

**ANÁLISIS INTERPRETATIVO DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA SONATA PARA  
VIOLÍN Y PIANO OP 30 Nº 3 EN SOL MAYOR DE LUDWIG VAN BEETHOVEN**

**JUAN MANUEL SUÁREZ CARVAJAL**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE ARTES – DEPARTAMENTO DE MÚSICA  
BOGOTÁ D.C**

**2018**

## **Tabla de contenido**

<i>Introducción</i> .....	3
<i>Características formales y armónicas</i> .....	4
Desarrollo Motívico.....	10
Propuesta Interpretativa.....	13
Conclusión.....	15
Bibliografía.....	16

## Introducción

Ludwig Van Beethoven fue un compositor que abarcó muchos formatos instrumentales en sus obras, influyendo de manera muy importante en la historia de la música. Uno de los formatos instrumentales más comunes entre los siglos XVIII y XIX fue el dúo para violín y piano; en gran medida a partir de sonatas para este formato, varios compositores generaron exploraciones que expandieron tanto las posibilidades formales del discurso musical, así como las diversas posibilidades técnicas que marcarían una innegable evolución en este género. Es importante destacar que las sonatas para violín y piano de Beethoven cumplen un papel fundamental en el repertorio de este género y marcan un paradigma en la composición por el desarrollo musical y estilístico que se evidencian a lo largo de éstas, como lo afirma Maynard Solomon: "*Las diez sonatas para violín y piano de Beethoven han sido siempre piedras angulares del repertorio de sonatas para dúo*" (Solomon, 1993, 132).

La *sonata 8 para violín y piano Op 30 N° 3 en Sol mayor*, será la obra analizada en este trabajo. Esta sonata fue compuesta y publicada en 1802, en Viena, en unos años donde el periodo clásico había alcanzado un gran desarrollo, teniendo como epicentro musical esta ciudad. En este periodo se establecieron y consolidaron formas como sonata, sinfonía, el concierto entre otros, que serían muy relevantes en la historia de la música. De esta manera también se establecieron estructuras musicales, donde la más importante de ellas fue la forma sonata, la cual marcó un parámetro en composición de las obras, tanto del periodo clásico como el romántico.

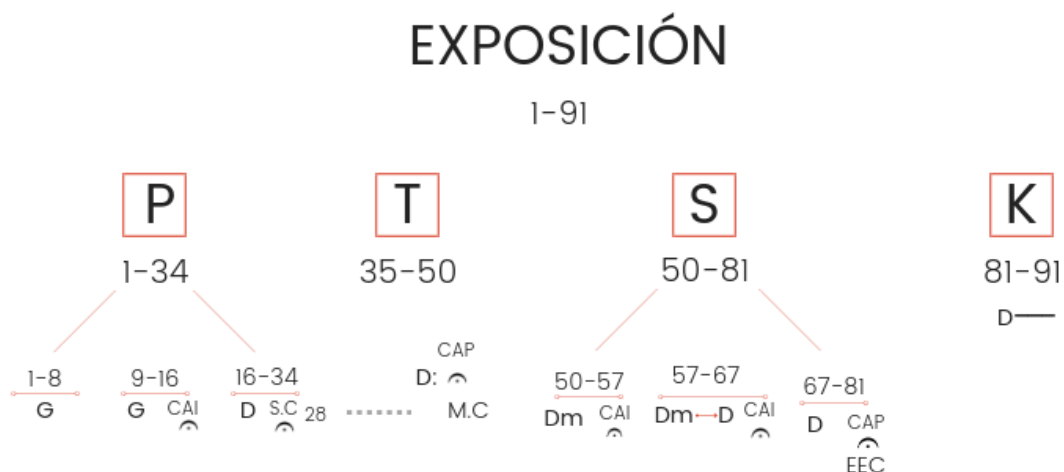
Todas estas nuevas formas en las que se daba la música fueron fundamentales en el desarrollo musical de Beethoven, Mostrando este estilo netamente clásico en sus composiciones, principalmente en lo que se considera su primer periodo, que termina en los primeros años del siglo XIX. En este periodo de sus composiciones,

se evidencia la influencia que tuvieron compositores como Franz Joseph Haydn y Wolfgang Amadeus Mozart en su música. La sonata de análisis de este trabajo fue compuesta a finales de este primer periodo de sus composiciones y tiene gran importancia en la música para este formato.

El análisis que se presentará a continuación destacará las características más representativas de la sonata en diferentes aspectos. En primer lugar, se analizará la forma, con respecto a la forma sonata tradicional en su desarrollo tonal y armónico, destacando elementos atípicos de éste. Así mismo, el desarrollo motivico, el cual es muy importante en las composiciones de Beethoven al ser uno de los aspectos que más caracterizan sus obras. Por último, a partir de estos aspectos se propondrán elementos interpretativos propios.

### Características formales y armónicas

Esta obra como muchas de las obras de este periodo fue compuesta en forma sonata, a pesar de seguir la estructura tradicional como se muestra en la *Figura 1*, posee características peculiares a lo largo del movimiento. Se abordarán por ende los rasgos formales y armónicos más destacados.



*Figura 1: Esquema formal de la exposición*

A lo largo del texto se usaran abreviaciones para las funciones formales, para lo esto se utilizaran las propuesta presentadas por James Arnold Hepokoski, y Warren Darcy que se indicará en la siguiente tabla, en la cual se indica el nombre completo, seguido por la abreviatura a utilizar:

<b>Nombre completo</b>	<b>Abreviación</b>
Primer Tema	P
Trancisión	T
Segundo Tema	S
Zona de Cierre	K
Cesura Medial	MC
Cadencia Escencial para la Exposición	EEC
Cadencia Escencial para la Estructura	ESC
Cadencia Auténtica Perfécta	CAP
Cadencia Auténtica Imperfecta	CAI
Semicadencia	SC

El primer aspecto a destacar es la semicadencia sobre el quinto grado con la que termina P y las implicaciones que esto conlleva. Dicha SC es extendida por siete compases (28 – 35) denotando de esta manera la importancia que tiene. En esta sección (P) es necesario mencionar que dicha cadencia no ocurre en la tonalidad original (Sol mayor) sino en Re mayor, el quinto grado, empezando a mostrar el plan tonal del movimiento. Esta modulación al quinto grado es esperada en las obras compuestas con esta forma, pero usualmente aparece en la Transición.

La aparición anticipada de la nueva tonalidad, que generalmente es un gesto que corresponde a la MC (la cual cumple la función de dividir la exposición en dos partes: Tónica y dominante) hace que T pierda propósito armónico de llevar la pieza de la tonalidad de P a la de S. Por lo que la MC entonces muestra deformación que

explican Hepokoski y Darcy donde cierra de manera conclusiva con una Cadencia autentica perfecta (CAP), en este caso en Re mayor (Ejemplificado en la *Figura 2*) generando nuevamente el inconveniente (y a causa de la SC final de P) la anticipación de la dirección y propuesta tonal de la sección siguiente (S), de ratificar la nueva tonalidad con una CAP.

The musical score for Figure 2 consists of two staves. The top staff is a vocal line starting at measure 48, marked with a piano (*p*) dynamic and ending with a fortissimo (*f*) dynamic. The bottom staff is a piano accompaniment, also marked with *p* and *f*. The piano part features a sequence of chords: *ii6*, *I6/4*, *V7*, and *I*. A red box highlights the 'CAP' symbol (a semibreve with a curved line above it) in the vocal line. Another red box highlights the chord progression 'D: ii6 I6/4 V7 I' at the bottom of the score.

*Figura 2: CAP En T. CC. 48-50*

Para llegar T armónicamente a donde se mostró con la deformación de MC, presenta un desarrollo armónico en el cual, primero a través de una progresión por quintas, genera una secuencia de quinto - primero, en diversos centros tonales; empezando desde La menor, pasando por Sol mayor, Fa sostenido menor y Mi menor, como indica la figura, para finalmente desembocar en Re mayor y realizar la cadencia anteriormente descrita. Los primeros compases de T con otro material también general esta relación quinta – primero pero más extendida como muestran las *Figuras 3 y 4*.

Bm: V i V D: I

Em: V i V G: I

V - I

Figura 3: Primera relación armónica V-I en T. CC. 34-41

182

Am: V i G: V | F#(°): V i° Em: V i D: V |

Figura 4: Secuencia armónica con relaciones V-I en T. CC. 43-47

La segunda gran peculiaridad presentada es también armónica, y es la presentación de S en cuanto a su tonalidad en la Exposición, que no es en principio lo que se esperaría en una tradicional forma sonata, este nuevo tema no inicia tonalmente en el quinto mayor, como debería o aparecería en la mayoría de los casos de una obra de este tipo. En su lugar, Beethoven inicia esta sección sobre Re menor menor, dándole un carácter completamente nuevo e inesperado con respecto al resto del movimiento hasta ese momento, ya que incluso desde P se empezó a mostrar Re mayor como nuevo centro tonal (dejándolo abierto por la SC), haciendo aún más sorpresivo este Segundo Tema en Re menor. Este recurso a pesar de ser sorpresivo, no era algo inexistente en la música de la época. El cual tenía la intención clara, de un gran contraste musical durante esta sección como afirman Hepokoski y Darvy en su texto:

*Algunas veces el primer módulo de S dentro de una tonalidad mayor, funciona haciendo su aparición en la dominante menor (v), implicando tragedia, malevolencia, un repentino giro expresivo, o una inesperada complicación dentro de la trama musical<sup>1</sup>. (Hepokoski, Darvy, 2006, 141)*

Sin embargo la aparición de la tonalidad menor en S, hace que pueda retomar su función normal en la estructura tonal, afirmando el segundo gran centro tonal: Re mayor. Al recuperar este propósito, S como sección no se mantiene en su totalidad en menor, por lo que en su interior modula nuevamente a Re mayor y ya en esta tonalidad presenta la Cadencia Esencial para la Exposición (EEC).

En cuanto a la forma se puede observar la diferencia que existe entre la Exposición y la Recapitulación que se da de la siguiente manera: sin contar con presentación del segundo tema sobre el primer grado, lo cual es característico de este tipo de obra (forma sonata, lo que diferencia estas dos Secciones es su extensión , debido a que la segunda frase del primer tema (cc. 20 – 27) *Figura 5* es omitida en la Recapitulación, ya que ésta en la Exposición cumple la función de modular (al quinto

---

<sup>1</sup>El texto original en inglés dice: Sometimes the first S-module within a mayor-mode work make its appearance in the minor dominant (v) with the implication of tragedy, malevolence, a sudden expressive reversal, or an unexpected complication within the musical plot



grado), para llegar a la semicadencia en Re mayor. Por ende tonalmente no es necesaria en la Recapitulación, pasando directamente de la primera frase a la semicadencia, que se expande igual que su homóloga en la exposición, y con la que finaliza esta primera parte de ambas secciones. Esto afecta directamente la interpretación, ya que al llegar de manera anticipada a la semicadencia, también es necesario conducir y manejar la intensidad del sonido de manera distinta.

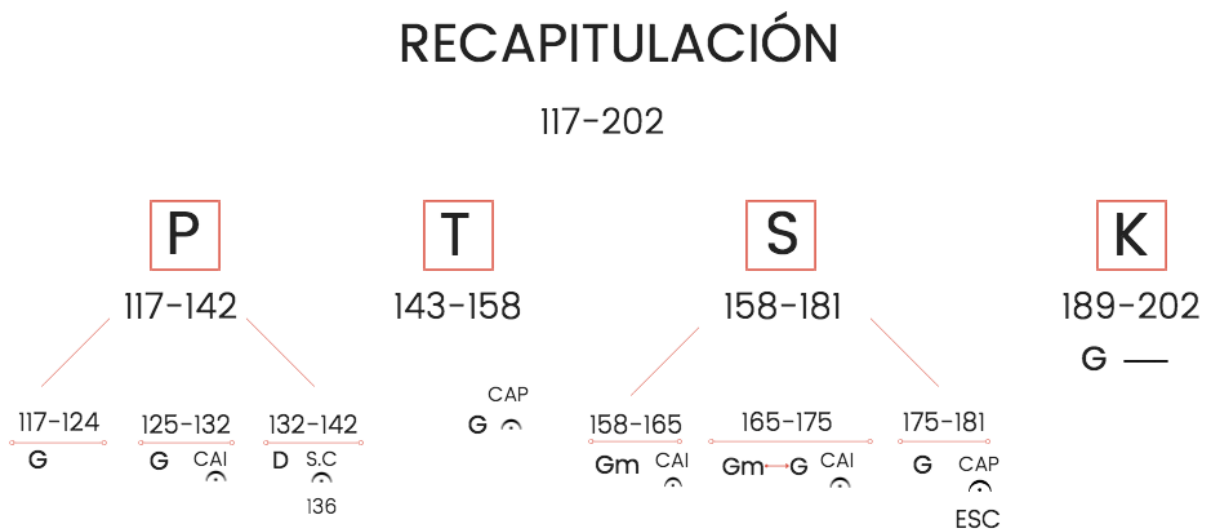


Figura 5: Esquema formal Recapitulación; denotando S mas corta.

Armónicamente es relevante destacar acordes que intensifican el discurso tonal, los cuales en la mayoría de los casos son dominantes secundarias. Estos permiten que la obra pase discretamente por diversas tonalidades, como se ejemplifica en T con la secuencia armónica mencionada. En el Desarrollo pasa de igual manera, donde se presenta una secuencia armónica (sustentada en los motivos) que en su primera mitad muestra solo a través de sus dominantes las tonalidades por las que se mueve (La menor, Si menor Y Do# menor), aclarándolas en la segunda mitad donde vuelven a aparecer como muestra la *Figura 6*.

# DESARROLLO

91-116



*Figura 6: Areas tonales en el Desarrollo*

## **Desarrollo Motívico**

Otro aspecto importante en este análisis de la sonata, es la forma que los motivos son utilizados, por lo cual se trabajarán a continuación tres ejemplos que dan cuenta en gran parte de las principales características del desarrollo motívico a lo largo de la obra.

Una de los aspectos más característicos de esta sonata es su inicio, ya que lo que corresponde al primer tema (melódicamente) no es el comienzo, como correspondería normalmente. El inicio se da a manera de introducción, presentando un material con una función esencialmente motívica, ya que tanto armónica como melódicamente (por medio de figuración), hace una prolongación la tónica durante los ocho compases de esta sección, siendo solo un bloque de cuatro compases que se repite, este bloque será identificado como P0. El motivo de P0 estará presente a lo largo del movimiento y lo podemos separar en dos partes, cada una correspondiente a un compás como se identifica en la figura , siendo los dos compases restantes un conector hacia la repetición del mismo motivo.



Figura 7: Materiales utilizados en P0. CC. 1-4

Como se mencionó anteriormente, este motivo se presenta en diferentes secciones del movimiento. La primera aparición de P0 después de la introducción es en el último compás de P, presentando únicamente la primera parte de este como muestra la Figura. En ambos casos se usa para resaltar la armonía pero la segunda vez que lo usa es a manera de cierre, contrario a su presentación la cual abre la obra. De igual manera aparece esta primera parte de P0 en la Transición, donde tener características melódicas por formarse en grados conjuntos, lo sigue usando con fines armónicos, resaltando una especie de relación quinto - primero entre dos apariciones que hace en esta sección como se muestra en la *Figura 8*. Relacionando este motivo, la primera parte de la Exposición (P y T).

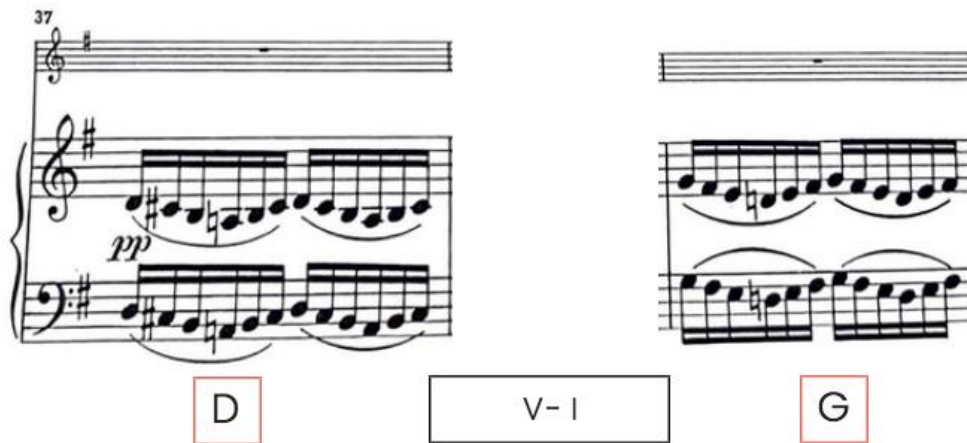


Figura 8: Materiales de P0 en T. CC. 37 y 41. Relacionados armónicamente V-I

La segunda parte de la Exposición (S y K), se relaciona a por medio de otro material motivico figura, el cual aparece por primera vez en el compás 57, y se caracteriza por ser un acompañamiento, en sus múltiples apariciones. Este material tiene una mayor importancia en K ya que está presente durante toda la sección, con unas pequeñas variantes melódicas en medio de esta

El desarrollo motivico que se da en la Exposición en dos partes, es una antesala a lo que sucede en el Desarrollo en cuanto a lo motivico, ya que este también se divide en dos secciones, utilizando los mismos dos motivos que en la Exposición; P0 y el motivo acompañante de S y K. El primer motivo que desarrolla, es el que relaciona a S y K, en el cual aumenta y disminuye la densidad sonora constantemente como muestra en la *Figura 9*. Este se repite secuencialmente, con respecto a la armonía que se desarrolla en dicha secuencia.

The image displays two musical staves, labeled 'S' and 'K', representing piano accompaniment. Section 'S' (measures 57-58) shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, marked with a piano dynamic (*p*). Section 'K' (measures 81-82) shows a similar accompaniment but with a dynamic shift from piano (*p*) to fortissimo (*sf*) in the second measure, which continues through the third measure. A large number '2' is positioned between the two sections.

Figura 9: Uso de los mismos Materiales en S (CC. 57-58) y K (CC. 81-82)

La segunda parte como ya se advirtió, el motivo que se desarrolla en el de P0, el cual se presenta en ambos instrumentos de manera diferente. El piano por su parte presenta completo los dos compases del motivo, mientras que en el violín muestra de forma literal solo el primer grupo de semicorcheas, reemplazando el segundo con corcheas y con una figuración que la diferencia de las otras apariciones completas del motivo, como se muestra en la *Figura 10*, Este motivo también se presenta en función de la secuencia armónica del Desarrollo por lo que sus repeticiones se dan en base a las tonalidades por las que pasa.

The image shows a musical staff with a melody. The first measure is enclosed in a red box, and the second measure is enclosed in a green box. Above the green box, there are six downward-pointing arrows, each corresponding to a note in the second measure, indicating a rhythmic modification. Below the staff, a box contains the following chord progression: Bm: i, Am: ii°6, V7, and i.

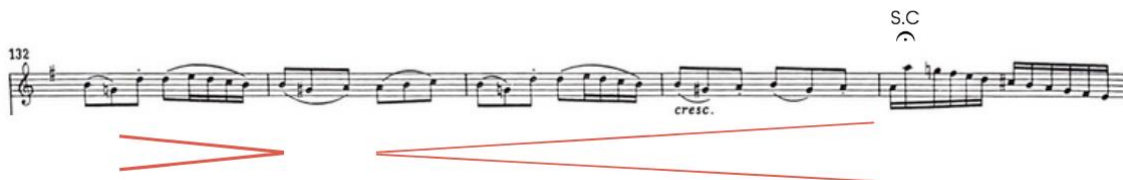
*Figura 10: Material de P0 en el violín modificado mostrando figuración. CC. 111-113*

### **Propuesta Interpretativa**

Los aspectos interpretativos a mencionar, serán en gran medida con relación a los diferentes temas de análisis a lo largo del texto, siendo estos de vital importancia para la obra en su construcción, influyen también en su interpretación.

Vale la pena examinar la manera de diferenciar interpretativamente la Exposición de la recapitulación. Existen dos aspectos principales para diferenciar la interpretación. El primer aspecto está determinado por las diferencias en las dinámicas, donde en la recapitulación se muestra en *forte* a diferencia del comienzo de la obra, lo que permite en el primer tema (melódicamente) esta segunda vez, hacerse con una dinámica un poco más elevada, a pesar del *piano* escrito, resaltando así el regreso a la tonalidad original. El segundo aspecto se relaciona con la articulación cadencial entre las secciones; la llegada a la semicadencia de

P, en donde como se describió, llega mas prontamente en la Recapitulación, pdebido a la omisión de una frase. Se quiere por ende lograr en la repetición de la primera frase que hace el violín una intensidad dinámica mayor con un *diminuendo*, y un *crescendo* más grande desde los compases previos a la semicadencia hasta el final de ésta, como se indica en la *Figura 11*.



*Figura 11: Interpretación hacia la Semicadencia de P de la Recápitulación en contraste con la Exposición. CC. 132-136*

Los *sforzandi* son una constante durante el movimiento, siendo importantes en la interpretación. Estos aparecen en dos figuras rítmicas principalmente: corcheas y negras con puntillo, por lo que en cada caso su interpretación se dará manera distinta. Los casos donde una negra con puntillo tiene el *sforzando*, son situaciones donde la nota se quiere resaltar melódicamente, aún si se dan en secciones de carácter muy contrastante durante la obra (pasajes contrastantes con *sforzando*), por lo que compartirán un manejo del arco similar, buscando resaltar de manera el interior de la nota y no el ataque, aumentando la velocidad del arco después del ataque, sin salirse del respectivo carácter y dinámica. En los casos en que las corcheas tienen el *sforzandi* si se buscara resaltar el ataque de la nota, ya que por la velocidad, es técnicamente lo mejor para darle el énfasis escrito en la nota, y lograr una mayor musicalidad en la interpretación.

Por ultimo mencionaremos la importancia de la diferenciación de articulación por medio del manejo del arco, desde el materia de P0. Ya desde su primera aparición demarca un constante cambio de articulación entre *legato* y *staccato*, es cual es muy importante diferenciarlo bien a la hora de pasar de uno al otro, ya que es un gesto que se dará durante todo el movimiento. Pero dentro de ese *staccato* podemos tener bastante variedad, interpretativamente la primera aparición de P0 ese *staccato* se hará con el arco totalmente en la cuerda, mientras que su repetición,

influido por la dinámica (*forte*), se harán las corcheas en *spiccato* (*saliendo de la cuerda*). Esto no siempre sucederá dado por la dinámica, cuando se presenta ese motivo en el Desarrollo, dentro del *pianissimo* el violín tocará esas corcheas en *spiccato* y con dirección al siguiente bloque en la secuencia de la sección como indica la figura, haciendo todo esto en respuesta al carácter ambiguo y misterioso de la sección, apoyándolo con las implicaciones técnicas mencionadas.



Figura 12: Dirección de bloques secuenciales del violín en el desarrollo. Ejemplo CC. 107-108

## Conclusión

Como violinista la realización de un análisis interpretativo me llevó no solamente a pensar qué quería hacer musicalmente con la obra, lo cual en muchos casos fue un reto, no solo por el hecho de proponer aspectos interpretativos, sino de saber por qué los proponía. así logré entender cada vez más la pieza y encontrar en eso el porqué de muchas indicaciones puestas incluso por el compositor, ayudando a apropiarme tanto de mis decisiones interpretativas como de las ya escritas, pensadas probablemente en la composición de la misma, llevándome a tener no solo una visión más completa de la interpretación, sino varias posibilidades de esta.

## Bibliografía

- Beethoven, Ludwig van. 1923 [1802]. *Sonata op. 30 n° 3 en Sol mayor*, para violín y piano. Nueva York, G. Schirmer
- Hepokoski, James Arnold and Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: norms, types, and deformations in the late Eighteen- Century sonata*. New York: Oxford University Press.
- Hepokoski, James Arnold and Darcy, Warren. 1997. "The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition". *Music Theory Spectrum*, 19(2), 115-154. JSTOR, JSTOR, [www.jstor.org/stable/745751](http://www.jstor.org/stable/745751)
- Kramer, Elizabeth. 2005. "The beethoven violin sonatas: History, criticism, performance". *Music Library Association. Notes* 62, (1) (09): 114-116, <https://search.proquest.com/docview/196714134?accountid=13250> (consulta: November 1, 2018)
- Rosen, Charles. 1991. *El estilo clásico Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza.
- Solomon, Maynard. 1983. *Beethoven*. Buenos Aires: Javier Vergara.
- Stowell, Robin. 1990. *Violin technique and performance practice in the late eighteenth and early nineteenth centuries*. New York: Cambridge University Press.