



Sociedad de Conciertos de Alicante

ARABELLA STEINBACHER, violín

ROBERT KULEK, piano

Jueves, 26 de abril 2018

Teatro Principal de Alicante a las 20'00 h

PROGRAMA

Mozart (1756 – 1791) Violin Sonata No. 18 in sol mayor, K. 301 / 293a

Prokofiev (1891 – 1953) Violin Sonata No. 1 en Fa menor, Op. 80

pausa

Beethoven (1770-1827) Sonata No. 5

A partir de la página siguiente se desarrollan los comentarios al programa.

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (Salzburgo 1756-Viena 1791)

Sonata para violín y piano en Sol mayor K301

Mozart estuvo dos veces en Mannheim, la ciudad que, fundada un siglo antes para servir de lazo comercial entre la Alta Alemania y Holanda, se había convertido en un centro de cultura donde las bellas artes florecían con particular esplendor, incluida la música. En efecto, bajo la dirección del compositor, violinista y director checo Johann Stamitz (1717-1757), en la ciudad, se había creado y perduraba la tal vez orquesta más famosa y de mayor prestigio del mundo, a la sazón gobernada por el todopoderoso *Kapellmeister* Christian Cannabich (1731-1798). La primera ocasión que Mozart estuvo en esta villa, en 1763, y se le permitió tocar ante la corte, era todavía un niño prodigio de siete años acompañado por su madre. La segunda fue en el otoño de 1777, con más de veinte años, acompañado por su padre.

El lugar era, a la vez, un ambiente apto para la vida bohemia, frívola, desordenada y, a veces, excesivamente alegre y disipada. Esta segunda presencia en Mannheim tuvo una influencia enorme y decisiva en el desarrollo, tanto artístico como humano, del joven Mozart, a pesar de que las esperanzas que tenía de convertirse en el compositor de cámara de la corte no se realizaron pues, existían muchas intrigas en contra del «joven genio», cuyas declaraciones públicas solían ser imprudentes, aunque sinceras. El joven Mozart quizá se inclinó más al goce de las facilidades festivas que al aprovechamiento de las nobles posibilidades artísticas de la ciudad y él mismo lo confiesa en un explícito reconocimiento que tiene las características de un *mea culpa* penitencial, que en el día de hoy no pueden sino causar sonrisa a los padres de familia: «Yo, *Johannes Chrysostomus Amadeus Wolfgang Segismundus Mozart*, me acuso de haber vuelto a casa ayer y anteayer -y otros muchos días- a las doce de la noche y de haber estado charlando desde las diez en casa de Cannabich, a menudo, no sobre cosas serias, sino ligeras, e incluso he caído en verdaderas porquerías de pensamiento y de palabra, aunque no de obra».

En Mannheim conoció Mozart a la soprano Aloisia Weber, hermana de Constanza, con la que, años después, en 1782, contraería matrimonio. Su amor por aquella joven cantante, que habría de ser después su cuñada, y que protagonizaría la ópera «*D. Giovanni*» fue apasionado, ardoroso, desprendido y plenamente feliz. Sin embargo, el idilio se rompió porque Mozart, obedeciendo indicaciones muy severas de su padre, accedió a trasladarse a París, a cuya ciudad viajará, junto a su madre, en la primavera de 1778. París le resulta, no obstante, y en agrio contraste con Mannheim, un sitio incómodo y decepcionante donde, además, no se entiende demasiado bien su música. Sus cartas parisienses revelan, por ello, un humor teñido de amargura, bien distante del tono alegre y optimista del tiempo inmediatamente anterior, abatimiento que parece presagiar, ciertamente, el duro golpe que significó la muerte de su madre, en la capital francesa el verano de ese mismo año 1778, muy lejos del hogar familiar en Salzburgo.

Estos acontecimientos de tan diferente naturaleza coinciden con la época en la que Mozart compone *la Sonata para violín y piano en Sol mayor KV 301* que, formando parte del grupo de cinco *sonatas*, con la misma combinación instrumental (K.301, K 302, K.303, K305 y K.296), ven la luz en ese orden cronológico y que, si bien, esbozadas o comenzadas en Manheim, fueron terminadas en París. Dado el diferente ambiente en el que se gestaron y se concluyeron, no es extraño que todas ellas descubran un estado anímico variable y controvertido, delatando que el compositor está como encerrado en sí mismo y sometido, a la vez y, contradictoriamente, ya sea al regocijo de su vida en Manheim o bien a los desasosiegos de su frustrante estancia en París. A esta *Sonata* se sumaron después dos más de piano solo denominadas luego «parisinas» y dedicadas a la princesa María Elisabeth consorte del elector del Palatinado, Karl Ttheodor.

La *Sonata para violín y piano KV 301* es técnicamente la primera, en sentido moderno -es decir en «estilo solístico»- forma parte de un grupo de piezas concebidas entre la serie de composiciones para flauta destinadas al influente musicófilo francés De Jean a quien había sido recomendado en París y la triada de grandes arias de ópera para piano como la K.294 («*Alcandro lo confesso*»), K 295 («*Il cor dolente e afflito*») y K 295a («*Ah, non lasciarmi*»). El ciclo de cinco *Sonatas* en el que se incluye la K 301 posee una especial relevancia por la novedosa relación concertante entre los dos instrumentos (piano y violín), al no estar ya la cuerda como observa Einstein, «condenada», a interjecciones ocasionales» sino a mantener un diálogo y una confrontación competitiva con el teclado. Dejando atrás el esquema de la sonata «clásica» en la que Johann Christian Bach representaba el «viejo» modelo, Mozart traza en la su *Sonata en sol mayor*, K. V. 301 y en las coetáneas 302 y 303, todas ellas esbozadas o comenzadas en Mannheim y terminadas en París, senderos aún inexplorados. No es extraño, por ello, que también todas descubran un carácter introvertido, íntimo, desvelando que el compositor está como encerrado en sí mismo y repetimos y, a la vez, contradictoriamente, a los alegres estímulos de su vida en la villa alemana en el pasado inmediato. No es extraño que también todas descubran un carácter introspectivo, íntimo, desvelando que el, compositor está como encerrado en sí mismo y repetimos, a la vez, contradictoriamente, bajo los alegres recuerdos de su vida en la villa alemana de Mannheim y los desasosiegos de su estancia en la capital francesa.

La Sonata K. V. 301 está influida claramente por los «*Duetti*» de Joseph Schuster (1748-1812) y, por carecer, a diferencia de sus dos hermanas en el tiempo, de movimiento lento, participando por ello, más bien del espíritu lúdico de Mannheim que del atribulado y melancólico y frustrante ambiente vivido en París por Mozart. Esta sonata es, no obstante, una auténtica obra maestra, llena de ideas nuevas y representativas de un verdadero diálogo equilibrado entre los dos instrumentos que intervienen, sin conceder decididamente al violín, como antaño, un papel o unos desarrollos más importantes que los que se confían al piano.

Duración aproximada: 12 minutos

PROKÓFIEV, SERGEI, (Sontskova, Ucrania 1891 - Nikolina Gora, cerca de Moscú, 1953)

Sonata para violín y piano nº 1, en Fa menor, Op.80

Considerado uno de los más finos compositores del siglo XX, Sergei Prokofiev, comenzó su carrera como un «niño prodigio», concertista de piano. En su autobiografía enumera cinco factores principales que dominaron su actividad artística en grado variable y en diferentes períodos: 1) el clasicismo, con una afinidad por las formas indígenas hasta los períodos *Barroco* y *Clásico*; 2) la Innovación, un esfuerzo por hallar un nuevo lenguaje armónico y medios para expresar las más fuertes emociones; 3) la toccata o elemento motor, en el que la vitalidad rítmica juega un importante papel; 4) el lirismo y 5) lo grotesco, de broma o burla, tan típico de piezas como «Sugestión diabólica» (1909).

Compositor desde los cinco años y deliberado provocador en sus primeras obras desde 1895, principalmente realizadas sobre el piano, Prokófiev buscó afanosamente la independencia de las típicas técnicas del siglo XIX, jugando, a la vez, como *enfant terrible*, con sus profesores del Conservatorio de San Petesburgo, anonadados por su genio y como niño mimado con su familia burguesa, orgullosa y sorprendida de su insólito talento. Al día siguiente de la Revolución de Octubre de 1917, casi adolescente, abandonó Rusia durante quince años, alegando que la vida musical soviética, no podía ser propicia para reconocer su valía tanto de pianista como de compositor. Repartió entonces su residencia entre Francia, Estados Unidos y Alemania, consiguiendo que se estrenara en Chicago su ópera temprana «El amor de las tres naranjas» y triunfando luego en París con los famosos Ballets rusos de Diaghilev con sus ballets: «El Bufón», «El paso de acero» y «El hijo pródigo», estrenando, en su largo período parisino posterior, sus tres primeras *Sinfonías*. La serie de sus nueve *Sonatas* para piano, revela a un músico original por su mecánica percusiva así como por su irrenunciable sentido melódico. A partir de 1933 y hasta su vuelta definitiva a la U.R.S.S, en 1938, se convirtió, de modo progresivo, en un músico clásico en lo formal, aunque profundamente imaginativo en el plano armónico, capaz, pues, de los arrebatos motrices más implacables, como de un lirismo de inefable inocencia que daría la gloria a sus ballets «Soviéticos», «Romeo y Julieta» y «Cenicienta». «*Su juvenil causticidad y su inspiración iconoclasta cedieron ante el soplo épico que caracteriza a sus partituras bélicas*» (Tranchefort). En música de cámara no buscó sino las pruebas más difíciles, (*cuartetos* Op. 50 y Op.92) y las experiencias instrumentales novedosas, en espera de la llegada de su obra maestra: **la Sonata para violín y piano nº1 en Fa menor, Op. 80** y su canto del cisne, la *Sonata para violonchelo y piano* en do mayor Op. 119, que señala su filiación con el lirismo romántico ruso. Los primeros esbozos de la *Sonata para violín y piano* en Fa menor Op.80 se remontan al último viaje de Prokófiev a Estados Unidos en 1938 e incluyen la entrada del primer movimiento, la exposición del segundo y los temas del tercero, si bien, no acabó la partitura hasta ocho años más tarde, en 1946, tras

su *Sonata n.º2 para violín y piano en re mayor, Op.94*. La primera obra la resumió así: «*Es de ambiente más grave que la segunda. El primer movimiento Andante assai de carácter severo, podría ser como una introducción ampliamente desarrollada al segundo, un Allegro fogoso y bullicioso pero que tiene un segundo tema largamente elaborado. El tercero es lento, dulce y tierno. El final es rápido y rítmicamente complejo...*».

Introvertida y amargamente apasionada, la obra está dedicada a su compatriota David Oistrakh, que representaba para el compositor la rara alianza del virtuosismo instrumental, el rigor y la pasión contenida. El gran Oistrakh estrenó la obra el 23 de octubre de 1946, con Lev Oborin (al piano), en la Sala Pequeña del Conservatorio de Moscú. La primera interpretación en Estados Unidos tuvo lugar en San Francisco a cargo del virtuoso Joseph Szigeti. Durante los funerales, casi inadvertidos, del compositor (precisamente dos días antes del fallecimiento de Stalin) también Oistrakh interpretó el *Andante assai* de la Sonata para violín n.º1 cuyos fulgurantes pasajes se han considerado: «*como el cierzo que sopla entre las tumbas de un cementerio*» (Tranchefort), así como el *Andante* en *Fa* mayor del tercer movimiento, de lirismo más sereno.

En efecto, el Primer Movimiento *Andante assai*, puede ser considerado como una introducción lenta del siguiente *Allegro*. Después de tres compases en el extremo grave del teclado, tranquilo y solemne, el tema inicial, contemplativo, reviste el carácter austero de los famosos largos haendelianos, hecho confirmado por las propias palabras del compositor que daban la pista de que esta *Sonata* Op.80 fue concebida después de haber escuchado la *Sonata en Re*, de Haendel. Este pasaje, que contiene constantes cambios métricos (3/4, 4/4), utiliza una armonización arcaizante que remite a la *Sonata da chiesa*. El violín, hace su verdadera entrada con el *Poco più animato*, proponiendo un segundo tema, esta vez en *la* menor. El tema, conduce al *tempo primo*, que deja al piano reexponer lo esencial de la introducción. El episodio central lo asume el violín usando dobles cuerdas, evocando un coro a dos voces. El piano conduce de nuevo a un pasaje, donde resbalan las notas del violín en un *pianissimo freddo*, componiendo amplias y fluidas evoluciones como ráfagas de viento. La recapitulación del primer tema, amplificada y rígida, se difumina tras una corta tentativa de recitativo del violín en *pizzicatos*, que parece una desintegración del motivo melódico. El segundo movimiento *Allegro brusco*, en la tonalidad de *Do* mayor adopta una construcción rigurosa con dos temas. El primero, *Marcatissimo e pesante*, es de una inesperada rudeza por parte del violín. La segunda idea es expresada en dos tiempos, en primer lugar, por un *fortissimo* pesante, a continuación, el violín reencuentra la tonalidad más pacífica de *La* menor expresándose en su plenitud, partiendo de un *la* grave heroico, para enunciar una larga frase de treinta y cuatro compases. La exposición termina con una larga coda en tresillos, retornando a la tonalidad principal de *Fa*.

El desarrollo *fortissimo* parte de una serie de acordes con frecuencia de repetición cada vez más acelerada sobre jirones del tema inicial. La coda de la exposición lleva a una transición melódica: *Poco più Tranquillo*, de más suave tensión, que acaba con la

evocación del segundo tema (*Più mosso*). El Tercer Movimiento, *Andante*, en *Fa* mayor, es una meditación más serena, de carácter casi pastoral, con tresillos en el piano que evocan vales imaginarios a lo largo del pasaje en 12/8. Se ha interpretado que, en estos instantes de amor inocente, parece planear la sombra del ballet la «Cenicienta», contemporánea.

El movimiento está construido en forma de *Lied* A-B-A, en el que A es introducido por el piano con una serie de tresillos que el violín retoma en el más perfecto *legato*. Después este motivo pasa a ser el que acompaña al canto del violín, expuesto dos veces, la última con contrapunto del piano, dos octavas más bajo, dando una sonoridad a la vez lírica y sepulcral. B se expresa en un ritmo binario a 12 o 6/8, en un mismo diseño presentado cuatro veces seguidas, en registros cada vez más elevado, para culminar en un pasaje que sirve para realzar el motivo central de este *Andante*, enunciado por el violín y tomado por el piano antes de que vuelva finalmente al violín. El Cuarto Movimiento final, *Allegro*, es una recopilación de todo lo anterior, en el que el compositor hace un recuento de las «bajas» de la pasada «epopeya sobre el hielo». El tema principal, enunciado en sucesión de compases 5/8, 7/8, 8/8, épico y triunfal, es repetido ocho veces. Las cuatro primeras acaban en un acorde de cuatro notas, acorde que, en la quinta ocasión es repetido también cuatro veces, pasando, en la sexta vez, a ritmo 5/8, por el piano. La séptima vez se produce una inversión de los papeles. La última el motivo se transforma y mediante una transición concluye en *pizzicato* y reintroduce el *poco piú tranquillo* del segundo movimiento. Este segundo tema no impone su clima lírico más que una vez, último momento de evocación y de ternura. En el desarrollo, de gran amplitud dinámica y de tesitura, se mezclan motivos melódicos y rítmicos provenientes del primer *Andante*, así como del *Allegro brusco*. La métrica cambiante da a la frase musical una andadura imprevisible e inquietante, sobreviniendo los tres golpes (*reprise* del *Allegro*) exigidos por el compositor al piano, *fortísimoy feroce*.

La coda es una sutil e impresionante integración del *Poco meno* y del *Andante assai* del comienzo. A continuación sopla, de nuevo, un aire glacial y socarrón (con sordino) que parece conducir a la nada. No obstante, surge un último hálito de vida, *piano*, animado por el violín, en una frase muy apacible, en 8/8, en *fa*, último resurgir del clima del segundo tema del *Allegro*, con el que se cierra la obra

Duración aproximada: *Minutos*

LUDWIG VAN BEETHOVEN, (Bonn, 1770 - Viena 1827)

Sonata nº 5 para violín y piano en Fa mayor, Op. 24 “Primavera”

Durante los primeros años vieneses y, en poco más de una década, Beethoven escribió sus diez *Sonatas* para violín y piano. Consciente de haber encontrado un medio que le permitía ganarse la vida y de que el violín era el instrumento en auge del momento, le dedicó un número considerable de horas de estudio, contando con la valiosa ayuda de sus amigos violinistas Wenzel Krumpholtz e Ignaz Schuppanzigh (que, posteriormente, crearía el célebre *Cuarteto* con su nombre y estrenaría muchas de sus obras). No resulta aventurado suponer, pues, que, en comparación con su dominio virtuoso del piano, sintiera una cierta inseguridad con el violín considerando, sobre todo, el alto nivel de exigencia que se demandaba en los selectos círculos musicales de la capital austríaca, en los que se movía, con soltura el compositor, aunque tampoco debió sentirse demasiado incómodo al permitirse, en alguna ocasión, tocar en público sus propias obras para violín y piano, con uno u otro instrumento y, por supuesto, componer como un verdadero intérprete experto. No obstante, su amigo Ferdinand Ries, presente en el estreno de una de las *Sonatas para violín y piano*, pese a ser uno de sus más fervientes e incondicionales admiradores, relata con crudeza la impresión que le causó una de sus actuaciones: «*Era realmente angustioso verlo tocar porque, llevado por su entusiasmo, no se daba cuenta cuando se equivocaba y atacaba un determinado pasaje con una posición errónea de la mano*». De cualquier modo, finalmente, el violín será esencial en la carrera de Beethoven, dedicándole muchas páginas, algunas de las cuales nacieron posiblemente de su fructífera relación con los mejores intérpretes de su tiempo, como Rodolphe Kreutzer, Ignaz Schuppanzigh, George Augustus, Polgreen Bidgetower o Pierre Rode. Si bien ellos no siempre supieron apreciar, en su justa medida, su auténtico valor, cada una de esas piezas testimonia su preocupación respecto a las posibilidades del instrumento y, a pesar de todos los avances considerables que la técnica violinística ha conocido en el curso de los doscientos últimos años, sus acordes y sus figuras ornamentales, de gran audacia, todavía suponen hoy un claro desafío para el ejecutante.

Cuando Beethoven inició la composición de las primeras *Sonatas*, el violín empezaba a sufrir la fuerte competencia de un instrumento emergente, como el pianoforte que, a medida que se perfeccionaba técnicamente (los primeros ejemplares, construidos en la primera mitad del siglo XVIII, eran muy rudimentarios), fue introduciéndose en los hogares hasta convertirse en el instrumento doméstico por excelencia. Sin embargo, antes de llegar a una todavía incipiente clase media, ávida de piezas de música de cámara, capaz de granjearle respetabilidad social, la mayoría de las *Sonatas* eran estrenadas en los exigentes salones de la aristocracia por lo que Beethoven comprendió, rápidamente, que además de permitirle ganarse la vida, podían convertirse en «tarjetas de presentación» ante la audiencia más distinguida por lo que no es extraño que, como joven forastero, recién llegado a Viena, cuyo trabajo despertaba, a la vez que admiración, incompreensión y rechazo, quisiera ganarse el favor de protectores influyentes, dentro de la burguesía más rica e, incluso, fuera de la aristocracia que iba perdiendo poder a medida que se asentaban más en Europa las ideas revolucionarias

francesas. De cualquier forma, la mayoría de las obras de este período fueron dedicadas a importantes y poderosos personajes públicos. Por ello no puede sorprender que, las tres primeras *Sonatas para violín* lo fueran al inevitable Antonio Salieri, el músico más influyente de la corte austríaca, y la *cuarta* y la *quinta* al conde Moritz von Fries, poderoso banquero y mecenas de las artes. Lo que no es óbice para que, en su creación, el compositor tuviera siempre en cuenta las leyes del mercado, del momento, concibiéndolas, expresamente, para ser tocadas y apreciadas, tanto por los profesionales como por los aficionados no sólo en la sala de concierto sino en la propia casa, por lo que el éxito fue tan considerable que, una vez publicadas, se adquirieron de un modo masivo, obligando, en ocasiones, a reimprimirlas. A pesar de su moderada dificultad técnica, resultar agradables al oído, y no pretender la exploración de nuevas ideas musicales, las primeras críticas fustigaron, sin clemencia, a Beethoven, aunque esa indignada desaprobación crecía, no obstante y par aunque esa indignada desaprobación crecía, no obstante y paradójicamente, a la par que la popularidad del propio compositor.

La eclosión del piano determinó a su vez un fácil mercado para *las sonatas* como muestra una carta a Beethoven del editor musical Gottfried Härtel en mayo de 1801: «Puesto que Vd. desea saber qué clase de obras podrían gustarnos más, estas son las sonatas para piano sin acompañamiento o también con acompañamiento de violín, o de violín y violonchelo». Dentro del masivo proyecto creativo de esos años Beethoven expande su abanico escribiendo obras de diferente carácter como las cinco sonatas para piano desde el Op. 22 al Op. 28, escritas en estrecha sucesión aunque, a pesar de admitirse sus ocasionales virtudes, se contemplaron como técnicamente muy difíciles, pero también como «desacostumbradas y emprendedoras» y las tres primeras *Sonatas* para violín y piano Op. 12 sobre las que un crítico declaraba que eran «bastante particulares y sobrecargadas con extrañas dificultades».

Como se sabe por los esbozos que junto a los de su compañera en la menor Op. 23 aparecen en dos cuadernos de notas fechados por entonces, Beethoven inició su ***Sonata para violín n.º 5 en Fa mayor Op. 24*** durante el verano y finales del 1800. El apodo «Primavera» que, aparentemente, no tiene su origen en el compositor, figura en el libro de Wilhelm von Lenz «Beethoven. *Eine Kunststudie*» (Hamburgo 1860) en el que el autor se refiere al término como «bien conocido», tratando de mostrar que los oyentes, desde el principio, habían hallado una metáfora adecuada para los especiales rasgos de la obra, tanto su consistente elegancia melódica como sus insinuantes cualidades musicales. Existen varias fuentes documentales de la obra. La primera de ellas es el conocido como «Manuscrito autógrafo 19» localizado previamente en la *Staatsbibliothek* de Berlín. Desmembrado y repartido entre localidades tan alejadas como Berkeley (California, USA) y San Petesburgo este valioso cuaderno de notas fue reconstruido en una brillante publicación por Richard Kramer y contiene elementos sustanciosos para las revisiones de los *cuartetos Op. 18*, material extenso para la *Sonata de piano en Si bemol mayor Op. 22*, la *Sonata para violín y piano en La menor Op. 23* y un breve pero valioso apunte que parece ser un boceto inicial para el primer movimiento de la Op. 24.

Una fuente más rica para esta última es, sin embargo, el manuscrito «*Landsberg 7*», ampliamente conocido por contener ya ingredientes para los cuatro movimientos de la obra. En este documento, la *Sonata «Primavera»* junto con el Op. 23, sobresale claramente junto a dos diferentes composiciones dramáticas: la *Segunda Sinfonía* y el *Ballet Prometheus*, además de mostrar algunas ideas primitivas para las *sonatas para piano Op. 26* y *Op. 27 n° 1*. Pero además, se dispone de un manuscrito autógrafo de la *Op. 24*, probablemente escrito en 1801, del que falta el final pero tiene una serie de interesantes añadidos en los primeros tres movimientos.

Finalmente, existe una primera edición emitida por *Mollo* en Viena, también en 1801, en la que se ofrecen las dos *sonatas Op. 23* y *Op.24* reunidas en un mismo volumen como «*Opus 23*» pero en el que, curiosamente, la partitura presenta las partes del violín en dos distintos formatos: la del *Op.23* (que denomina *Sonata I*) en tamaño grande vertical y la del *Op. 24* (*Sonata II*) de forma rectangular, apaisada. Al resultar imposible combinarlos, casi inmediatamente después, en 1802, *Mollo*, reeditó las partituras de forma separada, con textos y números opus independientes.

La Sonata para violín y piano n° 5 en Fa mayor Op. 24, corresponde, pues, a una fase intensamente productiva del periodo temprano de la carrera de Beethoven y parece haber evidencias de que inicialmente fue concebida, al menos brevemente, como una obra para piano solo más que como un dúo instrumental. Dedicada como la precedente al co-propietario de la gran banca vienesa *Fries & Cie*, el conde Moritz von Fries, gran melómano, mecenas y coleccionista de obras de arte, por su espíritu cercano al clasicismo y su expresión directa, franca y melódica, se ganó el sobrenombre de «*Primavera*» por el que es universalmente conocida epígrafe, como casi siempre, ajeno a las intenciones de Beethoven, Aunque no puede negarse la pertinencia del título. La obra, cargada de un lirismo contagioso en el que los diálogos entre el violín y el piano evocan sentimientos de júbilo y ternura, con claros aromas mozartianos, resulta innovadora, entre otras cosas, porque en ella, por primera vez en este género, Beethoven adopta una estructura *sonata* en cuatro movimientos, al añadir, en tercer lugar, un *Scherzo*, al igual que hacía en sus *sinfonías* o en sus *sonatas* para piano solo y también por confiar, con audacia, al violín (hasta entonces un instrumento «de acompañamiento») la melodía de apertura en el primer movimiento, aunque el piano retome pronto su ascendencia con el tema inicial, pasando a la cuerda la parte subsidiaria.

El Primer Movimiento *Allegro* está en forma sonata y se abre con un motivo muy bello, de carácter pastoral, una melodía pegadiza, cantada por el violín, con el piano limitado a acompañar con un bajo *ostinato*. El segundo asunto, de un tono menos reiterado, proporciona una gran cantidad de material para el desarrollo. En la recapitulación el violín es el encargado de presentar el tema principal, adquiriendo así un protagonismo que ya no abandonará en el curso de toda la partitura.

El Segundo Movimiento *Adagio molto espressivo lento* y muy *cantabile*, se ve perseguido por los ecos del primero y es un modelo de diálogo fraternal entre los dos

instrumentos. Su único tema, en la línea del *Lied*, que se podría creer extraído de alguna ópera mozartiana, es cantado, alternativamente, para extinguirse, finalmente, como una confidencia interrumpida, en una suerte de extraña vaguedad producida por los trémolos conclusivos. En El Tercer Movimiento, el breve **Scherzo y Trío: *Allegro molto***, es un movimiento bastante rápido, donde el violín y el piano se entrecruzan de modo intempestivo. Sustituye lo que en años anteriores hubiera sido un *minuetto*, pero mantiene su función. Posee un aire alegre y vivo, casi de danza, y es conducido al unísono por violín y piano con sutiles destiempos repartidos entre los dos y un irresistible efecto sincopado, con un ingenioso tratamiento rítmico, considerado como una genial muestra de humorismo musical. El **Rondó finale**, el más original, sin duda, de la partitura es un movimiento equilibrado cuyo estribillo inicia el piano y sigue el violín, que recupera el tono encantador y un tanto ingenuo del primer movimiento. Está basado en un tema de Mozart, el aria de *Vitelia*: «Non più di fiori» de su ópera seria la «*Clemenza de Tito*» en homenaje, ciertamente consciente, a su joven e ilustre predecesor.

Duración aproximada: 23 minutos