

COMENTARI MUSICAL



(1770-1827)

INTRODUCCIÓ

Aquest concert es presenta tractant dues monotemàtiques juntes: la del compositor i la de la forma musical sonata. La primera, s'endinsa amb un compositor que és impossible d'etiquetar dins d'un període musical definit, ja que transita entre el Classicisme i el Romanticisme. La segona és que ell mateix ens fa impossible de descriure exactament l'estructura de la forma sonata, ja que cadascuna de les seves trenta dues sonates tenen una aportació innovadora en relació a l'anterior.

De totes formes, la motivació principal del concert recau en un fil conductor. Aquest descriu cronològicament, a mesura que avancen els minuts del concert, els trets musicals característics de les diferents etapes compositives de Beethoven. Ara bé, com més passen els minuts i més augmenten els números i opus de les sonates, aquest viatge musical més s'endinsa per móns inexplorables.

PRIMERA PART

La primera sonata del concert és la **número 10 (Opus 14 número 2)**. Composada entre els anys 1798 i 1799, és la penúltima sonata del seu primer període compositiu, en el qual estava instal·lat a Viena. Durant aquest anys s'identifica una prematura influència del mestre Haydn tot comparant les sonates per a piano de ambdós, malgrat que Beethoven tant sols va estudiar poc més d'un any amb Haydn i haver esmentat que no havia après res de Haydn. Beethoven tenia al seu voltant els millors mestres, amb *Albrechtsberger* va aprendre l'art del contrapunt, amb *Salieri* com utilitzar en la composició el drama tràgic burgès tant característic de l'època, i amb *Forster* va aprofundir en l'escriptura per a quartet de corda. Per tant tots ells van contribuir a crear un paradigma creatiu per a Beethoven en direcció cap a la nova era del Classicisme.

Ara bé, en relació amb l'escriptura de les seves trenta dues sonates per a piano, hi ha un factor clau per aconseguir-ho, i és el fet de que Beethoven era una virtuos del seu instrument, el piano, o més ben dit en el segle XVIII el fortepiano, antecessor del piano i predecessor del clavicèmbal. A més a més, al igual que Johann Sebastian Bach al clavicèmbal i a l'orgue, Beethoven era un improvisador nat al fortepiano. Precisament dos anys abans de la composició de la sonata **número 10**, Carl Czerny, futur estudiant de Beethoven, relata les improvisacions

de Beethoven durant un concert tot caracteritzant-les de cristal·lines i dignes d'admirar al seu màxim nivell.

Complementant aquesta faceta de virtuós i improvisador, aquest primer període –representat en aquesta primera part del concert per la interpretació de dues sonates que hi pertanyen– serveix a Beethoven per establir els fonaments de la seva escriptura musical pianística, que ben aviat passen a servir a la música i no pas al instrument.

Un element bàsic d'aquesta escriptura, que ja ve heretat de Haydn i Mozart, és el fet de tractar el piano com una orquestra. Això és tot un repte per l'interpret, ja que amb la sonoritat tant característica del piano ha de recrear els efectes de *tutti* –quan tota l'orquestra està sonant– o els passatges de *solo*, els diàleg d'un tema entre corda i vent. Són tots ells elements que s'exploren fins al màxim amb Beethoven, inclús en aquest primer període, per a aportar caracterització a les notes del piano.

Precisament, la sonata **número 10**, s'obre amb un passatge plenament líric amb salts intervàlics grans, amb la indicació de *legato* i amb l'alegre tonalitat de sol major, tot recordant la sonoritat d'un violí. En canvi el segon motiu d'aquest primer moviment es caracteritza per una sonoritat de *duetto* d'una òpera de Mozart. El segon moviment és la primera sonata de les trenta dues que inclou un moviment en forma de tema amb variacions. Amb tres variacions sobre el doble tema inicial, tres caràcter totalment contrastats són explorats, finalitzant amb un còmic ensurt. L'últim moviment està en forma de *rondo*, és a dir, que apareix reiteradament el motiu inicial. Ara bé, la novetat que introdueix Beethoven, és que aquest motius inicials apareixen dins de tonalitats bastant separades de l'original que és sol major, com per exemple fa major. Aquesta característica d'explorar tonalitats llunyanes es materialitza encara més a mesura que l'obra de Beethoven és més tardana. En general aquesta sonata té un toc humorós i divertit. Aquesta característica no és un fet aïllat en Beethoven, ja que inclús quan en els moments més tràgics –quan els podrem escoltar a la seva última sonata– Beethoven mai abandona el sentit de l'humor.

La **número 4 (opus 7)** s'obre amb un energètic primer moviment, indicat pel propi Beethoven com *Molto allegro e con brio* i amb la tonalitat de mi bemoll major –tonalitat que farà servir entre d'altres pel concert per a piano i orquestra número 5, l'anomenat Emperador. És veritat que aquesta sonata és anterior en opus i data d'estar composta dos anys abans de la **número 10**. Tot i això, aquesta nova sonata –al igual que la número 10 servia per entrar en territori beethovenià– presenta un tret molt més distintiu de la personalitat musical de Beethoven. La sonata està dedicada a la seva alumna la contesa Babette von Keglevics, que suposadament devia de ser una avantatjada fortepianista, degut a la dificultat tècnica i musical d'aquesta obra. El tret principal de la sonata **número 4** són les seves dimensions. Consta de quatre moviments i curiosament només la supera en minutatge de totes les trenta dues la poderosa *Hammerklavier* (la **número 29**). Per tant no era d'estranyar que ja en l'època de Beethoven l'anomenessin *Grand Sonata*.

Una altra característica important en el llenguatge de Beethoven i que s'exemplifica en el primer moviment d'aquesta sonata, és que Beethoven no era un gran creador de melodies almenys comparant-lo amb el geni Mozart, però tenia el do de poder escriure tot un primer moviment de sonata amb l'elaboració només d'una petita cèl·lula, i per tant evidenciava que altres elements de la música, com el ritme, l'harmonia o inclús la tonalitat, es podien convertir en melodia. Això es pot observar amb la nota repetida tot just iniciar-se la sonata i que va apareixent durant tot el primer moviment –fet que transforma un ritme amb melodia.

El segon moviment obre realment una nova dimensió en l'escriptura dels moviments lents. Beethoven ja l'indica com a *Largo, con gran espressione*, però el fet innovador és que ell és capaç de crear una atmosfera profunda a partir del silenci. Aquest recurs fa que l'oient tingui un desig de sonoritat i per tant creï una expectativa durant l'absència de sonoritat. Un fet molt peculiar que demostra l'afany de Beethoven per a l'inexplorable o inclús per a l'impossible, és que Beethoven escriu un *crescendo* dins d'una nota. Aquesta aptitud és completament impossible per a un piano –perquè al tocar una nota automàticament el so disminueix- però perfectament possible per a un instrument de corda o de vent –ja que la duració de la nota depèn de l'arc o de l'aire. Per tant altre cop, l'intèrpret té la responsabilitat de crear la il·lusió de crescendo dins d'aquella nota.

El tercer moviment és la combinació de la forma *Scherzo, Trio* i *Scherzo da capo*, és a dir la repetició exacta del Scherzo. Aquest moviment té la peculiaritat de que sona més aviat a Schubert que no pas Beethoven, però això és físicament impossible ja que Schubert neix precisament l'any en que aquesta sonata és composta. De totes formes, en la música passa que s'associa el compositor amb una sonoritat i encara que cronològicament no es corresponguin és fan similituds entre compositors independentment de l'espai temps. L'últim moviment en forma *rondo*, utilitza la mateixa estructura que en l'últim moviment de la sonata **número 10**. Ara bé, els dos temes principals del rondo són encara més oposats, podent ser definits molt simbòlicament com la bella i la bèstia. Al igual que en la **número 10**, en aquest moviment apareix cap al final de l'obra el tema inicial amb una tonalitat molt apartada de l'original, es trasllada de mi bemoll major a mi major. En conclusió, la sonata **número 4** reuneix tots els trets més característics del primer període de Beethoven, uns fonaments bàsics que serveixen després per obrir nous horitzons.



SEGONA PART

Dins d'aquesta segona part, les dues sonates que s'interpretaran pertanyen a l'últim període compositiu de Beethoven. És a dir, després de les últimes notes de la **número 4** es realitza un salt de disset anys per arribar a 1814, data de composició de la sonata **número 27 (opus 90)**. Durant aquest temps, Beethoven compona algunes de les sonates amb que més se l'associa, com ara el *Clar de lluna*, l'*Appassionata* o *Les adieux*, precisament sent aquesta última l'anterior a la **número 27**. Tot i això, arribat a aquest punt, tres factors importants de la seva vida marquen profundament el camí del seu últim període. La sordesa de Beethoven ha arribat a un punt de deteriorament massa elevat, i es planteja seriosament: "per què escriure per a piano, si ni tant sols el puc tocar". A més, en aquesta època comença a tenir seriosos problemes econòmics, que s'uneixen amb la mort del seu germà i la lluita per la custòdia del seu nebot Karl.

Realment no es presenta com un període molt encoratjador, però cinc anys després d'escriure *Les adieux*, Beethoven creu que vol aportar alguna novetat al món de les sonates per a piano, i compona la **número 27** amb únicament dos moviments. Existeix una anècdota d'un dels seus alumnes que relaten que Beethoven va descriure el primer moviment com una batalla entre cap i cor, entre d'intel·lecte i les emocions. Aquesta descripció és perfectament audible tant sols iniciar-se el moviment, ja que en els primers compassos apareix la cèl·lula més important del moviment amb capacitat d'intel·lecte seguida per la resposta de l'emoció. Una altra característica de la música de Beethoven i que es fa més present en aquest període, és el fet d'especificar al detall la partitura, i per tant ell deixa molt poca llibertat a l'interpret. A més, ja que la **número 27** es caracteritza per la seva enorme expressivitat, Beethoven és considerat com el primer compositor del *legato*—idea bàsica que serveix per augmentar l'expressivitat d'un passatge tot enllaçant les seves notes. Això no vol dir, que Haydn o Mozart no utilitzessin el *legato*, sinó que no ho van arribar a fer dins de les dimensions que ho fa Beethoven. Ell és capaç d'escriure lligadures que poden durar fins a vuit o més compassos—fet que resulta altra vegada impossible pel piano però perfectament recreable a partir de la imaginació. En la part central d'aquest primer moviment, l'anomenat desenvolupament de la forma sonata, just abans de tornar al motiu inicial—la reexposició—, Beethoven utilitza un recurs compositiu molt essencial per a la seva música, aquest s'anomena la desconstrucció. La idea principal s'obté de retallar successivament una frase musical, per exemple en la **número 27** comença amb una frase de vuit compassos en una part del desenvolupament, que és escurçada a quatre compassos, conseqüentment es torna a retallar a la meitat i altre cop a la meitat, obtenint així un sol compàs que a base de repetició serà l'encarregat de conduir la música fins al clímax del moviment.

El segon moviment torna a estar en format de *rondo* i té una sonoritat especialment schubertiana. El tema principal del *rondo* apareix fins a quatre vegades d'identica forma que l'inicial, exceptuant l'última vegada on incorpora una nova instrumentació—ja que la melodia està a la mà esquerra. Per tant és fa difícil de mantenir l'interès, a no ser que entri en joc un

plantejament on cada vegada que apareix el tema principal, l'oient el percep de forma diferent perquè manté una relació de causa-efecte amb el que ha succeït anteriorment.

Finalment el concert arriba a la seva última estació, hi ho fa precisament amb l'última sonata, la **número 32 (opus 111)**. En referència a aquest últim període compositiu, Beethoven augurava que la sonata *Hammerklavier* (la **número 29**) seria una obra que causaria problemes als intèrprets durant els propers cinquanta anys després de la seva composició. Bé doncs encara avui dia casi dos cents anys més tard, aquesta sonata i totes les que conformen el seu últim període, són obres de dimensions tant enigmàtiques, que continuen sent tot un misteri, a més de resultar obres tècnicament difícils. Al igual que la sonata interpretada anteriorment, la **número 32** consta també de dos moviments, però en aquest cas el canvi entre un i altre és imperceptible. Tot i que són antagònics, els dos moviments creen una relació de dependència extrema com mai havia ocorregut en cap sonata anterior. Aquesta unió perfecta és probablement unes de les raons perquè Beethoven –tot i viure 5 anys més després d'escriure la **número 32**– no compones cap altra sonata més per a piano. Arribat a aquest punt, Beethoven havia perdut completament el sentit de l'oïda.

La sonata està amb la tonalitat de do menor i s'inicia amb una introducció que utilitza nombrosos acords disminuïts –acords que recalquen la sensació de gravetat i tragèdia en la música. D'una forma molt orgànica s'arriba a la secció on d'un mode molt enfàtic Beethoven exposa el motiu principal del moviment. Aquest és primer exposat a l'uníson i després dins d'una secció d'estil *fugato*. Aquesta característica contrapuntística no és coincidència que aparegui en aquest últim període, perquè és en el qual Beethoven descobreix l'obra del mestre Bach. La seva música és veu profundament afectada per l'estudi de les obres de Bach, ja que aquesta es fa més complexa i carregada de polifonia. Beethoven no és l'únic que aprecia la grandesa de Bach, ja que l'obra tardana de Haydn i Mozart també és veu afectada per Bach. Encara que avui dia Bach sigui sens dubte el compositor més gran de la història, després de la seva mort el 1750 era un total desconegut, fins que no va tornar a revivre a l'època romàntica, després de la mort de Beethoven.

El segon moviment obre una nova dimensió en la música, a més aquesta música no té res a veure amb el piano, la seva escriptura transcendeix el propi instrument. El moviment està estructurat com un tema amb variacions, que alhora el tema està dividit en dos parts. Durant les primeres tres variacions, que constitueixen un bloc, Beethoven utilitza valors rítmics més i més petits cada vegada, donant la impressió de progrés. Però a partir d'aquesta última variació, l'estructura es fa més flexible i Beethoven crea unes sonoritats cada vegada més i més sorprenents. En conclusió, ja no queden més paraules per descriure les dimensions monumentals d'aquesta obra, sinó tan sols donar gràcies de poder escoltar el que Beethoven creava dins del seu cap.