
SINFONÍA PARA PIANO Y VIOLÍN *

Emanuel Hurwitz

Cuando consideramos la importancia que revisten para el repertorio de la sonata para violín los diez ejemplos maravillosamente diversos de Beethoven, resulta extraordinario que hubiéramos de esperar hasta 1965 para que apareciera el primer gran tratado sobre las mismas: el libro tentadoramente breve pero profundamente perspicaz de Joseph Szigeti (*The Ten Beethoven Sonatas*, Bloomington: ASTA), y hasta 1981 (alemán) y 1985 (inglés) para el estudio mucho más detallado de Max Rostal (*Beethoven Sonatas for Piano and Violin: Thoughts on Their Interpretation*, Londres: Toccata Press). Estos volúmenes complementarios prestan una ayuda invaluable a los violinistas que deseen tener un conocimiento más profundo de esta gran música, que abarca los pensamientos de Beethoven entre la op. 12 y la op. 47, la “Kreutzer”, y -tras un lapso de diez años (durante el cual los instrumentistas de cuerda fuimos obsequiados con los cuartetos de cuerda opp. 59, 74 y 95)- culmina en la colosal Sonata op. 96.

En la introducción a su libro, Rostal escribe: “No recuerdo haber estudiado nunca una sonata durante mis años de estudiante con Arnold Rosé y Carl Flesch. La situación es ahora [en 1981] muy diferente.” Como profesor, he de afirmar en defensa propia -se supone que debemos guiar a los alumnos desde el *Concierto en La menor* de Bach hasta Paganini, Brahms, Sibelius, Bartók, etc.- que no contamos con mucho tiempo para el repertorio sonatístico, o incluso para la música de cámara en general (a pesar de que en el Reino Unido tengamos la suerte de que la música de cámara la enseñen en nuestros conservatorios músicos distinguidos).

* *Symphony for piano and violin*, en *The Strad*, Vol. 106, núm. 1265 (Septiembre 1995), págs. 925-31.

Recientemente tuve un alumno -ya aceptado como candidato en un concurso internacional- que era capaz de tocar un *Quinto Concierto* de Vieuxtemps realmente impresionante y los *Caprichos* núms. 20 y 24 de Paganini, que se encontraba algo perdido y bastante incómodo en la *Sonata op. 30 núm. 2 en Do menor* de Beethoven (una pieza obligatoria para el concurso). Nuestras conversaciones durante las clases y la consciencia cada vez mayor por parte de este joven alumno tan dotado de los problemas y las posibilidades -que dieron paso a rápidas mejoras- me animan a escribir sobre esta sonata en concreto.

El grupo de sonatas op. 30 núms. 1, 2 y 3 vieron la luz inmediatamente a continuación del *Quinteto de cuerda op. 29*, que encontró a Beethoven en un estado de ánimo relajado e ingenioso (el finale es lo más cerca que se situó de la *opera buffa*, con recitativos humorísticos y una escritura virtuosística para el primer violín: estoy seguro de que Rossini debió oírlo tocar). La op. 31, tres sonatas para piano, fue el siguiente bloque de obras del compositor alemán. Resulta significativo que en ambas colecciones de sonatas la que ocupa el lugar central es la más dramática. Beethoven señaló que la Sonata "*Kreutzer*" debería tocarse como un doble concierto. Y bien podría haber demandado que la *Sonata en Do menor* se tratara como una sinfonía para dos intérpretes, tal es el dramatismo y la envergadura del material: los tremendos pasajes de escalas, la tensión de los temas del primer movimiento y del finale, la extraordinaria melodía semejante a una marcha del primer movimiento. Pero no puedo mejorar los inteligentes comentarios de Szegedi sobre esta sonata y espero que los que no conozcan este librito se sentirán motivados para buscarlo.

He decidido examinar esta gran sonata desde el punto de vista de un violinista que la estudia antes de emprender seriamente los ensayos con el pianista (confío, no obstante, en que se reúnan para tocarla por placer y que sean conscientes de los problemas instrumentales que deben resolverse). Es importante que el pianista tenga la técnica suficiente para no tapar al violín con demasiada frecuencia: ¡hace falta más técnica para sugerir *ff* que para tocar *ff*! El violín, en su versión de 1830, no era un compañero de igual a igual respecto del piano de cola de la época y, en la actualidad, un gran cola moderno puede aplastar al violín más poderoso si no está controlado por un artista sensible.

Existen dos extremos entre los intérpretes: quienes tratan de seguir todas las indicaciones del editor, y quienes ignoran todas y cada una de ellas. Mi opinión personal es que las clases más baratas que pueden recibirse de un artista distinguido (vivo o muerto) son, de lejos, las que consisten en comprar sus ediciones y, tras comparar los consejos ofrecidos, encontrar lo que resulta más adecuado para nuestras propias manos. Pero, como Rosal escribió en su libro sobre las sonatas (p. 28): "Tanto las digitaciones como los arcos

constituyen un tema muy personal [...] con mucha frecuencia el editor publica aquello que, estrictamente hablando, es adecuado para él, o válido para tan sólo una pequeña minoría de intérpretes...”

Con estas ideas en mente he comparado dos ediciones que gozan de muy alta estima que aportan ejemplos elegantes de soluciones contrastantes: Henle (Max Rostal y Hans-Martin Theopold) e International Music Company (también Edición Peters; David Oistrakh y Lev Oborin). También he consultado las ediciones de Kreisler (mucho menos detallada) y Kulenkampff, ambas personales e interesantes, y Joachim (cuyas digitaciones estaban elegidas, por supuesto, de acuerdo con la estética del siglo pasado).

Comenzando por el principio, en el compás 13 nos encontramos con que tres violinistas nos ofrecen cuatro posibilidades (Ej. 1). Para el intérprete que se valga instintivamente de la inocente digitación de Oistrakh, las tres alternativas podrían parecerle innecesariamente complicadas. Pero al probar las cuatro, los intérpretes curiosos pueden penetrar en las comodidades técnicas de los grandes violinistas y desarrollar a partir de estos experimentos su propia individualidad. Si se escuchan las grabaciones de estos artistas se oirá que sus opciones personales son todas afortunadas.

Ejemplo 1

1^{er} movimiento, compases 13-16

Rostal (a)	1		1	4	2	
Rostal (b)	1		2	4	2	
Oistrakh	1		2	1		
Kreisler	3	4	2	4	2	

Kreisler, que se limita a ofrecer sólo algunos consejos aislados sobre este movimiento, sugiere un arco arriba en la corchea con puntillo del compás 28. Y continuación nos deja con un misterio. No puedo creer que a partir de este punto continuara con arcos separados: puede funcionar, pero podría recomendarlo sólo a un intérprete con una técnica de arco considerable como un estudio avanzado. Rostal se muestra encantado con los arcos ofrecidos en el Ej. 2. Es importante reconocer que esta “predilección”, como señala el gran Percival Hodgson (*Motion Study and Violin Bowing*, Londres: The Strad, 1934), para $\nabla \square$ en contraposición a $\square \nabla$ puede ser “útil para algunos intérpretes pero un obstáculo innecesario para otros” y un buen profesor animaría a los alumnos a experimentar con numerosas posibilidades en los compases 28-36, lo que sería, una vez más, un ejercicio valioso. Las soluciones ofrecidas por Rostal y Oistrakh son, de nuevo, una perfecta demos-



Rostal	V	▣	V	▣	▣	V	▣	▣	V
Szigeti	V	▣	V	▣	V	▣	V	V	▣
Kulenkampff	V	▣	V	▣	▣	V	V	V	▣
Hurwitz	V	V	▣	V	▣	V	V	V	▣
	centro		a la punta			centro		talón	

Ejemplo 2

1^{er} movimiento, compases 28-30

tración de opuestos. Una tercera sugerencia de Szigeti (en su libro) es elegante pero no fácil. El Ejemplo 2 muestra también la opción de Kulenkampff y la mía propia.

Y, en los siete compases a partir del 36, ¿elige uno *martelé* o el centro del arco? Si optamos por la mitad superior del arco, ¿arco abajo o arco arriba? Y, ¿deberíamos quedarnos en la misma parte del arco o, como yo mismo prefiero, desplazarnos un poco, tocando incluso ▣ ▣ o V V en una mezcla de arcos (aunque no de articulación)? Las opciones para el violinista imaginativo son apasionantemente diversas y -me atrevería a sugerir- pueden diferir en salas de concierto o resonancias diferentes o al combinarse con pianos y pianistas diferentes.

He escrito extensamente sobre este pasaje en concreto debido a los problemas que plantea a los más grandes músicos. Szigeti dice “sin demasiado desenfado”, nunca:



Pero otros excelentes violinistas se decantan con idéntico apasionamiento por otras alternativas. La melodía debe tener al mismo tiempo una arrogancia militar pero debe evitar ser frívola: un equilibrio nada fácil de conseguir. No debemos olvidar tampoco la articulación de ambos instrumentos, entre los que debe establecerse una concordancia.

Mientras estaba comparando Oistrakh, Rostal, Kreisler y Szigeti en los compases 188-189, descubrí que *A Violinist's Notebook* (Londres: Duckworth, 1964, ejemplo 189) incluye precisamente estos compases, con siete comparaciones: Szigeti (1912 y 1962), Rosé (1922), Kreisler (1912), Joachim (1901), David y Hermann (Ej. 3). Añadiendo a Rostal, Oistrakh y Kulenkampff (que empieza con un arco arriba, un pensamiento realmente lateral), ¡nos encontramos con un total de diez soluciones!

Antes de dejar este primer movimiento, echemos una ojeada al antepenúltimo compás (Ej. 4): seis variantes sobre un único detalle.

El buen control del arco pasado lentamente y un hermoso vibrato de velocidad media son esenciales para capturar la serenidad musical del Adagio. La melodía inicial con-

QUODLIBET

Ejemplo 3
1^{er} movimiento,
compases 188-189



Szigeti 1962	1 3	3	2 3	1* 3	3 1* 4 2
Szigeti 1912	1 3	3	2 3	2 3 2	
Rosé 1922		3			
Kreisler 1912	1 3		(0) 2 3		
Joachim 1901			0	2	
F. David		3			
F. Hermann			0	2	

* digitación de contracción



Rostal (a)	1 3
Rostal (b)	1 4
Oistrakh (a)	1 4
Oistrakh (b)	3 2 (l)
Kreisler	1 4 1 (l)
Kulenkampff	1

Ejemplo 4

1^{er} movimiento, compases 252-253

tinúa durante 31 compases y existen 24 indicaciones dinámicas únicamente en la parte de violín. En los compases 32-40 hay un pasaje que requiere que podamos producir un *son filé* y desde crescendos atinados hasta *piano subito*.

Los golpes de arco en las semicorcheas de los compases 41-46 suelen tocarse con excesiva severidad y sin dirección. Este es el tipo de pasaje en el que el violín y el piano deben esforzarse por realizar una articulación similar. Creo firmemente que el violinista no necesita imitar al piano; esta música fue escrita por un gran pianista y la parte del piano muestra, por tanto, una tendencia a “funcionar” con mayor naturalidad que la parte de violín. De nuestros distinguidos editores, tan sólo Oistrakh se muestra contento de empezar en el compás 8 (Do central) ¡con su cuarto dedo! En el compás 25, únicamente Kreisler baja a la primera posición en su segunda cuerda de tripa. En los compases 35 y 39, sólo Rostal utiliza dos arcadas.

En el compás 58, el *subito f* de Rostal coincide con el principio del compás; tanto Oistrakh como Kreisler lo realizan sobre el Mi bemol. En el compás 93, sólo Rostal opta por el arco abajo para los tresillos. En el 105 y el 106, sólo él estipula arco arriba. Rostal

advierde con total acierto que los pizzicatos de los compases 111-113 deben ser resonantes pero no explosivos.

En el Scherzo, los compases 22-35 demuestran una vez más que los grandes intérpretes tienen ideas totalmente diferentes sobre la comodidad técnica. Oistrakh y Rostal siempre eligen los extremos opuestos del arco. Al comienzo del Trío, Kreisler y Oistrakh utilizan un arco abajo; Rostal se inclina por un arco arriba. Aquí, como en otros lugares, no hay duda de que Rostal es el producto de su maestro, Carl Flesch, hasta el más mínimo detalle. Oistrakh es mucho más una creación propia y personal. Su edición de las Sonatas de Beethoven, al igual que su Sonata de Debussy y los Conciertos de Mozart y en La menor de Bach, es sencilla y directa, en marcado contraste con las sofisticadas digitaciones del Concierto de Tchaikovsky de Oistrakh-Mostras (me pregunto cuánto hay de Oistrakh en la edición de esta obra de Tchaikovsky).

El finale está, como el primer movimiento, lleno de contrastes dramáticos. La tensión que encierra esta música salta hacia el oyente ya desde los primeros compases. Desde *p* hasta *ff* en el tercer compás, y de nuevo en el compás 10. La edición *Urtext* ofrece cuidadosamente un puntillo entre paréntesis sobre el *ff* (Ej. 5) y de nuevo en los compases 22-25 (Ej. 6).

Rostal	v	□	v	v	□
Oistrakh	□				

Ejemplo 5
Finale, compás 3

Ejemplo 6
Finale, compases 22-25

Rostal & Kreisler	v (punta)		v	□	v	v
Oistrakh	□					

Rostal y Kreisler suelen ofrecer las mismas digitaciones, por ejemplo en los compases 199-200 (Ej. 7). Rostal cambia de arco después de la primera negra del compás, un recurso para resaltar el legato heredado de Flesch. Esto funciona muy bien cuando el intérprete posee una buena técnica de cambio de arco y disfruta del juego del "legato sin costu-

Ejemplo 7

Finale, compases 199-201

Rostal & Kreisler $\overline{4 \quad 3 \quad V \quad 1 \quad 1}$

Oistrakh $\overline{4 \quad 3 \quad 3 \quad 1 \quad 3 \quad 2 \quad V \quad 2 \quad 1}$

Ejemplo 8

Finale, compases 15-22

Ejemplo 9

Finale, compases 39-42

ras⁷. Desgraciadamente, sin embargo, lo que oímos con demasiada frecuencia es un falso acento.

El motivo de los compases 15-22 es de inmediato tanto delicado como apasionado e inquisitivo, por lo que requiere un fraseo sutil por parte de ambos intérpretes (Ej. 8). A partir del compás 39 (Ej. 9) se produce una estrecha relación con el tema semejante a una marcha del primer movimiento y necesita una fuerte propulsión rítmica.

El motivo del compás 15 reaparece en el compás 107 en modo mayor, con su sentimiento totalmente transformado y pronto nos encontramos en medio de una apuesta fuga que concluye en el compás 165. A partir de aquí se recuerda el material precedente pero se modifica sutilmente. Los compases 242-281 nos conducen suavemente hacia la coda Presto, que incluye un recordatorio del primer tema.

Szigeti y Rostal nos advierten los dos de no tocar el movimiento principal con demasiada rapidez: sólo Allegro, con atención primordial al ritmo. Es entonces cuando el Presto puede producir plenamente su brillante efecto. Esta coda se extiende durante 46 compases y necesita una cuidadosa construcción para llegar con éxito al clímax. Debe repararse en las meticulosas exigencias en relación con la dinámica en diversos puntos. Es funda-

SINFONÍA PARA PIANO Y VIOLÍN

mental respetarlas escrupulosamente. *Forte* para comenzar, *ff* en el compás 300, *fp* en el 304, con los tres *sfz* utilizados como un crescendo, de nuevo *p* en el 308, *f* en el 312, *p* en el 314, *f* en el 316, *p* en el 318 y a continuación el ascenso final hasta el 324. Pero, ¿quería Beethoven realmente que los acordes finales fueran sólo *f*? ■

Traducción: **Luis Carlos Gago**