió a pregar i a cantar com en el principi.

La seva ànima s'aixeca encara; s'aixeca, amb ales de colomes i d'àngels, i els seus sospirs i les seves llàgrimes no són més que adoració i amor.

Oh! què ens diu en la immobilitat, en el silenci vers el qual condueixen les volutes que, ara, el violí i el piano es comparteixen, en una unió de cor tan perfecta que és ja semblant a la dels éssers benaurats?

Apar que el cor deixa de batre i que la respiració resta suspesa davant la visió i la fruïció enamorada del Paradís.

Es com la música de les visions divines d'un Sant Pau o d'un Sant Joan.

No pot anar més lluny la música de la terra... perquè, més lluny no s'hi pot entrar altrament que per la mort i la naixença a l'eterna Vida...

Beethoven, aquí, com en el Preludi que, en la seva *Missa en re*, ha destinat a expressar l'inexpressable moment de la Transsubstanciació, en la Consagració de la Missa, usant aquí de les mateixes harmonies pregonas i misteriosíssimes, Beethoven, aquí com allí, sembla haver-se adormit llarg temps en l'èxtasi...

Però, aquella pau celestial és contorbada sobtadament per una nota estranya del violí.

I deixant la companyia dels àngels, Beethoven es desperta en la dels pagesos, en mig del camp on somnia.

Es el *Scherzo*.

Un *Scherzo* digne d'aquesta Sonata.

Beethoven, sens dubte, estava assegut en un lloc on li plavia sovint d'anar i que es trobava a igual distància de pobles distints en els quals, els dies de festa, hi havia danses pagesívoles, ben ritmades, marcades, i també d'altres danses més ciutadanes.

Aquest *Scherzo* ens fa fruir d'aquell contrast.

Després de la rudesia franca i pesant de les danses pagesívoles,



uns cops de vent porten i emporten el ritme acariciador del vals vienès, flexible i dolç:



Després, el *scherzo* revé de nou a la seva rudesia que s'aclareix en l'acabament.

El *Final* és en forma de *variacions*.

Es una expressió molt recixida de l'alegria camperola, amb tota la franquesa, la bona humor i el bon natural dels pagesos estimats de Beethoven.



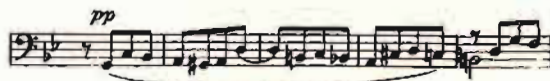
Però, després dels jocs vius de les quatre primeres variacions, sobtadament, l'ànima de Beethoven s'aixeca de nou; es recorda les suavitats visions de l'altre moment i, de nou, conversa amb els àngels en un *Adagio* que és una sublim i extraordinària *quinta variació* del tema de joia rústega:



En *mi bemoll*, la forma pagesívola vol venir de nou...

Ell dubta... Però, amb la seva jovialitat acostumada, un cop més com un infant, Beethoven va a divertir-se amb els seus amics del camp.

Un *Desenrotllament* misteriós, però, intervé encara en estil de Fuga:



mes no continua.

Beethoven, ara, no vol ésser res més, en aquest moment, que un bon germà dels més humils, dels més senzills, dels més ingenus infants dels homes.

Són els infants, o els que a ells són semblants, els que entraran en el Regne dels Cels.

QUARTA SESSIÓ

(5 de març de 1926)

SONATA, op. 22 (*si bemoll major*), per a piano.

SONATA, op. 26 (*la bemoll major*), per a piano.

SONATA, op. 28 (*re major*), per a piano.

SONATA, op. 101 (*la major*), per a piano.

SONATA, OP. 22, en *si bemoll*

La *Sonata op. 22* data del 1800.

Beethoven, en el *primer moviment*, sembla haver recercat una escriptura instrumental més ample, de la qual, encara, no havia fet ús.

El caràcter expressiu hi és simple, sense conflicte de cap mena.

El *primer tema* consta de dos elements.

El *primer*, més particularment rítmic, conté una doble cèl·lula que, en els seus dos aspectes, servirà per als altres trossos de l'obra:

Allegro con brío.



El *segon element* del primer tema és més melòdic:



Un *Conducte*, per la cèl·lula inicial, va vers el *Pont*, sobre la *Dominant* de *fa*.



La *segona idea*, molt més llarga que el primer tema, consta de tres frases.

La primera:



La *segona*, més rítmica, es compona ella mateixa de dos elements:

el primer:



el segon:



La *tercera frase* fa ús de la cèl·lula inicial per augmentació:



i una *Coda* acaba, també, utilitzant la mateixa cèl·lula:



El *Desenrotllament*, usant sobretot la cèl·lula i el motiu de la *Coda*, que lluiten l'un contra l'altra, conté un llarg passatge, molt interessant, que procedeix per progressius ombrejaments, fins que la *Dominant de si bemoll* detura aquesta baixada, i mena de nou a la claror.

La *Reexposició*, que ve després, és semblant a l'*Exposició*, llevat les qüestions de tonalitats, que són tractades com és de costum.

L'*Adagio* és en forma de *Sonata amb Desenrotllament*, però té el caràcter melòdic de *Lied*.

L'*Exposició* està formada per un primer tema, en *mi bemoll*, contem-

platiu i somniador, en el qual és usada la doble cèl·lula del primer tema de l'obra:

Adagio con molt' espressione.



El *Pont* primerament tranquil:



conté de seguida accents més planyívols:



La *segona idea*, talment un *Duo* recollit i tendre, entre una veu clara i una altra, més greu, és molt expressiva:



L'element de sospirs hi intervé una mica, però no arriba a destruir l'atmosfera de tranquil·litat que regna en tot aquell tros lent.

El *Desenrotllament*, a base del primer tema, és més ombrívol i mogut, però acaba amb la tranquil·litat primera, dins la qual es fa també la *Reexposició*.

El *Minuet* fa ús de la construcció acostumada, però el seu *Trio*, so-

bretot, és d'un caràcter verament inusitat en aquella mena de composició. Es un especial desenrotllament de l'ornament usat en el Minuet:



ornament vingut, com el del primer tema de l'*Adagio*, de la doble cèhula inicial.

En el *Rondó*, que consta de quatre *refranys*, tres *cobles* i una *conclusió*, s'hi barreja la forma *Sonata*, com succeeix molt sovint en les Sonates de Beethoven.

El *Refrany* fa de *primer tema*: les *cobles primera* i *tercera* contenen *Pont* i *segona idea*, més fúgitiva que la d'un primer moviment; la *cobla central* fa de *desenrotllament* i exposa un petit element nou, de caràcter episòdic.

El moviment acaba amb una *conclusió general* que és una mena de petit *desenrotllament terminal* de la *cobla primera*.

Tota aquesta peça és de caràcter recreatiu i el *refrany* senzill, agradable, és ondulós, amb les seves línies flexibles i íntimes, com el lliscar d'un riuet en mig d'una tranquil·la i petita vall.

Sembla que la tonalitat de *si bemoll*, sovint, predisposa Beethoven a l'exteriorització de la impressió que li feia semblant paisatge. És la tonalitat elegida per a expressar la immortal *Escena del Rierol* de la *Simfonia pastoral*.

Tot el moviment aquest és harmoniós i elegant, recordant una mica el *Rondó* de la *Sonata op. 7*.

SONATA, OP. 26, en la bemoll

La *Sonata op. 26* data del 1801.

Es la primera de les Sonates en les quals Beethoven va a cercar el renovar per complet la construcció de la Sonata.

En tres de les Sonates d'aquella època, les op. 26, 87 núm. 1 i núm. 2, Beethoven substitueix, amb l'ús d'un moviment lent, el d'un *Allegro* en forma-sonata com a peça inicial de l'obra.

En la Sonata aquesta, és un *Lied amb cinc Variacions* que inicia l'obra.

El *Tema* és una bonica i tranquil·la frase a 3 temps, ço que constitueix una altra derogació als costums de llavors, el primer moviment essent gai-

rebé sempre en ritme binari, o quaternari, però quasi mai en ritme ternari.

Andante con Variazioni.

Tema:



Després del tema, la *primera variació* s'orna amb gràcia i elegància, sense deixar l'íntima noblesa que comporta el tema:

Variació 1.^a:



La *variació segona* és un joc tranquil, fet de notes repetides i iguals, que cobreixen i velen el tema suggerit pels baixos:



La *variació tercera* és en la bemoll menor. El tema, ara, simplificat i sincopat, avança tristament i si ascendeix és gràcies al seu esforç:



Després ve la *quarta variació* que és, al contrari, un *scherzando* graciós i enjogassat:



La *cinquena variació* presenta primerament el tema completament velat dessota els ornaments, molt bells i molt tranquils, que s'enrotllen flexible-

ment al voltant de la línia melòdica temàtica, posant al damunt d'ella com núvols lluminosos i pacificadors:



La línia melòdica, en certs moments, ix lliurement de la boira lleugera que la vesteix amb gràcia.

Una *conclusió general*, feta per una frase nova, és el primer exemple de la veritable frase conclusiva:



Diriem un resum expressiu del tros sencer, que emana del tema sense ésser ell mateix, i que sembla ésser el més preciós, gustós i substancial record que serveix l'ànima, en deixar quelcom molt estimat. És una síntesi de tota l'expressió ja coneguda, però ara concentrada en la intimitat del cor, i que s'exhala de la manera més definitiva, amb tota la seva tendresa.

El *segon moviment* és un *Scherzo* alegre i mogut, veritable creació de Beethoven, ja que fins a ell no es coneix cosa comparable al scherzo beethovenià.

Molt orquestral, molt ritmat, molt vigorós sota un aspecte delicat, el scherzo aquest té un *Trio* igualment mogut, però més misteriós i de línies més amples, en *re bemoll*; trio que forma el més reeixit contrast amb els *destacats* nerviosos del scherzo pròpiament dit.

Després del *Scherzo* ve la *Marxa fúnebre sobre la mort d'un heroi*.

La construcció d'una *marxa*, fúnebre o no, encara que no ho sembli, no difereix en res de la d'un *Scherzo*. És el ritme i el caràcter, sols, que difereixen; la forma és idèntica.

Referint-nos a l'expressió, una *marxa* és sempre quelcom exterior, una cosa que, sens dubte, pot motivar l'emoció, però que no la té en si mateixa.

Una *marxa fúnebre*, doncs, no és una deploració, ni una pregària. És una *marxa*, simplement, rígida, solemne, inflexible, imperiosa en sa noblesa, però mai no és un cant de l'ànima ni un sanglot del cor.

Aquesta *marxa* té, per complet, totes les característiques que esmentem, potser encara intensificades pel fet d'ésser dedicada a la mort d'un heroi, ço que exclou tota sentimentalitat, fins tota íntima tendresa.

El *Trio* no conté més que redobles de tambor i breus fanfares o cries que semblen senyalar una presentació de les armes.

La *coda* sola és més humana, i, mentre s'allunya el fúnebre i gloriós corteig, ritmat pels cops sords del timbal, un plany sospirant s'exhala,



única expressió de pena i de tendresa que conté aquesta solemne evocació d'oficial cerimònia que rebutja l'emoció per a no donar lloc més que a la manifestació exterior, quasi indiferent, d'honor i d'inhumanitat.

L'última peça d'aquesta sonata és un *Rondó* amb tres *refranys* i tres *cobles*, les *cobles* fent de *Pont* i de *segona idea* fugitiva:



Una *conclusió* vinguda del *refranç* acaba l'obra. Tot aquest *rondó* és una veritable ronda, ràpida, lleugera, espiritual, enjogassada, d'una escriptura pianística verament nova per a l'època en la qual aquesta música fou composta. Beethoven li revela, una vegada més, la vigoria i la joventut de la seva ànima, i l'enginy amb el qual sabia resoldre tots els problemes que li proposava la seva imaginació, ben fèrtil en sorprenents contrastos i en evocacions d'ordres oposats.

SONATA, OP. 28, en re major

La *Sonata op. 28* també data del 1801. És anterior a l'op. 27. El nom de *pastoral* no li fou atribuït per Beethoven; no obstant, tant com a moltes altres que no porten cap nom, el qualificatiu de *pastoral* pot ésser-li aplicat amb justesa.

El *primer moviment*, podríem dir, és tot assolat, pel dedins i pel de fora. Assolat quant a l'exterior, per la visió agradable de la qual Beethoven fruïa en mig del camp primaverl, quasi estival; i assolat quant a l'interior, per la tranquil·la felicitat que ressentia a l'aurora d'aquell amor fèrvid vers la jove Comtesa Guicciardi.

El *primer tema*, en dues frases, construït sobre un pedal repetit de *Tònica*, és ondulos com les línies dels turons dels voltants de Viena.

Conté una cèl·lula característica amb anacrusa, la pujada de la qual ve precedida per un *període preparatori* important que servirà en els altres moviments de l'obra:



La *segona frase*, complementària, és com una altra presentació d'aquest *període preparatori* que es repeteix fins que pugui concloure:



El *Pont* consta de tres elements. El *primer* comença amb el ritme de les dues notes anacrúsiques de la cèl·lula del primer tema:



exposa de seguida una *segona cèl·lula*:



de la qual la *melodia* (Y), simplificada, servirà en la *frase conclusiva* de la *segona idea*:



i el ritme ornamental (Z) donarà el segon element del scherzo.



El segon element del pont utilitza un ritme acompanyador que repercuteix, modificat, en la frase conclusiva de la segona idea:



frase conclusiva de la segona idea:



i en el segon element del Scherzo:



i es pot conèixer com a punt de partida de l'element rítmic enclòs en el compartiment del mig de l'Andante:



El *Desenrotllament* del *Scherzo* utilitza també aquest ritme àdhuc en el seu lloc inicial:



El *tercer element* del *Pont* prova d'agafar la *melodia* de la *primera frase* de la *segona idea*, tot modulant, fins que la *Dominant de re major* permet a l'*Exposició* d'aquesta idea de fer-se.

*tercer
element
del Pont:*



*primera frase de la
segona idea:*



D. de LA major

Un *element episòdic* ràpid vol interrompre aquesta frase que es repeteix una altra vegada, encara, seguida per unes ràpides escales, les quals vénen, llavors, a concloure amb una caiguda que sembla un record d'una altra caiguda continguda en el període preparatori del primer tema.

Una *frase complementària*, en la qual una nova petita cèl·lula,



que servirà en el *Scherzo*:



i fins en el *refrany* del *Rondó*:



inicia aquesta frase composta de la melodia de la segona cèl·lula i acompanyada per un ritme vingut també del *Pont*, com ja s'ha dit. Aquesta frase complementària acaba donant naixença ja sia a la repetició de l'*Exposició*, ja sia al *Desenrotllament*.

Aquest és un veritable model de *Desenrotllament per eliminació*; és a dir, en el qual els elements accessoris s'eliminen progressivament fins que, a força de deixar-los caure, un a un, no en resta res més que una nota, que ve de menys en menys sovint, fins a desaparèixer al seu torn, per eliminació completa de tots els sons.

Llavors, al lluny, un record de la frase complementària de la segona idea, amb l'ornament rítmic de la segona cèl·lula, com es presenta en el *Pont*, sembla interrogar, per tres vegades. Però, en la dolcesa de la *Dominant*, somriu la tercera interrogació.

I és la tranquil·la frase inicial que comença la *Reexposició*, tota feliç i apacible com l'*Exposició*.

Una conclusió, per aquesta primera frase, ve a concloure aquesta bella part, plena de dolça claror i de dilatació del cor.

L'*Andante* és en forma de *Lied* simple.

La primera frase, ella mateixa en forma de *Lied*, s'inicia amb una línia melòdica que ofereix una afinitat de contorn amb el primer tema de l'*Allegro* inicial:

període preparatiu del primer
tema de l'*Allegro* inicial



primer període del *Lied*



Tot aquest tros és molt orquestral, com moltes obres de Beethoven per a piano, en les quals es poden oir timbres anàlegs als de l'orquestració beethoveniana. No hi ha l'orquestra, però ens la suggereix.

El caràcter d'aquest *Andante* és el d'una marxa, com d'un passeig. El compartiment del mig és més rítmic encara i com episòdic, en el to clar de re major.

En el tercer compartiment, que és la *reexposició*, el primer compartiment es diu amb *repeticions variades*. Una *conclusió*, en la qual es barregen la primera frase i l'element del compartiment central, ve a acabar, amb una mena d'ombrejament, en les sonoritats greus, i sembla voler fugir amb esforços, com fugiria un ésser mig ferit. L'accent terminal resta tranquil, però sense tornar de nou a la claror.

Es l'únic moment d'aquesta sonata en el qual es manifesta una certa melangia i una secreta inquietud.

El *Scherzo*, constituït amb elements eixits del *pont* i de la *segona frase* de la *segona idea* de l'*Allegro inicial*, com s'ha dit, és tot joïós i robust, ple d'aquella sana alegria de les coses pagesívoles que agradaven tant a Beethoven.

El *Trio*, el forma una frase de caràcter i, potser, d'origen popular. Pot molt bé ésser algun cant eslau com tants se'n troben en l'Austria, a causa de la mescla de races que s'hi ha fet allí durant molts segles. Beethoven, més d'un cop, féu ús de cants d'aquest origen. Sia com sia, aquesta frase sembla una d'aquelles cançons sense fi, ja que la mateixa frase és unes vegades suspensiva, altres vegades conclusiva, i les proposicions s'inverteixen sense que el sentit sigui transformat. En tots els països es troben cançons molt populars d'aquesta mena:



La frase que usa aquí Beethoven ofereix un contorn emparentat amb la davalada del *primer tema* de l'*Allegro inicial*, però, sobre altres graus de la tonalitat, o altres tonalitats:

primer tema de l'Allegro inicial:



frase del Trio del scherzo:



Beethoven pot haver compost ell mateix aquesta frase, com també pot haver-la escollida per l'afinitat que hi pogué trobar amb un dels elements temàtics principals d'aquesta obra.

D'una manera o de l'altra, ell en treu un excel·lent partit, amb l'oscil·lació de les tonalitats i de les harmonies amb les quals presenta aquesta frase ingènua i jovial.

El Refrany del Rondó presenta encara una afinitat melòdica amb el primer tema de l'allegro inicial.

primer tema de l'allegro inicial:



Refrany del rondó:



Semblants coincidències poden ésser fortuïtes, sense premeditació de la part de l'autor. Existeixen no obstant.

Volgudes o no, és almenys pel secret sentit d'afinitat que el compositor digne d'aquest nom les escull i els hi dona lloc en una obra, preferentment a una altra, perquè l'unitat orgànica en la varietat és una condició primordial per a constituir verament una obra, és a dir un ésser viu.

Aquest rondó consta de quatre refranys i tres cobles. Les cobles una i tres presenten, l'una l'exposició, l'altra la reexposició del Pont:



i de la segona idea:



La cobla del mig forma desenrotllament.

Després de la *cobla tres*, al moment d'entrar, el *refrany* dubta i no presenta més que un *conduite modulant*, com de desenrotllament



i quan apareix de nou com a *refrany*, ho fa sota un aspecte de *variació*:



Tot aquest *rondó* és ben camperol, joiós, franc i lluminós.

SONATA, OP. 101, en la major

La *Sonata op. 101* data del 1816.

Es en aquest any que Beethoven escriví a una de les seves amigues, la senyora d'Erdödy:

“Fa sis setmanes que la meua salut és vacillant, de tal manera que el pensament de la mort m'ocupa tot sovint, sense temença, no obstant. Veig, per les seves darreres línies, que vostè també, estimada amiga, sofreix. No pot ésser altrament en mig dels homes. Aquí baix, cadascú és cridar a fer la prova de les seves forces; en altres termes, cadascú ha de perseverar fins a la fi, sense murmurar, i tocant amb el dit el seu no ésser, per tal de conquerir de nou l'estat de perfecció del qual l'Altíssim vol deixar-nos el mèrit.”

Aquestes línies mostren ben bé l'estat d'elevació de l'ànima de Beethoven, estat en el qual es mantingué durant tots els darrers anys de la seva vida.

Semblants pensaments han de tenir els intèrprets i els oients quan s'apropen a les últimes obres de Beethoven. Si no són capaços d'aitals pensaments, no poden entendre res del pensament musical de Beethoven, perquè aquell no és mai altra cosa més que el cant de la seva ànima i la reflecteix tota sencera.

La cordial efusió amb la qual tantes vegades el seu cor ho va provar de cantar, de parlar a Déu i al seu pròxim, aquella efusió es troba en cadascuna de les obres classificades sota el nom de *tercera manera* de Beethoven, i que comença amb l'admirable última sonata per a violí i piano.

La Sonata aquesta també és una primavera en el seu *primer moviment*, una primavera més formosa encara que les de la terra.

S'hi senten alenades d'oreig, suaus balanceigs i tendres carícies. Però tot pertany a una altra regió que no és la de la terra i les comparacions que poden fer-se forçosament han de resultar sempre grolleres davant una música semblant, i davant semblants visions supraterrrestres.

Sembla que l'aire que es respira és tot música: sembla que es perceben il·lusions d'éssers perfectes, feliços, bellíssims, boníssims. És un camp paradisiac el paisatge que hom s'imagina.

Totes les paraules són cants, tots els cants són paraules d'amor. Tots els gestos són bellíssims, tota activitat és llum, vida i amor. Tant si canten tots en conjunt, com si es traspassen la paraula en suaus diàlegs; tant si marxen com si es deturen, no hi ha res més en tot això que benaurança i bondat immensa.

Després de dir aquestes coses, l'anàlisi dels temes no té una gran importància...

Es en forma sonata que Beethoven féu aquesta confidència. Els temes són sostinguts per un ritme únic: el *primer tema* procedeix per dolces vacil·lacions:



i va vers el *segon tema* amb aspiracions creixents i amorosíssimes.

El *segon tema* consta de tres frases.

La *primera*, feta d'algunes paraules disperses



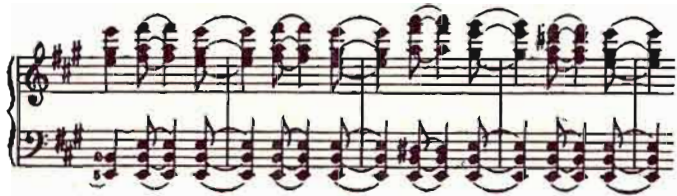
i travessades per triple alenada d'oreig:



La *segona frase* repetint dues vegades la mateixa carícia:



i la *tercera*, extasiada, sembla haver esgotat ja les paraules, i no saber dir la felicitat del seu cor altrament que pel mitjà de notes sincopades, que apareixen com sospirs i aspiracions d'infinit amor:



El *Descenrotllament* (molt curt, com tots els elements d'aquesta extraordinària peça), el formen la unió d'aquestes síncopes fluctuants i els assaigs del primer tema.

Després de la *Rcexposició*, un *Descenrotllament terminal* acaba dins els mateixos sentiments, tot ell agraïment, tot ell benedicció.

En lloc de *Scherzo*, Beethoven va fer ús, en aquesta sonata, d'una *Marxa*, una marxa altívola i heroica, cavalcada que traspasa els continents i l'univers.



En certs moments, apar endinsar-se vers regions desconegudes, en les quals diríem que l'ombreig sembla claror:



després n'ix amb nova energia i triomfals afirmacions.

El *Trio*, misteriós, inaudit, és fet d'un entrellaçament de dues veus que es persegueixen en *cànon a l'octava*, no deixant mai caure el ritme inflexible de la marxa, que continua sempre, sense afluixament, tant en l'ombra misteriosa com en la claror esclatant. Un *conducte* creixent fa entrar de nou la cavalcada triomfadora.

L'*Adagio* serveix d'*Introducció* al *Final*.

Consta de tres compartiments: el *primer* és una frase que va de *la menor* a *do major*. Tranquil, greu, és un cant, una pregària, una aspiració pregonna que s'aixeca en mig d'una sublim contemplació. És tota penetrada d'humilitat i de respecte. Comença com perduda en la immensitat, en l'infinit diví. Se sent sola encara, lluny del Sol d'amor.

El *període inicial* és com una deploració que s'aixeca en mig d'una tristesa penetrant:



però el *segon període* es remunta amb esforç deslliurador:



i la pau i la confiança penetren en el cor arborat i piadós:



Un admirable *desenrotllament* del motiu inicial ve de seguida. Comença amb el més profund recolliment, prega insistentment i baixa poc a poc amb llàgrimes, amb aspiracions inassolides. La deploració s'aixeca encara, solitària, però de seguida pas a pas s'abaixa, sotmesa i resignada, però sempre dolorosa.

Llavors, com sobtadament inspirada, deixa la visió de les tristors sota les quals l'ànima dissortada s'havia plegat.

De faísó inconscient, canta en lentes vocalitzacions.

El cant veu nèixer suaus harmonies, en mig de les quals, inopinadament, apareixen lluminosos records de la primavera celestial. Una dolça joia penetra en el cor amb aquesta promesa, amb aquesta esperança recordada per la beatífica visió.

Llavors, després de plorar i pregar, i perquè la misericòrdia divina respon amb el record de les felicitats insuperables i eternes, l'ésser humà s'aixeca, el cor creient, dilatat, enamorat. Fa alguns passos com dubtant... Però la Joia pren possessió d'ell i, en un crit immens, amb il·lusió amorosa, tot dret enfront del Cel blau i del Sol resplendent, es lliura en cos i ànima, a l'alegria.

I ve el *Final*, en forma *Sonata*.

És un joc de gegants, aquest final. Semblen pagerols, més corpulents que els roures de les selves, que salten i dansen, amb gestes pesants i potents.



Una *segona frase*, més dolça i flexible, s'enllaça sobre si mateixa:



però el primer element de joia rústega ve de nou per a concloure.

El *Pont* repeteix, sense cansar-se, un motiu vingut del primer tema, mentre damunt d'aquest fons un joiós cant floreix:



La *segona idea*, que consta de tres elements, encara juga amb el mateix motiu, en el seu *segon element*, tot content, d'una alegria camperola:



en mig del qual algunes fanfares vénen a posar un cert record d'heroisme:



Però tota aquesta formidable batalla no és res més que un joc!... i amb llurs rostres joiosos, encarant-se mútuament, heus aquí que els infants gegantins comencen de bell nou llurs danses i llurs cants...

Es la *Reexposició*.

Quant està acabada, els gegants, diríem, es diverteixen en tornar-se petits, petits, petits...



per a amagar-se novament dins el misteriós lloc del qual la imaginació de Beethoven, per un instant, els havia fet sorgir.

I cavalcant damunt el tro obedient:



sempre joiosos i no deixant de fer entremaliadures de bon humor, els grans capriciosos s'allunyen, s'allunyen...

En el moment d'entrar en la profunda irrevelada caverna dins la qual viuen amagats, llancen per darrera vegada exclamacions triomfals, que acompanyen amb cops potents, en mig d'un raig de llum fulgurant i enlluernadora!



CINQUENA SESSIÓ

(26 de març de 1926)

SONATA, op. 14, núm. 1 (*mi major*), per a piano.

SONATA, op. 24 (*fa major*) per a piano i violí.

SONATA, op. 106 (*si bemoll major*), per a piano.

El programa d'avui ha estat expressament compost per a presentar una antítesi sintètica de la producció beethoveniana.

La Sonata op. 14 núm. 1, pletòrica de juvenesa i de frescor, i l'op. 24, tota lluminosa i feliç, fan el més característic contrast amb la més extraordinària de totes les sonates: l'op. 106, fulgurant i com apocalíptica, en la qual Beethoven va expressar tot allò humà i també tot allò sobrehumà que podia concebre el seu geni, llavors en plena maturitat, i fecundat per la vida, en la seva dolor i en la seva esperança.

SONATA, op. 14 núm 1, en *mi major*

La Sonata op. 14 núm. 1 data del 1798.

Es, potser, la més deliciosa de totes les sonates de joventut.

El *primer moviment*, clar i tranquil, és fresc com una matinada i dilatat com una primavera del cor.

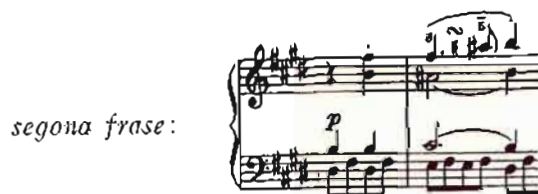
El *primer tema*:



El *Pont* que surt d'ell:

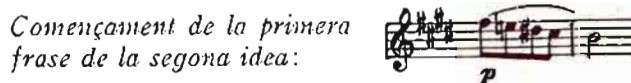


La segona idea en tres frases:

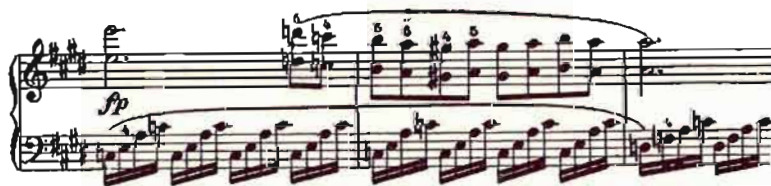


són com diferents matisos d'alegria senzilla i de dolça i jove bondat.

El *desenrotllament* s'inicia amb el primer tema i exposa com una frase eixida del començament de la *primera frase de la segona idea*, però ara tan canviada d'aspecte que sembla un nou element:



frase del *Desenrotllament*:



Aquest passatge és més melangiós que l'*Exposició*, però el seu lleuger ombrejament s'esvaeix en la claror que torna novament a venir amb la *Reexposició*.

Aquesta acaba amb una *conclusió* basada en el *primer tema*, suau, apacible i lluminosa com el capvespre sobre un verger florit.

A propòsit de la indicació: *Allegretto*, que Beethoven posà en el *segon moviment* d'aquesta sonata, com en algunes altres, pot ésser oportunament citada una interessant remarca feta per de Lenz, l'il·lustre aficionat en coses de música:

"La indicació vaga: *Allegretto* — escriví — que expressa una forma de música, i només un sol moviment, li agradava més a Beethoven, perquè aquesta el deixava lliure sempre que no havia d'expressar els sentiments d'alegria dels quals el nom de *Scherzo* evoca la idea. Els *Allegretti* de Beethoven són més sovint uns episodis emplenats de dolça tristor i d'aquella secreta ironia que constitueix sovint el fons del pensament de Shakespeare i de Cervantes."

Aquesta remarca escau bé en aquest lloc i aplicada a l'*Allegretto* de la sonata que comentem, no pel que fa a la ironia, que no té, però sí pel que fa al caràcter d'episodi més o menys ombrívol.



Molt ritmada i animada, robusta sense fer gran soroll, aquesta dansa té a com a *trio* una bonica frase en *do major*, més tranquil·la de sentiment i desplegant les seves flexibles línies en una llum endolcida de clarobscur.



El *Rondó* conté quatre *refranys* i tres *cobles*.

El *refranç*:



La cobla primera serveix com *Exposició del Pont*, vingut d'un *segon element del refrany*:



i de la *segona idea* molt fugitiva:



La *cobla tercera* fa de *Reexposició* dels mateixos elements.
La *cobla segona* és un episodi que ocupa el lloc del *desenrotllament*.
Es basa sobre el ritme de l'acompanyament del refrany.



El *quart refrany* és ornat ritmicament:



Tot aquest *rondó* és un *Allegro comodo* mesurat a dos temps, cosa que li dona tranquil·litat i rapidesa ensems.

Aquest final és un joc clar i espiritual ple de varietat i d'encís.

SONATA, op. 24, en fa major

La *Sonata* op. 24 fou composta en 1801.

El nom de *Primavera*, sota el qual aquesta sonata és coneguda, no li fou donat per Beethoven. És verament fresca com una primavera, aquesta obra, però cal interpretar-la més com una primavera humana que no com una primavera de la naturalesa.

El primer tema del primer moviment és clar i tranquil amb una somrient noblesa:



El Pont s'inicia amb el ritme del primer compàs del primer tema:



però té ara tot un altre caràcter, més imperatiu i, no obstant, direm també més vacillant i dubtós.

La segona idea és en tres frases.

La primera frase conté dos elements diferents:



Aquest darrer element — del qual el primer sembla un assaig — és més melangiós però conclou en una molt dolça claror.

En la segona frase, més agògica, el ritme de síncopes de la primera frase sosté les ràpides escales que s'enrotllen al voltant d'ell:



La tercera frase és una conclusió modulant formada per escales intermitents a les quals respon una melodia repetida amb creixent insistència:



trobant-se tot això sobre un pedal de do, primerament considerat com a Tònica i que torna a esdevenir Dominant, ço que fa entrar de nou l'Exposició.

Després de la repetició, el to de fa no és consentit pel desenrotllament. Aquest interromp bruscament la cadència amb el to de la, imposat pel primer tema, to al qual succeeix ben aviat el de si bemoll per a la primera frase de la segona idea.

Aquesta és més moguda i comença de lluitar contra ella mateixa però un trino llunyà, repercutint del greu a l'agut, dissipa l'amenaça: el sol pot lluir de nou sobre la Reexposició.

Però el primer tema, en la seva repetició, és menys tranquil i lluminós que en l'Exposició, i després de la Reexposició dels altres temes, — que es fa en la forma acostumada, — i el Desenrotllament terminal, iniciat com el Desenrotllament central, però en re major, se sent encara un record de la lluita que vol inquietar l'ànima. No obstant, són apartats resoltament tots els obstacles i una conclusió general:



plenament apacible, ve a acabar aquest allegro en la seva inicial tranquil·litat.

L'Adagio que segueix és un Lied amb cinc compartiments, en si bemoll. El primer compartiment dona la frase principal amb repetició:



El segon compartiment, en manera d'intermedi, és modulant:



El tercer compartiment pren de nou la frase principal, però amb exquisits ornaments:



El quart compartiment és un Desenrotllament de la mateixa frase, ara en menor:



i modulant després fins a tornar de nou al to de si bemoll major.

El cinquè compartiment és una conclusió general que ve del motiu inicial:



Tot aquest *Adagio* és una composició bellíssima que deixa dins l'ànima que sap fruir-la un regust deliciós i vivificant.

D'entre totes les pàgines en les quals Beethoven, tan sovint, sembla haver volgut expressar el paisatge i l'estat d'ànima que suggereix, cosa que resta definitivament cantada en l'adorable *Escena del Rierol*, aquest *Adagio*

apareix com una de les més veïnes, per l'elevació del sentiment, de la que caracteritza la meravellosa *Sinfonia pastoral*.

Una inimitable pureza s'exhala de la tan suau i formosa melodia que, tranquil·la, s'aixeca per damunt el murmurí de l'aigua transparent. Apar talment com si la veiéssim fluir dolçament per entre les herbes florides del prat bonic i ondulant.

Oreigs i perfums, flors i cel, aigua puríssima i llum endolcida, com és benefactor tot això pel cor humà que sap estimar-ho!

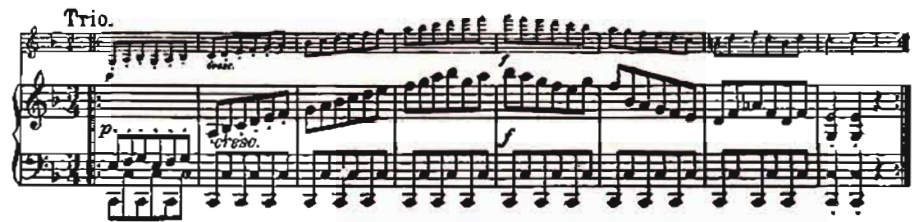
I com se'ns revela bella i pura l'ànima genial que aquí trobem, contemplant el dolç paisatge i que, en una tan recollida i efusiva música, així fa pujar vers el Creador el seu agraïment i el seu amor!...

Quina nova meravella, ara, floreix en el camp de la música?

Es rotllana d'infants o de papallons, el *Scherzo* que salta i gira sobre el prat harmoniós i dolç?



El vent, somrient, entra en la dansa, i, airosament, juga amb cabells de noies o ales de papallons.



Com una flor del camp, aquesta creació és inesperada i restarà sempre nova i meravellosa.

El *Rondó* ens apar com un passeig agradable i tranquil del poeta, al qual ve a ajuntar-se tota una colla de jovenalla joiosa.

El *refrany* sembla una cançó suaument tarallarejada tot passejant sense neguits al llarg del rierol:



En la *primera cobla*, la colla comença a dansar, amb l'aire una mica pagesívol:



Després de la cançó, represa en el *segon refrany*, la *segona cobla* és també una dansa, però d'una altra mena, més ruda i més seriosa:



que acaba, no obstant, somrient amb el record de la cançó.

En el *tercer refrany*, mentre el poeta continua la seva cançó i el seu tranquil passeig, la colla, tot rient, l'encercla i intenta arrossegar-lo amb ells a la dansa:



La *tercera cobla* expressa el mateix joc de la primera.

En el *quart refrany*, la jovenalla enjogassada és victoriosa de la gravetat somiadora del poeta i, a l'entorn d'ell, fa tan i tan belles i gracioses rodones sobre la seva cançó:



que ell no pot ja resistir més al desig de dansar amb tots:



Una *conclusió general* ens mostra tot l'estol ple d'alegria. Poeta i jovenalla oposen llurs jocs, ara amb sorollosa animació:



ara amb gràcia senzilla i noble:



I aquesta sonata de perenne joventut acaba així en un joc viu i innocent.

SONATA, OP. 106, en si bemoll

La Sonata op. 106 data del 1818 i fou publicada en 1819.

Es, potser, la més extraordinària obra que actualment posseeix la literatura del piano. És una de les més sorprenents de tot el pensament beethovenià.

Beethoven s'allunya, aquí, encara més que en cap altra, de l'aspecte convencional de la Sonata.

Sens dubte, el *primer moviment* conserva la construcció general de la forma Sonata. El *Scherzo* no ofereix cap altra anormalitat que un episodi en el seu *trio*. L'*Adagio* és un *Lied* amb cinc compartiments, forma ja ben coneguda. Però, àdhuc en aquestes tres parts, en les quals Beethoven no sembla pendre cap llicència ni deixar del tot el motllo acostumat, la natura de les idees, llur inusitada llargària, l'escriptura instrumental tan nova i ardida, tot això trenca amb la manera ja coneguda de compondre aquelles formes, i dona juntament amb una significació més estranya, un aspecte tan allunyat dels que es poden esperar que, àdhuc ara en els nostres dies, aquesta obra no és entesa més que per ben poques persones.

El *primer moviment* és un *Allegro fulgurant*, d'una extrema vivacitat i d'un caient heroic únic, potser, en aital grau.

Es com un prodigiós cant de guerra. Sembla la marxa endavant d'un exèrcit formidable i atrevit, desplegat en una planura immensa com aquelles de les estepes infinides de Rússia.

El *primer tema* és constituït per dos elements.

El *primer element* no és res més que un formidable crit de combat.

Conté tres cèl·lules: X, Y i Z:



El *segon element*, que ja comença de marxar, el fa, no amb aquella salvatgeria que podria revestir semblant avenç realitzat sota la influència d'homes que tenen set de sang, sinó més aviat amb pregonia emoció, amb dubtes, amb tota bondat de cor i noblesa d'ànima, i això ho revelen aquelles palpitations inenarrables i creixents que pugen, precisant-se cada vegada més fins a concloure en perfecta plenitud per l'unànim consentiment de tota la consciència a l'acte d'una lluita tan generosa com enèrgica i sense cap mena de remordiment.

Així la guerra que declara Beethoven, a l'inrevés de les que fan un Napoleó o altres inhumans dominadors, no és mai una guerra baixa, de violència, d'enveja o de rancúnia, d'orgull o de cupiditat.

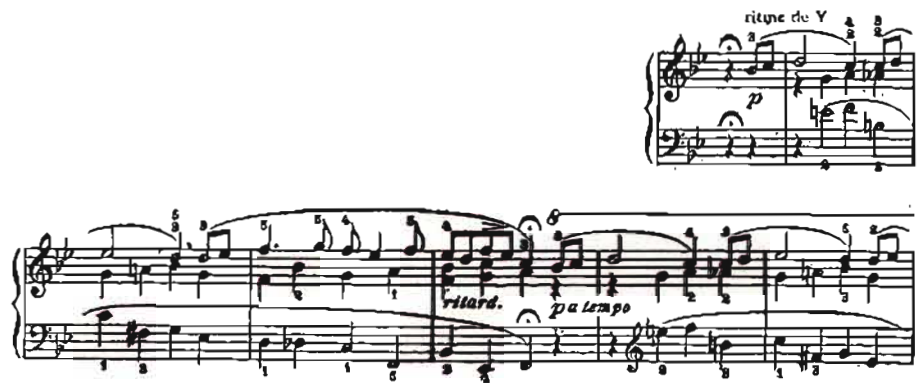
Mai no l'entén amb crueltat, perquè mai no l'accepta més que com a suprem mitjà del triomf del Bé oprimat pel Mal. És la lliberació del Bé, la lliure fecunditat del Bé que intenta procurar i assegurar, per l'ús de la força contra el Mal opressor; mai el contrari.

Es la vida i el benefici de la Veritat i de la Justícia allò que ell defensa. I el seu primer pensament és resistir amb generositat, paciència i heroisme; l'obsessiona la idea de sacrificar-se ell mateix pel triomf del Bé, i no vol atacar amb ferocitat per a dominar i destruir una vida altra que la seva.

En una paraula, la guerra que canta Beethoven, la guerra que sentia en si mateix, és el combat cristià del Bé contra el Mal, perquè el Mal és la negació i la destrucció de la Veritat, de la Vida, de la Bondat i de l'Amor.

No s'ha de perdre mai de vista aquell sentit de la guerra beethoveniana, si es vol entendre l'expressió de la seva música i rebre el bé que a tots desitjava fer amb aquell cant. I una aital significació acaba d'ésser-nos confirmada encara en el fet de la introducció d'una batalla en l'*Agnus Dei* de la seva *Missa en re*, de la qual el manuscrit porta aquell epígraf: *Eivida del cor, que pugui anar al cor*.

Heus ací aquest *segon element* del primer tema del qual acabem de dir la significació expressiva. El forma principalment el ritme de la segona cèl·lula (Y):





Després de la seva noble i entusiasta conclusió ve el *Pont*. Es impetuós sota el seu aspecte ordenat i ritmat:



Avança pas a pas amb clara energia i irresistible esforç, magnífic amb la proclamació ja gloriosa de la seva dignitat moral per a les veus, esclatants i imperioses, de la seva orquestració.

Sembla que es veu avançar la massa compacta i poderosa de l'exèrcit en ordre de batalla.

Després d'aturar-se un instant sobre la *Dominant* de *si bemoll*, ressonen sobtadament noves crides de combat en un altre lloc de la immensa planura.

I la primera cèl·lula de l'obra, la cèl·lula que podria anomenar-se el *motiu de l'atac*:



ara canviant d'interval o de sentit melòdic i repetint-se innumerables vega-

des sense poder acabar mai el crit de guerra, pren aquí aspecte d'aspiracions, de sufocacions, mentre se l'emporta el galop desenfrenat dels cavalls:



Passen i s'entrecreuen pertot arreu com onades de la mar, les innombrables i mogudes línies de combatents i es senten breus i imperioses crides. Homes i coses, tot, tot sembla arrossegat per l'irresistible ritme del galop potent i joiós:



En sol major, to de claror camperola, ve la segona idea en tres frases i una conclusió.

Com el segon element del primer tema, del qual procedeix rítmicament, la primera frase de la segona idea comença per dubtar:



De seguida la *segona frase*, en ones dolces i amples, però sempre impacients i aspirants, roman llarg temps sobre el *Pedal* o *Dominant*:



Quan en surt, és per a pendre a son torn, aspecte combatiu també i, tot marxant, s'hi senten, de nou, crides, fragments o deformacions del gran crit inicial de l'obra.

Després d'una onada ascendent i deslliuradora, ve a concloure en la *tercera frase* que ens apareix talment com un fresc paisatge encara no devastat pel mortal desordre de la guerra:



Però s'entreveu això només durant un breu instant.

I en la *Conclusió* heus aquí que, a l'horitzó, apareix la línia guerrera que barra la immensa plana per la irrompible ratlla de la seva massa coherent:



Avança, avança amb rapidesa d'aigua desbordada. S'atura, com sobtadament retinguda per les ordres imperatives dels cabdills que van a disposar el front de combat:



En veu baixa semblen transmetre's el crit inicial:



i després de silencis impressionants, comença de nou tota aquesta *Exposició*.

Quan arriba per segona vegada al mateix indret, en lloc de baixar el to com és habitual fer-ho a la repetició, una proclamació, més enèrgica encara que la primera, detura la marxa endavant.



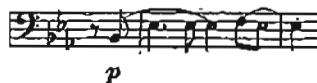
Es el *desenrotllament* que s'inicia aquí.

El moviment continua com movent-se sobre si mateix per a concentrar-se millor.

Llavors, en *mi bemoll*, comença el combat.

Es sota la forma de *Fuga* que es desenrotlla.

S'inicia sense soroll, misteriosament, sordament:



però amb una energia concentrada que anirà manifestant-se més i més a cada entrada de noves forces en el combat, fins que la *cèl·lula d'atac*, domi-

nant, clama, victoriosa, per damunt les caigudes de la *segona cèhula*, ara fragmentada i impotent:



La primera s'acarnissa, creixent i poderosa, fins que res més no li resisteix.

Llavors, més lluminosa en sa tranquil·la claror, i contrastant amb el sorollós tumult que acabava de trencar la pau de la naturalesa, el paisatge encisador ens parla de bondats i d'innocències.

Però la guerra no està acabada encara; els homes no saben entendre la veu de la bona Veritat. És necessari, doncs, continuar encara la lluita pel triomf del Bé.

De pertot arreu, de nou ens arriben crits de combat, pujant des de les més grans profunditats fins a les més encimbellades altures. Amb un clamoreig immens, amb tot l'esforç de l'ànima, en plena llum, mil veus proclamen per fi, el triomf del cant de combat, crit de la consciència i de l'amor al Bé. És la *Reexposició*.

Com de costum és semblant en tot a l'*Exposició*, llevat de la qüestió de tonalitats. Però el *segon element* del *primer tema* dubta més temps, impregnat encara de més emoció i tendresa humana. La seva *conclusió* no arriba al gran esclat que hem trobat en l'*Exposició*, no fa més que conduir-nos al to ombriu de *sol bemoll*, com si la tristesa de la guerra li revelés que el combat comporta sempre més de mal que de bé, àdhuc quan és sostingut per a la millor de les causes.

Quan ve a concloure la *Reexposició*, la frase de *conclusió* de la *segona idea* s'allarga, continuant la seva marxa sempre amb més decisió, i un *Desenrotllament terminal* comença amb la *tercera frase* de la *segona idea*, sobre un *trino* continuat de *Tònica*.



Després d'una *cadència* sobre la *Dominant*, de nou es senten breus crides que van responnent-se les unes a les altres, des de diversos llocs:



Sobre la *Dominant*, més imperiosa que mai, és llançada encara un cop més aquesta crida:



Després d'un silenci, que podríem nomenar compacte, se sent una llunyana remor, en mig de la qual continuen les crides, com si fos la remor de la batalla que anés allunyant-se. El motiu d'atac ha desaparegut, i són les dues últimes notes del crit (la *tercera cèl·lula*) que insisteixen amb oposicions de matisos, evocant les distàncies que separen les diverses tropes:



Finalment, movent-se en una immensa augmentació, ensems rítmica i melòdica, és aquella tercera cèl·lula:



la que acaba aquest gegantesc *Allegro*, amb una afirmació tan breu com formidable que, imperativament, segella tota aquesta èpica visió.

Epica visió, l'*Allegro* inicial d'aquesta sonata.

No menys èpic el seu *Scherzo*.

On és aquest lloc pel qual passa aquesta cavalcada?

Quins herois de llegenda en són els cavallers?

D'on vénen i on van?

Ningú no pot dir-ho.

Sembla una ronda fantàstica que volta i gira implacablement, mentre se'n va, adalerada, de pressa, cap a un altre univers.

El seu motiu és format dels elements del primer tema de l'*Allegro* inicial, així: *Motiu del Scherzo*:



Aquest motiu el formen:

1.^{er} Un interval de *tercera ascendent* vingut de la cèl·lula d'atac.

2.^{on} Un ritme de dues notes ràpidament repetides també vingut de la cèl·lula d'atac com es repeteix en el primer tema de l'*Allegro* inicial.

Ritme en el primer tema
de l'*Allegro*:



Mateix ritme
en el
Scherzo:



3.^{er} La *tercera cèl·lula* del primer tema:



ara més melòdica:

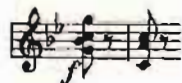


De tant en tant deixen sentir-se dos cops imperatius, el ritme dels quals ha vingut de la tercera cèl·lula del primer element de l'*Allegro* inicial, aquell ritme que tant s'és desenrotllat en la *conclusió* per a trobar el seu vertader lloc sols en els últims compassos:

Acabament de l'*Allegro* inicial:



Cops intermitents del *Scherzo*:



En altres moments, la ronda sembla verament estimbar-se:



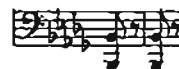
Però, després d'uns instants de silenci, durant els quals sembla haver perdut l'alè, apareix amb dubtes que van repercutint pels quatre àmbits de l'horitzó:



I la ronda, que va eixamplant-se indefinidament fins a dislocar la seva cadena, veu la seva dansa diabòlica de sobte immobilitzada per l'ordre, sense cap rèplica, que dóna la cèl·lula formada pels dos cops imperatius:



Després, en tant que, com una ordre fatal, va repetint el timbal els dos cops fatídics:



aquesta mateixa ordre, que serà notificada més lluny per la veu aguda de les trompetes:



desencadena una sorda remor, com de tambors o de temporals llunyans:

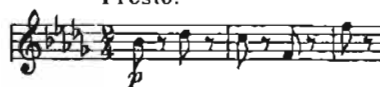


i, aterroritzada, en la nit, en mig de núvols de tempesta, torna la ronda que, ara, ja no és més que ronda d'ombres desencadenades que foren, un dia, heroics humans... Es el *Trio*:



La ronda misteriosa i terrible s'allunya per sempre més... i, desapareguda aquesta, comença una marxa rapidíssima, com d'una patrulla endimoniada que puja a un fantàstic assalt:

Presto.



Amb repetits cops titànics:



fan caure el castell que s'aixecava al cim de la muntanya, convertint en desert aquell paratge i llançant damunt d'ell una ràfega de vent devastador i purificant...



Trenca el silenci del buit paorós un estrident picament de xurriaques i un furiós redoble de timbals:

Tempo I.



els dimonis de nou condueixen a l'infern rodona els fantasmes dissortats...

Però, noves ordres passen i s'entrecreuen per damunt la remolinada multitud que s'afluixa i cedeix impotent...



Amb un creixent excessiu tota aquella turba fantàstica és enviada enllà... enllà... vers un altre món qualsevulla a continuar sense repòs i sense fi la seva fatal dansa.

El llarguissim *Adagio* que segueix és en forma de Sonata, inscrita en una gran arquitectura de *Lied* amb cinc compartiments.

El primer compartiment conté l'Exposició del primer tema; la del Pont amb dues frases, i la de la segona idea en tres frases.

El primer tema és en quatre períodes dels quals els dos primers es completen mútuament i els períodes tres i quatre comporten una repetició amb expressió sempre creixent pel fet d'una altra presentació instrumental.

Primer període, en el qual es reconeix l'estructura de tercera descendent de la tercera cèl·lula del primer *Allegro*:



precedit de dues importantíssimes notes introductives: formada per l'interval de tercera ascendent que juga un cabdal paper en tota l'obra:



Segon període, complementari
del primer:



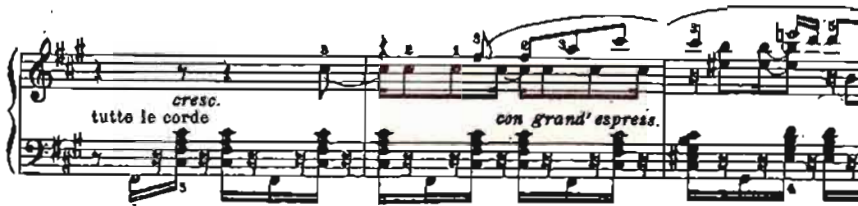
Tercer període:



Quart període:



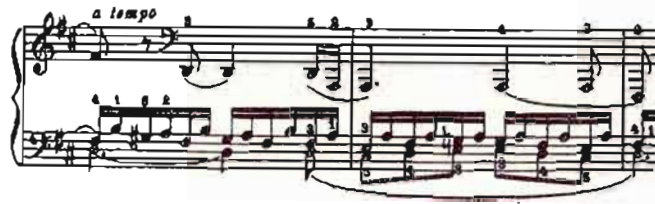
El Pont consta d'una llarga frase molt ornada, d'intensitat expressiva
també creixent:



i d'una frase més curta, no menys intensa, que s'apaivaga a l'entrada de la
segona idea:



La segona idea, la formen tres frases de desigual llargària, en re major. Primera frase:



Segona frase:



Tercera frase:



El segon compartiment és un curt Desenrotllament del primer tema amb les dues notes introductives, i la tercera descendent de la tercera cèl·lula:



El tercer compartiment, de Reexposició, presenta el primer tema amb variació, a la manera de l'Adagio de la Novena Simfonia:



Tota la resta és tractat com en l'Exposició, llevat com sempre en les reexposicions, en allò que pertoca a les tonalitats.

La segona idea està aquí en fa diesi major.

El quart compartiment és un curt Desenrotllament del primer i del segon temes:



El cinquè compartiment és una exposició terminal del primer tema sense repeticions i reduït aquí als seus períodes extrems.

Una coda conclusiva és formada per una frase nova:



i un record del primer tema.

Fineix aquest *Adagio* amb les harmonies lluminoses de fa diesi major i sembla, per la disposició dels últims acords, concloure i quedar, a l'ensem, en suspens:



ritme de X com en els dos cops del Scherzo

Aquesta, esquemàticament, és l'arquitectura del formidable *Adagio* beethovenià, un dels més grans de tota la música.

Però l'arquitectura, per molt necessària que sigui, no és res sense la vàlua de les idees; sense el llur contingut expressiu humà.

I aquí, les idees, el pensament, el sentiment, són dels més bellíssims i emocionants que es puguin traduir per mitjà de la música.

Cap paraula no pot expressar la sublimitat d'aïtal contemplació, la potència d'aïtal recolliment i l'intensitat de l'amor que així resta fixat dins el cor.

Tota la dolor del món és aquí sintèticament sentida.

Totes les interrogacions del destí humà, tot el desesper i tota l'esperança.

Tota l'angoixa del dubte, tota la serenitat de la Fe sense la qual no pot tenir la vida un sentit acceptable ni una eficient felicitat.

Tota la humilitat de l'home en la seva impotència i en el seu no-res de criatura...

Es verament aquesta la música que canta aquelles paraules que Beethoven escriví en 1815 a Carl Amenda: "En comparació amb les obres de l'Altíssim, tot és petit."

Tota l'admiració extasiada enfront del misteri de la Divinitat, impentible pel mateix excés de la seva resplendor als ulls dèbils de l'home.

Tota la passió del cor al contacte creixent de l'Amor de Déu.

Tota la felicitat de la vida sense defecte, de la vida sense fi, de la vida eternament benaurada, de la vida que és vida, en fi. Tota la contradicció de la vida terrestre, de la vida incerta i defectuosa és dita aquí, amb aquesta música, molt més íntima que cap paraula i que prega més i millor que cap fórmula d'oració, perquè és ella la confessió directa d'allò més íntim que vibra en l'ànima humana; la confessió de tota la seva misèria i de tot l'infinit dels seus desigs, i la humilíssima, però tota exigent aspiració de la mateixa vida de tothom.

Quina dolor és el pa de cada dia de l'home, oh Senyor Déu!

Quina inextingible set de la Vida que sigui tota vida; de la Vida que no sigui res més que amor; de la Vida en la qual visquin per sempre tots els amors!...

L'ànima humana, presonera en la terra, sofreix aquí el martiri de la vida insuficient, de la vida que no és més que sacrifici...

I Beethoven, al llindar de l'època en la qual els sofriments de la terra semblen créixer d'any en any per la minva i per l'enfosquiment de la Fe cristiana, Beethoven, sembla haver viscut dins ell tot l'afeixugament del Dubte, tot el desesper de la Incredulitat i tot el desig de la divinal Eternitat.

En cap altra obra seva a ben segur no és, Beethoven, com en aquesta, el cantor per excel·lència de la humana Dolor...

Oh quina música la d'aquest *Adagio*! No es pot dir!...

No es pot tocar!... No es pot sentir, sens dubte, més que per una ànima semblant a la de Beethoven...

Procurem fer, almenys, que tot el nostre respecte, tota la nostra humilitat, tot el nostre fervor, tot el nostre millor desig escoltin i preguin i contemplin junt amb el geni dolorós i bo que ha parlat i ha cantat, de faisó tan

sublim, en nom de tots i per a tots els humans, els seus germans en Déu el Nostre Pare.

El *Final* d'aquesta Sonata consta d'una *Introducció* lliure i d'una *Fuga a tres veus amb alguna llicència*.

La *Introducció* s'inicia amb un *Largo*, recitatiu en el qual es troben alguns compassos d'*Allegro*, mesurats.

Es ben bé l'única música que es podia fer en deixar el sublim *Adagio* precedent.

L'esperit de l'home, encara presoner de la matèria, no pot sostenir més temps semblant visió, semblant pensament, semblant sentiment: el deturar-s'hi massa el faria morir, i mentre ha de viure damunt la terra, la penetració dels augustíssims secrets de la Vida no li serà accessible.

Després, doncs, d'haver quedat immòbil en fixar els ulls de l'ànima en una contemplació tan humana com supraterrestre, mirant així com sense veure-hi dins una ombra tan fosca com claríssima, l'ànima de Beethoven sembla despertar-se com d'un somni letàrgic:



Poc a poc es desperta, i el món en el qual es troba li sembla talment un caos... No entreveu res, primerament; sols li apareixen formes desconegudes, que són com embrions i larves. L'atmosfera és tota boires i núvols. Però el silenci, pesant i sufocant, sembla no obstant ple de remors i de vital potència.

En l'obscuritat inicial s'endevina la claror. En la immobilitat s'inicia el moviment. Sembla que l'home viu comença a estendre els braços, lentament, i a palpar l'aire, compacte i fosc, que l'envolta. El seu esperit reflexiona peniblement, com el d'un malalt que torna a si mateix. S'aixeca més i més. Fa alguns passos, feixucs i mal coordinats. S'atura. Un aire més fresc el desperta millor. Una claror difusa, com de subtil besllum, amoreixa els seus ulls. Una animació inquieta creix en el seu cos. Marxa més. S'atura de nou. Gira i volta en mig de dubtes!...

Ah! una fulguració sobtada i lumina la nit! Una aspiració pregon a ele-

va el seu pit... Un crit immens d'agraïment, d'esperança i de força esclata en els seus llavis...



Llavors, amb una joia continguda, amb una energia creixent, amb una voluntat sempre més i més afirmada, marxa de nou, puja en l'ombra-claror i no es detura fins que arriba al llindar de la irrevelada caverna en la qual joia des del seu començ.

I veu l'espai, i el sol, i la llum!...

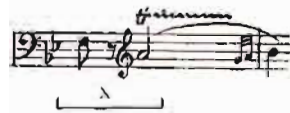
Llavors, amb la cèhula d'atac, ara amplificada, i mentre la claror celestial tremola al damunt d'ell:



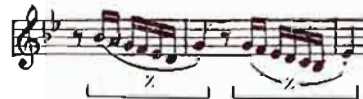
embriagat, es llença, robust, coratjós i conscient, a la vida, que serà lluita damunt la terra i victòria allà en el Cel.

Es la *Fuga*, que tan sovint usa Beethoven per a expressar la lluita. I aquí, més que en cap altre lloc, és en aquest sentit que ell n'ha fet ús.

El seu *subjecte* consta de la cèhula d'atac, amplificada, i donant naixença a un accent vigorosíssim, perllongat per un *trino*:



Després de una baixada feta d'ornaments enèrgics posats sobre l'interval de *tercera descendent*, eixit de la *tercera cèhula* de l'*allegro* inicial:



el *subjecte* no és res més que un moviment de vaivé, inquiet i resolut, que sembla intentar obrir-se pas al través dels obstacles del camí:



El *contra-subjecte* que li serveix de company és fet semblantment per la cèl·lula d'atac, aquí en el seu ritme inicial i per intervals d'octaves com ja ha estat usat en el *Pont* del primer moviment:



El *contra-subjecte* comporta demés l'ús d'un ritme amb notes repetides vingut del primer tema de l'*allegro* inicial:



Tota l'*Exposició* d'aquesta *Fuga* no és res més que agitació i esforç per una lluita creixent.

En *sol bemoll* ve a descansar un moment en un episodi-desenrotllament, més alegre i enjogassat:



Però, en *mi bemoll menor*, el *Subjecte*, ara per augmentació, afirma més encara la seva voluntat de lluita:



Lavors comença un període de desenrotllament per la *cèl·lula d'atac amb trino*, que descriu un formidable combat, com de cos a cos.

Un cop més la claror i la bondat endolceixen i afluixen l'aspror de la lluita. Un somriure aclareix els rostres enèrgics:



i un joc de gràcia i de joventesa vol intentar reemplaçar la ferrenya contradicció:



No hi és, amb tot, la pau encara. Noves forces fan irrupció en el lloc de combat. Avancen amb noblesa i resolució i per uns moments ningú no s'oposa a elles.

Llavors, en la melangia de *si menor*, el *subjecte* es fa *per moriments retrògrad*, és a dir començant per la seva cua i acabant pel seu cap:



Una melodia més planyívola li fa de *contra-subjecte*:



Marxa fins al to clar de *re major*.

Ara, el *segon element* del *subjecte*, de vegades *dret*, de vegades *invertit*:



lluita contra si mateix, sempre més i més tossut i acarnissat.

El *subjecte dret* entra en *re major*, en el baix, com un gegant, pesant i ràpid ensems:



Davant d'ell els altres elements comencen de fugir. El *subjecte* els con-
dueix fins a *sol major*, to d'alegria camperola. El *subjecte invertit*, a l'agut,
planta cara:



Els trinos lluiten contra les escales, el ritme de la cèhula d'atac pega els seus dos cops, repetidament. El *subjecte invertit* és reprès pel baix, la cèhula d'atac es multiplica, perseguida per les escales. Drets, invertits, per augmentació, per disminució, cèhula d'atac, trinos, escales, tot això fa tant i tant de soroll i tanta de trepidació que per un moment, sembla que dintre un gran cruiximent sigui tot l'univers romput...

Llavors, en el Cel s'aixeca una dolça melodia, com aquella que es canta en el *vitam venturi saeculi* del *Credo* de la *Missa* en *re*:



Com un ressò dels motets litúrgics, la ronda benaurada canta pels humans que lluiten damunt la terra.

El cant celestial dóna noves forces als combatents que havien restat ajeguts. El *subjecte* es barreja amb el cant litúrgic:



Els baixos se n'apoderen i marxen amb ell.

Els *subjectes*, dret i *invertit*, comencen de nou la lluita, més potent que mai. Però el *Pedal de Dominant* sembla, un instant, posar-hi una atmosfera més lluminosa:



Els altres no volen saber-ne res i, amb esforços desesperats, fan ús de totes les llurs possibilitats de resistència i d'agressió. Res no pot descriure el grau de tumult, de desordre i d'entrecreuament en el qual totes les forces enemigues es barregen les unes amb les altres...

En fi, la *cèl·lula d'atac, invertida*, amb una *augmentació rítmica* formidable, ve a mantenir el seu *trino* sobre l'*apoiatura de la tercera de la Tònica*:



Es la seva victòria que ve a reforçar la *Dominant*.

Les *escales* fugen derrotades, la lluita s'afebleix i va cessant. Llavors la *cèl·lula d'atac*, glorificant el *trino* lluminós que li ha procurat la victòria, puja amb ell vers la glòria en una ascensió definitiva.

SISENA SESSIÓ

(15 d'abril de 1926)

SONATA, op. 31, núm. 3 (*mi bemoll major*), per a piano.

SONATA, op. 12, núm. 2 (*la major*), per a piano i violí.

SONATA, op. 10, núm. 3 (*re major*), per a piano.

SONATA, op. 109 (*mi major*), per a piano.

SONATA, OP. 31, núm. 3, en *mi bemoll*

La *Sonata op. 31, núm. 3* fou composta en 1802-1803, a l'època mateixa que Beethoven compongué la *Simfonia heroica*.

La Sonata aquesta és una mena de joc de paraules musicals, com de vegades li plavia a Beethoven fer.

No hi ha aquí cap important conflicte ni cap pregon sentiment. La Sonata, tota plegada, és una mena de divertiment purament episòdic.

Es de tota evidència, i no pot ésser altrament, que un cert reflex d'aquella ànima de Beethoven, sempre afectuosa i bona, no pot deixar de trobar-se, ja sia en les més espantoses violències, ja en les simples especulacions o en els divertiments de l'esperit. No obstant, en aquesta obra, no cal cercar-hi altra cosa més que un joc d'esperit, conduït amb l'enginy i la tossuderia que sabia desplegar Beethoven quan començava a aferrissar-se damunt qualsevulla cosa.

Per a penetrar el sentit del joc que constitueix aquesta Sonata, és necessari esbrinar detalladament els seus elements temàtics i els llurs nombrosos usos i deformacions en el transcurs de l'obra.

El sentit general pot resumir-se així:

Es una recerca de l'afirmació del to de *mi bemoll* per la seva *cadència perfecta*. Però el dibuix sonor que ha de realitzar aquesta afirmació comença per caure en error.

S'equivoca de grau melòdic i harmònic. I aquesta error inicial motiva les repetides interrogacions i dubtes d'una altra cèl·lula, la qual acabarà amb afirmació tonal, però sense manifestació suficientment estable.

Cada tema procedeix semblantment.

En el *primer moviment*, que vol ésser en *mi bemoll*, el to de *la bemoll* sembla el to escollit pel primer tema. Aquest to s'imposa fins al punt d'esdevenir el lloc dins el qual es divertirà després el *Scherzo*. En aquest, també, les cèl·lules continuen la lluita, com un persistent joc de paraules.

El *Minuet* fa sentir, per primera vegada, el ritme inicial, ara posat sobre els bons graus harmònics, però no és res més que una proposició encara suspensiva.

No més en el *Final*, com si el seu esperit fos sobtadament il·luminat, Beethoven troba els graus i el sentit melòdic desitjats, i llavors sobre ells es posa a dansar i a brincar repetidament amb aquella perseverant insistència que tan sovint ha sabut manifestar el nostre tossut genial!

El detall de l'anàlisi de la present sonata revela això.

El *primer tema del primer moviment* conté dues cèl·lules que serviran cíclicament en tota l'obra, de vegades canviant d'accentuació, de vegades de sentit o de grau melòdic o harmònic, però tan mateix formant allò principal de la substància de la qual són eixits tots els elements temàtics de la sonata sencera.

La primera cèl·lula és aquesta:



La segona cèl·lula:

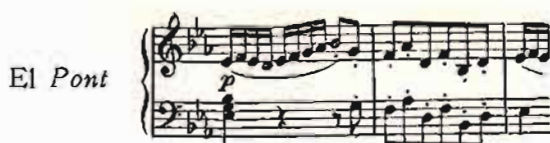


El *primer tema* s'inicia amb la *primera cèl·lula*, que sembla voler imposar el to de *la bemoll*. La *segona cèl·lula*, que ve després, sembla modular, però en mig de dubtes va sobre la *Dominant* de *mi bemoll* i es decideix per aquest to.



Amb més dubtes encara s'exposa, per segona vegada, tota aquesta cadència, per a venir de nou a afirmar el to de *mi bemoll*.

Llavors, sobre un *pedal de Tònica*, les mateixes cèl·lules, canviades de grau melòdic i revestides d'ornaments nous, semblen començar de debò i seriósament el *primer tema*.



s'imposa, per a conduir vers la *Dominant*, però ell mateix és interromput per les cèl·lules del primer tema, les quals, ara, dubten encara més que en la llur exposició inicial. La nerviositat, llavors, comença d'apoderar-se una mica de Beethoven. Amb uns d'aquells acostumats gestos reveladors del seu disgust sembla rebutjar la continuació en mig de tots aquests dubtes.

La *primera frase de la segona idea* entra sobtadament amb jove ardidesa:



Però ella és també constituïda pels mateixos elements; el primer més desformat, el segon ornat ritmicament com en el *Pont*. Semblantment al *primer tema*, la *primera frase de la segona idea* es repeteix altra vegada amb nous ornamentals, però seuse obtenir cap canvi d'expressió.

La *segona frase*, complementària, insisteix sobre accents apoiaturals vinguents de l'*apoiatura* sobre-entesa que sosté l'estructura de la *segona cèl·lula*, en la seva recerca de *cadència*:



Com en el *primer tema*, i sota la llur primera forma, aquestes cadències no poden aconseguir un repòs definitiu, i es veuen contrarrestades exteriorment per insistents *arpeigs*:



del quals, no obstant, l'*apoiatura cadencial* esdevé victoriosa amb un *trino* que creix fins que ve a acabar-lo una deformació de la *primera cèl·lula*:



Una curtíssima *tercera frase*, de *conclusió*, presenta la *primera cèl·lula* simplificada i canviada d'interval i de grau melòdic:



i la *segona cèl·lula* plenament afirmativa del to de si bemoll.



El *Desenrotllament* es fa pel *primer tema* i la *segona frase* de la *segona idea*, cadascun d'aquests elements conservant obstinadament la seva manera de viure i d'ésser, sense deixar-se influenciar per ningú.

El mateix succeeix en la *Reexposició* i en el *Desenrotllament terminal*. Aquest s'inicia amb dubtes encara més perllongats de la *segona cèl·lula*:



La *Conclusió* la fa una afirmació ràpida i com nerviosa, però sense esforç de grandesa.

El *Scherzo* que ve després ofereix l'anormalitat d'una construcció en forma de *Sonata amb dos temes*, *Pont* i *Desenrotllament*. Les seves idees tenen el caràcter d'idees de *Rondó* i el terme de *Scherzo* és prè aqí sols en l'accepció italiana de *joguinejar*.

Tots els elements temàtics són eixits de les cèl·lules cícliques de l'obra
El *primer tema* és en forma ternària, com la d'una *exposició* de *Scherzo*.

Allegretto vivace.

Primer període:



Segon període:



El *tercer període* és la repetició del *primer*.

El *Pont* i la *segona idea*, fúgitiva com la d'un *Rondó*, contenen cadascun també dos elements.

Pont, primer element:



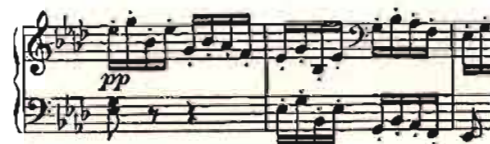
Pont, segon element:



Segona idea, primer element:



Segona idea, segon element:



Tot aquest *Scherzo* sembla un seguit de facècies d'honestos i eixerits vailets, alegrement entaulats en qualsevulla hostal dels voltants de Viena, en una bella tarda de diumenge.

El *Minuet*, al contrari, respira una atmosfera elegant, quasi aristocràtica. Els seus elements temàtics pervenen de les cèl·lules, més o menys deformades.

Per primera vegada en l'obra, la primera cèl·lula ara es troba fixada en els bons graus tonals, i d'això en resulta un caràcter més reposat:



El *Trio* ofereix un contrast amb els seus salts vinguts a l'ensem de la primera i de la segona cèl·lules, estretament juntades i com intercanviades entre elles, com ha succeït ja també en la melodia del mateix *Minuet*.



Per fi, és en el *Final*, allà on troben verament les melodies el bon lloc i el bon sentit que cercaven des del començ de l'obra.

I amb quina robusta alegria i amb quines repetides proclamacions ens ho fa saber Beethoven!

Es dins una forma de *Sonata amb dos temes i desenrotllament central i terminal* que salta i es desplega aquesta infadigable *tarantella*.

Heus aquí els elements temàtics, que tenen caràcter d'idees de *Rondó*.

El primer tema sembla un *refrany* i conté dos elements.

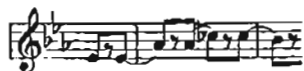
El primer element:



El segon element:



El Pont no és res més que una modulació del segon element:



La segona idea consta de dues frases: la primera cerca la cadència i sembla participar del caràcter transitiu d'un Pont:



La segona s'apodera del ritme de la segona frase del primer tema, i, tot gambejant amb ella sobre la Tònica de si bemoll, fa una gentil salutació a la cadència perfecta cada vegada que la troba:



Però sobtadament s'enfada, i, en plena ira, dóna amb el peu els quatre colps de la segona cèl·lula, mentre detura violentment la cadena bellugadissa i lleugera de la tarantella i la immobilitza rudament:



Tot el Desenrotllament central és un esforç per a alliberar-la.

El *Desenrotllament terminal*, al contrari, continua la dansa, però ja comença de cansar-se, i s'atura per a reflexionar :



Lavors les *cadències* es donen el comiat amb salutacions gracioses i ingènues :



La *segona cèhula* encara intenta protestar :



però ningú no l'escolta, i cadascú se'n torna sobre el triomf esclatant de la *Cadència perfecta* decididament victoriosa.

En la joiosa *tarantella* aquesta es poden veure les primícies d'un caràcter ple d'alegria franca, forta i en certs moments, una mica estarrufada, dins el qual semblen saltar nois gegantins; aquell caràcter que, més tard, s'expressarà tan extraordinàriament en el magnífic *Final* de la *Sonata en la*, op. 101.

SONATA, OP. 12, núm. 2, en la major

La *Sonata op. 12, núm. 2* data del 1798.

Es senzilla en la construcció, com totes les primeres sonates de Beethoven, però plena d'encís.

El primer tema és format per dos elements: alegres i lleugers.

Allegro vivace.

Allegro vivace

El primer:

El segon:

El Pont és una despreocupada cançó:

que condueix, modulant, fins a la segona idea, en dues frases.

La primera és airosa i fresca:

La *segona* comença misteriosament:



per a acabar en fanfares.



Després del *Desenrotllament central* i de la *Reexposició* ve un *Desenrotllament terminal* a base del *primer tema*, que pren, per acabar, el mateix papallonejant accent amb el qual ha començat.

L'*Andante* *più tosto Allegretto* que segueix és un *Lied* amb tres compartiments i una conclusió.

El *primer compartiment* conté dues frases exposades pel piano i repetides pel violí:

Andante, più tosto Allegretto.

Primera frase:



Segona frase:



Les dues frases acaben cadascuna amb la mateixa *cadència*:



El *compartiment del mig* també el formen dos elements.

Una *primera frase*, a manera de diàleg continuat entre els dos instruments, es reprèn dues vegades:



Un petit *desenrotllament* segueix per a concloure:



Condueix al *tercer compartiment*, construït com el primer, però amb ornaments.

Just al moment d'acabar, s'atura en la *cadència* sense poder concloure-la.

Segueix a això un petit *Desenrotllament* que mena de nou a la *primera frase* que, llavors, amb dubtes fa la *cadència*, i sollicita el record del *compartiment del mig* per acabar definitivament.

Tota aquesta peça apar com una llunyana *balada* i està impregnada d'una dolça melangia, somrient i resignada. El seu *compartiment del mig* és l'encisadora expressió de sentiments gairebé feliços, però la melangia l'entela també en la *conclusió*.

La música d'aquest *Andante* no té potser cap semblant en tota la pro-

ducció beethoveniana i és remarcable per la invenció tan nova com deliciosa que la va dictar.

Una observació del mateix ordre pot ésser feta a propòsit de l'*Allegro piacevole* que clou la Sonata de la qual parlem.

Es un deliciós *rondó* amb quatre *refranys* i tres *cobles*.

El *refranç* és una exquisida frase, flexible i dolçament lluminosa, que dansa amb una gràcia perfecta:



La *cobla primera* conté un *Pont* més marcat:



que condueix a una *segona idea* modulante, simple cançó fugitiva:



que floreix en la *ronda* que el motiu del *Pont* de nou ve a fer més fortament ritmada.

S'atura per a deixar entrar, per segona vegada, el *refranç*.

Aquest engendra, per la seva *cèl·lula conclusiva*:



els accents de l'acompanyament de la *segona cobla*, que consta d'una frase binària amb repetició:

Primer període:



Segon període:



Després, condueix a la *Reexposició* per mitjà d'un petit *Desenrotllament*. Amb assaigs del *refrany*, mig partits per l'accent vingut de la seva *conclusió* qui, després de dubtes reiterats, s'afirma en força sobre una harmonia verament extraordinària per l'època en la qual aparegué:



Un ritme vingut del *Pont* l'apaivaga ben aviat i, sobre el *Pedal de Domi-*

nant, els arpegis inicials del *Pont* es gronxen exquisidament com suspesos en l'aire lluminós:



I ve la *Reexposició* amb el *tercer refrany* i la *tercera cobla*.

Al moment de concloure, un record del *refrany* sobrevé en el tò una mica apagat de *re major*. Però modula ben aviat desenrotllant-se per a trobar de nou el to de *la major* i concloure amb una deliciosa proposició del *refrany*, feta pel violí, a la qual respon el suau balanceig del *Pont*, en el piano:



balanceig amb el qual acaba joiosament aquesta obra de pacificadora serenor.

SONATA, OP. 10, núm. 3, en *re major*

La *Sonata op. 10 núm. 3* també data del 1798.

El seu *primer moviment*, robust i delicat a l'ensem, és d'una escriptura brillant i ardida.

El *primer tema* s'inicia amb una interrogació ràpida i misteriosa:



a la qual respon la mateixa cèl·lula inicial:



ara engendrant un *període melòdic* de gràcia jove i manyaga:



Aquest *segon període* és reprès en força, amplificant la seva afirmació conclusiva.

Però, no és prou això encara per la demanda del *primer període* que insisteix en la seva pregunta, fent-la ara modulant.

El *Pont*, llavors, és el que pren la paraula amb una frase molt melòdica:

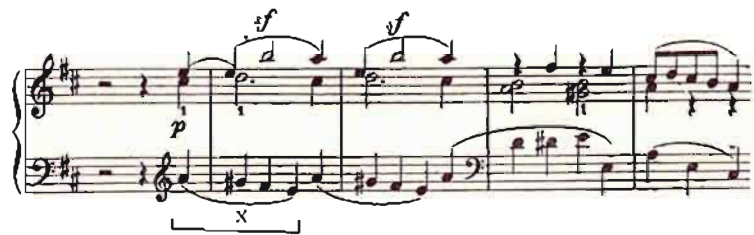


i corre després i se'n va fins a concloure amplament en *la major*.

Una melodia lleugera i joiosa voleteja d'ací i d'allà:



i queda en suspens mentre apar la *segona idea*, en la gràcia elegant de sa *primera frase*, que acompanya la *cèl·lula inicial*:



Aquesta *cèl·lula* és més inestable i es transporta d'octava en octava i de tonalitat en tonalitat, fins que arriba a l'afirmació enèrgica del to de *la major*.

Una *frase complementària*, posada sobre un *pedal de Tònica*, sembla, pel seu aspecte exterior, emparentada amb el *primer tema*:



També repereix d'octava en octava i deixa lloc a la *frase de conclusió*, que repeteix dues vegades la *cadència*:



Lavors la *cèl·lula inicial* és dita en forma de diàleg sobre ella mateixa:



i es fa ombriua en *re major* i *re menor* per a iniciar el *Desenrotllament*.

Aquest és una reiteració de l'interrogació del *primer tema*, a la qual nerviosament respon un nou element en *si bemoll*:



Llavors segueix una animada discussió. Ningú no pot tenir l'última paraula, i quan violentment s'han deturat sobre la *Dominant de re*, la *Reexposició* diu de nou totes les coses que han mogut a l'*Exposició*.

El diàleg de la cèl·lula inicial insisteix després en un *Desenrotllament terminal*. Els seus dubtes acaben amb una modulació enharmònica del millor efecte.

La cèl·lula, llavors, sobre el *pedal de Tònica*, s'entrena en garlanda:



i una frase conclusiva dona fi al moviment amb joiós esclat.

El *Largo e mesto* que segueix és la més profunda composició de la primera època de Beethoven, i àdhuc no sembla pertànyer-hi, tant el pensament ja hi és gran, madur i dolorós.

Fou una de les pàgines de Beethoven per la qual el mestre Cèsar Franck sentia una especial predilecció.

Sense poder comparar el present *Largo* al més sublim de tots els *adagis* beethovenians: el de l'op. 106, tanmateix poden fer-se algunes observacions de coincidències entre aquestes dues pàgines culminants, l'una de l'època de joventesa, l'altra de la maduresa, del gran geni.

Així es pot remarcar una certa semblança de caràcter entre el ritme dels temes inicials de les dues peces, i la importància temàtica de llurs *Ponts*, tots dos, cant de serena dolor, que sembla aixecar-se, solitari, en la nit.

I el primer element del *compartiment del mig* del present *Lied* té alguna cosa d'aquella dolça, colpidora, consoladora i religiosa gravetat de la sublim *segona idea* de l'*adagio* de l'op. 106.

Quan s'aixequen aquestes frases al damunt de la nostra ànima, sembla

que el fervorós murmuri de l'una i de l'altra faci davallar sobre nosaltres una celestial benedicció que transfigura la nostra dolor i purifica el nostre cor.

La construcció del *Largo* aquest és la següent:

Forma un *Lied* en tres compartiments i una llarga conclusió.

Aquest *Lied* ofereix la particularitat que el primer compartiment conté l'*Exposició* i el tercer compartiment la *Reexposició* d'un primer tema, d'un Pont i d'una segona idea.

El primer tema és una bella deploració, plena d'ombra i de concentrada dolor:



El Pont és una frase tan melòdica com un tema:



La segona idea és en dues frases en l'*Exposició*.

La primera frase:



es repeteix dues vegades, la segona vegada desenrotllant-se més.

Una frase conclusiva segella, amb sa tristor, el plany de la primera frase:



El compartiment del mig és en dos elements.

El primer element és la formosa melodia de la qual havem parlat fa un instant:



En lloc de concloure amb el sentiment de tranquil·litat, s'encadena, modulant, a una mena de *Desenrotllament* inquiet i planyívol:



que puja, grau per grau, fins la *Dominant de re menor*, sobre la qual els seus gemecs s'espaien i, després d'un sobtat esclat, s'apaivaguen amb dolorosa resignació en una lenta caiguda, la qual ve a immobilitzar-se en la *Reexposició*, o *tercer compartiment del Lied*.

En aquest, en lloc de la *frase conclusiva* de la segona idea, comença un magnífic *Desenrotllament terminal*, que és com una mena de *quart compartiment*.

S'inicia pel primer tema en una ombra profunda:





puja amb creixents esforços fins a la *Dominant de re*, sobre la qual es senten els sospirs i les llàgrimes que ja havien testimoniats l'amarga dolor del cor, en el *compartiment del mig*.

Ara, de nou ve a ajupir-se en la *Tònica de re menor*, que sembla engolir tota vida en la mortal obscuritat; *re menor*, el to de fatalitat escollit per Beethoven per a expressar la dolor i la revolta de la *Sonata op. 31 núm. 2* i l'ombra poderosa del *primer moviment* i del *scherzo* de la *Novena simfonia*!

En aquest to de *re menor*, ara, aquí sols uns fragments del *primer tema*. desolats, corferits, ploren en la nit, la solitud i la fatalitat.

No era altra cosa que un mal somni enmig les tenebres... I ara, amb la matinada que arriba, la claror, feliçment, desperta la confiança i la tranquil·litat en el paisatge i en l'ànima.

Es el *Minuet*, de tendresa juvenívola i esbargida que, lentament, torna i dansa amb gràcia bondadosa i elegant.

Menuetto.
Allegro.



Trio.



El jorn creix i en la llibertat joiosa i clara del camp, la jovenalla ve a jugar i a riure...

Deliciós i inesperat és aquest *Rondó*.

El seu refrany no és fet més que d'aspiracions que, amb dubtes rítmics i harmònics, proven d'aconseguir la fi de llurs innocents desigs:

Rondo
Allegro.



La primera cobla ve a enrotllar-se al voltant de la Tònica:



i d'ella, ben aviat, s'escapa amb riures lleugers i clars. Llavors, sobre la Dominant de la, deliciosament juguen les noietaes amb lleugeresa de papallones besant les flors:





Ve el *segon refrany*.

Un colp sobtat i pesant, en *si bemoll*, interromp el joc. Amb mala humor i nerviositat, la *segona cobla* ve a moure's sense saber ben bé allò que vol:



El *refrany* queda indecis i contristat. Interroga:



Llavors, com boira misteriosa, s'esborra la mala visió.

I el *tercer refrany* s'entrega de nou al joc.

Però la *tercera cobla* resta més inquieta i, desenrotllant-se, la cèhula inicial del *refrany* sembla cercar l'assegurar-se de que el mal home verament ha fugit.

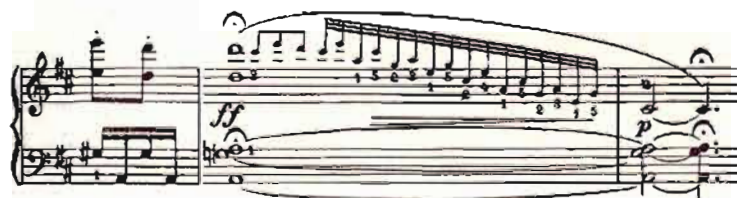
Una carícia bellugadissa de l'oreig vol esborrar millor encara el desagradable record:



El quart refrany intenta començar de nou el joc, però els seus elements, ara, no són ben bé de conjunt:



Lavors un *Desenrotllament terminal* multiplica el primer tema i el condueix fins a un bonic esplai sobre la Dominant.



Però una melangia resta encara en el cor.

Per a dissipar-la, l'oreig, amic de la clara jovesa, ve a jugar amb les branques florides i amb els cabells negres o daurats de les noietes ara de nou somrients i enjogassades.

SONATA, OP. 109, en mi major

La Sonata op. 109 data del 1820 i fou publicada en 1821.

Es una suau meravella de bondat exquisida, de commovedora tendresa i de celestial claror.

Es un cant de l'ànima i una aspiració del cor, a l'ensem fresca com la primavera i ardent com l'estiu.

El *primer moviment* és un poema que restarà sempre com quelcom d'inesperat i d'exquisit.

El seu *primer tema*, curtíssim, lluminós i ingenu:



és l'ardent aspiració d'un cor pur que, amb tot l'amor, s'entrega a la *segona idea* que, no menys ardent però més inquieta, el rep amb un gran crit, fins al fons de la seva ànima, i l'abraça extasiada.



Amb tota dolcesa es fonen els llurs cors, mentres parla i s'exalta amb entusiasme el *primer tema* en el seu *Desenrotllament*.

Apar magnífic i triomfal en la seva *Reexposició*:



S'endolceix per a poguer-se apropar a la dolça i melangiosa *segona idea* que li respon amb la més gran emoció. Sospira, suplica i es dona amb tota la seva tendresa, amb la dolçor d'un amor paradisiac.

Llavors, en el *Desenrotllament terminal*, el *primer tema* murmura les més

tendres coses, i la llur felicitat és tant gran que no hi han pas paraules per a expressar-la.



Semblen no tenir més que una sola ànima els dos éssers que tant s'estimen...

Romanen enllaçats, confosos en l'etern amor, damunt del qual canten els àngels de Déu, en la blavor d'un dia eternal.

Rústec i inquiet és el *Prestissimo* que segueix. Va de pressa, ple de sufocació, obligat com sempre a marxar i marxar sens fi ni terme.

Es en forma de *Sonata* amb dos temes, *Pont* i *Desenrotllament*.

Tots aquests elements resten ombrosos i inestables.

El primer tema amb la doble melodia de la seva primera frase:



La seva segona frase que es repeteix dues vegades:



El Pont, misteriós i indecis:



La segona idea amb ses tres frases:

Primera frase:
(amb el mateix ritme
que el Pont)



Segona frase:



Tercera frase:



Tot apar com nerviós i inquiet.

El *Desenrotllament* per la cèlula inicial del *primer tema* cerca i dubta més, però no porta cap canvi d'atmosfera per a la *Reexposició*.

La *conclusió* és brusca i sorruda, i trenca curt la prolongació d'aquesta marxa mal partida.

Religiosa, celestial, és l'admirable cantinela que serveix de *tema* a les *variacions* amb les quals fineix aquesta bella obra.

Es una *frase binària* impregnada de pregon recolliment i de lluminosa i humil bondat.

Canta una suau lloança i aspira amb dolça paciència a l'infinida pau del Paradís:



Més suau encara i més lluminosa apar la primera Variació. Canta amb èxtasi, fixa la mirada dalt del Cel:



La segona Variació és doble, cada període essent variat successivament de dues maneres.

La primera forma de variació és ondulant i lleugera:



D'ella surt la segona forma, duet tendre i apassionat que puja grau per grau, com estrenyent-se en greu i ardent tendresa:



Tot seguit la frase cau en apacible conclusió.

La *Variació tercera* és un joc contradictori entre dues parts que s'en van sempre en sentit contrari, semblant successivament marxar l'una contra l'altra o evitar-se:

Var. III.
Allegro vivace.



Però no és més que una apariència, un joc exterior. Vet'aquí la *Variació quarta* en la qual canten felices les dues veus amoroses. A l'entorn d'elles, tot un estol d'ànimes germanivoles i sortoses, canten també amb enamorada reverència.

La lloança bella, s'aixeca a son torn i s'inclina amb un ritme bategant d'encenser:

Var. IV.
Etwas langsamer als das Thema.
Un poco meno andante, cioè: un poco più adagio come il tema.



¡Quina admirable floració del Tema!

¡Quina deliciosa, extasiada tendresa somou i vincla aquests ben aimats plens de benaurança que viuen per sempre units en l'amor! ¡Oh quina dolcesa i adoració d'Ahelúia té aquesta variació, potser la més suau lloança del diví Amor que surtí del cor de Beethoven!

Llavors arriba inopinadament la *quinta Variació*, molt amplificadora, que ve a pertorbar la pau deliciosa dins la qual somniaven els cors feliços.

Es una *marxa-fugato*, feta amb un *Subjecte* eixit del començ del *Tema*:

Allegro, ma non troppo.



Robusta, poderosa, avança, pas a pas, des del greu fins a l'agut de l'escala sonora, anant de la *Tònica* a la *Dominant*, com el *primer període* del *Tema*, però seguint camins molt diferents.

El *segon període* és encara més amplificat i el *Subjecte* presenta una nova deformació del motiu inicial:



Després d'haver assolit, en força, tot el desplegament de la variació, el *darrer període* es dit de nou, però com de lluny, i el brillant i mogut estol calla i desapareix en la nit.

Com ix el sol al despuntar el dia sobre la mar, o per damunt la boira estesa en la vall o la planura, així apareix la melodia del *Tema*, en la *sisena variació*, sobre la línia horizontal del *pedal de Dominant*, les notes repetides del que bateguen com en un *vibrato* d'instrument d'arc, fins a centellejar lluminosament en un *trino*, cada vegada més i més ràpid i potent.

Tempo I. del tema.

can/cabile



Creix i creix sempre en intensitat, mentre la claror illumina el paisatge i amoreix les ànimes que de nou canten el seu perpetu amor.

El cant amb la llum ix de per tot arreu, despedint raigs de sol i dels cors per damunt mars i muntanyes, dins les ànimes dels homes i dels àngels.

Fins al zenit, sembla pujar i pujar encara; pujar sempre.

Llavors, deixant les últimes altures, amb la dolça majestat de la puresa celestial, més admirable que mai, lentament davalla, en la blanco, daurada del vespre, el sol de vida, el sol de Déu.

I els homes de bona voluntat, llavors, s'agenollen i s'aquieten en la maternal immensitat.

Cloent els ulls, miren en el llur cor la Llum immaterial; immòbils, escolten la veu espiritual i suavíssima dels àngels.

Conhortats, endolcits, es recorden de la divinal promesa.

I de llurs llavis enamorats, de nou, en la melangia de la terra, murmuren el *Tema*, en la glòria inicial de sa nuditat immaculada, el *Tema* de pau i de bondat, el *Tema* de pregària i d'obediència, el *Tema* formós i dolcíssim que gronxa l'ànima amorosa amb l'esperança de la vida perdurable en l'èxtasi de l'Amor.

SETENA SESSIÓ

(31 de maig de 1926)

SONATA, op. 12, núm. 3 (*mi bemoll major*), per a piano i violí.

SONATA, op. 14, núm. 2 (*sol major*), per a piano.

SONATA, op. 30, núm. 2 (*do menor*), per a piano i violí.

SONATA, op. 110 (*la bemoll major*), per a piano.

La Sonata op. 12, núm. 3, data del 1798, any que fou molt fèrtil per a Beethoven en la composició de sonates.

Les tres sonates op. 10, la sonata op. 13, les dues sonates op. 14 per a piano i violí foren escrites, efectivament, en aquest mateix any.

El *primer moviment* de la sonata aquesta és d'una escriptura instrumental molt brillant. Rares vegades Beethoven va fer ús d'una escriptura tan ampla, sobretot en les sonates per a violí, en les quals sembla, amb raó, preferir una manera més cantant.

El *primer tema*, format per dos petits elements, s'inicia amb un caràcter d'*obertura*:



El *Pont* és encara més mogut:



però va calmant-se una mica quan es troba prop de la *segona idea*.

Aquesta, la formen tres frases i una coda.

La primera frase, l'exposa el violí i és repetida pel piano:



La frase complementària és un brillant diàleg entre els dos instruments:



Després de la seva enèrgica conclusió, cau en una frase conclusiva de disposició molt orquestral:



la qual fineix amb una coda feta d'arpegis sobre la Tònica de si bemoll, que es transforma en Dominant de mi bemoll per a la repetició de l'Exposició, o per a encadenar-se amb el Desenrotllament.

Aquest és fet amb els brillants períodes de la segona idea i amb la seva frase conclusiva, ara molt encertadament amplificada. Modula fins a do bemoll, tonalitat dita de la sexta napolitana del to principal, o sigui l'apoiatura tonal superior menor de la Dominant del to principal.

En aquest to de do bemoll apareix una curtíssima però expressiva nova frase:



que serveix per a afirmar més el to de mi bemoll en el qual es fa la Reexposició.

Aquesta és construïda com de costum.

Després de la seva *coda* es troba un petit *Desenrotllament terminal*, amb els elements del *primer tema* i amb un record de la *frase complementària de la segona idea*, la qual acaba el moviment dins el mateix caràcter de grandesa i de llibertat, fins en la delicadesa d'expressió, caràcter que ha restat constant durant tot aquest moviment, emparentat, d'altra part, amb l'expressió de la *Simfonia heroica*, la qual data de la mateixa època que la sonata aquesta.

L'*Adagio con molt' espressiono*, que segueix, és un *Lied* amb tres compartiments, construït de fàcisó una mica especial. És en *do major*, oferint així una relació tonal semblant a la ja establerta en la *Sonata op. 7*, també en *mi bemoll*, i en la qual l'*Adagio* és igualment en *do major*, tonalitat que projecta damunt l'obra una serena tranquil·litat, la qual molt singularment aclareix el seu to general de *mi bemoll*.

El *primer compartiment* del *Lied* aquest consta d'una frase en *do major* exposada pel piano i repetida pel violí, amb amplificació sobre la *Dominant*, abans de caure en la *cadència*. Tot aquest compartiment és d'un caràcter tranquil i contemplatiu:



El *segon compartiment* actua de *desenrotllament*. És molt expressiu. S'inicia modulant vers els tons obscurs de *fa menor* i de *re bemoll major*. En aquest darrer to s'aixeca una frase que sembla nova, però que prové del *tema inicial* en el seu començ, tenint ara, però, l'expressió més commovedora per l'interior anhel que sosté, engrandeix i escalfa la frase sense destruir el seu sentiment de tranquila puresa:



Puja fins a trobar la *Dominant* de *do*, damunt la qual es detura, i s'abandona al *tercer compartiment*, de *Reexposició*, amb una caiguda plena de lluminós i noble apaivagament.

En aquest *tercer compartiment*, la frase no és exposada més que una vegada, pel piano, i ara més ornada que inicialment.

En lloc de la seva repetició pel violí, ve una *frase conclusiva* exposada pel piano i repetida amb ornaments pel violí, frase de tranquil desig i de quietud.

Just al moment de concloure, la seva *cadència* s'amplifica i es retarda amb una modulació a *mi bemoll*, en la qual tonalitat murmura talment un record del motiu inicial del *Lied*, motiu que es desenrotlla una mica per a acabar, posant-se definitivament en *do major*, amb una suau i tota apacible *coda*, triple repetició, cada vegada més ornada i més conclusiva, de la *cadència perfecta*, expressió sonora sintètica i simbòlica de la pau a la qual tan ardentment aspira, aquí en la terra, l'ànima enyorívola i frisoza.

L'agilíssim *Rondó*, amb el qual acaba l'obra, és en forma de *sonata* barrejada de *Rondó*.

El seu *primer tema*, o *refrany*, és exposat pel piano i repetit pel violí. Conté tres *cèl·lules generadores* que serviran en tot el *Rondó*:



Un petit *conducte*, en el qual la *primera cèl·lula* es desenrotlla una mica:



mena de seguida al *segon període*, en *si bemoll*, que apareix semblant a una *segona idea*:



No és res més que la *cadència* de *si bemoll* tres vegades repetida. La quarta vegada cau a *mi bemoll*, en el qual to es troba de nou el *període inicial* que serveix per a l'acabament de la frase ternària.

La *cobla primera* s'inicia amb el *Pont* (format amb les cèl·lules primera i tercera del Refrany) en el qual la *cèl·lula inicial* interroga bruscament i es respon ella mateixa *per augmentació*, mentre les parts agudes salten alegrement per damunt d'ella amb la *tercera cèl·lula*:



que mena fins a l'entrada de la *segona idea* en *si bemoll*, també formada per la *primera cèl·lula*, ara presentada amb interval amplificat:



Ve exposada pel violí i en companyia de la *cèl·lula inicial invertida* i *per augmentació*; la repeteix el piano, tot embolcallant-la el violí, sota el qual la part baixa del piano saltirona alegrement.

Una *coda* s'esmuny amb tres bellugadisses repeticions de la *cadència*:



La *segona cèl·lula*, llavors, intervé i mena el joc sobre la *Dominant* de *mi bemoll*, la qual fa entrar de nou el *Refrany*.

Aquest per segona vegada no comporta res més que la *frase inicial* dita pel violí i repetida pel piano.

La *cobla segona*, que ve després, té un caràcter de *Desenrotllament*. S'inicia amb la *primera cèl·lula* i desenrotlla un dibuix vingut de la *tercera cèl·lula*, ritmada com en el *Pont*:



Unes ràpides *escales* corren lleugerament en *sol bemoll* mentre el violí i els baixos del piano continuen saltironant sobre notes repetides.

Tot això es reprèn una altra vegada amb altres disposicions instrumentals, però les *escales* i els saltirons ara són en *si bemoll menor*.

Es en *mi bemoll menor* que la *tercera cèl·lula* comença de córrer, ornada, sobre el ritme del violí:



Tots dos, perseguint-se, se'n vénen fins a la *Dominant*, damunt la qual l'*escala*, fent-se *cromàtica*, s'escapa lleugeríssimament per a anar a perdre's en el *tercer refrany*, amb el qual s'inicia la *Rcexposició*.

Aquest *refrany*, ara, no té cap repetició de la seva *primera frase*.

La *segona frase* s'encadena ben aviat amb la *tercera cobla* per mitjà del *Pont* i de la *segona idea*, ara en *mi bemoll major*.

En la seva *coda*, la *segona cèl·lula* s'hi mostra insistent, i un *conducte* més allargat mena a un *Desenrotllament terminal* que fa de *quart refrany*.

Aquest *Desenrotllament* és realitzat per una mena de *Fugato* en el qual el *Subjecte* és format per la *primera cèl·lula* i el *Contra-Subjecte* per la *segona cèl·lula invertida*:

Contra-Subjecte

Subjecte



Corren i salten sempre més i més, fins arribar al *Pedal de Dominant* damunt el qual el *Subjecte* es multiplica, formant una veritable "estreta" que acaba amb *trinos* i amb *arpegis* esclatants.

Llavors una fresca, jovenívola i tota alegre *frase conclusiva*, formada per les notes repetides i la *segona cèl·lula*, ve a pendre comiat del *pedal de Tònica* sobre el qual s'obstina la *primera cèl·lula*:



I l'un i l'altra, tot cantant i gronxant-se amb dolça alegria, van separant-se.

Somrients i maliciosos és saluden els tres joiosos amics com si es donessin la bona nit:



I tots tres, unànimes, deixen el joc i desapareixen al plegat fent tres salts vigorosos.

SONATA, OP. 14, núm. 2, en sol major

La Sonata op. 14, n.º 2, data també, com ja ha estat dit, del 1798. El seu *primer moviment* s'inicia amb un curt *primer tema*, molt graciós, que consta de dos elements:



el segon element:



El Pont melòdic:



és més llarg i condueix a la primera frase de la segona idea, en re major:

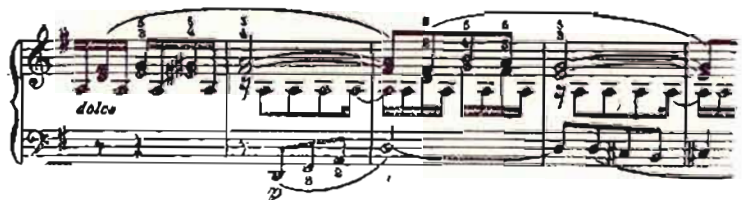


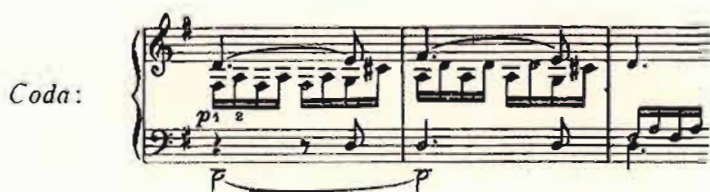
La segona frase és una acariciadora fórmula de cadència que acaba elegantment amb ràpides escales i dolces apoiatures:



La tercera frase fa ús del mateix element rítmic que la segona, però amb una tota altra melodia, la qual, amb la seva Coda, no és res més que un llarg i bonic ornament destinat a fer florir i a afirmar el to clar de re major per mitjà de gracioses línies melòdiques sobreposades:

Tercera frase:





El *Desenrotllament* és fet amb el *primer element del primer tema* i amb la *primera frase de la segona idea*.

La *Recxposició* és normal i acaba amb una *frase conclusiva* eixida del *primer tema*, que apareix complet aquí per a concloure definitivament.

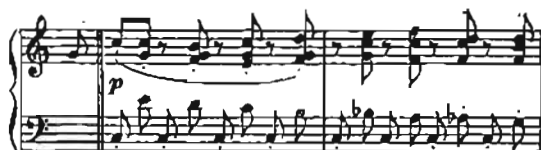
L'*Andante* en *do major*, que segueix, és un *tema amb tres variacions*, en ritme de *marxa*.

El *tema* és amable i espiritual amb les seves oposicions de *destacat* i de *lligat*, les seves sobtades aturades i els seus *accents* inesperats.

En la *primera variació* el cant, sense cap canvi de dibuix melòdic o rítmic, és completament lligat, i una melodia més alta l'ornamenta:



En la *segona variació*, el cant és, al contrari, completament destacat i canviat de lloc mètric. Sota d'ell, els baixos saltironen lleugerament. De tant en tant, inopinats reforçaments vénen per a contrastar:



Després d'un petit *conducte*, la *variació tercera* enteta la melodia sota flexibles arabescos:



Acaba el temps una petita *Coda* semblant al començ del *tema*, però posant ara

interrogació, a la qual la *cadència perfecta* respon amb un joc de ritme i de matisos.

El *Scherzo* que serveix d'acabament a aquesta sonata és un tros de bona alegria que ni té edat ni sabria pendre'n. La peça acaba com si el poeta bufés la seva llàntia, — va dir d'aquest divertiment l'aficionat de Lenz que, si no podia encara penetrar en els augustos misteris de les últimes obres, almenys sabé entendre bé les obres de juvenesa de Beethoven.

Es en forma de *Rondó* amb quatre *refranys* i tres *cobles*, aquest *Scherzo*.

El *refranç* és una petita meravella de llibertat i d'esperit, amb sa lleugeresa i rapidesa de libèl·lula (A). Es una frase ternària que té per període del mig un passatge enjogassat posat sobre la *Dominant* (B).



La primera cobla és un altre joc fet d'oposicions dinàmiques i ritmiques:



Després del *segon refranç*, un petit *conducció* encadena amb la continuació del divertiment del *refranç*, però modulant a *do major*.

En aquest to es presenta la *segona cobla*, feta d'un nou element, més melòdic i tranquil:





El refrany comença a impacientar-se de la seva immobilitat i s'introdueix en el to de *do major* per a fer-ho desviar tot sobre la *Dominant de sol*.

I llavors pot llançar-se lliurement al seu joc per tercera vegada.

La cobla tercera fa de *Desenrotllament*.

S'inicia amb la continuació del refrany, però aquest comença de dubtar i s'equivoca de tonalitat.

Retornat de nou a *sol major*, el quart refrany conclou l'obra amb jove-nívola gràcia, i desapareix sobtadament amb la mateixa rapidesa amb la qual ha aparegut al començ del *Scherzo*.

SONATA, OP. 30, núm. 2, en *do menor*

La Sonata op. 30 núm. 2, data del 1802. Es una de les sonates de més gran envergadura, sostenint poderosament el sentiment heroic que forma el fons del pensament de l'obra.

El primer moviment és superb de concentrada grandesa i de nerviosa i intel·ligent vigoria. Una flama ardent, però tènica, sembla constantment cremar dins ell.

El primer tema, sever, enèrgic i xardorós ensems, apar com avariciós de paraules. Comença al piano amb dues afirmacions, breus i serioses, les quals, no obstant, dubten al moment mateix que afirmen; la primera vegada sobre la Tònica de *do menor*, la segona sobre la Sub-Dominant, però el tema no pot continuar i cau dubtant sobre la Dominant:



El violí s'apodera de la cèl·lula inicial, i mentre el piano rondina amb un pedal de Tònica, mena el tema fins a una afirmació conclusiva sobre la Tònica.

El Pont repeteix tres vegades el període conclusiu del primer tema, la segona vegada finint bruscament amb nerviosos acords i la tercera vegada,

cercant el deixar aquella Tònica de *do menor* però, no podent aconseguir-ho, retornant més nerviosament encara a la seva brusquetat, pegant dos cops irritats sobre la *Dominant de mi bemoll*.

Llavors, al lluny, la primera frase de la segona idea passa com una marxa altívola i inflexible:



La segona frase és una creixent i moguda progressió sobre el pedal de *Dominant de mi bemoll*:



que resol a la Tònica amb l'entrada de la tercera frase. Aquesta és una insistent repetició de la *cadència perfecta* al piano, mentre el violí corre nerviosament en mig d'ella amb *escales i arpegis destacats*:



Sobtadament s'aturen el piano i el violí i llavors el piano amplifica la *cadència* amb un magne esplai tot impregnat de noble lirisme:



Després ve una repetició de la tercera frase, amb el cant confiat al violí i les *escales i arpegis* al piano. Però la floració melòdica de la cadència desvia

la frase que sembla trobar obstacles en el seu camí i no pot concloure.

Llavors és una frase de *Coda*, eixida de la *primera cèl·lula*, que resta rondinant a la part baixa del piano, mentre s'aixeca del violí una nova melodia:



Continua aquesta disposició, modulant, per a formar *Desenrotllament*, fins que la *primera cèl·lula* s'apodera completament de la situació, sobre la *Dominant de do menor*.

Després d'un concentrat i enèrgic creixent, canvia sobtadament el to, i és en la *bemoll* que s'encadena a la marxa de la *segona idea* que fa, llavors, un llarg *desenrotllament*, més mogut i modulant, en el qual el tema sembla combatre amb ell mateix.

Retornat a la *Dominant de do menor*, s'hi posa amb un persistent i sever *pedal*, per damunt del qual passen encara fragments de la marxa, reduïda aquí a les seves dues primeres notes, a les quals s'oposa el ritme característic de la *primera cèl·lula*, revelant així el parentiu orgànic ocult dels dos temes que sols difereixen per la llur ornamentació i la llur presentació exterior:

1.ª tema:



1.ª frase del segon tema:



Fi del desenrotllament:



Es un sol i mateix element d'energia i de combat allò que forma el fons del motiu psicològic d'aquest moviment, i són solament els aspectes exteriors, momentanis, de la lluita els que semblen diferenciar-los.

Després d'aquest *pedal de Dominant*, la *Reexposició* es fa, com de costum, semblant a l'*Exposició*, llevat de les tonalitats, que sempre difereixen en allò que pertoca a la *segona idea*.

Aquí, demés, el *primer tema* augmenta encara el seu dubte entre la *Dominant* i l'*harmonia apoiaturada* d'aquesta (la bemoll) la presentació de la qual havia fet el piano, en l'*Exposició*.

Quan és finida la *Reexposició*, un *Desenrotllament terminal* intervé, barrejant encara més que en el *Desenrotllament central* els temes primer i segon.

Pervingut una vegada més a la *Dominant de do*, de nou insisteix, amb un *pedal harmònic*, ara més planyívol.

Es ben notable la insistència d'aquests *pedals de Dominant* en aquest moviment. S'explica perfectament per la mateixa estructura del *primer tema*, que no és altra cosa que una *cadència perfecta* amb una llarga duració de la *Dominant*:



Es aquesta voluntària importància de la *Dominant* en la *cadència* allò que engendra la construcció de les frases, amb aquells repetits i llargs *pedals* que difícilment consenten a cedir el pas a la *Tònica*.

La *Dominant*, aquí, té un paper una mica semblant al que juga en la Sonata dita *Appassionata*: un paper d'oposició a la *Tònica*, i així s'explica un parentiu de caràcter entre el *primer moviment* de la sonata aquesta i el de l'*Appassionata*.

Tots dos són severs, combatius, ombrosos i altívols; tots dos són veres manifestacions d'energia i de dominació moral, sense felicitat.

Aquí, després del plany *cromàtic* amb el qual la *Dominant* expressa en la seva darrera aparició la inquietud de la seva ànima, ella consent per fi a entregar-se definitivament a la *Tònica* amb una sèrie de repeticions de la seva harmonia apoiaturada:



I aquesta *apoiatura de la Dominant* que motiva harmonies i modulacions i tonalitats de la *sexta de la Tònica*, constitueix encara un detall que emparenta l'obra amb l'*Appassionata*.

Així, el consentiment conclusiu de la *Dominant* es fa, en les dues obres, sense portar claror ni pau. S'és sotmesa per la força de les coses, però sense poder trobar cap íntima satisfacció.

Una darrera conclusió es fa aquí amb la unió dels dos temes, el *primer* al violí, el *segon* per l'acompanyament de la seva primera frase, al piano:



Obligat a sofrir la dominació del *primer tema*, lleialment el *segon* l'acompanya, però conserva en el fons de l'ànima l'ombriu sentiment de la seva dissort.

Així es clou aquesta peça de noble música i d'ànima elevada, però significativa d'una vida desgraciada. La voluntat s'hi revela forta, però no serveix més que per a oprimir el cor.

En el to de la *bemoll major* s'és posat l'*Adagio* que segueix, com en *re bemoll* es posarà el de l'*Appassionata*, és a dir en el to de l'*apoiatura superior de la Dominant*, *apoiatura* reveladora de la sensibilitat en l'harmonia de *Dominant*, i tonalitat que resta obscura en relació amb la tonalitat major relativa de la tonalitat principal.

Per això la tranquil·litat d'aquestes peces lentes és un descans en la lluita que caracteritza l'obra, però no testimonia mai l'íntima felicitat expansió del cor.

Aquestes peces són expressives de serenitat i són com una elevació religiosa de l'ànima, com un endolciment de resignació en un cor en el qual el sofriment només s'hi és adormit per un instant, però no ha estat positivament reemplaçat per la dolça satisfacció dels seus desigs.

Són belles, admirablement belles, aquestes obres (sobretot l'*Adagio* aquest), però són tristes com somriures humits de llàgrimes, i s'exhalen com una aspiració vers el Cel, perquè la terra no porta al cor més que contradiccions i penes i dolors.

Noblesa d'ànima, bondat de cor i infinita tristesa canten en el *primer compartiment* de l'*Adagio* aquest, que és en forma de *Lied* amb tres *compartiments*.

El *primer compartiment* el forma una *frase-lied*, que té el seu *primer*

periode exposat pel piano sol i reprès de nou seguidament pel violí amb acompanyament del piano.

Aquest *periode* queda suspensiu sobre la *Dominant*:



El *segon periode* és construït completament sobre la *Dominant*:



i el *tercer periode* pren de nou la melodia del *primer*, però per a fer-la concloure sobre la *Tònica*.

El *segon* i el *tercer períodes* també són repetits pel violí, després que la llur *exposició* ha estat feta pel piano, al joc del qual, ara, el violí hi afegeix inefables sospirs.

El *compartiment del mig* és un cant més planyívol, en la *bemoll menor*, dit la primera vegada pel violí, acompanyat per uns *arpegis destacats* al piano, que donen a aquest una sonoritat semblant a la d'una arpa:



Aquesta frase és dita de nou amb el cant a la mà dreta del piano i l'acompanyament repartit entre la part baixa del piano i el violí. Comença en *si bemoll menor* i modula a la *bemoll menor* per a venir a asserenar-se en la *Dominant* de la *bemoll major*, sobre la qual lentes *escales* s'aixequen com una boira lleugera i lluminosa, en mig de la qual un vol de colomes giravolta, amb igual lentitut, per anar a reposar suaument sobre la *Tònica* de la *bemoll*:



En aquesta blanca pau canta el *tercer compartiment*, amb la corprendora melodia del *primer*, ara embellida entara més per exquisits ornaments del violí, quan canta el piano, o per airoses *escales* del piano que embolcallen la melodia del violí amb carícies d'ales angèliques, quan aquest canta.

També els *segon* i *tercer períodes* apareixen acompanyats per deliciosos i commovedors ornaments, al violí, que formen com un tendre diàleg amb la melodia del piano.

La repetició d'aquests dos períodes és realitzada pel violí amb les carícies bressolants dels *arpegis* i de les *escales* al piano. I la frase creix sempre en commovedora suavitat.

En aquesta pau lluminosa i velada s'inicia un *Desenrotllament terminal*:



però l'harmonia de *do major* detura misteriosament la frase i unes *escales* en *do major*, al piano, pugen amb imperiosa fogositat.

Canta com en somni, en *fa major*, el *primer tema*, i amb dolços sospirs, el violí i el piano vénen a unir-se per a concloure en *la bemoll major*.

Una segona vegada és dit tot aquest petit *Desenrotllament*, però amb canvi d'instruments. Les rudes pujades de les *escales* són, ara, multiplicades entre els dos instruments, i la conclusió de la frase s'orna més deliciosament en-

cara per a posar-se de nou, amb la més excelsa gràcia, sobre la *Tònica de la bemoll*.

Llavors comença una admirable *Conclusió*, en la qual, mentre va sostinent-se la palpitació de llunyanes campanetes, que són com batecs ideals del cor, algunes notes de melodia sospiren somioses. Unes *escales*, al piano, es mouen ondulosament, lleugeres i clares com un fregadís de blanques ales. I una inexpressable i suavíssima pau envaeix l'ànima tota, que sembla fixar-se, immòbil, en la contemplació i en l'adoració, mirant idealment, sense dubte, alguna amorosa i molt bella visió.

¿Quina jovenívola i enjogassada colla dansa en la claror dels camps?

Amb plenitud d'alegria gira i salta, i la frescor dels rostres, i la joia que en ells esclata, i l'exuberància dels vestits clars i multicolors, que fan semblant l'estol de noies a un pom gegant de margaridoies i de roselles, tot afegeix encara més vida i més joventut a la divina infantesa de la primavera i més esclat a la llum meravellosa del dia assolellat.

Es una genial troballa la d'aquesta música tan senzilla com admirablement construïda i realitzada.

El *Scherzo* pròpiament dit fa ús d'un motiu que dona joiosa resposta a la *cèl·lula inicial* de l'obra:

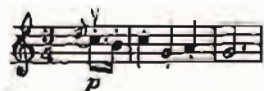
Dominant i Tònica exposa la *cèl·lula inicial*:



el seu esquema harmònic:



Tònica i Dominant respon el *Scherzo*:



el seu esquema harmònic:



Fa ús, de més a més, del *motiu rítmic de la segona idea del primer moviment*:

1.^{er} moviment:



Scherzo:



El *Trio* és una amplificació altrament ritmada del motiu del *scherzo*:



Amb heroica alegria es desenrotlla el *Trio*, disposat en Cànon a l'octava entre el violí i els baixos del piano.

Va i torna la Dansa; salta i giravolta el *Scherzo* i tot anant i venint, el jo-venívol estol, amb desbordada alegria, perseguint-se formalment segons la norma del joc, escandeix joiosament el ritme desvetllador, ara amb el timbal dels llurs talons, que repiquen, ara amb el flabiol dels llurs riures refilaires! Ah que bé han de jugar i riure sempre i sempre, els cors joves i purs que no saben ni coneixen encara de la vida cap altra cosa més que la fresca matinada de la vital primavera!

Però ben aviat és esborrada la innocent i joiosa visió. Tot al contrari s'esdevé. Forces rudes i batalladores, emboscades en la nit, fan irrupció al mig del dia dins el misteri torbador de la vida, i com feres salvatgines, es llancen brutalment contra l'ànima jove i bona, destruint per sempre la seva placidesa i la dolça llibertat del seu pur esbargiment.

Es el *Final*. El *Final* que ve a donar al joc un caràcter feréstec i opressiu, emparentat amb la concentrada i ruda energia del *primer moviment* de l'obra.

Es en forma de *Rondó-Sonata*, aquest vigorós *final*. El *refrany*, que fa de *primer tema*, és construït d'una manera especial. La seva forma és ternària.

La *primera frase* és construïda amb dues *cadències*, dues vegades repetides, la primera vegada anant a la *Dominant*, la segona a la *Tònica* de do menor.

La *primera cadència*, suspensiva, anant de la *Tònica* a la *Dominant*, serveix de base a una ornamentació rítmica i harmònica característica d'aquesta obra.

La *Tònica* no serveix aquí més que de punt de partida a vuit repeticions del *la bemoll*, *apoiatura* de la *Dominant*, aquest *la bemoll* que juga en tota l'obra un remarcable paper, sempre expressiu.

Aquesta *apoiatura*, que havia sensibilitzat la *Dominant* en el *primer moviment*, i que ha engendrat després el to de la *bemoll major*, en el qual ha estat feta la commovedora contemplació de l'*Adagio*, pren aquí un caràcter de violent oposició a la *Dominant*, com el pren el *re bemoll* en l'*Appassionata*.

Beethoven, aquí, pega tossudament vuit cops creixents amb aquest *la be-*

moll, i quan aquest és resolt amb ràbia damunt la *Dominant*, aquella *Dominant* sembla rompre's i no pot continuar:



Una *segona cadència*, també de *Tònica a Dominant* que, tímidament, ve després, fa l'efecte de romandre sempre damunt la suspensió de la *Dominant*, aquí tan implacablement malmesa per la seva *apoiatura*:



Una *segona vegada* és dit tot aquest període, però, ara, la *Dominant* que hi és encara i dubta, cerca no obstant refugi vers la *Tònica*:



Llavors s'exposa la *segona frase*, més melòdica, que canta melangiosament sobre la *Tònica*, però per a caure també vers la *Dominant*:



i la *primera frase*, venint de nou, pega encara els seus ferrenys la *bemoll* que, ara, ja no es resolen sobre la *Dominant* de *do*, sinó sobre la de *mi bemoll*:



Aquesta modulació dona naixença al *Pont* que, tot corrent d'ací i d'allà:



s'aclareix una mica per a poder-se apropar a la *segona idea*. Aquesta és en dues frases.

La *primera frase* consta d'una mena de fanfara, iniciada pel violí, a la qual respon el piano amb set repeticions d'un *si bemoll*, *Dominant de mi bemoll*:



oposant així la resistència d'una *Dominant* a l'atac del *sisè grau*, que li fa el *Refrany*.

Un *segon període* modula una mica, però ve a concloure en *mi bemoll*.

La fanfara reprèn de bell nou, però en *mi bemoll menor*, i el *segon període* modula altrament, abans de cloure's, vers la *Tònica de mi bemoll major*.

Llavors, sobre la *Tònica*, ara repetida als baixos, una *frase de conclusió* ve a repetir-se dues vegades:



D'ella n'ix un *petit conducte* que, posat sobre la *Dominant de do*, serveix d'engranatge a la *cèlula inicial del Refrany*:



La *Dominant* fuig, i el *Refrany* ve, per segona vegada, amb tot el seu caràcter violent i irascible.

La *segona frase del primer tema*, no obstant, apar aquí en la claror de *do major*, i una nova frase, que n'és eixida, dansa i canta amb gràcia i alegria:



Però aquesta expansió no té pas una llarga duració. Tot seguit fa irrupció el *Desenrotllament*.

Aquest es fa amb la *segona frase del refrany*, que canvia inesperadament de caràcter. Aquest element, que fins ara havia estat sempre dolç i més aviat alegre, s'enfosqueix també, i, ombrívolament, es desplega en la lluita d'un *fugato* creixent i mogut. La *cèl·lula inicial del refrany* li fa de *Contra-subjecte*.

La lluita concentra les seves forces fins que totes vénen a caure sobre la *Dominant de do*.

I la *Reexposició* comença amb la constant oposició del *Refrany*. Però el *la bemoll*, ara, pren encara un altre aspecte. Canvia rudament en un *la natural* que mena al to de *si bemoll menor*:



en qual to la *segona frase*, trista i com desterrada, canta amb timidesa. És desenrotlla, modulant a la *Dominant de do menor*, damunt la qual es troba amb el *Pont*.

La segona idea és, ara, en *do menor*, i quan ve el *conducte d'encadenament*, aquest es desenrotlla més que en l'*Exposició*, i mena al *quart refrany*, servint-se de la mateixa *Tònica de do*.

En el *quart refrany*, el *la bemoll*, sempre violent, consent, no obstant, a fer-se *Dominant de re bemoll*:



el qual *re bemoll*, cedint sempre més i més, modula amb la segona cadència del *refrany*. Amb dubtes i sospirs, ve a posar-se sobre la *Dominant de do*.

Un *Desenrotllament terminal* de la *cèlula inicial del Refrany* serveix de *tercer període*, fent de pressa l'afirmació de la *Tònica*, pel violí, amb innombrables repeticions del *do*, talment com una trompeta, mentre el piano conserva un *pedal de Tònica* del mateix to, per mitjà de la *cèlula inicial* sempre repetida:



Una *frase conclusiva* barreja, amb una enèrgica concentració, el *primer* i el *segon temes*, la *cèlula inicial* i el *Pont*:



Apareix aquí, encara més, el parentiu dels temes amb la cèhula inicial del primer moviment:

elements de la frase
conclusiva del final:



cèhula inicial del
primer moviment:



I la *Dominant*, triomfadora, pega i pega insistentment els seus *sol* en llargues duracions, mentre apareix, ja com a últimes vegades, el *la bemoll* en derrota, que la *cadència perfecta*, proclamada amb trepidant insistència, vol esborrar per sempre. El *la bemoll* no resta més que un senzill i nerviós *accent* d'una *escala descendent* que segella vigorosament l'última *cadència*, arribada, per fi, a la gloriosa proclamació del triomf de la *Tònica*:



Triomf violent, doncs, triomf momentani!... Ben aviat, en alguna altra obra, Beethoven de nou dirà la continuació de la batalla... la batalla a la qual sempre l'ha condemnat el seu desgraciat destí.

SONATA, OP. 110, en la bemoll major

La Sonata op. 110 data del 1821.

Aquesta magnífica sonata canta especialment l'estat moral de Beethoven, en relació amb ell mateix, com ho farà el *quinzè quartet*, l'op. 132, que conté la *Cançó a la Divinitat*. Però la sonata expressa més els estats d'angoixa i de malaltia que no pas el *quartet*, escrit quatre anys més tard, el qual no expressa gairebé altra cosa més que els sentiments de reconeixença per haver guarit.

El *primer moviment* de la sonata aquesta s'inicia amb un *primer tema* format per dos elements.

El *primer element* és un *Tema generador* que donarà el *Subjecte de la Fuga*.

El *segon element* és una frase molt melòdica eixida, com una mena de *Variació amplificadora*, de la substància del *primer element*.

Els dos elements formen així una sola frase en dos períodes, de la qual el *primer període*, més concentrat, consta de dues cadències, la *primera cadència* anant de *Tònica a Dominant* (A), la *segona cadència* de *Sots-Dominant a Dominant* (B), essent aquesta completada per un lliure ornament que cau sobre la *Tònica* amb la qual s'inicia el *segon període* (C).

Primer element Segon element

Moderato cantabile, molto espressivo.

I — V IV — V I
ornat per
I — IV

cresc.

El *segon període* consta de quatre cadències, les quals, d'una part, corres-

ponen amb les *cadències* del *primer període*, i, d'altra part, lliguen aquestes entre elles, o donen una *vàlua estructural* a unes *cadències* que no havien estat més que purament *ornamentals* en el *primer període*:

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves, and the second system has three staves. Chord symbols are written above the notes: I, V, IV, V, V, I in the first system; and I, V, V de IV - IV, IV, V, V, I in the second system. A box at the bottom of the second system contains the text "cadència suplementària o de junció".

Aquesta frase, damunt la qual Beethoven ha apuntat la indicació: *con amabilità*, és plena d'aspiració, però també de deslliurança.

La seva melodia, en els seus extrems contorns, puja grau per grau, en dos fragments anant cadascun de la *Tònica a la Dominant*, donant així un sentiment d'esforç deslliurador, en mig d'una creixent claror:

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves, and the second system has three staves. The melody is written in the upper staff of the first system and the upper staff of the second system. The melody rises in pitch and intensity, culminating in a final cadence.



Després ve el *Pont*, molt agògic, ensens clar i inquiet. Uns cops de vent lleuger entrenen els *arpeigs* en garlandes, mentre uns pesants *pizzicati* dels baixos semblen oprimides palpitations:



Com el *primer tema*, el *Pont* puja grau per grau, anant encara més amunt per a trobar la *primera frase de la segona idea* que, ella, canta, apassionada i tendra, en la regió més enlairada, i dolçament en davalla, en la seva primera part, per a aspirar després més i més, entre inefables sospirs i creixent pregària (A).

La *segona frase* és encara més frísosa d'un indicible anhel. Les seves veus melòdiques, en l'ardor de llur desig, s'allunyen cada vegada més l'una de l'altra, esclatant en formidable aspiració (B).

Després d'un rompiment sobrevingut en els punts extrems de la progressió, a causa de l'excés de tensió del *primer període* d'aquesta frase, un *segon període*, que no és altra cosa més que una doble *cadència conclusiva* a la Tònica de mi bemoll, s'apaivaga poc a poc, encara sospirant, però humilment i apaciblement sotmès (C).

Llavors la melodia de la *tercera frase de la segona idea* acaba la conclusió amb lentes espirals que s'enrotllen amorosament entorn de la *Dominant* i de la Tònica, i s'aixequen en una tranquil·la i clara ascensió (D).

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system, labeled 'A', begins with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat major). The tempo/mood is marked 'p molto legato'. The second system, labeled 'B', continues the melody and includes a 'cresc.' marking. The third system, labeled 'C', features a 'f' (forte) dynamic. The fourth system, labeled 'D', includes 'cresc.', 'dim', and 'p' markings. The final system, which is unlabeled, ends with a 'dimin.' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

El Desenrotllament s'inicia amb un petit conducte format pel dibuix del primer compàs de la primera frase de la segona idea, ara en triple lentitud, i menant de mi bemoll a fa menor.

En aquest to tranquil i apagat es desenrotlla el començ del primer element del primer tema, primerament amb l'acompanyament del segon element. Aquest acompanyament és reemplaçat, després, per onejants i expressius dibuixos de violoncel.

Tot el Desenrotllament, que comença en l'obscuritat de fa menor i es fa pel primer tema, creix sempre i sempre en inquietud i en enfosquiment, fins al to de si bemoll menor. Llavors es produeix una transformació de sentiment,

expressada per la modulació a *la bemoll major*, i la *cadència perfecta* d'aquest to.

La recerca inquieta i dolorosa del *Desenrotllament* es detura i una dolça claror porta la pau a l'ànima.

En mig d'aquesta tranquil·litat comença la *Reexposició*, en la qual el *primer element del primer tema* apar acompanyat pels dibuixos moguts del *Pont*.

El *primer element del primer tema* és dit una altra vegada, però sobre altres graus de l'*escala*, i modula a *re bemoll*, en qual to el *segon element del primer tema* comença de reexposar-se, però no continua, i una exquisida modulació, per enharmonia, fa acabar immediatament la frase en *mi major*, per mitjà del *Pont*.

La *primera frase de la segona idea* també comença en *mi major*, però modula ben aviat, ombrejant-se, i tot el seguit de la *segona idea* és en el to principal de *la bemoll*.

La tranquil·la ascensió, ja assenyalada en l'*exposició*, ara s'encadena amb un petit *Desenrotllament terminal*, iniciat per la continuació de la *coda* precedent, amb un record molt fugitiu del to de *mi bemoll*, i una lenta caiguda que, amb dolços planys i tranquils sospirs, mena el *Pont* per primera vegada vers el to principal de *la bemoll*.

Una *frase conclusiva* entra com un record de l'*element inicial del primer tema*, que ve a donar fi al moviment amb una melangiosa i tendra *cadència*.

El *Scherzo* que segueix és com una misteriosa i ràpida dansa, en la qual s'oposen alguns passos de marxa i alguns salts vigorosos i ritmats.

Sembla que l'extraordinària i fantàstica dansa es trobi disposada com en dues línies de dansaires que es miren cara a cara. Alternativament, avancen l'una contra l'altra, o reculen (A). De moment, els ferrenys dansaires marxen tots plegats, i salten l'un darrera l'altre (B). El *període del mig* sembla dansat per un grup femení, ensems somrient i melangios (C). Dubta i s'entreté.



Rudament el grup masculí fa dos passos per a allunyar-se. Però sobtadament s'atura i, malhumorat, en tres salts decisius, acaba la figura del ball.

El joc es repeteix una altra vegada i després sobrevé el *Trio*, en el qual el grup femení s'escampa, corrent endavant, seguint onduloses línies, i quan s'ha apropiat massa, recula amb un crit i un gran salt, mentre el grup masculí avança vers l'altra amb passos desgarbats i dubtosos:



Aquest joc queda en suspens i el *Scherzo* de nou comença. Després acaba definitivament, i com amb pena desapareixen els dansaires, amb set salts més i més esllanguits i melangiosos. Sobre el setè, una pàl·lida claror sembla anunciar-se amb l'harmonia de *fa major*, però s'apaga immediatament i resta suspensiva, mentre s'aixeca, de la profunditat dels baixos, una misteriosa interrogació:



Llavors comença un sublim *Interludi-Introducció* que sembla descriure una commovedora escena.

Diríem que, en mig de la immensitat i en mig de la nit, es veu, esma-perdut, un ésser desgraciat i solitari.

Una orquestra ideal posa davant els ulls del nostre esperit un paisatge immens i desolat, en les tenebres del qual jau l'infortunat carregat de sofriment i de desesper:

Adagio, ma non troppo.



Penosament s'aixeca i fa algunes passes lentes i sense objecte. Aixecant, llavors, amb esforç els seus braços vers el Cel insensible, exhala la seva desolació amb els planys més inefables i les llàgrimes més desconsolades. Amb sanglots perllongats i repetits, plora i plora, cada vegada més intensament, mentre el seu esperit dolorós evoca el record de la seva desil·lusió i del seu infortuni.

I l'*Arioso dolente* ve a dir per sempre a Déu i als homes, en el cant més sublim i més humà que potser la Música hagi pogut mai expressar, l'eternal tortura i el decaïment del cor en la vida d'aquest món, que no porta a l'home més que constants i creixents ocasions de sofriment i de dolor.

La sublim frase es lleva i cau de nou, en alternatives desolades, amb la més gran intensitat d'emoció.

Comença en la calma ombrívola de la *bemoll menor*:

Adagio, ma non troppo.

En tres ondulacions de la melodia, pujant, pujant amb una suplicació que va prenent més ardència, assoleix el to de *do bemoll major*, en el qual, momentàniament, reposa la melodia.

El seu *segon període*:

intenta encara aixecar-se, però ja no té força, i, després d'una primera llarga ondulació, anant de *re bemoll menor* a la *Dominant de la bemoll menor*.

ella no pot fer altra cosa que plorar i plorar durant tota l'última caiguda de la cadència de *la bemoll menor*.

Per moments sembla cercar punt de sosteniment, sigui el que sigui, que li serveixi de refugi per a la seva vida sense forces... Crida i suplica en va!... Déu és sord o el Cel és buit. No hi ha res més que dolor!... I en la seva terrible solitud, humilment s'inclina, es resigna sense esperança i, vençuda, per sempre es lliura a la mort.

Però una misteriosa i inesperada força ha obrat en la ment de Beethoven i, en lloc de la mort consentida, la vida reneix de bell nou en el seu esperit.

Es la *Fuga* que mostra l'esforç d'una vital voluntat contra el no-res que volia engolir l'ànima feta per a l'Ésser i la Vida.

El *Subjecte* d'aquesta *Fuga* és una simplificació de l'element inicial del primer moviment:



Descriu admirablement una marxa voluntària i, de més a més, viva i sana.

Però quan sembla que el malalt hagi recuperat completament la salut moral i física, sobtadament sembla rompre's i caure tot en un abisme més profund encara que aquell del qual acabava afortunadament de sortir:



I l'*Arioso* no troba ni tan sols la força de parlar o de cantar.
Perdendo le forze, escriu Beethoven.

I la repetició ornada de l'Arioso, en el to dramàticament ombrós de *sol menor*, no és res més que un continu sospir; un seguit d'arrencades impotents que van avançant penosament per damunt l'antic camí de la melodia:



Quina amargor irònica la d'aital guariment per a caure de nou i més avall en les tenebres de la malaltia i de la dolor!...

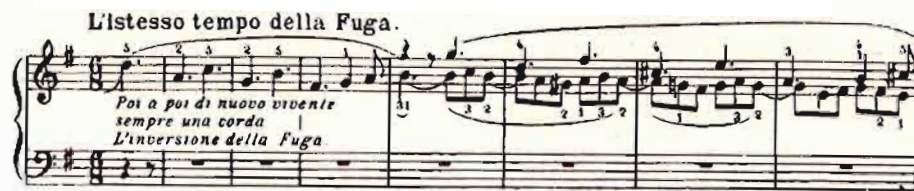
Ja no té ni tan sols la força de plorar, la força de sospirar, la força d'ésser...

Cau, cau, ara ben cert que per sempre, en la tomba i en l'abisme!...

Però... quina inesperada gràcia novament toca, amb la seva ala vivificadora, l'ésser dissortat que jeia en el desesper i en la mort?...

Poi a poi di nuovo vivente, ara escriu Beethoven, per a la reaparició de la Fuga, que es presenta, amb el seu *Subjecte invertit*, en mig d'una fresca claror, després d'un formidable creixent sobre l'harmonia de *sol major*. Sembla traduir la resurrecció de l'ésser, encara dubtós i deprimat, que torna a veure la claror del dia:





De nou revenen les forces, poc a poc, i la marxa es fa més ferma, i devé més sonora la veu:

Subjecte per augmentació:



Meno Allegro.



El Subjecte s'apropa al to salvador de la bemoll major i es forma per augmentació, en sentit ara dret, ara invertit.

El guariment ara és ben cert, i l'ànima sent recobrar el seu coratge i la seva esperança, ressorgides amb la salut.

Llavors la reconeixença l'emplena tota, i fa pujar envers el Déu misericordiós, que si ha afligit és per a donar un major bé, el seu agraïment, en un cant de formidable alegria, que comença des del fons dels baixos fins a aconseguir les regions més enlairades de l'escala sonora, en una sublim i gegantesca amplificació del Tema generador, Subjecte de la Fuga de resurrecció, gràcia de salvació, marxa de potència i cant de glòria i de perdurable reconeixement.

VUITENA SESSIÓ

(11 de juny de 1926)

SONATA, op. 12, núm. 1 (*re major*), per a piano i violí.

SONATA, op. 90 (*mi menor*), per a piano.

SONATA, op. 47 (*la major*), per a piano i violí.

SONATA, op. 111 (*do major*), per a piano.

El programa d'aquesta última sessió ha estat compost expressament per a presentar una mena de resum de les modalitats més característiques del pensament de Beethoven, en les Sonates.

Aquest programa s'inicia amb la *primera Sonata per a violí i s'acaba amb l'última Sonata per a piano*, passant per la *darrera Sonata de la segona manera*, l'op. 90, *per a piano*, i per la gran *Sonata dedicada a Kreutzer*, que és una de les tres més importants sonates per a violí i piano, i la més desenrotllada de totes.

En aquest moment emocionant de tancar els llibres de tan bellíssima música, i d'acomiarar-nos fins a la temporada de tardor, podrem així servir més present, en una sintètica ullada, la magnífica visió del llarg camí de música i de bellesa que Beethoven, a mida que les desfullava la seva vida, empedrà amb les joies genials dels seus amorosíssims afectes, els quals tan aviat li portaren potents i inesperades alegries, com pregoníssimes dolors; ingenus o rústecs divertiments, com insondables meditacions de filòsof o inefables contemplacions de sant; frisós i ansiós anhel, com formidable energia; claríssima esperança, com punyent enyor del cor solitari; dolorosíssim desesper i ferrenya revolta, com humilíssima resignació i adoració.

Es un camí pel qual deu peregrinar-se sempre amb admiració i humilitat, amb devoció i pietat, amb amor sobretot, perquè l'Amor i la Dolor són els qui l'han fet i l'han seguit, i és a l'Amor sol que ha estat llegat pel geni.

Es un camí de la terra vers el Cel; un camí d'ombra i de glòria, perquè és un camí viu d'un cor viu, d'un cor dolorós, amant de la Bellesa i de la Bondat, de la Justícia i de l'infinit Amor.

SONATA, OP. 12, núm. 1, en *re major*

La Sonata op. 12, núm. 1 data del 1798.

El seu *primer moviment* és d'una escriptura ja molt reeixida per a l'època de joventut en la qual ha estat compost. La seva construcció és molt

ben feta i el necessari sentit d'unitat s'hi troba excel·lentment servit pel remarcable parentiu dels elements temàtics entre ells, sense deixar mai, no obstant, de tenir tota la varietat d'aspectes i de caràcter desitjable.

El *primer tema* el formen tres elements:

El *primer període*, molt rítmic, és un curtíssim element d'obertura, de preludi:

Violí: *Allegro con brio*

A^a *Allegro con brio.*

Piano:

D'ell surt una *segona frase*, més melòdica, eixida de la *cèl·lula melòdico-harmònica del primer element*, tant en la melodia principal com en el seu *contrapunt acompanyador*:

Violí: *A^b*

Piano: *de X invertit*

Aquesta frase es repeteix una altra vegada, amb canvi dels instruments i amb variacions ornamentals de la seva melodia principal:

Aquesta repetició, en lloc de concloure amb la *Tònica*, com precedentment, desvia ara sobre la *Dominant de re major*.

Un tercer element, més agògic, brolla sobre la *Dominant*, amb moguts dibuixos vinguts del primer element:



El *Pont* es presenta sota dos aspectes successius.

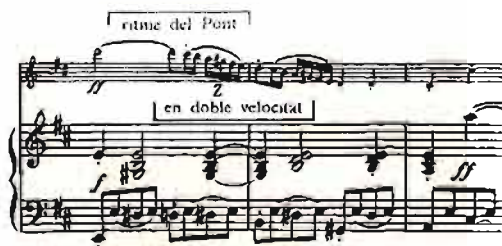
En el primer aspecte, un ritme melòdicament ornat prové del tercer element del primer tema i es posa sobre el flexible contrapunt de la segona frase del mateix primer tema:

Primer aspecte:



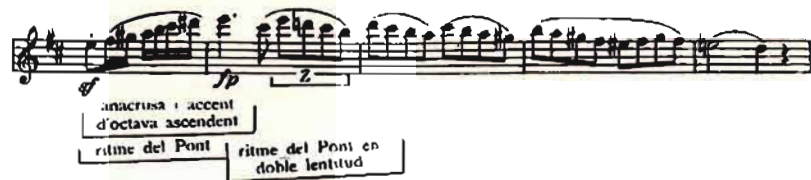
Pervingut sobre la *Dominant de la*, s'hi forma amb pedal i sobre ell davallen unes escales ritmades com ho fou l'ornament melòdic-rítmic del començ del *Pont*:

Segon aspecte:



Les escales sobtadament devenen ascendents; i a llur cim al floreix la primera frase de la segona idea, la substància ornamental de la qual, prové, d'una part, de la melodia de la segona frase del primer tema, ara ornat amb escala; d'altra part, del contrapunt acompanyador de la mateixa frase, pel tetracord descendent (z) que aquí es repeteix amb insistència. S'hi troba també encara

usat el ritme de l'escala descendent del sisè compàs del Pont, que forma aquí el ritme inicial d'aquesta *segona idea*:



Aquesta primera frase es repeteix una altra vegada, però més ornada, i l'anacrusa d'octava ascendent, llavors, puja amb arpegi en lloc d'escala:



La segona frase de la segona idea conté dos períodes.

En el primer període, sobre la boira lluminosa i lleugera de l'acompanyament, s'aixeca una melodia també emparentada amb elements temàtics anteriors, com per exemple l'anacrusa d'octava ascendent, ara amplificada; el ritme, en doble lentitud, de l'ornament melòdico-ritmic del Pont; el tetracord descendent, aquí en doble velocitat, etc.:

Primer període
de la segona idea:



El *segon període*, més dubtós, comença en *fa major*, amb el *tetracord descendent* i l'*accent apoiatural* de la *segona idea*, aquí en *doble velocitat*:

segon període:



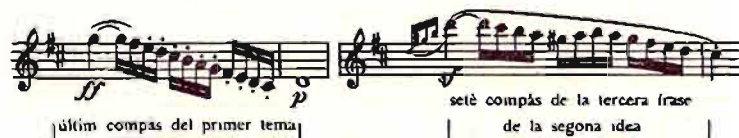
Modula i es desenrotlla fins a trobar de nou la línia flexible del *contrapunt acompanyador*, ja tan fecund, i el ritme del *sistè compàs del Pont*, ara usat amb *escala descendent*:



Després de la caiguda de la *cadència*, amb *accent* posat per un llarg *trino*, com en la *segona frase de la primera idea*, una *tercera frase*, de *conclusió*, s'inicia amb *acords*, recordant el caràcter decisiu del començ de l'obra:



i acaba amb ornaments flexibles formats per *escales* ritmades com en l'*últim compàs del primer tema*, al moment d'encadenar-se amb el *Pont*:



El *Desenrotllament* s'inicia amb l'element d'acords de la *tercera frase de la segona idea*, seguit tot per un llarg diàleg de la *segona frase del primer tema*.

El *Contrapunt acompanyador* continua després al violí, dolç i fresc com carícies d'oreig, mentre del piano s'aixequen misteriosament, damunt un *pedal de Dominant de re*, com una claror d'aurora, els raigs creixents del *primer element del primer tema*, que, després, esclata amb força per a la *Reexposició*.

Res de nou no sobrevé en aquesta, la qual no fa res més que imposar de nou tots els elements temàtics i expressius de l'*Exposició*, amb les tonalitats corresponents a la *Reexposició*.

L'*Andante con moto* que segueix, és un bonic *Tema amb quatre variacions*, en la major.

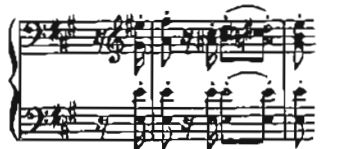
El *Tema* és una *frase binària*, dolça i tendra, de la qual cada període és exposat primerament al piano, i repetit després pel violí, mentre el piano l'embolcalla molt suaument.

Andante con moto

1.^{er} període:



2.^a període:



Una nova melodia, fresca i juvenívola, neix per a formar la *primera variació*, tota graciosa, sota els ornaments de senzilla i pura elegància dels quals la frase s'és revestida al piano, acompanyada pels discretíssims accents del violí:



Es del violí, al contrari, que s'escapa la melodia per a la *segona variació*, més ornada encara que la primera, i amb una gràcia encara més lleugera i encisa-

dora. S'enrotlla en graciosíssimes espirals, i Beethoven hi va fer ús, en el *tercer compàs*, d'un ornament de *notes repetides*, amb el qual ell formarà més tard l'exquisit arabesc de la *segona variació* de la sonata dedicada a Kreutzer:



Ara, al piano, un acompanyament, amb ritme dolçament bategant i dubtós, vingut del començ del tema, sembla conversar discretament amb l'airosa cançó del violí:



La *variació tercera*, en el to menor, és més ombrívola; la melodia intenta començar al violí amb la seva simplicitat inicial, però el piano s'enfada tot seguit com si protestés sorollosament i el violí es troba obligat a respondre-li amb una certa rudesia:



Però aquest núvol passatger, d'un mal humor purament exterior, desapareix per a deixar que la suavitat empleni tota la *quarta variació*.

La melodia del tema, tota velada i més encisadora encara, és un murmurar en *síncopes* en el greu del piano, mentre el violí suspira i comenta exquisidament el tema amb una nova melodia, feta només de tendres accents:



A la repetició del primer període, al voltant de la melodia sempre sincopada i velada, els baixos del piano i el violí fan una mena de comentari en forma de diàleg ornamental.

L'exposició del segon període comença també en forma de diàleg, ara entre la part alta del piano i el violí, i la melodia apareix aquí simplificada, als baixos, per a la conclusió de la frase, mentre violí i part alta del piano desenrotllen un doble i flexible arabesc.

A la repetició del segon període de la frase, la melodia, dita conjuntament pel violí i el piano, i acompanyada per ornaments dels baixos, queda en suspens en *re major*, i en lloc de la repetició de la segona part d'aquest període, es fa un formós *Desenrotllament* del començ del tema, que és un murmurí com de somni, emplenat d'un pregon i commovedor misteri. Diríem que Beethoven comença d'interrogar dins ell les seves secretes aspiracions, que ja tenen aquell perfum incomparable que exhalarà la seva ànima, més tard, quan la vida l'haurà feta més profunda i més amorosa; aquell perfum que cercarà en el misteri del seu cor la resposta d'amor que pacificarà la seva ànima dolorosa i solitària:



Ara la juvenesa encara canta en ell, i el misteri que vela un instant la flama dels seus ulls ardents, tot seguit s'aclareix amb la gràcia i la frescor d'una flor.

I la melodia del tema, tota clara i tranquil·la, conclou en la serenitat i el contentament de l'ànima.

Quasi mai no es pren suficientment consciència, en la nostra època, de tota la part verament creadora que conté la música dita de *primera manera* de Beethoven.

Es costum el dir d'ella que és una imitació de Mozart, sense veure que, precisament, no és una imitació, és una creació.

Els elements d'escriptura musical de l'època hi són, ells mateixos, molt sovint ja fortament contorbats per la genial personalitat de Beethoven. Però, àdhuc quan no sembla pendre cap llicència amb el motllo exterior acostumat, el seu pensament és tan diferent del d'un Haydn o d'un Mozart, que mai la seva expressió no pot oferir veritable semblança amb la dels seus predecessors o contemporanis.

I la convencional error que es fa quan es desdenya el considerar la creació beethoveniana en el seu començ, ens condueix a desconèixer la seva veri-

table significació, i a no poder fruir dels sentiments humans que ja expressa tan afortunadament.

Sense cap dubte, hi ha un abisme de sentiment entre les primeres i les últimes obres de Beethoven, i no cal confondre-les. Però les primeres són veritablement *humanes*, a la manera dels sentiments que ténen una gran majoria dels bons humans. Les últimes són com sobrehumanes, simplement. Són l'expressió de pensaments i de sentiments que no són accessibles més que a una molt poc nombrosa tria d'ànimes humanes. Són excepcionals per l'elevació, l'amplitud, la delicadesa, la formidable intensitat i profunditat, tant en la substància com en la seva manifestació.

I desconèixer les petites meravelles de la primera època per a solament consentir a pendre interès en l'obra beethoveniana vers el mig o l'acabament del seu curs és una estretor de judici, vinguda d'una moda, nefasta com totes les modes.

El seny demana de judicar, i sobretot aquí de sentir, més bé, i de saber embadalir-se amb l'exquisidesa de les meravelloses floretes del camp com amb l'esplendor incomparable de la muntanya, de la mar o del cel. Les unes com les altres són obres admirables del Creador únic, i totes porten el segell de la seva magnificència i de la seva bondat.

La humilitat i la senzillesa d'algunes no han d'amagar als nostres ulls i al nostre cor la llur immarcescible personalitat i el seu incalculable benifet.

El *Rondó* que acaba la Sonata aquesta es barreja amb la forma *Sonata*, com arriba tan sovint en les Sonates de Beethoven, ço que constitueix una de les troballes de forma del seu geni, desconegudes fins a ell.

El *Refrany* és una alegre cançó que sembla xiulotejar tot passejant i tot dansant:



La *primera cobla* s'inicia amb una frase en *la major*, més moguda i ritmada, però de caràcter sempre jovial, que fa de *Pont* sense ésser-ho veritablement puix no modula:



S'encadena amb la *segona idea* en dues frases. La *primera frase*, tot saltironant sobre la *Dominant de la* i modulant una mica lleugera, continua la cançó:



La *segona frase*, sobre la *Tònica de la major*, és graciosa i més tranquil·la al piano, mentre el violí continua saltironant dolçament al damunt d'ella, amb un ritme característic i amb un motiu melòdic d'*acord perfecte*, que servirà més lluny:



S'atura sobtadament, suspensiva, sobre la *Dominant de la*. Llavors interroga dolçament, per dues vegades, la primera sobre la *Sots-Dominant*, la segona sobre la *Dominant de re major*.



I ve el *segon refrany* que diu de nou, al piano, sense cap neguit, la jovenívola cançó.

El violí, al contrari, pren la frase en el to ombríu de *re menor*, i modulant a *fa major*, intenta un petit *Desenrotllament* que s'encadena amb la *segona cobla*.

Aquesta presenta una nova melodia, iniciada pel començ de la *segona*

frase de la segona idea, ara invertit aquest acord perfecte que forma el fons de gairebé tots els elements temàtics d'aquesta sonata:



Modula i es desenrotlla fins a l'entrada del tercer refrany per a la Reexposició.

La tercera cobla és la Reexposició de les frases exposades en la primera cobla. Però, en lloc de l'entrada immediata del refrany, després de les interrogacions de la segona idea, aquesta es desenrotlla per a formar una mena de Coda:



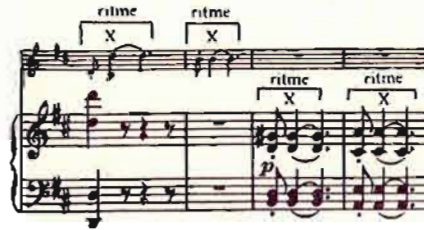
Condueix fins a mi bemoll major, en el qual to ve el quart refrany, com un llunyà record. No s'acaba; insisteix, però, sobre el ritme del seu segon compàs, que es desenrotlla expressivament:



Un record de la frase del compartiment del mig ve, per quatre vegades, a formar cadència.

I el ritme del segon compàs del refrany, ara despulat de la seva melodia

o, millor dit, repercutint distintament sobre cada una de les notes, posa una encisadora indecisió sobre tota aquesta conclusió:



fins a la Tònica que, alegrement imperiosa, ve a acabar definitivament amb curt i joïós esclat.

SONATA, OP. 90, en mi menor

La Sonata, op. 90, data del 1814.

Es l'última sonata de l'època anomenada *segona manera* de Beethoven. Malgrat que no tingui encara l'elevació expressiva, que caracteritza les obres dites de la *tercera època*, té ja aquesta una essència ben diferent de les del període en el qual les obres típiques es troben compreses entre la Sonata anomenada *Clar de lluna* i la del "*Comiat*".

Com moltes obres beethovenianes, aquesta és un poema. Beethoven, ell mateix, ha inscrit sobre el manuscrit aquests títols:

Combat entre el cap i el cor, pel primer moviment, i *Conversa amb la Ben-aimada*, pel Rondó.

Aquesta sonata fou oferta per Beethoven al seu amic el Comte Lichnowsky, amb motiu del matrimoni d'aquest.

El Comte Lichnowsky estava molt enamorat d'una dansarina de l'Òpera de Viena. Durant llarg temps, els prejudicis inherents al seu títol de noblesa i els de les seves relacions i els de la seva família, el mantingueren oposat a la idea d'aquest matrimoni. No obstant l'amor fou més fort i la felicitat coronà aquesta unió.

Són aquests íntims esdeveniments els que Beethoven ha cantat en aquesta sonata.

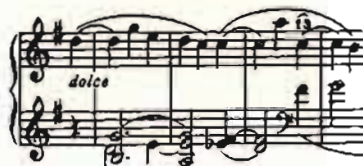
En el *primer moviment*: "*Combat entre el cap i el cor*", tota la lluita està circumscrita dins el *primer tema*, que consta de tres petites frases:

Con vivacità e sempre con sentimento ed espressione.

La primera de ruda energia:



La segona de dolços dubtes:



La tercera de reflexions en l'alternativa dels sentiments oposats:



El Pont, el forma el ritme de la cèl·lula inicial (x) que s'oposa a ella mateixa:



La segona idea la formen dos elements:

El primer no és res més que un plany desolat:



El *segon* oposa a aquest plany una enèrgica protesta:



El *Desenrotllament* és en dues parts:

La *primera* part està formada pel *primer període del primer tema*, aquí adolorit i dubtós:



La *segona part* manlleua el *segon període del primer tema*, fins arribar a aconseguir un rompiment corferidor que es perllonga en planys amb la *cèl·lula inicial*, ara com esmortuïda i arrossegant-se penosament, tot repercutint sobre ella mateixa:

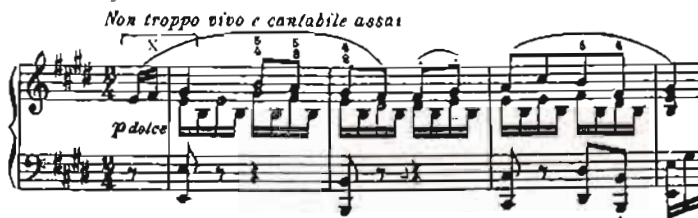




La *Reexposició* mostra de nou el conflicte, com en l'*Exposició*. Una breu *conclusió*, que expressa com cedeix la rancuniosa energia sota l'impuls de la tendresa sincera, acaba el moviment amb una apaivagada melangia.

La *Conversa amb la Ben-Aimada* és el darrer rondó que escriví Beethoven per a les seves sonates.

El seu refrany té caràcter de cançó:



Tota l'atmosfera que s'hi respira és de perseverant tranquil·litat, expressant ben bé l'ideal de la dolça felicitat que desitjava Beethoven.

Per a ell, en efecte, la veritable felicitat de l'amor no consistia ni en desigualtats ni en espasmes violents, ni en dramàtiques sorpreses, sinó en la continuïtat d'una estimada presència que irradia sobre la vida sencera, embolcallant-la d'un dolç somriure, signe de la més pura i benaurada fidelitat.

En el Rondó aquest, les *cobles* formen en primer lloc la *segona idea* precedida pel *Pont*:



preguntes i respostes
amb la cèl·lula inicial:

La *segona idea* canta tendrament:



En segon lloc el *Desenrotllament*:



i en tercera vegada la *Reexposició de la segona idea*.

Són com moments de fugitives inquietuds que fan una lleugera ombra, però sempre la serenitat retorna i les tranquil·litza amb el *refrany* de perpètua felicitat.

Una *conclusió*, molt emparentada amb l'expressió beethoveniana dels últims *quartets*,



clou l'obra tendrament, en mig de claror i de pau.

SONATA, OP. 47, en la major

La *Sonata op. 47* fou composta en 1803.

Dedicada al violinista Kreutzer, aquest mai no la tocà, perquè se la imaginava una sonata de poc efecte!

Es la més llarga i la més ampla d'escriptura instrumental de totes les sonates per a violí de Beethoven, i és molt diferent de totes les altres.

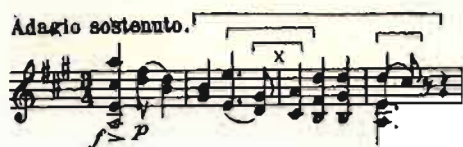
Aquesta darrera observació pot fer-se amb igual veritat a propòsit de cadascuna de les Sonates de Beethoven, perquè, realment, res no és tan diferent d'una sonata de Beethoven com una altra sonata de Beethoven!

Beethoven es renova sempre en cadascuna de les seves obres, i cap d'elles no és la repetició d'una anterior, sinó que cadascuna expressa un matís diferent dels seus sentiments i apar totalment distinta d'una altra, com un lliri blanc és distint d'una rosa vermella, o un roure d'un pi o d'un taronger.

El *primer moviment* d'aquesta bella sonata s'obre amb una *introducció* lenta, única introducció que trobem en les sonates per a violí.

Amb ardidesa comença el violí, en la major, amb una frase plena de gravetat i de recolliment. Aquesta frase no sembla tenir cap lligam amb els elements temàtics de l'*Allegro* següent i és tot el contrari.

En aquest període introductiu inicial, l'interval de sexta descendent que es trobarà en el primer compàs del primer tema, i les dues apoiatures, l'una ascendent, l'altra descendent, que envolten aquest interval en el tema, ja existeixen, però llur veritable lloc encara no està fixat:



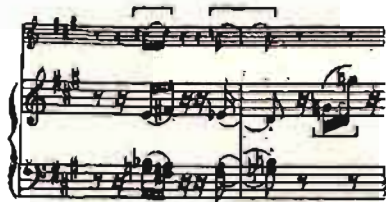
El piano respon al violí, enfosquant la seva resposta per l'ús del to menor, i modulant després.

El violí i el piano, seguidament, continuen en un diàleg, cada vegada més intens, com si cridessin tots dos ardentment el veritable tema.

Al dotzè compàs el violí troba la veritable melodia del període generador del tema, però aquesta no està encara sobre els bons graus harmònics i el seu ritme queda encara incert:



Es el segon període introductiu, únicament fet per apoiatures ascendents i descendents, que cerca el ritme:



Pervingut sobre:



es sent que ja ha trobat la cosa desitjada i ara s'organitza definitivament per a manifestar-la.

Sobtadament, en *la menor*, esclata al violí el *primer tema*, viu, nerviós, enèrgic, inquiet i concentrat:



S'atura, com sorprès, en una modulació a *do major*, i interroga amb tres llargues notes, que formen el dibuix melòdic sintètic del *primer període introductiu*:

interrogació del primer tema (transportat en *la*)



motiu de la introducció:



(Es un interval de quarta ascendent, posat sobre l'harmonia de *Dominant*, que s'apaivaga en una caiguda mig suspensiva de la *Mediant* en l'harmonia de *Tònica*.)

El piano repeteix tot aquest *primer període del tema* i el violí es junta amb ell, mentre el piano fa giravoltar en vibrant onada l'harmonia de *do major*.

L'*apoiatura ascendent* devé un plany inquiet en el *segon període del tema*:



Un *tercer període* no és res més que repeticions de la *cadència* que acaba cada vegada amb l'*apoiatura superior de la Tònica*:



L'agitació que ha començat a moure el piano, en el *segon període del primer tema*, i els dos instruments en el *tercer període*, continua encara en el *Pont*, que ve després, en el qual l'*apoiatura ascendent*, de vegades trencada per durs accents i altres vegades perduda com fulla morta arrossegada pel vent d'hivern:



puja grau per grau amb angoixa i el violi clama l'*apoiatura* amb *sforzandi* o *trinos*, en sentit sia *ascendent*, sia *descendent*, per damunt la trepidació amenaçant del piano:



El violí, emportat per la nerviositat del piano, diu encara algunes vegades l'*apoiatura*, ara *descendent*, però els dos instruments es tranquil·litzen a poc a poc mútuament, i tots dos, deturant-se sobre la *Dominant de mi*, s'hi fonen feliçment en la claror de *mi major*, per la doble línia, dolça i apaivagadora, de les dues *apoiatures* cantades conjuntament en llur doble sentit:



La primera frase de la segona idea, cantada en *mi major* pel violí amb acompanyament del piano, és formada per una triple repetició, cada vegada més ornada i més intensament expressiva, de les dues *apoiatures* com han aparegut en el *segon període introductiu*:

2.^a període
introductiu:



segona idea:



Ara la melodia, amb gravetat de coral i emoció de confiança del cor, resta suspensiva sobre la *Dominant*, després de la tercera repetició.

El piano, llavors, intenta cantar-la, però s'entristeix en l'enfosquiment melangiós del to menor.

Durant aquest cant, el violí es fixa sobre un *pedal de Tònica* en el qual les seves secretes aspiracions s'expressen per mitjà de repeticions de la nota o per interval melòdic d'octava, com ja havia aparegut aquest interval en el *segon període introductiu*.

Les *apoiatures*, més que mai, resten en suspens sobre la *Dominant de sol* (A). Llavors una *segona frase de la segona idea*, molt agògica, sembla voler pendre el caràcter agitat i imperiós de la *coda del primer tema*. Però sobre el dibuix nerviosíssim dels baixos del piano, un plany fet pel violí manlleva el ritme del començ del *primer tema*, i s'imposa així de nou la persistent *apoiatura ascendent* (B). El piano li respon bruscament amb el mateix element, però dissimulat sota un revestiment d'*arpegis*, el qual no serveix més que per a reforçar l'accent de l'*apoiatura superior* (C).



L'agitació creix de *compàs en compàs*, tant en el piano com en el violí, i els accents es multipliquen amb una inquieta insistència, fins que la *tercera frase*, tota feta d'*apoiatures*, aparegui en *mi menor*, altívola i enèrgica, amb

un caràcter de marxa ardida i ràpida, i en la melodia de la qual s'ajunten diversos elements temàtics anteriors:



Aquesta frase, llançada primerament pel piano, la repeteixen una altra vegada els dos instruments.

Després, la seva conclusió serà novament dita ara en el paroxisme de l'agitació i de la nerviositat.

Una *Coda*, eixida del *Pont*, conclou amb múltiples repeticions de la *cadència*, colpida repetidament per vigorosíssims acords, mentre continua l'agitació general.

Sobtadament les apoiatures, *ascendent* als baixos del piano, *descendent* al violí, agafen vigorosament la frase i l'obliguen a deturar-se. Llavors les *apoiatures*, devingudes tímidament dubtoses, intenten interrogar de nou en el to de *la menor*:



El *Desenrotllament* és una llarga acció de la *tercera frase de la segona idea*, en lluita amb diversos fragments d'altres elements temàtics. L'expressió general és extraordinàriament moguda i enèrgica, i de vegades l'escriptura instrumental és sorprenent, com si fos lluminosa dins l'obscuritat, d'un centelleig estrany, quasi fantàstic.

Després d'haver aconseguit una esclatant vigoria, la lluita s'apaivaga i s'endolceix, dubtosa, per anar a fondre's de nou en reptides interrogacions.

El *primer tema* vol intentar entrar, però s'equivoca de tonalitat i comença en *re menor* per a interrogar en *fa major*.

L'*apoiatura anacrúsica*, cada vegada més aspirant i insistent, per fi, mena el *tema* al seu lloc i la *Reexposició* comença normalment.

Però les tres llargues notes d'interrogació insisteixen molt i semblen irritar-se en rèpliques enèrgiques entre els dos instruments.

La *segona frase del primer tema* desapareix llevat la seva conclusió.

La *tercera frase*, o *coda*, ve com en l'*Exposició*, així com també tot el restant dels temes.

Quan la *Reexposició* és completament acabada, ve un *Desenrotllament terminal*, en el qual, sobre un misteriós murmur del piano, el violí canta en llargs *pedals*, movent-se entre característics intervals d'octaves que comuniquen una commovedora emoció:



Violí i piano, després, es llencen junts, amb decisiva energia, sobre el *primer tema*, que s'amplifica superbament per a resistir. Vingut de nou sobre la *Dominant de la*, entonen els dos instruments a plena veu una *frase conclusiva* que sintetitza, amb la més robusta concisió, els elements importants dels temes en una nova melodia, quasi popular, que és com un cant de triomf de l'esforç, però que no pot esbargir-se en una felicitat claror:



I una *Coda* és feta amb el tremoladís dibuix que ha acompanyat la *tercera frase del primer tema*, i que tant s'és mogut en el *Desenrotllament*. Ara,

al damunt d'ell, l'acord perfecte menor canta misteriosament, tot allunyant-se:



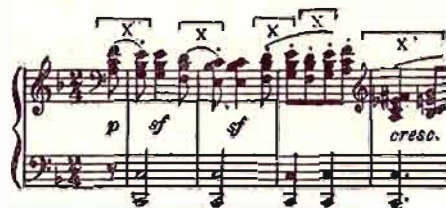
Quan sembla ja haver desaparegut per sempre, una suau, misteriosa i trista interrogació s'aixeca del violí, com un llunyà record de la interrogació del *primer tema*. Però la seva melodia és ara en sentit contrari, participant més, així, de la melodia que havia iniciat la *segona frase* d'aquell *primer tema*, i era continguda en la melodia, plena de decisió, de la *tercera frase* de la *segona idea*. El piano va repercutint melangiosament aquesta emocionant interrogació:



I els dos instruments es comparteixen, amb ràpida energia, la definitiva conclusió, nova i dura victòria de la voluntat sense pietat sobre l'aspiració interior del cor sempre oprimat i inconsolable.

Tot suavitat i gràcia i bellesa és l'*Andante con Variazioni* que segueix. El seu Tema és una exquisida frase de lied, amb repetició de cada període.

El primer període, exposat pel piano, és completament format per les *apoiatures* típiques d'aquesta obra. Es una flexible i tendra línia que es gronxa en la més encisadora frescor i senzillesa:



El violí, acompanyat pel piano, repeteix amorosament la dolça frase. El piano canta, després, el segon període, més clar i fresc encara:



En el moment d'acabar, tot impregnat de tendresa inefable, repeteix i repeteix la seva conclusió, afegint-hi sempre més bellesa amb els riures cristallins dels seus *trinos* d'immaculada i virginal puresa.

Els dos instruments, tendrament units, canten plegats tot el deliciós primer període per a concloure.

Però no és suficient encara per a llur cor amorós, i tots dos diuen de nou, l'un amb l'altre, l'un per a l'altre, tota la segona part de la meravellosa frase, semblant unir-se sempre i sempre més, a mida que la canten al plegat i amb un mateix amor.

En la primera variació, sembla que els amants, tendrament enllaçats, dolçament caminen pel bosc encantat per la primavera. I els ocells, al voltant de llur amor, canten i es criden amb la claror vibrant de les llurs veus de cristall:



La *segona variació* és també un joc de semblant gràcia i frescor. El violí, sobre la dansa menuda del piano, tot ondulós i saltironant, es gronxa en les altures, com ocellot cantant al cim d'un àlber trèmol, del qual les fulles argentades centellegen, amb l'alenada de l'oreig, com pedreries encantades sota l'esmalt del cel clar:



La *tercera variació*, al contrari, és plena d'ombra i de misteri. Amb bufecs lents i pesants sospira el vent nocturn, i els seus fregadissos acariciadors, però melangiosíssims, embolcallen tristament al violí, inquiet i dolorós, que aspira i plora, tot sol, en mig de l'obscuritat opressiva:



Però l'hivern ha fugit, i amb la *quarta variació* l'amor, ara, en la selva encantada per l'ideal primavera, es desvetlla extasiat.

Cada arbre té un niu i cada niu és un santuari d'amor i de felicitat. Entorn dels cor enamorats tots els riuets xiuxiuegen, totes les flors, amb llurs perfums de bondat, exhaleu llur ànima airosa, i tots els ocells, com flautes del Paradís, canten llurs refilades d'amor. La terra és un jardí del Cel, i tot és gràcia, puresa, frescor, claror i benaurança...

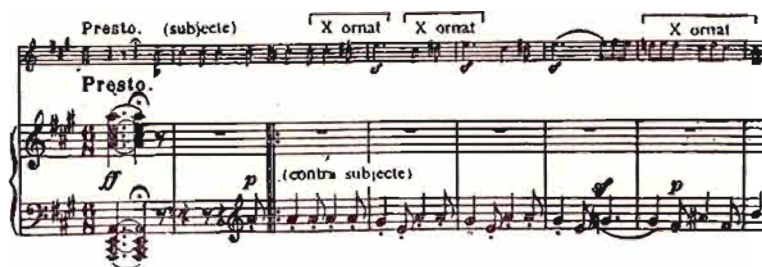


Llavors, en la *conclusió*, de les ànimes florides i extasiades s'aixeca un indescriptible cant d'amor i de felicitat, un cant dolçíssim d'agraïment i de lloança, que puja dels cors tendres i purs vers el Cel de bondat, i des del Paradís lluminós i benfactor, de nou davalla dins les ànimes en suauíssima benedicció de pau i d'eterna unió:



El *Final*, en forma *Sonata*, és una mena de cavalcada joiosa en la qual els elements característics (*apoiatures*, *notes repetides*, *interval melòdic d'octava*, etc.) del *primer moviment*, es troben de nou, però amb un caràcter totalment diferent.

El *primer tema* és un *fugato* de lluminosa energia:



que creix fins a esdevenir una alegre fanfara:



fanfara que es repeteix dues vegades i s'encadena amb el *Pont*, en el qual l'*interval d'octava* forma tota la melodia:



Ben aviat el *Pont* manlleva un ritme del *primer tema*:



i amb persistent insistència de l'*apoiatura anacrúsica*:



s'encadena a la *primera frase de la segona idea*.

Aquesta és una floració joiosa i ardida del *primer tema*, del qual ella sembla ésser la veritable manifestació, la primera forma (el *fugato*) i la segona (la *fanfara*) no essent més que una mena de preparació.



Per dues vegades, la primera al violí, la segona al piano, apareix aquest galop heroic i joios.

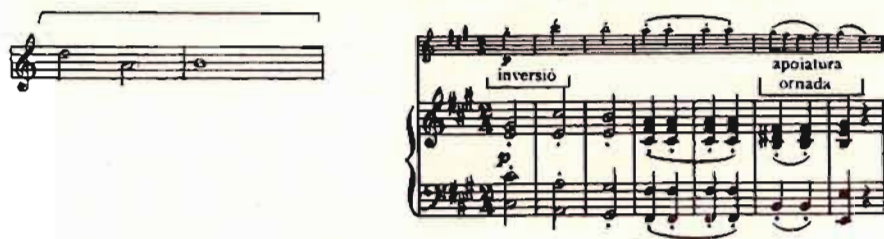
Una *segona frase*, impacient, sembla trepitjar sobre el *pedal de Tònica de mi*, des del qual ella es llença damunt la *Dominant*:



D'allí surt inopinadament una cantadora melodia que fa de *tercera frase*, iniciant-se amb tres notes més llargues formant una inversió de les tres llargues notes interrogatives del *primer moviment*. Aquí és un cant de dolçor i de joiosa tranquil·litat que vénen a florir:

En el primer moviment:

Tercera frase de la segona idea del final:



Aquesta frase no continua i, després d'alguns dubtes, un vigorós trino ve a afirmar la cadència.

Una coda és feta amb la fanfara, ara amplificada i tornant de nou a la major, en el qual to unes escales fugitives vénen a esborrar-la per a deixar lloc a la repetició o al *Desenrotllament*.

El *Desenrotllament* comença amb una tossuda insistència de les tres primeres notes del primer tema.

D'elles ix la primera frase de la segona idea, sempre cavalcant amb rapidesa i energia.

Tot el *Desenrotllament*, que, no obstant, és més ombrivol i inquiet, participa d'aquest caràcter.

Vingut de nou sobre la *Dominant de la*, un instant sembla allunyar-se'n, amb harmonies velades i fugitives, però ben aviat apareixen uns fragments de la segona frase de la segona idea, ara reduïts a un simple *accent*, que no és res més que una amplificació i caracterització de les *apoiatures* típiques de l'obra sencera.

Aquest *accent* es repeteix amb una llarga insistència sobre la *Dominant de la*:



la qual, per fi, determina la *Reexposició*.

Aquesta comença amb el primer tema, en la major, al violí, llavors acompanyat en *fa diesi menor* pel piano, i després amb un dibuix eixit de la segona frase de la segona idea.

Després la *Reexposició* continua normalment.

Quan la *Reexposició* ha finit, ve un *Desenrotllament terminal*, iniciat com el *Desenrotllament central*, però en *re major*, barreja d'uns records de la

segona frase de la segona idea amb la primera del primer tema. Aquesta, per dues vegades, es posa a dubtar, en *fa diesi menor*, però la segona vegada, girant-se de nou vers la *major*, s'allarga més i es decideix a concloure amb un record afirmatiu de la segona frase de la segona idea. I una frase conclusiva, eixida ensems que els dos temes amb acompanyament de la fanfara:



ve a acabar l'obra amb aquell nerviós, mogut i joiós esclat que el final ha proposat ja des del seu començ, per a perseguir-lo amb perseverança durant tot el transcurs del temps fins arribar a poder assolir aquesta victòria definitiva.

SONATA, OP. 111, en *do major*

La Sonata op. 111, la darrera sonata per a piano, data del 1822, la mateixa època en la qual Beethoven compongué el *dotzè quartet*, en *mi bemoll*.

En aquesta obra, que és un poema en dues parts, sumament contrastades, però íntimament lligades entre elles, Beethoven va fer ús d'una *Introducció lenta*, que inicia la primera part com un pòrtic magnífic i tràgic.

Aquesta introducció conté, dispersos, els elements destinats a constituir la cèhula temàtica de l'*Allegro* següent, i ofereix, barrejat amb ells, un parentiu de contorn amb una corba de la línia melòdica de l'*Arietta*.

Introducció:

Arietta:

Introducció:
(11.ª a 13.ª compàs)

Període generador del primer tema del primer moviment:

vegi's començ de la introducció

Grandiosa, ombrívola, enèrgica, ferrenya com l'aspecte del magne Castell reial de Bohèmia, en la noble i tràgica ciutat de Praga, tota erigada de torres espigades i d'aguts campanars, aquesta *introducció* sembla, abans de manifestar-se, estar com oprimida i reduïda per força al silenci i a la immobilitat. D'aquells constrenyiments, per tres vegades intenta violentment deslliurar-se amb grans crits i bots irresistibles:



A la tercera vegada, aquest esforç s'afluixa foscament sense deixar de resistir, no obstant, i es perllonga en *acords* solemnes i dubtosos que semblen figurar una marxa penosa i encongida que s'amaga perquè volta invisiblement l'obstacle.

Vinguda novament sobre la *Dominant de do*, la marxa endavant s'atura, com tornant sobre ella mateixa, en mig d'una atmosfera tènica i amenaçadora, on es senten cops indecisos i velats, persistentment repetits, damunt els quals s'aixeca una melodia ombrívola i solemne, com profètica:



Va repercutint en una obscuritat més gran encara, en mig de la qual, com tro llunyà, rondina el timbal. Corns i trombons llancen crides solemnes i creixents (A). Sobtadament, llavors, de la profunditat dels baixos, com un lleó braolador, fa irrupció el *primer tema*.

No pot anar més lluny que la seva *anacrusa* i el seu *accent* inicial i s'atura immediatament, immobilitzat en un silenci opressiu (B). Reprèn amb més energia i pot anar, llavors, fins la manifestació de tot el seu *període generador*, format per dues *cèl·lules*, dues *cadències*, l'una afirmativa, l'altra suspensiva (C). Però ha d'aturar-se de nou, desconfiat i dubtós.

Una tercera vegada, repetint el *període generador*, pot afegir-li el seu *període complementari* (D). No obstant, aquest també es posa a dubtar i es retarda recelós.

Però, aquest *període complementari*, ara emplenant-se de creixent ener-

gia i desenrotllant-se sobre ell mateix, amb vigorosos esforços, puja grau per grau, fins que s'ha desplegat per complet, en la quasi totalitat de l'escala sonora (E):

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system, labeled 'A', begins with a piano (*pp*) dynamic. The second system, labeled 'Allegro con brio ed appassionato', features a crescendo (*cresc.*). The third system, labeled 'B' and 'C', includes a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) dynamic. The fourth system, labeled 'D' and 'E a tempo', includes a mezzo-piano (*mezzo p*) dynamic and a poco ritenuto (*poco ritenuto*) marking. The fifth system, labeled 'cresc.', continues the crescendo. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Tot aquest tema és dit de nou, més decidit, però contrarestat encara en la seva evolució per ocults obstacles, contra els quals lluita i s'irrita.

La conclusió de la frase es manifesta com contristada per melangiosa recança.

El Pont, que té un aspecte de *fugato*, amb un *Subjecte* format amb la

segona cèl·lula i el període complementari desenrotllat del primer tema i el Contra-Subjecte eixit del període generador del mateix primer tema:



continua la marxa endavant, sempre més combativa.

Novament vingut sobre la *Sols-Dominant de la bemoll major*, s'hi atura, i es romp tot entre grans crits (A). Llavors, sobre la *Dominant de la bemoll*, la primera frase de la segona idea ve a il·luminar, amb la seva gràcia bona i clara, tota la precedent atmosfera de lluita, tan fosca i turmentada (B). Es una simple *cadència suspensiva* sobre el pedal de *Dominant de la bemoll*, aquesta frase. Es dita dues vegades, la primera senzillament, la segona amb flexibles ornaments enrotllats entorn de la seva línia dolça i tendra (C).



Les dues vegades, freqüents *silencis* mig parteixen la melodia amb llurs sospirs emplenats d'aspiració.

La segona vegada és una mica enfosquida pel canvi d'harmonia i interroga, dubtosa, amb un indecís *Adagio*. Però sobtadament la revolta interromp la tendra aspiració amb crits espantosos i exasperada activitat: davalla de les altures amb rapidesa per a pujar després enèrgicament i es posa a reprendre la marxa combativa amb la *segona frase de la segona idea*, la qual no és altra cosa més que la *segona cèl·lula del primer tema*, tres vegades repetida amb deformacions melòdiques i harmòniques; la tercera vegada s'encadena amb una cadència suspensiva:



La frase és repetida per imperatives trompetes i rep ara una *conclusió afirmativa*, també tres vegades repetida, la tercera encadenant-se amb una *Coda* eixida del *període complementari del primer tema*:



El *Desenrotllament*, prou curt, comença amb unes rabioses intervencions de la *primera cèl·lula*. Inicia una marxa misteriosa i combativa feta per la *segona frase de la segona idea*, en *sol menor*. Un *fugato* modulant, format per la *segona cèl·lula*, ara per *augmentació*, i pel *període generador del primer tema*, continua l'agressiva marxa. La *segona cèl·lula* es multiplica, sempre creixent, sobre el *pedal de Dominant de do menor*, fins que la *Reexposició* esclata amb retinguda però formidable potència.

No obstant, el *primer tema* veu el seu *període generador* encara més dub-

tós que en l'*Exposició*. Només en la seva quarta repetició es decideix a marxar més endavant, però amb tristor i com conservant una secreta angouxa.

El *Pont* és encara més mogut i creixent que en l'*Exposició*.

La *segona idea* apareix ara més lluminosa en el to de *do major*, i sembla voler apaivagar els cors ansiosos i exasperats, però no hi pervé i és ella, al contrari, la que, sofrint i inquieta, esdevé severa i fatídica, en *fa menor* (A). Però la tendresa és la seva natura i aquest esforç de rudesia la fa fondre en llàgrimes i en sospirs (B):



Llavors, pas a pas, grau per grau, puja i puja fins a les últimes altures, en una suplicació desesperada. D'allà davalla, de nou espantada, fins que la *segona frase*, sempre fosca i enèrgica, ve encara per a lluitar i rependre l'opressiu combat. Després de la concentrada i violent pujada de la *Coda*, la *segona cèlula*, sempre tossuda, dona vuit cops decisius que comencen amb duresa i van cedint a poc a poc, dubtant i amb recança.

Llavors, en mig del silenci, rondina al lluny el tro malvat. Unes trompetes fatídiques sonen solemnes i clares:



l sobre el camp de combat esdevingut silenciós i desert, la nit augusta ve a desplegar la seva calma i el seu lluminós misteri.

El lluminós misteri de la nit!... Sembla que sigui tot el misteri de la sublim *Arietta con Variazioni* que clou, per a l'eternitat, el llibre gloriós de les Sonates de Beethoven.

Quin extraordinari i commovedor silenci s'aixeca de pertot arreu quan s'han dissipades les tenebres d'aquell dia de combat del *primer moviment*!

Es un silenci d'esperança, un silenci anunciador de naixement, de vida, de vida mística que no pot conèixer la terra abans de la seva purificació.

Sembla que aquí l'ànima de Beethoven fou arrossegada lluny del seu cos de misèria i que, com sant en èxtasi, ella hagués pogut contemplar primícies de misteris desconeguts dels ulls vulgars.

Allà dalt, allà dalt, en les celestials esferes, suavíssimament floreix la suprema cantilena, la cantilena dels cors purs, la cantilena dels que veuen a Déu.

Es una estrofa del càntic que Sant Joan extasiat oí cantar als peus del tron de l'Anyell.

Adoració i lloança, humilitat i amor, no hi ha res més en la bellíssima cançó. Un instant, però, el cant de pau i de dolça glòria sembla com velar-se. Es com un record de les tristors de la terra posat sota els ulls de l'Altíssim i Omnipotent. Però la confiança predomina i la pregària obedient i assegurada de nou s'exhala i puja apacible i ardent, envers el Pare, i l'Anyell, i l'Esperit tot amor.



Ben aviat, al voltant del Sant dels sants, les tropes angèliques amorosament s'enllacen per a una dansa d'adoració.

Les ànimes floreixen com meravelloses flors d'eterna primavera, l'aire és tot llum i harmonia, i les virtuosíssimes mans balancegen els encensers d'or en els quals cremen i devenen perfumada boira les pregàries dels sants de la terra.

Es la *primera variació*:



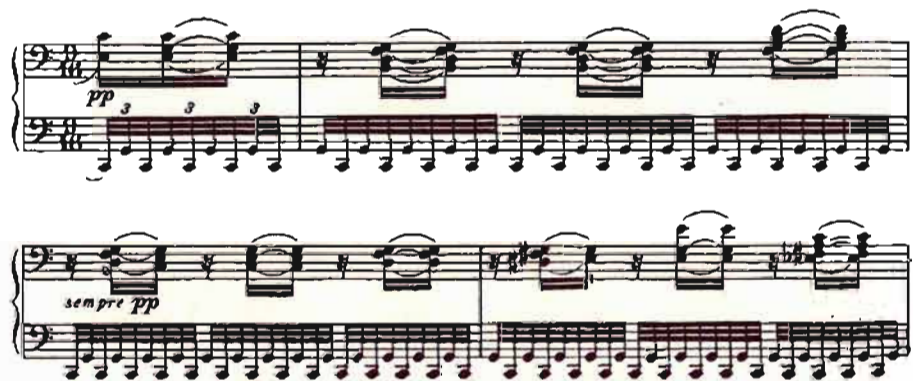
La *segona* és semblant, llevat que creix l'ardor i la resplendor:



I la *tercera* sembla un corteig gloriós i triomfal que es desplega en les planures eternals per a rebre la corona de la suprema victòria.



Però la *quarta variació* ens revela allò que passa a la terra, en el misteri dels cors fidels. Agenollats i tremolant, es confonen amb felicitat en el llur no-res de criatures:



Al damunt d'ells els estels, en la *cinquena variació* (que es troba íntimament barrejada amb la *quarta*, de la qual és sols una repetició variada) titillen com llàgrimes d'àngels o rosada celestial:



Així dialoguen la *quarta* i la *cinquena variacions*; la *quarta* encongida i sospirant, la *cinquena* aclarida i airosa, totes dues apacibles, misterioses i humilíssimes.

Però la tremolant vibració de la indescriptible mirada dels estels sobtadament canvia de caràcter. S'amplifica, irradiant des de la profunditat dels abismes fins a la llibertat del cel clar, en una creixent i noble proclamació.



Es transforma en un *Desenrotllament* del començ de la cantilena que, planyívola, s'enfosqueix gradualment, amb llargs *trinos* i insistents *accents*, per a venir, tot aspirant dalerosament, a caure en l'obscuritat de *mi bemoll major* i modular després a tonalitats més obscures encara:



La melodia, mig partida per sospirs i per planys dolorosos, prové de la *conclusió de la cantilena* i es desenrotlla en un commovedor diàleg, en el qual

la veu alta és inquieta i aspirant, mentre la veu greu, repetint la melodia, l'apaivaga sempre:



Humilment, en la pregària i en l'aspiració, totes dues lentament davallen fins que les detura la *Dominant de do major*.

Llavors, més formós que mai, més lluminós i apacible, més poderós i magnífic, es manifesta de nou el *tema*.



Al voltant d'ell semblen gravitar els mons, arrossegats per una força irresistible i suau en una dansa de suprema noblesa i gràcia.

Una misteriosa claror ve a encendre els universos i els cors que tot cantant, van elevant-se vers la Glòria.

La llum i l'harmonia creixen al plegat. De pertot arreu irradia la bellesa i esclata l'amor.

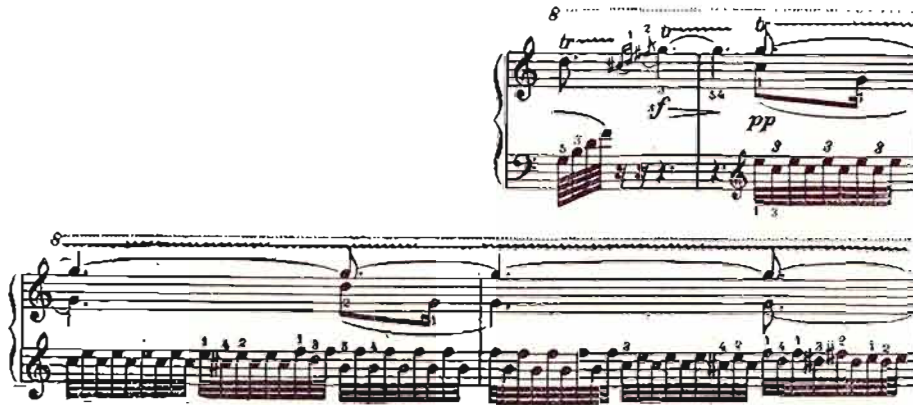
I llavors, quan els chors gloriosos, en mig del remolí dels astres, han assolit per fi el Cel dels cels, heus ací que roman, joiell preciós clavat en la

blavor insondable, un únic estel, un estel puríssim, ull de claror tot allà dalt centellejant sense fi, amb un *trino* de llum argentada, un d'aquells *trinos* com solament va saber sentir Beethoven, l'artista que, potser, ha entès més la significació expressiva d'aquest ornament musical, d'aquest bellíssim ornament que pot ésser la manifestació més íntima de la palpitació, de la vibració de l'emoció humana.

Fóra certament un meravellós estudi el de l'expressió dels *trinos* beethovenians. Apareixerien tan diferents l'un de l'altre, que mai un *trino* no és semblant a un altre *trino*, i és un inexpressable tresor la inesgotable varietat d'aquest tan senzill alternament de dues humils notes de música.

Beethoven, just al moment de cloure aquesta sonata de suprema i fèrvida contemplació, Beethoven quasi deixa que la darrera paraula la digui un *trino*, un *trino* que és un raig de llum immaterial, manifestat per una vibració d'excelsa claror, cosa tan extraordinària que ni pot definir-se.

I sota la movent immobilitat d'aquesta volta de llum encantada, llunyanes, supremament enlairades, canten les veus de lloança i de felicitat:



Poc a poc s'allunyen més i més, aquestes veus, fins que, entrades per a sempre a la Pàtria de llum amorosa, no es sent més que el fregadís de les ales dels àngels que les acompanyen.

I les ànimes contemplatives, que resten encara per alguns dies damunt la terra de paciència, murmuren en somni alguns mots escampats de la cantilena celestial.

Recollides, benvolents, clouen els ulls suplicants com en un *Amén* ple d'apacible esperança i de perfecta obediència; de suprem amor.

APÈNDIX

SONATA, OP. 2, núm. 1, en fa menor

La Sonata op. 2, núm. 1 fou publicada en 1796.

Es la primera de totes les sonates per a piano de Beethoven. Sense oferir res d'especialment remarcable, en comparació amb les obres de Beethoven que vindran més tard, aquesta sonata constitueix, però, una obra d'un caient ben nou per a l'època en la qual vingué a la llum.

El primer moviment s'inicia amb un primer tema rítmic. Aquest tema, ja, és verament un *tema*, és a dir no tan sols una melodia o un ritme suficientment interessant en la seva integral presentació, sinó un tema constituït per elements característics que deixen lloc a les possibilitats d'acció requerida pel desenrotllament d'aquests elements, cosa indispensable en tota forma de composició que necessita un desenrotllament de les idees.

El primer tema aquest el forma un *arpeig anacrúsic de negres destacades* (A), que es resol en un nerviós accent donat per una *apoiatura ornada* la qual constitueix verament una *cèl·lula melòdico-rítmica* (B):



Després d'una suspensió sobre la *Dominant*:



l'element inicial apareix ara en el to de *do menor*, i la *cèl·lula* es desenrotlla una mica sobre ella mateixa, modulant vers la *Dominant de la bemoll major*.

Una caiguda d'hexacorde, com la que formà la suspensió a la *Dominant de fa*, però ritmada d'una tota altra manera:



es repeteix sobre ella mateixa per acabar fixant-se sobre la *Dominant de la bemoll*.

La *segona idea*, que ve després, és en tres frases.

La *primera frase*, sobre un pedal de *Dominant de la bemoll*, sembla començar en el to menor. Ofereix, aquesta frase, la particularitat de presentar un aspecte semblant al de l'element inicial del primer tema, malgrat que sigui ara en un sentit completament contrari i amb un caràcter tot oposat, ara melòdic, planyívol i inquiet, essent així que era llavors rítmic, ardit i enèrgic:

*Primera frase
de la
segona idea:*



1.ª tema:



Així es manifesta, des de la primera de les seves Sonates, una de les particularitats més remarcables de la manera de Beethoven en la composició d'aquestes obres: la vital oposició de caràcter que presentaran sempre els seus dos temes en les sonates.

Aquesta oposició és una de les més afortunades innovacions beethovenianes, donant tota la varietat d'expressió per mitjà de temes que són com personatges humans, l'un de caràcter *masculí*, rítmic, expressiu de força, d'energia, de decisió, sovint de revolta; l'altre *femení*, melòdic, tot ell gràcia i tendresa, sovint suplicant, melangiós i inquiet, encara que es presenti algunes vegades ple de senzilla i lluminosa frescor i ingenuïtat.

La primera frase aquesta, després d'exposar el seu dibuix inicial (emparentat amb el del primer tema), manifesta encara més la seva inquietud amb una progressió de *dobles apoiatures*:



les quals serveixen d'iniciació a les *escales* descendents que constitueixen la *segona frase de la segona idea*, frase complementària, més agògica que la primera:



mentre la part baixa exposa un ritme d'amfibraque:



emparentat amb el de l'encadenament del *Pont* a la *segona idea*.

Aquest *amfibraque* es repeteix tres vegades, i a la tercera la seva nota breu terminal serveix d'anacrusa a un ritme de *negres*, que fa pensar en la línia anacrúsica de la *primera frase*:



Els quatre compassos aquests es repeteixen una altra vegada, i la caiguda melòdica de *negres* ara acaba, afirmant encara millor la seva semblança amb la cèl·lula dels temes:



Una *tercera frase*, de *conclusió*, ve a acabar l'*Exposició* dels temes amb una *Cadència perfecta de la bemoll*, la qual sembla oscil·lar entre els modes major i menor. Aquesta cadència es repeteix tres vegades, i la seva melodia la formen *apoiatures alterades i ornades* que són com record i síntesi de les *apoiatures cadencials* dels temes ja exposats.

El *Desenrotllament* s'inicia amb el *primer tema*, en la *bemoll major*, i modulant vers *si bemoll menor*.

Sobre el *pedal de Dominant* d'aquest darrer to comença la *primera frase del segon tema*.

Aquesta frase s'exposa una primera vegada, anant sobre la *Dominant de do menor*, on intenta exposar-se de nou, però el seu segon element no hi pervé i la melodia fuig a la part baixa, modulant, i disgregant-se més i més en *síncopes*, mentre el seu *accent apoiatural* es disloca amb els silencis. El tot ve a rompre's sobre el *pedal de Dominant de fa menor*, damunt el qual els *accents apoiaturals* insisteixen, però com esgarriats.

Després acaben per concentrar-se de nou en el nerviós ornament de l'*apoiatura del primer tema*, que va insistint, obligant el *desenrotllament* a concloure sobre la *Tònica de fa menor*.

Llavors comença la *Reexposició*, semblant a l'*Exposició*, llevat allò que pertoca a les tonalitats del *Pont* i de la *segona idea*, segons el motllo acostumat de la *forma-sonata*.

L'*Adagio*, en *fa major*, que segueix, és en forma de *Lied* amb tres *compartiments*, de sentiment tranquil i d'una gràcia noble, de caràcter sens dubte mozartian, però amb quelcom de molt diferent, sobretot quant a una certa

amplitud i llargària de frase que, ja, pertany ben pròpiament a Beethoven.

El *primer compartiment* el forma una frase-lied de la qual el *primer període*



és binari, anant una primera vegada a la *Dominant* i la segona conclouent a la *Tònica*.

El *segon període*, posat sobre un *pedal de Dominant*,



s'aixeca més i s'encadena amb el retorn del *primer període* que fa de *tercer*, com és de costum en tota *forma-Lied*.

El *segon compartiment*, en *re menor*, és més rítmic i serveix de *desenrotllament* a uns elements eixits del *primer compartiment*:



Modula, i ve a concloure sobre la *Dominant de fa major*, per a deixar lloc a la *Reexposició del primer compartiment*, més adornat, que fa de *tercer*.

Una llarga *Conclusió*:



repeteix sempre la *cadència perfecta*, amb diversos ornaments, per anar a acabar amb l'*accent apoiatural* vingut del començ del *primer període*.

A propòsit d'aquesta frase inicial, és remarcable el seu parentiu ocult amb el motiu del *primer tema del primer moviment*.



Pot ésser una simple coincidència, però el fet és que existeix, i que, volguda o no, és amb semblants parentius que s'organitza la unitat d'una obra, sota la seva necessària varietat, aquesta indispensable unitat per mitjà de la qual uns trossos de música, així, constitueixen veritablement *una obra*, i no una sèrie qualsevulla de peces juxtaposades sense lligam i sense cap íntima raó de coexistir.

El *Minuet*, en *fa menor*, de forma tradicional, és ja d'un caient ben beethovenià a causa d'una certa concentració enèrgica de la frase, d'una vigoria interior i d'un domini de la construcció molt diferents de cap realització musical anterior a Beethoven en tot el que al *minuet* es refereixi.

El *tema* procedeix per reiteracions successives d'una *apoiatura* que es presenta de vegades *harmònica*, com en els dos primers compassos (A), de vegades *melòdica* com en els tercer i quart compassos (B):



La *primera apoiatura harmònica* va precedida d'una nota anacrúsica destacada, mentre que les *apoiatures melòdiques* dels tercer i quart compassos s'uneixen amb llurs anacruses per a formar un dibuix lligat, en oposició amb la presentació més destacada del començ.

Així, sense que el ritme del minuet deixi d'ésser-hi sempre observat (ritme *complet* en cada compàs) la frase s'organitza amb una periodicitat més llarga (dos compassos per dos compassos) que fa pressentir els ritmes engrandits del *Scherzo* que crearà més tard Beethoven.

El *període del mig* del minuet és un *desenrotllament* dels ritmes inicial i terminal del *primer període*:



El *tercer període* comença com el *primer*, però es desenrotlla únicament sobre el primer ritme més persistent, al qual succeeix, sense cap transició, l'últim ritme que acaba amb una simple i nua *cadència perfecta*.

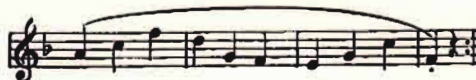
El *Trio*, en *fa major*, és construït com el Minuet pròpiament dit, amb tres períodes de desigual llargària.

El seu arabesc s'enrotlla flexiblement, compàs per compàs, sobre la melodia central que avança i recula amb ritmes periòdics, que tenen una vegada quatre compassos i una altra vegada dos compassos:



La part mitja del Trio, més llarga que la primera, és ocupada per una mena de desenrotllament de les danses flexibles de *corxeres*, entorn de la veritable melodia que es mou per compàs.

El tercer període és el retorn del primer, llevat la cadència terminal que ha desaparegut en aquesta forma.



El *Prestissimo* que acaba l'obra és en forma de Rondó amb tres refranys i tres cobles.

El refrany fa de primer tema, amb dos elements molt característics.

El primer element en fa menor, és un simple ritme de dues notes anacrúsiques i d'un accent:



Sembla com una mena de joiosa discussió entre la Tònica i la Dominant, mentre l'acompanyament, ràpid i mogut, afirma un pedal de Tònica:

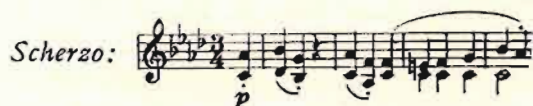


El segon element, més melòdic i graciós, en la bemoll major, fa ús de la mateixa cèl·lula rítmica, però perllongada melòdicament per la resolució de l'apoiatura harmònica:



i apareix emparentat amb la manera d'ésser del tema del Scherzo, per oposicions de cohesió entre els sons, allí sobre un ritme ternari, aquí sobre un ritme quaternari o millor dit binari:





Aquests elements primer i segon ofereixen encara com una llunyana però real afinitat orgànica amb els elements del primer tema del primer moviment:



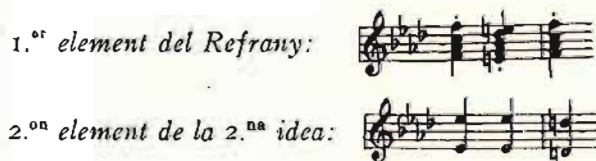
El primer element retorna novament, però ara en sol, Dominant de do, per a fer de Pont. S'encadena per mitjà d'una gran escala descendent, mena d'immens engrandiment de l'hexacorde descendent que es troba en quasi tots els elements temàtics de l'obra, a la segona cobla, en la qual s'integra la segona idea, en dues frases.

La primera frase, planyívola i agitada:



va de la Dominant a la Tònica de do menor, sempre amb els mateixos dibuixos acompanyants que s'assemblen als del primer element del refrany.

La segona frase, que serveix de frase complementària, s'emparenta amb el primer tema per la seva cèl·lula rítmica:



i per una caiguda semblant a la de l'acabament del segon element del refrany, dibuix que és ara en doble lentitud:



Aquesta frase que té un caràcter de simple cançó, ofereix també els mateixos contrastos de cohesions oposades com les d'aquell *segon element* del refrany i del *scherzo*.

Per a conclusió de la *cobla primera* i de l'*Exposició* del Final, el *primer element del refrany* retorna, per tercera vegada, ara en *do menor*, per a ocupar el lloc de *segon refrany*.

Com a *Cobla segona* ve una nova i llarga frase, en la *bemoll major*, més melòdica, que sembla un element completament desconegut, però que en realitat conté elements oferint un cert parentiu amb altres elements temàtics de l'obra. Així s'inicia per mitjà d'un *arpeig ascendent*



que fa pensar en els arpeigs que prova d'imposar l'acompanyament del *refrany* en el Final, i en l'*arpeig anacrúsic* del començ del *primer moviment*.

S'hi troben també accents apoiatursals i oposicions de lligat i destacat, com tants se'n troben en els altres temps de l'obra:



Aquest dibuix ornamental:



ofereix una oculta afinitat rítmica amb



L'acompanyament, aquí, és fet amb un *contrapunt rítmic* de tres acords repetits, que sembla una mena de deformació rítmica dels tres cops inicials del refrany:



I la dolça caiguda, ja assenyalada per a la *segona frase de la segona idea*, apareix aquí, novament, més ornada la primera vegada:



i definitivament conclusiva la segona:



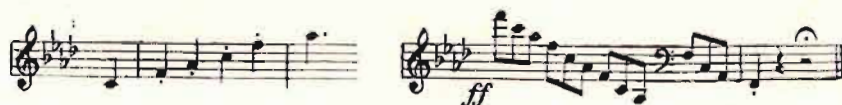
Un desenrotllament del primer element del refrany ve després, interromput tres vegades per una ampla aspiració melòdica:



que es desenrotlla sobre ella mateixa, conduint a un *pedal de Dominant de fa menor*, sobre el qual els dibuixos d'*arpegis*, i el ritme característic del *refrany* insisteixen, ben aviat presentats en *lligat*, com en la *primera frase de la segona idea*.

Consenten, per fi, en caure sobre la *Tònica de fa menor*, i la *Rcexposició* pot fer-se, semblant a l'*Exposició*, amb excepció de les tonalitats del *pont* i de la *segona idea*.

I és un *arpeig*, ara *descendent*, que conclou definitivament l'obra, com si vulgués establir un misteriós equilibri amb la robusta conclusió de la seva baixada i l'enèrgica aspiració de l'*arpeig ascendent* de l'anacrusa inicial de l'obra.



Així pot veure's com Beethoven, en aquesta primera sonata que va consentir de publicar, posseïa una ciència o, millor dit, un geni de *composició* que ja li permetia de manifestar el seu pensament amb una perfecta claredat i amb una admirable rectitud de realització.

SONATA, OP. 2, núm. 2, en la major

La *Sonata op. 2, núm. 2* fou publicada també en 1796.

Aquesta sonata forma un agradable contrast amb la primera. Beethoven hi va fer ús d'una escriptura instrumental més brillant, i la seva inspiració és més lluminosa i enjogassada.

El *primer moviment* és un *Allegro* en forma *Sonata*.

El *primer tema* conté dos elements. El *primer element* proposa rítmica-ment una cadència (A) a la qual ell mateix respon amb ornament (B):



però queda en suspens sobre la *Dominant*:



El *segon element* sembla haver-se decidit i es desenrotlla més melòdica-ment, com somrient:



però se'n va, d'una manera encara més caracteritzada que el primer element, vers la *Dominant* i s'hi detura, suspensiva:



El *primer element*, llavors, sembla exposar-se de nou, però s'interromp immediatament després de la seva primera doble *cadència*, i és el *segon element* el que es repeteix, però s'aixeca més, aquesta vegada, i en lloc de girar vers la *Dominant* acaba afirmant la *Tònica*.

El *Pont* és un joc brillant i joiós fet amb ràpides *escales ascendents*, a les quals s'oposa una altra *escala ara descendent*, destacada i en triple lenti-tud:



Van així encaminant-se fins a un *pedal de Dominant de mi*.

L'alegre joc s'apaga llavors i una certa melangia és expressada amb la caiguda de la cadència.

S'inicia en *mi menor* la *segona idea* amb la seva *primera frase*, inquieta i modulant, que sembla encara una mena de recerca:



Pervinguda sobre la *Dominant de mi menor*, la frase s'hi detura, i una discussió té lloc entre un fragment del *primer element del primer tema*:



i els accents *apoiatursals* de la *segona idea*, prenent aquí el ritme de l'*anacrusa* del *primer tema*.



L'*anacrusa* bruscament deixa la melodia de l'*apoiatura* i reprèn la seva primera forma destacada:



per a engendrar la *segona frase de la segona idea*.

Aquesta *frase complementària* és una fusió dels materials temàtics del *primer element del primer tema*, sota aquest nou aspecte:



i un retorn del joc lleuger i alegre del *Pont*, tots dos, ara, en *mi major*.

Una tercera frase, conclusiva, conserva un cert parentiu de caràcter amb la caiguda del *Pont*, però la melodia, ara diferent i en doble lentitud:



dóna encara més apaivagament a la *cadència*.

Un record del caràcter rítmic inicial, però, conclou amb un petit motiu d'última *Coda*:



Aquest ritme serveix per a encadenar amb el *Desenrotllament*. Aquest comença amb una *Exposició* en *do major*, del primer element del primer tema. Seguidament l'element aquest es desenrotlla moduland fins a la *Dominant de fa major*.

El segon element, llavors s'apodera de la situació, i després d'haver-se exposat en *fa major* modula i comença de jugar amb el seu motiu inicial, ara en imitacions canòniques.



Quan ha arribat sobre la *Dominant de la* s'hi atura i hi juga amb accents inopinats:



Aviat es tranquil·litza i desapareix, deixant lloc a la *Reexposició*. Aquesta és en tot semblant a l'*Exposició*, amb l'excepció, com sempre, de les tonalitats diferents del *Pont* i de la *segona idea*, ara en el to principal, com és de costum.

El *Largo appassionato* que segueix és en *re major* i en forma de *Lied* amb cinc compartiments; forma de la qual Beethoven, més tard, farà ús molt sovint per a les peces lentes de les seves sonates.

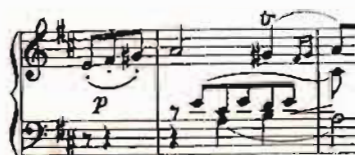
El *Largo* aquest és concebut amb una escriptura de *Quartet de cordes*.

El *primer compartiment*, en forma de *frase-lied*, és tranquil i seriós.

El seu *primer període* té un aspecte de *Choral* sota el qual un violoncel sembla fer ressonar els cops sords i sonors dels seus "pizzicati":



Després d'una cantant i dolçament noble caiguda de la melodia, amb la seva *cadència perfecta*, ve un molt curt *segon període*, en *la major*, que és un simple *accent apoiatura* de *la*:



la tensió expressiva del qual, tres vegades repetit, s'apaivaga en una caiguda cromàtica, per a deixar entrar de nou la melodia inicial del *primer període*, esdevingut ara *tercer període de la frase lied*.

Aquesta melodia va desenrotllant-se molt més, repetint tres cops (i cada vegada sobre un grau harmònic més alt), l'*apoiatura cadencial* que orna el *segon compàs del Largo*:



però aquí fa violència a aquesta *apoiatura*, posant un inesperat *sforzando* a la seva nota de conclusió, que demanaria normalment d'endolcir-se.

La frase acaba en *re major* i amb una molt més gran expansió expressiva de la melodia que no es troba en el *primer període*.

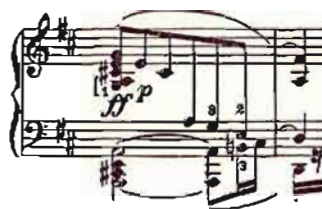
Després ve el *segon compartiment*, que comença en *si menor*:



però modula ben aviat en *fa diesi major* i fent després una excursió vers el to de *sol major*:



i, modulant, acaba apaivagant-se per a caure, amb un dolç i bonic *arpeig d'alto*:



fins a la *Reexposició del primer compartiment* (com a *tercer*) tal com s'ha presentat a la seva primera *exposició*.

El *tercer compartiment* és tot semblant al *primer*.

El *quart compartiment* és un *desenrotllament* d'un motiu del *segon període de la frase lied* que sembla entrar, successivament, amb diversos instruments traduïts pel piano, pel mitjà d'*imitacions a l'octava*:



Després d'haver-se ornamentat més, condueix a un *desenrotllament de la frase inicial* que pren, ara, un caràcter més sever i enèrgic, en *re menor*:



i modula aviat a *si bemoll major*.

El si bemoll s'endolceix i pren caràcter d'apoiatura del la, Dominant de re:



Sobre aquest la, com *pedal de Dominant*, la suavitat apaivaga i aclareix l'horitzó un instant amenaçant.

Llavors el cinquè compartiment, en re major, diu de nou la frase inicial, ara més adornada per un dibuix de segon violí que continua el *pedal de Dominant*:



El *segon període* no es diu més i una *conclusió* eixida de la caiguda de la melodia ve a dir dues vegades la *cadència perfecta* amb ornaments plens de gràcia tranquil·la i harmoniosa.

La tercera part d'aquesta Sonata és un *Scherzo* que designa la peça de divertiment de l'obra. Però no és encara un veritable *Scherzo*, en allò que pertoca al ritme especial que més tard caracteritzarà aquest nom.

El ritme anomenat *Scherzo*, en efecte, ofereix aquesta característica de necessitar alguns compassos per a formar-lo. Aquí, al contrari, el ritme està complet en si mateix en cada compàs de l'escriptura:



Es un ritme simplement *ternari*, com el del *Mimmet*. Només el caràcter és molt diferent; més ràpid, més enjogassat, més saltironant, és aquest caràcter que Beethoven designa aquí amb el nom de *Scherzo*.

Però el ritme, malgrat que sigui sempre inclòs, complet, en cada compàs, com s'ha dit, ofereix no obstant una certa varietat d'aspecte amb el

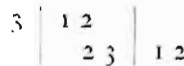
caient propi d'aquests compassos. Tres vegades es repeteix el primer ritme formant compàs de tres temps amb el tercer anacrúsic (A, B, C):



En lloc de repetir una quarta vegada el mateix ritme, Beethoven interromp la tercera vegada per a formar un nou compàs de quatre temps, amb el segon i el tercer temps anacrúsics:



el segon temps anacrúsic essent format amb l'elisió o contracció del segon temps precedent:



Es a remarcar encara que la veu baixa havia preparat aquest canvi de ritme, en els compassos precedents, amb el seu acord sempre posat sobre el segon temps:



La part baixa, també, durant l'emissió del segon aspecte del ritme, comença de donar un tercer aspecte del ritme ternari: l'aspecte *tètic*:



En el *període del mig* del *Scherzo* pròpiament dit, període que fa de *desenrotllament*, els dos primers aspectes del ritme lluiten entre ells, donant naixença a una nova frase, melòdica, en la qual el *compàs ternari tètic* és el més constant:



donant al mateix temps una impressió d'un ritme més allargat, format per dos compassos:



particularitat notable perquè pertany realment al ritme característic del Scherzo, essent semblant als ritmes de 2, 3 o 4 *battute*, sigui de dos, tres o quatre compassos periòdics dels quals Beethoven usará més tard tan sortosament.

El *Trio*, que sembla una cançó popular, és en *la menor*. S'inicia amb una *anacrusa* semblant a la del primer ritme del Scherzo, però sense ornament a la seva primera entrada:



Aquesta anacrusa mena ara al *compàs tètic*, sempre repetit, les repeticions del qual són disposades de manera a engendrar encara una periodicitat rítmica de dos compassos (A), i un ritme de tres compassos (B) el qual acaba amb l'adunció del ritme inicial del Scherzo: 3|1 2 (C):



El *segon període del Trio* és construït d'una manera anàloga. El *tercer període* és la repetició del *primer*, amb el ritme periòdic de dos compassos encara més afirmat pels accents posats amb la repetició del *mi*, *pedal de Dominant*, a la part baixa, i per l'ús d'acords més complexos, a la part alta.

El *Rondó* que acaba l'obra és en *cinc refranys* i *quatre cobles*.

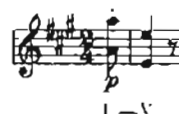
El *refrany* és molt graciós i elegant, amb el ràpid i flexible *arpeig* que orna la *cadència inicial V-I*:



Són els graus I i V de la *major*, com en la *cèl·lula inicial* del *primer moviment*, però el *primer grau* és ara esdevingut *tètic*, en lloc d'ésser *anacrúsic* com en el *primer moviment*.

La progressió d'importància atribuïda al *primer grau* és interessant d'observar amb la comparació de la *cèl·lula inicial* en el tres moviments de l'obra que la comporta.

En el *primer moviment*, el *primer grau* és una simple *nota anacrúsica* completament destacada i poc important:



En el *Scherzo*, està lligada amb el *primer grau* i es presenta com una seva *apoiatura harmònica anacrúsica*:

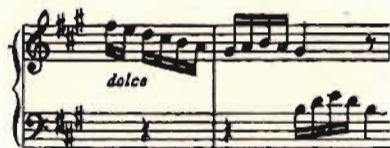


En el *Rondó*, per fi, ha conquerit el *primer temps del compàs* i la principal importància del ritme (A).

El cinquè grau s'orna també, aquí, molt elegantment amb la seva repetició destacada i amb la immensa *clivis* formant *anticipació* que la lliga amb la seva tercera (B):



Tot el *refrany* és sols gràcia, frescor i elegància. La *primera cobla* serveix d'*Exposició al Pont*, més mogut i molt lleuger:



i a la *segona idea*, en *mi major*, més ardida i joiosa:



Després del *segon refrany* ve la *segona cobla*, en *la menor* i modulant, en forma binària. És més rítmica i enèrgica:



El *tercer refrany* és més ornat que els dos primers i aquests nous ornaments augmenten encara la seva elegància senzilla i somrient.

La *tercera cobla* és la *Reexposició* de la *primera*, amb les modificacions tonals inherents a les Reexposicions. La *segona idea* és reexposada aquí en el to principal, com és de costum.

El *quart refrany* comença per exposar-se com les altres vegades, però amb altres ornaments.

Després de l'*exposició* del seu primer període, la frase continua d'una manera molt diferent i més desenrotllada, sobre la *Dominant de fa major*, tonalitat inesperada que projecta una mitja ombra encisadora amb la seva línia melòdica graciosament enrotllada sobre ella mateixa.



Després, sobre el to de *la major*, es fa un *Desenrotllament* del motiu inicial del *refrany*:



Sobtadament sobre la *Dominant de si bemoll major*, la *segona cobla* fa irrupció i es desenrotlla una mica fins que, transformada en *Dominant de la major*, una *escala descendent*, lleugera i dolçament alegre, ve a dissipar l'ombra i la nerviositat.

Llavors el *cinquè refrany*, amb nous i exquisits ornaments, ve per a concloure l'obra amb una graciosa i tota apacible suavitat.

SONATA. OP. 2, núm. 3, en do major

La tercera *Sonata* de l'op. 2 data de la mateixa època que les dues primeres.

El seu aspecte, però, és totalment diferent. Beethoven comença ja, des de les seves primeres obres, a manifestar l'inesgotable varietat amb la qual el seu incomparable geni sabrà expressar-se, durant tot el transcurs de la seva vida.

En les seves obres sempre es revela la noble i humil preocupació de tot veritable artista: massa ric per a poder donar d'un sol cop tot ço que posseeix; insuficientment poderós — no essent Déu — per a poder trobar en una sola obra l'expressió dels seus innumbrables desigs i somnis. Beethoven, com un deixeble atent i ple de bona voluntat, intenta *provar*, tota la seva vida, d'expressar més i millor, en cada nova obra, allò que ja anteriorment havia provat d'expressar i la qual realització donada no podia satisfer, després, la seva visió.

Sempre es veu, en l'imposició d'un nou caràcter, a cada nova obra, aquest doble aspecte de la seva labor: la meravellosa **riquesa** de la seva visió, del seu do, del seu art, amb la **novetat del pensament** que expressa, i la creixent autoritat amb la qual l'expressa; i la inferioritat també de la humana pobresa, que el fa sofrir des del començ fins a l'acabament d'una obra, perquè mai no pervé a exterioritzar i a comunicar, com desitjaria, la **resplendor** de la seva contemplació, i l'ardor i l'amorosa **vehemència** del seu cor.

La tercera *Sonata* de l'op. 2 és d'una escriptura instrumental més ampla que les dues precedents.

En el *primer moviment* que té la forma *sonata*, el *primer tema*, de caràcter *ritmic*:



és molt curt.

El *Pont*, que s'inicia amb una mena de fanfara, consta de dos elements,



La *segona idea* consta de tres elements, separats l'un de l'altre, a manera d'*intermedis*, la primera vegada per un element diferent, la segona vegada pel ritme del *Pont*, que acaba ara diferentment que en la seva exposició.

Segona idea, primera frase, en sol menor:



i modulant a *re menor*.

Primer intermedí, en la menor:



i modulant fins a la *Dominant de sol major*.

La *segona frase de la segona idea*, d'aspecte molt diferent que la primera, s'inicia, no obstant, com ella, amb la mateixa cèl·lula estructural:

1.^a frase:2.^a frase:

estructura:



Aquesta segona frase és en sol major:



Modula sobtadament, en mig d'una seva segona exposició, i en *Do major* fa irrupció el ritme del *Pont*. Torna a modular immediatament, venint de nou a *sol major*. Després d'haver conclòs en aquest to, s'exposa en *sol major* la tercera frase de la segona idea, molt curta:



Es una triple repetició de la *cadència perfecta*.

Una *Coda*, cixida de l'ornamentació del *Pont*, serveix per a concloure l'*Exposició*:



El *Desenrotllament* comença amb la tercera frase de la segona idea, ara en *do menor*, i modulant.

Sobtadament i amb força, un *Desenrotllament harmònic* presenta una nova figuració, engendrada, no obstant, per la figuració instrumental del *Pont* i de la *Coda*. Aquest moviment dóna més amplitud a l'emissió harmònica d'una pujada cromàtica, accentuada per vigorosos acords:



En *re major*, el *primer tema* intenta entrar de nou, però la seva *cèl·lula inicial* es desenrotlla sobre ella mateixa, lluitant contra elements sincopats eixits del cinquè i sisè compassos de la *segona idea*. La *cèl·lula inicial*, tanmateix, pot aconseguir la *Dominant de do*, sobre la qual es forma un pedal harmònic que determina la *Reexposició*.

Aquesta, malgrat conservar els mateixos elements i la mateixa estructura fonamental que l'*Exposició*, comporta, no obstant, algunes modificacions.

El *primer element del Pont* desapareix, deixant lloc a una nova figuració sincopada, que és com una mena d'emanació harmònica del tema:



La *segona idea* és en *do menor* i en *do major*, com és normal per a la *Reexposició*.

En lloc de la *Coda* comença un *Desenrotllament terminal*, innovació que fa aquí Beethoven a la forma Sonata.

Aquest *Desenrotllament* és *harmònic*, i sobre l'acord de la *bemoll major*, apoiatura de *sol*, *Dominant de do*, comença una mena de recitatiu cadencial que fa pensar en les figuracions semblants que es troben en les fantasies de Felip Manuel Bach i en la conclusió d'una sonata de Rust.



Sobre el *pedal de Dominant* la *cèl·lula inicial* reapareix i, victoriosa, fa entrar de nou el *primer tema*, amb un record de la figuració que havien pres les *síncopes* de la *primera frase* de la *segona idea*, en el *Desenrotllament*.

La Coda, després, acaba el moviment amb l'afirmació peremptòria de la cadència perfecta de do major.

L'Adagio que segueix és un Lied amb cinc compartiments, en mi major. El primer compartiment és un tema binari, del qual el primer període:



va de la Tònica a la Dominant, i el segon període:



comença en fa diesi menor per acabar en mi major.

El segon compartiment és un diàleg que comença en la tonalitat més obscura de mi menor. Sembla que els baixos siguin una mica amenaçants:



i que enfront d'ells s'inquieti una veu femenina que respon amb una mena de sospir:



En sol major (Dominant del to principal de l'obra: do major) el diàleg devé més insistent i també més confiant:



Però, en mi menor, el tema sever i amenaçant s'imposa de nou, amb més furor encara:



i la clara veu s'espanta:



i recula cada vegada més.

Suplica molt tristament, fins que els baixos s'apaivaguen i la pau lluminosa de *mi major* deixa exposar de nou el *primer tema*, com a *tercer compartiment*.

El *quart compartiment* s'inicia amb la *cèl·lula del primer tema*, sobtadament embravida en *do major*:



i deixa entrar de nou el *segon tema* que es desenrotlla sobre ell mateix amb els seus dos elements.

El *cinquè compartiment* és una nova exposició del *primer tema*, ara amb veu més clara:



Una *conclusió*, a base del mateix primer tema, acaba l'*Adagio* amb l'apacible i dolça gravetat inicial.

Es constituït el *Scherzo* en *do major* per un autèntic *ritme de Scherzo*, ritme que es presenta aquí amb una constant periodicitat de dos compassos. Es un ràpid, deliciós i alegre joc que saltirona de veu en veu amb una claredat i una vigoria de pensament i de ritme verament admirables:

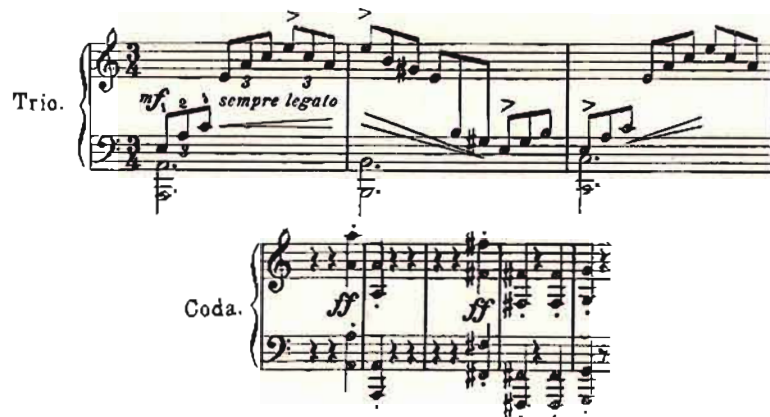


Beethoven comença de manifestar indubtablement el seu geni amb la creació d'un caràcter i d'una forma de música que mai no havien aparegut abans d'ell. Solament conserva aquí l'estructura general de l'antic *Minuet*: un primer element en tres períodes: el primer període d'*Exposició suspensiva*, el segon de *Desenrotllament*, el tercer de *Reexposició conclusiva*, i un *trio* que serveix d'intermedi entre la primera execució del *Minuet* o *Scherzo*, i la seva total repetició.

El *Trio*, en la menor, es fa amb una mena de desenrotllament del gran ritme estructural de la primera frase del primer període del *Scherzo*:



sobre el qual ritme pugen i davallen alternativament uns ràpids arpegis que marquen amb llurs punts extrems el ritme característic amb el qual acaba el *Scherzo*:



Després de la repetició del *Scherzo*, una conclusió a manera de *Desenrotllament terminal* d'aquest últim ritme, amb l'aparició de la *cèl·lula inicial del Scherzo*, primerament ornada com en sa forma inicial i després despullada per a deixar sols persistir la característica *apoiatura*:



sobre la persistent repetició de la qual el gran ritme estructural de dos compassos serveix per a repetir vuit vegades de manera diferent la cadència perfecta:



que s'allunya cada vegada més fins a desaparèixer definitivament.

Quant a la natura de les idees i a certs detalls d'estructura, el *Rondó* amb el qual acaba aquesta obra s'emparenta més amb la *forma-sonata* que no pas amb la de *Rondó* pròpiament dit.

De la *forma-rondó* té solament la característica d'un *refrany*. I encara aquest *refrany* és molt curt. Llevat el trobar-se imposat com a *primer element del primer tema (A)*, en l'*Exposició* i en la *Reexposició*, aquest *refrany* es repeteix tan sols una vegada complet en el començ del *Desenrotllament central*. Quan es repeteix com a *quart refrany*, no és més que fragmentari i no fa altra cosa que iniciar un *Desenrotllament terminal*.

El *primer tema* és completat, en les seves *exposició* i *reexposició*, per un *segon element* més melòdic, més agògic i més ornat (B):

Assai Allegro.



El *primer element* fa de *Pont*, desenrotllant-se sobre si mateix.

La *segona idea*, que ve després, consta de tres curts elements.

El *primer element* és la idea pròpiament dita, sobre la *Dominant de sol major*:



Es completada per un dibuix més mogut que serveix per a concloure amb la *cadència perfecta de sol*:



Aquests *primer i segon elements de la segona idea* es repeteixen una altra vegada, als baixos, i ara modulant en *sol menor*. El *segon element* es

desenrotlla sobre si mateix modulant fins la *Dominant de do menor i do major*, damunt el *pedal* de la qual un *tercer element*, mig emparentat amb el *segon*:



serveix per a preparar la segona arribada del *refrany*.

Després de l'*Exposició segona* d'aquest *refrany*, torna ell a repetir-se una altra vegada, als baixos, modulant ara en *mi menor* per a encadenar-se amb un *Desenrotllament rítmic* d'ell mateix:



Apareix després una *segona cobla melòdica*, en *fa major*, que es podria quasi firmar Schumann:



Finida la primera exposició de la frase, ara modulant a la *Dominant*, la frase es repeteix una altra vegada, ornada ara amb *contrapunt rítmic de corxeres*, eixit del *Desenrotllament del primer element del primer tema*:



Sobre un *pedal de Dominant de fa* es troba un petit *episodi més lleuger*, eixit del *primer temps del refrany*:



que serveix de *període mitjà de la segona cobla*.

La melodia inicial d'aquesta cobla ve de nou, concloent sobre la Tònica de fa.

Després d'una repetició del *període del mig*, la melodia inicial de la *segona cobla* es desenrotlla, més inquieta, modulant en *fa menor*, la *bemoll major*, *sol menor*, etc., fins que s'apaivaga sobre el *pedal de Dominant de do major*, damunt el qual el dibuix saltironant eixit del començ del *refrany* ve de nou, i s'encadena amb les *escales* característiques del *refrany*.

Aquest *refrany* apareix per tercera vegada, i és la *Reexposició* del *primer* i del *segon temes*, en tots llurs elements.

El *quart refrany*, com ja s'ha dit, inicia un *desenrotllament terminal*, en el qual Beethoven fa ús, per primera vegada, d'aquests llargs i centellejants *trinos*, dels quals el seu geni farà tantes i tan meravelloses coses més tard. Els elements del *refrany* es desenrotllen aquí amb rapidesa i alegre nerviositat, i els *trinos*, llargament persistents, serveixen per a donar-los un més lluminós esclat.

Després de dubtes tres cops reiterats, el motiu inicial del *refrany* acaba amb la *cadència perfecta*, en la seva més simple i definitiva presentació.

Ara que l'obra sencera ha passat davant els nostres ulls, i que la seva substància s'ha incorporat amb el nostre esperit, és ben remarcable de sentir en si mateix cantar el parentiu espiritual i orgànic amb el qual són lligats els quatre trossos d'aquesta obra, malgrat la gran diversitat de revestiments, de moviments, de compassos, i de caràcters accidentals. Tenen tots un mateix aire de família.

Fent la comparació entre els temes principals dels quatre moviments aquests, els veurem iniciar-se tots amb una mateixa manera d'ésser i una semblant faisó de vestir-se. En efecte, aquests temes es presenten així:

1.^{er} moviment:

Adagio:

Scherzo:

Refrany del Rondó:

Període mitjà de la segona cobla:

The image displays five musical staves, each representing a different movement or section of a sonata. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is labeled '1.º moviment:'. The second is 'Adagio:'. The third is 'Scherzo:'. The fourth is 'Refrany del Rondó:'. The fifth is 'Període mitjà de la segona cobla:'. All five staves show the first five measures of their respective themes, which are connected by vertical dotted lines, indicating that they all share a common melodic starting point.

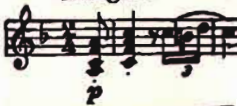
SONATA, OP. 10, núm. 2, en fa major

La Sonata op. 10, núm. 2 data del 1798.

Es una sonata plena de gràcia lleugera, en mig de la qual el seu *Allegretto* central projecta una certa ombra misteriosa i ja immensa.

El primer moviment consta d'un primer tema en dos elements molt curts, sobretot el primer:

Allegro.

Primer element: 

Segon element (més melòdic): 

El Pont, curtíssim, el forma la cèl·lula inicial, repetint-se modulant i desformant-se.

La segona idea, al contrari, és molt llarga.

La formen, com és molt freqüent, tres frases que es completen l'una amb l'altra.

La primera frase, la més melòdica, s'inicia amb una *anacrusa* semblant a la del primer tema, en quant al ritme, i en sentit contrari, en quant a la línia melòdica, allí ascendent, aquí descendent:

Primer tema:  Segon tema: 

I és de remarcar llavors que la primera frase de la segona idea és com la versió definitiva de la frase que ja havia intentat manifestar-se en el segon element del primer tema:

Segon element del primer tema: 

Primera frase de la segona idea: 

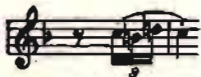
La segona frase de la segona idea, complementària de la primera, sem-

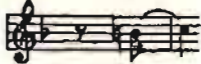
bla divertir-se a desformat el sentit i els intervals del començ de la primera frase:

Primera frase: 

Segona frase: 

i en donar encara més importància a l'anacrusa del segon compàs del primer tema, formada amb una apoiatura anacrúsica ornada:

Primer tema: 

la seva estructura fonamental: 

ornament de la segona frase
de la segona idea: 

Aquesta melodia es detura bruscament; reprèn, tot seguit, més moguda i amb força, en *do menor*, i sembla modular. Puja creixent, després, en *pedal de Dominant de do major*, com jugant amb intervals o neumes eixits del primer i del segon temes:

Primer tema:  baixos del començ
de la segona frase
de la segona idea: 

L'*apoiatura anacrúsica ornada* del primer tema, serveix aquí per a ornar la caiguda d'aquesta frase:



i també un detall ritmic emparentat amb el setè compàs del primer tema:



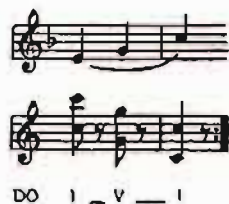
Una *tercera frase*, de *conclusió*, sembla voler revelar, en mig del seu joc, la veritable estructura rítmica dels temes, completant primerament el ritme anacrúsic inicial:



simplificant, després, l'accent de la segona idea:



Un motiu de *Coda* manleva de nou el ritme ornat d'aquest accent per a manifestar la substància cadencial sintètica dels temes:



El *Desenrotllament* s'inicia amb aquest motiu de *Coda* que es repeteix en diverses tonalitats, acompanyat de seguida amb ornaments eixits dels ritmes de *semicorxeres ternàries* i *binàries* dels temes:



Una frase nova, eixida del ritme de *treset de semicorxeres*, comença en *re menor*:



Modula en *sol menor* i en *si bemoll major*, en qual tonalitat el *Desenrotllament* segueix com en el seu començ. Modula fins la *Dominant de re major*, i el *primer tema* intenta entrar per a reexposar-se, però en *re major*.

Modula, i el to principal: *fa major*, arriba per a la *Reexposició* del *segon element del primer tema*.

El *Pont* ha desaparegut, i la *primera frase de la segona idea* es desenrotlla sobre si mateixa en *fa menor*, en la *bemoll major*, per a anar a parar sobre la *Dominant de fa*, damunt la qual la frase pren de nou el mateix camí que havia seguit en la seva exposició.

La *segona* i la *tercera frases* es reexposen de manera normal en *fa major*.

L'*Allegretto* que segueix és un veritable *Scherzo*, amb un ritme de dos compassos. Té una certa analogia amb el *Scherzo* de la *Cinquena Simfonia*.

Beethoven, aquí, comença de manifestar aquelles visions estranyes i quasi fantàstiques amb les quals, més tard, ell animarà tant i tant extraordinaris *scherzi*, en les seves *Sonates* i *Simfonies* i en els seus *Quartets de cordes*.

Ja sembla que siguin evocades aquí nocturnes danses de fantasmes gegantins, que es formen i es desformen incessantment com núvols o boires sota el vent hivernal.

En el *primer període* giravoltant misteriosament, avança l'obscura comparsa:



Amb una certa rudesia, salten en cadència durant el *període del mig*:



En una melangiosa claror s'enrotllen, al voltant d'ells, altres fantasmes, donant-se les mans i formant rodones flexibles i mogudes:



El *Trio*, amb la sonoritat velada i una mica pesant dels seus acords insistents i somniadors, és més tranquil:



Però la dansa continua sempre i els baixos posen fantasistes accents, i s'esbarrien en capriciosos *destacats*:



El *Trio* encadena amb la repetició del *Scherzo* i de nou la fantàstica cadena s'enrotlla, salta i cavalca damunt els núvols que corren i es destrien en mig del cel hivernal.

El *Presto* amb el qual acaba l'obra és en *forma-sonata*.

El *primer tema* procedeix per *entrades fugades*, a la manera de l'*Andante* de la *primera Simfonia*, malgrat que tingui un tot altre caràcter:

Presto.



La tercera entrada, a la *Dominant*, fa de *Pont*, allargant-se i encadenant-se amb un dibuix eixit del començ del *Subjecte*, i presentat simultàniament en sentit dret pels baixos, i en sentit contrari per la veu alta; el tot sobre un *pedal de Tònica de Do major*, manifestat per unes *blanques repetides*. És la *segona idea*:



El *Desenrotllament* comença amb el *Subjecte ornat*, en la *bemoll major*. Després les *blanques*, que han servit per a repetir el *pedal harmònic de Tònica*,

durant l'*Exposició* de la *segona idea*, serveixen ara per a accentuar vigorosament unes successives cadències de *do menor*, *sol menor*, *re menor*, etc. Una *exposició desenrotllada* de la *segona idea* es fa llavors, anant de *re major* a la *Dominant de fa major*.

I la *Reexposició de la primera idea* esclata sobtadament, amb força, i acompanyada per un *Contra-Subjecte* molt mogut:



En lloc del primitiu *Pont*, aquesta *primera idea* modula i es desenrotlla altrament en *si bemoll menor*, per anar a caure joiosament en *fa major*, en el qual to la *segona idea* és dita dues vegades, la primera com en l'*Exposició*, la segona com en el *Desenrotllament*.

Una petita *coda*, eixida d'aquesta *segona idea*:



tanca aquest final, amb alegria i vivacitat.

SONATA QUASI UNA FANTASIA, OP. 27, núm. 1, en *mi bemoll major*

La *Sonata quasi una Fantasia*, op. 27, núm. 1 data del 1802. Es l'època en la qual Beethoven es troba molt preocupat amb la renovació de les formes de la Sonata.

Sempre ha concebut ell la construcció d'una obra com una cosa viva, però en l'època aquesta, la recerca li sembla més necessària que mai, i el canvi de formes afecta més a la construcció general de l'obra que a petits detalls de realització.

Aquesta Sonata és concebuda amb un immediat encadenament de totes les seves parts entre si.

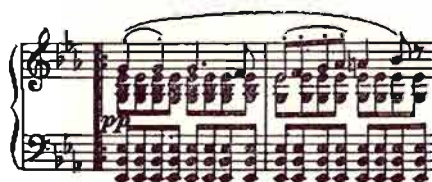
El *primer moviment* és destinat a un *Lied* amb cinc compartiments. *Lied* de caràcter i de construcció també especials.

El *primer compartiment* el forma una frase d'*andante*, de forma binària,

d'un caràcter amable i dolçament gronxadís, amb el seu compàs de 2/2 que li comunica un caient ensems tranquil i mogut:



El *segon compartiment* exposa una *segona* idea igualment binària, de la qual el primer període, que sembla continuar la cançó del primer compartiment, és també en el to principal:



El *segon període* sembla modular, amb les seves harmonies inicials alterades, però no fa res més que tornar de nou a concloure amb la *Tònica*.

Així com les precedents frases tenien les repeticions llurs sense cap canvi d'ornament, aquest *segon període* té una repetició diferentment ornada.

El *tercer compartiment* no és altra cosa que una segona exposició del primer, però les seves repeticions ara són un xic ornades.

El *quart compartiment en do major*, ofereix una total oposició de caràcter amb els precedents. És un fresc i juvenívol *Allegro* que corre i riu amb bellugueig escampadís.

També de forma binària, com els altres compartiments d'aquest *Lied*, el present *Allegro*, malgrat el seu inesperat caràcter, té però una relació rítmica oculta entre la seva periodicitat rítmica de dos en dos compassos i el ritme de dos grans temps dels precedents compartiments:



La repetició del *segon període* modula, passant pel to de *do menor* per anar a fixar-se sobre la *Dominant de mi bemoll major*.

I el *cinquè compartiment* és la tercera exposició del *primer tema*, del

qual l'actual presentació, en les seves repeticions, és diferentment compartida entre les veus baixes i altes.

Acaba el *Lied* amb una curta i reposada *conclusió*.

Sense cap interrupció, ha d'encadenar-se immediatament el *molto allegro e vivace*, en *do menor*, que sobtadament vira i volta d'un costat a l'altre. Es un veritable *Scherzo*, amb ritme de *dos en dos compassos*.

Aquí encara, el *Scherzo* concebut per Beethoven és com una mena de misteriosa cavalcada, de caràcter concentrat i enèrgic:



El *Trio* és un galop vigorós que surt de l'obscuritat:



En el *segon període* del *Trio* continua la cavalcada, però com allunyant-se.

Acaba per a donar lloc a la repetició del *Scherzo*.

La primera imposició del *primer període* d'aquest és feta com en la seva *exposició*. Després, en tot el restant del *Scherzo*, la veu alta fa un cànon en *síncopes lligades* amb la veu baixa que, ara, es troba destacada:



El *Scherzo* es deté sobtadament tal com sobtadament havia aparegut. I durant el *do* llargament ressonant, amb el qual acaba la fosca cavalcada, sobrevé tota una transformació d'atmosfera. Els núvols d'hivern i els inquiets fantasmes s'esvaeixen i una religiosa pau envaeix l'ànima.

En un *Lied* amb tres compartiments, en la bemoll major, que neix en mig d'aquesta pau, el cor de Beethoven s'exhala en profunda i ardent pregària. El primer període ens diu la tranquil·la i confiant aspiració:

Adagio con espressione.



El segon període és més mogut i sembla més inquiet:



Però la confiança de nou envaeix el cor, i en el tercer període, semblant al primer, però més tranquil i clar encara



l'ànima reposa en la desitjada pau.

El *Lied* acaba aviat en la Tònica de la bemoll. D'ella arrenca una joiosa escala que puja ràpidament sobre la Dominant de mi bemoll des d'on es posa a rellisar amb llarg trino i flexible vocalització.

Llavors comença el Rondó amb tres refranys, en mi bemoll major. Es un robust divertiment de pagesos, ple de vivacitat i d'imprevist.

El Refrany, o primer tema és en dos elements.



és una petita frase binària completa.



també és una petita frase binària, però es sosté únicament com a *pedal de Dominant*, llevat l'última caiguda de la *cadència terminal*. Aquesta frase és dues vegades repetida.

La primera cobla conté el *Pont*, que és com un curt desenrotllament del primer element del Refrany:



i la *segona idea*, és en dues frases de les quals la primera continua la transició tonal, objecte del *Pont*. La primera frase es sosté llarg temps sobre un *pedal de Dominant de si bemoll major*:



i la *segona frase*, al contrari, és posada damunt un *pedal de Tònica del mateix to*:



Encadena amb el *segon refrany* per mitjà d'un *pedal de Dominant de mi bemoll*.

El *segon element* d'aquest *refrany* modula, en la seva repetició, i en *sol bemoll major* comença la *segona cobla*, formada pel *Desenrotllament del primer element* del *refrany*.

En *si bemoll menor*, el *segon element del Pont*, o sigui la *primera frase de la segona idea* (com ja s'ha dit) també es desenrotlla sobre ella mateixa. La melodia s'elimina progressivament fins a desaparèixer completament.

Llavors un creixent accent, posat per un *trino* sobre la *Dominant de mi bemoll* fa entrar el *tercer refrany* per a la *Reexposició de la Sonata*.

Aquesta es comporta normalment fins que la *segona idea* engendra el *pedal de Dominant de mi bemoll*, damunt el qual el joc s'atura amb vigorosa suspensió.

Llavors l'ànima es recorda de la pau de l'*Adagio*, però afegint-hi més claror en cantar-la en *mi bemoll major*.

L'ànima somnia encara més i diu de nou, per dues vegades, l'apacible *conclusió* de la frase, ara ornada amb *trinos*. Amb vibrants síncopes, que acaba una vocalització dolçament contemplativa, llarg temps és mantinguda en suspens sobre la seva *Dominant*.

Tornant a la *Tònica* entra, sobtada, una frase conclusiva:



que repeteix insistentment la *cadència i-v* fins que la *Tònica* pot aconseguir la definitiva supremacia i concloure amb una alegre autoritat.

SONATA, OP. 31, núm. 1, en *sol major*

La *Sonata op. 31, núm. 1*, com ja s'és dit en altre lloc, data del 1801.

Per a completar l'anàlisi d'aquesta obra, anem ara a donar compte de l'estructura i del caràcter de les seves dues primeres parts.

El *primer moviment* es basa sobre un ritme insistent i tan característic que, per aquest fet, molts anomenen aquesta sonata: *La Coixa*.

El *primer tema* consta de dos elements.

El *primer element* és iniciat amb la característica *cèl·lula rítmica* (x) a la qual acabem de fer al·lusió:

Allegro vivace.

Primer element:

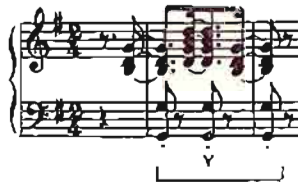


El segon element és enterament constituït per aquesta mateixa cèl·lula rítmica, tres vegades repetida sobre un ritme elemental més llarg (y) que serveix de sosteniment rítmic, ocult, al complement de la primera cèl·lula, en el primer element:

Estructura rítmica oculta
de l'ornament melòdic:



Segon element:



Aquest ritme (y) es repeteix dues vegades sobre la Tònica, i dues vegades més per a fer cadència sobre el to de la Dominant: re major.

Tot això es repeteix un grau més baix, de fa a do major. Després torna de nou a sol major i en aquest to comença el Pont, únicament format amb el complement del primer element del primer tema:



Aquest Pont ve a aturar-se suspensivament sobre la Dominant de sol. Acte seguit, el primer tema sembla voler repetir-se de nou, però modula a la Dominant de si major.

En aquest to de si major, la segona idea fa la seva aparició:



Aquesta relació tonal entre els dos temes principals és una audàcia de Beethoven, en consideració amb els costums de la seva època. No gosa encara francament romandre llarg temps en una tonalitat llavors considerada com massa allunyada del to principal. Per aminorar el mal efecte d'aquest allunyament, Beethoven posa la *segona frase* de la *segona idea* en *si menor*, *to relatiu* de la *Dominant*.

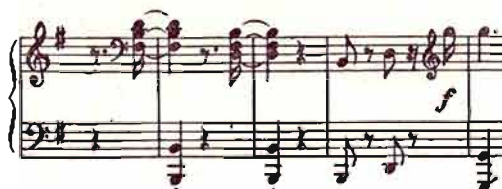
Aquesta *segona frase* no és altra cosa més que un *Desenrotllament* de la *primera frase* de la mateixa idea:



En una *tercera frase*, de *conclusió*, Beethoven fa ús del procediment especialment italià de repeticions d'un mateix dibuix musical per alternatives de tonalitats major i menor sobre la mateixa *tònica*. Així s'assegura més aquí, la resolució del conflicte tonal de *si major*, amb l'endolciment de *si menor*:



La *cèl·lula inicial* intervé per a concloure definitivament l'*exposició*:



I el *Desenrotllament* es forma enterament amb els elements del *primer tema* i del *Pont*.

Quan arriba el *Desenrotllament* d'aquest *Pont* sobre la *Dominant de sol*, un *pedal harmònic* s'hi forma, amb la *cèl·lula inicial* insistent, però que va a poc a poc tranquil·litant-se, tranquil·litat que es manifesta en les seves repeticions, per medi d'uns espais graduals.

Quan s'ha apaivagat en un complet silenci, pot fer-se la *Reexposició*. Aquesta no comporta ja més l'ús del *Pont*.

La *segona idea* s'hi manifesta primerament en *mi major* i de seguida en *mi menor*, per a venir després a posar-se en el to principal de *sol major*.

Llavors s'inicia amb el *Pont* un *desenrotllament terminal*, i una *frase conclusiva* ve a acabar el moviment amb una sèrie de repeticions, diversament ritmades, de la *cadència perfecta* de *sol major*, en les quals repeticions la *cèl·lula*

lula inicial (x) i el ritme d'estructura més gran (y), ja assenyalats en la constitució del *primer tema*, ara tenen la darrera paraula, malgrat el seu constant afluir-se i allunyar-se fins arribar a desaparèixer totalment.

L'*Adagio grazioso* que segueix és un *Lied* amb tres grans compartiments en *do major*.

El *primer compartiment*, el forma una llarga frase-*lied*.

El *primer període* d'aquesta frase comporta una melodia molt ornada:



Els quatre primers compassos d'aquesta melodia són repetits encara amb més ornaments. Després la melodia canvia de línia i modula en *sol major*.

El *segon període*, modulant, és més episòdic i sembla un simple desenrotllament del ritme ternari que serveix d'acompanyament en el *primer període*. Ara expressa un sentiment més inquiet i suplicant:



que va tranquil·litant-se sobre un *pedal de Dominant de do*, damunt el qual és posat un *trino*, del qual s'aixeca una llarga i flexible vocalització que va a concloure amb el *tercer període*, semblant al *primer*, però més ornat.

El *segon compartiment*, més agògic, comença en *do menor* i modula:



Es format amb nous elements, però té un caràcter de *Desenrotllament virtual* de la primera part del *Lied*. Un llarg *pedal de Dominant de do* fa entrar de nou la melodia inicial, com a *tercer compartiment*.

Aquest conté els mateixos elements que el primer, però molt més ornats.
 Quan s'ha reexposat per complet tot aquest compartiment, comença un *Desenrotllament terminal*:



que després cau en una apacible *frase conclusiva*:



la qual acaba el moviment amb tota tranquil·litat.

SONATA, OP. 54, en fa major

La Sonata op. 54, fou composta en 1806.

Aquesta sonata, tota ella de caràcter quasi episòdic, comprèn tan sols dos moviments.

El primer és *In Tempo d'un Menuetto*, en forma de Lied amb cinc compartiments, o de Minuet repetit.

El primer compartiment té un caràcter de Minuet, graciós i orquestral:

In Tempo d'un Menuetto.



El segon compartiment, més agògic, el formen una llarga sèrie de dobles notes destacades i nervioses:



anant de *fa major* a *do major*, i repetint-se després en la *bemoll major*, va desenrotllant-se fins que s'apaivaga damunt un *pedal de Dominant de fa*.

El *tercer compartiment* és semblant al primer, però més ornat.

El *quart compartiment* comença amb la mateixa entrada de l'element agògic que caracteritza el *segon compartiment*, però acaba quasi immediatament, irritant-se damunt la *Dominant de fa*:



Repeteix després la mateixa *Dominant*, amb dubtes i com moguda per una reflexió interna:



El *quart compartiment*, tal com ha fet el tercer, s'apodera de la música del primer, però l'ornamenta més encara. La línia melòdica desapareix dessora els ornaments de *notes repetides*, *trinos*, etc.

Els *trinos*, cada vegada més rutilants i lluminosos, porten tanmateix amb ells una dolça pau, dins la qual, a manera de tranquila pastoral, canta una bella frase conclusiva:



que és com el resum de tot el moviment i amb la qual acaba en mig d'una exquisida serenitat.

L'*Allegretto*, que serveix de final a la sonata, és un *Rondó amb tres refranys* que ofereixen la particularitat d'ésser modulants.

Aquest moviment sembla sobretot ésser una *Fantasia-Rondó*, molt bellugadissa i plena d'alegria.

El primer refrany, en fa major, corre tot enjogassat:



Aquest refrany inicia una primera part anant a do major per a repetir-se una segona vegada.

Un segon refrany, en la major, es desenrotlla moduland per a conduir a dues noves entrades del refrany, la primera en sol major, la segona en do menor, tot continuant el Desenrotllament.

Una segona idea, molt fugitiva, ve a posar els seus accents sospirants sobre la Dominant de re bemoll, en mig del sempre bellugadís acompanyament:



Aquesta segona idea modula, desenrotllant-se fins que torna a venir el refrany, ara en do major.

Una mena de conducte posat sobre la Dominant de fa:



deixa entrar de nou el Refrany, en fa major, amb caràcter de Reexposició.

Però segueix desenrotllant-se i retroba la segona idea:



que es desenrotlla també llargament, fins a la repetició del refrany en la

major, i fins a l'exposició, després, d'una frase conclusiva formada pel refrany:

Più Allegro.



que insisteix creixent en vivacitat i en força i acaba rompent-se amb sonora i joiosa brusquedat.

SONATA, OP. 78, en fa diesi major

La Sonata op. 78, data del 1810. La formen dos moviments, molt contrastants.

El primer moviment s'inicia amb una curtíssima Introducció: *Adagio cantabile*, que és una simple interrogació plena de suavitat i de profunda i contemplativa tendresa (A).

Un *Allegro ma non troppo* ve seguidament.

Un primer tema consta de tres elements, tots tres molt curts.

El primer element és com una cançó lluminosa i tendra (B).

El segon element és un lleuger arabesc, ple de gràcia i d'imprevist (C).

El tercer element és com una marxa, ensems dubtosa i decidida (D).

Un Pont, que sembla més llarg que el primer tema, malgrat que sigui quasi de la mateixa proporció, s'inicia amb decisió i alegria (E):





i continua la cançó tot embolcallant-se amb bonics ornaments. Creix en força i en amplitud fins que s'esbadella per complet en un *trino* rutilant damunt la *Dominant de do diesi major*, per a formar cadència en aquest to.

En la daurada frescor d'aquest to de *do diesi major*, una curta i encisadora *segona idea* ve a cantar amb jovenívola gràcia el seu *primer element*:



que prompte és interromput per tres acords suspensius:



als quals respon la *cadència perfecta* ornada amb lleugeríssimes draperies que semblen voleiar acariciades per l'oreig: és el *segon element*:



El *tercer element*, tan curt que no sembla existir, continua dins el mateix caràcter:



El *Desenrotllament* comença amb el *primer tema* que esdevé melangiós, en *fa diesi menor*. Modula de seguida en *la major*, i després, tot continua modulant, fragmentant-se i repetint-se amb insistència, mentre l'acompanyen ràpids dibuixos eixits del *Pont*.

Quan ha aconseguit deturar-se damunt la *Dominant de fa diesi major*, que s'afirma en joiosa força, pot fer-se la *Reexposició* començant amb el *Primer tema*, del qual sols el *primer element* es repeteix textualment com en l'*Exposició*. El *segon*, ara modulant, es desenrotlla sobre ell mateix, conclouent en *mi major*. El *tercer element* també modula i es desenrotlla.

En *si major* s'inicia el *Pont* que acaba en *fa diesi major*.

La *segona idea*, llavors, és reexposada normalment en el to principal. Al final, una curta frase conclusiva, eixida del *primer tema*:



i del *tercer element* de la *segona idea*:



que s'allarga ara una mica més i conclou amb l'extrema brevetat que tenen tots els elements d'aquest moviment.

L'*Allegro vivace* que es troba al final d'aquesta sonata és un divertiment en forma de *Rondó* amb quatre refranys i tres cobles.

El *Refrany* és curiosament compost amb tres *dobles cadències*.

La *primera cadència* sembla equivocar-se amb les tonalitats, i tracta el to principal de l'obra: *fa diesi major*, com si fos la *Sots-Dominant* del to de *do diesi major*. Sembla, així, en aquest començ, el to de *do diesi major* ésser el principal amb una tendència molt atractiva envers la seva *Sots-Dominant*, *fa diesi major*:

Allegro vivace.

Simplificació
harmònica:

FA diesi major: V ——— I ——— V
que sembla
DO diesi major: I ——— IV IV ——— I

Però una *segona doble cadència* ve a restablir l'equilibri, insistint sobre la *Sots-Dominant de fa diesi major*, esdevinguda tonalitat de *si major*, en el qual to està feta l'oscil·lació d'aquesta *doble cadència*:

FA diesi major: IV ——— V de IV V de IV ——— IV
o
SI major: I ——— V V ——— I

L'equilibri així restablert, una *tercera doble cadència* manifesta definitivament la veritable tonalitat: *fa diesi major*, amb totes les seves funcions tonals: I-IV-V-I.



FA diesi major: I — IV V — I

Així, es veu que les tres *dobles cadències* únicament en formen una de més gran, la qual constitueix tota l'estructura del *refrany*: V-IV-I de *fa diesi major*, manifestada amb un joc de preguntes i respostes, tres vegades reïterades: la primera amb una jovial brusquedat, com disfressant el divertiment amb un aparent mal humor; la segona, més dubtosa; i la tercera, amb un tendre somriure de consentiment i bona volença que restava viu en el fons del seu cor des d'abans de començar el joc.

La *primera cobla* és constituïda per dos elements.

El seu *primer element*, cantant, alegre i dolçament mogut:



s'escampa de *fa diesi major* a *do diesi major*, en el qual to sobtadament s'atura. Llavors l'*apoiatura inicial del refrany*, esdevinguda tota lleugera com ala de papalló, es multiplica i volateja capriciosament a imatge i semblança d'aquestes mòbils i alades flors de l'aire. És el *segon element*:



El *segon refrany*, sobtadament, en mig d'aquest clar remolí, fa irrupció amb sa brusquedat inicial.

El *primer element de la segona cobla* és el mateix que el de la *primera*, llevat que acaba modulant a *la diesi menor*, en lloc d'anar a *do diesi major*. Aquesta *cobla central*, molt més llarga que la *cobla primera*, presenta després un *desenrotllament* d'aquest *segon element* papallonejant, interromput un cop per fragments del *primer*, també desenrotllant-se, però amb més nerviositat i com donant naixença a un nou aspecte de la frase.

El *tercer refrany* en *si major*, posa les seves interrogacions a les veus agudes, mentre li contesten les veus baixes. Sembla així participar del caràcter d'un *Desenrotllament*, tot essent *Reexposició*.

La *cobla tercera* comença amb el mateix *primer element* de cada cobla d'aquest rondó, però ara en *si major*, com el *refrany tercer*, i acaba modulant a *fa diesi menor*.

Després de l'atur en la *Dominant* d'aquest darrer to, el *segon element* volateja amb melangia damunt aquesta *Dominant*. La *frase nova de la cobla central*, eixida del *primer element de la cobla primera*, s'inicia aquí en *fa diesi major*, amb respostes més encongides en *fa diesi menor*. S'interromp amb acord d'equívoca tonalitat i els papallons volategen de nou, però amb inquietud i desordre, com llançats i emportats per un aire massa violent. Es tranquilitzen momentàniament, però resten, no obstant, melangiosos, i el *quart refrany*, en el to inicial, reprèn de nou el seu diàleg de preguntes i respostes amb canvi d'octaves com el *tercer refrany*. La seva darrera resposta es desenrotlla inopinadament sobre ella mateixa en una exquisida *frase conclusiva*, plena de gentilesa i de gràcia jove i bona:



S'atura somniosa:



i una curtíssima *coda*, eixida del primer element de les cobles:



ve a concloure l'obra amb una alegre però nerviosa i tan imprevista vivacitat, que sembla brusca i inacabada.

Les dues petites *Sonatines* classificades sots els números d'obra 49, daten de la joventut de Beethoven.

La SONATA OP. 49, núm. 1, en *sol menor*, fou composta en 1799 i publicada en 1805.

Consta d'un *Andante* bastant melangiós, en *sol menor*, en forma de *Sonata* amb dues frases i un *Desenrotllament*.

La *Reexposició* s'allarga amb una petita *Coda*.

El *Rondó*, alegre i fresc, en *sol major*, és de caràcter molt emparentat amb el de la música de Haydn. El formen tres *refranys* i dues *cobles*.

La *primera cobla* s'inicia amb un petit període en *sol menor*, que modula després, fent de *Pont* per a conduir a una *segona idea*, en *si bemoll major*. Torna de nou a *sol menor*, amb el mateix període transitori que serveix per a encadenar, ara, amb el segon *Refrany*.

La *segona cobla* consta sols de la *segona idea*, aquí en *sol major*. El *Refrany* apareix per tercera vegada, ara molt curt, i acaba amb una petita *Coda* de caràcter pastoral.

La SONATA OP. 49, núm. 2, en *sol major*, data del 1796, en quant a la composició, i del 1805, en quant a la publicació.

El primer moviment és construït en forma de *Sonata* amb una *primera idea* ben decidida; un *Pont* que n'és eixit; i una *segona idea* en tres períodes.

El primer d'aquests períodes és semblant a la *segona idea* de la *Sonata per a dos pianos* de Mozart.

Un període complementari fa córrer les seves ràpides *escales*, i una *Coda* repeteix el motiu del *Pont*.

Un *Desenrotllament*, molt curt, en el qual es troben mesclades amb el *Pont*, les idees primera i segona.

La *Reexposició* utilitza les *escales* del *període complementari de la segona* idea per a passar de la primera idea al *Pont*.

Tot allò que pertoca a la *segona idea* és usat d'una manera semblant a la de la seva *Exposició*, però en *sol major*, to principal de la Sonata.

El *segon fragment* de la Sonata és un *Tempo di Minuetto* molt conegut, esbós del *Minuet* del *Septet op. 20*, publicat en 1801.

Aquest *Minuet* és en forma *Rondó* amb tres *Refransys* en *sol major* i dues *Cobles*, la *primera* en *sol major*, i modulant després a *re major*, en qual to sembla voler exposar una *segona frase*, però gira de seguida i encadena amb el *segon refrany*.

La *segona cobla* és en *do major*.

Després del *tercer refrany*, una *Coda* ve a concloure amb uns records del *refrany* i un petit període més ornat, amb el qual fineix la Sonata.

ÍNDEXS

ÍNDIX NUMÈRIC

SONATES PER A PIANO

	Pàg.
N.º 1. Op. 2, núm. 1, en <i>fa menor</i> (1796)	239
<i>Allegro.</i>	239
<i>Adagio.</i>	241
Menuetto. <i>Allegretto</i>	243
<i>Prestissimo.</i>	244
N.º 2. Op. 2, núm. 2, en <i>la major</i> (1796)	247
<i>Allegro vivace.</i>	247
<i>Largo appassionato.</i>	251
Scherzo. <i>Allegretto</i>	253
Rondó. <i>Grazioso</i>	255
N.º 3. Op. 2, núm. 3, en <i>do major</i> (1796)	258
<i>Allegro con brio</i>	259
<i>Adagio</i>	262
Scherzo. <i>Allegro</i>	263
<i>Allegro assai</i>	265
N.º 4. Op. 7, en <i>mi bemoll major</i> (1796)	14
<i>Molto Allegro e con brio.</i>	14
<i>Largo, con gran espressione</i>	16
<i>Allegro.</i>	17
Rondó. <i>Poco Allegretto e grazioso.</i>	17
N.º 5. Op. 10, núm. 1, en <i>do menor</i> (1798)	18
<i>Molto Allegro e con brio.</i>	19
<i>Molto Adagio</i>	20
Finale. <i>Prestissimo.</i>	21
N.º 6. Op. 10, núm. 2, en <i>fa major</i> (1798)	268
<i>Allegro.</i>	268
<i>Allegretto</i>	271
<i>Presto</i>	272
N.º 7. Op. 10, núm. 3, en <i>re major</i> (1798)	146
<i>Presto</i>	146
<i>Largo e mesto.</i>	149
Menuetto. <i>Allegro</i>	152
Rondó. <i>Allegro.</i>	153

	Pág.
N.º 8. Op. 13, en <i>do menor</i> (anomenada <i>Patètica</i>) (1798)	49
<i>Grave. Allegro molto e con brio.</i>	49
<i>Adagio cantabile</i>	51
<i>Rondó. Allegro</i>	52
N.º 9. Op. 14, núm. 1, en <i>mi mayor</i> (1798)	99
<i>Allegro.</i>	99
<i>Allegretto</i>	101
<i>Rondó. Allegro comodo</i>	101
N.º 10. Op. 14, núm. 2, en <i>sol mayor</i> (1798).	169
<i>Allegro.</i>	169
<i>Andante.</i>	171
<i>Scherzo. Allegro assai.</i>	172
N.º 11. Op. 22, en <i>si bemoll mayor</i> (1800)	77
<i>Allegro con brio</i>	77
<i>Adagio con molt' espressione</i>	78
<i>Menuetto</i>	79
<i>Rondó. Allegretto</i>	80
N.º 12. Op. 26, en <i>la bemoll mayor</i> (1801)	80
<i>Andante con Variazioni</i>	80
<i>Scherzo. Allegro molto.</i>	82
<i>Marcia funebre sulla morte d'un' Eroe. Maestoso andante.</i>	82
<i>Allegro.</i>	83
N.º 13. Op. 27, núm. 1, en <i>mi bemoll mayor</i> (1801)	273
<i>Andante. Allegro. — Allegro molto e vivace. — Adagio con es-</i> <i>pressione. — Allegro vivace.</i>	273
N.º 14. Quasi una Fantasia. Op. 27, núm. 2, en <i>do diesi menor</i> (ano- menada <i>Clar de lluna</i>) (1801).	33
<i>Adagio sostenuto</i>	33
<i>Allegretto</i>	34
<i>Presto agitato</i>	34
N.º 15. Op. 28, en <i>re mayor</i> (anomenada <i>Pastoral</i>) (1801)	83
<i>Allegro.</i>	83
<i>Andante.</i>	87
<i>Scherzo. Allegro vivace.</i>	88
<i>Rondó. Allegro, ma non troppo.</i>	89
N.º 16. Op. 31, núm. 1, en <i>sol mayor</i> (1801)	278
<i>Allegro vivace.</i>	278
<i>Adagio grazioso.</i>	281
<i>Rondó. Allegretto</i>	36
N.º 17. Op. 31, núm. 2, en <i>re menor</i> (1801).	36
<i>Largo. Allegro.</i>	37
<i>Adagio.</i>	39
<i>Allegretto</i>	39

	Pàg.
N.º 18. Op. 31, núm. 3, en <i>mi bemoll major</i> (1802-1803)	133
<i>Allegro</i>	134
Scherzo. <i>Allegretto vivace</i>	136
Menuetto. <i>Moderato e grazioso</i>	138
<i>Presto con fuoco</i>	138
N.º 19. Op. 49, núm. 1, en <i>sol menor</i> (1799)	291
N.º 20. Op. 49, núm. 2, en <i>sol major</i> (1796)	291
N.º 21. Op. 53, en <i>do major</i> (anomenada <i>L'Aurora</i>) (1804)	27
<i>Allegro con brio</i>	28
Introducció. <i>Molto Adagio</i> . — Rondó. <i>Allegretto moderato</i> . <i>Prestissimo</i>	29
N.º 22. Op. 54, en <i>fa major</i> (1806)	282
<i>In tempo d'un Menuetto</i>	282
<i>Allegretto</i>	283
N.º 23. Op. 57, en <i>fa menor</i> (anomenada <i>Appassionata</i>) (1804)	44
<i>Allegro assai</i>	44
<i>Andante con moto</i> . — <i>Allegro ma non troppo. Presto</i>	45
N.º 24. Op. 78, en <i>fa diesi major</i> (1810)	285
<i>Adagio cantabile. Allegro ma non troppo</i>	285
<i>Allegro vivace</i>	287
N.º 25. Op. 79, en <i>sol major</i> (1809)	26
<i>Presto alla tedesca</i>	26
<i>Andante. Vivace</i>	27
N.º 26. Op. 81, a, en <i>mi bemoll major</i> (1809)	61
"El comiat". <i>Adagio. Allegro</i>	61
"L'absència". <i>Andante espressivo</i> . — "El retorn". <i>Vivacissima- mente</i>	65
N.º 27. Op. 90, en <i>mi menor</i> (1814)	208
<i>Con vivacità e sempre consentimento ed espressione</i> . "Combat entre el cap i el cor".	208
Rondó. <i>Non troppo vivo e cantabile assai</i> . "Conversa amb la Ben-Aimada".	211
N.º 28. Op. 101, en <i>la major</i> (1816)	90
<i>Allegretto, ma non troppo</i>	91
<i>Vivace alla Marcia</i>	92
<i>Adagio, ma non troppo, con affetto</i> . — <i>Allegro</i>	93
N.º 29. Op. 106, en <i>si bemoll major</i> (1818)	109
<i>Allegro</i>	109
Scherzo. <i>Assai Vivace</i>	117
<i>Adagio sostenuto</i>	120
<i>Largo. Allegro risoluto</i>	125
N.º 30. Op. 109, en <i>mi major</i> (1820)	155
<i>Vivace, ma non troppo, sempre legato. Adagio espressivo</i>	156
<i>Prestissimo</i>	157
<i>Andante molto cantabile ed espressivo</i> (tema amb variacions).	158

	Pag.
N.º 31. Op. 110, en la bemoll major (1821).	187
Moderato cantabile molto espressivo	187
Molto Allegro	191
Adagio, ma non troppo. Arioso dolente. Fuga. Allegro, ma non troppo	192
N.º 32. Op. 111, en do menor (1822).	225
Maestoso. Allegro con brio ed appassionato	225
Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile	231

SONATES PER A PIANO I VIOLÍ

N.º 1. Op. 12, núm. 1, en re major (1798).	197
Allegro con brio	197
Tema con Variazioni. Andante con moto.	202
Rondó. Allegro.	205
N.º 2. Op. 12, núm. 2, en la major (1798).	140
Allegro vivace.	141
Andante, più tosto Allegretto.	142
Allegro piacevole	144
N.º 3. Op. 12, núm. 3, en mi bemoll major (1798)	163
Allegro con spirito.	163
Adagio con molt' espressione	165
Rondó. Allegro molto	166
N.º 4. Op. 23, en la menor (1801)	56
Presto	56
Andante scherzoso, più Allegretto.	57
Allegro molto	59
N.º 5. Op. 24, en fa major (anomenada Primavera) (1801)	102
Allegro.	103
Adagio molto espressivo	104
Scherzo. Allegro molto.	106
Rondó. Allegro, ma non troppo	106
N.º 6. Op. 30, núm. 1, en la major (1802)	23
Allegro.	23
Adagio, molto espressivo	24
Allegretto con Variazioni	25
N.º 7. Op. 30, núm. 2, en do menor (1802)	173
Allegro con brio	173
Adagio cantabile	177
Scherzo. Allegro	180
Finale. Allegro. Presto.	181
N.º 8. Op. 30, núm. 3, en sol major (1802)	40
Allegro assai	41
Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso.	42
Allegro vivace	43

	Pág.
N.º 9. Op. 47, en <i>la</i> major. (Dedicada a Kreutzer) (1803)	212
<i>Adagio sostenuto. Presto</i>	212
<i>Andante con Variazioni</i>	220
Finale. <i>Presto</i>	222
N.º 10. Op. 96, en <i>sol</i> major (1812)	71
<i>Allegro moderato</i>	71
<i>Adagio espressivo</i>	73
Scherzo. <i>Allegro</i>	74
<i>Poco Allegretto. Adagio espressivo. Allegro</i>	75

ÍNDIX GENERAL

	<u>Pàg.</u>
PREFACI DE LLUÍS MILLET	3
PRIMERA SESSIÓ	9
SONATA, OP. 7, en mi bemoll major, per a piano	14
<i>Allegro molto e con brio</i>	14
<i>Largo, con gran espressione.</i>	16
<i>Allegro</i>	17
Rondó. <i>Poco Allegretto e grazioso.</i>	17
SONATA, OP. 10, núm. 1, en do menor, per a piano	18
<i>Allegro molto e con brio</i>	19
<i>Molto Adagio.</i>	20
Finale. <i>Prestissimo</i>	21
SONATA, OP. 30, núm. 1, en la major, per a piano i violi	23
<i>Allegro</i>	23
<i>Adagio, molto espressivo.</i>	24
<i>Allegretto con Variazioni</i>	25
SONATA, OP. 79, en sol major, per a piano	26
<i>Presto alla tedesca</i>	26
<i>Andante. Vivace.</i>	27
SONATA, OP. 53, en do major, per a piano (anomenada <i>L'Aurora</i>)	27
<i>Allegro con brio.</i>	28
Introducció. <i>Molto Adagio.</i> — Rondo. <i>Allegretto moderato. Prestissimo.</i>	29
SEGONA SESSIÓ	33
SONATA, quasi una Fantasia, op. 27, núm. 2, en do diesi menor, per a piano (anomenada <i>Clar de lluna</i>)	33
<i>Adagio sostenuto.</i>	33
<i>Allegretto.</i>	34
<i>Presto agitato</i>	34
Rondó extret de la SONATA, OP. 31, núm. 1, en sol major, per a piano.	36
<i>Allegretto.</i>	36

	<u>Pàg.</u>
SONATA, OP. 31, núm. 2, en <i>re menor</i> , per a piano	36
<i>Largo. Allegro.</i>	37
<i>Adagio</i>	39
<i>Allegretto.</i>	39
SONATA, OP. 30, núm. 3, en <i>sol major</i> , per a piano i violí	40
<i>Allegro assai.</i>	41
<i>Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso.</i>	42
<i>Allegro vivace</i>	43
SONATA, OP. 57, en <i>fa menor</i> , per a piano (anomenada <i>Appassionata</i>).	44
<i>Allegro assai.</i>	44
<i>Andante con moto. — Allegro ma non troppo. Presto.</i>	45
 TERCERA SESSIÓ	 49
SONATA, OP. 13, en <i>do menor</i> , per a piano (anomenada <i>Patètica</i>)	49
<i>Grave. Allegro molto e con brio.</i>	49
<i>Adagio cantabile.</i>	51
<i>Rondó. Allegro</i>	52
SONATA, OP. 23, en <i>la menor</i> , per a piano i violí	56
<i>Presto</i>	56
<i>Andante scherzoso, più Allegretto</i>	57
<i>Allegro molto</i>	59
SONATA, OP. 81 a, en <i>mi bemoll major</i> , per a piano	61
"El comiat". <i>Adagio. Allegro.</i>	61
"L'absència". <i>Andante espressivo. — "El retorn" Vivacissimamente.</i>	65
SONATA, OP. 96, en <i>sol major</i> , per a piano i violí	71
<i>Allegro moderato.</i>	71
<i>Adagio espressivo</i>	73
<i>Scherzo. Allegro.</i>	74
<i>Poco allegretto. Adagio espressivo. Allegro.</i>	75
 QUARTA SESSIÓ	 77
SONATA, OP. 22, en <i>si bemoll major</i> , per a piano	77
<i>Allegro con brio.</i>	77
<i>Adagio con molt' espressione.</i>	78
<i>Menuetto.</i>	79
<i>Rondó. Allegretto.</i>	80
SONATA, OP. 26, en <i>la bemoll major</i> , per a piano	80
<i>Andante con Variazioni.</i>	80
<i>Scherzo. Allegro molto.</i>	82
<i>Marcia funebre sulla morte d'un' Eroe. Maestoso andante.</i>	82
<i>Allegro</i>	83

	Pàg.
SONATA, OP. 28, en <i>re major</i> , per a piano (anomenada <i>Pastoral</i>)	83
<i>Allegro</i>	83
<i>Andante</i>	87
Scherzo. <i>Allegro vivace</i>	88
Rondó. <i>Allegro, ma non troppo</i>	89
SONATA, OP. 101, en <i>la major</i> , per a piano	90
<i>Allegretto, ma non troppo</i>	91
<i>Vivace alla Marcia</i>	92
<i>Adagio, ma non troppo, con affetto</i> . — <i>Allegro</i>	93
CINQUENA SESSIÓ	99
SONATA, OP. 14, núm. 1, en <i>mi major</i> , per a piano	99
<i>Allegro</i>	99
<i>Allegretto</i>	101
Rondó. <i>Allegro comodo</i>	101
SONATA, OP. 24, en <i>fa major</i> , per a piano i violí (anomenada <i>Primavera</i>)	102
<i>Allegro</i>	103
<i>Adagio molto espressivo</i>	104
Scherzo. <i>Allegro molto</i>	106
Rondó. <i>Allegro ma non troppo</i>	106
SONATA, OP. 106, en <i>si bemoll</i> , per a piano	109
<i>Allegro</i>	109
Scherzo. <i>Assai vivace</i>	117
<i>Adagio sostenuto</i>	120
<i>Largo. Allegro risoluto</i>	125
SISENA SESSIÓ	133
SONATA, OP. 31, núm. 3, en <i>mi bemoll major</i> , per a piano	133
<i>Allegro</i>	134
Scherzo. <i>Allegretto vivace</i>	136
Menuetto. <i>Moderato e grazioso</i>	138
<i>Presto con fuoco</i>	138
SONATA, OP. 12, núm. 2, en <i>la major</i> , per a piano i violí	140
<i>Allegro vivace</i>	141
<i>Andante, più tosto Allegretto</i>	142
<i>Allegro piacevole</i>	144
SONATA, OP. 10, núm. 3, en <i>re major</i> , per a piano	146
<i>Presto</i>	146
<i>Largo e mesto</i>	149
Menuetto. <i>Allegro</i>	152
Rondó. <i>Allegro</i>	153

	Pàg.
SONATA, OP. 109, en <i>mi major</i> , per a piano	155
<i>Vivace, ma non troppo, sempre legato. Adagio espressivo.</i>	156
<i>Prestissimo</i>	157
<i>Andante molto cantabile ed espressivo (tema amb variacions).</i>	158
SETENA SESSIÓ	163
SONATA, OP. 12, núm. 3, en <i>mi bemoll major</i> , per a piano i violí	163
<i>Allegro con spirito.</i>	163
<i>Adagio con molt' espressione.</i>	165
Rondó. <i>Allegro molto.</i>	166
SONATA, OP. 14, núm. 2, en <i>sol major</i> , per a piano	169
<i>Allegro</i>	169
<i>Andante</i>	171
Scherzo. <i>Allegro assai.</i>	172
SONATA, OP. 30, núm. 2, en <i>do menor</i> , per a piano i violí	173
<i>Allegro con brio.</i>	173
<i>Adagio cantabile.</i>	177
Scherzo. <i>Allegro.</i>	180
Finale. <i>Allegro. Presto.</i>	181
SONATA, OP. 110, en <i>la bemoll major</i> , per a piano	187
<i>Moderato cantabile, molto espressivo</i>	187
<i>Molto allegro.</i>	191
<i>Adagio ma non troppo. Arioso dolente. Fuga. Allegro, ma non troppo.</i>	192
VUITENA SESSIÓ	197
SONATA, OP. 12, núm. 1, en <i>re major</i> , per a piano i violí	197
<i>Allegro con brio.</i>	197
Tema con Variazioni. <i>Andante con moto.</i>	202
Rondó. <i>Allegro</i>	205
SONATA, OP. 90, en <i>mi menor</i> , per a piano	208
<i>Con vivacità e sempre con sentimento ed espressione. "Combat entre el cap i el cor".</i>	208
Rondó. <i>Non troppo vivo e cantabile assai. "Conversa amb la Ben-Aimada".</i>	211
SONATA, OP. 47, en <i>la major</i> , per a violí i piano. (Dedicada a Kreutzer).	212
<i>Adagio sostenuto. Presto</i>	212
<i>Andante con Variazioni.</i>	220
Finale. <i>Presto</i>	222
SONATA, OP. 111, en <i>do menor</i> , per a piano	225
<i>Maestoso. Allegro con brio ed appassionato.</i>	225
Arietta. <i>Adagio molto, semplice e cantabile.</i>	231

	Pàg.
APÈNDIX	237
SONATA, OP. 2, núm. 1, en <i>fa menor</i> , per a piano	239
<i>Allegro</i>	239
<i>Adagio</i>	241
Menuetto. <i>Allegretto</i>	243
<i>Prestissimo</i>	244
SONATA, OP. 2, núm. 2, en <i>la major</i> , per a piano	247
<i>Allegro vivace</i>	247
<i>Largo appassionato</i>	251
Scherzo. <i>Allegretto</i>	253
Rondó. <i>Grazioso</i>	255
SONATA, OP. 2, núm. 3, en <i>do major</i> , per a piano	258
<i>Allegro con brio</i>	259
<i>Adagio</i>	262
Scherzo. <i>Allegro</i>	263
<i>Allegro assai</i>	265
SONATA, OP. 10, núm. 2, en <i>fa major</i> , per a piano.	268
<i>Allegro</i>	268
<i>Allegretto</i>	271
<i>Presto</i>	272
SONATA, quasi una Fantasia, op. 27, núm. 1, en <i>mi bemoll major</i> , per a piano	273
<i>Andante. Allegro. — Allegro molto e vivace. — Adagio con espressione. — Allegro vivace.</i>	273
SONATA, OP. 31, núm. 1, en <i>sol major</i> , per a piano	278
<i>Allegro vivace</i>	278
<i>Adagio grazioso</i>	281
SONATA, OP. 54, en <i>fa major</i> , per a piano	282
<i>In tempo d'un Menuetto</i>	282
<i>Allegretto</i>	283
SONATA, OP. 78, en <i>fa diesi major</i> , per a piano.	285
<i>Adagio cantabile. Allegro ma non troppo</i>	285
<i>Allegro vivace</i>	287
SONATA, OP. 49, núm. 1, en <i>sol menor</i>	291
SONATA, OP. 49, núm. 2, en <i>sol major</i>	291
INDEX NUMÈRIC	295
Sonates per a piano	295
Sonates per a piano i violí	298
INDEX GENERAL	301

