

## CAPÍTULO II

### SONATA PARA VIOLONCHELO Y PIANO EN SOL MENOR, Op. 5 No. 2 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827).

#### 1. Etapa de Beethoven como compositor.

Es de todos sabido que Beethoven se considera como un puente entre los períodos musicales Clásico y Romántico. Y aunque la mayoría de sus obras están estilísticamente relacionadas con la era Romántica, la Sonata para violonchelo y piano Op. 5 no.2 fue escrita en el año 1796, fecha correspondiente a su primer período creativo, dentro del cual sus composiciones se ajustaron a los modelos de *Joseph Haydn* (Austria, 1732-1809) y *Wolfgang Amadeus Mozart* (Austria, 1756-1791)<sup>23</sup>. Por lo tanto, en esta ocasión Beethoven ha sido elegido como el representante del período Clásico musical.

#### 1.1 Influencias e interpretación.

Originario de Bonn, Alemania, Beethoven llegó a Viena a la edad de 22 años, en un momento propicio como pianista, ya que grandes virtuosos como *Muzio Clementi* (Italia, 1752-1832) y *Johann B. Cramer* (Alemania, 1771-1858) se habían establecido en Londres. En general, Beethoven fue un pianista notable cuya importancia histórica reside en el hecho de que vinculó los estilos Clásico y Clásico tardío de ejecución. Fuera cual fuere la persona que lo escuchaba, sabía provocar en el oyente un efecto tal, que a menudo todos los ojos se

---

<sup>23</sup> Gray, *op. cit.*, pág. 115.

humedecían; había algo maravilloso en su expresión, además de la belleza y la originalidad de sus ideas y el estilo exaltado con que las expresaba<sup>24</sup>.

En una constante lucha por ser independiente de alguna corte que le hubiera favorecido, Beethoven inició su vida artística en Viena en un ambiente de dura competencia pianística que lo alejaba notoriamente de sus intenciones como compositor. Desde su natal Bonn, Beethoven vivió rodeado de tradiciones provenientes de distintas capitales musicales por toda Europa. Debido a esto, su producción musical fue resultado de una riquísima mezcla de estilos y formas que adoptó al pie de la letra. Con su llegada a Viena no perdió dicha tradición; solo que en esta ocasión le permitió enriquecerse tanto y madurar como compositor que en esta primera etapa de su historia musical empezó a definirse y a adquirir una personalidad propia.

Aunque los estudiosos se han complacido durante mucho tiempo en investigar la amplia diversidad de fuentes el estilo de Beethoven, las influencias principales fueron por supuesto las que emanaron del estilo clásico vienés. Beethoven reverenciaba a *Christoph Gluck* (Checoslovaquia, 1714-1787) y lo consideraba uno de los compositores más grandes, al lado de Händel, Bach, Mozart y Haydn<sup>25</sup>. Definitivamente, en lo que respecta a la influencia sobre las obras de cámara para cuerdas, Mozart, a diferencia de Haydn, juega un papel muy importante. A partir de la composición de los piano-tríos, (Op. I) surgió en Beethoven un lenguaje nuevo y diferente sobretodo para el violonchelo dentro de la música de cámara, antes

---

<sup>24</sup> Solomon, *op. cit.*, pág. 68.

<sup>25</sup> Solomon, *op. cit.*, pág. 69.

reservado al bajo continuo. Las sonatas de Beethoven para chelo y piano<sup>26</sup> fueron las más importantes compuestas para esta combinación que contenían una parte totalmente desarrollada para el piano. Estas sonatas sonoras de ambiciosa partitura, con sus amplias introducciones del *adagio*, inauguraron la era de la sonata clásica romántica para el violonchelo.

Durante su juventud, Beethoven se apegó más a las formas y proporciones de Haydn y Mozart. El equilibrio entre el desarrollo armónico y temático de estos dos grandes compositores estuvo presente en los trabajos más tempranos de Beethoven, en donde el contraste y la transformación de los temas, parecen estar por encima de los demás aspectos musicales. Por otro lado, verdaderamente comenzó como un auténtico miembro de su generación, escribiendo en un estilo *pre-romántico*, con estructuras melódicas que encontraron justificación más adelante durante el período romántico alrededor de 1830<sup>27</sup>.

## **2. Manejo de la forma sonata.**

### **2.1 La sonata en la era de Beethoven.**

El modelo durante la primera década del siglo XIX, fue el iniciado por Mozart. Fue él quien, en lugar de Haydn determinó la forma que la sonata adoptó y que ha perdurado hasta nuestros días. A partir de entonces, podemos por lo tanto hablar de una forma estándar;

---

<sup>26</sup> Opus 5, Op. 69 y Op. 102.

<sup>27</sup> Tomando en cuenta que Mozart y Haydn en sus inicios fueron calificados como “románticos” (*Rosen, op. cit., pág.*

aquella que en 1810 se creía que Haydn había inventado como una nueva forma instrumental y que Mozart había perfeccionado. Sin embargo, al igual que muchas otras formas instrumentales, la sonata se convirtió en un género meramente clásico; primero, con los trabajos de Mozart y más adelante, *Johann Hummel* (Pressburg, 1778-1837) y el mismo Beethoven en sus períodos temprano y de transición.

Por otro lado, aunque su evolución fue gradual y las obras de Beethoven pertenecientes al período temprano se consideran estilísticamente similares a las composiciones de Haydn o Mozart, es notable por encima de cualquier otra característica, la intención de alargar las formas establecidas, incrementar la duración de las secciones guardando siempre alguna proporción del fraseo individual. Esta tendencia clasicista empezó a verse en las composiciones de Beethoven desde sus primeras obras.

Hablando estrictamente de forma, la sonata puede definirse como esencialmente melódica y con una exposición que se convierte en una sucesión de temas, separados por desarrollos que conectan las partes. En el caso de Beethoven, los trabajos anteriores al opus 31, estaban frecuentemente basados en modelos mozartianos (como es el caso de la sonata para violonchelo y piano Op. 5 No. 2). Algunos de sus primeros trabajos están contruidos en el contraste de un tema y la oposición binaria de la relación entre tónica y dominante debilitada por largas transiciones cromáticas. Beethoven además, siempre experimentó con sustituciones de la dominante, generalmente yendo a la mediantes y submediante, las cuales dentro de un sistema mayor, funcionaron como un quinto grado, es decir, crean una disonancia de amplio rango contrario a la tónica, proveyendo tensión para aproximarse al clímax central. Por otro lado, la aparición de dichas sustituciones siempre es preparada de tal manera que la

modulación crea una disonancia de gran poder y excitación superior a la típica dominante que no perturba la unidad armónica<sup>28</sup>.

Finalmente, se debe mencionar que el lenguaje tonal fue evolucionando durante el período de vida de Beethoven; la sub-dominante perdió su función antitética de oposición a la dominante y se convirtió en una más de las tonalidades cercanas y, sin embargo, Beethoven conserva el sentido clásico de resolución por el reestablecimiento de un equilibrio simétrico<sup>29</sup>.

### **3. Sonata No. 2 Op. 5 para violonchelo y piano.**

Cuando hablamos de interpretación musical, siempre estará presente el nombre de Beethoven. Maestro en el enriquecimiento de formas establecidas, su música nos enfrenta a un reto totalmente nuevo que requiere algo más allá del dominio de la técnica. En el caso particular de la sonata No. 2, no se puede dejar de mencionar el hecho de que no es precisamente una pieza para chelo acompañada por el piano, sino una obra musical en donde se desarrollan ambas partes con la misma relevancia, a manera de dueto, con un constante diálogo motivico y melódico que hace de esta pieza una obra monumental de técnica y expresión. El análisis a continuación tiene el objetivo primordial de presentar de manera visual los elementos tanto armónicos como motivicos que desarrollan con un ritmo exquisito melodías, células y patrones que en conjunto, obligan al oyente a ir más allá de un análisis formal, debido a la majestuosidad de la forma, y la belleza de las líneas que durante el

---

<sup>28</sup> Rosen, *op. cit.*, pág. 354.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 354.

transcurso de la música, logran un efecto de sensibilidad ante la grandeza de piezas instrumentales como esta.

#### 4. Análisis Formal del primer movimiento.

##### 4.1 *adagio sostenuto ed espressivo*.

### ESQUEMA

INTRODUCCIÓN	PRIMERA PARTE	SEGUNDA PARTE
6 COMPASES	11 COMPASES	15 COMPASES
i      vii ° 6      II 7 sol menor	i      --- --- --- sol menor	I ----mod. La B Mayor Mi B mayor

La sonata no.2 op.5 para chelo y piano de Beethoven, ha sido motivo de controversia debido a la ausencia o no de un primer movimiento, debido a la característica introductoria de éste. El argumento que apoya la idea de no darle el calificativo de “movimiento independiente”, es la indicación “*attacca*” que lo une indudablemente al segundo movimiento. Sin embargo, aunque está ligado al segundo movimiento, tiene autonomía como movimiento por las siguientes características:

- 1) Longitud: 44 compases en *adagio sostenuto* son suficiente para considerarlo un movimiento con forma independiente.
- 2) El material temático: es exclusivo de este movimiento, es decir, no aparece en ninguna ocasión en cualquier otro movimiento.

- 3) Textura: es estable de principio a fin, además de no volver a aparecer en el resto de la sonata
- 4) Forma: tiene una forma de arco claramente establecida.

Sin embargo, en virtud de no hacer válidas las características anteriores, podemos decir que este primer movimiento funciona como un *recitativo* antes de un aria –si utilizamos la terminología operística- es decir, es una especie de material de libre ritmo (independiente de la forma y la estructura general de la sonata) que se permite el lujo de jugar con las tonalidades, modulaciones, texturas y ritmos que dominan el panorama en lo consecutivo<sup>30</sup>.

Por otro lado, la idea de una introducción no tanto como una entidad independiente sino como la guía o el patrón principal en una pieza, nos sugiere que proveerá de ejemplos y muestras del carácter que dominará toda la pieza (como lo sería el prelude para una suite). No obstante, dentro de la música siempre existirán contradicciones que harán la diferencia, y la sonata No. 2 en sol menor de Beethoven, es el mejor ejemplo de un novedoso desarrollo basado en una estructura temática-motívica, cuya aparición tiene importancia por sí misma, sin tener la necesidad de aparecer más adelante como material secundario dentro de la pieza.

Entrando de lleno al análisis, retomo la idea inicial en donde se describe este primer movimiento como poseedor de las características generales de una introducción. Más que tener una forma, parece un *collage* de material temático que continuamente se renueva; sin

---

<sup>30</sup> Beethoven hace algo similar en su 9na Sinfonía, último movimiento.

embargo, el motivo que sobresale es el presentado por la mano derecha del piano en el primer compás, el cual es retomado por el chelo en la segunda sección:

### Primer compás de la sonata (piano)

1 *Adagio sostenuto ed espressivo*

VIOLONCELLO

PIANOFORTE

*fp* *Adagio sostenuto ed espressivo*

### Melodía del violonchelo, c. 18

18

*f*

*mf*

En la misma sección, el piano imita el motivo haciendo inversiones de la misma figura:



Finalmente, aparece la 3ra sección a partir del compás 28, la cual es una *codetta* que, modulando a AbM, nos da a entender que un cambio vendrá:

Aparece material temático nuevo en el violonchelo (Ej. 1) por medio del cual se mueve armónicamente de una manera muy lenta, hasta que finalmente en el compás 41 regresamos a gm (Ej. 2):

### Ejemplo 1 (violoncello)



Musical score for cello, measures 30-32. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It features a series of sixteenth-note runs with slurs, marked with *sf* (sforzando) dynamics.

### Ejemplo 2 (piano)



Musical score for piano, measures 41-43. The score is in bass clef with a key signature of one flat. It features a series of chords and single notes, marked with *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo) dynamics. A red bracket highlights a section of the score.

Una característica singular presente en este primer movimiento, es el cambio súbito de matices de compás a compás tomando en cuenta la indicación "*adagio sostenuto*" que nos mantiene dentro de una textura triste y oscura siempre inconclusa, es decir, no hay un momento de desarrollo o una parte B. En un continuo movimiento lúdico entre el piano y el violonchelo, la música llega al fin, en el compás 43 a una clara semicadencia en la tonalidad original:



Finalmente, la semicadencia y la indicación "attacca" nos muestran un movimiento introductorio que, aunque cuenta con independencia, está estrechamente ligado al segundo movimiento tomando el papel de introducción. Si pensamos en una forma ternaria, no existe ningún equilibrio, pues es un movimiento mucho más corto que el tercero. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que es Beethoven el que con estos pequeños detalles impresionó a muchos de su época, desechando todo lo que significara rigidez clásica y creando composiciones monumentales desbordantes de emoción y expresión personal.

#### 4.2 *allegro molto più tosto presto.*

### ESQUEMA (Exposición)

A	B	A'			
25 compases	35 compases	nuevo material temático (c.122)	transición (c.144)	<i>closing theme</i> (c.165)	<i>codetta</i> (c.201)
(material temático)	Tema I B _ _ _ (extensión 8 compases)				
sol menor	Si Bemol	Sol Mayor	si b menor	Si Bemol: V	

Con la indicación "*allegro molto più presto*" y con una la presentación de la parte A durante 25 compases, inicia súbitamente este segundo movimiento. Con un juego de voces entre violonchelo y piano sobre un tema (Ej 1) aparece una pequeña extensión de éste hasta que, indicado por la cadencia (Ej.2A) inicia la exposición de lleno, desbordándose hasta el final como se puede apreciar en la textura que predomina en la mano derecha del piano, la cual no permite un respiro ni siquiera físico para el pianista (Ej. 2B):

### Ejemplo 1

*Allegro molto più tosto presto.*

45

*p*

*Allegro molto più tosto presto.*

*sempre p*

*p*

53

*p*

### Ejemplo 2

A

B

60

70

*f*

*f*

Los 2 niveles tonales son: el principio del movimiento (c. 45) que se desarrolla sobre la tónica y el compás 122, el cual se desarrolla en la dominante. El material temático se presenta también en estos compases (línea verde). En el caso del segundo nivel, el material desarrollado es el que aparece en el compás 122, el cual se mueve al mismo tiempo una 3ra abajo con la mano izquierda del piano:

## Sección A

1er nivel tonal: sol menor

**Tema I A**

Allegro molto più tosto presto.

45

*p*

Allegro molto più tosto presto.

*sempre p*

*p*

## Sección B

2do nivel tonal: V grado (Re Mayor)

**Tema I B**

122

*p*

*p*

En los compases del 88 al 104, tenemos un momento de música diferente (Ej. A) que concluye con una transición presentada por el violonchelo en los compases 106 al 113 en términos melódicos, pues a partir de aquí, el piano continúa con esta transición hasta el compás 121 (Ej. B):

Ej. A (violonchelo)



Ej. B (piano)

Musical notation for Ej. B (piano), measures 114 to 121. The notation is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat. It shows a complex texture with multiple voices, including a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

Enseguida aparece un nuevo material de transición que termina con un largo *ritardando* y un calderón en un séptimo grado que nos lleva hacia una cadencia. Por las características tanto armónicas como de textura, la música subsecuente es una pequeña *codetta* que concluye lo expuesto anteriormente. Sin embargo, en lugar de finalizar, abre paso a un nuevo material perteneciente al "*closing theme*" (Ej. A) presentado por el piano y retomado - y variado- por el chelo en el c. 173 (Ej B):

### Ejemplo A ( Piano)

164

Musical score for Example A (Piano) starting at measure 164. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano part with a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with a green bracket above it. Dynamics include *p*, *sf*, and *p*. The bass clef has a rhythmic accompaniment.

### Ejemplo B (violonchelo)

173

Musical score for Example B (Violonchelo) starting at measure 173. It is a single-line bass clef staff with a melodic line. Dynamics include *p dolce*.

Finalmente, dentro de la exposición, la *codetta* (Ej. A) se presenta a partir del compás 200, en la cual hay una imitación o paso de melodía entre los instrumentos e insistencia en un mismo grado de la escala (VI grado) que después se convierte en tónica (BbM). Se desarrolla e insiste en los grados I y V (evidente movimiento cadencial) hasta su culminación en una cadencia auténtica perfecta en BbM.

### Ejemplo A. (Codetta)

200

Musical score for Example A (Codetta) starting at measure 200. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano part with a treble and bass clef. The treble clef has a melodic line with a green bracket above it. Dynamics include *p*. The bass clef has a rhythmic accompaniment.

### Ejemplo A (cont.)

El material motivico descrito anteriormente tiene una gran importancia, pues además de estar presente durante toda la pieza, representa principalmente la textura y carácter de la sonata, definida y enfatizada por los constantes *sf* que abundan en este movimiento.

## ESQUEMA (Desarrollo) CLÍMAX

---

Ext. 7 compases	Exposición	Mat. de transición hacia sol menor	mat. temático citado- - - - -transición hacia V 7 de sol menor
sol menor: V	mod. Ab M		mod. Ab M      semi-cadencia

Enseguida aparece una sección sobre la dominante de do menor, para dar inicio de lleno al desarrollo después de 6 compases, funcionando como una extensión del material anterior. Comparado con la exposición, aunque las características en cuanto a textura ya han sido presentadas, en esta zona se acentúan un poco más. En esta parte el diálogo entre los dos instrumentos se hace más evidente, mostrando pequeñas secciones de pregunta-respuesta, con



la imitación del material motivico, convirtiéndose en un tradicional desarrollo en el que la armonía aumenta su movimiento en este caso, con una modulación hacia La bemol Mayor. Este momento es el clímax del movimiento, puesto que se ha modulado a la dominante en su forma menor; desde algunos compases anteriores, el do sostenido ya está funcionando como una sensible y el bajo indica que es un grado de séptima dominante sobre re menor. Durante esta sección, tanto el chelo como el piano están ya agotando las posibilidades armónicas del desarrollo, puesto que, después de una pequeña parte correspondiente a una *tonicización*, concluye con una semicadencia en la tonalidad original. Se presenta un material de transición muy insistente sobre sol menor, basándose en las repetidas apariciones del fa sostenido en función de sensible.

La aparición del bajo *alberti* en ambos instrumentos muestran una nueva característica y si se habla de motivos y semifrases, la figura predominante es la señalada en el compás 135 de la exposición (Ej. 1), el cual es citado durante todo el desarrollo:

Ejemplo 1

The musical score for Example 1 consists of three systems of staves. The top staff is for the cello, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. Measure 135 is marked with a '135' above the first staff. A green box highlights a melodic motif in the cello part across measures 135 and 136. The piano part also features a similar motif in measure 136. Dynamics include *sf* (sforzando) and *sfz* (sforzando).

En conclusión, dentro de esta sección se acentúan los cambios súbitos, siempre con una tendencia hacia lograr momentos de tensión. Además, aunque aparecen por períodos muy cortos, las modulaciones no pierden su calidad, es decir, no bajan su nivel a una tonicización, pues juegan un papel importante dentro de la macrotonalidad.

Al iniciar la recapitulación, sobresale la manera en que al reiniciar con el tema de la exposición, de inmediato aparece una modulación que nuevamente irrumpe bruscamente la textura; además, aunque la cita del tema I A no es exacto, tiene la misma raíz que este, avanzando de manera similar como un tipo de variación motivica. En este momento, pareciera que va hacia el mismo lugar que en la exposición; sin embargo, la aparición de la subdominante de Mi b Mayor, da pie a una nueva tonalidad que en lugar de establecerse, con una pequeña variación motivica mueve hacia re menor, dándole poco a poco el carácter pasando de dicha tonalidad a Re Mayor. La relación motivica con los temas del inicio es evidente; avanza de la misma manera pero no como copia exacta. De la misma manera, aparece una semicadencia en donde auditivamente se sobreentiende que se han agotado los recursos, sobretodo melódicos, y se anuncia ya el final. En esta sección, la densidad textural del piano da mucho movimiento, produciendo una nueva tensión, sin dejar otra alternativa que la aparición de la coda, con un juego rítmico entre ambos instrumentos.

Una característica de Beethoven presente en este movimiento, es la constante aparición de sorpresas que rompen con las estructuras establecidas. Particularmente al final, cuando se piensa que la pieza toma nuevos bríos para continuar, el material es cortado de raíz, regresando al material temático expuesto al principio. Ya de lleno dentro de la coda, violonchelo y piano lentamente llevan a una pausa tal vez desconcertante, con una rara entrada

a AbM (I 6) y un rápido movimiento armónico de Fa Mayor, Mi bemol y re menor, abruptamente y al unísono, y a manera de divertimento, finalmente aparece una cadencia auténtica perfecta con un *ostinato* en el piano que libera la tensión dejándose llevar hacia el inevitable final en sol Mayor.

## 5. El rondó en la forma sonata.

Al igual que una gran cantidad de composiciones de movimientos múltiples durante el período clásico, la sonata no. 2 de Beethoven finaliza con un *rondó*. El estudio de formas tanto simples como compuestas, muestran la importancia de las repeticiones como unificadoras de formas mucho más complejas. El rondó es el mejor ejemplo de este principio de construcción, usando un tema corto y claro que reaparece en dos ó más puntos de la estructura, desembocando cada vez en un área diferente<sup>31</sup>. Debido a esto y a la gran capacidad de extender y enriquecer los temas dentro de las estructuras de las composiciones, el rondó se convirtió en una de las formas más importantes del período barroco y aún más adelante.

A partir del clasicismo, el rondó pasa a ser parte integrante de una forma mayor: sonata, sinfonía, concierto, serenata y otras formas. Podemos encontrar rondós en la música compuesta por Haydn, tanto en sus sinfonías, como en sus cuartetos. Compositores como Mozart, y sobre todo Beethoven, lo incorporaron principalmente a sus sonatas. Con la inclusión del rondó como último tiempo de las sonatas, sufre una evolución en su

---

<sup>31</sup> *Spring & Hutchenson, op. cit. Pág. 131.*

configuración, hasta formar una nueva forma que se denomina *rondó sonata*. Se trata de una modificación de la estructura interna del rondó, y también de la significación del primer tema y del primer episodio. Aunque sigue existiendo el mecanismo de alternancia entre tema y el episodio, se establece en el rondó sonata una estructura mucho más parecida a la forma sonata.<sup>32</sup>.

Aunque en las composiciones de Beethoven el rondó fue fiel a su origen francés, en el segundo movimiento de la sonata no. 2 de Beethoven, se puede notar que, aunque continúa con el esquema original de seccionar tanto rítmica como melódicamente la estructura general, la naturaleza del material melódico es diferente. Es decir, no puede considerarse una melodía como tal, sino, por sus propias características se puede concebir mejor como *tema*. Esto, evidentemente, va de la mano del período clásico en donde el rondó tomó una nueva forma.

Con apego a la forma, el tema principal del segundo movimiento de la sonata que nos ocupa, está formado por una melodía basada en la tónica, reconocible principalmente por sus características rítmicas. De manera similar, el primer episodio y regreso al tema, aparecen de manera consistente. Sin embargo, este movimiento cuenta con una especial manera de presentar el segundo episodio: una sección en la que el piano inicia con un tema acompañado con una abundancia rítmica y armónica por el chelo, y, en donde se intercambian los papeles de acompañante, es decir, el tema presentado por el piano, se convierte en el tema del violonchelo, el cual acompaña copiosamente al piano cuando llega el momento. De igual manera, la reexposición del tema principal llega a partir de modulaciones que, aunque son por

---

<sup>32</sup> Rosen, *op. cit.*, pág. 165.

períodos cortos, dan un color especial al movimiento, permitiéndole no estar estático y caminar con un ritmo ligero hasta el final de la música, en donde, de manera similar al primer movimiento, rompe con la estructura con un abrupto final en un insistente intercambio de dominante y tónica que indiscutiblemente dan por terminado dicho movimiento.

Los elementos mencionados en el análisis de la sonata no. 2 de Beethoven, son una muestra de la riqueza musical que fue evolucionando a través de las épocas, adaptándose a las diferentes demandas, además de establecer nuevas formas basadas en un esquema complejo. Beethoven, al igual que los grandes genios, siempre se caracterizó por llevar esa curiosidad inherente al ser humano hasta sus últimas consecuencias, materializándola en una música tan bella como interesante, llena de factores que invitan al análisis, y aportando una riqueza musical para aquel estudioso, y una gran cantidad de gratos momentos tanto para el oyente como el ejecutante.