

2012

Análisis hacia la interpretación de la Sonata Nº 9 para violín y piano en La mayor, Op. 47, “Kreutzer” de Ludwig van Beethoven

Proyecto de Grado

Este proyecto de Grado pretende ser un compendio de recomendaciones realizadas con conocimientos teóricos y prácticos que permitan llevar a un nivel superior la interpretación de la Sonata Kreutzer.

Pontificia Universidad Javeriana

Yon Alexander Lasso
Facultad de Artes
Carrera de Estudios Musicales



**Análisis hacia la interpretación de la Sonata N° 9 para violín y piano en La mayor,
Op. 47, “Kreutzer” de Ludwig van Beethoven**

Yon Alexander Lasso Rubio

Proyecto de Grado

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de artes

Carrera de Estudios Musicales

Bogotá, Noviembre de 2012

TABLA DE CONTENIDO

- 1. *Objetivos del proyecto***
 - 1.1. Objetivo general*
 - 1.2. Objetivos específicos*
- 2. *Justificación***
- 3. *Descripción del proyecto***
- 4. *Introducción***
- 5. *Contexto histórico***
 - 5.1. Condiciones históricas del compositor*
 - 5.2. Condiciones familiares del compositor*
 - 5.3. Vida y producción del compositor*
 - 5.4. Nacimiento de la Sonata Kreutzer*
- 6. *Análisis***
 - 6.1. Adagio sostenuto. Presto*
 - 6.2. Andante con variazioni*
 - 6.3. Presto*
- 7. *Elementos intertextuales***
- 8. *Conclusiones***
- 9. *Estudios técnicos relacionados***
 - 9.1. Adagio sostenuto. Presto*
 - 9.2. Andante con variazioni*
 - 9.3. Presto*
- 10. *Bibliografía***

1. OBJETIVOS DEL PROYECTO

1.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar un análisis de la Sonata N° 9 para violín y piano en La mayor, Op. 47, “Kreutzer” de Ludwig van Beethoven, utilizando herramientas técnicas y prácticas adquiridas a lo largo de la carrera, con el fin de tomar decisiones en la interpretación de la composición objeto de estudio, para finalmente elaborar un compendio de sugerencias que sirvan para mejorar la calidad interpretativa de la sonata.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Elaborar una contextualización histórica para establecer los elementos referentes al estilo de la época, la intención del compositor con la obra y los elementos técnicos que fueron pertinentes en el momento de la composición.
- Analizar la estructura formal, armónica y melódica de la obra para entender su funcionamiento y constitución a fin de encaminar estos conocimientos hacia el aspecto interpretativo.
- Exponer las principales dificultades técnicas y cómo pueden ser resueltas desde diversos puntos de vista aplicando los conocimientos adquiridos.

- Hacer mención a la intertextualidad que ha tenido la Sonata Kreutzer debido a la diversidad de patrones emocionales que contiene y discurrir acerca de como esto puede complementar la comprensión de la obra.

2. JUSTIFICACIÓN

Este proyecto está enfocado a ilustrar los conocimientos teóricos y prácticos adquiridos a lo largo de la carrera para llegar a una mejor interpretación en el examen final de violín, pretende ser una herramienta que va a ayudar a comprender mejor la música en cuestión y así superar las dificultades que se han presentado en el momento de ejecutarla.

El conocimiento es la herramienta por medio de la cual se hace posible mejorar habilidades, tanto así que las habilidades cognoscitivas en el nivel teórico y práctico, deben ser utilizadas para conseguir una interpretación mejorada de la Sonata, y permitir que en la praxis interpretativa del violín sean superadas posibles dificultades al momento de su ejecución.

Además el presente estudio tiene la pretensión de convertirse en una herramienta que quede para el futuro, para nuevos intérpretes que asuman el reto diario en la vida de los músicos que es mejorar las composiciones existentes y hacer nuevas creaciones que reflejen sentimientos, sensaciones y se vuelvan referentes de creación.

3. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO

Las obras a tocar en el examen de grado son:

- Sonata para violín solo en Sol menor de J.S. Bach
- Concierto para violín y orquesta en Mi menor, Op.64 de Félix Mendelsohn
- Sonata N° 9 para violín y piano en La mayor, Op. 47, “Kreutzer” de Ludwig van Beethoven

3.1 La Sonata Kreutzer

Por su dificultad técnica, diversidad expresiva, llamativo contexto en el que fue escrita y carácter intertextual, esta sonata es la más complicada técnicamente hablando y de mayor duración de las diez sonatas para violín y piano que escribió Beethoven.

Bastantes músicos concentran su estudio diario solamente en los aspectos prácticos o técnicos y dejan a un lado los conceptos teóricos que se pueden aplicar a la hora de crear un mejor producto final, olvidando que un buen análisis es un excelente camino hacia la interiorización y dominio de la música.

Este documento además de ser un soporte del análisis hacia la interpretación de la Sonata Kreutzer para el examen de grado, tiene también la intención de ser un ejemplo en el abordaje de una obra apoyándose en aspectos analíticos sin olvidar los parámetros técnicos que por supuesto tienen un papel vital, es decir, que ambos tipos de conocimiento se complementan y llevan al ejecutante a crear una interpretación de mayor nivel. Se espera entonces, que el músico lector en general

pueda crear un criterio de cómo abordar la música que se encuentra estudiando y lo pueda aplicar en su estudio diario.

Este trabajo final tiene una intención *reflexiva* tanto en quien lo escribió como en quien lo leerá.

4. INTRODUCCIÓN

La palabra sonata etimológicamente proviene del idioma italiano y tiene un significado cercano a la frase: - *Algo que suena* -. Históricamente, la sonata como pieza musical completa surge casi al mismo tiempo que el concierto y la ópera. Es difícil establecer el año exacto en el que el término sonata comenzó a utilizarse para designar una obra entera que consta de tres o cuatro movimientos organizados de una manera establecida, ya que la definición tuvo toda una evolución conceptual que se clarificó hacia la segunda mitad del periodo barroco. El Diccionario Grove define la palabra sonata de la siguiente manera:

A term used to denote a piece of music usually but not necessarily consisting of several movements, almost invariably instrumental and designed to be performed by a soloist or a small ensemble. The solo and duet sonatas of the Classical and Romantic periods with which it is now most frequently associated generally incorporate a movement or movements in what has misleadingly come to be called SONATA FORM (or 'first-movement form'), but in its actual usage over more than five centuries the title 'sonata' has been applied with much broader formal and stylistic connotations than that.

Esta definición aclara que las sonatas son generalmente compuestas instrumentalmente para ser tocadas por un solista o un grupo pequeño.

Inicialmente los compositores asignaban el protagonismo al violín como dirigente del grupo o como solista debido a su flexibilidad con respecto a otros instrumentos como la trompeta o el corno, esta tendencia se mantuvo durante mucho tiempo,

posteriormente el liderazgo lo tomaron también instrumentos como el clavecín y la flauta. Entre las sonatas más destacadas se encuentran las Sonatas para violín solo de J.S. Bach.

La herencia de todo el proceso evolutivo de las sonatas desembocó al periodo clásico, allí el término comenzó a aplicarse casi de manera exclusiva a composiciones en tres y en algunos casos cuatro movimientos para un instrumento solo o un instrumento y piano, este fue el tratamiento que en esta instancia le dieron compositores como Haydn, Mozart y Beethoven.

Beethoven se destacó ampliamente por sus composiciones revolucionarias para la época, compuso 32 sonatas para piano llenas de innovaciones, por ejemplo incluyó en los movimientos fugas y scherzos, estas sonatas poseen además gran dificultad técnica para el piano. Escribió también diez sonatas para violín y piano entre las cuales se destaca la Sonata Kreutzer por la cantidad de dificultades con las que se tienen que enfrentar los instrumentistas, en especial el violinista. Este trabajo gira en torno a denotar los problemas técnicos e interpretativos de la Sonata y de cómo a través del análisis se puede llegar a un conjunto de conclusiones que apoyarán el estudio diario para así mejorar notablemente la calidad de la interpretación.

5. CONTEXTO HISTÓRICO

Ludwig van Beethoven nació el 17 de diciembre de 1770 y murió el 26 de marzo de 1827, estos cincuenta y siete años se encuentran en un periodo histórico lleno de rupturas y conflictos, conocido como la Edad Moderna. En esta era de revoluciones e importantes cambios en los paradigmas y estructuras de pensamiento de la humanidad, se desenvuelve la vida de Beethoven, junto con personajes de gran renombre para la historia como Napoleón Bonaparte, a este último el compositor llegó a admirar y a odiar, sentimientos que se reflejan en algunas de sus composiciones. Hay varios eventos que marcaron la época de Beethoven y que ilustran el momento revolucionario en que se encontraba, entre los más importantes se identifican: la Revolución francesa, el ascenso y descenso del imperio napoleónico, la búsqueda de la independencia en América del dominio colonial de Europa y el inicio de la era industrial. Todos estos son acontecimientos que cambiaron el mundo y que por lo tanto cambiaron la manera en que los artistas lo observaban. Beethoven tuvo una clara influencia del contexto que por supuesto está plasmada en su copiosa producción, su legado va desde el periodo clásico hasta el periodo romántico.

5.1 Condiciones históricas del compositor

Beethoven es considerado como uno de los músicos más importantes de la historia y sus composiciones influyeron en las corrientes musicales que se dieron después de él; sin embargo no es posible entender la majestuosidad de su producción sin comprender o por lo menos conocer, los hechos históricos que marcaron su vida, su entorno y desde luego su vocación musical:

- 1770 fue un año de protestas en Estados Unidos, los americanos organizan una matanza en Boston con la idea de sembrar la semilla de la revolución, dos años después se publica uno de los primeros gérmenes del romanticismo, el *Werther* de Goethe.
- En 1776 se proclama la independencia de Norteamérica en cabeza de George Washington y en Inglaterra los obreros conforman el primer sindicato. Francia declara su apoyo a los norteamericanos y declara la guerra a Gran Bretaña obteniendo también la ayuda de España.
- En 1780 también Rusia se vuelve contra los ingleses hasta que en el año de 1783 se firma la paz de Versalles aceptando así la independencia de Estados Unidos.
- En 1785 la aparente paz europea se quebranta con la Guerra del Norte mientras que en Francia la crisis financiera empeora cada vez más desencadenando uno de los hechos más importantes a enumerar: La Revolución francesa.
- Un año decisivo en Francia es 1789, comienza con la toma de la Bastilla, lo cual obliga a huir y esconderse a los jefes de ese entonces, sin embargo no corren con suerte y en 1791 son atrapados y encerrados hasta que en 1793 Luis XVI es condenado a la guillotina, suceso que desencadena la formación de una coalición contra Francia.
- En 1795 Napoleón es reconocido como general de las divisiones italianas, en este año Beethoven se iría de Bonn hacia Viena, en 1796 los franceses comienzan a notar el éxito que tiene Napoleón como general y lo buscan para comandar la lucha contra Inglaterra. Europa recibe el siglo XIX en pleno conflicto y con el constante ascenso de Napoleón debido a sus triunfos, a tal

punto que primero lo nombran Cónsul de por vida y después se refieren a él como Emperador, por estos años Beethoven había ya dirigido su primera sinfonía, componía la Sonata Kreutzer que data de 1802 y realizaba el borrador de la “Heroica”.

- En 1805 Napoleón consigue vencer a los austriacos en Austerlitz y desplaza sus tropas por toda Viena, en este año Beethoven escribía su Quinta Sinfonía. España cae en manos del imperio y Napoleón nombra a su hermano José Bonaparte como rey, esta acción causa inconformidad en el pueblo español y provoca el levantamiento del 2 de mayo de 1808, año en el que Beethoven acaba su Sinfonía Pastoral. Mientras esto ocurre en España, las colonias latinoamericanas comienzan a rebelarse, países como México, Argentina, Haití, Venezuela, Paraguay y Colombia comienzan su lucha por obtener la independencia.
- El año de 1812 es determinante para las tropas napoleónicas pues demarca el inicio de su detrimento, llegan hasta Moscú derrotando a los rusos pero las condiciones climáticas los hacen cada vez más débiles, tratando de retirarse son vencidos, en este espacio de tiempo Beethoven compone la Octava Sinfonía y Tchaikovski compone la famosa *Obertura 1812*. La derrota de Napoleón es cada vez más clara, primero es vencido en Vitoria (Beethoven compone una pieza llamada *La Batalla de Vitoria* conmemorando este hecho) y luego el mundo confirma su fracaso cuando por fin se entrega a los ingleses.
- Los años siguientes continuaron siendo tiempos de independencia, en 1817 Chile se independiza de España, en 1819 también La Gran Colombia cumple con su proceso revolucionario.

Este recuento histórico finalmente desemboca en una Europa que acoge el Romanticismo y que ha cambiado de mentalidad, donde primaba el racionalismo de la Ilustración y del Clasicismo ahora van a tomar importancia la subjetividad, los sentimientos y las emociones. El nuevo movimiento cultural es acogido en todas las artes y haciendo que se fortalezcan las tendencias nacionalistas. Como consecuencia de este proceso, Beethoven se convierte en el iniciador del Romanticismo en la música, dando paso a nuevos conceptos e ideas.

5.2 Condiciones familiares del compositor

El documento más antiguo acerca del origen de la familia Beethoven fue patentado por Van Boxmeer quién encontró un registro de una persona llamada Cornelius van Beethoven que vivió en Malinas (Bélgica) durante la segunda mitad del siglo XVII, Cornelius es el padre de Michel van Beethoven, abuelo de Louis van Beethoven, bisabuelo de Johann van Beethoven y tatarabuelo de Ludwig van Beethoven. La familia Beethoven era modesta, al parecer sus antepasados cultivaban la tierra y poseían pequeñas granjas.

Fue Louis Van Beethoven quién decidió trasladarse a Alemania cambiando el curso de la historia, Louis era violinista y director de coros, en 1733 contrae matrimonio con María Josepha Poll, el fruto de este matrimonio es Johann quien hereda de su padre la música y de su madre el degenero del alcohol. En 1767 Johann se casa con María Magdalena Keverich contra la voluntad de su padre, mujer caracterizada por su dulzura y ternura pero que no consigue reformar la vida del músico, de esta unión nacen siete hijos, solo tres sobrevivieron: Ludwig, Kaspar Anton Karl y Nicolas Johann.

La niñez de Ludwig transcurre en una atmósfera difícil, llena de problemas económicos, maltratos e indiferencia, esto marca su vida e influencia posteriormente su obra. Su infancia no tiene punto de comparación con la de Mozart, quien gozó de haber tenido un padre que apoyaba su talento y lo cultivaba con amor, a diferencia de Wolfgang, Beethoven a muy corta edad siente la música de manera dolorosa, se acerca a ella como un refugio que exige esfuerzo y llanto. La madre de Ludwig era quien causaba alegría en su vida, desde niño, Beethoven se acostumbró a vivir en medio de contrastes fuertes que se verán después reflejados en sus composiciones.

En 1787 Beethoven consigue ir a Viena y escapar de su terrible realidad familiar, sin embargo, dura solo tres meses debido a que su madre enferma y le pide que se regrese, María Magdalena Keverich muere el 17 de julio de 1787. El padre de Ludwig se deprime y cae por completo en el alcohol, los siguientes años Ludwig se ve obligado a trabajar para mantener a sus hermanos. Su padre fallece en 1792, ese mismo año Beethoven regresa a Viena con el fin de establecerse allí de por vida.

5.3 Vida y producción del compositor

Ya en la ciudad logra tomar lecciones de maestros como Haydn, Salieri y Forster. Mientras esto ocurre, también logra ampliar su círculo social, a pesar de que sus relaciones amistosas eran bastante restringidas debido a su carácter violento y orgulloso, fortalece amistades con el conde Waldstein, el varón Van Swieten, Karl Czerny, el príncipe Lichnowsky y el príncipe Lobkowitz, muchas de las obras contienen dedicatorias a algunos de estos personajes que además le ayudaron como mecenas.

Beethoven consiguió en la capital austriaca bastante éxito como compositor y virtuoso, logró publicar muchas de sus obras y alcanzar reconocimiento como pianista pero cuando se encontraba en uno de sus momentos de gloria empezó a darse cuenta de la enfermedad que lo acompañaría por el resto de su vida: La sordera. En 1799 ya había notado ciertos síntomas pero creyó que era un malestar pasajero, en 1801 la situación se comenzó a volver crítica y el compositor se convirtió en un ser aislado, bajo este contexto fue escrita la Sonata Kreutzer. A finales de 1802, Beethoven se instaló en una aldea cercana a Viena de nombre Heiligenstadt.

La Sonata Kreutzer pertenece al periodo medio de composición que va desde 1802 hasta alrededor de 1812, la división de la obra de Beethoven en periodos ha sido ampliamente discutida y ha tenido varios cambios desde su formulación.

El primer periodo consiste en una etapa de formación en la que sus composiciones contienen influencia de sus maestros, el segundo periodo tiene una carga emocional que se debe al contexto Europeo y a la toma de conciencia acerca de su sordera, el tercer periodo abarca bastantes innovaciones y expresiones cada vez más fuertes de sus conflictos psicológicos ya hacia el final de su vida. Con respecto a este tema Joseph Kerman y Alan Tyson comentan en su artículo acerca de Beethoven publicado en el Diccionario Grove:

The division of Beethoven's life and works into three periods was proposed as early as 1828 by Schlosser, taken up by Fétis in 1837, and then elaborated and popularized by Lenz in his influential Beethoven et ses trois styles of 1852. Though each of these critics grouped Beethoven's works differently, the three-period schema took hold and settled into something like a consensus: a

first formative period ending around 1802, a second period lasting until around 1812 and a third period from 1813 to 1827. This schema has been attacked, not without reason, as simplistic and suspiciously consonant with evolutionary preconceptions (some of which are discussed below in §19). Yet it refuses to die, because in spite of all it obviously does accommodate the bluntest style distinctions to be observed in Beethoven's output, and also because the breaks between the periods correspond with the major turning-points in Beethoven's biography. There can be no doubt that with Beethoven - not to speak of other composers - a very close relationship existed between his creative energies and his emotional life.

Beethoven concluye la Sonata Kreutzer para el concierto del violinista George Augustus Polgreen Bridgetower el 24 de mayo de 1803 en Viena, el tercer movimiento ya había sido compuesto en 1802 pero iba a formar parte de la Sonata Nº 1 para violín y piano en La mayor, Op. 30 (esta sonata es conocida actualmente como Sonata nº 6 para violín y piano en La mayor, Op. 30 nº 1), no obstante, el compositor decide que este movimiento es demasiado brillante para una sonata ya de por si muy alegre, es cuando lo cambia por el *allegretto con variazioni* que ahora la concluye.

5.4 Nacimiento de la Sonata Kreutzer

Bridgetower fue un violinista nacido en Polonia hacia 1779, hay varias versiones acerca de quienes fueron sus padres, el 4 de diciembre de 1858 el libro *Musical World* publica que posiblemente era hijo de una princesa india y en 1825 el Diccionario de músicos afirma que era descendiente de un príncipe africano llamado John Frederick Bridgetower proveniente de Barbados, de cualquier manera

Bridgetower era de tez oscura y por eso era conocido como el violinista mulato, estudió con Barthelemon Giornovich, Thomas Attwood y Haydn.

Bridgetower poseía muy buena reputación como violinista por sus años de estudio en Viena y su desempeño en Londres. Por la época en que residía en la capital inglesa contrajo matrimonio con Mary Leech Leeke. En 1802 le fue concedido un permiso para viajar a Dresden con el fin de visitar a su madre y a su hermano que era violonchelista, estando en esta ciudad ofreció conciertos en varias oportunidades, desde allí viajó a Viena para efectuar más recitales. Bridgetower era ampliamente aceptado entre las altas clases sociales inglesas, esto le ayudó a su llegada a Viena en donde la corte lo recibió de muy buena manera, estando en este lugar entabla una gran amistad con Beethoven y admirando sus composiciones le pide que escriba algo para su próximo concierto.

La función tuvo lugar en un sitio llamado Teatro Augarten el día 24 de mayo de 1803 a eso de las ocho de la mañana, un día antes el violinista se encontraba muy preocupado por que Beethoven no acababa de componer los dos primeros movimientos de la Sonata ya que había dejado todo para último instante, sin embargo, en la madrugada acaba de escribirlos y se comunica con una de las personas que le ayudaba a copiar las partituras para que le colabore con esto. En el momento de la audición ya habían transcrito el primer movimiento, Bridgetower tuvo que leer el segundo movimiento del manuscrito que contenía algunas enmendaduras. El autor F.G.E. narra en su artículo publicado en la revista *The Musical Times* la siguiente anécdota con respecto al concierto:

Bridgetower recorded on his copy of the Sonata a very interesting incident in connection with the first performance of this magnificent work. In Thayer's 'Beethoven's Leben' it is given in a German form, but through the kindness of Mr. H. E. Krehbiel, of New York, the English editor of the new edition of Thayer's book, we are enabled to give the note exactly in Bridgetower's own words. He says: 'When I accompanied him [Beethoven] in this Sonata-concertante at Wien at the repetition of the first part of the Presto, I imitated the flight at the 18th bar of the pianoforte part of this movement thus:



'He jumped up, embraced me, saying, "Noch einmal, mein lieber Bursch" ["Once more, my dear fellow"]. Then he held the open pedal during this flight, the chord of 6 as at the ninth bar. 'Beethoven's expression in the Andante [variations] was so chaste, which always characterized the performance of all his slow movements, that it was unanimously hailed to be repeated twice. 'GEORGE POLGREEN BRIDGETOWER.' (pág. 305)

Este hecho demuestra que Bridgetower era un virtuoso de primera categoría ya que no es fácil realizar ese pasaje en el violín a la velocidad del *Presto* de la Sonata y más difícil aun cuando apenas se acaba de leer.

La obra tuvo bastante éxito, tanto que el público pidió que repitieran el primer movimiento. Después de terminar la gala, Beethoven y Bridgetower tuvieron una discusión acerca de una joven, el violinista hizo algunos comentarios que incomodaron bastante al compositor acabando en disgusto, por este motivo la dedicatoria fue cambiada, Beethoven terminó dedicándole la Sonata a un sujeto de quien solo conocía sus estudios publicados en el *Méthode* editado en el Conservatorio de París y que nunca la tocó pero que era aclamado como uno de los mejores violinistas del momento: Rodolphe Kreutzer.

6. ANÁLISIS

Uno de los tratados más importantes acerca de terminologías musicales a finales del siglo XVIII fue hecho por el matemático y filósofo suizo Johann George Sulzer, quien vivió en Alemania desempeñándose como director de la sección de filosofía de la Academia de Ciencias de Berlín, en su escrito, Sulzer afirma acerca del término Sonata que no se trata solo de un conjunto de notas musicales que suenan sin un significado determinado sino que hay todo un discurso, un dialogo articulado que mantiene en movimiento la imaginación del oyente, algunos registros indican que Beethoven consultó el texto hecho por Sulzer de manera previa a la composición de la Sonata Kreutzer.

Algo que llama bastante la atención con relación a la portada de la Sonata es la frase: *scritta in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto*, esta es la portada de la obra:

SONATA
per il Piano-forte ed un Violino obbligato,
*scritta in uno stile molto concertante,
quasi come d'un concerto.*
Composta e dedicata al suo amico
R. KREUZER.
Membro del Conservatorio di Musica in Parigi
Primo Violino dell'Academia delle Arti, e della Camera imperiale.
per
L. van BEETHOVEN.
Opera 47.
Prezzo 6 Fr:
Joseph Götten!
À BONN CHEZ N. SIMROCK.
À PARIS chez H. Simrock, professeur, marchand de musique et d'instrumens, rue du Mont Blanc N° 373, Chaussée d'Antin, près le Boulevard.
Propriété de l'éditeur. Déposé à la Bibliothèque nationale.

Al pensar en el significado de la frase, hay que remitirse al concepto que tenía Beethoven con respecto a el término *Concerto*, esto se ve claramente reflejado en el Concierto para violín Op. 61 en Re mayor, en esta composición tanto el solista como la orquesta parecen tener un equilibrio en cuanto importancia, contrario a lo acostumbrado, ya que este vocablo evocaba una especie de batalla en la cual ambos luchaban por obtener el liderazgo.

En el concierto para violín se formula una conversación, ya que varias veces las líneas melódicas de la orquesta poseen la misma importancia que las del solista, incluso en algunos momentos el solista hace un acompañamiento del material que la orquesta esta interpretando, pasa algo muy similar en la Sonata Kreutzer, aunque el piano no simula un *tutti* orquestal y la manera en que está escrita la parte del violín no es la misma que en el Concierto para violín, la idea si es la misma, es el planteamiento de hacer música de cámara, de realizar un diálogo.

El hecho de que Beethoven haya hecho alusión a un concierto también tiene como punto de referencia la importancia que comienza a desempeñar el virtuosismo en la música, la complejidad de la parte del violín es evidente desde el comienzo de la pieza, técnicamente es mucho mas exigente en que las otras sonatas para violín y piano que compuso, ya ha dejado de componer para aficionados con mucho talento para ahora escribir para profesionales con técnica bastante desarrollada, esta idea esta de acuerdo con la evolución que van a tener los interpretes y que pertenece al periodo romántico. El subtítulo de la obra es entonces toda una declaración acerca de la intención de Beethoven.

Antes de comenzar a analizar la música como tal, es pertinente nombrar la evolución que tuvo el diseño del arco del violín a principios del siglo XIX, pues esto implicó que Beethoven comenzara a utilizar nuevos recursos en sus composiciones para el instrumento.

Uno de los nuevos procedimientos utilizados por Beethoven es la utilización de acordes, gracias al diseño del nuevo arco es posible tocar las cuerdas sin arpeggiarlas, sino todas a la vez, del mismo modo que se ejecutarían en un teclado de piano. Por causa de estos cambios, los ejecutantes comienzan a usar un nuevo golpe de arco llamado *martelé*, que consiste en un gesto que requiere velocidad y que es efectuado hacia la mitad superior del arco de manera articulada, de este golpe nacen muchos otros que han sido desarrollados durante el periodo romántico y moderno, otra característica a destacar es que con la innovación es más fácil acentuar las notas que se ejecutan hacia arriba, los arcos anteriores hacían difícil esta acción. La siguiente gráfica tomada del artículo escrito por Eudoxia Ferris Lozano acerca de la evolución del arco en la revista digital Paradigma, ilustra los avances hechos en la construcción de arcos y el modelo que finalmente fue establecido:

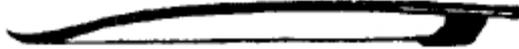
Marín Mersenne (1588-1648)



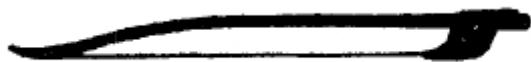
Athanasius Kircher (1602-1680)



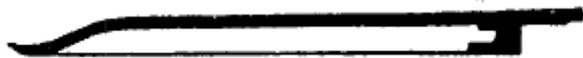
Danielle Di Castrovillari



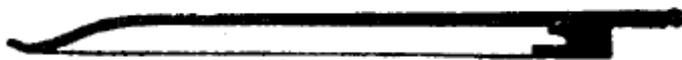
Giovanni Battista Bassani (1657-1716)



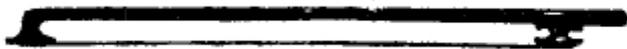
Arcangelo Corelli (1653-1713)



Giuseppe Tartini (1692-1770)



Wilhelm Cramer (1745-1800)



Françoise Tourte (1747-1835) Modelo actual, arco "de Viotti"



6.1 Adagio sostenuto. Presto

Este grandioso primer movimiento está diseñado en forma sonata con una Introducción (*Adagio sostenuto*) que abarca los primeros 18 compases y que

funciona dentro de los parámetros técnicos mencionados anteriormente. Debido a la utilización del arco de Viotti el primer acorde no se efectúa ya de manera arpegiada, lo correcto es dividirlo en dos partes como sigue:



En esta introducción se formula un diálogo en donde el violín pregunta (antecedente) y el piano responde (consecuente), a partir del c.14 ambas líneas melódicas se mueven de manera contraria en cuanto a las voces externas (soprano y bajo) a manera de coral alternando con pequeños comentarios del piano y presentando el motivo que va a tomar protagonismo en el *Presto*, este consiste en una sensible anacrúzica que resuelve.



Un elemento recurrente aquí es el uso del *forte-piano* y el *esforzato-piano* que está enfatizando los sitios tonales de mayor importancia, el plan tonal es el siguiente: A, C, Am, G y Dm. Los dos primeros *forte-piano* están ubicados en los c.c. 1 y 5, es decir al inicio de la primera y de la segunda frase, sitios en los cuales se está planteando la tonalidad de la sonata. El primer *esforzato-piano* del violín enfatiza la llegada a Do mayor y el primero del piano destaca la mención que se hace a La menor. Por un momento en los c.c. 11 y 12 ambos instrumentos se mueven en octavas paralelas dando la impresión de que se va a establecer La menor pero después de una cadencia rota la frase se dirige a Sol mayor siendo este el

momento de mayor tensión de la sección por la apertura en el registro del piano y el continuo crescendo que se ha planteado hasta este punto y que resuelve suavemente.

Siguiendo con la idea de resaltar los sitios tonalmente importantes es el momento de mencionar la utilización del *rubato*, ir un poco hacia atrás en el tiempo en la aparición de las sonoridades menores y recuperarlo cuando vuelve a ser mayor puede ser una buena idea, esto con ayuda de un vibrato uniforme pero no muy amplio y la búsqueda del color del sonido llegando hacia el diapasón en los *pianos* le da al *Adagio* la apariencia de un coral lleno de contrastes.

Este *Adagio* presenta varios problemas técnicos: el primero de ellos se encuentra en el acorde inicial, se requiere pasar el arco sin apretarlo y estudiarlo lentamente prestando especial atención a la afinación y a la claridad de cada una de las voces, la distribución del arco juega un papel decisivo a la hora de hacer el matiz, estos patrones deben ser aplicados en los demás acordes. El segundo y tercer tiempo del primer compás está diseñado de manera incómoda para el violinista ya que para no romper la ligadura hay que ingeniar una digitación, una posibilidad es la siguiente:



Para solucionar parte de la dificultad en esta posición incómoda es necesario localizar el brazo izquierdo un poco hacia adentro del cuerpo.

En el c.19 comienza la Exposición (*Presto*) con un primer tema (P) en La menor lleno de carácter y que se presenta hasta el c.36, el hecho que figure en esta

tonalidad le da sentido a que la Introducción se haya finalizado en Re menor; ya que es común el uso de la función de subdominante para modular a la paralela, el plan tonal de la Exposición es: Am, E y Em.

En esta sección serán discutidas las principales dificultades técnicas e interpretativas del movimiento, por esta razón la observación de la estructura formal del Desarrollo y de la Reexposición será un poco menos rigurosa.

En el primer tema el motivo principal es resaltado con el uso de un *esforzato-piano* en el tiempo fuerte, después es representado en los siguientes compases de esta manera:



El elemento técnico a resaltar en el primer tema es el *staccato*, para hacerlo correctamente hay que cuidar la calidad del sonido en la mitad inferior del arco utilizando el peso y velocidad adecuados:

- En el c. 37 empieza la Transición (T) y va hasta el c. 90, se divide en tres secciones: la primera sección (cc. 37 - 45) expone el tema de transición que en este caso está claramente relacionado con el primer tema y está construido en su totalidad del motivo principal de este último, significando ello que la transición sea dependiente, en este punto la adecuada distribución del arco permite realizar un crescendo exitoso y después enfatizar correctamente los *esforzatos*.
- En la segunda sección (cc. 45 - 61) es de nuevo evidente el diálogo entre el violín y el piano, el patrón característico es el motoritmo de corcheas que

para el violinista representan una dificultad técnica ya que se involucran muchos cambios de cuerda a gran velocidad, es recomendable mantener una corta distancia entre las cuerdas y no descuidar la línea melódica que se está desarrollando.

- La tercera sección (cc. 61 - 90) es modulante, las tonalidades implicadas son Do mayor, Re menor y Mi menor, por tanto, sería correcto dirigir la frase hacia Mi menor que tiene bastante importancia dentro del plan tonal y la función principal de las transiciones es modular. La dificultad principal en este pasaje es la de ejecutar los acordes triples que, como se mencionó anteriormente cuando se abordó el tema acerca del desarrollo del arco, ahora pueden tocarse de tal forma que las tres notas suenen de manera simultánea.

El segundo tema (S) está representado del c.91 al c.116, establece la tonalidad de Mi mayor y en este caso es totalmente contrastante con P, razón por la cual es pertinente tomar una decisión acerca del vibrato para poder causar el efecto que se requiere. Hay una sección que funciona a manera de puente pero que hace parte del segundo tema, en ella está presente su motivo principal y va del c.116 hasta el c.144, contiene pasajes de corcheas ya no con cambio de cuerda pero si con la necesidad de un sonido grande, para lograr esto es lógico aumentar la cantidad de arco y no apretar el sonido.



El tema de cierre (K) va del c.144 al c.193 y refuerza el Mi ya establecido en S pero ahora juega con el modo convirtiéndose en Mi menor, K está construido en base a P, es decir que el motivo principal es resaltado y hay que interpretarlo de la misma manera que en el inicio. Los elementos técnicos a usar son básicamente los anteriormente expuestos, el ingrediente nuevo es el *pizzicato* a manera de acorde, es importante tocarlo de la misma manera en que se haría un acorde normal, es decir no arrojando el arco desde el aire sino después de tener contacto con las cuerdas moverlo en un gesto veloz, algo como esto debe suceder con el dedo índice de la mano derecha.

Lo que resta decir acerca de esta exposición es que el intérprete tiene la posibilidad de jugar con el tiempo a la llegada de las secciones (P, T, S y K) con el fin de enfatizarlas. La llegada a P está precedida por un calderón sobre el acorde de Re menor, un *rallentando* antes de la llegada al acorde puede destacar el inicio del *Presto* y la presentación de P. A la venida de T, tres compases antes el compositor escribió la expresión *rall* y debajo del silencio del violín en el lugar donde el piano toca una pequeña cadencia los editores colocan la palabra *lunga*.

Dos compases antes de la aparición de S hay dos redondas en las cuales desemboca un marcado movimiento en corcheas, en estos dos compases hay que construir todo un cambio de carácter, por tanto el uso del *ritardando* puede ayudar, en este lugar es conveniente tener cuidado con el vibrato y el manejo del arco para encontrar la sonoridad contrastante que se busca.

Por último, para arribar a K el hecho de detener muy poco el tiempo en las últimas notas del compás precedente sin dejar de frasear hacia al final de la imponente

cadencia en Mi menor, resalta esta importante llegada. En la siguiente ilustración aparece el compás antes de llegar a K, los círculos demarcan el motivo principal:



El desarrollo comienza en el c. 194 y llega hasta el c. 343, el material del comienzo de esta sección proviene de K y como se dijo anteriormente, K proviene de P y P está erigido con base al motivo fundamental del inicio de la Sonata, quizá lo más llamativo de este lugar de la obra es su carácter modulante, las tonalidades involucradas son: Am, Gm, Eb, Cm, Fm, Bbm, Ebm, Db y Cm, lo más conveniente para el intérprete aquí, es revisar la afinación de estas escalas en su estudio personal para así no ser sorprendido por notas lejanas a la tonalidad principal. En el c. 210 la parte del violín está construida con base a las corcheas que hizo el piano en la exposición, estas consisten en figuraciones de acordes que son acompañamiento a la melodía, para estudiar esto es recomendable pensar en acordes en vez de pensar nota por nota, es decir que hay que preparar la posición de la mano derecha para realizar correctamente cada cambio de armonía.

En el c. 323 hay una falsa reexposición, la Reexposición real comienza en el c. 343 ya que es en este sitio en donde se vuelve a establecer la tonalidad y se manifiesta P pero ya no como apareció en la Exposición sino condensado (cc. 343 - 353), en contraste, la transición (cc. 354 - 411) es re expuesta de manera muy similar que al inicio, lo que varía es que ahora está transpuesta a La menor y en vez de modular

hacia el quinto grado lo hace hacia la paralela mayor que es la tonalidad en la cual aparece S (cc. 412 - 465).

K también es recordado en la tonalidad original del c. 465 al c. 532 y converge en P siendo este el clímax del movimiento (cc. 532 - 559), en esta sección de apogeo se destaca el continuo uso de *esforzatos* en *fortísimo* y la transición a una *Coda* totalmente contrastante (cc. 559 - 599) que comienza con una prolongación del acorde de La menor pasando por un *Adagio* que dura ocho compases y que hace la última alusión a la subdominante (hecho que es característico de los finales), esta parte lenta es una reminiscencia de la Introducción y desemboca en los compases finales que están escritos en el tiempo inicial del *Presto*. Los elementos técnicos e interpretativos argumentados en la Exposición funcionan también en esta sección conclusiva.

6.2 *Andante con variazioni*

La forma de este segundo movimiento es tema y variaciones, las variaciones en este caso son seccionales, significa que el tema está dividido en periodos y que al final del tema y de cada variación hay una cesura. Este tipo de forma consiste en una técnica compositiva antigua que al parecer tiene origen a principios del siglo XVI y generalmente es usada en obras de gran extensión como las suites o las sonatas.

La construcción armónica del tema es bastante sencilla ya que se mantiene en Fa mayor, aparecen algunas dominantes secundarias que no se alejan de la tonalidad principal haciendo que el carácter sea muy tranquilo en total contraste con el movimiento anterior. Esta sección es de tipo anacrúzico de la misma manera que el motivo principal del primer movimiento, de hecho acá el motivo aparece invertido.

Técnicamente hay que enfocarse en la distribución del arco para poder realizar adecuadamente los matices, Beethoven puso al inicio la palabra *cantabile* lo cual indica que a pesar de los adornos u ornamentos que estén escritos hay que esforzarse todo el tiempo por obtener ese tipo de sonoridad. Esta ilustración contiene el cifrado de la primera frase del tema demostrando su pasividad tonal, también se ilustra el motivo principal:

Motivo invertido

The image shows a musical score for a piano and violin. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The score includes dynamic markings such as *p*, *sf*, *cresc.*, *p*, and *sf*. A chord chart is provided below the piano part, indicating the harmonic structure of the piece.

I V7 IV V7 IV V7 IV V7 I vii°7/ii V7 I IV ii V7 I

La primera variación es ornamental ya que la melodía se ha convertido en sucesiones de tresillos que hacen que la métrica se pueda sentir como 12/8 o como 12/16, por otra parte, esta variación también es figurada, es decir que el patrón melódico se ha dividido e intercalado entre los acordes figurados. En esta segunda parte del movimiento hay que tener cuidado con el balance entre el violín y el piano ya que el violín solo esta haciendo pequeños comentarios que acompañan la melodía.

Variación N° 1, primeros compases de la parte del piano:

Melodía:

The image shows the first variation of the theme, focusing on the piano part. The melody is characterized by triplets, and the piano accompaniment consists of rhythmic patterns. The score includes dynamic markings such as *p* and *sf*.

La segunda variación también es ornamental pero ahora la métrica vuelve a ser binaria, es la parte más veloz del movimiento, esta velocidad se debe al motoritmo en fusas que tiene que ejecutar el violín de manera clara y articulada. Beethoven se tomó el trabajo de poner puntos sobre las notas indicando su corta longitud, por lo tanto se debe prestar especial atención al golpe de arco que se va usar, en este caso debe ser preferiblemente el *spiccato*, este golpe consiste en una técnica propia de la utilización del arco moderno que comenzaba a volverse famoso en la época y que se ejecuta hacia el centro o punto de equilibrio en donde el arco puede rebotar fácilmente.

Es recomendable estudiar esta variación con metrónomo en diferentes figuras rítmicas y diferentes golpes de arco tratando de resaltar los cromatismos que aparecen.

Variación Nº 2, primeros compases de la parte del violín:



Hasta este punto hubo un aumento gradual en cuando a la vivacidad del carácter en un *crescendo* rítmico, se inició con un tema muy sereno y se llegó a un ambiente alegre en la segunda variación. La tercera variación tiene otro sentido, el contraste es inmediato debido a su atmósfera melancólica, esta variación es llamada característica, está escrita en la paralela que es la tonalidad de Fa menor y requiere

una buena distribución del arco para poder efectuar las frases largas que están involucradas, su carácter es expresivo y contrastante.

Variación N° 3, primeros compases:

The image shows the first measures of Variation No. 3. It consists of three staves. The top staff is labeled 'Melodia: Minore' and contains a melodic line with several ornaments (trills) and a dynamic marking of 'sf'. The middle staff is labeled 'Melodia:' and contains a melodic line with a dynamic marking of 'p'. The bottom staff contains a bass line with a dynamic marking of 'p' and a 'cresc.' marking. The music is in a minor key and 2/4 time.

La última variación recupera el carácter que se venía presentando en las dos primeras, vuelve a la tonalidad mayor y consiste en una variación ornamental y figurada de nuevo. La variación como tal termina en el c. 54 ya que en ese punto empieza la *Coda* del movimiento (está demarcada por una cadencia auténtica perfecta en Fa mayor y el comienzo de una sección cadencial del piano), que por supuesto contiene varios elementos motivicos que pertenecen a la melodía.

En esta variación hay que velar por la claridad de la frase más que todo en los momentos en donde hay valores rítmicos pequeños y sin dejar que los ornamentos rompan el fraseo. La *Coda* es bastante expresiva y finaliza el movimiento con una sonoridad que se va perdiendo tranquilamente para que así el primer acorde del tercer movimiento sea una sorpresa para el oyente.

6.3 *Finale - Presto*

La estructura de este tercer movimiento es mixta ya que consiste en una forma sonata - rondó, se pueden establecer similitudes entre una forma sonata y un rondó común ya que algunas veces pueden ser omitidos el refrán o algún episodio (generalmente el segundo) dando así la impresión de que se pasa del desarrollo a la reexposición, en este caso lo que sucede es que hay una exposición, un desarrollo que a su vez puede ser asimilado como episodio, una reexposición y una *Coda*.

El uso del rondó es muy común en los terceros movimientos de sonatas y conciertos, Beethoven recurre a su utilización en muchas de sus obras. El carácter de este movimiento es muy cercano al de una antigua danza italiana llamada *tarantela*, el diccionario Grove menciona con respecto a esto lo siguiente:

Tarantellas for piano, normally in 6/8, are marked 'Presto', 'Prestissimo' or 'Vivace', and are often virtuoso showpieces. The salient features of the folkdance music are reflected in the piano tarantella: phrase structure tends to be regular, and the melodic devices are like those of the dance, although the dance's diatonic scales are frequently replaced by virtuoso chromatic scales. Sectionality is emphasized by modulation and by the use of contrasting tempos.

La mayoría de las características a las que se refiere el Diccionario Grove están presentes en este movimiento, la única diferencia es que Beethoven lo diseñó para violín y piano distribuyendo los pasajes virtuosos entre los dos instrumentos equitativamente haciendo que una de las principales dificultades sea desarrollar la agilidad necesaria para poder tocarlo en la velocidad indicada.

La Exposición va hasta el c. 177 y en ella, al igual que en el primer movimiento, se pueden analizar la mayoría de problemas técnicos implicados. Al inicio hay que darle suficiente tiempo al acorde de La mayor en fortísimo del piano, que introduce al oyente en la tonalidad, de esta manera, P comienza casi repentinamente y en *stretto* (cc. 1 - 10), en P se plantea la dificultad técnica principal del movimiento y es la articulación, por tanto hay que tomar la decisión de que golpe de arco usar, en este caso lo recomendado para los primeros cinco compases que contienen notas repetidas con una figura rítmica que se destaca que es corchea-negra, es efectuar una especie de *martelé* sobre la mitad superior del arco sin llegar del todo a la punta.

En los siguientes cinco compases hay que volver al centro del arco para buscar que todas las corcheas sean cortas y la vara pueda rebotar un poco sin salir de la cuerda, por tanto hay que concentrarse en la distribución del arco para lograr estar en el sitio adecuado en el momento que se requiere.

Uno de los principales interrogantes al enfrentarse con este inicio es qué sentidos usar en cuanto a los arcos, a continuación se muestran sugerencias de cómo podría ser, vale la pena recordar que gracias a la evolución que tuvo el arco durante principios del siglo XIX, es más fácil enfatizar las notas que se tocan hacia arriba, por este motivo una posible solución es hacer que los tiempos fuertes queden hacia esta dirección teniendo como excepción los *esforzatos*. Si la decisión es comenzar hacia abajo de alguna manera el arco va a tener que invertirse después en algún momento, estos son los primeros dieciocho compases:

Sugerencia N° 1



Musical score for Sugerencia N° 1, featuring three staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes a box and a *V* (breath mark) above the first measure. The second staff continues the melody with dynamic markings of *sf* (sforzando) and includes a box and a *V* above the final measure. The third staff shows a continuation of the melodic line.

Sugerencia N° 2



Musical score for Sugerencia N° 2, featuring three staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and includes a box and a *V* (breath mark) above the first measure. The second staff continues the melody with dynamic markings of *sf* (sforzando) and includes a box and a *V* above the final measure. The third staff shows a continuation of the melodic line.

Esta claro que las decisiones de los arcos son cuestiones personales pero esto puede servir de ayuda a la hora de elegir, lo que realmente importa aquí es realizar la articulación adecuada y reflexionar sobre la distribución del arco.

El siguiente pasaje a destacar va del c. 62 al c. 100, está diseñado a manera de episodio ya que comúnmente el primer y el tercer episodio de un rondó están escritos en la tonalidad del tercero o del quinto, en este caso la tonalidad involucrada es Mi mayor (V), en este episodio hay que tener cuidado con el balance entre el violín y el piano ya que los primeros 16 compases el violín tiene la melodía pero los 18 siguientes es acompañamiento, a pesar de esto hay que frasear las figuraciones que están escritas tratando de ser coherente con la parte melódica del piano.

La idea de que el fragmento que va del c. 62 al c. 100 sea un episodio, convierte lo anterior en una transición debido a su función modulante y transforma los siguientes 77 compases en una especie de retransición teniendo en cuenta la barra de repetición.

Llama la atención el cambio de métrica del c. 127, esta frase es de muy corta extensión como para ser el segundo episodio y se aproxima bastante al final de la Exposición como para ser un segundo tema, es más bien una pequeña sección que guarda una de las características de la tarantela, hace parte de la retransición y crea contraste, por lo tanto es necesario que su articulación y carácter cambie, a pesar de que acá las notas tienen puntos, merecen ser menos articuladas que las del refrán.

Hay que hacer diferencia también en el *vibrato* ya que en el c. 149 se retoma la dinámica que se traía. Esta es la melodía contrastante:



El Desarrollo es corto, va del c. 177 al c. 290, contiene elementos de P o refrán y del episodio, con respecto a los elementos del episodio es importante señalar que en el c. 214 se utiliza su material pero se introducen esforzatos que llegarán a mejor término si en vez de atacarlos a manera de golpe se ejecutan con velocidad de arco y vibrato.

La Reexposición (cc. 290 - 525) está construida de la misma forma que la Exposición, la diferencia es que el refrán (cc. 290 - 299) aparece en la tonalidad inicial pero el episodio (cc. 339 - 371) está transpuesto a La mayor que es la

tonalidad central, es importante recordar que esto mismo sucedió en el primer movimiento. A partir del c. 464 y hasta el c. 488 está presente la tercera retransición del movimiento, ya que en el c. 488 vuelve a aparecer el refrán en un *Adagio* que dura cuatro compases, el *Presto* se restablece durante otros cuatro compases pero después de esto vuelve el *Adagio* y por último de nuevo el *Presto* finalizando así la obra con una *Coda* que va del c. 525 al c. 539 y que está separada de lo anterior gracias a una cadencia auténtica perfecta en La mayor precedida por los trinos conclusivos del piano y del violín.

El hecho de que Beethoven haya alternado el *Presto* y los pequeños momentos de *Adagio* justo en la última parte del movimiento es explicado por el escritor Jander Owen de la siguiente manera basado en que el compositor conocía y había consultado los textos filosóficos escritos por Sulzer:

In Sulzer's Allgemeine Theorie der Schönen Künste the article entitled 'Ende' presents several thoughts which are perhaps relevant. As the title of the treatise indicates, Sulzer was especially interested in principles that apply to all the arts: literatures, drama, rhetorical speech, dance, and so on. He declares that a satisfactory 'Ende' should deal with some concern that was stated at the beginning and then pursued throughout; a singularly effective ending results when there have been two or more opposing views which are finally unified into a single point of view: 'the ending is the key to the entire work' ('der Schlfissel zum Ganzen'). All this is strikingly suggestive of the events at the end of the finale of the Kreutzer Sonata. (pág. 40)

Resta entonces mencionar con relación a este movimiento que no es muy conveniente detener el tiempo o hacer uso del *rallentando* para demarcar las

secciones que determinan la forma, ya que se trata de una danza y su carácter es muy jovial y alegre, razón por la cual es mejor dejarse llevar por el impulso natural de la música, con respecto a esto solo hay dos excepciones, la primera ya fue ilustrada y se trata de una pequeña frase contrastante escrita por el compositor, en la parte final de ella se halla la palabra *ritard.*, la segunda salvedad es antes de llegar a las partes lentas del final (refrán en *Adagio*), aquí sería pertinente hacer un pequeño *ritardando* para no frenar la música abruptamente .

7. ELEMENTOS INTERTEXTUALES

León Tolstoi fue el primero en encargarse de que el nombre de esta composición para violín y piano comenzara a conocerse por fuera del mundo de la música y pasara a ser famosa en otras artes, su novela titulada “La Sonata a Kreutzer” que trata de una discusión acerca del matrimonio, la infidelidad y los derechos de los hombres sobre las mujeres. Refleja el pensamiento machista de la época y expresa cómo las pasiones pueden ser desatadas convirtiendo el amor en odio, el hecho central de la narración es la traición al protagonista por parte de su esposa que es aficionada al piano, lo engaña con un violinista cuya descripción física es muy similar a la de George Bridgetower.

El nombre del personaje principal es Pozdnishev, él organiza un concierto para la gente de alta alcurnia de la ciudad, en este recital la esposa y el amante interpretan la pieza de Beethoven. Tolstoi se vio inspirado por la carga emocional que contiene la Sonata N° 9, y plasma en su novela los fuertes contrastes que están manifestados en la obra, es por eso que cada vez que el instrumentista la interpreta debe concentrarse en la expresión de todos los recursos compositivos configurados por el compositor ya que deben ser traducidos en sensaciones por el oyente, muchas veces estas sensaciones no pueden definirse en pocas palabras y es allí en donde hay que refugiarse en el arte.

Debido al ambiente revolucionario en que está escrita la novela de Tolstoi, ha sido llevada al cine en varias oportunidades y adaptada al teatro, en 1901 René Prinet convierte en una imagen impresionista la escena más temida por el protagonista

celoso, el pintor poseía conocimientos de violín y era un aficionado a la música, esta es la pintura que lleva el mismo nombre, Sonata a Kreutzer:



Para el cumpleaños ochenta de Tolstoi en 1908 se le encarga a Leos Janacek la composición de una pieza en su honor, Janacek toma la novela descrita anteriormente como base programática y escribe un trío bautizado de la misma manera, en 1923 este trío es tomado como referencia para la creación de un cuarteto de cuerdas pedido por el Cuarteto Bohemio al compositor.

Beethoven se caracteriza por ser un compositor de contrastes fuertes, gran parte de su obra y su vida en general ha servido de referencia e inspiración para muchos otros artistas que se han acercado a él con respeto admirando la obra de un maestro en todo el sentido de la palabra, la Sonata Kreutzer es solo una pequeña muestra de ello.

8. CONCLUSIONES

El arte es una forma de expresión que está influenciada directamente por el contexto, en el caso de la Sonata Kreutzer el desarrollo instrumental del violín o de manera precisa, la evolución del arco, la creciente mejora de la técnica instrumental y la vida emocional del compositor, confluyeron para la construcción de toda una obra expresiva y contrastante que hace parte de un extenso trabajo compositivo de un artista con una vida marcada y llena de sentimientos fuertes que se hallaba en una etapa de la historia colmada de cambios radicales.

Las condiciones históricas ubican a Beethoven en un momento de revolución, el compositor lleva consigo esta imagen, innova lo ya existente llevándolo del clasicismo a el romanticismo, se relaciona con conocimientos filosóficos de vanguardia. Con relación al periodo romántico se puede decir que es una época en la que se está creando todo un movimiento artístico en donde el intérprete gana importancia y el virtuosismo se convierte en una moda, además el arte se vuelve subjetivo y las emociones toman importancia en ello, la Sonata Kreutzer lleva consigo esa innovación hacia el virtuosismo y la expresividad romántica con momentos de furia pero también con espacios de tranquilidad.

El análisis de la Sonata claramente colabora con los conceptos interpretativos que hay que tener en cuenta a la hora de tocarla, muchas decisiones pueden ser tomadas después de reflexionar sobre la obra, importantes temas como el uso del *rubato*, dónde utilizar el *rallentando*, articulaciones, fraseo, importancia melódica, balance, distribución de arco y desarrollo motivico, entre otros, pueden ser abordados desde el ámbito analítico para así luego ser trabajados técnicamente con el fin de interiorizar la música y adquirir muchas más herramientas que ayudarán a

mejorar la interpretación, desde este punto de vista el instrumentista puede reflexionar acerca de la culturización que implica ser músico.

La mayoría de veces no basta con hacer sonar un instrumento, esto es complementado con la búsqueda del conocimiento acerca de lo que se está haciendo para transmitir mejor la intención del arte del sonido al público que es el fin de tan incansable estudio.

9. ESTUDIOS TÉCNICOS RELACIONADOS

1.1. *Adagio sostenuto. Presto*

- Kayser, *Thirty six elementary and progressive studies for the violin Op. 20*

Números: 1, 7, 10, 19, 24, 26 y 36

- Rodolphe Kreutzer, *Forty two studies or caprices for the violin*

Números: 2, 7, 12, 13, 24, 25, 26, 34 y 35

- Pierre Rode, *Twenty four caprices*

Números: 2 y 17

- Fiorillo, *Thirty six caprices for violin*

Números: 1, 24, 28, 30, 3, 35, 36

- Dont, *Twenty four studies and caprices Op. 35*

Números: 1, 5 y 9

1.2. *Andante con variazioni*

- Kayser Op. 20

Números: 2, 6, 17 y 25

- Rodolphe Kreutzer

Números: 17, 18, 19 y 22

1.3. *Presto*

- Kayser Op. 20

Números: 3, 5, 13, 18, 27

- Rodolphe Kreutzer

Números: 5 y 6

- Pierre Rode

Números: 8 y 17

- Fiorillo

Números: 8, 9 y 33

10. BIBLIOGRAFÍA

- Dont, Jacob. *Twenty four studies and caprices Op. 35*.
- Ferris, Eudoxia. Evolución del arco. Revista Paradigma. Sevilla, 2009, pags. 23-26.
- F. G. E. George P. *Bridgetower and the Kreutzer Sonata*. *The Musical Times*, Vol. 49, No. 783 (May 1, 1908), pags. 302-308.
- Fiorillo, Ignazio. *Thirty six caprices for violin*.
- Green, Douglas. *Form in tonal music*. University of Texas, Austin. 1979.
- Griffiths, Paul. Sonata. *Grove Music Online*.
- Harizanov, Todor. Acerca de la Sonata Kreutzer. Correo electrónico, 2012.
- Ingersoll, Robert. *Tolstoj and "The Kreutzer Sonata"*. *The North American Review*, Vol. 151, No. 406 (Sep., 1890), pags. 289-299.
- Iragorri, Francisco. Acerca de la Sonata Kreutzer. Correo electrónico, 2012.
- Jander, Owen. *The 'Kreutzer' Sonata as Dialogue*. *Early Music*, Vol. 16, No. 1 (Feb., 1988), pags. 34-49.
- Kayser, Heinrich. *Thirty six elementary and progressive studies for the violin Op. 20*.
- Kerman, Joseph. Beethoven. *Grove Music Online*.
- Kreutzer, Rodolphe. *Forty two studies or caprices for the violin*.
- Menuhin, Yehudi. La música del hombre. Agincourt, Canadá. 1981.
- Niño, Luis Martín. Acerca de la Sonata Kreutzer. Correo electrónico, 2012.
- Pérez Daniel. Análisis del concierto para violín y orquesta Op. 61 en Re mayor de Ludwig Van Beethoven. Bogotá, 2011.
- Prinnet, René. Sonata a Kreutzer. 1901.

- Rode, Pierre. *Twenty four caprices*.
- Salvat, Juan. Enciclopedia Salvat de los grandes compositores, Tomo 2. Beethoven. Pamplona, 1981.
- Schwand, Erich. Tarantela. *Grove Music Online*.
- Selfridge-Field, Eleanor. *Beethoven and Greek Classicism*. University of Pennsylvania Press, 1972.
- Wingfield, Paul. *Janáček's 'Lost' Kreutzer Sonata*. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 112, No. 2 (1986 - 1987), pags. 229-256.