

CICLO

BEETHOVEN:  
INTEGRAL DE LA OBRA PARA  
VIOLÍN Y PIANO

Octubre 1993



CICLO

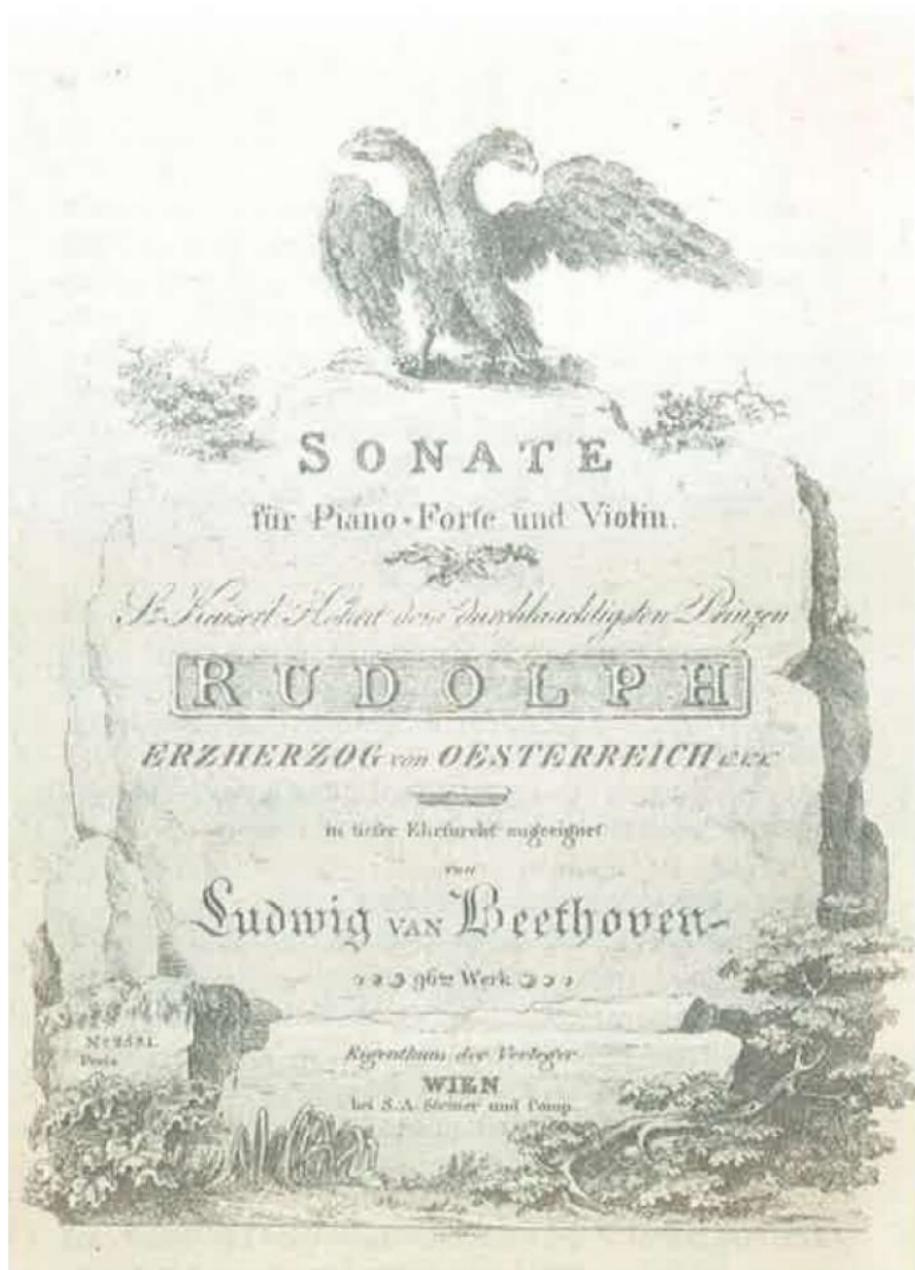
**BEETHOVEN:**  
INTEGRAL DE LA OBRA PARA  
VIOLÍN Y PIANO

LB

---

# Fundación Juan March

---



CICLO  
BEETHOVEN:  
INTEGRAL DE LA OBRA PARA  
VIOLÍN Y PIANO

Octubre 1993

## ÍNDICE

	Pág.
Presentación.....	5
Programa general.....	7
Introducción y Notas al Programa: por José Luis Pérez de Arteaga . . . . .	12
Participantes.....	33

*Hace casi catorce años el dúo León Ara-Tordesillas ofreció en la Fundación Juan March la serie de sonatas que Beethoven escribió para piano y violín. A lo largo de estos años, y en los cinco anteriores desde que inauguramos nuestra sede actual, son muchos los ciclos de conciertos organizados, y no han escaseado los beethovenianos. Solo en dos ocasiones (sonatas completas para piano de Mozart y Beethoven, respectivamente) hemos repetido un ciclo, aunque variando los intérpretes.*

*En esta ocasión, y sin más motivo que el recuerdo muy placentero que nos ha quedado de aquellos conciertos de 1980, serán los mismo intérpretes quienes vuelvan a recrear las diez sonatas de Beethoven.*

*Pero el ciclo ha sido ahora ampliado a todas las obras que el compositor destinó para el dúo de violín-piano. No añaden estas tres piezas no numeradas (Werke ohne Opus / WoO = Obras sin Opus) nada sustancial al panorama que nos ofrecen las sonatas, pero es en estas ocasiones cuando encuentra plena justificación su escucha. Y al margen del nuevo, aunque intrascendente, homenaje a Mozart por parte de Beethoven en las Variaciones "Se vuol ballare", conviene recordar que las obras menores son las que enmarcan la grandeza de las obras maestras.*

*Las Notas al Programa analizan las Sonatas por orden numérico, no por el orden en el que van a ser interpretadas. La posible incomodidad de la búsqueda de los comentarios queda compensada con la mayor coherencia de lo que en ellas se expone.*



Louis van Beethoven.

---

PROGRAMA GENERAL

---

---

PROGRAMA  
PRIMER CONCIERTO

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

**Sonata n.º 1 en Re mayor, Op. 12, 1**

*Allegro con brío*

*Tema con Variazioni (Andante con molto)*

*Rondó (Allegro)*

**Sonata n.º 2 en La mayor, Op. 12, 2**

*Allegro vivace*

*Andante, piú tosto. Allegretto*

*Allegro piacevole*

II

**Seis Danzas Alemanas, WoO 42**

**Sonata n.º 3 en Mi bemol mayor, Op. 12, 3**

*Allegro con spirito*

*Adagio con molto espressione*

*Rondó (Allegro molto)*

*Intérpretes: Dúo León Ara-Tordesillas*

Miércoles, 6 de octubre de 1993. 19,30 horas.

---

PROGRAMA  
SEGUNDO CONCIERTO

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

**Sonata n.º 4 en La menor, Op. 23**

*Presto*

*Adagio con molto espressione*

*Rondó (Allegro molto)*

**Doce Variaciones sobre «Se vuol ballare» de «Le  
nozze di Fígaro» de Mozart, WoO 40**

II

**Sonata n.º 7 en Do menor, Op. 30, 2**

*Allegro*

*Adagio cantabile*

*Scherzo*

*Finale (Allegro)*

*Intérpretes:* Dúo León Ara-Tordesillas

Miércoles, 13 de octubre de 1993. 19,30 horas.

---

PROGRAMA  
TERCER CONCIERTO

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

**Sonata n.º 10 en Sol mayor, Op. 96**

*Allegro modéralo*

*Adagio espressivo*

*Scherzo*

*Poco Allegretto*

II

**Rondó en Sol mayor, WoO 41**

**Sonata n.º 5 en Fa mayor, Op. 24 Primavera**

*Allegro*

*Adagio molto espressivo*

*Scherzo*

*Rondó (Allegro ma non troppo)*

*Intérpretes: Dúo León Ara-Tordesillas*

Miércoles, 11 de octubre de 1993. 19,30 horas.

---

PROGRAMA  
CUARTO CONCIERTO

---

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

I

**Sonata n.º 6 en La mayor, Op. 30, 1**

*Allegro*

*Adagio molto espressivo*

*Allegretto con Variazioni*

**Sonata n.º 8 en Sol mayor, Op. 30, 3**

*Allegro assai*

*Tempo di minuetto*

*Allegro vivace*

II

**Sonata n.º 9 en La menor, Op. 47 Kreutzer**

*Adagio sostenuto. Presto*

*Andante con Variazioni*

*Presto*

*Intérpretes:* Dúo León Ara-Tordesillas

Miércoles, 12 de octubre de 1993. 19,30 horas.

---

## INTRODUCCIÓN

---

### «Cuál debía ser la siguiente nota...»

Las consideraciones «previas» al estudio de la serie de diez *Sonatas para piano y violín* de Beethoven son, sustancialmente, dos. La primera hace directa referencia al título genérico de las obras, que el compositor ha anotado tal cual se acaba de transcribir, esto es, «piano y violín». Es fácil inducir que el pianista Beethoven, **que ha tenido que vivir** de su arte interpretativo durante **un largo período** de su vida, haya querido dejar **el manifiesto** la preponderancia del instrumento de teclado frente al de cuerda, máxime si recordamos que igual orden de prelación ha dado el músico para su otra serie de *Sonatas* con instrumento de arco solista, *para piano y violonchelo*". Pero, como Melvin Berger ha subrayado en su reciente trabajo (1991) sobre el total de las *Sonatas* beethovenianas, la ordenación teclado/cuerda es más seguimiento automático de una práctica de fines del «Settecento» que declaración de principios; de hecho -cito ahora a Berger-, «los instrumentos son, esencialmente, socios paritarios en las *Sonatas*; ninguna de las dos voces es consistentemente subsidiaria, y ninguna es primordialmente dominante».

La segunda consideración, paralela a la que puede proponerse de la otra serie camerística, la de las *Sonatas para piano y cello*, es atinente a la duración cronológica de la serie en el contexto global de la existencia del autor: frente a los 40 años abarcados por el ciclo de las *Sonatas* pianísticas -de 1782 a 1822-, las cinco *Sonatas de cello* cubren una gama de diecinueve años -desde 1796 hasta 1815-, pero aún más recortado resulta el periplo vital englobado en las diez *Sonatas de violín*, el que va desde 1797 (un Beethoven de diecisiete años o poco más) hasta 1812, cuando el músico llega a los cuarenta y dos de su vida. Pero el esquema en su conjunto es aún más precario que lo ya expuesto: nueve de las diez *Sonatas de violín* fueron escritas por Beethoven entre sus veintisiete y treinta y tres años de edad, o sea, en un escueto lapso temporal de seis años, los que van de 1797 a 1803.

¿Veta este dato del calendario la relevancia o validez de la serie de obras objeto de este comentario? No en cuanto a su calidad global, nada desdeñable y hasta bien considerable en el caso de piezas como las *Sonatas Quinta «Primavera», Séptima, Novena «Kreutzer» y Décima*, páginas integradas en eso que, en términos maximalistas, damos en llamar «el repertorio». En este sentido, recordemos esa anécdota -Antonio Fernández Cid la ha narrado muchas veces- del estudiante que, a la pregunta de cuántas *Sonatas para piano y violín* tenía Beethoven, contestaba encantado que tres: «*Primavera*», «*Kreutzer*» y *Séptima*. Lo que sí es preciso guardar en mente es que, dentro de las tantas veces pregonada división en tres etapas o períodos de la creación beethoveniana -y que termina por resultar un buen «puerto de embarque» para cualquier trabajo sobre la labor compositiva del personaje-, la serie (no sé si es plenamente coherente hablar aquí de ciclo) se enmarca entre el final del primer período y los arranques del período central, y sólo reservándose la *Sonata Op. 96*, presencia en la fase final de dicho período medio.



---

**NOTAS AL PROGRAMA**

---

**Op. 12 (Tres sonatas)**

Composición: 1797-98.

Dedicatoria: A Antonio Salieri.

Editor: Altana, Viena; 1799-

**Sonata n.º 1 en Re mayor, Op. 12, 1**

- I. *Allegro con brío. Re mayor. 4/4. Sonata bitemática.*
- II. *Andante con moto: Tema con variazioni. La mayor. 2/4. Tema y 4 variaciones.*
- III. *Allegro. Re mayor. 6/8. Rondó.*

Duración aproximada: 22 minutos.

**Sonata n.º 2 en La mayor, Op. 12, 2**

- I. *Allegro vivace. La mayor. 6/8. Sonata bitemática.*
- II. *Andante, piú tosto Allegretto. La menor. 2/4. Romanza.*
- III. *Allegro piacevole. La mayor. 3/4. Rondó-minueto.*

Duración aproximada: 18 minutos.

**Sonata n.º 3 en Mi bemol mayor, Op. 12, 3**

- I. *Allegro con spirito. Mi bemol mayor. 4/4. Sonata bitemática.*
- II. *Adagio con molt'espressione. Do mayor. 3/4. Lied en tres partes.*
- III. *Rondó: Allegro molto. Mi bemol mayor. 2/4. Rondó.*

Duración aproximada: 18 minutos.

El esquema precedente, que repetiremos a lo largo del trabajo para cada obra, puede exonerarnos de un análisis formal acaso tedioso para el profano. Anotemos que las tres piezas del *Op. 12* coinciden en su disposición de tres movimientos, con centro de gravedad en el tiempo inicial, siempre superior en duración a los dos siguientes. Música «de salón» en cierto aspecto -aunque de salón «ilustrado», convendría añadir, los movimientos centrales, especialmente los dos más abiertamente «cantabile» de las *Sonatas en La mayor y Mi bemol mayor*, apuntan hacia una expresividad más propia del «Ottocento» que del siglo que entonces concluía.

La dedicatoria no deja de ser significativa. Beethoven ha consagrado muy pocas obras a otros músicos profesionales, pero no vacila en declarar aquí su respeto hacia Antonio Salieri, con el que había tomado clases de composición a poco de su llegada a Viena. El autor de *Fidelio* guardó siempre especial consideración hacia el supuesto rival mozartiano, y en la época -década siguiente- en que los rumores acerca del envenenamiento de Amadeus por mor de las supuestas malas artes del italiano tomaron en Viena carta de naturaleza, Beethoven asumió en varias oportunidades la defensa de quien fuera su maestro.

"*Hausmusik*". Recorro de nuevo a Melvin Berger y a otra de sus lapidarias calificaciones, pues tal es el apelativo que dedica a las tres primeras páginas de la serie, subrayando así su carácter en pro de la ejecución casera (*amateur*), más apta para la sala de música del buen aficionado que para la sala de conciertos y el intérprete profesional. Música, pues, sí, *de salón*, pero de salón *ilustrado*.

Veamos, así, la gama modulatoria en el desarrollo del tiempo inicial de la *Sonata en Re mayor* (desde Fa hasta la tónica, pasando por Re menor), la alternancia de climas en la Romanza de la *Sonata en La mayor*, la mixtura del Rondó y el Minueto -la propensión hacia los cuatro tiempos- en el Finale de esta misma obra, o el apasionamiento -propiamente beethoveniano- de la sección media en el Allegro con spirito de la *Sonata en Mi bemol mayor*; rasgos, todos ellos, que signan a un artista que no siempre busca complacer las necesidades interpretativo-anímicas del músico aficionado.

No disfrutó Beethoven, en cualquier caso, de una acogida crítica particularmente calurosa. Los esposos Massin, Brigitte Jean, en su biografía de 1967 (Turner, 1987; Ed. española), recogen una crítica del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que posteriormente -*Guíe de la Musique de Chambre*, Fayard 1989- cita François-René Tranchefort al hablar del *Op. 12*. Estos son los términos: *Acumulación de cosas sabias sin método; no hay naturalidad, no hay canto, íes) un bosque en el que nos debemos parar a cada paso, de donde salimos agotados, sin ningún placer; (es) tal (el) cúmulo de dificultades, que perdemos la paciencia. ¿Qué habría cliché) el comentarista en cuestión ante el primer movimiento de la Sinfonía «Heroica», o frente al Adagio de la Sonata para piano n.º 16, Op. 31/1?*

En parte para la anécdota: el musicólogo alemán Arnold Schering (1877-1941) estableció un singular paralelismo entre determinadas obras de Beethoven y algunas de las grandes creaciones de la literatura, especialmente de Goethe, Schiller y Shakespeare, apoyándose para ello en el testimonio del propio compositor. Algunas de las apreciaciones de Schering no dejan de ser curiosas y hasta apasionantes, amén de algunas muy traídas por los pelos -como es normal en este tipo de exégesis para-musical-, y en varios casos (contemplados en el trabajo del musicólogo *Beethoven unció die Dichtung, Beethoven y la Poética*, Berlín 1936) se hace directa referencia a la serie de *Sonatas* que nos ocupa; tal es el caso de la tercera pieza del *Op. 12*, que Schering vincula a la obra de Goethe *Scherz, List und Rache*.

## Sonata n.º 4 en La menor, Gp. 23

Composición: 1800.

Dedicataria: Al conde Moritz von Fries.

Editor: Mollo, Viena; 1801.

- I. *Presto. La menor. 6/8. Sonata bitemática*  
 II. *Andante scerzoso, piii Allegretto, La mayor. 2/4. Lied con desarrollo y Coda.*  
 III. *Allegro moho. La mayor. 2/2. Rondó.*

Duración aproximada: 21 minutos.

## Sonata n.º 5 en Fa mayor, Op. 24 «Primavera»

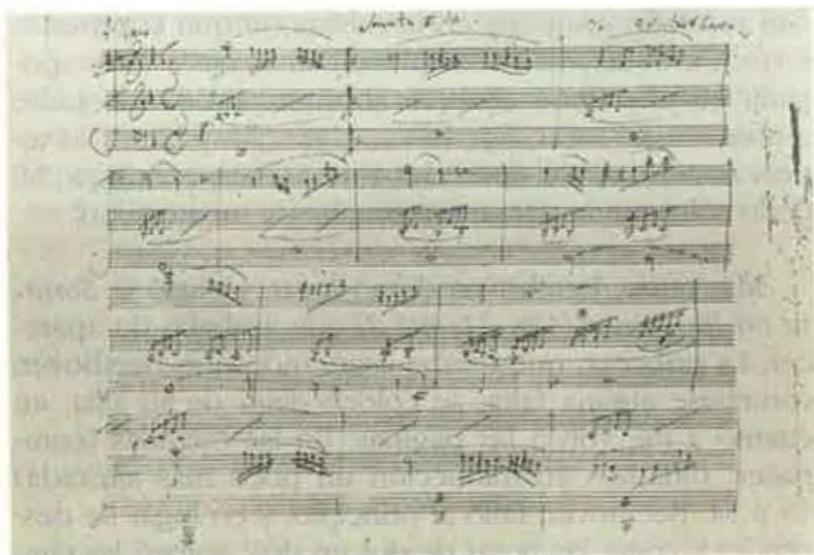
Composición: 1801.

Dedicataria: Al conde Moritz von Fries.

Editor: Mollo, Viena; 1801.

- I. *Allegro. Fa mayor. 4/4. Sonata bitemática.*  
 II. *Adagio molto espressivo. Si bemol. 3/4. Lied en cuatro palies.*  
 III. *Allegro molto. Fa mayor/Re menor. 3/4. Scherzo con Trío.*  
 VI. *Rondó: Allegro ma non troppo. Fa mayor. 2/2. Rondó.*

Duración aproximada: 24 minutos.



Las dos *Sonatas* de catalogación consecutiva -*Op.* 23 y 24- fueron editadas, conjuntamente, en octubre de 1801, por Mollo, en Viena. Cronológicamente, sin embargo, parece que Beethoven había empezado a trabajar en la *Quinta Sonata, en Fa mayor (el Op. 24)*, entre 1794 y 1795. Abandonó la partitura durante cinco años y regresó a ella en 1800, en la misma época en que redactaba la *Primera Sinfonía en Do mayor, Op 21*, y el ballet *Las criaturas de Prometeo*, así como la *Cuarta Sonata para piano y violín, Op. 23*, a ella hermanada.

Sobre la *Sonata en La menor* Ferdinand Ries, el discípulo de Beethoven, nos ha legado un testimonio significativo, recogido por Brigitte y Jean Massin en su *Beethoven* de 1967 (Edición española de Isabel Asuendi. Turner, Madrid 1987). Es este:

«Una noche, debía tocar en casa del Conde de Broewne una Sonata que no se escucha a menudo. Como Beethoven se encontraba presente y yo no había estudiado nunca esta Sonata con él, me declaré dispuesto a tocar cualquier otra Sonata que me pidieran, pero no esta. Se volvieron hacia Beethoven, que dijo al fin: "Vamos, no creo que la toquéis tan mal como para que yo no pueda escucharla". No tuve más remedio que interpretarla. Beethoven, como de costumbre, se volvió hacia mí. En un movimiento de la mano izquierda se debe hacer resaltar precisamente una nota: yo golpeé totalmente en la de al lado y Beethoven me dio con un dedo un golpe en la cabeza, lo que la princesa L (Lichnowski) —que estaba sentada frente a mí y apoyada en el piano— observó sonriendo. Cuando hube terminado de tocar, Beethoven dijo: "¡Muy bien! No tenéis necesidad de aprender esta Sonata conmigo. Mi dedo sólo quería daros una prueba de mi atención".

Más tarde, Beethoven debió tocar, y eligió la *Sonata en Re menor (Op. 31, n° 2)* que acababa de aparecer. La princesa, que estaba esperando que Beethoven cometiese alguna falta, se colocó detrás de su silla; en cuanto a mí, volvía las páginas. En las medidas (compases, diríamos en traducción un poco más ajustada) 53 y 54, Beethoven falló al principio, y en lugar de descender y coger las notas de dos en dos, golpeó las cuatro con toda la mano, y tomó tres o cuatro notas a la

vez al bajar. Esto hacía el mismo efecto que cuando se limpia un teclado. La princesa le dió en la cabeza algunos capones bien dados, diciéndole: "Cuando un alumno es castigado con un dedo por haber equivocado una sola nota, el maestro debe ser castigado con toda la mano por faltas más graves". Todos rieron y Beethoven el primero.

Entonces comenzó de nuevo, y tocó admirablemente; interpretó el Adagio, en particular, de una forma inimitable».

De otra parte, las dos nuevas obras de cámara hallaron mayor gracia «crítica» ante el comentarista del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que saludaba la aparición de las nuevas partituras con estas líneas: «*En sus primeras obras, Beethoven mostraba un aire taciturno, huraño, adusto y sombrío. Ahora empieza a desdenar el exceso y se manifiesta con más claridad, y, sin perder nada su carácter, se vuelve más amable*».

La *Fmbling-Sonate* -cuyo apelativo, *Primavera*, no se debe a Beethoven- presenta, en la apertura misma de su curso, uno de los más radiantes temas (virtualmente melodía, *rara avis* en quien no ha sido, a diferencia de Mozart antes o de Schubert después, un gran melodista) concebidos por Beethoven, una ideación en corcheas y semicorcheas que se expande durante 25 compases; este sujeto protagonista, y su deuteragonista, en modo menor, van a configurar el intenso desarrollo de este movimiento adscrito a la forma sonatística, quizá el primer desarrollo relevante del autor dentro de la serie de las *Sonatas de violín*. El hermoso Adagio y el conciso Scherzo preparan el camino del Finale, cuyo tema principal deriva de una página mozartiana, el aria de Vitellia «Non piü di fiori» en *La clemenza di Tito*.

## Op. 30 (Tres Sonatas)

Composición: 1802.

Dedicataria: Al zar Alejandro I de Rusia.

Editor: Buren, Viena; 1803.

### Sonata n.º 6 en La mayor, Op. 30,1

- I. *Allegro. La mayor. 3/4. Sonata bitemática.*
- II. *Adagio molto espressivo. Re mayor. 2/4. Lied en tres partes.*
- III. *Allegretto con uariazioni. La mayor. 2/2. Tema y 6 variaciones.*

Duración aproximada: 21 minutos.

### Sonata n.º 7 en Do menor, Op. 30, 2

- I. *Allegro con brío. Do menor. 4/4. Sonata bitemática.*
- II. *Adagio cantabile. La bemol mayor. 4/4. Lied en cinco partes.*
- III. *Scherzo: Allegro. Do mayor. 3/4. Scherzo con Trío.*
- IV. *Finale: Allegro. Do menor/mayor. 2/2. Sonata bitemática.*

Duración aproximada: 26 minutos.

### Sonata n.º 8 en Sol mayor, Op. 30, 3

- I. *Allegro assai. Sol mayor. 6/8. Sonata bitemática.*
- II. *Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso. Sol menor. 3/4. Minuetto con dos temas y desarrollo en el Trío.*
- III. *Allegro vivace. Sol mayor. 2/4. Rondó-Fantasía.*

Duración aproximada: 19 minutos.



*Página autografía de la sonata op.30.2*

Las tres *Sonatas* del *Op. 30* quedaron ultimadas en 1802, y si las dos páginas precedentes en la materia, *Op. 23* y *24*, habían nacido al lado de la *Sinfonía n° 1*, las nuevas partituras tienen a la *Segunda Sinfonía*, *Op. 36*, de 1801/02, como vecina de creación. Otra página de 1802, el *Tercer Concierto para piano y orquesta en Do menor*, comparte la génesis de estas piezas camerísticas. Las tres composiciones de referencia fueron dedicadas al zar Alejandro I, y vieron la luz de la imprenta al año siguiente de su conclusión, 1803, en una edición de la Cámara de Artes e Industria de Viena. Como dato para la historia crematística: Beethoven no recibió el pago a su trabajo hasta trece años después, cuando el dedicatario de las partituras, el zar Alejandro, asistió al Congreso de Viena. Es fácil asumir un cierto tono de humor ante la actitud de este «deudor moroso» del compositor, máxime sabiendo -y nos sobran los testimonios- el puntillismo de Beethoven en cuestiones dinerarias, pero también la anécdota puede resultar ilustrativa de las dificultades que había de padecer quien, como Beethoven, entendía el cultivo de la música y del arte como una «profesión liberal», que así definiríamos hoy su quehacer.

Es significativo constatar que el músico regresa en las piezas extremas de este grupo de obras –*Sonatas en La mayor* y *Sol mayor*– al esquema de tres tiempos utilizado en el inicial *Op. 12* y en la *Sonata Op. 24*, pero abandonado ya en favor del esquema cuatritpartito

en la obra siguiente -la *Sonata en Fa mayor*- así como en la pieza central de este tríptico del *Op. 30*, la *Sonata en Do menor*; en el *Op. 47*, la célebre *Sonata Kreutzer*, Beethoven regresaría al planteamiento de tres tiempos, en tanto que la pieza final de la serie, el *Op. 96*, se instalaría definitivamente en el apartado de los cuatro segmentos.

La primera pieza de la serie, la *Sonata en La mayor*, está centrada en su tiempo central, un Adagio, de alta temperatura espiritual, puntuado por la indiación «molto espressivo», una adjetivación que Beethoven había empleado en los mismos términos para el segundo movimiento de la *Sonata Primavera*. El músico no recurre aquí al tono relativo o al modo menor, sino a un abierto, casi luminoso Re mayor, base armónica de la melodía «celestes, de ternura penetrante» (Tranchefort) que el autor encomienda al solista de violín. El Finale original de esta obra, un chispeante Presto, pasaría, en 1803, a la *Sonata Kreutzer*, componiendo Beethoven, en segunda instancia, un tiempo en forma de Variaciones basadas en lo que Berger denomina un «tema schubertiano».

La hermosa *Sonata en Do menor*, número 7 de la serie completa, es la cima del triduo de piezas que conforman este *Op. 30*, y, en general, una de las grandes composiciones camerísticas de su autor, lo cual equivale a decir de toda la historia de la música. El artista ha reservado para esta obra la tonalidad de Do menor, la misma del *Tercer Concierto para piano* -obra coetánea de la que ahora se comenta- o de la *Sinfonía n.º 5*. Sin embargo, incluso con la obra editada, no terminaba de sentirse satisfecho con lo realizado y, según el testimonio de Antón Schindler, proyectaba, para una edición posterior, «suprimir el *Scherzo-Allegro* (...), por considerarlo poco en armonía con el resto. Este fragmento le disgustaba mucho (...)

El tono vibrante, entre la amargura y el impulso, de varios momentos de la partitura ha hecho recordar a los tratadistas la vecindad cronológica de esta obra -de todo el *Op. 30*, en general- con el «Testamento de Heigenstadt», la dolorosa carta que Beethoven dirige a sus hermanos cuando sus problemas de oído se revelan ya como incurables. Como habremos de ver enseguida, se ha buscado, igualmente, otro avicindamiento de la

música con un texto, aunque no debido, en tal caso, al propio Beethoven. Desde un punto de vista estrictamente musical, el primer tiempo de la pieza ya nos muestra a un autor que va «más allá» de lo que hasta ese instante él mismo había fijado como sus lindes en esta parcela camerística: no sólo el doliente segundo tema, cantado por el violín, pertenece más al romanticismo pleno que al período final de clasicismo en el que históricamente nos hallamos, sino que la elisión de la recapitulación y la Coda a guisa de «segundo desarrollo» confirman a un creador que trata de superar los (ya para él estrechos) márgenes de la forma sonata. El movimiento lento presenta, en sus cinco apartados, una alternancia de atmósferas expresivas, desde la cantilena recogida hasta la rebelión por medio de la dinámica. El Scherzo, que no satisfacía a posteriori al compositor, es, desde nuestra perspectiva, otro pasaje de singular modernidad, con su preponderancia rítmica y su llamativos *sforzandi*. El vigoroso Finale, que se atiene (aquí sí) con obsecuencia a las normas del sonatismo, llama insistentemente a la tonalidad inicial de la obra, modo menor, pero su definitiva ascensión final, «heroica» -término repetido por la casi totalidad de los comentaristas- reestablece el modo mayor de Do, ya anunciado en el Scherzo previo.

Tras el evidente esfuerzo creativo de la *Sonata en Do*, la última pieza del tríptico, la *Sonata en Sol mayor*, es una especie de oasis, en donde el autor esboza una sonrisa no exenta de ironía. La luminosidad misma de la tonalidad es casi una declaración de principios, que los tres movimientos de la obra no ponen en tela de juicio: una Allegro de sonata perfectamente ortodoxo, una renuncia al tiempo lento en pro de un Minueto -que no Scherzo-, «pero muy moderado y gracioso» en palabras de Beethoven, movimiento suave y grácil que hace, de hecho, las veces de lírico Andante, amén de la diablura viruosista del Finale, con su poco de homenaje al dedicatario ruso de las tres páginas del *Op. 10*.

También en estas obras -recuérdese lo indicado acerca del *Op. 12/3* ha encontrado Arnold Schering paralelismos literarios: los había propuesto, en el caso de los *Op. 23* y *24*, previamente contemplados, en torno a dos no muy conocidas -en nuestros días- piezas teatrales de Goethe, *Erwin und Elmire* (de 1775) para la *Sonata en La menor*, y *Claudine von Villa Bella* (de

1776) para la *Sonata Primavera*-obra aquella, la de Goethe, que en 1815, recibiría directa versión musical a cargo de Franz Schubert; considera Schering que dos de las creaciones del *Op. 30* vuelven a tener inspiración goethiana, y asigna a la segunda obra del tríptico, la afamada *Sonata n.º 7 en Do menor*, la correlación con, ¡nada menos!. *Las desventuras del joven Werther*, la novela que el autor del *Faust* culmina en 1778. Llega Schering a fijar analogías entre capítulos de la obra literaria y tiempos de la *Sonata*, lo cual puede bordear el exceso, pero las citas que extrae de la correspondencia y diarios del músico, enfrascado, en los días de redacción de los pentagramas, en la relectura de la juvenil novela de Goethe, avala la no graciadad de sus tesis de fondo, Para la *Sonata en Sol mayor* vuelve a indicar un cotejo, aquí con página teatral menos conocida, *Lila*, de 1778, otra de las obras escénicas goethianas que Cansinos Assens, el encomiable estudioso y traductor del poeta, cataloga como «zarzuelas» en su extraordinaria edición de 1963, y que, en pureza musical, sería lícito denominar como «Singspiel», un teatro que puntualmente reclama el canto y la música en su materialización escénica.

Sonata n.º 9 en La menor, Op. 47, **Kreutzer**

Composición: 1802-03.

Dedicataria: A Rodolphe Kreutzer.

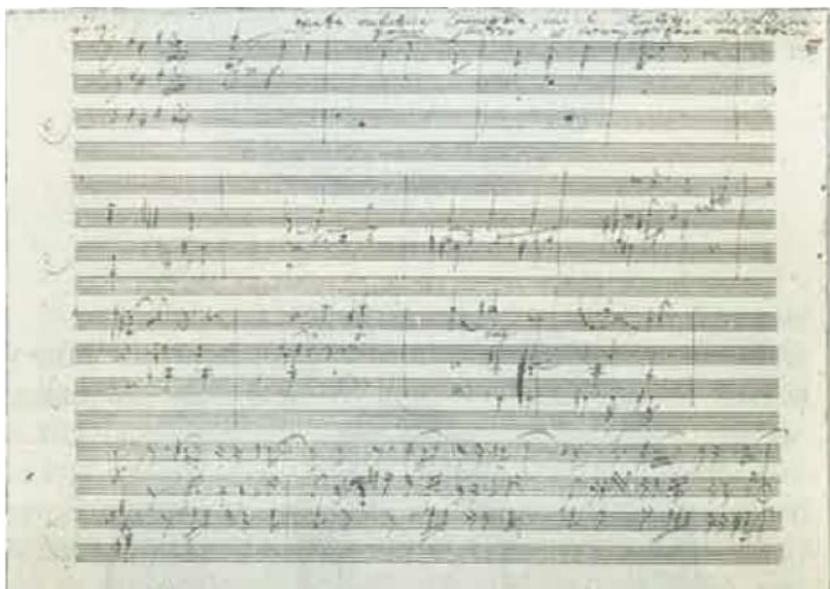
Editor: Simrock, Bonn; 1805.

I. *Adagio sostenuto; Presto. La mayor: La menor.*  
3/4. Sonata bitemática con introducción.

II. *Andante con variazioni. Fa mayor. 2/4. Tema*  
▼ 4 variaciones con Coda.

III. *Finale: Presto, La menor/mayor. 6/8. Sonata bi-*  
*partita.*

Duración aproximada: 35 minutos.



Página autografía de la sonata Op. 46.

La historia anecdótica de la más famosa Sonata beethoveniana para piano y violín es sobradamente conocida. El compositor ele *Fidelio* conoció al virtuoso francés del violín Rodolphe Kreutzer (1766-1831), de familia originaria de Breslau, en la embajada del país galo en Viena, en 1798, durante los meses en que dicha legación estuvo presidida por el general Bernadotte, entonces ardiente propagador ele la figura del primer cónsul ele la nueva república. Napoleón Bonaparte -hasta el punto de inducir al músico, al que llegó a tratar con asiduidad, a escribir una Sinfonía con el sujeto

de referencia como motivo base-; andando los años, Bernadotte, elevado al rango de mariscal, sería reclamado como rey de Suecia y llegaría a enfrentarse militarmente con su antiguo y admirado camarada de revolución. Como hombre de abiertas aficiones musicales, el nuevo embajador incluyó entre el personal de su séquito al violinista Kreutzer, que causó una fuerte impresión a Beethoven, habitual visitante de la cancillería francesa, dadas sus simpatías con el proceso revolucionario galo. Compuesta ya la *Sonata* que llevaría el nombre del solista, Beethoven escribiría en 1804 a su editor germano, Simrock -el único editor no vienés de esta serie de *Sonatas*-, acerca del violinista francés: *Este Kreutzer es un buen hombre que me ha causado mucho placer durante su estancia aquí; su simplicidad y su sencillez me son más queridas que todo el exterior sin interés de la mayoría de los virtuosos. Como la Sonata ha sido escrita para un hábil violinista, la dedicatoria le va perfectamente.*



*R. Kreutzer.*

*Premier Violon de Sa Majesté l'Empereur & Roi*



*El violinista Bridgetower.*

Pero entre medias la obra estuvo apunto de llamarse *Sonata "Bridgetower"*, en honor de un joven violinista mulato, George Augustus Polgreen Bridgetower, nacido en Polonia -aunque de familia inglesa- en 1779, que fallecería en Londres en 1860. Entusiasmado Beethoven con el arte de este instrumentista, organizó para él un concierto en el Augarten, el 24 de mayo de 1803, en el que se presentó una nueva obra para piano y violín, una *Sonata en La menor* con dos movimientos recién redactados más el primitivo Finale de la *Sonata Op. 30/1*; la celeridad con que el recital se planteó impidió hacer la copia de la parte del violín en el tiempo central, y Bridgetower hubo de tocar su parte leyendo el manuscrito beethoveniano. En la partitura anotó Beethoven, en uno de sus inesperados rasgos de humor, «Sonata mulattica composta per il mulato Brischdauer (sic), gran pazzo e compositore mulattico». Pero en las semanas siguientes un extraño incidente -según el testimonio de Brischdauer, una querrela amorosa por la misma mujer, decantada a favor del violinista— enturbió las relaciones de autor y solista, hasta el punto de que, algo más de un año después del estreno de la *Sonata* por parte de Bridgetower, Beetho-

ven escribió a Simrock (octubre de 1804) expresándole su decisión de dedicar la obra a Rodolphe Kreutzer. Pol- las noticias que hoy conocemos, es sabido que Kreutzer agradeció el gesto, pero jamás llegó a tocar en público la obra que portaba su propio nombre en el título.

La acotación beethoveniana en el pentagrama, *Sonata composta in uno stilo molto concertante quasi como un concerto*, lleva a Berger a otra de sus acer- tadas definiciones: *Doble concierto para violín y piano sin orquesta*. La verdad es que el virtuosismo que Beethoven exige a sus dos solistas convierte a esta pá- gina, la más amplia en duración de la serie, en la pri- mera obra de la misma con completa paridad de sus ejecutantes en su cometido. La brillantez, sobresalien- te, de los dos tiempos extremos, no debe ocultar el hondísimo contenido musical del movimiento central, cuya variante tercera (en modo menor) y la meditativa Coda ponen de relieve la entraña musical de este Beethoven que, por las mismas fechas, se hallaba ya enfrascado en la elaboración de la *Tercera Sinfonía*.

Volveremos, una vez más, a citar a Arnold Schering en el contexto de este trabajo. Página no menor que la *Jerusalén libertada* de Torquato Tasso invoca el musi- cólogo como contrapartida literaria e inspiración me- diata de esta segunda *Sonata en La menor* de la serie. En fin, añadamos el, no menos conocido, consecuente literario, la novela del Conde Lev Tolstoi que lleva el mismo título de la obra musical, en donde la interpreta- ción de la partitura, a cargo del «amateur» Trujachevsky, lleva a Pozdnychev, el marido atormentado por los ce- los, que cree que su mujer le es infiel con el improvisa- do violinista, a tomar la determinación de asesinarla.

Apostilla, a partir de una enésima anécdota: La últi- ma noticia de primera mano que nos ha llegado de Ro- dolphe Kreutzer nos la proporciona, en sus *Memorias* Héctor Berlioz, tan apasionado beethoveniano como mordaz cronista de su tiempo histórico; se produce cuando, años veinte del XLX, la *Segunda Sinfonía en Re mayor* de Beethoven se interpreta en París y Berlioz anota cómo ve a Kreutzer abandonar la sala tapándose los oídos, para recordar, a renglón seguido, que tal personaje es el dedicatario de la excelsa creación beethoveniana. Paradojas de la vida, viene a comentar Berlioz.

## Sonata n.º 10 en Sol mayor, Op. 96

Composición: 1812,

Dedicataria: Al archiduque Rudolf.

Editor: Steiner, Viena; 1816.

- I. *Allegro modéralo. Sol mayor. 3/4. Sonata bitemática.*
- II. *Adagio espressivo. Mi bemol mayor. 2/4. Ijed en cuatro partes.*
- III. *Scherzo. Alegro. Sol menor/mayor. 3/4. Scherzo y Trío con. Coda,*
- IV. *Poco Allegreto. Sol mayor. 2/4. Rondó.*

Duración aproximada: 27 minutos.

Al llegar a la última página de la serie, permitámonos empezar del revés: con lo episódico y para-musical, esto es, la relación literatura/pentagramas preconizada por Arnold Schering en su trabajo de 1938. El especialista germano vincula la redacción, en 1812, de la nueva *Sonata en Sol mayor* a otra creación poética de Hohann Wolfgang von Goethe, su *Triumpb der Empfindsamkeit*, o sea, *El triunfo del sentimiento*. Sea o no verosímil tal hipótesis, el título goethiano es perfecto como apellido de la obra musical a la que acaso se ha vinculado.

Pensemos en el salto cronológico que estamos dando. Han pasado nueve años desde que Beethoven abordara la *Sonata BridgetoiverAKreutzer*» y el itinerario recorrido es enorme: estamos junto a un Beethoven que ha compuesto su ópera *Leonora* -luego *Fidelio*-, las *Sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta*, los *Cuartetos Rasumousky* del *Op. 59*, el *Concierto para violín*, las *Sonatas para piano «Waldstein», Apassionaía y Les Adieux*, más la música incidental del «*Egmont*»(Goethe, una vez más) y el ciclo de canciones *An die ferne Geliebte, A la amada lejana*. Ese Beethoven acaba de culminar la *Sinfonía n.º 7* y está redactando la *Octava*, y unos meses antes ha concluido el *Trío Erzberzog* -al cual, aunque terminado antes, dará número de catálogo posterior (*Op. 97*) al de la *Sonata* que ahora se comenta-, que, como este *Op. 96*, irá dedicado al archiduque y cardenal Rudolf de Habsburg-Lorraine (1788-1831). Nos hallamos, por tanto, frente a un Beethoven en pleno apogeo de sus poderes

creativos, a punto de cerrar -para los tratadistas- su etapa media o central, que, habitualmente, se da por clausurada con este *Op 56* camerístico.

No es, sin embargo, esta segunda *Sonata en Sol* de la serie para piano y violín pieza favorita ni de los intérpretes, ni tampoco de los estudiosos de la obra beethoveniana. 'Extraño sino el de esta última *Sonata*, fagocitada por la fama de sus tres previas hermanas menores de número impar (5, 7 y 9) La misma «modestia», a veces mera desnudez de melodía y ritmo, de muchos de sus pasajes -incluido su arranque y buen parte de ese tiempo inicial-, que casi preludia el descarnamiento de obras de la etapa (muy) final, ha desconcertado a solistas y musicógrafos tras la brillantez restaurante de la *Sonata «Kreutzer»*.

Es éste un Beethoven esencial, alquitarado, que no necesita impresionar a nadie. Ni siquiera precisa superar o deshancar a la veterana forma sonata, que aquí, en su tradicional esquema de exposición -con dos temas- desarrollo/recapitulación/Coda, es tranquilamente aceptada como base formal del Allegro moderato de apertura; un arranque, por cierto, entre los menos beethovenianos, por su placidez, que el músico haya escrito: un trino y tres notas descendentes que ambos solistas, a octava de diferencia, se intercambian como una especie de interrogativo «¿Empezamos, sí?» Similar benignidad, casi mansedumbre -no confundir con apatía o abandono-, domina el inmediato Adagio, iniciado por el piano con un suave tema que el violín recoge, *sotto voce* primero, *molto dolce* después; y como si el compositor asumiera, al llegar a esta escena, que el tono general de la obra ha sido sorprendentemente apacible, el final del tiempo lento se encadena con el mini-Scherzo (apenas un minuto y medio), con aire de danza mística. El movimiento final es un Rondó, y como tal hemos anotado en el esquema previo: lo que ocurre es que Beethoven ha compuesto «algo más» que un Rondó, y su amplio curso -casi paralelo en duración al primer movimiento- alberga un maridaje entre Rondó y Variaciones, resuelto, en repetida permuta de atmósferas, con maestría admirable. Todavía, en la última página de la partitura, se permite el autor una recurrencia al aspecto más delicado de la obra, con un pasaje Poco Adagio, antes de que un Presto clausure en punta tan hermosa composición.

## **Doce Variaciones sobre el aria «Se vuol bailare» de *Las boda de Fígaro*, de W. A. Mozart, en Fa mayor, WoO 40**

Composición: 1793.

Dedicataria: A Eleonore von Breuning.

Editor: Altana, Viena; 1793

Duración aproximada: 10 minutos.

## **Rondó en Sol mayor, WoO 41**

Composición: 1793-94.

Editor: Simrock, Bonn; 1808.

Duración aproximada: 5 minutos.

## **Seis danzas alemanas, WoO 42**

Composición: 1795-96.

Editor: Haslinger, Viena; 1814.

Duración aproximada: 6 minutos.

Entre las dos primeras obras citadas en este apartado existe un nexo personal: Eleonore (*Lorchen*) von Breuning, alumna en Bonn del joven Beethoven, más tarde Frau Wegeler, y, por lo que los biógrafos estiman, amor juvenil del músico que, sin embargo, llevó en lo íntimo hasta la tumba, y, bajo la capa de una amistad duradera, acaso enamorada ella del artista, con matrimonio de ambos aparentemente imposible por razones sociales.

Cuando Beethoven se instala en Viena, su primera obra editada -de hecho lo fué como *Op. 1*, catalogación que pasó casi enseguida a los tres primeros *Tríos para piano, violín y violonchelo*- es este juego de *Variaciones* inspirado en el primer aria, «Se vuol bailare, Signor Contino», de *Las bodas mozartianas*. El compositor escribe entonces (2 de noviembre de 1793) a Eleonore von Breuning, primero para pedirle excusas por cierta discusión, después para transmitirle su dedicatoria de la obra.

*Recibís ahora una dedicatoria mía; desearía sólo que la obra fuese más grande y más digna de vos. Me atormentan aquí por publicar esta pequeña obra, y he aprovechado esta ocasión para daros, mi respetada Eleonore, una prueba de estima y el afecto que por us-*

*ted siento y del recuerdo constante de vuestra familia. Aceptad esta bagatela y pensad que viene de una amigo que os honra mucho. Si es que os complace, mis deseos estarán plenamente cumplidos. Que esto sea un recuerdo de la época en la que he pasado tantas buenas horas en vuestra compañía y en vuestra casa; puede que esto mantenga el recuerdo hasta que vuelva, lo que no será, seguramente, muy pronto. ¡Oh, cómo nos alegraremos entonces, querida amiga! Encontrareis en mí, en vuestro amigo, un hombre más alegre, en el que el tiempo y un destino mejor habrán redondeado los ángulos de su mal carácter de antaño.*

En otra carta, Beethoven anuncia, por las mismas fechas, el envío a Eleonore del *Rondó en Sol mayor*. En la edición, 1808, muy posterior a la de la previsible fecha de composición, aparece la indicación, debida al propio Beethoven, *Rondó per il pianoforte con violino obbligato*.

Las deliciosas *Seis danzas alemanas* han debido ser escritas en ese mismo período temporal, el de los primeros años vieneses de Beethoven, pero es probable que el músico haya revisado la partitura el mismo año en que, finalmente, la da a la imprenta, 1814.

Es posible que el conjunto de partituras que Ludwig van Beethoven ha legado para el piano y el violín no represente, en su totalidad, un logro de la magnitud de los ciclos de *Cuartetos* o de *Sonatas para piano*. A la vez, amén de la categoría enorme, ya comentada, de varias de estas obras, la «firma» beethoveniana, el «taller» del compositor es reconocible en todas las partituras, desde la primera a la última nota. Y es que, quizá, a modo de síntesis, pueda aquí emplearse una apreciación, tan sencilla como veraz, debida a un gran músico de nuestro tiempo, Leonard Bernstein: *Beethoven poseía la inexplicable habilidad de saber siempre cuál debía ser la siguiente nota*. Tan simple como eso, pero tan cierto.

**José Luis Pérez de Arteaga**



---

PARTICIPANTES

---

## DÚO LEÓN ARA-TORDESILLAS

Desde 1971, dos prestigiosos instrumentistas españoles se constituyen en dúo de Violín y Piano, con ánimo no sólo de llenar una evidente falta de conjuntos camerísticos entre nosotros, sino animados por el descubrimiento y cultivo de aquellas partituras de muchos compositores de España apenas conocidos en este aspecto creativo. En consecuencia, no son pocas ya. las aportaciones de este tipo, enriquecedoras de un repertorio que resulta interesante y atractivo con más no cabe. Las actuaciones del dúo León Ara-Tordesillas se reciben siempre así con acrecido éxito, por sus aplaudidas interpretaciones de alta clase, pero también por ese subido nivel que supone la inquietud renovadora de unos programas apartados de lo manido.; lo que, por supuesto, nada supone, en una debida atención a aquellas páginas más señeras del repertorio camerístico que la historia nos ha legado en cualquier tendencia estética o a través de los siglos, sean o no españoles.

## AGUSTÍN LEÓN ARA

Violinista tinerfeño, ha recorrido las más prestigiosas salas de conciertos del mundo, siendo recibido en todas partes con continuados éxitos de público y crítica. Desde hace ya bastantes años, su labor pedagógica conduce a la creación de una personal «escuela», ya como profesor del Conservatorio de Bruselas o como colaborador de importantes cursos, tales los de *Música en Compostela*, *Manuel de Falla* de Granada. Esta al ternativa de concertista y pedagogo la viene simultaneando nuestro gran violinista, con unos resultados de real excepción, en una labor de ejemplar reciprocidad artística.

## JOSÉ TORDESILLAS

Ha realizado una muy considerable carrera de concertista de merecidos éxitos en los numerosos países que le han recibido en triunfal trayectoria. Se interesa a la vez por el cultivo de la música de cámara, desde este prestigioso dúo y también en colaboración con otros destacados conjuntos. Su labor de músico de sólido criterio es constantemente aplaudida y su valioso concurso reclamado por extraordinarios artistas, así por nuestro admirado Alfredo Kraus que, desde hace ya tiempo, cuenta con este excelente pianista madrileño para sus recitales en distintos lugares del mundo.

---

## INTRODUCCIÓN GENERAL Y NOTAS AL PROGRAMA

---

### JOSÉ LUIS PÉREZ DE ARTEAGA

Madrid, 1950. Licenciado en Derecho y en Ciencias Empresariales. Profesor de Universidad. Estudios musicales desde muy joven, ampliados fuera de España (Londres). Redactor de la revista «Ritmo», de 1969 a 1981; responsable de la sección de crítica discográfica de dicha publicación (1965-1981). Coordinador de música de la revista «Reseña» desde 1971. Miembro español del jurado internacional del «Premio Mundial del Disco», de 1975 a 1990. Premio Nacional de crítica discográfica en prensa, Ministerio de Cultura, en 1980 y 1981. Redactor y miembro del consejo de dirección de la revista «Scherzo»; coordinador de su sección de discos desde 1992. Colaborador del diario «El País», entre 1981 y 1988. Colaborador de Radio Nacional de España desde 1984. Director del programa «El mundo de la fonografía». Colaborador de Televisión Española en transmisiones internacionales, y en los programas «Tira de música», «Caja de música» y «Encuentros». Responsable de la sección de música del periódico «El Independiente» desde 1988 hasta 1991- Vocal del Ministerio de Cultura en el Patronato del Festival de Granada. Coordinador en 1993 del ciclo de música del siglo XX «Preludio del Tercer Milenio», organizado por RTVE y Caja Madrid.

Publicaciones: Co-autor de «La cultura española durante el franquismo» (1977), de las ediciones 1976 a 1981, y 1983 a 1988 de «Cine para leer», y de «Frangois Truffaut» (1988). Director de la Enciclopedia Salvat de la Música (publicada entre 1981 y 1985). «Gustav Mahler» (Salvat, 1986). Traducción y notas de «Testimonio: las memorias de Dmitri Shostakovich», primera edición crítica (Aguilar, 1991) de la obra.



*Busto de Franz Klein (1812).*

*La Fundación Juan March,  
creada en 1955, es una institución con finalidades  
culturales y científicas, situada entre las más importantes de  
Europa por su patrimonio y por sus actividades*

*En el campo musical organiza regularmente  
ciclos de conciertos monográficos, recitales didácticos para  
jóvenes (a los que asisten cada curso más  
de 25 000 escolares), conciertos en homenaje a destacadas  
figuras, aulas de reestrenos,  
encargos a autores y otras modalidades.*

*Su actividad musical se extiende a diversos lugares de España  
En su sede de Madrid tiene abierta a los investigadores una  
Biblioteca de Música Española Contemporánea*



## Fundación Juan March

Salón de Actos. Castelló, 77. 28006 Madrid  
Entrada libre.