



484.º SARAU

Theatro

Municipal

SEXTA-FEIRA,
7 DE NOVEMBRO DE 1941

Às 21 horas



3.º Concerto da série

"Sonatas de Beethoven para violino e piano"

pelos consagrados artistas

RICARDO ODNOPSOFF

e

Maestro SOUZA LIMA



Programma



I. SONATA N. 1 — Op. 12 n. 1 Ré maior

Allegro con brio.

Tema con Variazione: Andante con moto.

Rondo: Allegro.

II. SONATA N. 4 — Op. 23 Lá menor

Presto.

Andante scherzoso, più Allegretto.

Allegro molto.

III SONATA N. 9 — Op. 47 Lá maior (Kreutzer)

Adagio sostenuto — Presto.

Andante con variazione.

Finale: Presto.



AS SONATAS DE BEETHOVEN, PARA VIOLINO E PIANO

Constam deste programma as sonatas n. 1, op. 12 n. 1. em ré maior, n. 4, op. 23, em lá menor, e n. 9, op. 47, em lá maior (Kreutzer).

A primeira sonata consta de Allegro com brio, thema com variações e Rondo.

No Allegro, após curta e energica introdução de quatro compassos, em accordes harpeados, os dois motivos do primeiro thema fazem-se ouvir, o primeiro ao piano, por um desenho diatonico da escala de ré maior, de character suavemente melodico, e o segundo, de character harmonico, no violino; logo o primeiro motivo passa ao violino, e o segundo ao piano. Após breve transição, apparece o segundo thema, constante de quatro motivos principaes: o primeiro, extrahido da escala do primeiro thema, é dado successivamente pelo piano, quasi recitando, e pelo violino; o segundo, consta de dois elementos, um melodico no violino, e outro de acompanhamento em tresquialteras ao piano, conduzindo ao tom de fá, onde apparece o terceiro motivo, seguido do ultimo, que cadencia no tom de lá maior, em que conclue com grande energia, por vigorosas escalas ascendentes. A divisão do segundo thema em motivos mais numerosos do que o primeiro constitue maneira caracteristica de Beethoven, em cujas grandes obras ha frequentes exemplos desse processo dynamico que se accelera, se acalma, subitamente pára. A fragmentação em motivos é necessaria para realizar, por rythmos differentes, as gradações do movimento geral. Cada motivo tem uma função dynamica e esta sonata, embora não seja obra das mais importantes, representa já uma applicação, um ensaio, talvez instinctivo, dessa concepção do estilo e do pensamento symphonico.

Terminado o Allegro segundo os moldes tradicionaes, segue-se o Thema com quatro variações. A linha melodica desse thema é simples, ingenuamente popular, cantada pelo piano e depois pelo violino. As variações obedecem ao typo então em uso e com os habituaes ornamentos. A primeira e a segunda animam gradativamente o quadro. A terceira, a variação em tom menor, começa triste e melancolicamente, adquire energia pelo acompanhamento animado do piano, e a quarta, em syncopes, reproduz o thema quasi intacto, acrescido de um periodo de conclusão.

O thema principal do Rondo final, de character dansante, gracioso, leve, quasi saudoso dos tempos passados, é apresentado ao piano e depois ao violino. Após os dois motivos contrastantes do segundo thema, reaparece o primeiro que se orienta, por nostalgicas inflexões, para o tom de fá maior onde apparece novo thema de expressão mais grave, séria, sem character de dança, parecendo o esboço de um idyllo em meio á festa. Mas logo a animação reaparece com os themas anteriormente apresentados, terminando com uma coda brilhante e energica. (Segundo Marcel Herwegh).

* * *

Sobre a sonata n. 4 diz Marcel Herwegh:

Os tres trechos são construidos com themas de grande simplicidade. Aos motivos de character gracioso junta-se certa agitação. O primeiro trecho é em andamento vivo (Presto) reservado de preferencia a um final de sonata, e analogo a um movimento de tarantela, mas o thema inicial, de aspecto descendente, os desenhos que, aqui e alli se opõem, entrecruzam seus rythmos, produzindo uma especie de interrupção, não confirmam a impressão de verdadeira tarantela.

O plano deste Presto apresenta algumas particularidades. A segunda parte, como a primeira, é marcada com o signal de re-

petição, disposição em uso nas partitas nas peças antigas conservadas por Mozart e Haydn, frequentemente, e por Beethoven. A pouca extensão do desenvolvimento motivou sem duvida a repetição da segunda parte onde apparecem dois novos temas: um após esse embrião de desenvolvimento, e outro em lugar do thema inicial que é ouvido posteriormente.

O segundo tempo, como indica o titulo, é uma especie de Scherzo a quatro tempos, num movimento moderado, que adquire certa precipitação pela disposição do rythmo que interrompe a continuidade do processo e fragmenta o thema. Depois, num movimento uniforme, em notas iguaes (seminimas) volta á forma primitiva, uma phrase vocal approximada da forma de um coral antigo".

A respeito da transformação das formas primitivas, diz Herwegh, é preciso notar uma observação de alcance geral na obra beethoveniana. Acontece frequentemente escolher Beethoven por thema de um Scherzo um motivo que não é motivo de dança (Tempo de Minuette da op. 30 n. 3). O dynamismo ahi introduzido e a suggestão da dança impressionam desde logo, mas nova impressão apparece, proveniente do motivo reconduzido virtualmente á sua forma original. Para citar mais um exemplo apenas: ha algo eminentemente tragico no Scherzo da Symphonia em dó menor, nos appellos reiterados, mysteriosos, que precedem a entrada triumphal da marcha final.

É exaggero dizer das symphonias de Beethoven, que são tributarias da dança, como escreveu Wagner; é um juizo superficial, na realidade erroneo. O pretenso rythmo de dança, na maioria dos casos, é apenas um elemento puramente rythmico, trazido para valorizar um pensamento, uma idéia que de maneira alguma se prende á dança propriamente dita, e que tem character totalmente diverso.

O Final, allegro molto, obedece a forma do Rondo. O refrão é, como nos "Rondels" poeticos, uma especie de movimento perpetuo, cujo rythmo continuo se interrompe nas cadencias, para que possamos presentil-as. O refrão é apresentado quatro vezes, a ultima com sonoridade reforçada por oitavas. As estrophes são tres, e de character differente. A primeira, precedida por uma passagem agogica, é um recitativo harmonico baseado no accorde de setima diminuta, harpejado descendentemente ao piano, e em sentido inverso ao violino. Após um dialogo, chegamos a uma forma recitativa vocal, cuja primeira nota está ornada com um "treblement" ou "battement", á moda antiga, repetido ao piano. A indicação do andamento é Adagio. A terceira estrophe é um canto largo, em semibreves, bellissimas e ampla melodia, encontrando-se algo analogo na abertura de Rubezahl, de Weber. Contrasta totalmente com o refrão, contraste que não é, entretanto, subito, mas preparado muito engenhosamente pela segunda estrophe, na qual a mesma nota repetida figura em cada compasso em seminimas, ao piano e, oitava acima, no violino, o que dá a essas notas, considerando-as ligadas, disposição muito semelhante á da terceira estrophe.

Após a recapitulação da primeira parte, seguem-se o estreto e a coda final.

* * *

A ultima sonata do programma é a 9.^a em lá menor, chamada "Kreutzer". Sobre ella diz o mesmo autor:

"Appareceu primeiro com o titulo: Sonata per il Piano-forte ed un Violino obligato, scritta in un stilo molto concertante, quase come d'un Concerto, Composta e dedicata al suo amico Kreutzer, membro del Conservatorio di Musica in Parigi, Primo Violino dell'Academia delle Arti e della Camera Imperiale, per L. Beethoven, opera 47. (A. Bonn, chez N. Simrock). Rodolpho Kreutzer

nasceu em Versálhes em 1766, e falleceu em Genebra em 1831. Fernando Ries, o alumno de Beethoven, diz que a sonata foi primeiramente escripta para Jorge-Augusto Polgreen Bridgetower, de origem "alfro-germano-poloneza", membro da orchestra Salomon, de Londres, conhecido pelo apellido "Principe Abyssinio". Elle teria provocado a hilaridade de Beethoven ao executar a sonata de maneira tão extravagante, introduzindo no nono compasso do Presto uma cadencia á sua maneira, que o compositor annullou a dedicatoria em favor de Kreutzer.

Composta em 1804, a sonata jamais foi executada por Kreutzer, que a declarou "outrageusement inintelligible". Todavia, não era o unico: os principes da critica na Allemanha concordavam nessa opinião. A Gazeta Musical Universal de Leipzig, da qual W. de Lenz cita varios trechos no catalogo com que termina o seu livro "Beethoven et ses trois styles", refere-se, a proposito desta sonata, a "Terrorismo" musical, extraordinaria cegueira do autor, para não dizer obstinação de Beethoven em singularizar-se a todo custo. Variações estranhas. Final mais do que bizarro, grotesco... E dizer que as mais bellas composições do mestre, entre as quaes esta sonata, foram julgadas desse modo pelos que se diziam competentes em cousas musicas! Que procuravam, que procuram elles todos "comprender" ainda hoje? Evidentemente, não será uma analyse puramente morphologica que dará a chave do mysterio, se mysterio ha. Partir do exame psychologico, sem prevenção quanto a uma "mise-en-scène" visual, e chegar á evolução emotiva acustica, eis o meio de apanhar o fio do desenvolvimento logico da obra. As imagens podem impor-se desde logo, prova-o a sonata em dó menor, mas em geral formam-se a posteriori, quando vogamos através dos labyrinthos passionaes da obra.

Não esqueçamos que as imagens exactas, que cada um pode evocar para crear uma athmosphera, correm o risco de serem discordantes, dado o temperamento de cada um de nós, principalmente no caso desta sonata, se acceitarmos a lenda injuriosa segundo a qual Beethoven teria aproveitado a final de outra sonata em Lá, op. 30, n. 1, para "completar" a sonata Kreutzer, e igualmente porque podemos verificar que aqui a obra é tão homogenea no conjunto do seu movimento de criação quanto musicalmente. Ora, contra um "remendo" incompativel com o genio do autor, levanta-se já o estreito parentesco agogico e thematico que aproxima o thema principal daquele final com um dos themes do Presto da primeira parte, num movimento sensivelmente igual.

Que concluir dahi? Simplesmente isto: que esse final julgado "demasiadamente importante" para servir de peroração á op. 30, foi o ponto de partida da concepção da obra grandiosa que é a Sonata op. 47.

Compete ao interprete recriar a athmosphera e o ambiente convenientes á sua exaltação, desde que permaneça no piano emocional que decorre da contextura e dos desenhos musicas.

Quanto ao character "concertante" que quiz imprimir á sua composição, parece-nos que Beethoven evoca um conflicto "interior", um mixto das dores de duas almas, a do piano e a do violino, necessario para fazer nascer algo "grande" como diz Fogazzaro ao referir-se a esta sonata. Mas é preciso suppor dois protagonistas que teriam a mesma opinião diante de uma situação que deve ser vivamente decidida (no Presto), depois de atravessar uma curta phrase de renuncia cruel. Ahi parece haver menos a dualidade de um conflicto, do que uma lucta commum ante uma sensibilidade compartilhada, exaltada pelos mesmos desfalecimentos e os mesmos imperativos. Em todo acto que implica em decisão, o primeiro movimento é um movimento agogico de recuo ou de tomada de distancia. Somente após essa primeira actualização da

decisão que um effeito de dissertação, mais do que concertante, se faz sentir do que concorda com os elementos "feminino" e "masculino", "implorante" e "recalcitrante", segundo Beethoven.

Observemos que após a fadiga causada pela carreira impetuosa representada pelo Presto, é muito natural que cada principio accentue o seu genero, o que Beethoven traduz por variações alternadas no repouso criado pelo fim attingido (Andante).

No primeiro movimento, após um Preludio lento, segue-se o Presto, que se precipita opprimido, evocando o quadro de uma lucta encarniçada, o combate allegorico que Beethoven, segundo suas proprias palavras, tomou por assumpto de muitas sonatas, e que põe em conflicto um principio implorante e um principio recalcitrante. O violino dá o thema ascendente, repetido pelo piano e terminando com grande harpejo. Sob a ascensão chromatica seguinte, do violino, começa a lucta. Muito mais do que pelo proprio thema, pouco original, cujos membros passam do violino ao piano e reciprocamente, essa transposição musical vale pela sua impetuosidade, carregada de electricidade, de faiscas que, aqui e alli, parecem dilacerar a trama sonora. Mas o que domina nessa sensação é o semitono ascendente, elemento essencial de todo esse trecho. Constitue elle o inicio do segundo thema, com character de imploração, contendo a voz em algumas notas graves, como paralysada pela emoção e tornando-se mais supplicante ainda no passar para o modo menor. O semitono ainda engendra o motivo seguinte, heroico, como um canto de victoria, e sobre elle se baseia principalmente o desenvolvimento. A reexposição é iniciada primeiro em ré menor e depois no tom principal, seguindo-se a Coda, que tem a amplitude orchestral do final de um allegro symphonico.

O thema das variações é um "lied" muito gracioso, composto de duas phrases dadas ao piano e ao violino. A primeira e segunda variações constituem um quadro brilhante, com o qual contrasta a terceira, a bella variação em fá menor, sombria, dramatica. Após a volta ao ambiente inicial, segue-se a Coda, muito desenvolvida, com que termina o trecho.

Destinado a terminar uma das sonatas dedicadas ao Imperador Alexandre (sonata em Lá, op. 30) o final escripto em 1802, em forma de esboço, foi julgado por Beethoven muito brilhante para o character desta sonata. Como dissemos inicialmente, continua Herwegh, somos levados a considerar este final o ponto de partida da totalidade da obra. Situa-se elle melhor aqui, concordando mais proximamente com o primeiro tempo, possuindo-lhe o rythmo fogoso, numa interpretação psychica bem diversa. Aqui, realmente, ouvimos alegres appellos, em notas repetidas, gritos festivos. Clamam as fanfarras, cavalleiros passam a galope. É uma visão da multidão que Beethoven evocou tantas vezes e que musico algum traduziu com tanta vida e com meios tão simples.

A escripta é orchestral, como quasi sempre aconteceu em Beethoven, e bastaria esta preocupação da orchestra para indicar um argumento, no caso, a idéia de traduzir musicalmente uma scena collectiva, popular, uma festa sem apparato, sem luxo, na qual a multidão toma parte, o que já notamos, por exemplo, na setima sonata.

O plano do final e o do allegro em duas partes, com dois themas. contendo o segundo, como no primeiro trecho, dois motivos. O desenvolvimento contem varias figuras rythmicas de character orchestral e elementos do segundo thema. Mais adiante, sem entretanto quebrar o aspecto geral, ha um momento de calma, após o qual dá-se a reexposição com os themas, segundo o costume, no tom principal. E a obra termina com o segundo thema, que lança o derradeiro clamor da sua fanfarra nesse dia de festa.