## Capítulo II

# **LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)**

# II. 1. Las 32 sonatas para piano

Pestelli señala que la obra de Beethoven puede catalogarse en tres períodos cronológicos, que describe Wilhelm von Lenz en su libro *Beethoven et ses trois styles* de 1852. Las 32 sonatas para piano caben también en una clasificación mediante estos tres períodos.

## II. 1. 1. Sonatas del primer período (hasta 1800)

De las doce sonatas escritas hasta 1800, las del op. 2 "muestran muy claramente la dependencia de Beethoven de la tradición clásica" (HAMILTON 85): la Sonata op. 2 no. 1 en fa menor muestra reminiscencias de Haydn, tanto en forma como en manejo armónico y melódico. Hay que recordar que Haydn y Mozart establecieron de manera definitiva el modelo clásico de la forma *allegro de sonata*. No obstante, sonatas de este mismo grupo, como la op. 2 no. 3 en do mayor, ya parece alejarse de dicho modelo, y se acerca además a la técnica pianística "anti-mozartiana" de Clementi. (PESTELLI 216) La Sonatas op. 7 en mi bemol mayor y op. 22 en si bemol mayor muestran una mayor amplitud politemática y presentan un final en un "amable allegretto", tal como la op. 2 no. 2, característica que también "difiere del final rápido y categórico de Haydn". La op. 2 no. 2 introduce por primera vez en las sonatas al *Scherzo* beethoveniano (había aparecido ya en el Trío op. 1 no. 1) en lugar del clásico *Minueto* y que sería usado ampliamente en toda su obra; el Scherzo no difiere en su estructura con el *Minueto*, pero si posee un carácter más incisivo y humorístico que el segundo.

Con la op. 10 no. 1 se establece un tipo de sonata en tres movimientos (sin *Minueto* o *Scherzo*) que se suma al tipo de cuatro movimientos (la Sonata op. 10 no. 2 también tiene tres movimientos, pero la op. 10 no. 3 retoma el *Minueto* antes del movimiento final). La misma obra inaugura la típicamente expresiva tonalidad de do menor.

La Sonata op. 13 *Pathetique* también en do menor, recurre a una introducción *Grave* en el transcurso de todo el primer movimiento; es claro también el origen del tema

final en uno de los temas del primer movimiento. Estas innovaciones formales, así como las que se puedan encontrar en las sonatas anteriores, estarán presentes y encontrarán desarrollo en obras de siguientes períodos, como indica Pestelli: "En las primeras doce sonatas para piano, Beethoven ha determinado ya todos los caminos que puede recorrer en los próximos años". (217) Completan a las sonatas de este primer período las dos Sonatas op.49 en sol menor y sol mayor, de dimensiones más cortas que todas las demás.

## II. 1. 2. Sonatas del segundo período (1800-1815)

Durante este período las sonatas brindan un rango más amplio de formas empleadas: la op. 26 en la bemol mayor posee una *Andante con Variazioni* en lugar del típico *allegro de sonata* y una *Marcia Funebre* en el tercer movimiento, pasando por un *Scherzo* en el movimiento intermedio. La Sonata *Quasi una fantasia* op. 27 no. 2 comienza con un inusitado primer movimiento *Adagio sostenuto*. También la op.27 no.1 mantiene unidos sus cuatro movimientos en *attaca* continuos, además de que la primera sección es recurrente una y otra vez entre otras que se intercalan dentro del primer movimiento, adquiriendo una forma que parece ser *cíclica*; los demás movimientos también presentan retornos de secciones, y aún de un movimiento a otro. La Sonata op. 31 no. 2 también presenta una breve introducción lenta, que será un elemento recurrente y determinante de la forma en el primer movimiento, tal como anticipara el desarrollo temático de la Sonata op.13.

Sobresalen en este período la Sonata op. 53, dedicada al Conde Waldstein, en do mayor y la Sonata op. 57 en fa menor de 1804. Ambas presentan una disposición de movimientos en Rápido – Lento – Rápido, valiéndose de la forma *allegro de sonata*, tema con variaciones o *rondo*, pero el orden formal dentro de cada movimiento se ha extendido dado poseer temas "de un poder tal que requería una estructura de una tensión y concentración hasta entonces desconocida para soportar su desarrollo natural". (PESTELLI 484) En el primer movimiento de la op. 53, la *Coda* llega a extenderse tanto que puede ya considerarse como una "cuarta sección" del *allegro de sonata*. (HAMILTON 89)

Por un período de 5 años Beethoven no escribió sonatas para piano, pero para 1809 "madurará un grupo de obras de concepción más reposada, siempre sedientas de invenciones pero sin la amplitud sinfónica o afirmaciones solemnes". (PESTELLI 224) Dentro de esta producción se encuentran la Sonata op. 78 en dos movimientos, a la cual

Beethoven se refiriera como su favorita, y la Sonata op. 81a *Das Lebewohl* de un carácter "casi programático"; en 1814 la Sonata op. 90 en dos movimientos se posiciona en los linderos de estilo que caracterizarían al tercer período. (GROUT 484)

### II. 1. 3. Sonatas del tercer período (1816-1822)

Las sonatas del último período son las opp. 101 en la mayor, 106 en si bemol mayor, 109 en mi mayor, 110 en la bemol mayor y 111 en do menor. Hamilton se refiere a las sonatas del tercer período como obras que "sobrepasan todas las barreras de la tradición, empleando y adaptando formas sobre una base enteramente nueva". (90) Beethoven abandona las indicaciones en italiano por alemanas y los movimientos sobrepasan en mucho los parámetros formales clásicos. Así, el *Tema con variaciones*, forma usada en el tercer movimiento de la op. 109 y en la segunda parte del tercer movimiento de la op. 110, explora latitudes que van más allá de las variaciones usadas anteriormente dentro de una sonata. Además del *Tema con variaciones*, Beethoven se apoya en fugas para la construcción otros movimientos: el *Allegro risoluto* del movimiento final de la op. 106 presenta una *Fuga a tre voci con alcune licenze*; también el *Allegro ma non tropo* final de la op. 110 es una fuga; además las sonatas opp. 101 y 109 presentan tratamientos fugados en sus movimientos finales: una fuga como desarrollo de la forma sonata y la otra como variación final. Ante la utilización de estas formas se debe tomar en cuenta cierta afinidad que Beethoven sintió con la música y formas de Bach durante este período.

De este grupo de sonatas, la op. 106 es la que realmente adquiere dimensiones monumentales, impulsado en parte por el piano de 6 octavas construido por Broadwood, enviado desde Londres en 1818. En esta sonata Beethoven retoma las indicaciones en italiano, relegadas por las alemanas en muchas obras de este período. (PESTELLI 228) Pestelli también indica, de este grupo de sonatas a diferencia de las del segundo período:

El rechazo de la visión omnidramática se constata en las introducciones suaves de los opp. 109 y 110: ya no queda nada de esos comienzos fulminantes que en unas cuantas notas trazaban con líneas claras el juego de fuerza de toda la sonata. [...] El Beethoven de los años veinte del siglo XIX no puede verse ya a sí mismo preparando un segundo tema o uniendo una reexposición con el desarrollo, es mejor una variación que saque temas en cada compás y que al final los hunda, luz con luz, en una sola guirnalda de trinos.

(229)

#### II. 2. Estilo musical

## II. 2. 1. <u>Desarrollo temático y forma allegro de sonata</u>

Se puede recalcar la variedad de formas que se encuentran en las 32 sonatas y que se han descrito en la sección anterior, Pestelli ilustra tal riqueza:

Una mirada circular abarca también la relación recíproca de todos los movimientos: sonatas que se abren sobre adagios preludiantes, introducciones lentas que, en contra de toda costumbre vuelven al interior del allegro (como en la *Sonata patética* op.13) condicionando su estructura, últimos movimientos que atraen sobre sí el adagio o Scherzo anteriores, a los que no permite que terminen.

(213)

Hay que recordar que dichos novedades en las formas de los movimientos se han dado por un proceso que culmina con las últimas cinco sonatas y que presentan ya una fisonomía totalmente alejada del modelo heredado por Haydn y Mozart: amplias formas de variaciones y fugas; primeros movimientos apacibles y serenos, lenguaje armónico alejado del estilo clásico, nacido en el estilo galante, y un lenguaje idiomático del piano ajeno por completo a una escuela heredada del clavecín. Estas características apuntan invariablemente hacia la música venidera de los compositores románticos, que parece que han sido absueltos de la forma sonata, dada la dirección que marcó Beethoven.

No se debe perder de vista, no obstante, que esta forma, el *allegro de sonata*, está presente "como marco de referencia fundamental" en toda su producción musical. Beethoven nació en la práctica plena de esta forma, llevándola posteriormente a una evolución. Ha diferido de Mozart y Haydn al romper los "equilibrios que sostenían" la claridad en la diferenciación entre sus secciones: una característica de la forma haydnista y mozartiana es la sutura entre las diferentes secciones, característica ante la cual Beethoven recarga la sección de desarrollo en función de y hacia la reexposición. Así, aunque Beethoven demuestra algunos "valores estáticos en la evidencia de los temas", característica presente también en su manejo armónico, demuestra también "valores dinámicos" en su refluir de una sección a otra. (PESTELLI 212-213)

Otra característica importante en el estilo personal de Beethoven es la del manejo que da a los temas. Dado el crecimiento que hizo de las formas, debió prestar cada vez más atención al trabajo de los temas con miras a dicha evolución formal. Los temas pues,

poseían una función sumamente importante en el plan tonal y de forma que recibirían las obras; se volvieron así no más complejos sino muchas veces muy sencillos, pero con un potencial retórico que ayudaría a su manejo a través del desarrollo de la composición, se puede recordar el tema de la Quinta sinfonía. (CROCKER 419) También es muy importante la reciprocidad que existe entre el manejo del material temático y la estructura de la forma, considerando ésta como la finalidad última del proceso de composición. (DAHLHAUS 52 y ss.) El desarrollo del material temático de Beethoven está siempre en función de su forma allegro de sonata: el "desarrollo lógico", dado la variación de los temas, no es un desarrollo o variación per se, sino un elemento que permite a la forma exista. Así tenemos que las transiciones de Beethoven se convierten en entes temáticos que no desmeritan mucho del primero o segundo tema, pero esta evolución en el peso de la transición se justifican sólo en cuanto que la estructura formal de la pieza se logre satisfactoriamente como un todo. De la misma manera, las introducciones lentas, que permiten ser depositarios de temas a tratarse con miras a la forma como un todo, o las largas Codas, que crecieron tanto más que las transiciones, se convierten en auténticas partes y secciones, no incidentales, de la forma. Dahlhaus dirige sus argumentos hacia el hecho de que entre todas las características del estilo de Beethoven, hay que tener muy en cuenta las innovaciones formales gracias al manejo de los temas, así como la invención temática siempre en función de dichos logros formales.

## II. 2. 2. Armonía

El idioma armónico de las obras de Ludwig van Beethoven es básicamente tonal, como Haydn y Mozart, y su plan de progresión armónica muy sencillo en realidad. Sus progresiones oscilan usualmente entre las tríadas fundamentales I y V, o V<sup>7</sup> y las resoluciones de esta dominante. Los primeros compases de la Sonata op. 2 no. 3 muestran este tipo de progresiones básicas muy comunes en Beethoven:

Figura 2.1 Beethoven: Sonata op. 2 no. 3, 1er mvto., compases 1-4



Llega a haber momentos en que la sencillez de la progresión V-I llega a estar tan sobreentendida que la formula cadencial se ve reducida de  $I^6_4-V-I$  a  $I^6_4-I$ , como es el caso del final del primer movimiento de la Sonata op. 111 donde la cadencia queda finalmente vii $^\circ-I^6_4-I$ , prescindiendo de  $V^7$ :

Figura 2.2 Beethoven: Sonata op. 111, 1er mvto., compases 155-158



El uso de disonancias no lleva a realizar modulaciones, como es el caso de Mozart, sino que se vuelve un apoyo en la creación de dominantes auxiliares que acentúan la función de los acordes a los que resuelven. Existe un caso, en la sonata *Das Lebewohl*, donde la disonancia provocada por la ejecución simultánea de I y V no posee razones de dirección armónica tanto como razones programáticas, al traslapar sobre sí misma a la palabra *Lebewohl*, que es la que da origen a este tema:

Figura 2.3 Beethoven: Sonata op. 81a, 1er mvto., compases 223-237



Existen, a manera de excepciones, casos en los que la disonancia no funge como en las menciones anteriores, por ejemplo cuando la resolución de una apoyatura se anticipa (la y si bemol de los c.35-38 del *Minueto* de la Sonata op. 2 no. 1 en la Fig. 2.4); y cuando se alternan una nota armónica con un semitono bajo, creando una especie de tensión dado la figura resultante de trino, que no implica necesariamente un cambio o pretensión armónica (como en los primeros compases de Sonata op.12 no.1 para violín y piano).

Figura 2.4 Beethoven: Sonata op. 2 no. 1, 3er mvto., compases 31-40



Crocker indica que la intensidad por la que se caracteriza la armonía de Beethoven, no se debe a sus progresiones, que ya se dijo son muy sencillas, sino a una subordinación de estos acordes a un plan amplio. Así, al dar mayor amplitud en la duración de los acordes pertenecientes a sus progresiones, adquirían una importancia acústica que se traduce en un mayor y más tenso significado tonal. Crocker continúa diciendo que este alargamiento del tiempo armónico permitía también una asimilación mejor de acordes de séptima o más disonantes, que la música de Haydn también poseía aunque menos perceptibles que en Beethoven al ser más fugaces. (417) Pestelli ilustra respecto a lo mismo: "no suelen ser raras las recurrencias de dominante que retrasen la resolución en 18 o 20 compases, o bien afirmaciones fantasmagóricas en tónica, de duración análoga". (213)

## II. 2. 3. Melodía

Extraída de la progresión I – V encontramos el intervalo de 4ª, ampliamente usado por Beethoven y que pone en evidencia la, tan citada anteriormente, importancia que poseen las progresiones sobre los acordes tonales básicos. La melodía en el bajo a partir del compás 57 de la Sonata op. 14 no. 1 es un ejemplo de esto:

Figura 2.5 Beethoven: Sonata op. 14 no. 1, 1er mvto., compases 53-58



A otros intervalo melódicos, como el de 6ª, los caracteriza cierta intensidad expresiva que posee al ser delineados ascendentemente. El ejemplo siguiente corresponde al segundo movimiento de la Sonata op. 53:

Figura 2.6 Beethoven: Sonata op. 53, 2do mvto., compases 1-3



Es también característico el recurso de figuras melódicas elaboradas a partir de un mordente, el resultado posee una cualidad melódica propia que va más allá de del simple adorno, como en el *Minueto* de la Sonata op. 2 no. 1:

Figura 2.7 Beethoven: Sonata op. 2 no. 1, 3er mvto., compases 41-46



En muchas situaciones se pueden observar el manejo de varios estilos usados para la construcción melódica en una misma obra. Por ejemplo, en el *Allegro* de la Sonata op. 2 no. 2 se tiene un primer tema en un estilo polifónico que coexiste de una manera contrastante pero natural con un segundo tema claramente homofónico. De manera similar, el *Prestissimo* de la Sonata op. 109 posee un estilo más bien instrumental (c. 105 y ss.), donde repentinamente son insertas pequeñas secciones que sugieren más bien su origen en corales (c. 95):

Figura 2.8 Beethoven: Sonata op. 2 no. 2, 1er mvto., compases 90-113



El movimiento inicial de la Sonata op. 111 es un movimiento que inicia a la manera de una *Obertura*, luego posee un estilo más pianístico, dentro de esta escritura son insertos también secciones más cantables. Considerando también a la *Arietta* del segundo movimiento, se puede afirmar la coexistencia en un mismo todo de varios y muy diversos estilos melódicos dentro de esta obra.

Además de lo anterior, se pueden tener otras consideraciones para con las melodías de Beethoven. Pestelli señala que una cualidad melódica de Beethoven, a pesar de basarse en construcciones instrumentales y/o vocales, es una irreconocibilidad inmediata de su origen instrumental o vocal. Reconoce que "siempre está presente una raíz instrumental en la melodía de Beethoven", así como un gusto especial por el *recitativo instrumental*; pero esta raíz está dejada de lado y la ausencia de límites de diferenciación, entre estilos instrumentales o vocales, dan paso a una mayor naturalidad en sus melodías. (214) Las melodías usadas en sus obras para piano y en cualquier instrumentación son, por lo tanto, más melodías, en el sentido estricto, que melodías *para* algún instrumento.

#### II. 2. 4. Ritmo

El ritmo parece ser también un elemento en el que muchas innovaciones de Beethoven son fácilmente distinguibles. El *sforzato* tan usado por Beethoven se convierte en un elemento que para mover el eje del tiempo fuerte a uno débil, así como un refuerzo para las síncopas. Crocker enfatiza mucho el hecho de que Beethoven se encontraba en una búsqueda constante de patrones rítmicos enérgicos y originales. Así, el uso de patrones puede ser muy incluyente, como en el primer movimiento de la Sonata op. 2 no. 2 (c. 20 y ss.), donde pone en juego figuras binarias con ternarias:

Figura 2.9 Beethoven: Sonata op. 2 no. 2, 1er mvto., compases 18-38



En los casos donde se utilizan ritmos heredados de la danza, se observa el manejo que de dicho ritmo como elemento constructivo hace Beethoven. En el segundo tema de la Sonata op. 31 no. 1 el ritmo de danza aparece primero como tema cantante, cambia a voces graves y luego funge como motivo modulatorio (c. 66 y ss.):

Figura 2.10 Beethoven: Sonata op. 31 no. 1, 1er mvto., compases 61-73



Un ejemplo de un origen claramente vocal para el ritmo puede ofrecerlo el tema principal de la Sonata Op.81a. La raíz rítmica del tema se encuentra en la declamación prosódica de la palabra *Lebewohl*, que posee una mayor acentuación en la primera sílaba que en la segunda, y ésta una mayor que la última. El caso, no obstante su singularidad, no permite generalizar otros ejemplos. La agógica vocal no es una regla aplicable en la música de Beethoven, dicha agónica no llegó a tener una importancia tal como lo tuvo con Mozart o Bach; más bien parece tener una dinámica puramente musical e instrumental, con un "decurso de continuas irregularidades agógicas en una intermitencia de aceleraciones y distensiones" (PESTELLI 214), que concuerda con lo dicho en párrafos anteriores.

## II. 2. 5. Textura

La textura de sus sonatas para piano es igualmente variada y con diversos orígenes, al menos hasta antes de la Sonata op. 31 no. 1, que se orientase hacia una escritura idiomáticamente propia del piano, por ejemplo con el fraseo de los arpegios distribuidos de acuerdo a cambios de posición paralelos en ambas manos:

Figura 2.11 Beethoven: Sonata op. 31 no. 1, 1er mvto., compases 39-45



Se pueden extraer ejemplos de varios tipos de textura que representan una influencia en la escritura de las sonatas para piano. Hamilton sugiere que un tipo de "efecto orquestal" está presente en la Sonata op. 53, donde, a la repetición del patrón de dieciseisavos varias veces en diferentes registros, le asocia el uso de un fagote, flauta, clarinete u oboe. (90) El pasaje citado comienza en el compás 95 del siguiente fragmento:

Figura 2.12 Beethoven: Sonata op. 53, 1er mvto., compases 93-99



El *Largo appassionato* de la Sonata op. 2 no. 2 parece sugerir la textura de un cuarteto de cuerdas dada la función que parecen adquirir las voces de acuerdo a su tesitura, por ejemplo un *pizzicato* en los chelos mientras violines y viola mantienen un sustento armónico con sus notas *tenutas*:

Figura 2.13 Beethoven: Sonata op. 2 no. 2, 2do mvto., compases 1-3



En sus últimas sonatas, Beethoven se ayudó de la disminución y aumento de voces de acuerdo a las necesidades propias de cada momento, constituyendo un recurso propio de las texturas utilizadas durante el último período y que pueden encontrar cierta relación con un empleo similar en la música instrumental de Bach.

#### II. 2. 6. Vibración

Una característica presente también en la escritura para piano el piano de la cual parece haberse ocupado Beethoven es la de la vibración de las cuerdas del piano:

La cantabilidad intensa, grave y conmovedora es una constante de los movimientos lentos y se coloca de preferencia en el registro central, con escritura de las armonías muy densa y en condiciones de favorecer la vibración por simpatía, prolongando y enriqueciendo la sonoridad. [...] El desarrollo hacia un sonido largo y sostenido, está unido al uso del pedal de resonancia, que Beethoven empieza a indicar a partir del Concierto op. 15.

### (RATTALINO 56)

Las indicaciones *Ped.* de Beethoven en muchas de sus sonatas ponen de manifiesto la importancia que debieron tener para él usar el recurso de vibración por simpatía en determinados pasajes. Además de la vibración obtenida con el pedal de resonancia, que detiene la función de los apagadores, se puede hacer mención la lograda por el efecto propio de percutir la cuerda mediante la acción de tocar la tecla. Estos efectos pueden considerarse como parte de la búsqueda de recursos que a lo largo de toda su escritura para piano ocupó a Beethoven. Al inicio de la Sonata op. 28 encontramos un caso en el que se presentan ambos tipos de vibración, tanto de percusión como de resonancia:

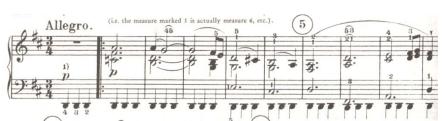


Figura 2.14 Beethoven: Sonata op. 28, 1er mvto., compases 1-8

Con la percusión continua de la nota *re* durante más de 30 compases se obtiene un efecto que debió ser muy característico en el *pianoforte*. Con el mismo procedimiento de percusión continua de una nota, en este caso cuatro notas armónicas, se observa una intención semejante en la Sonata op. 53:

Figura 2.15 Beethoven: Sonata op. 53, 1er mvto., compases 1-3



El efecto de la vibración obtenido entonces mediante una percusión continua se desarrolla a lo largo de todo el *Allegro con brio* expuesto anteriormente: cuando no con la repetición de intervalos armónicos, se observa una percusión continua de intervalos melódicos, así como de acordes quebrados. El efecto de *senza vibrato* debió haber sido tomado en cuenta también dadas las indicaciones de *una corda* y *con sordina* o *sin sordina* que se encuentran en las indicaciones de sus conciertos

Otro elemento asociado a la vibración en el mecanismo del piano es el del uso de los trinos, iniciado en el segundo período, pero de especial efecto en las sonatas del último período, como en el caso de este fragmento, tomado del final de la Sonata op. 109:

Figura 2.16 Beethoven: Sonata op. 109, 4to mvto., compases 6-10



Rattalino dice, acerca del colorismo logrado con estos trinos:

La ejecución de melodía y trino con la misma mano, que abre la posibilidad de añadir un acompañamiento ritmicoarmónico, crea efectos ilusionísticos, efectos de ejecución a tres manos, que asombraban a los contemporáneos y que todavía hoy suenan fascinantes

(59)

El recurso de la vibración en el piano, establece un miramiento sin antecedentes del instrumento en cuanto al aprovechamiento de los recursos mecánicos de éste, con el objetivo proveer a la ejecución de timbres y colores que desembocarán finalmente en los cauces que marcarán en el futuro Chopin y Debussy.

#### II. 2. 7. Simbolismo

Acerca del significado simbólico que posee la música de Beethoven, y ante las innumerables interpretaciones que confirman una "aspiración a saltar el foso de la música pura que Beethoven provocó", Pestelli dice que detrás de su música "no hay más que notas". Pero también reconoce que es imposible que no se formule una pregunta al respecto cuando sobre la figura de Beethoven existe un "tantalismo de significados". (215) En el estudio de Sullivan, *Beethoven, su desarrollo espiritual*, se aboga, sin una postura pretenciosa, por algún tipo de ambivalencia simbólico-musical:

La cualidad de esta experiencia [audición de obras de Beethoven] ha hecho que muchos escritores llamen a esta música "mística" o "metafísica". Pero cualquiera que sea el significado que se quiera dar a estos términos, la música en cuestión es verdaderamente la expresión por parte de Beethoven de la síntesis final que logró entre los elementos primarios de su existencia

(59)

No se pueden dejar pasar tampoco las afirmaciones de Schindler, quien fuera secretario y amigo de Beethoven, acerca de la idea "poética" que poseían cada una las sonatas para piano. Schindler dice que muchas sonatas como las op. 14, op. 2 no.1, op. 13 y op. 27 no.2 eran cuadros de sentimientos. En un pasaje de la Sonata op. 14 no. 1 se refiere así ante la ejecución de Beethoven: "el oyente podía imaginar que veía en realidad al amante y que le oía apostrofar a su terca enamorada". (qtd. in SCHÖNBERG 73) Sullivan, por otro lado, trata de exponer en términos generales algunas cualidades simbólicas que pueden encontrarse en esta música:

Las principales características de la actitud plenamente madura de Beethoven ante la música han de hallarse en la comprensión del sufrimiento y en la comprensión del heroísmo de la realización. [...] La capacidad de Beethoven para una profunda y apasionada comprensión del sufrimiento necesitaba, si no quería verse reducida a la impotencia, una correspondiente capacidad de resistencia y un enorme poder de autoafirmación. (56-57)

Schindler habla también de dos principios simbólicos presentes en las sonatas para piano, y que parecen coincidir con el "sufrimiento" y el "poder de autoafirmación" que menciona Sullivan: el *Suplicar* y el *Resistir*. Schindler mencionan además algunos casos dentro de las páginas de las sonatas para piano donde parecen encontrarse estos dos principios: en el compás 8 del primer movimiento de la Sonata op. 14 no. 2 (Fig. 2.17) inicia "suavemente el principio de la súplica". (qtd. in SHOENBERG 73) Tal súplica, enfatizada por el *sf*, parece confirmada por la repetición que se apoya por una insistencia rítmica lograda por el cambio de octavos a dieciseisavos en el compás 11:

Figura 2.17 Beethoven: Sonata op. 14 no. 2, 1er myto, compases 5-16

En el pasaje de la Sonata op. 31 no. 2, que se muestra a continuación, parece existir un diálogo entre el "suplicante" en la voz superior y un frío "rehusante" en la voz inferior (c. 21-30), esta característica sección parece estar claramente fundamentada sobre el principio de *suplicar*.



Figura 2.18 Beethoven: Sonata op. 31 no. 2, 1er mvto., compases 18-30

Otros elementos que pueden estar cargados de alguna significación simbólica pueden encontrarse en las relaciones armónicas, melódicas o rítmicas de las sonatas. Es típico el cambio de modo mayor a menor, dentro de un mismo acorde, que aparece súbitamente en muchas de las progresiones que utiliza Beethoven, como es el caso de un pasaje (c. 10 y 12) al inicio de la Sonata op.14 no.1:

Figura 2.19 Beethoven: Sonata op. 14 no. 1, 1er mvto., compases 9-14



El color del modo mayor, al ser una armonía acústicamente abierta y en completa simpatía de armónicos, puede relacionarse con estados o situaciones claras o abiertas, mientras que la tonalidad menor, con una cualidad acústica poco más obtusa y en menos simpatía de armónicos, puede relacionarse con cualidades más bien obscuras e introvertidas. La vacilación existente entre estos modos no desemboca realmente en un cambio de modo, sino que parece indicar la vacilación también los estados de ánimo o afección que Beethoven quisiera comunicar.

Otro caso lo da la tensión propia de los acordes de séptima de dominante que es aprovechada para anticipar la tensión y el dramatismo que una obra posee, como en los primeros compases de la Sonata op. 13 (Fig. 2.20), obra curiosamente intitulada con una referencia al término griego *Pathos*, que significa padecimiento o dolencia.

Figura 2.20 Beethoven: Sonata op. 13, 1er. mvto., compases 1-2



La figura rítmica con puntillo parece hacer alusión a un patrón propio de las marchas: en la Sonata op. 101 aparece la indicación *Vivace alla Marcia*. El movimiento lento a manera de *Inroduzione* de la Sonata op. 53 (Figura 2.6) presenta también el motivo, donde tal referencia, con el apoyo sobre la nota larga, parece apoyar el ritmo continuo e

implacable necesario para este movimiento. Este patrón rítmico es común en situaciones distintas, como la del segundo movimiento *Abwesenheit* de la sonata op.81a donde también parece reafirmar el principio de *resistir* en un ambiente que desenvuelve el de *suplicar* (Fig 2.27).

La oposición entre los registros agudos y graves también parece poseer cierta significación especial. La Sonata op.111 presenta a lo largo de todo el primer movimiento dinámicas especiales para los registros agudos y graves: es fácil encontrar profundos bajos cargados de matices *forte*, mientras que los registros agudos y con una textura mucho más sutil son muy característicos al aparecer con matices suaves. El inicio es totalmente grueso en el bajo, mientras que el final del movimiento parece muy liviano en los registros agudos. El ensanchamiento propio de los registros graves parece acentuarse por lo anteriormente dicho y adquiere una cualidad que puede relacionarse con un peso físico grande y que parece afianzarlo a una naturaleza más *terrenal*; por otro lado, la ligereza que adquieren los pasajes agudos parece poseer una falta de peso que, los ubica en latitudes no precisamente terrenales. Esta cualidad entre los registros agudos y graves parece encontrar un apoyo más en pasajes como el inicio de la Sonata op. 57 donde la dirección de un pasaje en modo menor es descendente, mientras que la dirección de un pasaje en modo mayor es ascendente.

Un recurso que también merece mención en este apartado es el regreso casi "místico" que hacen algunos de los primeros temas rumbo al final del último movimiento. Por ejemplo hacia el final de la Sonata op. 2 no. 3 (Fig. 2.21) reaparece nuevamente el primer tema de la sonata (Fig. 2.1) reacomodado en el tiempo ternario del último movimiento y modulado, propenso a desaparecer nuevamente (*callando*, *rall*, *p*). Otras sonatas presentan recursos similares, también con temas de segundos movimientos o regresos dentro del mismo primer movimiento.

Figura 2.21 Beethoven: Sonata op. 2 no. 3, 4to mvto., compases 299-304



## II. 3. Sonata op. 81a Das Lebewohl

La Sonata op. 81a corresponde al número 26 dentro del corpus de las 32 sonatas para piano de Ludwig van Beethoven, fue compuesta entre 1809 y 1810 y está dedicada a su amigo el Archiduque Rodolfo en relación a su partida de Viena el 4 de mayo durante la ocupación francesa de 1809. El mismo Beethoven ha titulado a la sonata y sus movimientos con los siguientes epígrafes: *Das Lebewohl, die Abwesenheit, das Wiedersehn* (El adiós, la ausencia, el retorno). Fue publicada en julio de 1811 con títulos en francés: *Les adieux, l'absence et le retour*, ante lo que Beethoven muestra claramente su posición en una carta a los editores Breikopf & Härtel:

"Veo que han publicado algunas copias con un título en francés. ¿Por qué? 'Lebewohl' es muy distinto a 'les adieux'. Uno pronuncia la primera forma desde el corazón, a una persona en específico; la segunda manera a una congregación o ciudad completas."

### (qtd. in DAHLHAUS xxi)

Los movimientos de la sonata poseen los siguientes aires: I. "Das Lebewohl". Adagio – Allegro, en mi bemol mayor; II. "Die Abwesenheit". Andante, y la indicación en alemán: In gehehder Bewegung, doch mit viel Ausdruck (en un movimiento que camina, no obstante con expresión), en do menor; III. "Das Wiedersehen". Vivacisimamente – Poco andante, en mi bemol mayor

De acuerdo a Pestelli, después de 1808 y de un aparente deceso creativo "madurará un grupo de obras de concepción más reposada, siempre sedientas de invenciones, pero sin amplitud sinfónica o afirmaciones solemnes". (224) Las obras a las que se refiere son las sonatas opp. 78, 79 y 81<sup>a</sup>, los cuartetos opp. 74 y 99, los *Lieder* op.75 y finalmente el Trío op. 97. El manejo temático y su relación para con la forma, como primicia de estilo, que se comentaba en la segunda parte de este capítulo, está en mucho de manifiesto en la Sonata op.81a, como se verá más adelante.

Como ya se mencionó, la Sonata op.81a posee epígrafes que pueden apuntar a definirla, sin mayor problema, como una obra programática; hay que recordar nuevamente que Schindler menciona que cuando Beethoven hablaba de alguna de sus sonatas, siempre expresaba una idea poética en torno a ella, a pesar de que su intención fuese expresarse directamente con la música. Por otro lado, existen argumentos que apuntan a entender esta

sonata como un objeto estético dado su logro puramente musical, y no sólo por el carácter de la anécdota biográfica.

#### II. 3. 1. Primer movimiento

Parece ser que un análisis temático y de forma permite entender la congruencia de la obra más allá de la supuesta justificación programática. El análisis de esta sonata que hace Carl Dahlhaus expone varios elementos de desarrollo temático sobre el primer movimiento (34-41). Se toma como referencia dicho análisis para presentar a continuación algunos aspectos del desarrollo temático en el primer movimiento. El tema de la sonata está claramente expuesto en los primeros compases del *Adagio*: las notas *sol*, *fa*, *mib*, a las que se coloca la palabra *Lebewohl* dividiendo cada sílaba para cada nota (Fig. 2.22a). Este tema se restituye en una segunda oportunidad sobre VIb, abriendo la expectación a la espera de una resolución de una cadencia auténtica que finalmente no llega en el *Adagio*. El tema *Lebewohl* es un motor primigenio a lo largo del Allegro: se presenta nuevamente, aumentado en figuras de blancas y negras *tenutas*, durante los primeros compases del *Allegro* con la ampliación de la nota *lab* al iniciar el tema (Fig. 2.22b), constituyendo también el primer tema del *Allegro*.

Figura 2.22 Beethoven: Sonata op. 81a, 1er mvto, compases 1-2 (a) y 18-19 (b)



El tema principal vuelve aparece en la transición hacia el segundo tema, dibujado en el bajo e invertido en la voz soprano, en los compases 35-38 (Fig. 2.23). El segundo tema lo constituye nuevamente el tema *Lebewohl* en figuras de redondas (c. 50-52) con el cambio de carácter a *espressivo* (Fig. 2.24).

**Figura 2.23** Beethoven: Sonata op. 81a, 1er mvto., comopases 35.38



**Figura 2.24** Beethoven: Sonata op. 81a, 1er mvto., compases 50-52



El primer tema del *Allegro* funge también como transición hacia el desarrollo, lo que aminora la sutura entre ambas secciones. El desarrollo está básicamente compuesto de dos elementos temáticos: dos notas derivadas del tema *Lebewohl* en la parte de la mano derecha y la figura rítmica del primer tema del *Allegro*, derivado también del tema *Lebewohl* (Fig. 2.25), en la mano izquierda. Para el regreso a la reexposición, Beethoven se apoya por completo en el elemento rítmico del primer tema usado en el desarrollo para reintroducir dicho primer tema sin que suavizando el cambio de sección.

Figura 2.25 Beethoven: Sonata op. 81a, 1er mvto., compases 79-87



La reexposición posee el mismo seguimiento de la exposición, orientando la dirección armónica hacia I (Eb). La *Coda* representa una sección importante en dimensiones (55 compases) y está básicamente dominada por el tema *Lebewohl* y los grados armónicos I y V (Fig. 2.26 a partir del compás 197). Hacia la parte media de esta *Coda* destaca el momento en que, al condensarse tanto el tema *Lebewohl*, se sobreexponen la armonía de cada una de sus partes (I y V) creando un choque disonante peculiar que no parece tener función alguna en el plan progresivo armónico (Fig. 2.3), unos compases adelante se restituye el dominio tonal de Eb. Como se mencionó en la sección de Estilo de este capítulo, la disonancia parece más bien obedecer razones programáticas: como si dos emisores pronunciaran *Lebewohl* continuamente y en la confusión las emisiones se encimaran una sobre la otra. No obstante, este resultad no tiene un peso argumental dirigido a definir tajantemente a la obra como programática, tanto como refuerza la amplia condensación temática que se viene describiendo en los últimos párrafos.

Figura 2.26 Beethoven: Sonata op. 81a, 1er mvto., compases 193-204



La forma *allegro de sonata* queda cumplida cabalmente en el primer movimiento del op.81a, posee además una introducción lenta que provee del tema que se desarrollará durante todo el movimiento y una *coda* de dimensiones considerables. La música de esta sonata se logra por el desarrollo temático que ocurre dentro de todo el movimiento, y no como un desarrollo programático de la partida, ausencia y retorno del Archiduque Rodolfo. No hay que suponer, no obstante, que el elemento extra-musical no existe pues sería tratar de desmitificar una realidad: el primer tema está construido sobre el vocablo alemán *Lebewohl* (la indicación está hecha por el mismo Beethoven) con todo y la acentuación prosódica de dicho vocablo. Se refrenda el hecho de que no existe una "historia contada" en esta sonata, más sí un minucioso desarrollo temático, justificando así su existencia como objeto estético, partiendo de una referencia extra-musical (*Lebewohl*, dada la dedicatoria) para la creación del tema a desarrollar.

#### II. 3. 2. Segundo movimiento

El segundo movimiento *Andante espressivo* presenta una forma binaria A B A' B' con *Coda*. El primer tema (parte A) pone de manifiesto en principio de *resistir* frente al de *suplicar* que menciona Schindler y que puede ser además asociable al título *Abwesenheit* (ausencia):

Figura 2.27 Beethoven: Sonata op. 81a, 2do mvto., compases 1-4



La parte B muestra un ejemplo del recurso de vibración por percusión y que llega a una cúspide en los compases 19 y 20 (Fig. 2.28). La *coda* se construye sobre el primer tema de este movimiento y se dirige armónicamente hacia un acorde de bVII<sup>7</sup>, precedido por un vii°, y que funge como pivote hacia la introducción del último movimiento.

Figura 2.28 Beethoven: Sonata op. 81a, 2do mvto., compases 19-20



## II. 3. 3. Tercer movimiento

El tercer movimiento *Vivacisimamente*, comienza con una introducción que está conectada con el final del segundo movimiento y que cambia notablemente el carácter respecto al movimiento anterior al momento de aparecer el epígrafe *Das Wiedersehe* (El retorno). El primer tema está dominado por la progresión I – V – I en un motivo construido sobre tres notas armónicas dentro del 6/8, así como modulaciones de tal progresión:

Figura 2.29 Beethoven: Sonata op. 81a, 3er mvto., compases 11-21



Siguen una sección que funge como transición (Fig. 2.30) hacia el segundo tema en arpegios quebrados, escalas que incluyen figuras binarias con ternarias y contrastes (c.

45) que rayan en lo "humorísticos". Estos arpegios proveen al movimiento de una significación que coincide con los característicos movimientos finales 'alegres' y hasta 'libres' de Beethoven. Se adquiere un carácter que contrasta con el del primer movimiento, poco más hermético donde destaca la presencia de escalas.

Figura 2.30 Beethoven: Sonata op. 81a, 3er mvto., compases 30-48



El segundo tema (Fig. 2.31) anuncia ya el uso del trino característico de las últimas sonatas, ejecutados con la mano derecha, misma que ejecuta otra línea. El desarrollo presenta de manera breve tanto al primero como al segundo tema de la exposición.

Figura 2.31 Beethoven: Sonata op. 81a, 3er. mvto., compases 53-56



La reexposición sigue el plan trazado por la exposición dirigiendo el peso armónico hacia Eb; justo en el momento de la resolución final aparece una *Coda*, en el compás 176 (Fig. 2.32) que presenta un *Poco andante* que, al parecer extinguirse, crea un fuerte contraste al reaparecer repentinamente el *Tempo I* para terminar definitivamente la Sonata con una afirmación, en arpegios quebrados, de la tonalidad de mi bemol mayor

Figura 2.32 Beethoven: Sonata op. 81a, 3er mvto., compases 173-183



## II. 4. Aspectos de la ejecución

En 1796 Beethoven escribe una carta al fabricante de pianos Johann Streicher, donde manifiesta cierta insatisfacción en cuanto a la ejecución pianística de su época:

No cabe duda que en cuanto a la manera de ejecutar se refiere, el piano es todavía el menos estudiado u el menos desarrollado de todos los instrumentos: a menudo parece que uno estuviera simplemente escuchando una arpa. Y me encanta, querido amigo, que usted esté entre los pocos que comprenden y advierten que siempre que uno sienta la música, también podrá hacer que el piano cante. Espero que llegue el momento en que se trate el arpa y el piano como instrumentos enteramente diferentes

## (qtd. in SCHÖNBERG 80)

Las indicaciones y reseñas de las ejecuciones de Beethoven pueden arrojar elementos de apoyo en distintos aspectos de la ejecución de sus obras.

### II. 4. 1. Matices

El hecho de que Beethoven no haya crecido con la práctica del matiz *mezo-forte*, puede responder en parte por que no se encuentre dicha indicación en las sonatas para piano, *Das Lebewohl* no posee esta indicación. No obstante, ante la gradación que hacen posible el *crescendo* y *diminuendo* el matiz sí existe. No obstante con la ejecución de un *forte* que amerite ser amable, o un amplio *piano* cantable, se estará realmente obteniendo el *mf* bajo una fisonomía original de *f* o *p*. Por ejemplo el aparente *mf* que resultara en la ejecución del segundo movimiento de la Sonata op.81a (Fig. 2.27), no expresa más que un *p* que intenta cantar y hacer que se le oiga. Tomando nuevamente como ejemplo este movimiento, el

matiz *p* general del inicio debe respetarse y no cambiar hasta que aparezca una indicación diferente, recordando las sugerencias de Beethoven mismo.

"Cuando tocaba un pasaje *crescendo* solía introducir un ritardo [...] que producía un efecto hermoso y muy llamativo", indica Ferdinand Ries, alumno de Beethoven de 1801 a 1804, respecto a la ejecución del compositor. Ahora bien, cuando seguido de un *crescendo* aparece un *p* súbito, como en el compás 12 de la sección B del movimiento lento de la Sonata op.81a (Fig. 2.33), y al continuar con el *retardando*, sugerido por la interpretación de Beethoven, será necesario hacer una pequeña pausa antes del *p* para no cortar la organicidad que estaba dibujando el *rit*. así como para permitir que no se pierda el nuevo *p* entre la masa sonora que provocaban la vibración y resonancia del *crescendo* anterior.

Figura 2.33 Beethoven: Sonata op. 81a, 2do mvto., compases 10-13



Acerca del uso del pedal, se puede añadir el comentario Carl Czerny, alumno y protegido de Beethoven, respecto al uso que este último hacía de el recurso: "usaba el pedal muchísimo más de lo que indicaba en sus obras". Czerny también menciona que durante una ejecución de su concierto en do menor, Beethoven dejó el pedal puesto durante todo el movimiento lento. Aunque se puede argüir al menor alcance del pedal del *pianoforte* respecto al pedal del piano moderno en el uso tan extenso para dicha interpretación es obvio que Beethoven usó el recurso con generosidad. (SCHÖNBERG 72) En la Sonata op. 81a existen indicaciones de *Ped.* en pasajes del segundo y tercer movimiento, donde es un tanto claro su marcación por razones de vibración por simpatía de los armónicos (Fig. 2.30).

### II. 4. 2. Tempo

Existen ciertas contradicciones en cuanto al *tempo* en la ejecución de Beethoven. Ries dice que aunque ejecutaba sus propias composiciones de un modo "caprichoso (...) llevaba el compás estrictamente, acelerando el tempo , en raras ocasiones". (qtd. in SCHÖNBERG

72) Por otro lado Schindler dice: "Adoptaba un tempo rubato en la verdadera acepción del término, según exigiera el tema y la situación". (qtd. in SCHÖNBERG, 72) Debemos considerar la faceta de improvisador que Beethoven tuvo durante sus primeros años en Viena, y parece ser que no es tan desatinado el comentario de Schindler si tomamos en cuenta otro comentario suyo: "toda la música que sus manos tocan parece una creación nueva", que seguramente debió estar libre de la rigidez mecánica de una interpretación inmutable en cuanto al tempo. (qtd. in SCHÖNBERG 72) También podemos escuchar la descripción de el mismo personaje hace acerca de la ejecución de Beethoven de su Sonata op. 14 no. 2, donde habla de la "introducción de una frase con ritardando", o como "mantenía más allá del tiempo prescrito la primera nota de cada compás". (SCHÖNBERG 74)

Se debe tomar en cuenta la falta de indicaciones metronómicas de Beethoven para la mayoría de sus sonatas. Se puede añadir que él mismo cambiaba sus propias indicaciones y las sustituía por otras nuevas; y que las metronomizaciones propuestas por las diferentes ediciones difieren en mucho; se suman los *tempi* que se pueden escuchar en las diversas grabaciones de la obra, donde vuelve a darse tal variedad. Tomando en cuenta todas las sugerencias de *tempi*, escritas y grabadas, así como las recomendadas verbalmente es posible adoptar unos que vayan de acuerdo con los aires, que sí están indicados, de la partitura y con el fluir necesario en cada uno de los movimientos y de la obra en conjunto.

## II. 4. 3. Técnica

Entre los testimonios dejados acerca de la técnica usada por Beethoven se pueden rescatar algunos aspectos como una posición quieta, firme, compacta y redondeada de la mano. Fue de hecho el primer pianista en adoptar una forma curva en la posición de los dedos, además optaba por utilizar también el pulgar sobre las teclas negras, que le permitiría no tener que cambiar de digitación para pasajes que modulaban, Es conocida la anécdota de haber transportado su concierto en do mayor un semitono durante un ensayo para compensar la diferencia de afinación entre el piano y los músicos de la orquesta.

La posición adoptada por Beethoven debió ayudarle a producir un sonido lleno y legato, Schindler afirma que poseía un "estilo legato uniforme" en su ejecución. (SCHÖNBERG 71)

Beethoven era, además, capaz de tocar saltos incómodos sin romper con la fluidez de la obra. Un pasaje que hace alusión a este tipo de problema en la ejecución lo encontramos en el compás 30 del segundo movimiento de la Sonata op. 81a (Fig. 2.34), así como en los pasajes de octavas del último movimiento.

Figura 2.34 Beethoven: Sonata op. 81a, 2do mvto., compases 30-31



La importancia dada a la técnica por sí misma parece ocupar un segundo plano respecto a la importancia que daba a la música en sí, facilidad de la que se puede jactar un virtuoso como lo era Beethoven, pero que otros ejecutantes debemos adquirir a base de un elaborado esfuerzo. Beethoven se refiere así de esto último:

Cuando tocaban los verdaderos virtuosos del piano, producían algo íntegro, algo completo. Se podía considerar una obra escrita con buena continuidad. Eso es una verdadera ejecución pianística. El resto no es nada.

(qtd. in SCHÖNBERG 79)