



536.º SARAU

T e a t r o

Municipal

QUINTA-FEIRA,
27 DE JANEIRO DE 1944

Às 21 horas

4.º CONCERTO (ultimo) DO

CICLO BEETHOVENIANO

PARA A EXECUÇÃO DOS

TRIOS COMPLETOS

(PIANO, VIOLINO E CELO)

E DAS

SONATAS

(CELO E PIANO)

pelos festejados artistas

ANSELMO ZLATOPOLSKY

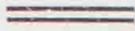
FRITZ JANK

E

MARIO CAMERINI



Programa



I

Trio n. 3, op. 1, n. 3, em dó menor

(Dedicado ao Príncipe Carl von Lichnowsky e editado em 1795)

Allegro con brio
Andante cantabile com variazioni
Menuetto (quasi allegro)
Finale prestissimo

JANK - ZLATOPOLSKY - CAMERINI

II

Sonata op. 69, em lá maior

(Dedicado ao Barão de Gleichenstein e editada em 1809)

Allegro, ma non tanto
Scherzo (allegro mosso)
Adagio cantabile - Allegro vivace

JANK - CAMERINI

III

Trio n. 7, op. 97, em sí-bemol maior

(Dedicado ao Arquiduque Rudolf e composto em 1811)

Allegro moderato
Scherzo (allegro)
Andante cantabile, ma però con moto
Allegro moderato - Presto.

JANK - ZLATOPOLSKY - CAMERINI



COMENTÁRIOS

Sôbre os três primeiros Trios de Beethoven, assim se exprime Prod'homme, (em *La Jeunesse de Beethoven*, Payot, Paris, 1921:), ao comentar as primeiras produções de Viena:

“Beethoven trouxera consigo, sem dúvida, toda música de que pensava poder tirar partido em Viena: composições já terminadas, que serão apenas recopiadas ou corrigidas, esboços de composições projetadas, que êle logo destruirá ou aproveitará segundo suas disposições ou necessidades. Mas a desordem nos seus papeis não era o seu menor defeito. Escrevendo ao seu compatriota e amigo Simrock, em agosto de 1794, exprime êle a intenção de passar uma “revista” em todos os seus manuscritos, dando a entender por aí que a quantidade dêles era já considerável, a ponto de exigir que se lhes puzesse alguma ordem. O número relativamente grande de obras por êle publicadas, nos primeiros anos de Viena, confirma, efetivamente, que o período de Bonn não se encerrou com as que se lhe podem ser atribuídas com certeza. Muitas idéias musicais, notadas já naquele tempo, muitos esboços anteriores a 1793, seriam utilizados por êle. Mas é sómente com as op. 1 e 2 que se pôde fazer iniciar o período vienense de Beethoven.

Dessas duas obras, aproximadamente contemporâneas, a primeira compreende Três Trios para piano, violino e violoncelo, dedicados ao príncipe Karl Lichnowsky. Sem atribuir-lhes o ano de 1792, como época de criação, o que Thayer supoz gratuitamente, Nottebohm deixou esclarecido, segundo os esboços conservados na Bibliotéca de Berlim, que êstes Trios datam, no máximo, do ano seguinte. Estamos pois em presença da primeira grande obra composta em Viena, à qual Beethoven consentiu em dar um número de “opus”, ou pelo menos daquela pela qual quiz começar a numeração definitiva da sua produção, pois êsse número fôra já gravado (com ou sem seu consentimento) em uma coleção anterior de Variações.

Ries noticia que a primeira audição dos Trios foi dada em casa do príncipe, que aceitou a dedicatória. Eis o trecho de Wegeler e Ries, “Noticies”, pág. 113: “A maioria dos artistas e amadores de Viena fôra convidada, particularmente Haydn, sôbre cujo julgamento tudo se regulava. Os trios foram executados e causaram, imediatamente, extraordinária sensação. O próprio Haydn elogiou-os, mas aconselhou Beethoven a não publicar o trio em do menor. Isso surpreendeu muito Beethoven, pois êle considerava êsse trio o melhor dos três; é assim que é considerado hoje e é o que produz mais efeito. Além disso, as palavras de Haydn causaram má impressão a Beethoven, deixando-lhe a idéia de que Haydn era invejoso e ciumento e não o estimava. Devo confessar que quando Beethoven contou-me o fato, dei-lhe pouco crédito. Aproveitei uma oportunidade para perguntar a Haydn algo a respeito. Sua resposta confirmou as palavras de Beethoven, pois disse-me que não teria acrédi-

tado que êsse trio pudesse, tão rápida e facilmente, ser compreendido e tão favoravelmente recebido pelo público”.

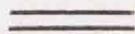
Beethoven, na sua estréia, dera um golpe de mestre, e pode-se conceber que o “papá Haydn” se ressentisse, vendo o público, o seu público, “compreender” uma obra que saia dos limites prescritos a um gênero reputado inferior ao quarteto, e menos nobre que êste.

“Mozart e Haydn”, diz Wasielewsky, trouxeram ao Trio, ainda chamado “sonata” por Haydn, pequena contribuição, que, por outro lado, não deve ser desprezada. E’ certo que deram ao novo gênero notável importância, mas não o colocaram à altura dos seus quartetos de cordas que, pelo menos em parte, são considerados até hoje verdadeiras obras primas. Nos trios de Haydn, com raras exceções, o violoncelo é ainda totalmente sacrificado, tratado com bastardo. Não faz mais do que duplicar o baixo do instrumento de teclado. Póde mesmo ser suprimido da maioria dos seus trios, sem prejuízo para o pensamento musical.

Continúa Wasiliewski: “O violoncelo adquire importância totalmente diversa nos trios com piano de Mozart. Êste instrumento aí tem seu lugar bem marcado, igual ao do piano e do violino. A impressão de conjunto torna-se mais cheia e mais rica. O violoncelo aí se eleva a um papel próprio no organismo artístico, de sorte que resulte mais nitida oposição entre os elementos sonoros associados, pois um único motivo, alternativamente ao piano, ao violino e ao violoncelo, põe em pleno relevo a natureza e o poder expressivo dos diversos instrumentos. E’ evidente também que o trecho deve ganhar em plenitude sonora por êsse emprêgo obrigado. Além disso, os trios para piano de Mozart aparecem, pelo plano e elaboração, como quadros musicais importantes... Ora, embora tivesse Mozart realizado, nesse gênero, considerável progresso, o trio para piano continuava em atraso, relativamente ao quarteto, por êe e por Haydn levado a alta perfeição. Isto não podia escapar a Beethoven. Viu logo que, nesse genero de música de camara, era possível um progresso real. E poz-se a crear obras que abriram perspectivas... Mozart o influenciou principalmente quanto à forma e também a amplitude da melodia, enquanto Haydn fez-lhe frutificar o espirito em numerosos detalhes. A construção dos períodos é mais vasta, de maior folego, a exposição da idéia tem mais impulso e se manifesta diversamente por uma invenção bebida em fonte mais profunda. Tais características do genio de Beethoven são sensíveis no último trio, cheio de gravidade nobremente humana e de enérgica fôrça de vontade. O segundo ofecere, quasi de começo a fim, um caráter gracioso e, por vezes, uma jovialidade quasi exuberante. Parece o reflexo de uma felicidade sem perturbações, que alegra o coração. Sombras leves apenas passageiramente obscurecem a impressão total, luminosa como o sol. Beethoven creou poucas obras que causam, como êste Trio em sol maior, a impressão da alegria de viver, impressão que, posteriormente, se encontra sómente em casos isolados”.

Quanto à forma, Beethoven, nestes Trios, é inovador, introduzindo o “scherzo” (ao qual hesita em atribuir

tal denominação) entre o Adagio e o Final, o scherzo realmente "beethoveniano" com o qual substituirá o antigo minuette; acrescenta uma coda desenvolvida ao primeiro movimento, conclusão frequentemente espirituosa, de efeito inesperado, para o trecho que, antes dele, terminava com simples "reprise" da primeira parte; adota, quasi definitivamente, a divisão da obra em quatro partes. O último tempo tem, com êle, muito mais amplitude do que com os predecessores, que dele se saiam facilmente, sem trabalho inútil, com o único fim de colocar o ouvinte sob uma impressão agradável e serena. Mozart fizera já uma exceção a esta prática nos finais das sinfonias em sol menor e em do maior; Beethoven disso fez uma régra: os finais das suas grandes sonatas, dos quartetos, das sinfonias, se apresentam, na maioria dos casos, senão em todos, como um "crescendo" em relação aos movimentos anteriores. O final do Trio em do menor oferece notavel exemplo desse processo. E já, pelo vigor do pensamento, pela nitidez dos motivos, a alegria ingênua e serena dos Scherzi, a melancolia dos Adagios, o entusiasmo dos Finais, êle se revela todo inteiro".



Trios op. 1

Edmond Vermeil, Beethoven, pág. 35

"Os trios op. 1 são superiores às obras contemporâneas do mesmo gênero. E' com arte cosumada que Beethoven divide os temas entre os instrumentos, tratando cada qual segundo seu caráter próprio. Os Scherzos são notáveis. Intimamente unidos aos Trios, formam com eles uma espécie de organismo sinfônico. Os trechos lentos não são inferiores aos das Sonatas para piano. Embora o piano aí mantenha o seu papel de guia, os instrumentos de cordas o completam admiravelmente. O terceiro Trio nos revela o gênio demoníaco de Beethoven. Êle é em do menor, tonalidade favorita do mestre, portanto de ordem patética. A primeira parte, que prenuncia o Scherzo da Quinta Sinfonia, nos mostra com que desconcertante rapidez Beethoven se instala na sua maneira própria. O prestíssimo é construído com um dos mais apaixonados temas que Beethoven tenha inventado".



Sonatas para celo, op. 5

(Prod'Homme, Jeunesse de Beethoven, p. 164)

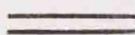
Tendo ocasiões muito mais frequentes do que em Bonn, de observar a execução dos virtuosos e bons instrumentistas, êle não deixava, bem entendido, de o fa-

zer com a paixão que emprestava a tudo. Por isso, observara de muito perto a execução do célebre contrabaixista Dragonetti; tendo-o feito tocar sua sonata para violoncelo, op. 5, ficou tão entusiasmado que, terminado o trecho, beijou juntamente o artista e seu instrumento.

Pág. 203, mesma obra:

Em Berlim, diz Ries, êle tocou algumas vezes na corte, perante o rei Frederico Guilherme II; foi aí que êle compoz para Duport, primeiro violoncelo do rei, as duas sonatas com violoncelo (op. 5) e aí as executou. Dados os processos de trabalho de Beethoven, ao mesmo tempo rápido na invenção e lento, refletido, hesitante na elaboração, pôde-se concluir, dessas linhas tão rápidas, que tendo sido a viagem a Berlim, projetada desde muito antes, a composição das duas sonatas, escritas para Duport, longe de serem o resultado de uma quasi improvisação, como teria feito Mozart, por exemplo, fôra, ao contrário, prevista, esboçada senão terminada antes da partida de Viena. No máximo teria o autor feito uma revisão final em Praga, (onde poderia tê-las tocado com Kanka), ou mesmo em Berlim, para a próxima publicação. Sem dúvida alguma, sabia que seria recebido na corte da Prussia, sempre muito musical, mesmo depois da morte do rei-flautista, e ter-se-ia preparado em consequência, para comparecer perante o rei-violoncelista”.

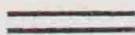
“Do ponto de vista instrumental, a execução dos irmãos Duport, que se encontravam ambos em Berlim, satisfiz sua curiosidade de compositor de música instrumental, pois Beethoven, como dissemos, não perdia ocasião de estudar a execução dos grandes virtuosos que tinha a ventura de encontrar. E’ assim possível que suas duas Sonatas “para violoncelo obrigado”, esboçadas ou terminadas já em Viena ou Praga, tenha sido re-escritas, retocadas pelo menos, após a audição e sob a influência do violoncelista francês”.



Variações para Trio, op. 44

(Prod’Homme, Jeunesse de Beethoven, p. 190)

“Uma outra série de Doze Variações (em mi bemol) para forte-piano, violino e violoncelo, publicada muito mais tarde sob número de op. 44, pertence também à época de Bonn, pois se lhe encontra o esboço ao lado do lied sôbre palavras de Shiller, “Fenerfarb”, cujo postludio reaparece em um esboço para o minuete do Otteto e no final do Trio em do menor. Êste tom de mi bemol, comum a estas duas últimas obras, e o tom do trio, (relativo menor de mi bemol) aproxima entre si tais composições aproximadamente contemporâneas”.



(Prod'Homme, Jeunesse de Beethoven, pág. 267)

“As duas Sonatas” para cravo ou piano-forte com um violoncelo obrigado” escritas antes da viagem a Berlim (1796), são os primeiros exemplos desse gênero da obra de Beethoven. A composição deve datar, no máximo, do inverno 1795-96. O British Museum possui esboços de ambas. Sherdlock aí leu os dois primeiros compassos do Allegro da primeira e, quanto à segunda, um importante esboço para piano e, talvez, para instrumentos de cordas, e depois o motivo da própria sonata (coda em 3/4-”).

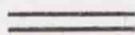
“Diversas em inspiração, são ambas construídas sobre um mesmo plano; uma introdução seguida de dois movimentos: allegro e rondo. Na primeira, em fa, os três trechos são em 3/4, em 4 tempos e em 6/8; na segunda, em sol menor, ao contrário, a introdução é em 4 tempos, o allegro em 3/4 e o rondo (em maior) em 2/4. Esta divisão em dois trechos somente não impede concessões à extensão, sendo consideráveis as dimensões dessas duas sonatas (a primeira não conta menos de 700 compassos, a segunda chega a 850, sem contar as repetições). Beethoven demorou-se nos desenvolvimentos e quiz sem dúvida mostrar ao real auditório de Berlim que não ignorava nenhum dos recursos do instrumento de Duport. Como, por outro lado, executava ele próprio a parte de piano, não esqueceu de lhe dar grande realce. Antes dele, escrevia-se em geral um baixo cifrado sob a parte de violoncelo. Duport, por exemplo, não procede de outro modo. Beethoven, ao contrário, escreve suas sonatas “para piano com violoncelo obrigado”, mas não para violoncelo acompanhado.

“O primeiro motivo da sonata em fa parece cheio de liberdade, cujo caráter concorda plenamente com a impressão deixada pela introdução, grave, mas decidida. Um segundo motivo, mais tranquilo, de tonalidade a princípio indecisa, que se fixa em do maior, a ele se opõe e fornece um dos elementos do longo desenvolvimento do allegro. No fim do trecho, antes de expor pela última vez o primeiro tema, Beethoven, segundo um processo que lhe é familiar, e como que para despertar a atenção do ouvinte, introduz alguns compassos em adagio, aos quais se opõe imediatamente um presto também muito efêmero, cujo trilo final introduz a volta do tema. O rondo, de ritmo saltitante (6/8) allegro vivace), desenvolve em seguida seu agradável refrão. Observe-se de passagem como Beethoven aí tira, desde as primeiras notas, o motivo em si bemol menor que se intercala entre a segunda e terceira “reprises”. Tal qual no primeiro trecho, antes de concluir, “ralentando pouco a pouco” os dois últimos compassos do tema até um adagio pianíssimo, ele prepara de maneira picante e imprevista uma última e rápida alusão temática.

“A introdução Adagio sostenuto da segunda sonata é mais longa e mais patética do que a da primeira e faz pressentir certo prefácio sinfônico (com o da 4.^a Sinfonia, por exemplo). Mas após esses 44 compassos de espera, é um allegro (piuttosto presto, observa ele), que, em

seu movimento em 3/4 como o de um scherzo, faz desaparecer imediatamente as impressões sérias que o adagio provocara, e que nos subjugará durante 500 compassos. Sob o rodar quasi incessante dos "trioletts", apenas, de vez em quando, uma clareira, um repouso nessa marcha que recomeça desde que os instrumentos retomaram folego. O rondo final, em maior, conserva o mesmo caráter, ornado de uma ponta de humour, de bonhomia, que convem com o timbre do violoncelo. De passagem, entre a primeira e a segunda "reprises" Beethoven faz, sem dúvida inconscientemente, um empréstimo a um dos seus lieder (o 6.º da op. 52, compassos 3 e 4) aliás com um efeito muito feliz".

"Estas duas sonatas, das quais a segunda é geralmente considerada superior à primeira, são importantes, não somente na obra de Beethoven moço, quer quanto a invenção, quer quanto ao tratamento dos dois instrumentos, mas na literatura geral do violoncelo. Embora Beethoven não tivesse demonstrado grande disposição para escrever sonatas-duo, deixou, com estas, um duplo testemunho de que poderia ter escrito, no genero, obras mais do que interessantes".



Sonatas op. 102

D'Indy, Beethoven, pág. 120

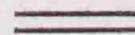
"... a introdução da primeira, e o adagio da segunda podem ser contados entre as mais altas inspirações melódicas do mestre".



Sonatas op. 102

Edmond Vermeil, Beethoven, pág. 50

"Nas sonatas para piano e violoncelo, op. 102, a imaginação de Beethoven permite-se livre curso. São emocionantes e íntimos colóquios, por vezes picantes e humorísticos, entre dois participantes".



Trio em mi bemol

De "La jeunesse de Beethoven", por Prod'homme,
Payot, Paris, 1921

Um outro Trio, sempre no tom de mi bemol, para piano, violino e violoncelo, e do qual dizia Beethoven a Schindler ser "um dos seus mais altos ensaios de composição no estilo livre", teria sido composto quando Beethoven tinha quinze anos. Um catálogo antigo lhe atribue a data mais verossimil de 1791, e acrescenta, não se sabe com que base, que Beethoven destina-lo-ia a fazer parte da op. 1, e depois o teria regeitado por muito fraco. Como quer que seja, essa obra desprezada é interessante. Pertence ao período mozartiano de Beethoven, com alguma influência de Clementi, e tem esta particularidade: o segundo dos seus três tempos, em lugar de ser um andamento lento, é um scherzo, um dos primeiros, se não o primeiro scherzo beethoveniano, com um trio formado de um desenho contínuo que lhe dá um ar de valsa. O primeiro trecho é um allegro moderado, com um só tema, exposto duas vezes e seguido de um longo ritornelo com uma pequena idéia nova (violino e violoncelo), que servirá de coda. O desenvolvimento, que comporta 38 compassos, é feito sôbre o ritmo do primeiro tema; depois as cordas retomam em éco a pequena coda precedente. A re-exposição é levemente variada e seguida de uma verdadeira coda de 20 compassos. O Rondo final, Allegretto, em mi bemol, como os dois trechos precedentes, e construído também sôbre um só tema, apresenta uma transição em menor, e, mais adiante, uma "reprise" do tema em si bemol, o que dá lugar a modulações menores, antes da última "reprise" seguida de uma coda de 20 compassos.



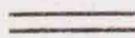
Trio op. 11

(Prod'Homme, Jeunesse de Beethoven, pág. 271)

Das obras compostas entre 1795 e 1800, "a última em que intervem o piano é o Trio op. 11, "com um clarinete ou violino e violoncelo", publicada por Mollo em outubro de 1798. Nottebohm encontrou-lhe o esboço do adagio em um manuscrito do British: é portanto contemporânea da op. 49 n. 2. O terceiro e último movimento é uma série de variações sôbre um trio de "Amore marinaro" (ou o Corsário por amor) de Weigl, representado em Viena a 18 de outubro de 1797. Que êste motivo tenha sido indicado ao autor pelo editor Artaria, como pretendente, este, ou por um clarinetista (Bar, talvez) ou mais simplesmente pela condessa de Thun, pouco importa. Segundo Czerny, Beethoven lamentava não ter completado a obra com um final após as variações. Com seu plano em três movimentos, que lembra a antiga so-

nata à italiana, êste Trio, dedicado à condessa de Thun, não deixa de causar agrado. O primeiro tema, fortemente ritmado, oferece alguma analogia com o da terceira Sonata para piano e violoncelo, op. 69. Segundo um processo que lhe será familiar em suas obras sinfônicas e em outras, Beethoven emprega o contraste dos timbres nos primeiros compassos expostos pelo "tutti"; o piano, alternando com os dois outros instrumentos, acaba de expôr o tema. No compasso 39, aparece no piano o contra-tema, em ré, "pianíssimo"; êle reaparecerá em ré bemol, no início do desenvolvimento terminado regularmente, no tom principal, pela repetição da segunda parte da primeira "reprise" seguida de uma coda de doze compassos.

"O adagio se desenvolve de maneira análoga ao primeiro trecho. O violoncelo expõe o tema, retomado canonicamente pelo violino e o piano, que expande por sua vez todos os seus recursos, quer dialogando com os dois outros instrumentos, quer no acompanhamento brilhante que lhe é confiado. Seu papel não é menos interessante nas nove variações que terminam a obra, variações muito livres, nas quais o tema acaba por desaparecer. E' êle que expõe o motivo retomado pelo violino, sôbre o discreto acompanhamento do violoncelo. E' êle que apresenta, em solo, a primeira variação; a segunda, tratada em canone, é confiada ao violoncelo e ao violino. O piano reaparece nas seguintes. A quarta e a sétima são em si bemol menor, esta sôbre um ritmo de marcha fúnebre, aquela com o caráter de doce cantilena, imediatamente seguida de um brilhante "maior". A oitava variação apresenta um contraste dinâmico curioso entre o baixo do piano, que marca "sempre stacato e f", os quatro tempos do compasso, harpejando acordes completados pela mão direita "piano", enquanto que o violoncelo, depois o violino, cantam "piano e dolce" uma lenta melodia, na qual se pode ver uma lembrança do motivo original. Êste reaparece na última variação, exposta em canone pelo piano, depois pelos dois outros instrumentos, enquanto que o piano acompanha com um trilo incessante na mão direita e harpejos na esquerda. Uma coda allegro, em sol maior, a princípio em 6/8, termina êste Trio, no qual é permitido encontrar, aquí e alí, uma aplicação das lições do sábio Albrechtsberger".



Trio op. 97 (Trio do Arquiduque)

Vincent d'Indy, Beethoven, pág. 75

"Não hesitamos em colocar também êsse famoso trio entre as obras inspiradas a Beethoven pelo seu ardente amor pela natureza, quasi tão fértil em obras-primas quanto o foi, no segundo período da sua vida produtiva, o amor feminino".

Trios

Edmond Vermeil, Beethoven, pág. 49

“Que dizer dos dois Trios op. 70 e do famoso Trio do Arquiduque? Na op. 70 n. 1, o Largo é realmente notável. É uma das mais melancólicas composições de Beethoven. O segundo Trio op. 70, revela as mesmas delicadezas contidas nas sonatas para piano op. 54 a op. 90. O Trio do Arquiduque data de 1811. Ele nos leva às monumentais obras finais. Na primeira parte, larga e majestosa, o piano mantém o papel principal, afirma o pensamento dominador. O Scherzo é uma das maravilhas da música de Beethoven. Mas a parte capital da obra, é o admirável Andante. O piano apresenta inicialmente o tema sob a sua forma macissa, em magníficas harmonias. Os instrumentos de cordas o retomam. Depois, graças à sábia e gradual decomposição do ritmo, o tema inicial parece desmaterializar-se, como no Andante da Appassionata. Aqui ainda, passagem imediata do Andante ao Final, cheio de alegria”.

