



PROJECTE FINAL

RECURSOS EXPRESIVOS EN LAS ÚLTIMAS SONATAS DE BEETHOVEN

Estudiant: Iván Fernández Soto

Àmbit/Modalitat: C. i C. Piano

Director: Rafael Salinas Tello

Curs: 2010-2011

Vistiplau del director:

Membres del tribunal:

Rafael Salinas Tello

Xavier Barbeta

Eduardo Tancredi

Las últimas sonatas de Beethoven poseen cualidades específicas que las diferencian del resto de su producción. En ellas encontramos un estilo de escritura muy personal y una serie de recursos expresivos ciertamente novedosos que dan mayor significado a su mensaje.

En este trabajo me centraré en el análisis de estos recursos en sus tres últimas sonatas (op. 109, op. 110 y op. 111), así como en el estudio de la época, entorno, instrumentos y de la figura de Beethoven como pianista. Elementos que influyen directamente en la creación de estas sonatas.

As derradeiras sonatas de Beethoven posúen características específicas que as distinguen do resto da súa produción. Nelas atopamos un estilo de escritura moi persoal e unha serie de recursos expresivos novidosos que dan maior significado á súa mensaxe.

Neste traballo centrareime na análise destes recursos nas súas tres últimas sonatas (op. 109, op.110 e op. 111), así como no estudo da época, entorno, instrumentos e da figura de Beethoven como pianista. Elementos que inflúen directamente na creación destas sonatas.

The last sonatas of Beethoven possess certain qualities that are removed from the rest of his works. They are characterised by a very personal writing style and a series of expressive recourses containing a certain originality which add a major significance to his message.

In this dissertation I will be concentrating on the analysis of the above mentioned recourses in his last three sonatas (op.109, op 110 and op 111)as well as the study of the period and its influences, its instruments and the eminence of Beethoven as a pianist; all of which directly influence the creation of these sonatas.

Les últimes sonates de Beethoven tenen qualitats específiques que les diferencien de la resta de la seva producció. Hi trobem un estil d'escriptura molt personal i una sèrie de recursos expressius certament novetosos i que donen més significat al seu missatge.

En aquest treball em centraré en l'anàlisi d'aquests recursos en les seves tres últimes sonates (op. 109, op. 110 i op. 111), així com en l'estudi de l'època, l'entorn, els instruments i la figura de Beethoven com a pianista. Elements que influeixen directament en la creació d'aquestes sonates.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1 Exposición y justificación del tema	
1.2 Metodología	
1.3 Relación temática con el recital.....	5
1.4 Estructura del documento	
1.5 Agradecimientos.....	6
 2. CONTEXTUALIZACIÓN.....	 7
2.1 La música en Viena en los inicios del siglo XIX	
2.2 Situación personal.....	9
2.3 Beethoven pianista.....	15
 3- RECURSOS EXPRESIVOS EN LAS ÚLTIMAS SONATAS.....	 20
3.1 Indicaciones expresivas	
3.1.1 Indicaciones de tempo	
3.1.2 Indicaciones de carácter.....	22
3.1.3 Indicaciones dinámicas	23
3.1.4 Indicaciones de articulación.....	27
3.2 FIGURACIÓN DEL TEXTO.....	28
3.3 FORMA	
3.3.1 Reexposición del material.....	29
3.3.2 Fraseo.....	30

La sintaxis de las frases.....	31
3.4 MELODÍA.....	32
La reiteración de motivos.....	34
3.5 EL PEDAL.....	46
3.5.1 El pedal como potenciador	
3.5.2 El pedal como generador de efectos sonoros.....	47
3.5.3 El pedal como elemento de unión.....	49
3.6 TEMPO Y AGÓGICA.....	51
El rubato escrito.....	52
3.7 LO POPULAR COMO ELEMENTO EXPRESIVO.....	53
3.8 LA VARIACIÓN.....	55
3.9 ARMONÍA Y TONALIDAD.....	57
El ciclo tonal de las tres sonatas.....	58
4. CONCLUSIONES.....	59
BIBLIOGRAFÍA.....	61

1- INTRODUCCIÓN

1.1 Exposición y justificación del tema

Las últimas sonatas de Beethoven poseen cualidades específicas que las diferencian del resto de su producción, no sólo por las exigencias interpretativas que presentan, sino también por la complejidad de su mensaje estético. En ellas encontramos un estilo de escritura muy personal y una serie de recursos expresivos ciertamente novedosos. Parámetros como el fraseo, la articulación, el uso de la polifonía (en ocasiones recordando una disposición del material melódico propio del cuarteto de cuerda) o de las indicaciones expresivas, motivan a priori la visión de conjunto que propone el presente proyecto.

Por ello, intentaré centrarme en el análisis de estos recursos expresivos en las tres últimas sonatas del compositor (catalogadas con los números de opus 109, 110 y 111), cuyo estudio teórico y práctico puede enriquecer mi formación musical e interpretación pianística. Igualmente, la ordenación consecutiva de las tres últimas sonatas como propuesta de concierto sugiere una cierta lógica que ha sido, además, presentada en ocasiones por muchos pianistas a lo largo de la historia.

1.2 Metodología

Para la realización de este proyecto he trabajado utilizando una metodología analítica, interpretativa e histórica, examinando diversas fuentes relacionadas con aspectos biográficos y estilísticos de Beethoven. También he consultado monografías sobre Beethoven en su faceta de pianista, su manera de escribir para este instrumento además de ciertas cuestiones organológicas que podrían incidir (como el tipo de pedal o el sistema de repetición) en su perspectiva estética a la hora de componer. He consultado diversas ediciones de las sonatas y copias de manuscritos¹.

¹ Concretamente pude comparar las ediciones de Bertha Antonia Wallner (Henle Urtext Edition, 1952-3), Arthur Schnabel, Heinrich Schenker (Dover Publications, 1975) y Barry Cooper (The 35 Piano Sonatas, 2007), así como consultar fragmentos de primeras ediciones y manuscritos digitalizados en <http://www.beethoven-haus-bonn.de>

He preguntado a musicólogos y estudiosos del tema para plantear cuestiones que no aparecían lo suficientemente claras en el resto de fuentes. Igualmente, he escuchado numerosas grabaciones de este repertorio que me han mostrado diferentes posibilidades interpretativas.

1.3 Relación temática con el recital

La elección del repertorio se ajusta a lo esencialmente analizado en este trabajo: las sonatas op.109, op.110 y op.111, obras en las que los recursos expresivos empleados guardan entre sí una estrecha relación; este hecho permite plantear una concepción cíclica de las sonatas, algo ya experimentado en el panorama pianístico por músicos como Mitsuko Uchida, María João Pires, Maurizio Pollini o Paul Lewis, por ejemplo.

1.4 Estructura del documento

El trabajo está dividido en dos grandes bloques. El primer capítulo incluye el estudio biográfico que abarca la última etapa compositiva de Beethoven y su relación con el instrumento. También expone la contextualización de las sonatas con otras obras cercanas en su producción, permitiendo establecer una serie de conexiones entre ellas que revelan influencias y cambios, tanto en su concepción musical como en su vida misma.

El segundo capítulo presenta un estudio analítico-interpretativo de los recursos expresivos que emplea Beethoven en estas sonatas, que le permiten crear un mundo emocional personal y un discurso de riqueza incomparable; para ello, amplía las posibilidades expresivas del instrumento, convirtiéndolo en emisor directo de su mensaje de una manera desconocida hasta el momento.

1.5 Agradecimientos

Quisiera agradecer especialmente a mi director de proyecto, Rafael Salinas, su dedicación e implicación, tanto en este trabajo como en mi formación durante los últimos años, la cual no habría sido igual de satisfactoria sin su esfuerzo y ofrecimiento, proporcionándome un gran desarrollo como intérprete, músico y persona.

Me gustaría dar las gracias también a mis padres, cuyo apoyo, entrega y fe en mí a lo largo de estos años hace que mi confianza no decaiga y siga ilusionándome con el mundo de la interpretación.

No quiero olvidarme de D. Josep García y el Dr. Jaume Torner, cuya generosa colaboración ofreciéndome en numerosas ocasiones la sala del *Casal Dr. Espriu* hace que mi propuesta de recital sea posible.

Por último, mostrar mi más sincero agradecimiento los profesores, compañeros y amigos que se han ofrecido a ayudarme y a brindarme sus consejos. Quiero dar las gracias en especial a Michelle Ann Prabhu, Yamini Teresa Prabhu, Alberto Pereiras y Toni Delgado.

2- CONTEXTUALIZACIÓN

La última etapa creativa de Beethoven se caracteriza por la evolución idiomática en su lenguaje y por la búsqueda de un nuevo significado musical que expande sus posibilidades de expresión.

En este capítulo me centraré principalmente en las influencias que provocan esta nueva concepción, la cual cobrará vida de una forma singular en sus últimas tres sonatas para piano:

2.1 La música en Viena en los inicios de siglo XIX

Cabe destacar que en el entorno musical vienés, entre la última década del siglo XVIII y 1815 aproximadamente, aparece una gran conciencia heroica entre los círculos intelectuales tras las Guerras Napoleónicas. Compositores importantes del momento crean obras con temática militar. Es el caso de Franz Joseph Haydn (1732-1809) y su *Sinfonía militar* Hob. 1/100. También se ofrecen conciertos para recaudar fondos, como el que dio Antonio Salieri (1750-1825) a finales de 1813 en favor de los heridos en la Batalla de Hanau.

Beethoven también será partícipe de ese movimiento originado en la capital austríaca. Sin embargo su producción, en general, es bastante escasa en esos momentos, quedando reducida a una veintena de obras ocasionales. Esta temática le proporcionó un acercamiento al público y a algunas personalidades, circunstancia que le permitió un cierto desahogo económico, ya que antes de emprender esta línea compositiva el compositor se vio inmerso en numerosos problemas financieros.

Prueba de este éxito es la composición de *Wellingtons Sieg, oder die Schlacht bei Vittoria* (El triunfo de Wellington en la batalla de Vittoria) op.91 y su estreno en 1813, así como las sinfonías nº7 op. 92 (cuyos arreglos para 4 manos y dos pianos fueron dedicados a la Emperatriz de Rusia) y nº8 op. 93, o la cantata *Der glorreiche Augenblick* (El momento glorioso) op.136, que le otorgaron una gran fama.

También podríamos añadir aquí el reestreno de Fidelio en 1814, del que A.W. Thayer dice: "fue consecuencia de esta súbita e ilimitada popularidad de la música de Beethoven".²

Las únicas composiciones de este periodo que se pueden considerar alejadas de esta tendencia son la sonata para piano op.101, las sonatas para violonchelo op.102 y el ciclo de canciones *An die ferne Geliebte* (A la amada lejana) op.98.

Sin embargo, a partir de 1814 la producción ocasional deja de ser fructífera para Beethoven pues en el ambiente musical vienés empieza a quedar atrás la moda del triunfalismo que supuso la victoria sobre los franceses. La época de la aristocracia manteniendo a músicos desaparece de forma radical, y Beethoven ya no encuentra en esta práctica una forma de remuneración.

Maynard Solomon describe de la siguiente manera la situación: "La actividad frenética del periodo heroico tal vez distrajo temporalmente a Beethoven de la conciencia de que no estaba desarrollando proyectos creadores importantes, y que no afrontaba problemas musicales sugestivos. Ahora, con la terminación del Congreso de Viena, Beethoven afrontó la necesidad de encontrar nuevos caminos y nuevas formas para sus energías creadoras."³

Alrededor de 1815 van apareciendo nuevos estilos musicales de la mano de músicos como L. Spohr (1784-1859), F. Schubert (1797-1828) o I. Moscheles (1794-1870). Las nuevas corrientes del Romanticismo temprano derivadas del *Sturm und Drang* se caracterizan por lo sensible y la expresión inmediata del sentimiento personal por medio de bellas melodías acompañadas, así como cambios de textura y giros dinámicos inesperados.

No obstante, Beethoven no encuentra inspiración en sus contemporáneos y su música. También rechaza el nuevo y popular estilo italiano representado por G. Rossini (1792-1868).

En su lugar, el compositor alemán dirige su atención al pasado: Bach, Palestrina y Händel se conforman como modelos de expresión.

² Solomon, Maynard (1983) : *Beethoven*. Javier Vergara Ediciones, pág. 258,

³ Solomon, Maynard (1983): *Ib*, pág. 263.

Es curioso que en este aspecto Beethoven no sólo mira al pasado en otros autores, sino también en el suyo propio. Gracias a su maestro C.G. Neefe (1748-1798), gran organista de la época, conoció en su juventud la obra de J.S. Bach estudiando en profundidad *El clave bien temperado* y *el Arte de la fuga*. El rescate de las técnicas contrapuntísticas supone una regresión que sin embargo aportará cierta evolución en su estilo gracias a la introducción de la fuga y las variaciones, dotando a su obra de un cariz más personal y visionario.

2.2 Situación personal:

Beethoven deberá afrontar en estos años una serie de dificultades personales que sin duda se verán reflejadas en su producción. La lucha por obtener la custodia de su sobrino Karl (que duró casi una década, entre 1815 y 1824) y su posterior cuidado en los siguientes años supondrá un motivo de preocupación que le hará apartarse con frecuencia de su tarea creativa.

También tendrá que pasar por ciertas penurias económicas derivadas del fin del periodo heroico. Durante estos años renegó de la nobleza, los tribunales y del propio emperador. En 1822 Rossini imploró a la aristocracia de la corte austríaca que aliviase la situación financiera de Beethoven. La respuesta general fue que "no tenía sentido ofrecer ayuda; creía que Beethoven no sólo estaba sordo sino que era un misántropo, un recluso y un excéntrico."⁴

Por otro lado, el estado de la sordera de Beethoven se agrava cada vez más (a partir de 1818 empieza a comunicarse por medio de lo que hoy conocemos como *cuadernos de conversación*) y comienza a notar una sensación de la proximidad de la muerte. Se halla en un estado de soledad que le aparta casi completamente de la sociedad. En 1820 escribe a W.C. Muller: "no se deje engañar por los vieneses, que me creen loco"⁵ y llega a afirmar que "francamente en Austria la gente no confía del todo en mí y no dudo de que en eso acierta."⁶

⁴ Solomon, Maynard, (1983): Beethoven, pág. 298.

⁵ Solomon, Maynard: *Ib.* pág. 298.

⁶ Carta a Breitkopf y Härtel (Septiembre 1812). Solomon, Maynard: : *Ib.* pág. 250.

Todo este cúmulo de circunstancias hace que Beethoven comience a entrar en un periodo de introspección y reflexión. El hecho de que su sordera y otras enfermedades como la cirrosis hepática le trasladen a ese aislamiento conduce a la entrada del compositor en un estado de introspección y de cierta espiritualidad o religiosidad. Es así como se revela en sus diarios, donde se puede constatar cómo "inició un viaje espiritual a través de muchas religiones mundiales".⁷

Esta búsqueda interior se podría ver reflejada en su obra, en la que inicia la exploración de un lenguaje musical más filosófico que se manifiesta a lo largo de su última etapa creativa de manera constante.

La *Missa Solemnis*, comenzada en 1818, podría entenderse como el inicio de esta etapa. En sus bocetos escribe "Ruego por la paz íntima y eterna". No obstante, anteriormente se observan ciertos rasgos de esta búsqueda en obras como la *Misa en do*, op.86, o en las sonatas para piano op.101 y op. 106; estos rasgos cobrarán mayor fuerza en las sonatas op.109, op.110 y op.111, e incluso hallarán continuidad en las *Bagatellas* op.126, verificando así su camino hacia lo íntimo con estas creaciones a modo de pequeños marcos emocionales.

Por tanto, se podría decir que la *Misa Solemnis*, las sonatas para piano nº 28 y nº29 y otras obras como las sonatas para cello op.102 establecen una preparación del lenguaje que Beethoven utilizó en las tres últimas sonatas. No hay que olvidar que el compositor interrumpió el trabajo sobre la Misa para escribirlas.

Para crear este misticismo y transmitirlo de la forma más pura, Beethoven utiliza en estas sonatas varios elementos puntuales y recursos expresivos tales como recitativos y largas líneas de pedal que crean atmósferas sobrecogedoras, el empleo de todos los registros del teclado, de corales, fugas y pasajes polifónicos, que parecen acercarnos a la estética barroca y su conexión de la música con la palabra; igualmente las numerosas indicaciones de enunciados expresivos, que orientan al intérprete de forma hermenéutica, más allá de la simple indicación.

⁷ Solomon, Maynard: *Ib.* pág 307

Un ejemplo podría ser el tercer movimiento de la sonata op.110, *Adagio, ma non troppo*: si lo entendemos desde esta perspectiva, descubrimos numerosos elementos que pueden interpretarse asociados a la idea de religiosidad. Por ejemplo, en su inicio nos encontramos con una amplitud rara vez vista hasta el momento. En tonalidad menor, se presentan unas octavas oscuras que crean un pedal de *si* bemol, sirviendo de soporte a la brillantez de las terceras de la mano derecha, todo ello usando el pedal de *una corda*. Se forma así una textura opaca que expresa un ambiente íntimo y reflexivo, casi religioso.



Éste conduce a un recitativo sostenido por grandes pedales que enturbian levemente la trama sonora. Las abundantes segundas menores descendentes y la inquietud rítmica del compás cuatro hace pensar que estamos en un momento de cierto dramatismo. A continuación comienza un *Arioso dolente*. Esta indicación, unida a los motivos contruidos en su mayoría por grados conjuntos descendentes, siempre en dinámica piano, reafirma la noción íntima y dramática del pasaje. "Los oscuros acordes que acompañan a la melodía ganarán en expresividad si se tocan con leve pedalización y *en diminuendo*, permitiendo que la cantilena se mantenga a un nivel sonoro que nos lleve a entenderla como algo pensativo"⁸. Tras una octava en suspensión, el *arioso* da paso a la fuga. Está en tonalidad mayor, pudiendo representar en este caso la luz, el acercamiento a Dios. De hecho, tras el segundo recitativo, Beethoven vuelve a incluir una fuga (con la inversión del tema de la primera) , y su indicación es la siguiente: *Nach und nach wieder auflebend* (poco a poco volviendo a la vida). La obra concluye de forma fulgurante tras esa especie de resurrección.

⁸ Según la entrevista realizada a la pianista Meira Farkas el 14 de Marzo de 2011 en Viena (Austria).

No parece descabellado pensar que la fuga es empleada aquí como recurso simbólico de lo celestial y de la bella complejidad de la creación divina:



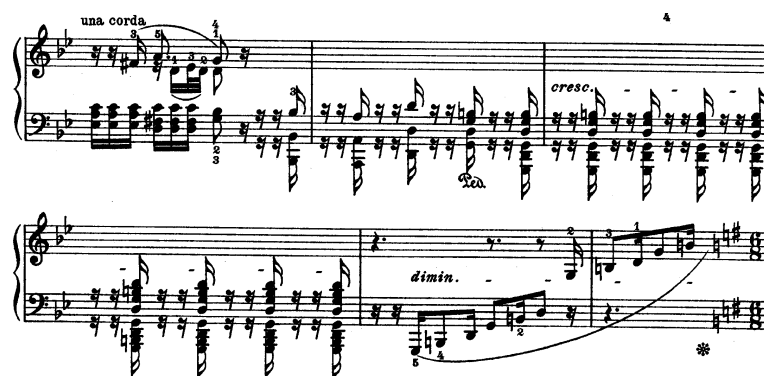
Comienza con una sucesión de cuartas ascendentes en dinámica *piano*, con valores largos y ritmo constante, a modo de canto eclesiástico lejano. En la entrada de las respuestas Beethoven mantiene *sempre p*, de tal manera que el clima que se crea sigue respondiendo a la idea inicial.

La primera entrada del sujeto en forte se produce con las octavas de la mano izquierda (compás 20). El octavado de refuerzo recuerda al pedalier de un órgano. Al finalizar esta sección en disminuyendo permite que la sección de estrechos se nos muestre de nuevo como algo lejano. El efecto coral que ejerce esta textura es indicador del valor espiritual de la música.

El punto culminante (compás 48 de la fuga), con un desarrollo motivico del sujeto que acompaña a las tensiones armónicas producidas por los choques disonantes de las otras dos voces, supone el preámbulo de un diálogo entre dos frases que se diferencian en carácter y dinámica, a modo de pregunta-respuesta:



A pesar del dramatismo de esta sección, Beethoven sigue conteniendo la agitación hasta la llegada, en crescendo progresivo, a un segundo arioso. Éste presenta una indicación expresiva muy concreta: *Perdendo le forze, dolente*. La principal diferencia con el primero está en el carácter. Los silencios tras los motivos unidos en ligaduras ayudan a una concepción más agonizante que la anterior. Al final de este arioso nos encontramos con el siguiente pasaje:

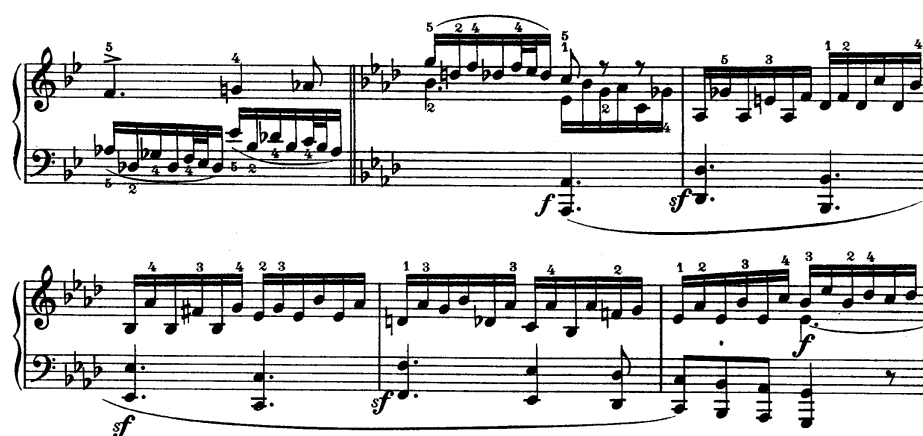


Más que una simple modulación a la nueva tonalidad, quizás pueda entenderse como un pequeño símbolo de vitalidad. La llegada en crescendo a *Sol Mayor* en registro grave, que se difumina poco a poco hasta desembocar en la fuga, parece ofrecer una sensación de vuelta a lo terrenal, recordando un "calor humano" que apenas dura unos segundos, llevándonos otra vez a lo etéreo.

La inversión de la fuga, gracias al pedal de una corda constante, se presenta más lejano. Su indicación de poco a poco reviviendo hace que la tensión llegue hasta el final de la obra. La fuga se complica con la entrada de un nuevo motivo que provoca la sensación de incertidumbre.



La imitación de este motivo que se produce a partir de aquí en *crescendo* y *accelerando* (*piú moto*) nos conduce a la coda, que surge con el tema de la primera fuga octavado en el bajo, en dinámica *forte*, de manera brillante y contundente, desatándose el ímpetu:



No hay que olvidar que el compositor tal vez tenía en mente el ciclo de tres sonatas, y rechazó acabar de forma doliente, dejando abierta la esperanza, una última muestra emocional, la sonata op. 111.

El tema principal va sufriendo modulaciones que desembocan en el *fortissimo* de la tonalidad principal de la sonata (*la bemol mayor*), a modo de liberación de todo el proceso dramático anterior:



En definitiva, las últimas sonatas de Beethoven podrían ser entendidas como una reflexión del compositor, un acercamiento a lo divino, "la visión de alguien que ha vislumbrado algo más allá de toda experiencia humana".⁹

2.3 Beethoven pianista:

El hecho de que Beethoven tocara el piano e incluso fuera aclamado como virtuoso no podría dejar de tener una influencia directa en su manera de escribir para el instrumento.

En sus inicios tuvo gran importancia la influencia del órgano y del maestro C.G. Neefe, a través del cual conoció en especial la técnica contrapuntística y la textura coral. Beethoven le escribe en 1793: "Le agradezco los consejos que me dio tan a menudo durante el aprendizaje de mi divino arte. Si alguna vez llego a ser un gran hombre, parte del mérito será suyo."¹⁰

Respondiendo a la huella que deja su educación organística hallamos en su producción gran cantidad de fragmentos corales, con acordes de gran densidad en cualquier registro, así como el frecuente uso de notas pedal.

La juventud de Beethoven estuvo marcada por su gran talento y su precisión con el teclado. Sin embargo, analizando diversas críticas y testimonios de oyentes¹¹, la pulcritud técnica parece derivar poco a poco en un modo más brusco de tocar, debido seguramente a su insatisfacción con las posibilidades del instrumento:

"Beethoven toca brillantemente, aunque a veces carece de delicadeza y claridad. Su fuerte es la libre improvisación. De una manera extraordinaria él es capaz de improvisar un impromptu sobre cualquier tema y al mismo tiempo tejer el desarrollo de ideas propias [...]. Desde la muerte de Mozart, que desde mi punto de

⁹ Según la entrevista realizada a Meira Farkas el 14 de Marzo de 2011 en Viena (Austria).

¹⁰ Carta a C.G. Neefe citada en: Schonberg, Harold C. (1990): *Los grandes pianistas*. J. Vergara, Ediciones, pág. 68.

¹¹ Para una información concentrada acerca de las críticas sobre la manera de tocar de Beethoven, se recomienda consultar: Schonberg, Harold C.: *Ib.* págs. 67-81.

vista sigue siendo insustituible, no había escuchado algo que me produjera tanto placer."¹²

A partir de 1798, aproximadamente, se encuentran críticas cada vez más negativas en este aspecto. Existen referencias sobre un modo "descuidado" de tocar y "más fuerte de lo adecuado para el piano de entonces"¹³. No obstante, su fama y reputación como improvisador parece mantenerse intacta: "Las improvisaciones de Beethoven eran una catarata, elementales, una fuerza de la naturaleza".¹⁴

La sordera también tendrá un papel fundamental en la decreciente carrera del pianista. De hecho, en 1815, abandona la práctica concertística. Probablemente este hecho pudo influir en la noción íntima de las tres últimas sonatas. El lucimiento personal por medio de escalas, arpeggios, saltos y otras muestras de virtuosismo ya no es necesario y se reduce en su última producción pianística; es cierto que no renuncia enteramente a otros recursos concertísticos de la época como la improvisación: los puntos cadenciales del segundo tema en el primer movimiento de la sonata op.109, por ejemplo, o las variaciones melódicas del final de la sonata op.111, sugieren cierta espontaneidad.

Abandonando el pianismo virtuoso, Beethoven adquiere un rol que no resulta novedoso en el resto de su obra¹⁵, pero al que sí recurre al máximo ahora: explora las posibilidades del instrumento para hallar nuevas formas expresivas.

Nunca en su anterior producción amplía con semejante magnitud los recursos que le ofrece el piano para hallar nuevas formas de expresión. Aparece aquí un lenguaje, que de ser objeto deslumbrante, virtuoso y contundente en su obra precedente, pasa a tener un papel de mayor lirismo, sobrecogedor e íntimo, conformando una especie de comunicación consigo mismo.

¹² Descripción de cómo tocaba Beethoven escrita en Viena en 1798 el primer volumen de *Allgemeine musicalische Zeitung, Leipzig, 1798-1848; Neue Folge (NF) (Deutsche Musikzeitung)*. Citada en Schindler, A.F (1966): *Beethoven as I knew him*. University of North Carolina Press, pág.79.

¹³ Skowronek, Tilman (2010): *Beethoven the pianist*. Cambridge University Press, pág 150.

¹⁴ Crítica de Ignaz von Seyfried, citada en Schonberg, H.C. (1990): *Los grandes pianistas*. Javier Vergara Ediciones, pág. 70

¹⁵ Los manuscritos que se conservan con ejercicios y borradores de Beethoven, los llamados *Kafka y Fischhoff*, muestran ya en su juventud una evidente preocupación por la exploración de las posibilidades tímbricas y de dicción del instrumento. A partir de 1785, aproximadamente, se pueden observar numerosos fragmentos que estudian pedalizaciones y otros recursos técnicos con la finalidad de generar mayor expresividad en la música pianística.

La relación de Beethoven con el piano, como se ha sugerido antes, está marcada por la constante obsesión por la ruptura de la tradición clavecinística y su insatisfacción con los instrumentos de la época, "aspirando a que un piano le ofreciera la libertad de producir un sonido personal y evitar la monotonía consiguiendo que el instrumento cante"¹⁶. Esta insatisfacción hizo que Beethoven se acercara a los instrumentos de mecánica inglesa, más robustos y ricos en contrastes dinámicos.

Beethoven prefería los pianos con cierta calidad de construcción de la caja de resonancia y con un apropiado encordado. Esto es un indicativo de que realmente sentía predilección por los pianos más potentes, de respuesta rápida del teclado que permita un tono más *cantabile*. En 1803 obtiene un piano Érard de estilo inglés (primer instrumento no alemán-vienés que tiene, con mayor tesitura y resonancia que éstos), donde puede experimentar con mayor precisión sonoridades y timbres. De hecho, podría establecerse un enlace directo entre sus obras pianísticas y su gusto por el piano nuevo, especialmente en sus nuevas sonatas (a partir de la sonata op.53) y en los conciertos para piano y orquesta op.58 y op.73.

El conocimiento del instrumento de mecánica inglesa y la evolución de la precisión y potencia de los pianos invitan a Beethoven a aventurarse con nuevas formas líricas y texturas sonoras. Llama la atención especialmente que el piano Érard tenía cuatro pedales (el pedal de *una corda* despertó gran interés en el compositor), algo que aumenta las posibilidades tímbricas del instrumento. La sonata *Waldstein* op.53, escrita poco después de adquirir el nuevo piano, contiene novedades como el uso de largas líneas de pedal y la exploración de todos los registros del teclado. La abundancia y riqueza de situaciones musicales distintas en esta obra hace pensar que Beethoven tal vez explorara el uso de estos pedales para crear grandes contrastes tímbricos. Las últimas cinco sonatas y el cuarto concierto para piano y orquesta, op.58, presentan indicaciones para el pedal de *una corda*.

¹⁶ Carta de Beethoven a Streicher, Brandenburg (1996, 1:32) citada en Chiantore, Luca (2010): *Beethoven al piano*, Nortesur Musikeon, pág 38.

En 1817 obtendrá un piano Broadwood, de mayor potencia que los anteriores, en el cual compondrá las tres últimas sonatas. La sonoridad de este instrumento se caracterizaba por un bajo transparente, un timbre agudo parecido a una campana y un mayor volumen de sonido, que ofrece a Beethoven amplias posibilidades musicales debido a su teclado de mayor alcance:



17

"Mi muy querido amigo Broadwood,

nunca he sentido mayor placer que la intimación de sus honores con la llegada de este piano, con el cual me honra como obsequio. Lo miraré como si de un altar se tratara, sobre el cual pondré las más bellas ofrendas de mi espíritu al divino Apolo. Tan pronto como reciba su excelente instrumento, le enviaré de inmediato los frutos de los primeros momentos de inspiración que empeñe sobre él, como un recuerdo para usted de mí, mi muy querido Broadwood; y espero que sean dignos de su instrumento.

Mi querido Señor,

acepte mi más honda consideración, de su amigo y muy humilde sirviente, Ludwig Van Beethoven,

Viena, 7 de Febrero de 1818"¹⁸

¹⁷ Sonata op.111, segundo movimiento: Arietta, *Adagio molto semplice e cantabile*. Compases 116-120. Este es el ejemplo idóneo para mostrar la amplitud del registro con la que contaba el piano Broadwood de Beethoven. En este caso dicha amplitud (más de 6 octavas en el momento de mayor distancia) es empleada para la creación de uno de los momentos más íntimos de su obra.

¹⁸ Carta a Thomas Broadwood, citada en: ARS, revista de arte(1969) nº108: *Dedicado a Beethoven*.

Aunque Beethoven tenía la intención de dedicar una pieza a Broadwood, lo cierto es que nunca se llegó a materializar.

En definitiva, se puede sugerir que Beethoven, gracias a la adquisición de estos pianos, descubre nuevas posibilidades que conllevan a una forma de escribir de mayor complejidad, en la cual introduce numerosas formas expresivas. El compositor conseguirá en sus últimas sonatas que la intensidad y la fuerza expresiva se independice de la función armónica, dotándolas de una completa autonomía que agranda las dimensiones del lenguaje.

3- RECURSOS EXPRESIVOS EN LAS ÚLTIMAS SONATAS

3.1 INDICACIONES EXPRESIVAS

3.1.1 Indicaciones de tempo

El concepto de tempo para Beethoven no comprendía sólo una indicación de velocidad, sino de la relación de ésta con el carácter.

La invención del metrónomo en 1817 por J. N. Mälzel (1772-1838) supuso un gran entusiasmo para Beethoven. De hecho en 1817 publica las indicaciones metronómicas de sus primeras ocho sinfonías, compuestas anteriormente,¹⁹ en un periódico musical de Leipzig. Se convierte así en el primer compositor importante en usar el metrónomo para sus creaciones.

Sin embargo, tras esta inicial euforia por el descubrimiento del metrónomo, Beethoven parece rectificar y vuelve a recuperar los términos italianos. Esto se reafirma en las últimas sonatas, en las cuales es muy interesante el uso del tempo como elemento expresivo:



Al inicio de la sonata op.109 el compositor no utiliza valores largos en el tempo lento, sino que adapta el nuevo tempo a una grafía acorde con su idea creativa.

¹⁹ Allgemeine Musikzeitung, Leipzig, edición del 17 de diciembre de 1817

Otro ejemplo lo hallamos al comienzo del tercer movimiento de la sonata op. 110, en el cual a cada idea le acompaña un tempo diferente:

The musical score for the beginning of the third movement of Sonata Op. 110 is divided into several sections with different tempos and performance instructions:

- Adagio, ma non troppo.**: The first section, marked with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *una corda* is written below the bass line.
- Recit.**: A short section marked *Recit.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Più Adagio.**: A section marked *Più Adagio.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Andante.**: A section marked *Andante.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *cresc.* is written above the right hand.
- Adagio.**: A section marked *Adagio.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *tutte le corde* is written above the right hand.
- ritard.**: A section marked *ritard.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- cantabile**: A section marked *cantabile* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Meno Adagio.**: A section marked *Meno Adagio.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Adagio.**: A section marked *Adagio.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Adagio, ma non troppo.**: A section marked *Adagio, ma non troppo.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand.

También sucede lo mismo en primer movimiento de la sonata op.111:

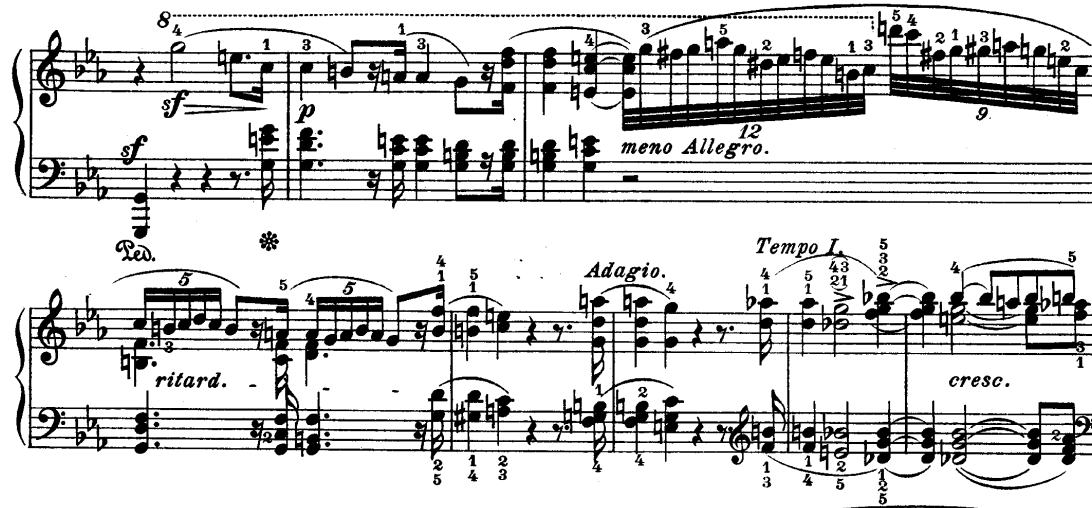
Maestoso

The musical score for the beginning of the first movement of Sonata Op. 111 is divided into two main sections:

- Maestoso**: The first section, marked *Maestoso* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *pp* is written below the right hand.
- Allegro con brio ed appassionato.**: The second section, marked *Allegro con brio ed appassionato.* with a tempo of 3/4, featuring a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction *cresc.* is written above the right hand.

²⁰ Analizando diversas grabaciones de este fragmento observamos que por lo general este paso se interpreta sin variar el pulso de una sección a otra, realizando la equivalencia ♩=♩

Beethoven introduce también en ocasiones indicaciones de tempo lineales para conseguir mayor expresividad adaptando el tempo a la fisiología del motivo y guiando al intérprete para que la ejecución sea un reflejo fiel de la imagen sonora que el compositor tiene en su cabeza. El primer movimiento de la sonata op. 111 presenta numerosas indicaciones de este tipo:



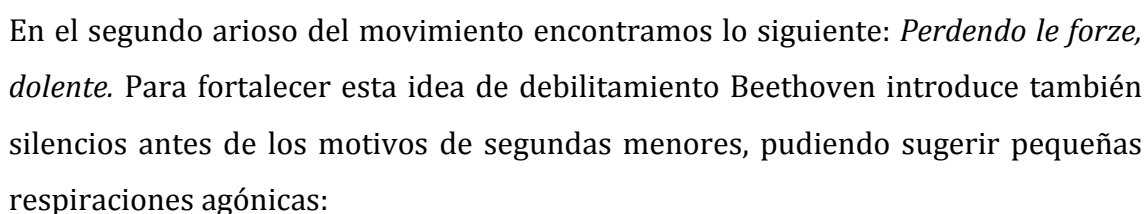
3.1.2 Indicaciones de carácter

Respondiendo a la idea de relación entre los parámetros tempo y carácter, Beethoven introduce enunciados expresivos para acercar al intérprete a su mensaje por medio de concisas referencias. De esta manera, no sólo nos encontramos simplemente con indicaciones de carácter, sino que el compositor pretende que el pianista se sumerja en su mundo creativo de forma más directa.

Un caso especialmente significativo es el enunciado de las variaciones de la sonata op.109, donde al inicio aparece la indicación *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* (cantando, con emoción sincera). Beethoven pretende una implicación total del pianista, quien deberá conseguir un *cantabile* expresivo en la melodía evitando grandes alardes, buscando la sencillez (de hecho no le parece suficiente una indicación más convencional, como sería por ejemplo *andante cantabile e semplice*).

Al inicio de la sonata op.110 también hallamos un enunciado expresivo. Al *moderato cantabile molto espressivo* Beethoven añade *piano con amabilità (san ft)*.

En el tercer movimiento de la misma sonata, aparece la indicación *arioso dolente*. Con este enunciado Beethoven pretende reforzar el efecto dramático de las segundas menores descendentes :



En la sonata op.109, en el segundo tema de su primer movimiento aparece lo siguiente:



Este pasaje podría interpretarse como un diálogo de fuerzas melódicas que contrastan de forma expresiva al truncarse súbitamente su desarrollo.

En el compás 33 de la misma pieza comienzan unos *sf* a contratiempo que contribuyen a crear la tensión necesaria para llegar a la culminación del movimiento, en el compás 48. La inmensa frase que antecede a la reexposición gana en expresividad con estas pequeñas inflexiones que generan altibajos que desvían parcialmente el trazado musical.²¹

Otro ejemplo interesante lo hallamos al final del movimiento, donde la siguiente nota ganará en expresividad, a modo de un último adiós antes de la llegada del *prestissimo*:



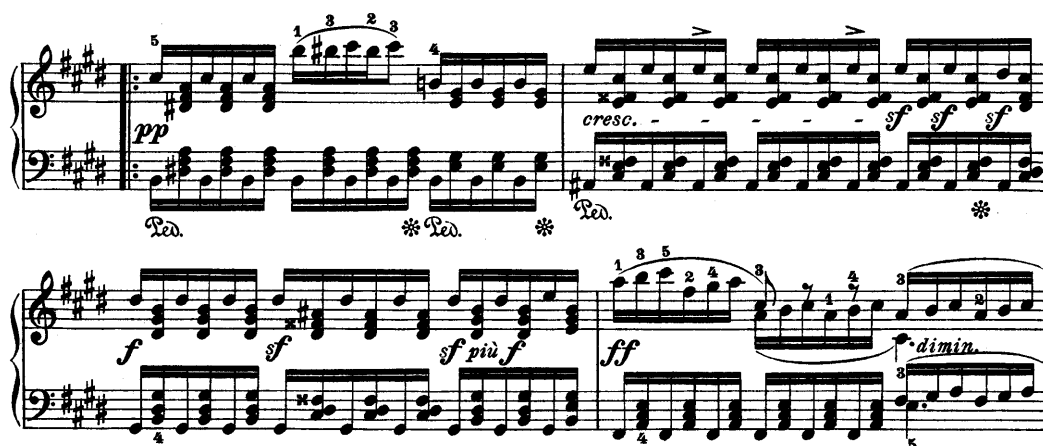
Toda la frase y el movimiento entero culmina en el *do sostenido*. El *sforzato* convierte a la nota en la más brillante y el *diminuendo* hacia el *piano* nos recuerda que el pasaje se desvanece de forma etérea.

El siguiente ejemplo resulta novedoso, pues Beethoven emplea los reguladores de intensidad para añadir expresividad a un motivo:

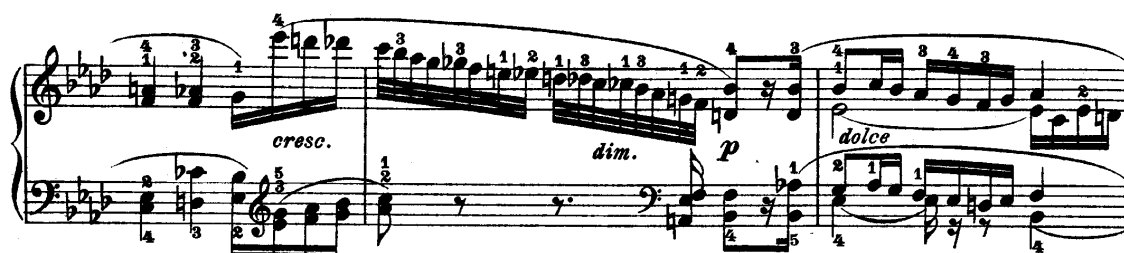


En este caso el giro cromático gana en expresividad sin necesidad de hacer un acento en la nota alterada, consiguiendo un efecto lírico de gran belleza.

En el siguiente ejemplo encontramos un crescendo progresivo basado en la reiteración del acorde desplegado. Esta reiteración apoyada en el pedal favorece el crescendo y la ampliación de la factura sonora. Además los acentos y los *sf* crean puntos de gran intensidad expresiva que nos conducen a la culminación en *ff*, construida sobre un material melódico contrastante con la factura armónica precedente:



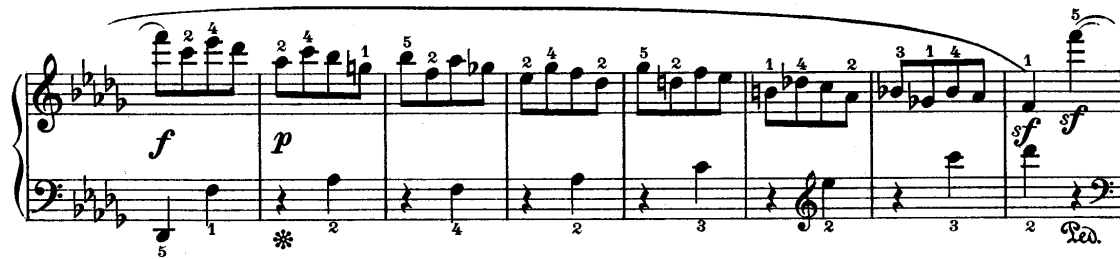
Beethoven también emplea indicadores para ayudar a la expresividad de una línea melódica, como en el primer movimiento de la sonata op.110:



²¹ Se puede visualizar el ejemplo en el capítulo posterior en el apartado de *Fraseo*, pág 27.

La bajada cromática que por defecto suele interpretarse en *decrescendo*, es concebida aquí por el compositor como un efecto de fraseo de apertura y recogimiento al final de la frase que aumenta su naturaleza expresiva.

En el segundo movimiento de la misma sonata se produce un caso difícil de interpretar:



El piano súbito en mitad de la frase supone algo inesperado. El efecto repentino que produce parece dejar la frase suspendida, en una combinación de humor y emoción contenida. Sorprende igualmente el *sf* que culmina la frase y que ayuda, por su expansión dinámica, a realizar el salto de las octavas que le sigue.

En el segundo movimiento de la sonata op.111, en la tercera variación hallamos los siguientes *sf*:



El contratiempo que generan los sforzato en tiempo débil causa una sensación de inestabilidad favoreciendo que la jovialidad del pasaje aumente.

3.1.4 Indicaciones de articulación

En ocasiones Beethoven reitera un mismo motivo con diferente articulación para modificar su carácter y amoldar el discurso a su voluntad creativa. Por ejemplo, en la sonata op.111, en su primer movimiento:



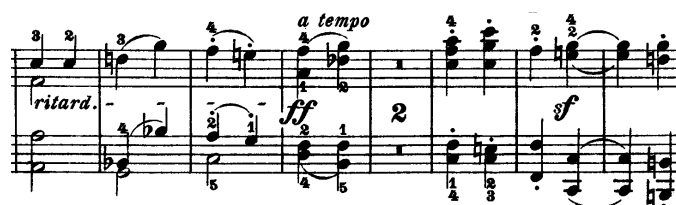
El carácter deciso de las corcheas *staccato* contrasta con su reiteración en picado-ligado, de carácter más reflexivo, algo que se refuerza también con la indicación *poco ritenente* y la dinámica *piano*.

Al final del mismo movimiento, hallamos un caso parecido:



Beethoven introduce la ligadura para formar un motivo de cuatro acordes, unificando el *diminuendo*. Éste contribuye a mermar la fuerza de cada uno de ellos poco a poco.

A veces encontramos formas distintas de articular dos notas, incluso sucesivamente, obteniendo resultados de dicción diferentes:



En este pasaje del *Scherzo* de la sonata op.110 se presentan hasta cuatro variantes de articular dos valores de negra consecutivas. Cada una tiene su propio

significado: Las negras separadas a modo de llamada de atención, las dos siguientes ligadas a salto de cuarta ascendente formularían una pregunta y el picado-ligado en segunda menor descendente podría entenderse como una vacilación. Las dos siguientes negras, ligadas y en ff, muestran un golpe de carácter típico en Beethoven que aumenta su carga expresiva con el silencio súbito al que sigue una especie de respuesta con valores de negra picadas que continúan su discurso tras la tensión de la síncopa impuesta.

3.2 FIGURACIÓN DEL TEXTO

La combinación de valores en el material melódico da lugar a figuraciones rítmicas que responden a una fuerte carga expresiva. Así la utilización de puntillos (como elemento "vital"), de síncopas (como elemento de tensión y contraste), de valores largos o de silencios parece que haya sido empleada por Beethoven de forma casual. No obstante, este recurso expresivo aparece íntimamente ligado a otros como la forma, el fraseo o la articulación. Por ello comentaremos varios ejemplos del mismo en el transcurso del trabajo conforme se vayan dando, vinculados a otros formatos de expresión.

3.3 FORMA

Las últimas sonatas podrían entenderse de manera diferente a las anteriores en relación a su forma. Los primeros movimientos con largos desarrollos que caracterizaban a sus anteriores obras caen en desuso, las variaciones se conforman como movimientos finales de gran valor expresivo y la fuga forma parte de la sonata como un movimiento propiamente dicho. Además, Beethoven parece sentir predilección por dar unidad a cada una de las sonatas gracias a la reiteración temática y otros recursos que se analizarán a continuación. Dentro de los distintos movimientos también hay singularidades que permiten expresar el discurso de manera diferente a lo habitual en la época:

3.3.1 Reexposición del material

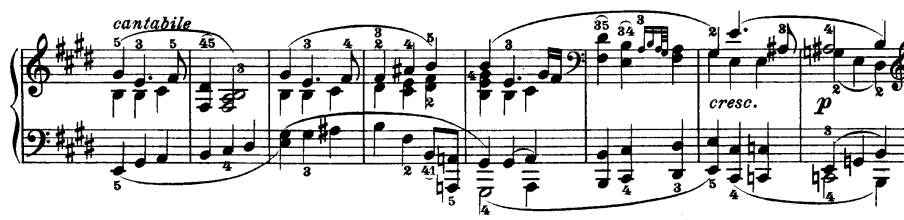
Es muy interesante la manera en que reexpone Beethoven el material en varias ocasiones, que parece inducir a ser entendido como una confirmación de lo anteriormente expuesto y no como una evocación.

Un claro ejemplo es el final de la sonata op.109, donde el tema inicial de las variaciones aparece como última frase en *cantabile*, incluso doblando octavas en los bajos en la segunda parte de la primera frase:

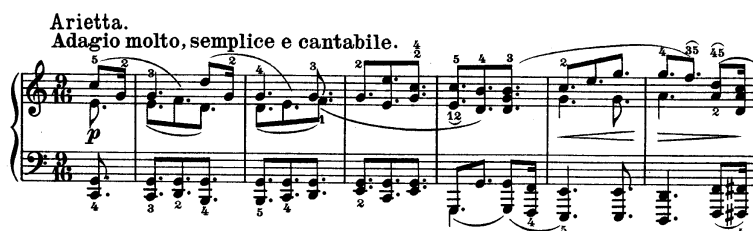
tema de las variaciones



y su reexposición al final del movimiento



Algo semejante pasa al final de la sonata op.111, donde la célula motívica inicial se muestra de manera abierta por medio de los *sf*. Esto nos llevaría a pensar en una interpretación afirmativa y no evocadora, utilizando dinámicas *piano*:





3.3.2 Fraseo

En las últimas sonatas es notable el empleo de frases de gran extensión, como sucede en el desarrollo del primer movimiento de la sonata op.109:



Los veintisiete compases, con la indicación *sempre legato*, pretenden construir una sola frase ininterrumpida que lleva al punto de culminación en el retorno de la idea de apertura, en tono principal.

En cambio, en el inicio del movimiento Beethoven omite las ligaduras y sólo mantiene la indicación de articulación, *sempre legato*. Esta circunstancia nos lleva a plantearnos si crear un fraseo según la disposición melódica de los motivos o bien crear una única frase apoyándonos en la artulación.



Del mismo modo, el final de la sonata op.110, en concreto los últimos veintinueve compases, se puede ver como una gran frase que llega a la conclusión de la forma más brillante.

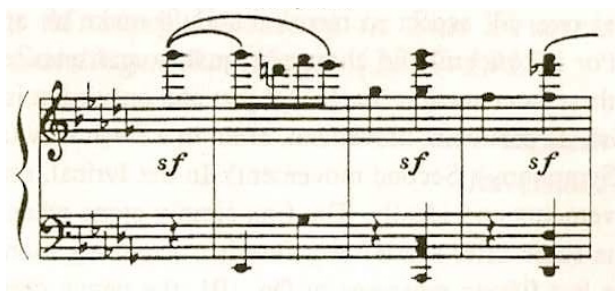
Esto es importante y significativo si tenemos en cuenta que todavía era habitual en la época el que la ligadura de expresión no superase la línea divisoria del compás, adscribiendo los motivos melódicos al tiempo fuerte.

La sintaxis de las frases

El manejo de las frases por Beethoven en sus obras tardías, ya sea regular o libre, contribuye significativamente a la individualidad de cada una de las últimas sonatas.

Aunque en el periodo clásico la idea de sonata permitía un fraseo flexible, como en casos puntuales del primer movimiento de la op.110, la prevalencia de frases regulares de cuatro compases favorece un lirismo y una relajación que difiere del intenso camino dual de Beethoven.

Solamente se interrumpe la sintaxis regular en el siguiente pasaje:



Las interrupciones son electrizantes gracias no sólo a la inserción de indicaciones de *sf* a contratiempo, si no en el hecho de utilizar una frase de tres compases en medio de grupos regulares de ocho compases, que los descuadran y aumentan su carga expresiva.

3.4 MELODÍA

Las últimas sonatas de Beethoven muestran una innegable preocupación por el diseño melódico. La configuración interválica que muestran sus motivos y melodías reflejan una idea creativa y expresiva concreta. En ocasiones esta configuración se manifiesta de forma lírica, otras como un recitativo o como un aria, formando fugas o pasajes contrapuntísticos. Las numerosas indicaciones que los acompañan denotan que el compositor los emplea de manera consciente, siempre intentando explotar al máximo las posibilidades expresivas del instrumento.

Parece lógico pensar que un intervalo a distancia de sexta o séptima responda a un sentimiento más expresivo que un intervalo de segunda o tercera, que puede ir asociado a una idea más íntima, cerrada o rápida, según los casos. Si admitimos que Beethoven construye las melodías desde una actitud consciente, ya sea de forma premeditada o cultural, podríamos aceptar que los intervalos son el reflejo de una intención concreta, si se quiere, incluso simbólica. Es cierto que este planteamiento puede no ser compartido y ser tan sólo un punto de vista, pero si se pone en práctica, el siguiente pasaje, en lugar de ser tocado como una melodía sencilla, debería interpretarse con mayor tensión emocional en el intervalo de octava y con mayor recogimiento en el motivo compuesto por grados conjuntos:



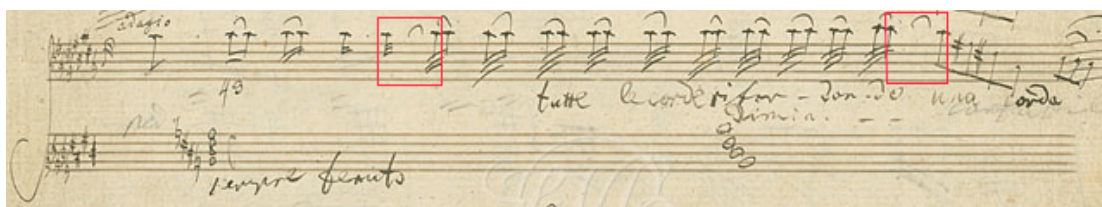
Algo parecido podríamos plantearnos en el siguiente ejemplo, donde los intervallos de cuarta y quinta serían reflejo de una idea de solemnidad:



Un caso especial en la organización de los intervallos lo constituye la reiteración de una misma nota. El ejemplo más representativo lo encontramos en el tercer movimiento de la sonata op.110 :



Beethoven recurre al empleo de la ligadura de expresión uniendo dos notas a la misma altura. La indicación original de las digitaciones evidencian que la nota ha de repetirse. Sin embargo, como se muestra en la siguiente imagen, las ligaduras señaladas dan lugar a diferentes interpretaciones²². Observando el manuscrito parece que están escritas de manera diferente a las demás, pudiendo interpretarse que son de unión y no de expresión, con lo cual la nota no se repetiría:



²² Cabe destacar que en las primeras ediciones (en concreto la de Schlesinger y la de Cappi y Diabelli) la ligadura aparece uniendo la semicorchea con puntillo con la fusa, algo erróneo según ediciones posteriores (véase la nota crítica en las ediciones de A. Schnabel y de Berta A. Wallner para Henle Urtext edition); no obstante el debate de la repetición se daría igualmente sea cual fuere su ubicación. Por otra parte, pianistas como Grigory Sokolov o Stephen Kovacevich se inclinan hacia la concepción de ligadura de unión, mientras que otros como Glenn Gould o Solomon Cutner realizan la repetición de la nota.

En cualquier caso, el recurso de la ligadura ayuda aquí a aumentar la expresividad del fragmento y la repetición del *la* descubre un pensamiento obsesivo que le permite explorar una vez más las posibilidades tímbricas y dinámicas del instrumento. Otro caso en el que aparece esta figuración es el segundo de los *ariosos* de la misma pieza:



Teniendo en cuenta la indicación expresiva al inicio del *arioso* (*dolente, perdendo le forze*) y el descenso por grados conjuntos entrecortado con los silencios, la ligadura podría ser entendida como la expresión de un lamento.

La reiteración de motivos

La fijación obsesiva de Beethoven por una idea o una relación armónica le lleva a emplear en ocasiones la repetición de un motivo característico que se regenera para llegar a culminaciones o momentos de mayor trascendencia.

En la sonata op. 109 encontraríamos un ejemplo en la extensa sección que precede a la reexposición, punto culminante del primer movimiento:



Algo parecido sucede también en el final del mismo movimiento:



En este caso el motivo en sí crea la culminación en el *sforzato* señalado.

En el segundo movimiento de esta misma sonata se presenta la misma situación a partir del compás 39:



Aquí Beethoven dobla el motivo a la octava y lo reitera en grupos de dos en dos antes de modularlos para conseguir llegar con mayor contundencia al *rinforzando* que culmina la frase. Se presenta del mismo modo en su reexposición.

En el tercer de la sonata op.110 recurre a esta técnica para culminar la primera de las fugas con el motivo de cuarta que caracteriza al sujeto:



Además Beethoven genera la sensación de *stretto* con la reducción del motivo a negra y corchea, de tal manera que la tensión aumenta hasta la llegada del trino.

Otro ejemplo aparece en el primer movimiento de la sonata op.111:



El cinquillo y su acompañamiento rítmico se reitera *accelerando* y en *crescendo* hasta llegar al *fortissimo* que acabará culminando el fragmento.

Más adelante, en las variaciones de la misma sonata encontramos otro ejemplo importante:

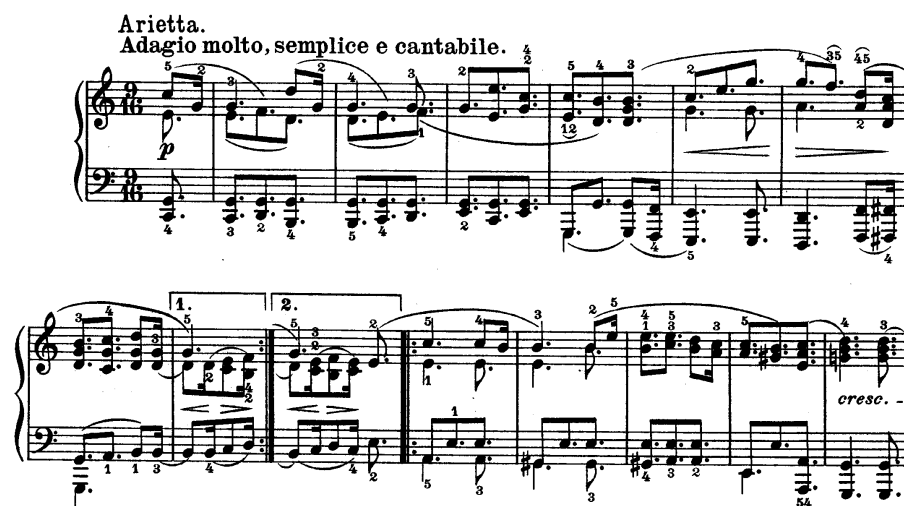


En este caso es muy interesante la reiteración del motivo y también la del posterior *sol* ligado que forma parte del final del mismo.

Otro aspecto relacionado con la melodía que llama especialmente la atención es la configuración melódica que recuerda a la estructura de cuarteto de cuerda. Tal vez la abundante producción de este género al final de su vida haya podido influir directamente en un tratamiento melódico como éste. Un claro ejemplo lo encontramos al inicio de la última variación de la sonata op.109:



La textura homofónica es la más empleada por Beethoven en las últimas sonatas, asegurando que el movimiento melódico permita dejar bien claras las armonías que definen el ambiente sonoro, como vemos a continuación, en el tema de las variaciones de la sonata op.111:



Como se puede apreciar, Beethoven se apoya siempre en los puntos armónicos con notas del acorde. Utiliza siempre notas comunes o de paso en las melodías que hacen que la armonía se presente de manera casi estática. Incluso cuando hay movimiento imitativo:



El primer tiempo de la sonata op.109 es un claro ejemplo de ello. El movimiento melódico responde a los bloques armónicos bien marcados que definen los procesos cadenciales.

Para la elaboración de líneas melódicas Beethoven usa motivos cortos, con reiteraciones y variaciones ofrecen mayor valor expresivo, de forma fluida y amplia:



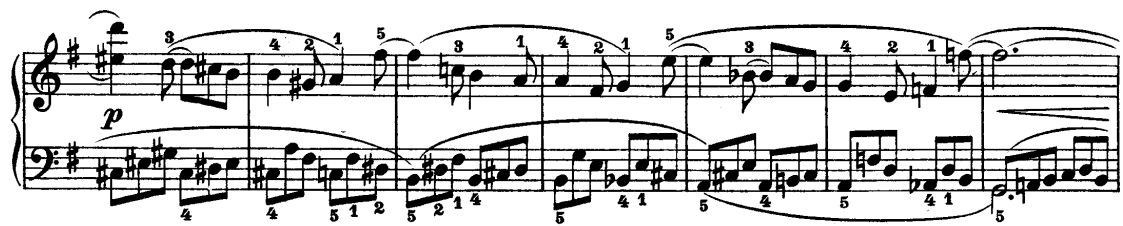
Al igual que en el tema de las variaciones del tercer movimiento de la sonata op.109, el motivo inicial de la primera variación sirve de patrón para la construcción de la línea melódica posterior. La variación y desarrollo este motivo le otorga al discurso una dirección hasta el final de frase que hace que se conciba como una unidad en sí misma, aunque compuesta por unidades individuales.

Otro aspecto interesante en la confección del discurso es la "polifonía melódica":



En el tema principal de la sonata op.109 Beethoven juega con varias melodías que se presentan simultáneamente. A la larga línea de negras de la mano derecha se le añaden motivos cortos cuya primera nota es común y breves respuestas en la mano izquierda que completan el acorde, del cual Beethoven no se separa nunca.

En el segundo movimiento de la misma sonata se presenta una fórmula melódica de acompañamiento a la melodía principal:



En las variaciones de esta sonata Beethoven experimenta con un pasaje formado por una única melodía:



Esta fórmula podría entenderse como un diálogo constante entre las dos manos, pero en principio está formado por una sola línea melódica.

Al inicio de la sonata op.110 encontramos de nuevo una textura que puede recordar al cuarteto de cuerda, en la cual el diseño melódico en los puntos armónicos realiza un movimiento que recuerda al tema de la fuga:





A este tema principal le sigue un diseño sencillo de melodía acompañada



y un tercer tema con grandes saltos interválicos, haciendo que la melodía gane en expresividad:



En la sonata op.111 es muy interesante cómo aborda las variaciones, que se realizan siempre en torno a la melodía. Su evolución parece representar el crecimiento de la vitalidad del discurso:

En primer lugar nos encontramos con un tema en el cual la melodía superior se manifiesta de forma estática. Su primera variación presenta una reiteración y desarrollo del motivo inicial:

Arietta.
Adagio molto, semplice e cantabile.

The musical score for the Arietta is written in 4/2 time. It begins with a piano introduction marked 'p'. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The tempo is 'Adagio molto, semplice e cantabile'. The second system includes the markings 'dolce' and 'sempre legato'.

La segunda variación mantiene la tendencia evolutiva, y el motivo principal sigue desarrollándose rítmica y también melódicamente, con valores más pequeños y generando un movimiento en forma de "espejo" de creciente vitalidad:

L'istesso tempo.

The musical score for L'istesso tempo is written in 4/6 time. It begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is 'L'istesso tempo'. The second system includes the markings 'dolce' and 'mano sinistra'.

Una verdadera explosión de júbilo parece manifestarse con la llegada de la siguiente variación, a modo de culminación. El cambio de compás hace que el ritmo del motivo se reduzca a la mitad, pero el impulso que produce el intervalo inicial de cuarta sigue presente siempre:

L'istesso tempo.

The musical score for L'istesso tempo is written in 4/3 time. It begins with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is 'L'istesso tempo'. The second system includes the marking 'sempre f'.

The musical score for 'The Rose Tree' is written for piano. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a 5-measure rest, followed by a series of chords. The bass staff starts with a 4-measure rest, then plays a continuous eighth-note accompaniment. The piece is marked with a piano (*pp*) dynamic.

A continuación Beethoven rompe el esquema de las variaciones e introduce de manera espontánea un episodio de transición:



que desemboca en un trino que inicia una sección de cierta incertidumbre, dando paso a un pequeño desarrollo modulante del motivo inicial:



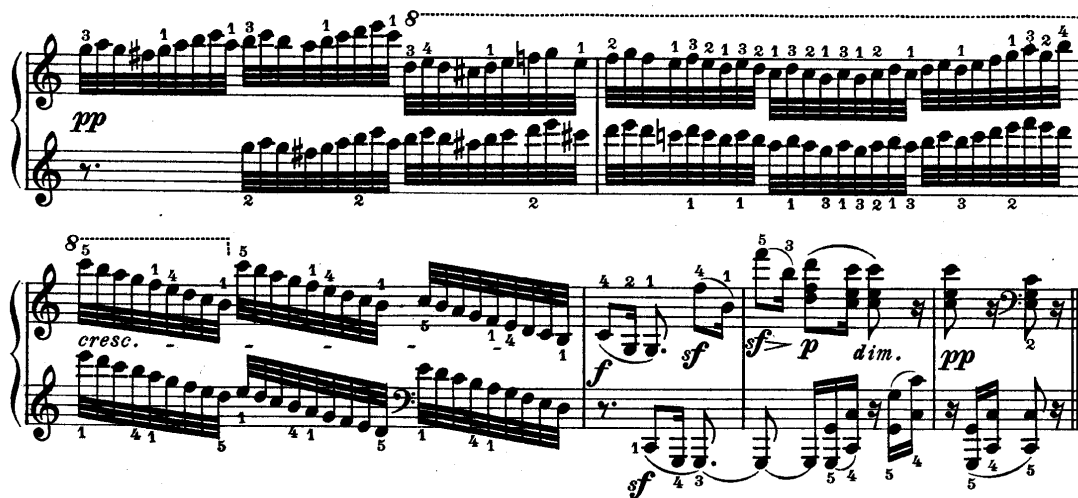
Este episodio nos conducirá a la última variación, en la cual la melodía superior del tema se mantiene intacta y las otras voces sufren variación melódica que aumenta el movimiento:



y a partir de ahí el compositor desarrolla el tema que poco a poco va creciendo hasta llegar a la última ascensión, pudiendo entenderla como la aparición definitiva de lo celestial, en registro agudo:



Es la última aparición del tema (solo en su primera parte). Para concluir, Beethoven recurre de nuevo al motivo inicial en la coda, una vuelta a lo terrenal:



En definitiva, Beethoven se sirve de la variación y desarrollo melódico para confeccionar un discurso que se podría entender casi de forma programática.

3.5 EL PEDAL

Beethoven, respondiendo a la moda vienesa pianística de principios del siglo XIX, no escribía todas las pedalizaciones. Como decía su discípulo Karl Czerny "usaba el pedal muchísimo más de lo que indicaba en sus obras"²³. Sin embargo es el primer gran compositor en hacer hincapié en su escritura de manera tan frecuente. Empleaba la marca de pedal para buscar un determinado efecto sonoro, convirtiéndolo así en un elemento expresivo más y elevando esta indicación al nivel de otros parámetros como articulación, fraseo o dinámica. Por otra parte, sería difícil de entender la ejecución del siguiente pasaje sin pedal, pues su acompañamiento sugiere una unión evidente de bajo y armonía, creando una base completa para que la melodía cante de manera expresiva y libre:



No obstante, una pedalización excesiva podría crear disonancias que resultan impropias de una música tan transparente. La función del pedal aquí debe limitarse a crear envolvencia armónica y reverberación para añadir claridad y significado a la melodía, como en tantas otras situaciones similares.

3.5.1 El pedal como potenciador

El piano Érard de estilo inglés que adquirió Beethoven en 1803, de más potencia que sus anteriores instrumentos, y el Broadwood que obtuvo en 1817 hacen pensar que el compositor sentía predilección por los pianos robustos y de gran sonoridad, en los cuales era posible utilizar el pedal como elemento de realce, por ejemplo, en el segundo movimiento de la sonata op.110:

²³ Stowell, Robin ED. (1994): *Performing Beethoven*. Cambridge University Press. pág.57



La marca de pedal en este caso hace que se junten sonoridades de más de cuatro octavas de amplitud creando un efecto de ff con apenas tres notas situadas en tres registros diferentes (en las posteriores reiteraciones ya escribe ff). Además, tras tocar el bajo, el hecho de añadir una tercera en su octava superior sin retirar el pedal aumenta notablemente la intensidad y corpulencia del sonido .

Otro ejemplo lo hallamos en la sonata op.109, en su primer movimiento:



Beethoven potencia en este pasaje un crescendo entre los acordes, algo complejo para las posibilidades del instrumento. Sin embargo el pedal ayuda a aumentar los armónicos produciendo la subida de la intensidad del primero al segundo. Además se potencia la sonoridad al mantener la amplitud de ambos registros.

3.5.2 El pedal como generador de efectos sonoros

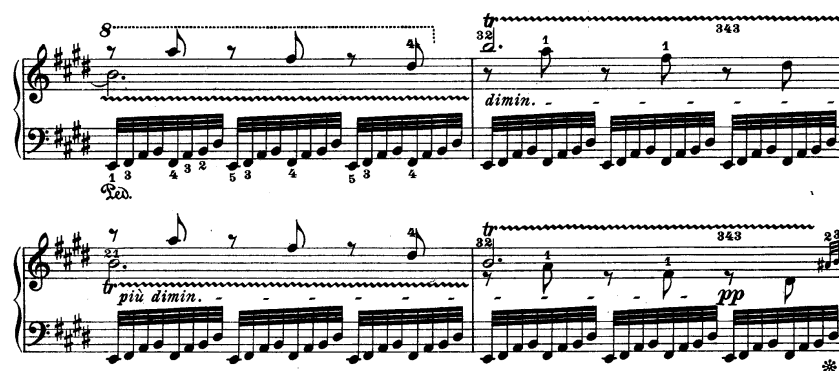
La subida de los apagadores durante prolongado tiempo produce grandes acumulaciones de armónicos, los cuales se pueden graduar meticulosamente con la modificación de la profundidad de pisada (con la rodilla, en el caso de los pianos de Beethoven). En el recitativo de la op.110 el largo pedal envuelve gran cantidad de notas extrañas al acorde que sustenta la armonía:



Según está escrito, sería necesario mantener bajado el pedal de principio a fin para no romper la sonoridad que crea el despliegue del acorde, creando una bruma que podría recordar al interior de una capilla. La introducción de la séptima con el valor más largo del recitativo, destacándose sobre dicha base armónica, puede llevar a entender este pasaje como algo contemplativo.

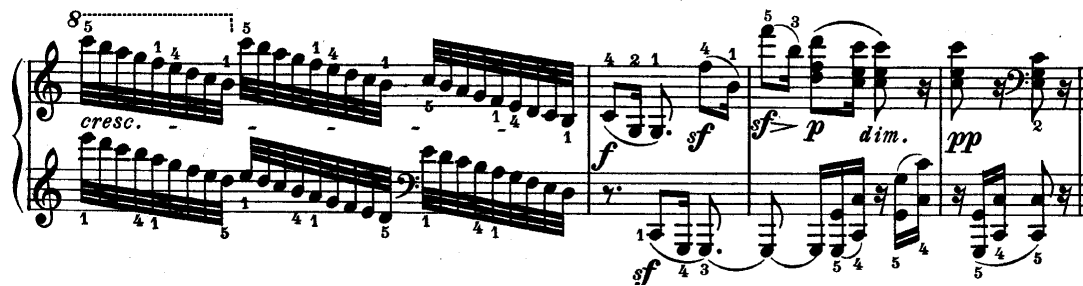
La nebulosidad armónica que se crea con la pedalización ininterrumpida y el pedal de *una corda* constituye un recurso expresivo que permite a la melodía sobresalir con un cierto destello de las notas recitadas, una posible referencia al elemento divino.

En los compases finales de la op.109 aparece la siguiente pedalización:



El pedal juega un papel importante para que la textura se vaya difuminando poco a poco ante el requerimiento de Beethoven de disminuir la intensidad dinámica. Este recurso expresivo permite que la dominante con sobretónica desemboque suavemente en la tónica, donde se halla la marca de levantamiento del pedal. A mayor enturbiamiento, más sensación de desaparición se produce, aderezado por el destello de las notas agudas que crean puntos de claridad sonora y que también acaban ocultándose en la salida conclusiva del fragmento.

Un recurso similar podría emplearse para ayudar a conseguir la expresividad que requieren otros pasajes, como el final de la sonata op.111:



Así, el pedal puede favorecer la creación del efecto de glissando en crescendo hacia las células motílicas que conducen al final de la obra, a modo de un último momento intenso que se difumina creando un momento mágico.

3.5.3 El pedal como elemento de unión

Es muy curioso cómo en ocasiones Beethoven emplea la marca de pedal sin cortarla al final de algunos movimientos. Llama la atención la utilización de este recurso, especialmente entre los dos primeros tiempos de la sonata op.109.

Se produce un efecto interesante al cambiar la modalidad y la sonoridad del acorde mayor recogido para contrarrestarla con la llegada del *ff marcato*, de tal manera que no sólo consigue unión física en la obra, si no que también aumenta el contraste al obtener un efecto de sorpresa:

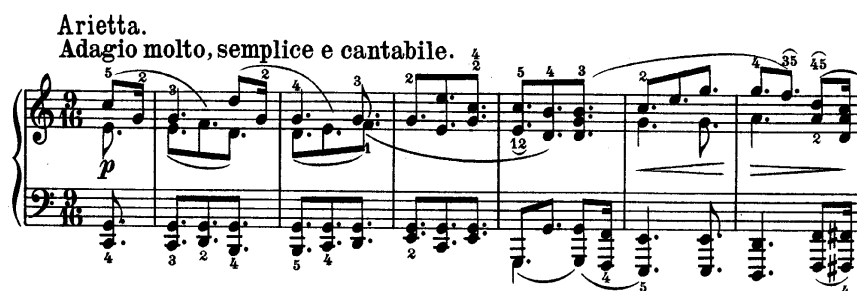


Pero sin lugar a dudas, el pedal más sorprendente se encuentra al final de dicha obra:



Beethoven anota la marca de pedal en el último pulso sin cortarla. Quizás se trate de una forma de enlazar esta con la siguiente sonata, o de mantener una sonoridad en el aire que se extinguirá por sí misma en unas atmósferas íntimas y poéticas.

Otro ejemplo de unión lo hallamos entre los dos movimientos de la sonata op.111, donde Beethoven tampoco escribe la marca de retirada del pedal. El final del primer movimiento y el inicio del segundo concuerdan en carácter, sonoridad y tonalidad. De hecho, podría entenderse que los últimos compases del primer movimiento suponen una anticipación o incluso una introducción a la arietta:



En cualquier caso, el pedal de unión puede ser un recurso a tener en cuenta a la hora de interpretar las tres sonatas en concierto. Teniendo en cuenta que el final

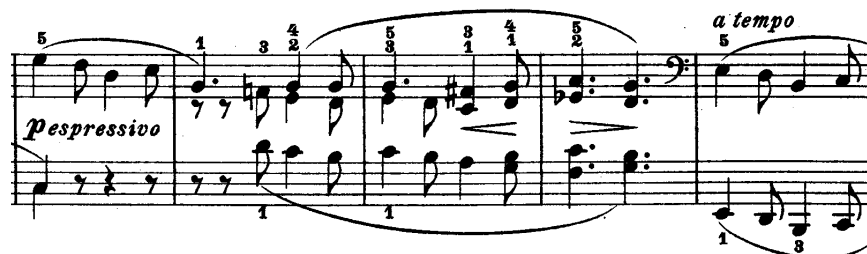
de la op.109 y el inicio de la op.110 son de carácter semejante, y que el final de ésta y el inicio de la op.111 tampoco difiere en sonoridad (igualmente encontramos aquí una marca de pedal que carece del símbolo de retirada), podría entenderse como una forma de hacer un enlace de las tres obras, a modo de cuaderno cíclico. Se obtendría así una manera más de reunir el mundo emocional beethoveniano en una sola parte, creando un enfoque de unidad temática.

3.6 TEMPO Y AGÓGICA

Una de las características principales que comparten estas tres sonatas es la gran cantidad de recursos que modifican el tempo y la agógica, evitando su regularidad y en ocasiones ayudando de esta forma a reforzar a la expresividad de las líneas melódicas.

El primer movimiento de la sonata op.109 presenta un bitematismo claro en el cual no sólo cambia el carácter de ambos temas, sino que también se diferencian en métrica y tempo, creando así un efecto de contraste, prescindiendo de un puente que enlace las dos ideas. La equivalencia métrica no es realmente importante en este caso, lo que hace que el segundo tema irrumpa inesperadamente con mayor expresividad, mostrando su carácter improvisatorio y dramático con las subsiguientes cadencias.

En el segundo movimiento de la misma sonata hallamos lo siguiente, repetido de manera similar en su reexposición:

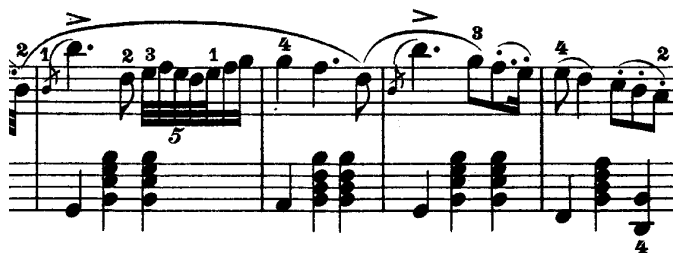


Para Beethoven y para su época la indicación *espressivo* supone una reducción del tempo, sin llegar al *ritardando* o *poco ritenuto*. En este caso la indicación *a tempo* corrobora esta idea y supone un recurso expresivo en estos cuatro compases.

El rubato escrito

El concepto de *rubato* es anterior a la obra beethoveniana, se remonta al siglo XVII²⁴ y sufre diferentes transformaciones hasta adoptar el significado que conocemos hoy. Beethoven, al igual que Mozart hará uso del llamado rubato "antiguo"²⁵ o escrito en el que la expresividad y libertad del canto se crea a partir de pequeñas dilataciones agógicas, retardos, anticipaciones, apoyaturas, puntillos y otros adornos que desplazan ligeramente las melodías de su correspondiente unión vertical con las armonías, de tal modo que se aseguraba de que el intérprete no instruido profesionalmente tocara de manera expresiva y con "buen gusto" la melodía. Se evitaría que la improvisación condenara al mal gusto o al exceso.

Un ejemplo de rubato escrito lo hallamos en la primera de las variaciones de la sonata op. 109:

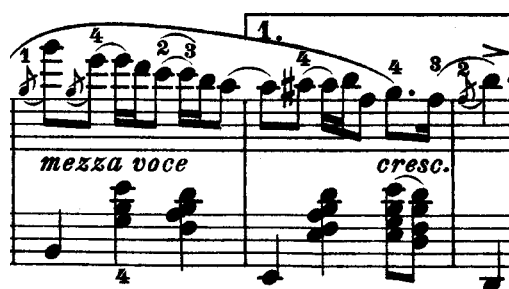


El cinquillo del tercer compás realizado con métrica estricta daría como resultado una melodía carente de expresión. El *molto espressivo* indicado al principio hace también referencia a un tempo más pausado que permita la expresividad de las frases.

Siguiendo esta lógica, las apoyaturas siguientes y los ritmos sincopados son otras de las maneras de crear rubato en una frase que se va diluyendo hasta el final de la variación, para dar paso a la siguiente, en *pp*.

²⁴ Uno de los primeros en usar la expresión rubato es Pier Francesco Tosi en 1723 quien la define como "Rubamento del tempo" refiriéndose a las arias italianas en las que "mientras el bajo sigue su paso regular, la otra parte se retrasa o anticipa de una manera singular, para "mover" la expresión, aunque después vuelve a su exactitud para ser guiado por el bajo". Tratados como los de Marpurg (1763) o Quantz (1752) no sólo hablan del rubato sino que ofrecen fórmulas y variantes para aprenderlo y realizarlo. Para más información ver Hudson, Richard (1997): *Stolen time: The history of tempo rubato*. Oxford, NY.

²⁵ Rowland, David (1994): *Chopin's Tempo rubato in context*. En *Chopin Studies*. Ed J. Rink and J. Janson. Cambridge University Press. Pág. 199-213



3.7 LO POPULAR COMO ELEMENTO EXPRESIVO

La última etapa de producción de Beethoven destaca también por un acercamiento a lo folklórico. Entre los años 1810 y 1820 escribe numerosos arreglos de canciones británicas y también de otras nacionalidades para voz y piano. Tal vez este hecho tenga influencia directa sobre la inclusión de algunas danzas populares en obras consideradas tradicionalmente de formato clásico.

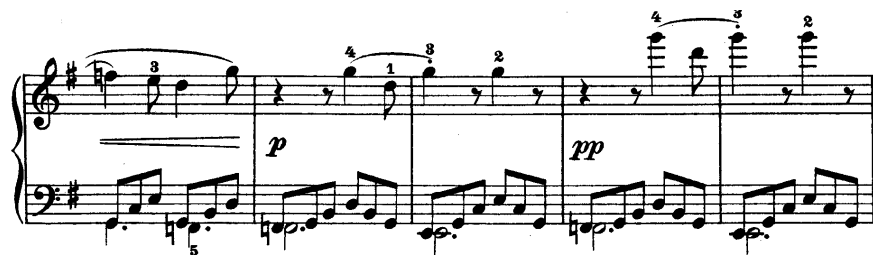
En el caso de las últimas sonatas desaparecen los rondos y minuetos para dar paso a música de mayor contundencia rítmica: en la sonata op.101 introduce un *vivace*, *alla marcia* tras el primer movimiento. El *prestissimo* de la sonata op.109 es un movimiento súbito, en 6/8, donde el ritmo juega un papel fundamental, lo que sugiere que se trate de una *tarantella* gracias a las figuraciones rítmicas características empleadas.

Presente en todo momento, el ritmo se recalca gracias a los bajos con la indicación *ben marcato*, el pedal de *si* en la segunda frase y sobretodo por la siguiente figuración:



La repetición de los bajos y el diseño de la mano izquierda simula un elemento percusivo, mientras la derecha responde con la reiteración de un motivo de carácter gracioso, que viene dado por las tres veces que aparece la nota *sol*

diferentemente articulada en apenas un compás:



Otro ejemplo de la importancia del ritmo es el final del mismo movimiento, donde la repetición en crescendo de las negras con puntillo crea la tensión hasta los tres últimos acordes, de menor duración pero más articulados, final característico de danzas como esta *tarantella*. El aumento de registro e intensidad hace que se reafirme el carácter vivo y marcado de la pieza:



Otro caso lo hallamos en la sonata op.110, cuyo segundo movimiento presenta un scherzo en compás binario, *molto allegro*, en el que la respuesta a la primera frase y las síncopas revitalizan el carácter rítmico.

Aunque existen dudas acerca del origen del tema²⁶, no cabe duda de que el elemento humorístico existe:

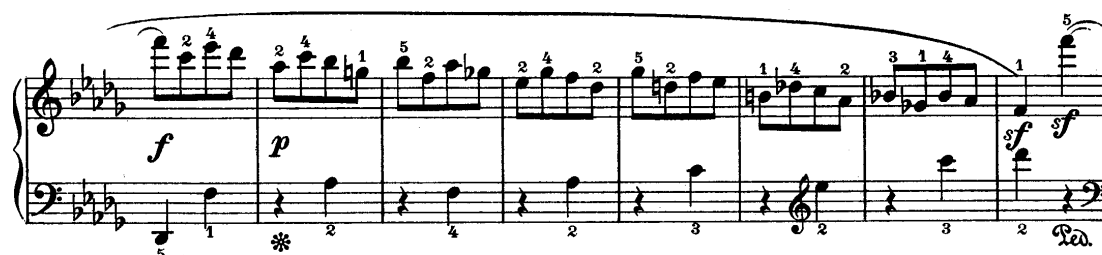
²⁶ Diferentes posturas acerca del origen y carácter de este tema en Tovey, D.F. (1931): *Performing Beethoven's sonatas, revised edition 1998*, y Cooper, Martin (1970): *Beethoven, The Last Decade 1817-1827. A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*



En el diálogo presente al principio, la discreción de la pregunta obtiene una respuesta rotunda que al repetirse exactamente igual sugiere una cierta sátira.

En la reexposición, la segunda de las preguntas se formula en ritardando, algo que añade un toque de humor al discurso.

En el trio se presenta la versión más "juguetona" del Scherzo. Los *sf* y *ff* súbitos contrastan con los pianos del desarrollo melódico del tema. A éste lo acompañan saltos con valores cortos en la mano izquierda, que, al cruzar de mano, no sólo reflejan virtuosismo, sino que pueden simbolizar algo cómico:



3.8 LA VARIACIÓN

El interés por la variación no resulta algo novedoso en la producción de Beethoven, pero sí adquiere especial relevancia en su etapa final como compositor. A las variaciones Diabelli op.120 se le une la introducción habitual en las obras tardías como último movimiento (es el caso de las op.109, 111, la novena sinfonía y los cuartetos op.127,131,132 y 135). Aunque hallamos esto en obras anteriores como la Sinfonía heroica, el cuarteto op.74 y en las sonatas para violín op.30 n.º1 y op.96, en las últimas sonatas el carácter y propósito de este género cambia.

En las op.109 y 110 sus variaciones reflejan un contenido estático, con profundidad expresiva, donde Beethoven la utiliza como vehículo para su pensamiento musical más imaginativo.

Solomon afirma que "Beethoven agregó una cualidad espiritual a sus más grandes conjuntos de variaciones[...] , lo cual es el secreto personal de su genio"²⁷

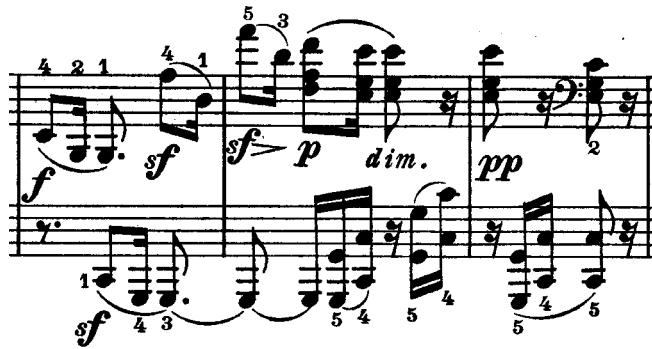
Lo cierto es que la variación en la op.109 y 111 supone un cambio con respecto a las anteriores apariciones del género a nivel formal. Mientras el tempo y los aspectos rítmicos pasan a un plano secundario, la variación melódica cobra protagonismo como recurso expresivo. El movimiento tiene una unidad temática que otorga dirección al discurso. Cada variación da paso a la siguiente de forma natural, incluso a veces anticipando su carácter.

Esta unidad se obtiene no sólo con pasos naturales entre variaciones, sino también con la dirección de la música hacia puntos culminantes y con la repetición del tema o de células temáticas al final de la pieza.

Esto sucede en el tercer movimiento de la sonata op.109, donde la última variación guarda el punto álgido de la obra y usa un *diminuendo* progresivo hasta la reexposición del tema, cerrando el movimiento con el carácter inicial.

Las variaciones de la sonata op.111 también presentan esa unidad. Este movimiento gana en expresividad y dirección al ir aumentando las subdivisiones rítmicas en cada variación hasta el punto culminante (Variación III), a partir de el cual el contenido se va volviendo estático. Los largos pedales (ya sea en forma de trémolos, trinos o una sola nota repetida constantemente) y las dinámicas en *pianissimo* consiguen que las últimas variaciones puedan ser vistas como un recordatorio íntimo de todo lo anterior. Éste desemboca en la reafirmación del tema final, que se va extinguiendo con su reiteración en *diminuendo*:

²⁷ Solomon, Mynard: *Beethoven*. pág.353



3.9 ARMONÍA Y TONALIDAD



También emplea otras modulaciones poco usuales:

Aquí, lo que sería en principio dominante con séptima de *la bemol mayor* resuelve en un acorde de tónica de *sol menor* en segunda inversión, que acaba pasando a estado fundamental sin variar la armonía.

El ciclo tonal de las tres sonatas

Un aspecto curioso e interesante es el de las tonalidades escogidas en estas tres últimas sonatas. La primera de ellas está en mi mayor (cuatro sostenidos), la segunda en la bemol mayor (cuatro bemoles), y la última concluye en do mayor (sin alteraciones). Más allá de la posible casualidad, resulta un aliciente más para ser concebidas de forma cíclica y monotemática, así como para buscar una explicación simbólica que guardará una relación con este hecho.

4. CONCLUSIONES

Después de haber analizado, comparado y tocado las tres últimas sonatas de Beethoven, la idea de que los recursos expresivos existentes responden a una elaboración consciente y premeditada de su autor se revela con mayor solidez. Para reflejar su mundo interior e idea creativa combina, transforma y construye el material sonoro según aspectos como el tempo, articulación, el fraseo, la textura, la variación y reiteración motívicar, las dinámicas y el empleo de todo el registro del teclado, así como de ciertas pedalizaciones.

Partir de esta premisa como base de nuestro estudio puede ayudarnos a entender mejor el propósito creativo de Beethoven, su intención expresiva y su poética. Igualmente, un trabajo en esta línea nos puede llevar a una interpretación basada en una visión más íntima de estas tres sonatas, asociadas al momento personal del compositor.

En este aspecto me ha servido de gran utilidad el análisis de estos recursos, así como el estudio de la época, el entorno, los instrumentos y la figura de Beethoven como pianista, datos de gran valor, no sólo para enriquecer mi propia interpretación, sino para entender mejor las de otros pianistas cuyas grabaciones he escuchado. No obstante, soy consciente de que un trabajo con la complejidad del presente, requiere una dedicación y una extensión mayor. Lo reflejado en mi proyecto es un primer acercamiento a esta temática, que pretendo desarrollar en el futuro profundizando y analizando más para descubrir los múltiples elementos expresivos que contiene la obra de Beethoven.

Este trabajo ha ido dando forma a una propuesta de concierto en la cual se le da una unidad temática a las tres sonatas, interpretándolas de forma continua en un mismo recital. Esta idea ha motivado una serie de conciertos en los que he podido probar y constatar la viabilidad de esta propuesta de programa.

Por otra parte, espero y deseo que mi trabajo ayude y aporte a otros pianistas un mayor acercamiento a esta parte de la obra de Beethoven, como complemento a su estudio.

Gracias a este proyecto he comenzado una manera de trabajar que, como apunté, me ayudará a proseguir en un futuro con esta investigación a un nivel más profundo y también a aplicarlo a otras obras del repertorio pianístico.

BIBLIOGRAFÍA

- Chiantore, Luca (2010): *Beethoven al piano*. Nortesur Musikeon.
- Rosen, Charles (2002): *Las sonatas para piano de Beethoven*. Yale University Press.
- Skowronek, Tilman (2010): *Beethoven the Pianist , musical performance and reception*. Cambridge University Press.
- Robin Stowell, ED. (1994): *Performing Beethoven*. Cambridge University Press
- Schindler; A. F. (1966): *Beethoven as I knew him*. University of North Carolina Press.
- Ellago Ediciones, ED (2002): *Cuadernos de conversaciones, vol. II y III*.
- William S. Newman(1989): *Beethoven on Beethoven . Playing his piano music, his way*. W. W. Norton & Company.
- Drake, Kenneth (2000): *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Indiana University Press
- Schonberg, Harold C. (1990): *Los grandes pianistas*. Javier Vergara Ediciones.
- Solomon, Maynard (2001,ed. rev.): *Beethoven*. Javier Vergara Ediciones.
- Cooper, Barry, ED. (1999): *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*. Analysis. Associated Board of the Royal Schools of Music, Revised Edition.
- Rowland, David (1994): *Chopin's Tempo rubato in context*. Cambridge University Press.