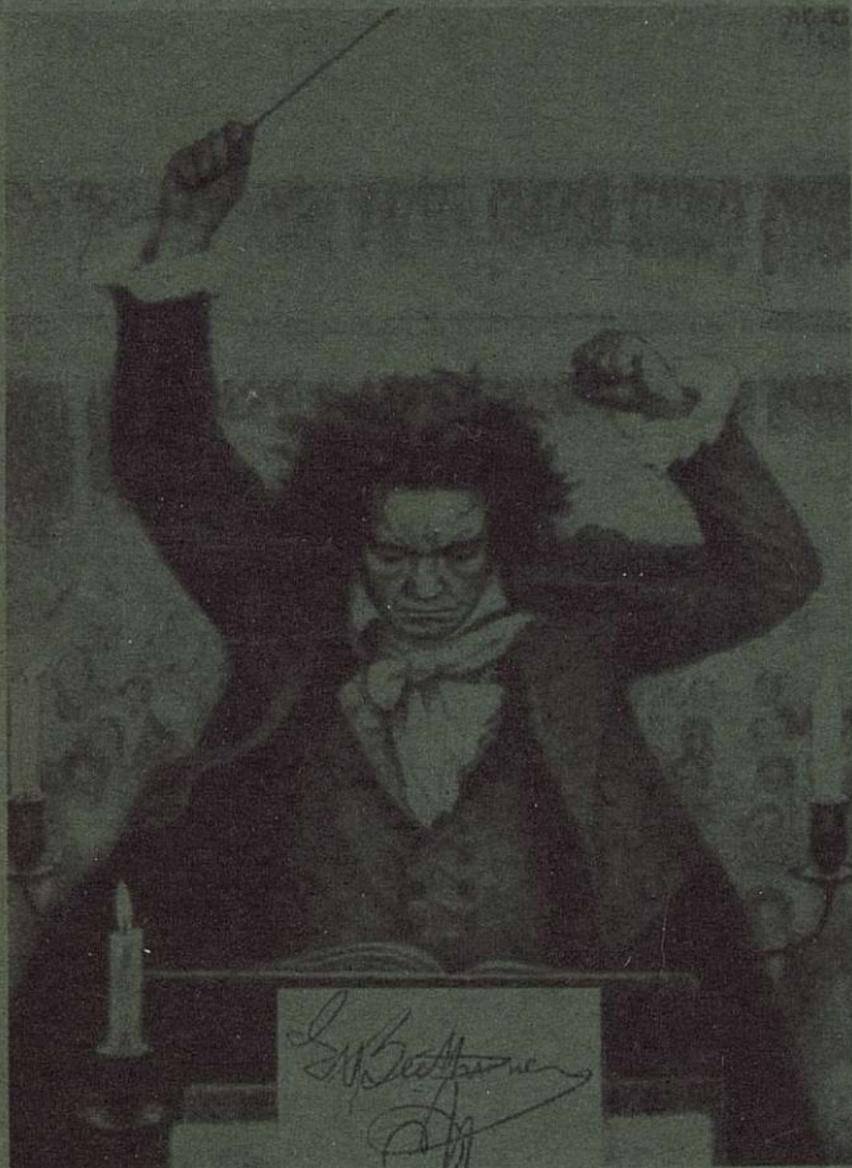


Fundación Juan March

CICLO COMPLETO DE SONATAS
PARA VIOLIN Y PIANO DE

BEETHOVEN



violín

AGUSTIN LEON ARA

piano

JOSE TORDESILLAS

Fundación Juan March

CICLO COMPLETO DE SONATAS
PARA VIOLIN Y PIANO DE

BEETHOVEN



violín

AGUSTIN LEON ARA

piano

JOSE TORDESILLAS

1

Miércoles, 16 de enero de 1980. 19,30 horas.

PROGRAMA

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

I

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

Allegro con brio
Andante con variazioni
Allegro

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

Allegro vivace
Andante più tosto allegretto
Allegro piacevole

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

Allegro con spirito
Adagio con molto espressione
Rondò: allegro molto

II

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

Allegro con brio
Adagio cantabile
Scherzo. Allegro
Finale. Allegro

Violin: Agustín León Ara

Piano: José Tordesillas

LAS SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE BEETHOVEN

por ANDRES RUIZ TARAZONA



Beethoven me enseñó el manuscrito y yo, conforme a su petición, lo toqué. Después le dije: -"supongo que no considerará en serio esta obra como música". A lo que me respondió: -"¡Oh, eso no está escrito para usted, sino para el tiempo futuro!".

*Felice Radicati (1778-1820)
violinista y compositor.*

Introducción

Parece inútil, a estas alturas, hablar del arte pianístico de Beethoven. Estudiando su enorme producción para piano quedamos deslumbrados ante sus profundos conocimientos, sus audacias y hallazgos.

Sin embargo, no se pone de relieve casi nunca su condición de violinista, ni el dominio que llegó a poseer de los recursos de este instrumento. Aunque había sido viola durante su adolescencia y juventud en la orquesta de Bonn, fue en los primeros tiempos vieneses cuando decidió formarse seriamente como violinista. Dio clases con Schuppanzigh y con Krupholz, y, al parecer, le gustaba interpretar sonatas ejecutando él la parte de violín.

Y si escuchamos con atención sus primeras creaciones para violín, resulta evidente que fueron Haydn y Mozart, sobre todo el salzburgués, y no los italianos, quienes le sirvieron como modelos. Pero Beethoven era un genio creador de tal magnitud que, aun no destacando como intérprete de violín, demuestra, en su producción violinística, conocer perfectamente todas las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. Las diez sonatas para violín y piano de Beethoven ofrecen, por supuesto, grandes dificultades de mecanismo, incluso al intérprete de hoy, acostumbrado a salvar arriesgados problemas técnicos propuestos por los compositores románticos y contemporáneos. Pero todavía son mayores los escollos de naturaleza musical, pues, con frecuencia, la música de cámara de Beethoven exige una alta capacidad expresiva a los intérpretes. Las indicaciones para la ejecución de un determinado pasaje pueden ser sencillas, pero las dificultades comienzan en el momento de llevarlas a la práctica.

Y son estas dificultades las que han producido tantas ejecuciones mediocres, académicas, llevando al ánimo de la crítica la idea de que las sonatas para violín y piano eran poco relevantes en el conjunto de la obra beethoveniana.

Cuando aparecieron las tres primeras sonatas de Beethoven, Op. 12, el año 1799, el crítico de la "Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" habló de "una rudeza, una búsqueda de modulaciones insólitas, una aversión hacia las habituales proporciones de la sonata". Evidentemente, los aficionados de la época se debieron sorprender, no solo de la abundancia de ideas y la fuerza latente en ellas, sino del tratamiento del violín, en plano de igualdad con el piano, o, al menos, con cierto grado de independencia de éste. Porque hemos de pensar que, cuando Beethoven aborda esta combinación instrumental (sus primeras obras para violín y piano son unas "Variaciones sobre "Se vuol ballare" de "Las bodas de Fígaro" mozartianas WoO.40, un "Rondo", WoO.41, y "Seis alemandas", WoO.42), se habían cambiado las tornas respecto a la práctica barroca de cincuenta años antes. Ya no era rey el violín, cantando sobre el bajo armónico, que realizaba, entre otros, un instrumento de teclado. Ahora, el pianoforte protagonizaba la composición, y el violín era un nuevo acompañante, en todo caso "obligado". Beethoven fue el primero en conseguir que ambos instrumentos, "opuestos en todo", dialogasen independientemente, a la par, y fueran tratados, en especial el violín, de acuerdo con sus características propias. Esta es la razón por la que todavía en tiempos de Beethoven se titularan estas obras "sonatas para piano y violín" y no a la inversa.

El gran violinista húngaro Joseph Szigeti, en su estudio sobre la obra violinística de Beethoven, asegura que a la verdadera comprensión de las sonatas del gran maestro alemán se oponen diversos obstáculos, siendo el principal, su complejo -y a veces desconcertante- aspecto estilístico. En ellas se funden los últimos resplandores del estilo galante con el presentimiento del naciente romanticismo, en una síntesis típicamente beethoveniana.

Ese casi imperceptible paso, desde la ornamentación rococó hacia una mayor sencillez expresiva, lo encontramos ya en el Beethoven de las Sonatas Op. 12, pero será claro a partir del Op. 23.

En cualquier caso, no son estas sonatas obras menores en la producción beethoveniana, aunque, excepto la última, todas hayan nacido en la etapa de afirmación personal del maestro (1797-1803).

Debemos estar de acuerdo con las palabras del violinista y pedagogo Carl Flesch (1873-1944), en su "Arte

del violín": "las Sonatas encierran tal belleza que, en ejecuciones perfectas, oyentes y músicos, deben sentirse subyugados por ellas en igual medida que lo son cuando escuchan las sonatas para piano, los cuartetos de cuerda o las sinfonías".

Pero ¡cuidado! son tantas las emociones íntimas, las confesiones a media voz, encerradas en estas páginas, que el concierto público, con sus múltiples condicionantes y limitaciones, sobre todo si la sala es grande, resulta peligroso para su sentida ejecución y auténtica recepción. Afinemos nuestra sensibilidad y situémonos en una pequeña estancia, con poca luz, hace más de siglo y medio. Todo allí está revuelto, en desorden. Hace frío, nos acercamos a la estufa y buscamos acomodo. Empieza a sonar la música.

NOTAS AL PROGRAMA

Tres Sonatas para piano y violín Op. 12.

Agrupamos las tres primeras sonatas de Beethoven por considerarlas un conjunto homogéneo, muy representativo de su primera etapa creadora. Entre 1796 y 1798, Beethoven compone estas tres "Sonatas", Op. 12, que llevan la indicación "para clavecín o piano, y violín". El editor Artaria, de Viena, las publicó en el mes de enero de 1799, el mismo de la "Primera Sinfonía".

Están dedicadas al compositor italiano Antonio Salieri "primo maestro di capella della Corte Imperiale di Vienna", de quien Beethoven había recibido clases de composición coral en sus primeros años vieneses. Para entonces, el joven alemán era conocido en los ambientes musicales de la capital del Imperio. El "Calendario Musical de Viena y Praga" del año 1796, hablaba ya de "la precisión, la perfección y el gusto de sus interpretaciones".

Sin embargo, tras un concierto público al piano de Beethoven, en 1795, la crítica comentaba así su actúa-

ción: "Su toque es brillantísimo, pero poco delicado y a veces confuso. Al improvisar libremente es cuando se encuentra a sus anchas". Por su parte, Cherubini calificaba de "cruda" su forma de tocar, y Clementi -el fenómeno pianístico de la época- afirmaba que su estilo de concertista era áspero como él mismo, pero siempre inspirado. Czerny, también autoridad del piano, le reprochaba falta de claridad, y Cramer, la desigualdad, según fuera su estado de ánimo.

En todas estas opiniones flota la desorientación que tuvieron que producir las audaces armonías del maestro, tan raras a los oídos vieneses, acostumbrados al sereno Huir armónico y melódico de los clásicos del dieciocho. Por ello es explicable la mala acogida que la crítica dispensó a la primera "Sonata en re mayor", acusándola de contener "cosas sabias sin ningún método, falta de naturalidad, de melodía, un amontonamiento de dificultades que hacen perder la paciencia a cualquiera". En fin, la incomprensión que producen las obras de los hombres geniales, los que renuevan.

La creación de las tres "Sonatas", Op. 12, coincide con el comienzo de la amistad entre Beethoven y Karl Amenda. Amenda, hijo de músico y excelente violinista él mismo, tenía un año menos que Beethoven. Originario de Curlandia, era pastor protestante. Después de haber estudiado en Jena tres años de Teología, se instaló en Viena, colocándose como lector en casa del príncipe Lobkowitz y como profesor de música de los hijos de Mozart. Llegó a ser uno de los mejores amigos de Beethoven, como vemos a través de la correspondencia mantenida entre ambos. Prod'homme dice que debió de ser Amenda quien salvó a Beethoven de la crisis de frivolidad donde había empeñado lo mejor de su genio, encaminándole hacia más serios derroteros por medio de la lectura de Platón y de Kant. Sin embargo, aunque es cierto que en esta época se le conocen varios amores más o menos pasajeros, como son el de la condesa Ana Luisa Barbara von Keglevics -destinataria de la "Sonata" Op. 7 y del "Primer Concierto" de piano- y los de las cantantes Cristina Gerardi y Maria Magdalena Willmann, no parecen los biógrafos muy convencidos de la teoría de Prod'homme, entre otras cosas porque, antes de conocer a Amenda, ya había escrito la "Sonata Patética", que no se puede decir sea ninguna frivolidad.

Las "Sonatas" Op. 12 constan de los tres movimientos tradicionales. Se inauguran con un "allegro" y concluyen con un "rondó". En el centro, el consabido tiempo lento. Aparentemente, y de hecho también, hay en ellas una similitud estilística y formal con ciertas sonatas de Mozart (sobre todo las publicadas en 1781

(KV376, a 380). Pero hay varios aspectos que dan a este grupo de sonatas un valor especial. En primer lugar, la abundancia de ideas musicales, la potencialidad romántica que desprenden. Hay en ellas una hondura expresiva que no va a desarrollarse del todo, pero que pugna por irrumpir. Luego, su variedad. Examinándolas, nos damos perfecta cuenta de que Beethoven buscaba, ante todo, el efecto de los contrastes, y no es seguro que su numeración corresponda al orden en que fueron creadas. Beethoven tardó poco en componerlas, eso sí, incluso se asegura que escribió la "Segunda" de un tirón, pero procuró diferenciarlas al máximo.

Es en los movimientos centrales donde se aprecia más esa variedad, así como la madurez de este Beethoven juvenil, ya que el material utilizado en ellas proviene de su época de Bonn. También en los movimientos extremos podemos ver esas diferencias. Por ejemplo, el espíritu burlón y la escritura clara del "allegro vivace" de la "Sonata en la mayor", no tiene nada que ver con el sobrio empuje y la fuerza apasionada del "allegro con spirito" de la "Sonata en mi bemol mayor". Tampoco podemos comparar el aire pastoral del último tiempo de la "Segunda Sonata" con la vitalidad que desprenden los que cierran las otras dos.

Concluyendo. Estamos ante un Beethoven juvenil, sí. Pero, en el caso de las "Sonatas" Op. 12, ante un artista sorprendentemente maduro. Si el "Tema con variaciones" de la "Primera" es anuncio de geniales consecuciones melódicas, armónicas y rítmicas posteriores, el "andante piu tosto allegretto" de la "Segunda" (al parecer el único escrito en su integridad en Viena) nos asombra por su capacidad emotiva, tan próxima ya a obras como la "Sonata Patética".

Sonata n.º 7 en do menor Op. 30 n.º 2

La época de composición de las "Sonatas", Op. 30, para violín y piano de Beethoven, es una de las más duras en la vida del maestro. El año 1802 será el de la definitiva ruptura con Giuletta Giucciardi, pero es, ante todo, el de los más alarmantes síntomas de sordera, que intenta curar -inútilmente- en la paz aldeana de Heiligenstadt. Allí pasea por las dulces praderas del Danubio, mientras compone la "Segunda Sinfonía". Pero su oído no mejora. Por el contrario, los ruidos de la naturaleza se le van escapando poco a poco. No puede oír el rumor de las aguas ni el canto de los pájaros. Solo

escucha la música interior que va brotando, cada vez más impetuosa, de su corazón. Después llegará la noticia de la boda de Giulietta con el conde Gallenberg. Solo su conciencia artística logra salvarle de la tragedia final. Al borde de sus fuerzas, vencido por el cansancio y perdidas las esperanzas, escribe la célebre carta a sus hermanos que hoy conocemos como "Testamento de Heiligens-tadt", documento sublime donde aparece al desnudo la desdichada situación de su espíritu.

La "Sonata n.º 7 en do menor", para violín y piano, nace en esta etapa, y se publica, como n.º 2, en la serie de tres sonatas que integran la Op. 30. La edición fue llevada a cabo por la Cámara de las Artes e Industria de Viena en mayo de 1803, aunque, según el libro de notas de Kessler, habrían sido escritas en el primer semestre del año anterior. Momento anímico difícil; como hemos visto, para el compositor, pero de extraordinaria actividad creadora. El libro de notas de Beethoven, correspondiente a los años 1801-1802, nos facilita el acceso a los apuntes destinados a numerosas obras: "Sonatas para piano" Op. 31, "Segunda Sinfonía" Op. 36, y las tres "Sonatas" para violín y piano Op. 30, incluidos unos bocetos del "Finale" de la "Sonata a Kreutzer", que, en principio, pensaba destinar a esta "Sonata en do menor". Por cierto, es la que recibe mayor atención en las anotaciones de Beethoven, lo que prueba el interés que puso en ella. La Sonata n.º 7 es la más larga de la terna Op. 30, y también la que refleja una mayor ambición formal. Como sus compañeras de serie, está dedicada al zar Alejandro I de Rusia.

Sonata grave y misteriosa, de grandiosa vastedad casi sinfónica se inicia con el piano de modo enigmático, pasando a un segundo tema de marcha, cuyo carácter siempre nos ha parecido una alusión a "la Marsellesa" de Rouget de L'Isle, el himno revolucionario que anuncia un orden nuevo, universal y democrático, al cual aspiraba el artista con su obra.

El "adagio cantabile", bellísimo, está en "la bemol mayor", tono que proporcionaba una sonoridad velada al violín.

No quiso Beethoven anular este equilibrado y poético "adagio" con el imponente "allegro" final, e introdujo un serillo y luminoso "scherzo" entre ellos. Schindler ha contado que, años más tarde, Beethoven pensó reducir algunas de sus sonatas juveniles, dejando en tres movimientos aquellas que tenían cuatro, con el fin de darles mayor unidad. Entre sus proyectos de supresión, figuraban en primera línea este "scherzo" de la "7.ª Sonata" de violín y piano. A su juicio no armonizaba con el resto de la obra, lo cual no deja de ser cierto, por otra parte.

Pero el "finale", no es un rondó cualquiera, sino que revela una amplitud de desarrollo y un vigor expresivo desacostumbrados en el Beethoven de las sonatas de violín anteriores. Por eso pensamos que, tal como está, todo tiene más sentido.

Agustín León Ara

Nace en Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias), estudia en el Royal College of Music de Londres y en el Real Conservatorio de Bruselas, bajo la dirección de André Gertier. Después de haber obtenido importantes premios en las convenciones Internacionales de Darmstadt (1957), Henri Wieniawski (1957) y Queen Elisabeth de Bélgica (1959), así como el Harriet Cohen de Londres, este violinista español inicia una brillante carrera, situándose en breve tiempo entre los artistas internacionales más destacados. Ha dado recitales en Europa, América Latina y África, actuando como solista con las más importantes orquestas y recibiendo frecuentes invitaciones para participar en Festivales Internacionales.

José Tordesillas

Nace en Madrid, en Cuyo Conservatorio realiza los estudios musicales, obteniendo numerosos premios. Alumno de Enrique Aroca, obtiene el Primer Premio Fin de Carrera. Se traslada a Estados Unidos, actuando con gran éxito. En América del Sur realiza giras de conciertos, cosechando, en cada uno de ellos resonantes triunfos. A sus actuaciones por Europa se suma la invitación hecha por la Unión Soviética para actuar en Moscú, Leningrado, Tiflis, Bakú y Kiev, siendo el primer artista español que se presenta en aquel país. En el terreno de la música de Cámara, ha colaborado con los más destacados artistas, así como con el gran violinista Henryk Szeryng en varias ocasiones. Ha realizado grabaciones discográficas, que han sido muy difundidas en Europa y América.

Próximos conciertos:

Ciclo completo de Sonatas para violín y piano de
Beethoven

Agustín León Ara: *violín*

José Tordesillas: *piano*

Miércoles, 23

Sonata n.º 4 en La menor, n.º 10 en Sol mayor y n.º 5 en
Fa mayor.

Miércoles, 30

Sonata n.º 6 en La mayor, n.º 8 en Sol mayor y n.º 9 en
La mayor (Kreutzer)

Fundación Juan March
Salón de Actos. Castellò, 77 - Madrid-6
Entrada libre

Fundación Juan March

CICLO COMPLETO DE SONATAS
PARA VIOLIN Y PIANO DE

BEETHOVEN



violín

AGUSTIN LEON ARA

piano

JOSE TORDESILLAS

2

Miércoles, 23 de enero de 1980. 19,30 horas.

PROGRAMA

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

1

Sonata n.º 4 en La menor, Op. 23

Presto

Andante scherzoso, più allegretto

Allegro molto

Sonata n.º 10 en Sol mayor, Op. 96

Allegro moderato

Adagio espressivo

Scherzo. Allegro

Poco allegretto

II

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

Allegro

Adagio molto espressivo

Scherzo

Rondó. Allegro ma non troppo

Violin: Agustín León Ara

Piano: José Tordesillas

LAS SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE BEETHOVEN

por ANDRES RUIZ TARAZONA



Beethoven me enseñó el manuscrito y yo, conforme a su petición, lo toqué. Después le dije: -"supongo que no considerará en serio esta obra como música"-. A lo que me respondió: -"¡Oh, eso no está escrito para usted, sino para el tiempo futuro!".

*Felice Radicati (1778-1820)
violinista y compositor.*

Introducción

Parece inútil, a estas alturas, hablar del arte pianístico de Beethoven. Estudiando su enorme producción para piano quedamos deslumbrados ante sus profundos conocimientos, sus audacias y hallazgos.

Sin embargo, no se pone de relieve casi nunca su condición de violinista, ni el dominio que llegó a poseer de los recursos de este instrumento. Aunque había sido viola durante su adolescencia y juventud en la orquesta de Bonn, fue en los primeros tiempos vieneses cuando decidió formarse seriamente como violinista. Dio clases con Schuppanzigh y con Krupholz, y, al parecer, le gustaba interpretar sonatas ejecutando él la parte de violín.

Y si escuchamos con atención sus primeras creaciones para violín, resulta evidente que fueron Haydn y Mozart, sobre todo el salzburgués, y no los italianos, quienes le sirvieron como modelos. Pero Beethoven era un genio creador de tal magnitud que, aun no destacando como intérprete de violín, demuestra, en su producción violinística, conocer perfectamente todas las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. Las diez sonatas para violín y piano de Beethoven ofrecen, por supuesto, grandes dificultades de mecanismo, incluso al intérprete de hoy, acostumbrado a salvar arriscados problemas técnicos propuestos por los compositores románticos y contemporáneos. Pero todavía son mayores los escollos de naturaleza musical, pues, con frecuencia, la música de cámara de Beethoven exige una alta capacidad expresiva a los intérpretes. Las indicaciones para la ejecución de un determinado pasaje pueden ser sencillas, pero las dificultades comienzan en el momento de llevarlas a la práctica.

Y son estas dificultades las que han producido tantas ejecuciones mediocres, académicas, llevando al ánimo de la crítica la idea de que las sonatas para violín y piano eran poco relevantes en el conjunto de la obra beethoveniana.

Cuando aparecieron las tres primeras sonatas de Beethoven, Op. 12, el año 1799, el crítico de la "Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" habló de "una rudeza, una búsqueda de modulaciones insólitas, una aversión hacia las habituales proporciones de la sonata". Evidentemente, los aficionados de la época se debieron sorprender, no solo de la abundancia de ideas y la fuerza latente en ellas, sino del tratamiento del violín, en plano de igualdad con el piano, o, al menos, con cierto grado de independencia de éste. Porque hemos de pensar que, cuando Beethoven aborda esta combinación instrumental (sus primeras obras para violín y piano son unas "Variaciones sobre "Se vuol ballare" de "Las bodas de Fígaro" mozartianas WoO.40, un "Rondo", WoO.41, y "Seis alemandas", WoO.42), se habían cambiado las tornas respecto a la práctica barroca de cincuenta años antes. Ya no era rey el violín, cantando sobre el bajo armónico, que realizaba, entre otros, un instrumento de teclado. Ahora, el pianoforte protagonizaba la composición, y el violín era un nuevo acompañante, en todo caso "obligado". Beethoven fue el primero en conseguir que ambos instrumentos, "opuestos en todo", dialogasen independientemente, a la par, y fueran tratados, en especial el violín, de acuerdo con sus características propias. Esta es la razón por la que todavía en tiempos de Beethoven se titularan estas obras "sonatas para piano y violín" y no a la inversa.

El gran violinista húngaro Joseph Szigeti, en su estudio sobre la obra violinística de Beethoven, asegura que a la verdadera comprensión de las sonatas del gran maestro alemán se oponen diversos obstáculos, siendo el principal, su complejo -y a veces desconcertante- aspecto estilístico. En ellas se funden los últimos resplandores del estilo galante con el presentimiento del naciente romanticismo, en una síntesis típicamente beethoveniana.

Ese casi imperceptible paso, desde la ornamentación rococó hacia una mayor sencillez expresiva, lo encontramos ya en el Beethoven de las Sonatas Op. 12, pero será claro a partir del Op. 23.

En cualquier caso, no son estas sonatas obras menores en la producción beethoveniana, aunque, excepto la última, todas hayan nacido en la etapa de afirmación personal del maestro (1797-1803).

Debemos estar de acuerdo con las palabras del violinista y pedagogo Cari Flesh (1873-1944), en su "Arte

del violín": "las Sonatas encierran tal belleza que, en ejecuciones perfectas, oyentes y músicos, deben sentirse subyugados por ellas en igual medida que lo son cuando escuchan las sonatas para piano, los cuartetos de cuerda o las sinfonías".

Pero ¡cuidado! son tantas las emociones íntimas, las confesiones a media voz, encerradas en estas páginas, que el concierto público, con sus múltiples condicionantes y limitaciones, sobre todo si la sala es grande, resulta peligroso para su sentida ejecución y auténtica recepción. Afinemos nuestra sensibilidad y situémonos en una pequeña estancia, con poca luz, hace más de siglo y medio. Todo allí está revuelto, en desorden. Hace frío, nos acercamos a la estufa y buscamos acomodo. Empieza a sonar la música.

NOTAS AL PROGRAMA

por Andrés Rui/. Tara/.ona

Sonata N.º 4 en la menor Op. 23

La "Sonata en la menor" surge, como sus compañeras, excepto la décima, en ese lustro prodigioso que va desde 1798 a 1803. Beethoven la pone fin el año 1801, antes que la "Segunda Sinfonía". Apareció, junto a la célebre sonata que le sigue, la conocida como "Primavera", en octubre de ese año, en la editorial T. Mollo de Viena.

Ambas sonatas fueron dedicadas al conde Mauricio de Fries, director del Banco Nacional de Austria y poderoso mecenas al que Haydn y Schubert dedicaron también composiciones. Beethoven, por ejemplo, le dedicaría años más tarde su "Séptima Sinfonía".

El alumno de Beethoven, Ferdinand Ries ha contado una divertida anécdota a propósito de la "4.ª Sonata" para violín y piano.

«Yo debía tocar en casa del conde Browne una sonata (la 4.ª, para violín y piano, de Beethoven) que no se oía con frecuencia. Como Beethoven estaba presente y yo no había tocado nunca esta sonata en público, ni la había estudiado con él, dije que tocaría cualquier cosa menos esta sonata. Beethoven se volvió hacia mí y dijo: -Vamos, no creo que la toques tan mal que yo no pueda oírlo-. No tenía más remedio que tocar. Beethoven, como de costumbre, se puso cerca de mí. En una caída de la mano izquierda debía sonar con

precisión una nota. Yo di completamente en la de al lado, y Beethoven me dió un capón en la cabeza. La princesa Lichnovsky, que estaba sentada enfrente, y apoyada sobre el piano, sonrió. Cuando acabé de tocar, Beethoven dijo: -¡Muy bien!. No tienes necesidad de aprender conmigo esta sonata. Con ese golpe solo he querido darte una prueba de mi atención-' .

Más tarde, Beethoven debía tocar la "Sonata en re menor" (Se refiere a la Op. 31 n.º 2, "La Tempestad"), que acababa de aparecer. La princesa, atenta a que Beethoven cometiese algún error, puso detrás su silla. Yo le pasaba las páginas. En los compases 53 y 54, Beethoven falló al principio y, en lugar de tomar las notas de dos en dos, golpeó las cuatro con toda la mano y tomó tres o cuatro notas a la vez al descender. Hacía el mismo efecto que cuando se está limpiando un piano.

La princesa le dió sobre la cabeza unos buenos capones y le dijo: -"Cuando un alumno es castigado con un sólo dedo por haberse equivocado en una sólo nota, el maestro debe ser castigado con toda la mano por faltas más graves-".

Todo el mundo se rió, y Beethoven el primero. Comenzó otra vez, y tocó admirablemente, en particular el "adagio", que hizo de modo inimitable"».

También en nuestros días, la "Sonata en la menor" Op. 23, se interpreta mucho menos que su compañera Op. 24. Y es una magnífica sonata, cuyos movimientos extremos, en especial el primero, son particularmente interesantes, desde el punto de vista formal, por su escueta y dramática concisión. Esa vehemencia del raro "Presto" inicial y del "allegro molto" final, queda remansada en el transparente "andante scherzoso", en el que aparece un fugado de enorme originalidad. La siempre severa "Allgemeine Musikalische Zeitung" reconoció esta vez que tanto la "Cuarta" como la "Qjiinta" Sonatas eran "las mejores escritas por Beethoven, lo cual quiere decir que están entre las mejores que hayan sido compuestas .

Por su parte, la crítica vienesa expresaba esta opinión: "En sus primeras obras, Beethoven se lanzaba a veces con un aire taciturno, huraño, sombrío y áspero. Ahora comienza a desdeñar el exceso, se expresa con mayor claridad y, sin perder nada de su carácter, se hace más amable... Estas dos sonatas, sobre todo la primera, (la Op. 23), son mucho menos difíciles de tocar y más accesibles al gran público que muchas obras anteriores de Beethoven...".

Resulta curiosa esta preferencia de la crítica de entonces por la "Sonata en la menor", al contrario de lo que ocurre hoy. La explicación habría que buscarla en lo acabado y ceñido de la forma.

Sonata n.º 10 en sol mayor Op. 96.

He aquí la única sonata para violín y piano de Beethoven que, en orden a su composición, queda descolgada en el tiempo del resto de la serie. Y decimos en orden a su composición únicamente, porque su espíritu y disposición siguen siendo similares a los de sus compañeras, si bien entra de lleno estilísticamente en la etapa de madurez, centrada en las sinfonías "Quinta", "Sexta", "Séptima" y "Octava".

Al parecer, Beethoven había iniciado su última sonata para violín y piano a finales del año 1811, pero no reanudó la composición hasta noviembre de 1812, poco después de poner fin a la "Sinfonía en fa mayor", la "Octava", cuya composición dió por terminada en Linz durante el mes de octubre. Y realmente, en su brillante claridad y feliz desarrollo, tiene muchas concomitancias esta sonata con la sinfonía.

Sin embargo, Beethoven no remató la obra hasta el mes de diciembre, con el fin de que pudiera interpretarla el célebre violinista francés Pierre Rodé, que llegó a Viena en gira de conciertos por Europa en esas fechas. Y fue Rodé, violinista al que Beethoven admiraba mucho, quien estrenó la sonata el 29 de diciembre de 1812, en un concierto de abono del príncipe Lobkowitz. La parte de piano fue interpretada por el archiduque Rodolfo, dedicatario de la obra. El hecho de ser destinada a tan destacadas personalidades supuso un acicate para el compositor, que trabajó y pulió la partitura con gran esmero, hallándose en ella ciertos conatos cíclicos inusitados en la época.

Sonata de extraordinaria unidad, de hermosísimo material temático, supone un hito en la producción de cámara beethoveniana por la intimidad del diálogo instrumental y esa especie de moderación en el lenguaje, que confiere tanta ternura a toda la obra, Szigeti ha resaltado la postura de Beethoven en esta sonata, tan difícil, después de una pieza maestra como la "Kreutzer". Y cómo ha sabido resolver dignamente la continuidad, alejándose de cualquier actitud dramática, de todo énfasis, del peligroso estatismo. Tras el dulce y luminoso "allegro" inicial, el "adagio espresivo", con su larga, "cantabile", meditativa melodía, dará paso sin interrupción a un agitado "scherzo" que incluye un alegre y casi bromista "trío". Al final, encontramos un rondó basado en la canción popular alemana "Tatatuli", cuyas variaciones conducen a una evocación del tema del "adagio". Vuelve a oírse el tema popular y aparece un breve pasaje fugado. Antes del vivo final, todavía el tema recibirá un tratamiento "poco adagio".

Salvo los circunstanciales "Temas variados" (Op. 105

y Op. 107, de los años 1818-1819) Beethoven irá prefiriendo el cuarteto como molde en que expresarse dentro de la música de cámara, y dejará de escribir para violín y piano. La "Sonata 11.º 10", su última obra en este género, fue publicada por Steiner, en Viena, el año 1816.

Sonata n.º 5 en fa mayor Op. 24 "Primavera"

Por su luminosidad, su frescura, su perfecto equilibrio formal, esta sonata ha sido siempre la predilecta de público e intérpretes. No fue Beethoven quien le dió el sobrenombre con el que hoy es conocida, "Primavera". Sin embargo es primaveral por su lozanía y también en el sentido de brote de algo nuevo, esa inquietud sentimental que ya no es sólo "Empfindsamkeit" sino que tiene mucho de prerromántico "Sturm und Drang".

¿Por qué esa genial claridad, esa luz intensa, esa alegría de Beethoven -tamizada de leve melancolía- en la "Sonata Primavera"?

Según Nottebohm, Beethoven había trabajado en ella durante sus primeros tiempos vieneses, entre 1794 y 1795. Por ejemplo, los célebres compases que abren la sonata, tuvieron que exigirle mucho trabajo. Melodía mágica que desencadena infaliblemente una reacción de asombro en el oyente, melodía de corte schubertiano por su dulzura, pero en cuya fluyente exposición, algunos han visto un reflejo del "tempo" y una afinidad espiritual con el arranque "cantabile allegro" (definición de Rudolf Kolish) de la "Sonata Kv. 378" de Mozart.

Beethoven dió un impulso importante a la "Sonata en fa mayor" en los años 1800 y 1801, fecha en que la terminó. Y estos años son especialmente felices para él.

Durante la primavera del año 1800, Beethoven pasó una temporada inolvidable en el campo, en Martonvásár, en casa de sus amigos los Brunsvick. De las dos hermanas Brunsvick, Teresa y Josefina, estuvo enamorado.

Allí avanzará bastante la composición de la "Sonata en fa mayor", a la que dará un tono decididamente pastoral.

El 16 de noviembre de 1801, antes de cumplir los 31 años, y poco después de haber publicado en la casa Mollo de Viena la "Sonata Primavera", Beethoven escribe a Wegeler, su amigo de la infancia, una carta donde se contiene la significativa exclamación: "¡es tan hermoso vivir, vivir mil veces!". No ha llegado todavía el triste momento de crisis de Heiligenstadt. Su amor hacia Giulietta Guicciardi le hace olvidar por algún tiempo otros sufrimientos interiores, derivados de su

creciente sordera, que él trata todavía de ocultar.

El 29 de junio de 1801 termina una carta a Franz Wegeler: "quiero deciros (a él, y a su mujer Eleonore von Breuning) que me encontrareis muy mejorado, no sólo como artista, sino también como persona, y si hay más prosperidad en nuestra patria, entonces pondré mi arte sólo al servicio de los pobres".

La "Sonata en do sostenido menor", dedicada a Giuletta, y la "Segunda Sinfonía", tan pacífica y serena, reflejan aquellos días esperanzados del maestro.

La "Sonata n.º 5" para violín y piano es la primera de la serie que incluye cuatro movimientos. Los dos primeros son piezas maestras por su unidad y radiante evidencia. El "allegro" inicial es un modelo de elaboración del maravilloso tema del arranque. El "adagio" es uno de los más delicados escritos por Beethoven. Alegre y epigramático en su brevedad, el "scherzo", preparando el camino al claro, lleno de gracia, "rondó" final, cuyo tema, por cierto, está tomado del aria de Vetelia "Non piu di fiori", de "La clemenza di Tito", de Mozart.

La "Sonata Primavera" se publicó en octubre del año 1801, junto a la 11.º 4, en la menor. En principio llevaba, como ya dijimos, el número de "Opus. 23 n.º 2", (la 4.ª lleva el Op. 23), pero el editor Mollo, a causa de un descuido de la imprenta, que dio formato diferente a la parte de violín de cada una de las dos sonatas, consideró conveniente separarlas.

Así que, en ediciones posteriores, y ya para siempre, apareció aislada con su número definitivo: Op. 24.

Agustín León Ara

Nace en Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias), estudia en el Royal College of Music de Londres y en el Real Conservatorio de Bruselas, bajo la dirección de André Gertier. Después de haber obtenido importantes premios en las convenciones Internacionales de Darmstadt (1957), Henri Wieniawski (1957) y Queen Elisabeth de Bélgica (1959), así como el Harriet Cohén de Londres, este violinista español inicia una brillante carrera, situándose en breve tiempo entre los artistas internacionales más destacados. Ha dado recitales en Europa, América Latina y África, actuando como solista con las más importantes orquestas y recibiendo frecuentes invitaciones para participar en Festivales Internacionales.

José Tordesillas

Nace en Madrid, en cuyo Conservatorio realiza los estudios musicales, obteniendo numerosos premios. Alumno de Enrique Aroca, obtiene el Primer Premio Fin de Carrera. Se traslada a Estados Unidos, actuando con gran éxito. En América del Sur realiza giras de conciertos, cosechando, en cada uno de ellos resonantes triunfos. A sus actuaciones por Europa se suma la invitación hecha por la Unión Soviética para actuar en Moscú, Leningrado, Tiflis, Bakú y Kiev, siendo el primer artista español que se presenta en aquel país. En el terreno de la música de Cámara, ha colaborado con los más destacados artistas, así como con el gran violinista Henryk Szeryng en varias ocasiones. Ha realizado grabaciones discográficas, que han sido muy difundidas en Europa y América.

Próximos conciertos:

Ciclo Completo de Sonatas para violín y piano de Beethoven

Agustín León Ara: *violín*

José Tordesillas: *piano*

Miércoles, 10 de mayo

Sonata n.º 6 en La mayor, n.º 8 en Sol mayor y n.º 9 en La mayor (**Kreutzer**)

Fundación Juan March
Salón de Actos. Castellò, 77 - Madrid-6
Entrada libre

Fundación Juan March

**CICLO COMPLETO DE SONATAS
PARA VIOLIN Y PIANO DE**

BEETHOVEN



violín

AGUSTIN LEON ARA

piano

JOSE TORDESILLAS

3

Miércoles, 30 de enero de 1980. 19,30 horas.

ELLA

Nos miramos, volvimos la mirada al público que se estaba sentando y comenzamos a tocar. El dió los primeros acordes. Su rostro había adquirido una expresión seria, severa y simpática y mientras escuchaba los sonidos que produda, pulsó las cuerdas con dedos cuidadosos. Yo me oí contestarle con el piano. La música había dado comienzo. Interpretábamos la Sonata a Kreutzer, de Beethoven. Es una obra tremenda, esa sonata, sobre todo el primer "presto". En general, toda la música es una cosa tremenda. No lo comprendo. ¿Qué efecto surte sobre nosotros? ¿Y por qué? Dicen que la música exalta el alma. ¡Qué estupidez! Surte un efecto ciertamente terrible, hablo por mí, pero no el de exaltar el alma ni abatirla. Lo que produce en mí es -¿cómo expresar?b- agitación. La música me obliga a olvidarme de mí, del verdadero estado de mi espíritu. Me transporta a otro estado de ánimo que no es el mío. Bajo la influencia de la música, me parece sentir b que normalmente no siento, comprender b que generalmente no comprendo, poder hacer b que en verdad no puedo. La música me sitúa inmediatamente en el estado mental de quien la ha compuesto. Mi alma se funde con la suya y paso de un estado de espíritu a otro, pero sin saber por qué. En efecto, cuando Beethoven compuso esa sonata, naturalmente sabía por qué se hallaba en ese estado de ánimo. Le empujó a determinadas acciones y, en efecto, a componer la sonata. Por tanto, para él, ese estado tenía un sentido; pero para mino b tiene. La música provoca un estado de espíritu, pero no bgra un objeto. ¿Cómo podría explicarles esto? Cuando se toca una marcha militar, bs soldados desfilan al compás de la música, y ésta alcanza su objeto. Se toca una músicaailable, yo baib y de nuevo la música ha logrado su propósito. Se canta una misa y yo comulgo. También aquí la música llega a una conclusión. Sin ella, la música no produce más que agitación, pero falta lo que debiera hacerse en ese estado de agitación. Por eso es por b que la música actúa de una manera tan espantosa, tan terrible.

EL

En China, la música es asunto de Estado, y así debe ser. Es escandabso que a quien posee este don, se le permita hipnotizar a otro -o a otros- para hacer con ellos lo que quiera. Y, sobre todo, que ese hipnotizador tenga que ser el primer inmoral que aparezca. Tenemos, por ejemplo, la Sonata a Kreutzer. Este primer "presto" lleno de fuego sób debía tocarse en ciertas ocasiones importantes y significativas, y sób cuando hay que responder a la música con ciertos actos. Toquése entonces y hágase aquello a que la música predispone.

ELLA

Esa sonata, sobre mí ejerció un efecto terrible. Fue como si, de pronto, se me revelasen nuevos sentimientos maravillosos, nuevas posibilidades, que hasta entonces se mantuvieron ocultos. Fue como si algo me hablase dentro de mí, susurrando: "Así es verdaderamente; todo es distinto de cómo pensabas y creías; no de aquella forma sino de ésta". Cuáles fuesen estos nuevos sentimientos y posibilidades, rióme lo puedo explicar; sólo sé que el estado que provocaba en mí era cálido y jubiloso.

EL

Después del "presto" tocaron el precioso "andante" con variaciones y esta música calmó la excitación que el "presto" me produjo. La noche tomóse apacible y plácida, comencé a sentirme leve y alegre. Nunca había visto a mi mujer como esa noche: centelleantes los ojos, grave su expresión mientras tocaba, con una definitiva languidez y una débil sonrisa, satisfecha y patética al terminar. Vi todo aquello pero sin atribuirle ningún significado, salvo que ella experimentaba el mismo sentimiento que yo. Y casi no me sentía celoso.

(León Tolstoi: La Sonata a Kreutzer)

PROGRAMA

Ludwig van Beethoven

(1770-1827)

I

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

Allegro

Adagio molto espressivo

Allegretto con variazioni

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

Allegro ÷issai

Tempo de minuetto, ma molto moderato
e grazioso

Allegro vivace

II

Sonata n.º 9 en La mayor Op. 47 "Kreutzer"

Adagio sostenuto. Presto

Andante con variazioni

Finale. Presto

Violin: Agustín León Ara

Piano: José Tordesillas

LAS SONATAS PARA VIOLIN Y PIANO DE BEETHOVEN

por ANDRES RUIZ TARAZONA



Beethoven me enseñó el manuscrito y yo, conforme a su petición, lo toqué. Después le dije: -"supongo que no considerará en serio esta obra como música". A lo que me respondió: -"¡Oh, eso no está escrito para usted, sino para el tiempo futuro!".

*Felice Radicati (1778-1820)
violinista y compositor.*

Introducción

Parece inútil, a estas alturas, hablar del arte pianístico de Beethoven. Estudiando su enorme producción para piano quedamos deslumbrados ante sus profundos conocimientos, sus audacias y hallazgos.

Sin embargo, no se pone de relieve casi nunca su condición de violinista, ni el dominio que llegó a poseer de los recursos de este instrumento. Aunque había sido viola durante su adolescencia y juventud en la orquesta de Bonn, fue en los primeros tiempos vieneses cuando decidió formarse seriamente como violinista. Dio clases con Schuppanzigh y con Kruphholz, y, al parecer, le gustaba interpretar sonatas ejecutando él la parte de violín.

Y si escuchamos con atención sus primeras creaciones para violín, resulta evidente que fueron Haydn y Mozart, sobre todo el salzburgués, y no los italianos, quienes le sirvieron como modelos. Pero Beethoven era un genio creador de tal magnitud que, aun no destacando como intérprete de violín, demuestra, en su producción violinística, conocer perfectamente todas las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento. Las diez sonatas para violín y piano de Beethoven ofrecen, por supuesto, grandes dificultades de mecanismo, incluso al intérprete de hoy, acostumbrado a salvar arriesgados problemas técnicos propuestos por los compositores románticos y contemporáneos. Pero todavía son mayores los escollos de naturaleza musical, pues, con frecuencia, la música de cámara de Beethoven exige una alta capacidad expresiva a los intérpretes. Las indicaciones para la ejecución de un determinado pasaje pueden ser sencillas, pero las dificultades comienzan en el momento de llevarlas a la práctica.

Y son estas dificultades las que han producido tantas ejecuciones mediocres, académicas, llevando al ánimo de la crítica la idea de que las sonatas para violín y piano eran poco relevantes en el conjunto de la obra beethoveniana.

Cuando aparecieron las tres primeras sonatas de Beethoven, Op. 12, el año 1799, el crítico de la "Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung" habló de "una rudeza, una búsqueda de modulaciones insólitas, una aversión hacia las habituales proporciones de la sonata". Evidentemente, los aficionados de la época se debieron sorprender, no solo de la abundancia de ideas y la fuerza latente en ellas, sino del tratamiento del violín, en plano de igualdad con el piano, o, al menos, con cierto grado de independencia de éste. Porque hemos de pensar que, cuando Beethoven aborda esta combinación instrumental (sus primeras obras para violin y piano son unas "Variaciones sobre "Se vuol bailare" de "Las bodas de Fígaro" mozartianas WoO.40, un "Rondo", WoO.41, y "Seis alemandas", WoO.42), se habían cambiado las tornas respecto a la práctica barroca de cincuenta años antes. Ya no era rey el violín, cantando sobre el bajo armónico, que realizaba, entre otros, un instrumento de teclado. Ahora, el pianoforte protagonizaba la composición, y el violín era un nuevo acompañante, en todo caso "obligado". Beethoven fue el primero en conseguir que ambos instrumentos, "opuestos en todo", dialogasen independientemente, a la par, y fueran tratados, en especial el violín, de acuerdo con sus características propias. Esta es la razón por la que todavía en tiempos de Beethoven se titularan estas obras "sonatas para piano y violín" y no a la inversa.

El gran violinista húngaro Joseph Szigeti, en su estudio sobre la obra violinística de Beethoven, asegura que a la verdadera comprensión de las sonatas del gran máestro alemán se oponen diversos obstáculos, siendo el principal, su complejo -y a veces desconcertante- aspecto estilístico. En ellas se funden los últimos resplandores del estilo galante con el presentimiento del naciente romanticismo, en una síntesis típicamente beethoveniana.

Ese casi imperceptible paso, desde la ornamentación rococó hacia una mayor sencillez expresiva, lo encontramos ya en el Beethoven de las Sonatas Op. 12, pero será claro a partir del Op. 23.

En cualquier caso, no son estas sonatas obras menores en la producción beethoveniana, aunque, excepto la última, todas hayan nacido en la etapa de afirmación personal del maestro (1797-1803).

Debemos estar de acuerdo con las palabras del violinista y pedagogo Cari Flesh (1873-1944), en su "Arte

del violín": "las Sonatas encierran tal belleza que, en ejecuciones perfectas, oyentes y músicos, deben sentirse subyugados por ellas en igual medida que lo son cuando escuchan las sonatas para piano, los cuartetos de cuerda o las sinfonías".

Pero ¡cuidado! son tantas las emociones íntimas, las confesiones a media voz, encerradas en estas páginas, que el concierto público, con sus múltiples condicionantes y limitaciones, sobre todo si la sala es grande, resulta peligroso para su sentida ejecución y auténtica recepción. Afinemos nuestra sensibilidad y situémonos en una pequeña estancia, con poca luz, hace más de siglo y medio. Todo allí está revuelto, en desorden. Hace frío, nos acercamos a la estufa y buscamos acomodo. Empieza a sonar la música.

NOTAS AL PROGRAMA

por Andrés Ruiz Tarazona

Sonata N.º 6 en la mayor Op. 30 n.º 1

Como la que le precede en número, dentro de la serie para violín y piano de Beethoven (la "Sonata Primavera"), también puede decirse de la "Sonata n.º 6" que es una obra fundamentalmente alegre, equilibrada y serena. Con ella, Beethoven abre su trilogía Op. 30. Resulta curioso que siendo sus hermanas de edición, "7.ª y 8.ª", la primera más ambiciosa y la segunda más célebre e interpretada, en el momento de su aparición fueron silenciadas por la "Allgemeine Musikalische Zeitung". Sin embargo, la citada revista mencionaba la publicación de la "Sexta Sonata" aunque fuese para decir que no era del todo digna de Beethoven.

Durante la composición de esta obra, Beethoven inició con el director de orquesta del teatro "An der Wien", Ignaz von Seyfried, una gran amistad. Seyfried ha relatado innumerables anécdotas que ponen de relieve la euforia, buen humor y alegría de vivir de Beethoven en esta época, a pesar del avance de su

dolencia auditiva. Un ejemplo: "Mientras daba algún concierto, me invitaba a pasar las páginas; pero ¡cielos!, era más fácil decirlo que hacerlo; yo no veía sino páginas en blanco, todo lo más, por aquí .y por allá, algunos jeroglíficos egipcios absolutamente incomprensibles, para ayudar a su memoria... De vez en cuando me echaba una ojeada desolado, cuando llegaba al final de uno de estos pasajes, invisibles para mí, y mi temor, apenas disimulado, de fallar en el momento decisivo, le divertía deliciosamente; luego, durante la jovial cena, después del concierto, no paraba de reír".

La "Sonata en la mayor" refleja este buen espíritu beethoveniano, ajeno a las dolorosas circunstancias que ensombrecían su vida. Graciosas melodías, delicadeza y perfección de forma, caracterizan el "allegro" inicial, al que sigue un cristalino "adagio", emotivo pero no sombrío.

Tal vez el movimiento más interesante de la "Sexta Sonata" sea el último, un "allegretto" con seis variaciones en el que Beethoven ensaya, con su acostumbrada desenvoltura e imaginación en esta forma, lo que será el "andante" de la 'Kreutzer".

Precisamente en la "Sonata a Kreutzer" usará como final un "presto" que iba destinado a la ¹"Sexta Sonata", pero que hubiera ampliado excesivamente su contenido.

Sonata N.º 8 en sol mayor **Op. 30 n.º 3**

A pesar de ser una de las más breves de la colección, la "Sonata en sol mayor" es quizá la que desprende mayor encanto, respaldado por una técnica madura y una concepción clara y acabada, no sólo de la forma, sino del equilibrio que debe presidir una composición donde han de dialogar dos instrumentos de timbre tan opuesto como el violín y el piano.

Y, en este sentido, el "allegro assai" de la "Sonata en sol mayor" constituye un modelo de habilidad compositiva en la más profunda acepción del término, presentándose, en su admirable dosificación de intervenciones solísticas, como un verdadero desarrollo sinfónico.

El segundo tiempo, "minueto", es el que confiere mayor encanto a la "Sonata", incrementado por la presencia de un "trío" al estilo Haydn. Este movimiento, tierno y virtuosista, es uno de los más felices escritos por Beethoven para violín y piano, y su motivo fue usado tiempo después por el maestro en su Sonata n.º 31 para piano, Op. 110.

Un brillante "allegro vivace", muy en consonancia con el espíritu desenfadado de la obra, corona esta pura y entrañable sonata.

Sonata N.º 9 en la mayor Op. 47, "A Kreutzer"

He aquí la más admirada -entre otras cosas por sus connotaciones extramusicales- de todas las Sonatas para violín y piano de Beethoven. Su título completo "Sonata per il pianoforte ed un violino obbligato, scritta in uno stilo moho concertante, quasi come d'un concerto", se encuentra ya en un cuaderno de bocetos para la Op. 47, del año 1803, el año de la "Heroica".

La sonata, realmente un arquetipo de lo que debe ser el diálogo entre dos instrumentos, se publicó en 1805 por el editor Simrock, de Bonn, y está dedicada al violinista francés Rodolphe Kreutzer (1766-1831), a quien Bernadotte había traído a Viena entre el personal de su embajada. Kreutzer era muy apreciado como virtuoso, profesor y teórico del violín. Beethoven tuvo una cordial acogida en la embajada francesa gracias a él y, en carta a Simrock del 4 de octubre de 1804, daba a su editor una opinión sobre el violinista: "Este Kreutzer es un hombre estimable y bueno, que me ha causado mucho placer mientras estuvo aquí; su sencillez y su naturalidad me son más queridos que toda la fachada sin interés de la mayoría de los virtuosos".

Sin embargo, Kreutzer no hizo demasiado caso a la sonata, pese a tratarse de una de las más grandiosas muestras del genio beethoveniano, o tal vez por eso precisamente, porque no fue capaz de comprender. Claro que no era sólo él. La siempre, citada, por sus desaciertos críticos, "Allgemeine Musikalische Zeitung", estimó que Beethoven había puesto un cuidado especial en ser original hasta grados cercanos a lo grotesco, calificando de "terrorismo artístico" a esta colosal sonata.

La "Sonata a Kreutzer" tuvo, en sus orígenes, otro destinatario, el joven violinista mulato, de origen inglés, George Bridgetower. El fue quien la estrenó, en los conciertos públicos del Augarten, el año 1803. Ries ha contado las circunstancias del estreno vienés: « "La célebre "Sonata en la mayor" había sido escrita para Bridgetower. Aunque una gran parte del primer "allegro" estaba bastante avanzada, no iba demasiado aprisa. Bridgetower presionaba a Beethoven para que el día del concierto estuviera ya acabada, además de que él deseaba estudiar su parte. Una noche, Beethoven me hizo llamar a las cuatro y media y me dijo: - Cópíame rápidamente la parte de violín del primer "allegro". Su copista estaba ocupado entonces. La parte de piano estaba únicamente indicada. Bridgetower tuvo que tocar el maravilloso tema con variaciones, en "fa mayor", sobre el propio manuscrito de Beethoven, pues no hubo tiempo de copiarlo. »

Vemos, pues, en que condiciones hubo de interpretarse esta obra. Bridgetower debía de ser un artista considerable, pues Beethoven pensó la "Kreutzer" para él, e incluso consta que llegó a entusiasmarle tanto en una de las ejecuciones públicas de la sonata, que se levantó de la banqueta del piano para abrazarle y pedir que repitiese el pasaje. ¿Por qué, al editar la Sonata, cambió la dedicatoria?. Se ha especulado sobre el motivo de la ruptura, diciendo que hubo una posible rivalidad amorosa entre ambos, enamorados de la misma mujer.

El transcurso de los años viene a borrar las pequeñas y grandes luchas en el nacimiento de una gran obra, cuando ésta ha traspasado las barreras del tiempo. Y ciertamente, la "Sonata a Kreutzer" es una de las piezas más universalmente célebres de Beethoven, interpretada por los más grandes violinistas de todas las épocas, empezando por Pablo Sarasate, que la incluía entre sus piezas favoritas. A la fama de la "Sonata a Kreutzer" ha contribuido enormemente la novela de Tolstoi de ese título, si bien la visión del gran novelista ruso escapa a las intenciones de Beethoven.

Tovey ha dicho: "La Sonata a Kreutzer o no necesita de análisis, o éste tendría que ser muy detallado", y Combarieu: "No hay que buscar en ella la expresión del estado de ánimo de un personaje, sino considerarla como una obra de imaginación y de fantasía al servicio del virtuosismo".

Uno y otro aciertan a comunicarnos los valores de inspiración, técnica e intensidad emotiva de ésta gran sonata, a la que han cuadrado adjetivos como impetuosa, arrolladora, heroica, demoníaca, trágica, y cuantos similares tratan de explicar con palabras un contenido, una dinámica, una tensión interna, pura y exclusivamente musicales.

La "Sonata a Kreutzer" no está escrita de un sólo impulso. Ferdinand Ries ha advertido que el final pertenecía, originalmente, como ya advertimos en su momento, a la primera de las Sonatas Op. 30, dedicadas al Zar Alejandro I.

El primer movimiento, el más complejo de la obra, se inicia, al modo de las sinfonías de Haydn, con un "adagio" en el que el violín comienza con dobles cuerdas y el pianista contesta. El solemne intercambio instrumental de la introducción da paso al primer tema "staccato", del "presto" en tono menor, de gran vehemencia, cuyo desarrollo constituye un alarde de unidad, pues son tantos los contrastes, modulaciones, diseños temáticos del movimiento, que parece imposible mantenerlo como un todo perfecto y coherente.

Tras él viene un "andante" con cuatro grandes

variaciones de carácter afectuoso y, a veces, meditativo, tal vez excesivamente cuadradas y escuetas, pero que dan ocasión al violinista de poner a prueba su habilidad y buen sonido. Suele ser este "adagio" el preferido de todo tipo de públicos.

El movimiento final, en forma de "tarantella", podía haberse quedado en una pieza de "bravura", para culminar deslumbrando al público, pero Beethoven quiso dotarle de una fuerza y una pasión acordes con el tremendo primer tiempo. Ahora bien, para alcanzar ese "pathos" y esa crispación románticas, se pide la colaboración de los intérpretes, quienes, particularmente en esta obra, tienen mucho que decir.

Agustín León Ara

Nace en Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias), estudia en el Royal College of Music de Londres y en el Real Conservatorio de Bruselas, bajo la dirección de André Gertier. Después de haber obtenido importantes premios en las convenciones Internacionales de Darmstadt (1957), Henri Wieniawski (1957) y Queen Elisabeth de Bélgica (1959), así como el Harriet Cohen de Londres, este violinista español inicia una brillante carrera, situándose en breve tiempo entre las artistas internacionales más destacados. Ha dado recitales en Europa, América Latina y África, actuando como solista con las más importantes orquestas y recibiendo frecuentes invitaciones para participar en Festivales Internacionales.

José Tordesillas

Nace en Madrid, en cuyo Conservatorio realiza los estudios musicales, obteniendo numerosos premios. Alumno de Enrique Aroca, obtiene el Primer Premio Fin de Carrera. Se traslada a Estados Unidos, actuando con gran éxito. En América del Sur realiza giras de conciertos, cosechando, en cada uno de ellos resonantes triunfos. A sus actuaciones por Europa se suma la invitación hecha por la Unión Soviética para actuar en Moscú, Leningrado, Tiflis, Bakú y Kiev, siendo el primer artista español que se presenta en aquel país. En el terreno de la música de Cámara, ha colaborado con los más destacados artistas, así como con el gran violinista Henryk Szeryng en varias ocasiones. Ha realizado grabaciones discográficas, que han sido muy difundidas en Europa y América.

Próximos conciertos:

6y 13 de febrero: HOMENAJE A RODOLFO HALFFTER

Obra completa de Piano de Rodolo Halffter

Pianista: Perfecto García Chornet

Ciclo "La evolución del cuarteto de cuerdas"

Cuarteto Hispánico Numen:

Polina Katliarskaia y

Francisco Comesaña (*violines*)

Juan Krakenberger (*viola*)

José María Redondo (*cello*)

Miércoles, 20 de febrero

Cuarteto Op. 74 N.º 3 de Haydn y Cuarteto N.º 8 K575 de Mozart.

Miércoles, 2 y de febrero

Cuarteto Op. 18 N.º 6 y Cuarteto Op. 59 N.º 2 de Beethoven.

Miércoles 5 de marzo

Cuarteto Op. 125 N.º 1 de Schubert y Cuarteto Op. 51 N.º 2 de Bramhs.

Miércoles 12 de marzo

Cuarteto N.º 1 Op. 49 de Shostakovitch y Cuarteto N.º 1 Op. 7 de Bartok.



Fundación Juan March
Salón de Actos. Castelló, 77 - Madrid-6