



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Tecla

**La Sonata Op. 28 Pastoral de Beethoven. Una
aproximación histórica, analítica y pedagógica.**

Ana Sánchez Fernández

Oviedo 2016



CONSMUPA

CONSERVATORIO
SUPERIOR
DE MÚSICA
EDUARDO MARTÍNEZ TORNER

Departamento de Tecla

**Trabajo de Investigación Fin de Carrera realizado
por**

Ana Sánchez Fernández

**Bajo la dirección de
Francisco Jaime Pantín**

Oviedo 2016

GOBIERNO DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA

Agradecimientos

Agradecer muy especialmente a mi tutor en la realización de este trabajo y mi profesor de piano, Francisco Jaime Pantín, no sólo por la ayuda prestada a lo largo de estos meses para la redacción de este documento, sino por la dedicación, implicación y esfuerzo volcados en estos dos intensos años de clases y experiencias musicales irremplazables.

Resumen

La figura de Beethoven ocupa un lugar privilegiado dentro de la historia de la música y, concretamente, dentro del mundo del piano. Un profundo estudio de su escritura, de los instrumentos que tuvo a su alcance y de la técnica que redefinió e instauró como punto de partida para el pianismo moderno, nos ha guiado a la hora de confeccionar el análisis pedagógico de la sonata op. 28 “Pastoral”. Además, hemos completado esta propuesta pedagógica con un análisis formal y estético de la obra, tres puntos de vista que conforman un enfoque interpretativo completo y sólido.

Palabras Clave

Beethoven

Sonata

Análisis Pedagógico

Escritura

Pastoral

Índice

Agradecimientos.....	3
Resumen	4
Palabras Clave	4
Introducción	6
Metodología	8
Características del piano de Beethoven.....	9
La evolución mecánica del piano en la época de Beethoven	10
La escritura.....	14
El Pedal	25
El tempo	26
La técnica	28
El concepto de <i>legato</i>	30
El camino hacia una nueva sonata.....	32
Las sonatas para piano de Beethoven.....	33
La sonata Op. 28 <i>Pastoral</i>	36
Análisis formal	37
Análisis estético.....	48
Análisis pedagógico	55
Conclusiones	71
Bibliografía.....	73

Introducción

La elección de la sonata Op. 28 *Pastoral* de Ludwig van Beethoven como obra en la que centrar y desarrollar el presente estudio se debe, en primer lugar, a la indiscutible importancia que tuvo para la evolución de la técnica, la escritura y la concepción sonora del piano la aparición de la obra pianística del compositor de Bonn y, en concreto, de su colección de sonatas, un conjunto en el que la investigación sobre las posibilidades del piano le llevó a superar los límites del instrumento. En segundo lugar, hemos escogido esta obra porque forma parte del programa que hemos trabajado durante este curso, con lo que las sesiones de la clase de instrumento dedicadas a profundizar en todo tipo de aspectos, tales como los referentes a la técnica, la interpretación, el estilo, o la pedagogía y didáctica de las complejidades que encierra el estudio de esta sonata han sido de capital utilidad de cara al enfoque, planteamiento y desarrollo del trabajo. Por último, hemos preferido elegir a Beethoven sobre otros compositores cuyas obras también se encuentran dentro del programa que hemos trabajado durante este curso -como son Chopin, Schumann o Bach- en virtud de una mayor identificación personal con su lenguaje y su estética.

Los objetivos que han guiado la realización de este trabajo dando forma y coherencia a la estructura del mismo son los siguientes:

- Plantear y analizar las principales características del pianismo de Beethoven.
- Profundizar en la evolución de la concepción de la forma sonata de Beethoven.
- Realizar un análisis formal, estilístico y pedagógico de la sonata.
- Plantear una reflexión sobre la interpretación de la sonata a partir de la información y elementos aportados a lo largo de la investigación.

La estructura del trabajo ha sido ordenada en función de esos cuatro objetivos principales, de manera que éstos aparecen vinculados entre sí para lograr una mayor cohesión en el trabajo y, sobre todo, en sus conclusiones. Así, comenzamos con el estudio del piano en Beethoven, analizando aspectos como su lenguaje, escritura, recursos técnicos o innovaciones de toda índole. Tras este marco más general en el que centramos al lector en el universo pianístico beethoveniano, hemos abordado de forma más concreta su producción dentro del esquema de la forma sonata, su evolución estilística y técnica, su concepción de dicha forma y lo que supuso la aportación de Beethoven a la forma clásica por excelencia. Seguidamente aparece el corpus fundamental de este trabajo con el capítulo dedicado al análisis formal, estético y pedagógico

de la sonata op. 28, capítulo en el que hemos tratado todo tipo de dificultades técnicas y aquellas referentes a la planificación y estructuración de la obra. Por último, cerramos este trabajo con una reflexión sobre la “Pastoral” y la figura de Beethoven a partir de las conclusiones extraídas del material aportado y analizado a través de todo el estudio.

Así, las conclusiones a las que hemos llegado tras finalizar este trabajo pueden ser de interés tanto para alumnos como profesores, con lo que puede ser tomado como una *guía de estudio* o *guía de enseñanza*, si bien no de forma literal, dado que es imposible tener en cuenta todas las salvedades relacionadas con las personales características de cada estudiante. En cualquier caso, son los pianistas que deseen aproximarse a la interpretación de esta sonata quienes verán más utilidad en estas páginas, cuya lectura podrá enriquecer notablemente el planteamiento interpretativo de la obra.

La bibliografía existente sobre Beethoven y sus sonatas es inmensa, ya que se trata de un tema ampliamente tratado a lo largo de décadas y décadas de estudio musicológico, puesto que todo lo que rodea al compositor y a su obra produce un elevadísimo interés tanto en intérpretes como en teóricos. En cualquier caso, vamos a citar algunas de las monografías más relevantes, las cuales hemos manejado durante la realización de este trabajo. En primer lugar, citar la monografía a cargo de Charles Rosen¹ sobre las sonatas de Beethoven, siendo igualmente notable la firmada por Luca Chiantore² sobre Beethoven y el piano. Otras monografías interesantes que hemos tenido en cuenta durante la redacción de este estudio son las de autores como Skowronek³, Metzger y Riehn⁴ y Kenneth Drake⁵, entre otras muchas otras, además de artículos y monográficos dedicados a Beethoven y su obra en revistas especializadas, como por ejemplo el que encontramos en Quodlibet⁶.

¹ Charles Rosen: *Las sonatas para piano de Beethoven*. (Madrid: Alianza Música, 2006).

² Luca Chiantore: *Beethoven al piano*. (Barcelona: Nortesur Musikeon, 2010).

³ Tilman Skowronek: *Beethoven the pianist*. (Londres: Cambridge University Press, 2010).

⁴ H.K. Metzger y R. Riehn: *Beethoven, el problema de la interpretación*. (Madrid: Idea Books, 2003).

⁵ Kenneth Drake: *The Beethoven sonatas and the creative experience*. (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

⁶ VVAA: “Monográfico: Beethoven”, en *Quodlibet*, Octubre 2004, nº 30.

Metodología

La metodología necesaria para este trabajo es la búsqueda de bibliografía relacionada con Beethoven, las características de su obra y sus sonatas en concreto. Esta búsqueda ha sido multidisciplinar en cuanto al tipo de soporte de los datos necesarios: monografías, correspondencia, artículos, testimonios de personajes cercanos al compositor, partituras, manuscritos, programas de mano y críticas de conciertos, grabaciones, etc. entre los que contamos con fuentes primarias (correspondencia, manuscritos) como con fuentes secundarias (monografías o artículos sobre el compositor, grabaciones de la obra objeto de estudio, programas, reseñas, ...) Tras esta búsqueda exhaustiva, hemos interpretado y seleccionado de los datos relevantes para el estudio y llevamos a cabo la redacción del texto tras haber confeccionado un hilo conductor que otorgue al conjunto coherencia y conduzca al lector hacia la comprensión de las posteriores conclusiones.

Por tanto, nos vamos a servir fundamentalmente de un tipo de metodología cualitativa a la hora de seleccionar la información más adecuada a nuestros fines, así como de técnicas tales como el análisis de documentos y la observación implicada como punto de partida para la reflexión y la redacción de las propias conclusiones.

Características del piano de Beethoven

Ludwig van Beethoven ocupa un lugar clave en la Historia de la Música, a caballo entre dos épocas, el Clasicismo y el Romanticismo. Esta transición del siglo XVIII al XIX fue verdaderamente una época convulsa tanto a nivel artístico como filosófico, algo que queda reflejado en la obra de Beethoven, en la que se evidencia la evolución de la estética y filosofía de la música que tuvo lugar en esos años de transición. Así, el equilibrio, la elegancia y la sencillez clásicos dejaron paso a una fuerza personal y arrolladora, una fuerza que impregna todos los aspectos distintivos de su música: técnica, escritura, sonido, carácter... Esta fuerza no es sino el indicativo de que Beethoven *sabe* precisa y claramente lo que quiere: “crear una música cuyo impulso sea tal que arrastre a los hombres a conquistar la alegría, en la libertad, por la acción temporal⁷”.

La importancia y alcance de la obra pianística de Beethoven es indiscutible. Dotada de una calidad musical inusitada, muestra un gran avance en la técnica instrumental y también una exhaustiva investigación en cuanto a la sonoridad pianística, llegando, en ocasiones, a desbordar los límites del instrumento. El resultado de estas investigaciones sobre la técnica y la sonoridad del piano, como veremos más adelante, supone la instauración de las bases del piano moderno.

Beethoven no tuvo una formación profesional como pianista. Su maestro más importante fue Christian Gottlob Neeffe, el organista de la corte de Bonn⁸. Debido al estudio del órgano, su técnica pianística heredó un concepto de legato muy peculiar. En cualquier caso, más que conceptos instrumentales, Neeffe aportó a su joven alumno claros conceptos teóricos sobre el contrapunto a través del trabajo del *Clave Bien Temperado* de Bach. Beethoven recuperó lo aprendido en estos años al final de su obra, alcanzando un enorme desarrollo de esta técnica en sonatas como la op. 101, la op. 106 o la op. 110, aspecto que trataremos en otro epígrafe.

A partir de la base que adquirió con Neeffe, Beethoven recorrió su propio camino en cuanto a la técnica, la escritura y la expresión musical, aspectos que confluyen y beben constantemente unos de otros de manera que otorgan el genuino carácter y estilo inherentes a la obra para piano

⁷ Jean y Brigitte Massin: *Ludwig Van Beethoven*. (Madrid: Turner, 2003), p. 793.

⁸ Luca Chiantore: *Historia de la Técnica pianística*. (Madrid: Alianza Música, 2001), p. 159.

de Beethoven, un instrumento que, tal y como veremos a continuación, evolucionó paralelamente hacia la nueva sonoridad que, paulatinamente, se fue abriendo paso y alcanzó su apogeo en el Romanticismo.

La evolución mecánica del piano en la época de Beethoven

Tal y como apuntábamos, Beethoven vivió una época de transición desde el punto de vista de la construcción del piano y, por tanto, pudo ser testigo de la evolución del instrumento, una evolución que compartió sus años decisivos con la creación pianística del compositor.

Beethoven, en origen, era un claro heredero de la escuela vienesa, con lo que todos los instrumentos que conoció en sus primeros años pertenecían a tal escuela. Esta estrecha relación con unos instrumentos delicados y sutiles, de sonoridad ligera, fue precisamente un desencadenante para su necesidad de ir más allá de las limitaciones propias de dichos instrumentos que, ni por asomo, soportaban el ideal sonoro y la técnica beethovenianos:

Al igual que en su modo de componer, su manera de tocar se adelantaba a su época, y los pianos extremadamente secos e imperfectos de entonces (antes de 1810) a menudo no aguantaban su gigantesco estilo de ejecución⁹.

Los primeros pianofortes que llegaron a los países del centro de Europa lo hicieron de la mano de Gottfried Silbermann, cuya escuela de constructores introdujo en el modelo ideado por Cristófori mejoras tales como el aumento de la resistencia de los materiales de la estructura interna o el aumento del calibre de las cuerdas y del tamaño de los macillos. Uno de sus discípulos, J. Ch. Zumpe introdujo este nuevo instrumento en Inglaterra, donde su construcción evolucionó en busca de una mecánica más robusta y pesada que permitiese un mayor potencial sonoro y una mayor capacidad de legato, características propias también de los pianos de otros constructores, como Broadwood, todos ellos ligados a la escuela pianística inglesa, liderada por Clementi.

Paralelamente a esta evolución hacia la robustez y densidad sonora, trabajaba en Viena el fabricante Andreas Stein, quien desde 1773 desarrolló un mecanismo más ligero y fiable, de

⁹ Luca Chiantore: *op. cit.* 2001, p. 168.

grato sonido aunque falto de potencia, unas características que se adaptaron perfectamente al ideal sonoro de la escuela pianística vienesa con Mozart como máximo exponente.

En el período histórico que nos ocupa –la transición al Romanticismo– dos nuevas figuras heredan estas escuelas pianísticas: la tradición vienesa es liderada ahora por Hummel mientras que las grandes sonoridades de Clementi ven en Beethoven un claro sucesor. Así, al tiempo que Hummel se adaptó perfectamente a los cánones de la tradición anterior, basados en la claridad de la textura y la fluidez de la técnica; Beethoven entró en una lucha continua con instrumento y tradición en su búsqueda de la plenitud del sonido, la amplitud del espectro dinámico y los efectos orquestales, una búsqueda que se desarrolló por los hasta siete instrumentos que tuvo en propiedad.

La información sobre estos instrumentos en sus primeros años es, lamentablemente, muy escasa. En 1787, Beethoven visitó el taller de Andreas Stein, cuyos pianos juzgó muy positivamente. Incluso, llegó a adquirir uno en Bonn algunos años más tarde, detalle que si bien es muy probable, no se conoce a ciencia cierta¹⁰. Estos pianos se caracterizaban, como hemos señalado anteriormente, por la ligereza y fiabilidad del mecanismo y una sonoridad nítida pero escasa. Además, contaban con un sistema de escape que permitía al martillo volver a su posición inicial de forma inmediata, algo que, junto con el corto recorrido de la tecla, explica la ligereza del toque y el alto grado de control del sonido. Andreas Stein pronto legó su negocio a sus hijas, momento en el que la firma comenzó a denominarse Streicher. Por otro lado, tras la maestría del fundador Stein surgió una escuela de brillantes constructores como Anton Walter, Wenzel Schanz o Conrad Graf, cuyos pianos fueron bien conocidos por Beethoven¹¹.

Pocos años más tarde, en 1792, ya en Viena, Beethoven no conservaba el Stein sino que adquirió un fortepiano genérico del que no ha llegado a nuestros días dato alguno. No es hasta 1796 cuando los documentos vuelven a aportar luz sobre el piano que acompañaba a Beethoven por aquel entonces, un Walter. Los pianos del fabricante Anton Walter tenían una extensión de cinco octavas, destacaban por su claridad en los graves y por su sonido igualmente timbrado pero ligeramente más potente que otros pianos vieneses del momento.

¹⁰ Luca Chiantore: *op. cit.*, 2010, p. 36.

¹¹ Ramón Andrés: *Diccionario de instrumentos musicales*. (Barcelona: Ediciones Península, 2001), p. 193.

Pero la concepción sonora y técnica del piano de Beethoven fundamentalmente y también de algunos de sus coetáneos –como Cramer o Clementi–, una concepción basada en el *legato* y no en la dicción nítida de sus predecesores, propició una serie de cambios y mejoras en los instrumentos vieneses descritos. Así, en 1803 Beethoven recibió de parte del príncipe Karl Lichnowsky¹² un piano Érard, muy avanzado en su época ya que incorporó mejoras como el mecanismo del doble escape, por el cual era posible repetir rápidamente una nota, entre otras muchas. Contaba con cuatro pedales: *una corda*, sordina –consistente en una finísima tela de cuero que se colocaba entre los macillos y el cordaje–, pedal de resonancia –dividido en dos partes para los registros grave y agudo– y laúd. Contaba con un registro de cinco octavas y media y un mecanismo robusto y sólido, tanto que, si bien intentó buscar una técnica adecuada a este tipo de instrumentos, desistió ante un teclado que, según palabras de William Newman, resultaba “incurablemente pesado¹³”. Durante esta primera década del siglo XIX, la posesión de este piano Érard influyó sumamente en la concreción de la técnica y el sonido de Beethoven, ya que sus características propiciaron una serie de experimentos técnicos propios de un nuevo virtuosismo y capaces de lidiar con la nueva resistencia y gama dinámica de este instrumento, siendo algunos de los resultados las sonatas “Waldstein” op. 53 y “Appassionata” op. 57, prácticamente las únicas sonatas que escribió con este piano, o el concierto “Emperador” op. 73.

En el año 1810 adquirió un piano de la reciente firma Streicher, regentada por sus buenos amigos Nanette y Johann Andreas Streicher, quienes le prestaron su ayuda en cuestiones sobre todo domésticas relacionadas con la regencia de su casa y el cuidado de su sobrino Carl¹⁴. Al margen de esta estrecha amistad, para Beethoven estos pianos fueron sus preferidos durante algún tiempo ya que, según él mismo decía, se correspondían en alto grado con su concepción técnica y sonora¹⁵.

¹² Denis Levaillant: *El piano*. (Barcelona: Labor, 1990), p. 36.

¹³ Tilman Skowronek: *op. cit.* 2010, p. 90.

¹⁴ Piero Rattalino: *Historia del piano*. (Barcelona: Labor, 1988), p. 60.

¹⁵ http://www.beethoven-hausbonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digitales_archiv_en&dokid=i2763&seite=1 (Última consulta: 22 de febrero de 2016).

En 1817 Beethoven recibió como regalo un fortepiano de la casa Broadwood pero en aquel entonces la sordera resultaba absolutamente implacable, tal y como podemos comprobar en el siguiente testimonio de Ludwig Rellstab, reconocido poeta y crítico musical:

“Es un bonito regalo”, continuó, estirando las manos por encima del teclado, siempre sin dejar de mirarme. Luego, amablemente, tocó un acorde. Jamás nadie podrá herir mi alma con tanta desgracia, con un acento que desgarré tanto el corazón. Había tocado el acorde de Do mayor con la mano derecha, y un Si en el bajo, sin que sus ojos dejaran los míos; y para que pudiera apreciar el timbre suave del sonido del instrumento, repitió el falso acorde muchas veces y... ¡el músico más grande de la tierra no podía oír esa disonancia!¹⁶.

Sin embargo, esta minusvalía no frenó al músico de Bonn ya que la evolución de su obra nada tuvo que ver con su sordera¹⁷, pero sí la tuvo en cambio en relación a su truncada carrera como pianista y director de orquesta. En cualquier caso, a partir de ese año 1817 comenzó a componer las sonatas que conforman su último período dedicado al género, todas ellas escritas ya para el *Hammer Klavier*, algo que está claramente relacionado con la configuración de este Broadwood. Este instrumento, de sonoridad poderosa y mecánica eficiente, contaba con seis octavas y un mecanismo de pedales bastante sofisticado: un pedal izquierdo y un pedal derecho dividido en dos, uno para cada registro del teclado. Posteriormente, en 1826, adquirió un piano construido por Conrad Graf a quien requirió un cordaje cuádruple en parte del teclado y una tabla armónica extra con el fin de aumentar el sonido. En cualquier caso, la relación directa entre las características mecánicas y sonoras de estos instrumentos con el tipo de escritura y la sonoridad buscada por Beethoven son meras especulaciones, ya que no podemos saber a ciencia cierta qué percepción sonora o física tenía del instrumento debido al estado tan avanzado de su sordera.

En resumen, a pesar de la gran cantidad de pianos que pasaron por las manos de Beethoven a lo largo de toda su vida, el análisis de su obra y los relatos sobre sus interpretaciones en público señalan que la búsqueda de un nuevo *legato* como toque básico y la revolución técnica llevada

¹⁶ Luca Chiantore: *op. cit.*, 2001, p. 168.

¹⁷ Jean y Brigitte Massin: *op. cit.*, p. 798.

a cabo por el compositor están mucho más ligadas a su propio ideario sonoro y expresivo que a una fructuosa relación con los instrumentos que tuvo a su alcance.

La escritura

La investigación sonora y formal es un aspecto que está siempre presente en la obra de Beethoven, algo que resulta especialmente evidente en sus composiciones pianísticas. Las obras para piano solo, muestran un estilo muy personal desde el principio y están completamente desligadas de modelos anteriores, algo que, por ejemplo, no ocurre con las obras de cámara con piano. Esta depuración estilística está vinculada con el trabajo compositivo que Beethoven realiza *desde* el teclado¹⁸ y cuyo germen se encuentra en sus experimentos como improvisador. La lógica consecuencia de esta búsqueda práctica no sólo deviene en una escritura nueva e impactante, sino en unas soluciones formales sorprendentes –como las que encontramos en sus últimas sonatas–, un imaginario sonoro desbordante y la necesidad de una concepción técnica mucho más avanzada y completa.

Los primeros años de la década de 1790, años de profunda experimentación, coinciden con la aparición de dos colecciones de variaciones, esquema formal en el que Beethoven pudo volcar gran parte del material que manejaba a diario sobre el teclado. Así, podemos encontrar fórmulas muy avanzadas dentro de las Variaciones WoO 65, concretamente en la variación IV, unos trinos que ya buscan el color; en la variación IX, donde encontramos escalas cromáticas en terceras, cuya intención es también la búsqueda de un efecto tímbrico y, por último, la variación XIX, en la que presenta unas octavas que nada tienen ya que ver con el pianismo clásico.



Fig. 1 Variación IV WoO 65.

¹⁸ “Beethoven estaba acostumbrado a componer en cualquier ocasión con la ayuda del piano, y podía probar un determinado pasaje una infinidad de veces”. Citado en Luca Chiantore: *op. cit.*, 2010, p. 67.



Fig. 2 Variación IX WoO 65.



Fig. 3 Variación XIX WoO 65.

Estas Variaciones sobre un tema de Righini así como las Variaciones sobre *Se vuol ballare, signor contino*, son las dos obras previas a la composición de las primeras sonatas op. 2 que permiten conocer el proceso de evolución y maduración que presenta ya la escritura de dichas sonatas. Pero desde estos primeros años, la investigación, podríamos decir holística, continuó incesante su camino, enmarcada dentro del desarrollo estilístico global del compositor. Así, las obras que vieron la luz a partir de 1795 evidencian la estrecha relación e influencia entre la audacia de su escritura y la creciente complejidad de su inquietud compositiva.

Al margen de esta constante investigación, la escritura para piano de Beethoven se caracteriza por la búsqueda de la densidad sonora. Esta densidad se traduce en diseños basados en criterios armónicos, como grandes acordes, masas sonoras y la preferencia por el arpeggio, fórmula que permite un mayor uso del pedal de resonancia, obteniendo así efectos coloristas y orquestales. La presencia de acordes y notas dobles es casi constante a lo largo de todas sus sonatas. Algunos ejemplos especialmente remarcables son la coda del tercer movimiento de la “Appassionata”, op. 57, el tiempo lento de la sonata op. 31 nº 1, el tercer movimiento de la sonata op. 27 nº 2, algunas fórmulas de acompañamiento en el primer movimiento de la op. 90, el primer tema de *allegro* de la “Patética”, el comienzo de la op. 111, el pasaje que abarca los compases 20 – 57 del primer tiempo de la op. 109 o los muchísimos pasajes de este tipo que nos encontramos a lo largo de toda la “Hammer Klavier”:



Fig. 4

Fragmento de la Coda de la “Appassionata”



Fig. 5 Fragmento del primer movimiento de la sonata op. 109.

Mención aparte requieren las octavas, tratadas de diversas maneras y presentes en buena parte de su obra, como por ejemplo el primer movimiento de la sonata op. 10 n° 3, donde encontramos octavas en staccato; el tiempo lento de la “Pastoral” y el desarrollo del primer tiempo de la op. 10 n° 1, movimientos en los que vemos octavas en legato o el tema del rondó de la sonata op. 14 n° 1, en el que combina ambas articulaciones. Otros ejemplos del empleo de octavas son el tercer tiempo de la sonata op. 27 n° 1, movimiento plagado de octavas tratadas de diversa forma, así como el primer tiempo de la sonata op. 54, octavas y notas dobles en staccato también a lo largo de todo el movimiento o el rondó de la “Waldstein”. Al margen de estos pasajes, las octavas están presentes, en mayor o menor medida, en la mayoría de sus sonatas.



Fig. 6 Fragmento del cuarto movimiento de la sonata op. 27 n° 1.



Fig. 7 Fragmento del primer movimiento de la sonata op. 54.

Por otro lado, encontramos pasajes de octavas partidas en varias de sus sonatas, aunque en una proporción considerablemente menor. Así, encontramos algunos de estos pasajes en el primer movimiento de la sonata op. 2 n° 3, el trío del tercer movimiento y en el rondó de la sonata op. 28, en el primer movimiento de la “Hammer Klavier” o también el pasaje final de la coda del tercer movimiento del concierto op. 37.



Fig. 8 Fragmento del primer movimiento de la sonata op. 106.

A lo largo de sus sonatas son muchos los ejemplos que demuestran la citada preferencia por el arpeggio frente a la escala de Beethoven, como el desarrollo de la sonata op. 2 n° 3, o el rondó de la sonata op. 10 n° 1. También el tercer tiempo de la op. 27 n° 2 tiene un primer tema basado en diseños arpegiados, diseños que encontramos de forma profusa en los movimientos extremos de la “Waldstein” y en el primer movimiento de la “Appassionata”. Además, en estas dos sonatas la velocidad y el amplio recorrido de estos diseños implican no sólo una ejecución virtuosística, sino una necesaria búsqueda de color y efecto tímbrico todavía más extremo respecto a lo que había escrito hasta entonces. Esta utilización constante de arpeggios tratados de muy diversas formas tan sólo encuentra un precedente claro en la música de Mozart, concretamente en el desarrollo de su concierto en Re m KV 466:



Fig. 9 Fragmento del desarrollo del concierto KV 466.

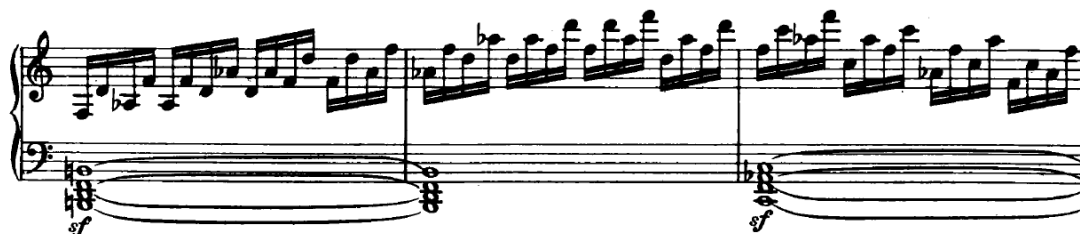


Fig. 10 Fragmento del desarrollo de la sonata op. 2 n° 3.

Por su parte, los pasajes de dedos –tan típicos en la música del Clasicismo– experimentan una clara evolución en manos de Beethoven. Hay, en primer lugar, un incremento en la exigencia de velocidad y, además, la práctica totalidad de este tipo de pasajes requieren un toque *legato*, muy alejados ya del virtuosismo mozartiano basado en la independencia de los dedos y en el característico toque *non legato*. De hecho, el único pasaje que puede resultar un precedente en Mozart lo encontramos en la *Fantasia* en Do menor KV 475. Por tanto, el elevado *tempo* unido al *legato* casi permanente produce un efecto prácticamente de fusión entre las notas, infundiendo a la música de Beethoven un color característico. Un claro ejemplo de este tipo de pasajes lo encontramos en la sonata op. 2 n° 3, concretamente en unos seisillos escritos sobre la dominante como eje –que mantiene el pulgar– a la que se le añade el dibujo de un grupeto, escritura que además permite una pedalización generosa en búsqueda de una resonancia colorista. Otros ejemplos son el último movimiento de la sonata op. 81, la estrofa central de tresillos y octavas del rondó de la “Waldstein” o la coda del rondó de la “Pastoral”. Pero quizá el más efectista y colorista de todos los pasajes de este tipo –aunque la velocidad no es elevada– lo encontramos en la variación final de la *Arietta* de la op. 111, un inaudito despliegue de posibilidades tímbricas, expresivas, y coloristas:



Fig. 11 Seisillos de la sonata op. 2 n° 3.



Fig. 12 Fragmento de la Arietta de la sonata op. 111.

Esta búsqueda *colorista* se hace extensiva también a los diseños breves, veloces y en *legato* presentes en multitud de sonatas, como las escalas de fusas que acompañan al trino con melodía del estribillo del rondó de la “Waldstein”, el enlace de la introducción de la patética, numerosos fragmentos del rondó de la sonata op. 2 n° 2 o el pasaje de transición al tema B del primer movimiento de la sonata op. 31 n° 3 (c. 53). Además, introduce con frecuencia pasajes con mayor entidad que igualmente buscan esos efectos tímbricos y coloristas, algo que se ve muy claramente en la cadencia con la que inicia la *Fantasía Coral* o la entrada del quinto concierto. Este tipo de diseños y pasajes pertenecen a un tipo de escritura heredera de su instinto improvisador, faceta de Beethoven en la que ahondaremos en el apartado del presente trabajo dedicado a la técnica.

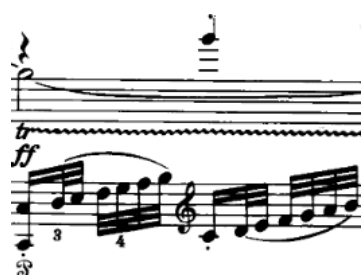


Fig. 13 Fusas del rondó de la op. 53.



Fig. 14 Compás 53 del primer tiempo de la op. 31 n° 3.

Uno de los aspectos que más llaman la atención de los acompañamientos planteados por Beethoven a lo largo de toda su producción pianística es la ausencia prácticamente total de simetría en su estructura. Y no sólo eso, también la variación en cuanto a la fórmula o diseño utilizados es constante: el material temático aparece acompañado por esquemas armónicos vivos, en constante desarrollo y transformación, en los que las escalas, arpeggios y notas dobles se entretrejen con nada tradicionales bajos de Alberti, bajos de Murky, acordes repetidos y otras

fórmulas características del piano clásico, tradición de la que tan sólo toma como criterio compositivo básico la concepción de estructuras armónicas que se descomponen. Ejemplos claros de estas estructuras armónicas desgranadas los encontramos en los primeros movimientos de las sonatas op. 22 y op. 10 n° 2, en la quinta variación del primer tiempo de la sonata op. 26, en el rondó de la sonata op. 7, también en el rondó de la sonata op. 28 o en el tiempo lento de la sonata op. 2 n° 3.



Fig. 15. Acompañamiento de la sonata op. 10 n° 2.

Al margen de estos diseños, Beethoven, por norma general, traslada los distintos esquemas de acompañamiento que utiliza a una tesitura más grave de la habitual hasta entonces, hecho que unido a la mayor velocidad que propone en sus obras da lugar a una serie de efectos sonoros y de color completamente nuevos, cuyo objetivo es potenciar, generalmente, el *agitato* del pasaje, como ocurre con el bajo de Murky que acompaña al primer tema del primer tiempo de la “Patética” o con muchas de las secciones del primer movimiento de la sonata op. 31 n° 2. Por su parte, la citada sonata op. 22 es un claro ejemplo de la utilización que Beethoven hace de numerosas fórmulas de acompañamiento distintas dentro de un mismo movimiento, como diseños armónicos desplegados, escalas, trinos escritos, escritura homofónica, trémolos, octavas partidas, etc. Otro caso remarcable es el tercer movimiento de la sonata op. 31 n° 2, en la que los elementos rítmico-melódicos se funden con el propio diseño acompañante generando una escritura cohesionada y original.



Fig. 16 Comienzo del tercer movimiento de la sonata op. 31 n° 2.

Con todo, la versatilidad con la que Beethoven trata las fórmulas de acompañamiento está íntimamente relacionada con su concepción armónica y densa de la escritura pianística, una postura que se encuentra en las antípodas de la tradicional disposición contrapuesta y diferenciada entre melodía y acompañamiento. Esto, además, nos conduce a una reflexión sobre los tipos de escritura más frecuentes dentro de su obra. Frente al vocalismo típico de Mozart y Schubert, Beethoven otorga a la escritura vocal una menor relevancia, algo que se evidencia en la escasa ornamentación en relación con el pianismo clásico precedente. Por otra parte, el *cantabile* se centra normalmente en los movimientos lentos, los cuales muestran una gran densidad. Estos pasajes se encuentran ubicados en la zona central – grave del teclado, en una tesitura similar a la del violonchelo, buscando la vibración por simpatía de los armónicos superiores. Normalmente, cuando repite el tema asciende a una tesitura superior y dobla en octavas, como por ejemplo en el segundo movimiento de la sonata “Patética” op. 13. Hay una excepción en esta concepción instrumental y es el tiempo lento de la Sonata op. 110 donde Beethoven hace uso de una vocalización máxima. En cualquier caso, es algo excepcional ya que no se caracteriza por ser un gran melodista.

Por el contrario, Beethoven propone muchas de sus melodías implicadas dentro de estructuras armónicas o también dobladas por otra voz. Ejemplos de estos complejos planteamientos son el comienzo del primer y segundo movimientos de la “Pastoral”, así como el primer movimiento de la sonata op. 27 n° 2 o el *Allegretto* del segundo movimiento de la sonata op. 14 n° 2. Esta disposición de la melodía dentro de un conjunto va a implicar que, a nivel de posibilidades de ataque, independencia o utilización de diversos elementos técnicos; las opciones sean escasas, con lo que el intérprete con frecuencia se va a encontrar *atado* por este tipo de escritura. Por otra parte, Beethoven apenas utiliza el *belcanto*, ya que presupone una tesitura más elevada y cada nota va aislada, no dentro de ese conjunto que plantea constantemente en sus sonatas. Un ejemplo de este *belcanto* lo encontramos en la primera variación de la op. 109, donde el compositor hace gala de una escritura prácticamente chopiniana.



Fig. 17 Primera variación del tercer movimiento de la op. 109.

Pero lo que sí es más frecuente encontrar en Beethoven es una escritura camerística y orquestal. La disposición de cuarteto de cuerda está presente en varias de sus sonatas, como por ejemplo la op. 2 nº 2, el segundo movimiento de la op. 2 nº 3 y de nuevo el segundo movimiento de la op. 14 nº 1. Ya en sus últimas sonatas encontramos también este tipo de escritura en el primer tiempo de la op. 110 y en la segunda de las variaciones de la *Arietta* de la op. 111. Por su parte, el primer movimiento de la sonata op. 2 nº 3 es un clarísimo ejemplo de escritura orquestal dispuesta a modo de concierto, incluso cuenta con una cadencia, secciones que en ocasiones Beethoven introdujo en sus sonatas a modo de elemento suspensivo, como veremos más adelante.



Fig. 18 Comienzo del segundo movimiento de la sonata op. 14 nº 1.



Fig. 19. Fragmento de la segunda variación de la *Arietta* de la sonata op. 111.

En cualquier caso, es sin duda la escritura polifónica la que más destaca en sus sonatas frente al modelo tradicional clásico, en las que apenas encontramos ejemplos de contrapunto y fuga, salvo excepciones como la última sonata de Mozart en Re mayor KV 576. Vemos pues ejemplos de la importancia dada a la polifonía, al contrapunto y a la fuga en muchos pasajes de sus sonatas, como por ejemplo el canon del último movimiento de la op. 10 nº 2, el canon del tema B de la sonata op. 2 nº 3, también el canon del rondó de la sonata op. 28 o el que encontramos en la segunda sección del *Allegro* del tercer movimiento de la op. 7, entre otros.



Fig. 20 Comienzo del último movimiento de la sonata op. 10 nº 2.

En las sonatas de su último período encontramos inmensos ejemplos del empleo de la fuga, como son la op.101, la op. 109 o las dos fugas que introdujo en la sonata op. 110. Este tipo de escritura y, sobre todo, la introducción de estas fugas dentro de la tradicional estructura de *sonata* fue uno de los desencadenantes del desarrollo que la forma clásica por excelencia alcanzó en manos del compositor de Bonn, desarrollo que trataremos en profundidad epígrafes posteriores.

En cuanto a la ornamentación, apenas la utiliza de la forma en la que era empleada en el Clasicismo, salvo para resaltar el ritmo de un pasaje a través de mordentes o *acciacaturas*, como el tema B de la sonata op. 13. Además, apenas hay fermatas vocales, salvo en casos aislados como el tema B de la sonata op. 111. Por otra parte, otorga en sus obras un papel de gran importancia a los trinos, de forma que trasciende el estilo clásico y busca el colorismo, como ocurre en el final del primer movimiento de la sonata op. 10 nº2. También en muchas ocasiones escribe de manera superpuesta el trino y la melodía –algo que aparece por primera vez en la variación 28 de las *Goldberg*– como en el rondó de la sonata “Waldstein” o el primer movimiento de la “Hammer Klavier”.



Fig. 21 Fermata vocal del tema B de la sonata op. 111.

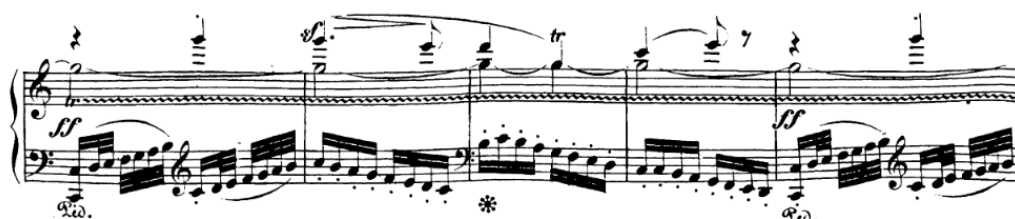


Fig. 22 Trino con melodía del rondó de la “Waldstein”.

En relación al uso que Beethoven hace de la ornamentación, podemos afirmar que su gran faceta es precisamente la creación de ambientes sonoros, sirviéndose del trino, por supuesto, pero fundamentalmente de la combinación del uso del pedal y la disposición a lo largo de toda la tesitura del piano de las fórmulas melódicas y armónicas de las que se nutre su escritura. Por tanto, lo que Beethoven busca con esto es explorar todas las posibilidades que la resonancia ofrece, jugando como nunca se había hecho hasta entonces con el sonido como un todo, sin que

prevalezca necesariamente alguna de las partes. Ejemplos de esta búsqueda resonante y tímbrica la encontramos en el primer movimiento de la sonata op. 27 n° 2: la melodía es pobre, pero el acompañamiento de tresillos, los bajos y todo ello dispuesto en el registro central genera una resonancia muy relacionada con la búsqueda de los armónicos superiores, algo que otorga al movimiento un color característico.

También cabe remarcar la paulatina ascensión de la tesitura que se observa en el final de su etapa compositiva, como por ejemplo en el segundo tiempo del quinto concierto op. 73, en el primer movimiento de la op. 110 o en algunas variaciones de la *Arietta* de la sonata op. 111. Además, como ya comentamos sobre la sonata op. 2 n° 3 a propósito de la escritura orquestal, es frecuente encontrar pasajes cadenciales o suspensivos en muchas de sus sonatas, momentos libres en los que el colorismo y la intensidad expresiva son los protagonistas. Ejemplos de esto los encontramos en el tercer movimiento de la op. 27 n° 2, el primero de la “Pastoral”, el pasaje previo a la reexposición de la “Appassionata” o dentro de las sonatas 109 y 111. Pero Beethoven va más lejos, rescata elementos procedentes del mundo barroco, como es el recitativo, procedimiento que utiliza claramente en el primer movimiento de la sonata op. 31 n° 2, así como en diversos momentos de la op. 110.



Fig. 23 Recitativo del primer movimiento de la sonata op. 31 n° 2.

En resumen, la escritura de Beethoven se nutre de los trazos más habituales dentro del pianismo clásico: las escalas, los arpeggios y los diseños acompañantes, pero llevándolos a una dimensión más armónica que melódica, haciendo un uso completamente distinto del pedal y utilizando todos estos recursos, además de los trinos, para la búsqueda del color y la creación de ambientes sonoros en una gran mayoría de los casos.

Por tanto, todo su ideal pianístico, tanto en cuestiones técnicas como sonoras, confluye en la búsqueda de una nueva sonoridad que exige romper los límites del instrumento, un instrumento

que siempre le resultó insuficiente. Esta intención de traspasar las barreras impuestas por el piano subyace en su concepción de la escritura pianística, escritura que debe su originalidad y autenticidad a la agudeza con la que Beethoven selecciona el material del que se sirve, el ingenio con el que lo desarrolla y el criterio certero con el que elige las fórmulas más apropiadas para sus distintas intenciones expresivas¹⁹.

El Pedal

El pedal en Beethoven es un elemento inseparable en la búsqueda de la sonoridad colorista y de los efectos tímbricos. Además, fue el primer compositor que anota el pedal con tanta minuciosidad, llegando a contar sus partituras con hasta 800 indicaciones al respecto. Anteriormente, Haydn había escrito algunas en su sonata en Do mayor Hob. XVI/50 y Mozart admiraba el sistema rudimentario para elevar los apagadores con la rodilla de los pianos Stein, pero no se tiene constancia de que haya escrito ninguna indicación al respecto en su obra²⁰. Por su parte, Beethoven expresa la extensión, naturaleza o aplicación práctica del pedal sin dejar margen a la duda por parte del intérprete. Así, pretendía aclarar su intención –en este caso tímbrica, sonora y textual– de la forma más concreta posible. El hecho de que sus indicaciones fueran tan profusas y precisas está muy relacionado con la constante evolución mecánica por la que atravesó el piano en aquel tiempo así como el desarrollo continuo de la escritura y la concepción sonora de Beethoven, aspectos que caminaron de forma paralela e influyeron de forma simbiótica los unos en los otros.

Entre esta gran cantidad de indicaciones de pedal que encontramos a lo largo de su obra, podemos considerar los siguientes casos como los más habituales en los que Beethoven utilizaba el pedal de resonancia: mantener el bajo, mejorar el *legato*, generar contrastes dinámicos, interconectar secciones o movimientos o desdibujar el sonido a través de la mezcla de armonías, entre otros.

Precisamente esta intención de *desdibujar* el sonido es una de las pretensiones más frecuentes que subyace en gran parte de las indicaciones de pedal que encontramos en la música de Beethoven. Así, tales indicaciones tienen como fin la búsqueda de una imagen sonora,

¹⁹ Luca Chiantore: *op. cit.*, 2010, p. 77.

²⁰ Joseph Banowetz: *El pedal pianístico, técnica y uso*. (Madrid: Pirámide, 1999), p. 171.

generalmente a través de pedalizaciones muy largas, con lo que distintas armonías se mezclan en la búsqueda de una riqueza tímbrica que está en las antípodas de la claridad y nitidez propias de la dicción clásica. El ejemplo más claro de esto son los larguísimos pedales del rondó de la sonata “Waldstein” op. 53, en los que las armonías de tónica y dominante se mezclan en pos de una mayor cantidad de armónicos que apoyan y dan cuerpo a la límpida y sencilla melodía que se desarrolla sobre ese *motu perpetuo* de semicorcheas.

El resultado es un *emborronamiento*, una sugerente armonía desdibujada que para muchos detractores de Beethoven no eran más que excentricidades de mal gusto, como podemos leer en estas palabras de Czerny:

Los partidarios de Hummel se quejaban aduciendo que Beethoven maltrataba el fortepiano, que carecía de toda pureza y nitidez, que sólo producía ruidos confusos con su uso del pedal, que sus composiciones eran afectadas y antinaturales, que estaban desprovistas de melodía y, más aún, de proporciones²¹.

En cualquier caso, estas peculiares indicaciones conllevan una cierta transcripción al interpretar la pedalización beethoveniana en el piano actual. Como hemos visto, los instrumentos que manejó Beethoven tenían o bien sistemas de pedalización muy rudimentarios o particularmente distintos. Además, dichos instrumentos tenían una resonancia mucho menor, con lo que la mezcla de sonidos no llegaba a ser tan disonante. A pesar de la evolución mecánica y la distinta resonancia, es preciso a la hora de interpretar su música ser fiel a ese *emborronamiento* armónico con el fin de lograr un resultado tímbrico y sonoro que se adecúe a la partitura.

El tempo

Para Beethoven, la concreción del *tempo* en sus composiciones rozaba la obsesión. No sólo pretendía acotar la velocidad de interpretación con las anotaciones agógicas o, en algunos casos, metronómicas, sino que éstas encerraban un significado más profundo referido al carácter y a la búsqueda tímbrica, en muchos casos. Un ejemplo claro de “metrónomos polémicos” son los

²¹ Joseph Banowetz: *op. cit.*, 1999, p. 175.

que Beethoven escribió para la sonata op. 106, “Hammer Klavier”, para muchos impracticables fuera de una dinámica reducida y un colorido tímbrico difuso y neutro²².

Por otro lado, es frecuente encontrar los términos propios de las indicaciones agógicas acompañados por adjetivos o pequeñas frases que completan su significado y concretan su intención en cuanto al carácter. Así, vemos en sus sonatas expresiones como *Largo appassionato* (II movimiento de la sonata op. 2 n° 2), *Adagio grazioso* (II movimiento de la op. 31 n° 1), *Presto con fuoco* (IV movimiento de la op. 31 n° 3), *Adagio, ma non troppo, con affetto* (II movimiento de la sonata op. 101) o *Adagio molto semplice e cantabile* (II movimiento de la op. 111). Esta concreción cada vez mayor de *tempo* y carácter está muy ligada al desarrollo de su escritura, no sólo cada vez más personal y sofisticada, sino también más precisa.

Otro aspecto que debemos tener en cuenta es la concepción beethoveniana del *rubato* y la consiguiente movilidad constante del *tempo*. A diferencia de Schubert, en cuyas obras es frecuente la necesidad de una evolución en el *tempo* entre los distintos temas de la sonata, en Beethoven nos encontramos con la continua oscilación del mismo a través del *rubato*, pero la velocidad base es constante, siempre retorna a ella. En Schubert, por el contrario, puede existir una transformación, con las complejidades de interpretación que esto acarrea. Por su parte, las sonatas de Beethoven deben gran parte de su solidez estructural al equilibrio de *tempo* existente entre el tema A y el B.

Sin embargo, a lo largo de sus treinta y dos sonatas podemos ver con frecuencia alteraciones del *tempo*, ya sea a través de indicaciones agógicas o bien a través de la propia escritura. En el primer caso se trata de indicaciones que alteran el *tempo* anterior de la sonata y algunos ejemplos los encontramos en los movimientos finales de la sonata op. 28, la op. 53 y la op. 57, donde la coda de sendas sonatas comienza bajo una indicación de *Presto* o *Prestissimo*. En cuanto a las alteraciones del *tempo* expresadas directamente a través de la escritura nos encontramos con la inclusión de procesos cadenciales dentro de la propia sonata, recurso que ya comentamos someramente en el apartado dedicado a la escritura. Así, Beethoven suele ubicar estas secciones o antes de la reexposición o bien antes de la coda. En la mayor parte de los casos se trata de una *fermata* que a veces conlleva una interrupción del pulso básico. Ejemplos de este tipo de pasajes los encontramos en la tercera sonata, al final del primer

²² Piero Rattalino: *op. cit.*, 1988, p. 64.

movimiento o en la “Appassionata”, también en la reexposición del primer movimiento. En ambos casos se sirve del arpeggio como elemento esencial para la construcción del pasaje. La máxima muestra de esto son los pasajes que encontramos en dos de sus últimas sonatas. En primer lugar, la op. 109, donde aparece un pasaje improvisado, recitativo, como verdadero tema B de la sonata; así como en la op. 111 encontramos que el tema B es prácticamente una *fermata*.

La técnica

La figura de Beethoven y su aportación al repertorio pianístico supuso la ruptura de los moldes clásicos en pos de una evolución en lo musical, en lo estético y en lo técnico que tuvo como consecuencia la aparición de unas bases sólidas de la concepción técnica y sonora del piano moderno. Pero en los albores del siglo XIX, esta concepción era todavía verdaderamente precaria a los ojos de Beethoven; como vemos en la siguiente carta destinada al constructor Andreas Streicher:

Es cierto y se da por hecho que la manera de tocar el piano es todavía hoy en día la menos cultivada de todos los instrumentos musicales, se confunde a menudo con un arpa. Espero que llegue el día en que el arpa y el piano sean dos instrumentos bien diferenciados²³.

Con todo, la ejecución pianística de Beethoven resultó absolutamente nueva e impactante a la sazón y estaba caracterizada por una gran fuerza sonora y emocional, íntimamente relacionada con las cualidades de su música; un marcado dramatismo, un gran colorido, una exigencia límite al instrumento en su búsqueda del vigor técnico y la investigación sonora de sus posibilidades. En cualquier caso, su técnica no encontraba una adecuada respuesta en los instrumentos de su época, tal y como expusimos en epígrafes anteriores. Numerosos testimonios coetáneos nos permiten recrear una imagen más o menos precisa de lo que debió ser su manera de tocar: “movimientos bruscos, una inaudita y a menudo desenfrenada fuerza expresiva, la búsqueda de un elevado volumen sonoro y un frecuente descuido de los detalles²⁴”. Sin embargo, jamás mostró un especial interés por llevar una carrera concertística. De hecho, tan sólo tocó en

²³ Carta de Beethoven a Andreas Streicher de Septiembre de 1796. Extraída de http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=1507&template=einstieg_digitales_archiv_en&_mid=Text (Última consulta el 21 de Marzo de 2016)

²⁴ Luca Chiantore: *op. cit.*, 2001, p. 159.

público el concierto en Re menor de Mozart KV 466, sus primeros cuatro conciertos y buena parte de su música de cámara²⁵.

Al comienzo del presente trabajo mencionamos que la instrucción musical de Beethoven no fue una formación orientada al virtuosismo instrumental, sino meramente musical, con lo que podemos concluir que dicha sólida base musical, el intensivo trabajo sobre la música de Bach y las características mecánicas del órgano son el punto de partida para la concepción técnica beethoveniana, basada fundamentalmente en una nueva y personal visión del *legato* como medio para la expresión musical y la producción del sonido.

Toda concepción técnica está ligada a la escritura y la expresión musical, pero la investigación llevada a cabo por Beethoven hacia la perfecta conjunción entre técnica, música y escritura no cesó, pues como se evidencia en el conjunto de su obra, su evolución y búsqueda fueron constantes. Sus primeras composiciones (sin número de opus) están lejos de la escritura que correspondería a aquella nueva y asombrosa ejecución pianística –exceptuando algunas colecciones de variaciones– que tanto impacto causó en el momento. La razón de esto estriba en que durante sus primeros años como músico profesional, volcó en su faceta de improvisador²⁶ su tenaz ambición por *ir más allá* de los límites que imponía el instrumento, a la vez que iba poco a poco definiendo las características de su particular imaginario sonoro. Fue sin embargo tiempo después cuando todo este trabajo improvisatorio al piano revertió verdaderamente en la escritura de sus obras.

Por tanto, estos años de incesante búsqueda culminaron en la asimilación de unos rasgos básicos que pasaron a caracterizar su concepción de la ejecución pianística. Así, estos rasgos relativos a la producción del sonido se pueden sintetizar en la búsqueda de unos movimientos que dejaban al margen la técnica digital –fundamentalmente movimientos laterales y rotatorios– así como en la utilización de un nuevo tipo de ataque basado en el empleo del peso del brazo. Por otro lado, su escritura denota una clara relación con esa búsqueda de las posibilidades coloristas del instrumento en cuanto a los planteamientos dinámicos, la *efervescencia* propia de los

²⁵ Luca Chiantore: *op. cit.*, 2001, p. 168.

²⁶ *Íbidem.*, p. 160.

diseños extremadamente veloces o la propuesta de todo tipo de efectos sonoros, todo ello irrealizable sin la intervención de ese nuevo tipo de ataque alejado de lo puramente digital.

El concepto de *legato*

Con todo, la piedra angular de la técnica beethoveniana es el *legato*. Un *legato* que, como veíamos, parte de las raíces de la formación musical del compositor y da explicación a todos los nuevos gestos, ataques y movimientos que caracterizan su ejecución pianística. Así, podemos definir el *legato* como un tipo de toque producido siempre en contacto con el teclado que busca, no sólo una nueva concepción de la relación entre las notas, sino un resultado sonoro caracterizado por la densidad y la plenitud, para lo cual es imprescindible la intervención del brazo y la transmisión de su peso. Esta nueva concepción de la relación entre las notas viene dada por dos razones: en primer lugar, las nuevas exigencias en cuanto a la velocidad que propone la música de Beethoven, una velocidad que no encontramos en la obra de Bach o de Mozart y está vinculada, en ocasiones, a diseños que buscan un efecto tímbrico. En segundo lugar, el nuevo *cantabile* lleno de color y densidad que nada tiene ya que ver con el dieciochesco *jeu perlé*. A este respecto, es ilustrativo el comentario que hace Schindler en su biografía del músico de Bonn:

A propósito de la manera de tocar, Beethoven siempre enseñaba la siguiente regla: “Poned las manos sobre el teclado de forma que los dedos no necesiten levantarse más de lo estrictamente necesario. Éste es el único método mediante el cual el ejecutante puede aprender a “generar” el sonido y, de este modo, hacer que el instrumento cante”²⁷.

Ya hemos comentado la nueva gestualidad y el tipo de ataque requeridos para llevar a la práctica este nuevo *legato*, pero es también necesario poner atención en la posición más idónea de la mano y de los dedos para llevarlo a cabo. Esta nueva posición discrepa con la anterior en la colocación ligeramente más extendida de los dedos y en la mayor superficie de contacto de la yema con el teclado, hecho que va a permitir un mayor control y una mayor flexibilidad tanto de la muñeca como del brazo. Además, esta nueva *pronunciación ligada*, tan distante de la

²⁷ Luca Chiantore: *op. cit.*, 2001, p. 175.

pulsación suelta de la tradición anterior, va a permitir moldear el sonido de una manera totalmente nueva, sustituyendo la articulación por la *declamación*.

Esta *declamación* está íntimamente relacionada con otro concepto fundamental dentro de la técnica pianística beethoveniana: la acentuación y la prosodia musical. De hecho, en el ejemplar de Schindler de los estudios de Cramer podemos comprobar que es precisamente este aspecto al que Beethoven mostraba mayor atención en sus clases²⁸. Su pretensión no se ceñía a la correcta distribución de los acentos en relación con el compás y la dinámica, sino que se trataba de una concepción interpretativa centrada en la pronunciación coherente del discurso musical. Esta *pronunciación* estaba basada en una organización de notas largas y breves, como si de versos poéticos se tratase. Esta división no tiene tanto que ver con la duración de las mismas como con la intención expresiva que requiere cada una. Además, dentro de cada frase o idea musical completa, es igualmente importante planificar esta jerarquía entre las notas que la conforman, con la intención de aportar cohesión, solidez y sentido al contenido musical y expresivo.

A modo de síntesis, los principios básicos de la técnica de Beethoven se pueden resumir en la búsqueda del *legato* como género de toque fundamental, la materialización de ese *legato* a partir del brazo mediante el uso y la transmisión del peso y la constante movilidad de la mano y el antebrazo para acompañar el movimiento de los dedos, consumándose de esta forma la concepción moderna de la técnica, enfocada a la búsqueda de una sonoridad nueva, colorista y sin límites. Y es esta búsqueda la que provoca la aparición de diseños y esquemas armónico-rítmicos inauditos, tal y como comenta Wilhelm Kempff:

[...] Beethoven reclama exigencias incalculables en lo que concierne a la destreza del pianista: exige de las manos proezas que sólo pueden alcanzarse a través de años de esfuerzos. Y lo que es más extraño, es que en cada una de sus grandes Sonatas, aparecen nuevos problemas técnicos que no se habían resuelto con el trabajo realizado hasta entonces... [...]²⁹

Estos *nuevos problemas técnicos* de los que habla Kempff son la base de gran cantidad de innovaciones de toda índole que introdujo Beethoven en su obra. Entre todas estas innovaciones

²⁸ Luca Chiantore: *op. cit.*, 2001, p. 178.

²⁹ François – René de Tranchefort (ed.): *Guía de la música de piano y de clavecín*. (Madrid: Taurus, 1990), p. 98.

destaca –por ser el *marco* que engloba a las demás– la evolución de la forma sonata y la cantidad de modificaciones y libertades que introdujo en su colección, tal y como veremos a continuación.

El camino hacia una nueva sonata

La inquietud musical y expresiva de Beethoven no encontraba límites ni en las características del instrumento, ni en la rigidez formal ni en la tradición estética. Es por ello que las innovaciones que introdujo en su obra abarcan todas las facetas de la creación musical, desde la estructura o la armonía hasta la técnica y la escritura, facetas todas ellas responsables de la intrínseca complejidad y alcance musical de su producción pianística. De la técnica y la escritura ya hemos hablado en apartados anteriores, por lo que vamos a focalizar ahora nuestra atención en lo relativo a la evolución de la forma sonata en Beethoven.

Entre sus sonatas nos encontramos ejemplos de dos, tres y cuatro tiempos. Esta variedad sólo cuenta con el precedente de Haydn, quien, sobre todo en su primera época, escribió sonatas en cuatro movimientos, algo que no ocurre con la colección de sonatas de Mozart, las cuales cuentan sin excepción con tres movimientos. También es un hecho sin precedentes la libertad estructural de muchos de los movimientos de sus sonatas a partir del segundo período, como la sonata op. 26, cuyo primer tiempo es un *Andante* con variaciones y el tercer tiempo una marcha fúnebre; la sonata op. 27 nº 1 *Quasi una fantasía*, en la que la variedad y cantidad de contenido musical y expresivo rompen las barreras formales arquetípicas entre los movimientos y, entre otros casos, el primer movimiento –original y contemplativo– de la sonata op. 27 nº 2 “Claro de luna”, una sonata en la que la distinta distribución de las estructuras clásicas destaca más que la propia forma de cada una.

En cualquier caso, es en sus últimas sonatas donde su concepción de la forma rompe todo vínculo con la tradicional disposición estructural de sus partes. Como es lógico, esta intención de rebasar los moldes formales no obedece a un propósito transgresor per sé, sino a una necesidad de adaptar este esquema tradicional a su personal expresividad. Así, elementos como la variación temática –presente en la op. 109 y 111–, la fuga y el contrapunto como un recurso fundamentalmente dramatizador –por ejemplo, en la op. 110 encontramos dos fugas–, las dimensiones inmensas de la op. 106 o los planteamientos cíclicos que encontramos nuevamente

en la op. 110, otorgan a estas sonatas una estructura insondable y extremadamente original, gracias a la cual Beethoven pudo condensar una expresión musical de hondura incomparable.

Concretamente las tres últimas sonatas –op. 109, 110 y 111– fueron concebidas de forma simultánea en 1821, con lo que más allá de su forma individual, encontramos en ellas una cohesión de conjunto que supone un verdadero testamento espiritual. Además, formalmente los límites están cada vez menos claros y la clásica estructura de los movimientos propios de la sonata se difumina en pos de la visión como un todo, algo íntimamente vinculado con su fijación por la unidad. Esta fijación deriva de su estima hacia la lucha vital, la superación y la consecución de la alegría a través del sufrimiento³⁰, algo que queda patente, por ejemplo, a lo largo de la op. 110, donde vemos cómo el carácter *amable* inicial vuelve a aparecer en varias ocasiones, tras momentos más conflictivos. Además, retoma también la propia estructura del primer tema, por ejemplo, en la fuga final. Todo ello va a implicar que esta sonata en sí misma sea un ciclo emocional completo, a su vez, dentro de esa visión como tríptico de las tres últimas sonatas, donde la *Arietta* final sugiere, con su vocalización máxima y la ascensión de su tesitura, una imagen de extinción paulatina y sosegada, un punto y final a la sonata clásica, momento a partir del cual la forma queda totalmente a merced del contenido expresivo y musical llegando con Liszt a la desaparición de la división en distintos movimientos, entendiendo la *sonata* como una unidad expresiva producto de la combinación y acumulación de los distintos elementos propios de cada tradicional movimiento³¹.

La combinación de todos estos elementos junto con la profunda evolución técnica y musical llevada a cabo por el compositor, originan un lenguaje pianístico fascinante que Beethoven despliega a lo largo de sus sonatas, haciendo gala de una imaginación sonora y una técnica compositiva que, en perfecta conjunción, alumbran una de las colecciones más radicalmente importantes de la historia del repertorio pianístico.

Las sonatas para piano de Beethoven

Es precisamente esta colección de treinta y dos importantísimas sonatas el grosso de su producción pianística, una producción completada por varias series de Variaciones sin número

³⁰ Jean y Brigitte Massin: *op. cit.*, 2003, p. 803.

³¹ Nos referimos a su única sonata como tal, la Sonata en Si menor S178.

de opus (WoO), consideradas por el propio Beethoven como música menor aunque las 32 variaciones en Do m WoO 80 constituyen un perfecto resumen de la estética pianística beethoveniana; otras tres series de variaciones op. 34 sobre un tema propio, op. 35 sobre un tema de la sinfonía *Eroica* y op. 120 las *Variaciones Diabelli*, que junto con las *Goldberg* de Bach suponen los máximos exponentes del género. Además, hace su incursión en el pianismo romántico con sus series de bagatelas op. 32, op. 119 y op. 126, escribe cinco conciertos para piano y orquesta importantísimos y en cuanto a la música de cámara con piano escribe 10 sonatas para violín y piano, 5 sonatas para violonchelo y piano y 9 tríos.

Por tanto, su aportación fundamental al repertorio pianístico la constituyen las citadas treinta y dos sonatas, cuya composición se produjo en un ámbito de 27 años, desde 1795 (op. 2) hasta 1822 (op. 111). En ellas se observa una clara evolución, si bien es cierto que ya la primera desprende una gran sensación de madurez. Todas ellas muestran un acabado formal, complejidad de planteamiento y hondura de contenido, características por las que se sitúan en la cumbre del género al lado de las colecciones de Haydn y Mozart. Así, la evolución formal, musical y estética de la sonata encuentra en Beethoven la perfecta culminación, de manera que su última sonata, como acabamos de referir, supone el *non plus ultra* de la sonata clásica.

La composición de estas sonatas, y en general de toda su obra, se puede compartimentar en tres períodos bien diferenciados no sólo a nivel cronológico, sino también estético:

Primer período (1795 – 1812)

En esta época, Beethoven asimilaba el lenguaje musical de su tiempo y trataba de hallar una voz personal. Tras su sólida formación en lo musical y su intensa dedicación a la improvisación y experimentación con el teclado –tanto en lo referente a la búsqueda de nuevas posibilidades interpretativas como en lo que atañe a la elección de un instrumento que se adaptase lo mejor posible a sus intenciones– Beethoven vuelca en estas diez primeras sonatas muchos de sus nuevos planteamientos, si bien todavía con una considerable constricción a los cánones clásicos, sobre todo en cuanto a la planificación formal y emocional se refiere.

Las tres primeras muestran una apreciable influencia del Haydn de los años de Londres, compositor destinatario de la dedicatoria del tríptico. En cualquier caso, se trata de unas sonatas escritas todas ellas en cuatro movimientos en las que el dramatismo e incluso los momentos

más luminosos llegan más lejos de lo que lo hacían en las sonatas más expresivas de Haydn. Además, en este primer grupo podemos encontrar cuatro ejemplos de comienzos basados en la presentación de una idea temática al unísono en ambas manos, algo que recuerda vagamente la estructura de tema con variaciones con la que tanto experimentó, sobre todo en los años anteriores a las composiciones de las sonatas. Se trata concretamente del primer movimiento de la sonata op. 10 nº 3, el tercer movimiento de la op. 10 nº 1, el segundo movimiento de la op. 10 nº 2 y el primer movimiento de la op. 2 nº 2.

Por otro lado, cabe citar que la sonata op. 13 está en la tonalidad de Do m, a la que Beethoven, del mismo modo que Haydn y Mozart, asocia con el carácter tempestuoso y apasionado. Las sonatas en Do m tanto de Haydn como de Mozart comparten con este op. 13 un tiempo lento calmado, profundo y de rica escritura en La bemol. A pesar del largo camino que recorrió Beethoven tras la composición de estas sonatas y la consiguiente evolución musical y expresiva lograda, todas las sonatas pertenecientes a esta época son ya auténticas obras maestras.

Segundo período (1810 – 1816)

Durante este período compuso desde la sonata número 11 hasta la número 28. Por aquel entonces, Beethoven era conocido por toda Europa como el principal pianista y compositor para este instrumento de su tiempo. Las sonatas para piano de este período muestran un amplio espectro de estilos y formas. Así, la sonata op. 26 cuenta con una marcha fúnebre y las dos pertenecientes al op. 27 llevan la designación de *Quasi una fantasía*. Dos de las sonatas más importantes de este período son la sonata “Waldstein” op. 53 en Do mayor y la sonata “Appassionata” op. 57 en Fa menor. Fueron compuestas entre 1804 y 1806 y ejemplifican perfectamente lo ocurrido con la sonata clásica en manos de Beethoven. Ambas muestran los tres movimientos habituales en el clasicismo en su orden rápido – lento – rápido, cuyos esquemas tonales son los apropiados, pero se podría decir que su estructura formal se ha expandido hacia todas las direcciones para apoyar el desarrollo lógico y la realización de temas de excepcional tensión y concentración.

Tercer período (1816 – 1822)

Las composiciones adscritas a este período muestran paulatinamente un carácter más meditativo, volviéndose su lenguaje más concentrado y abstracto, basado en alguno de los

recursos ya comentados. En cualquier caso, la elaboración de los temas es llevada a cabo con una gran reflexión y son elevados al máximo de sus posibilidades mediante el uso frecuente de la variación temática. Un magnífico ejemplo de la utilización de la variación lo encontramos en los movimientos finales de las sonatas op. 109 y 111, sin olvidar que en estos años escribe sus excepcionales *Variaciones Diabelli* op. 120. Además, es en este período cuando Beethoven recurre de forma más evidente al contrapunto, hecho que queda ejemplificado con las dos fugas del último movimiento de la sonata op. 110, también en la fuga del último movimiento de la op. 106 y el *Finale* de la op. 101, donde introduce un *fugado* en el desarrollo. Por último, la tesitura utilizada en estas últimas obras va poco a poco ascendiendo, se piensa en principio que fue debido a su sordera, ya que sólo escuchaba algo en el registro agudo, pero puede ser también una razón mística, buscando la ascensión espiritual, la luz.

La sonata Op. 28 *Pastoral*

Esta sonata fue escrita en 1801, publicada en 1802 en Viena en la Cámara de Artes e Industria con el título de *Gran sonata para pianoforte* y la dedicatoria a Joseph von Sonnenfels, director del Wiener Theater³², abogado, profesor, filósofo de la Ilustración, escritor y uno de los líderes de la reforma social en Austria, contando entre algunos de sus logros la abolición de la tortura y la contención de la violencia policial³³. No hay evidencias de un encuentro entre Sonnenfels y Beethoven pero sí la admiración de éste por la filosofía y principios del director del teatro vienes.

El título “Pastoral”, a pesar de no ser original³⁴, se adecúa perfectamente al contenido musical y expresivo de la obra. Aspectos que respaldan esta adecuación son la nota pedal Re presente en todo el primer tema del primer movimiento, el compás de $\frac{6}{8}$ del rondó final o el tono levemente bucólico que impregna toda la sonata.

Su publicación quedó reflejada en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* el 8 de diciembre de 1802 bajo pareceres encontrados: por un lado, se consideraba que el primer y el tercer

³² François – René de Tranchefort (ed.): *op. cit.*, 1990, p. 115.

³³ http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=dokseite_digitales_archiv_en&dokid=wm21&seite=1-3 (Última consulta el 28 de febrero de 2016).

³⁴ No fue Beethoven sino su editor en Hamburgo, Granz, quien bautizó a la sonata op. 28 como “Pastoral”.

movimientos eran *originales hasta la extravagancia*; y por otro, se elogiaba el acabado, depurado y genuino estilo compositivo de Beethoven así como su sinceridad artística alejada de la complacencia al público o al estilo preponderante en la época³⁵.

Análisis formal

El primer movimiento, Allegro, está escrito en compás de $\frac{3}{4}$, un compás que puede ser entendido más bien como un $\frac{6}{4}$ debido a su estructura rítmica, por lo que claramente se mide al compás y no a la parte.

Todo el primer tema de esta sonata se extiende durante los primeros 38 compases y se construye sobre una larga pedal de tónica en el bajo que aparece en ritmo de negras hasta justamente el final del tema A, situándose a partir del compás 21 en el tenor. Este primer tema consta de dos frases, la primera hasta el compás 20 y la segunda entre los compases 21 y 39. Comienza armónicamente inestable, ya que el primer acorde es la séptima de dominante de Sol que resuelve en el segundo compás al cuarto grado, asentando finalmente la tonalidad principal de Re mayor al final de esta semifrase, en el compás siete. Todo esto se repite de nuevo una octava más alta. Ambas semifrases están escritas a cuatro voces y presentan un claro carácter polifónico.



Fig. 24 Comienzo del primer tema sobre el pedal de tónica.

La segunda frase de este primer tema comienza en el compás 21 y deriva claramente de la anterior, de nuevo con un planteamiento armónico a cuatro voces y con una repetición a la octava superior, con el arpeggio de tónica en segunda inversión a modo de enlace entre ambas semifrases, una repetición con un mayor carácter conclusivo en cadencia perfecta y *crescendo*. La transición hacia el tema B tiene una entidad importante y consta de tres motivos diferentes: el primero entre los compases 40 – 62, tiene un carácter lírico – gracioso y en el plano armónico

³⁵ Jean y Brigitte Massin: *op. cit.*, 2003, p. 681.

modula hacia la dominante. Da comienzo con el acorde de séptima del segundo grado de La y se repite a la quinta en Mi M, dominante de la dominante. Este motivo es repetido esta vez con unos arabescos ornamentales de forma imitativa en las dos voces de la mano derecha con una cadencia en Mi repetida en tres ocasiones.



Fig. 25 Primer motivo de la transición al tema B.

El segundo motivo se extiende durante los compases 63 – 76, surge de la nota Mi y se constituye por una serie de acordes modulantes con el contrapunto del bajo *staccato*. Armónicamente modula a La mayor y repite el mismo diseño en legato esta vez para modular a Do sostenido mayor.



Fig. 26 Segundo motivo de la transición al tema B.

Comienza en esta tonalidad el tercer y último motivo de esta larga transición, en el que sobre un trémolo se repite un semitono, lo que supone una clara anticipación del tema B. Este tema B aparece pues en el compás 91 y va hasta el compás 135. Como hemos dicho, tiene la misma estructura que el último motivo de la transición, si bien ahora el trémolo procede por movimiento contrario. Armónicamente hay pequeñas inflexiones a las tonalidades de Fa sostenido menor (c. 93) y a Re mayor (c. 97) tras las que vuelve a La (c. 103) donde se detiene la melodía para dar paso a un enlace de veloces escalas descendentes de ritmo irregular que culminan en la tónica en primera inversión en el compás 109 donde vuelve la melodía con los trémolos intermedios. Este fragmento melódico pasa por Fa sostenido menor en el compás 117 y por Si menor en el compás 121, para en el compás 125 culminar en La mayor en primera inversión seguido de nuevo por los trazos descendentes de escalas que concluyen en cadencia perfecta en el compás 135.



Fig. 27 Elementos del tema B.

A partir de dicho compás, aparece la coda, formada por un motivo rítmico sincopado con contrapunto de acordes staccato, oscilando armónicamente entre la tónica y la dominante. Esta coda se extiende hasta el compás 163 donde da comienzo el desarrollo.



Fig. 28 Fragmento de la coda de la exposición.

Esta sección empieza modulando a la tonalidad de la subdominante, Sol mayor, en la que se expone el tema principal idéntico, con la flexión a la nueva subdominante, Do mayor. Se repite a la octava y en sol m, esta vez con una ornamentación similar a la utilizada en el primer motivo de la transición.

A partir del compás 183 comienza una larga sección de desarrollo con carácter sinfónico que se construye sobre la cola del tema A (dos blancas con puntillo – blanca – dos corcheas – negra) con acompañamiento de escalas descendentes y arpeggios ascendentes, diseños que se van intensificando hasta el piano súbito del compás 199, a partir del cual ya sólo se mantienen las terceras finales del diseño en un diálogo constante entre ambas manos. Armónicamente, pasa por las tonalidades de Sol menor, Re menor, La menor (c.202), Mi menor y Si menor.



Fig. 29 Fragmento del desarrollo.

A partir del compás 207, todavía en La menor, comienza un gran *crescendo* con *sforzando* en cada compás en la mano derecha y una larga frase en la mano izquierda que culmina sobre una pedal de dominante (fa sostenido) que se prolonga durante 38 compases, iniciando un período cadencial que se extiende hasta la reexposición.



Fig. 30 Pasaje en crescendo del desarrollo.

En el compás 240 da comienzo una larga caída sobre los acordes de Fa sostenido mayor hasta el registro grave en *diminuendo*, lo que proporciona una sensación de calma tras las intensas turbulencias anteriores. Por último, aparece un pasaje suspensivo, separado por silencios, sacado de la coda de la exposición, el cual aparece en dos ocasiones, la primera en si mayor y la segunda en su homónimo menor. Para terminar, aparece en *adagio* el acorde de séptima de dominante de Re mayor tras el que comienza la reexposición, la cual se presenta de forma literal, exceptuando algún diseño más ornamentado, como por ejemplo en el tema A en los compases 279 – 280 y una coda que se añade a la de la exposición, basada en el tema principal, utilizando, como ya ocurría en el desarrollo, su diseño conclusivo.

El segundo movimiento, *Andante*, está escrito en el homónimo menor de la tonalidad principal y presenta una estructura ternaria. El carácter general de este *Andante* es noble, elegante y muestra un cariz caballeresco que en su *caminar* recuerda a los grandes *andantes* schubertianos. A su vez, la primera sección tiene forma binaria.

El primero de sus temas está formado por unos acordes en la mano derecha dispuestos en el registro medio, propio del violonchelo, tan característico en Beethoven y acompañados en la mano izquierda por un *moto perpetuo* de semicorcheas en staccato. La segunda frase comienza en el relativo Fa mayor volviendo a la tonalidad de re menor pasando antes por una cadencia perfecta en la dominante, La menor.



Fig. 31 Primer tema del *Andante*.

El segundo tema – en el que vemos pequeñas inflexiones a La menor – está construido sobre una pedal de dominante (La) y muestra un canto doliente en un registro ligeramente más agudo, con varias disonancias y *sforzando* que se asemejan a un lamento.

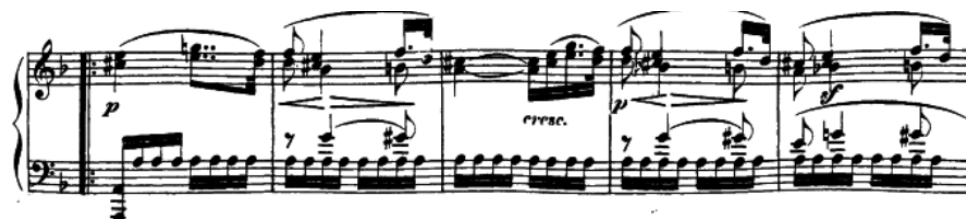


Fig. 32 Segundo tema del *Andante*.

Este segundo tema aparece seguido del motivo del primero esta vez en octavas, recurso de nuevo característico en la escritura de Beethoven, lo que confiere al tema un matiz más luminoso.



Fig. 33 Repetición del primer tema en octavas.

La sección central, escrita en re mayor, resulta contrastante tonalmente como en lo referente al carácter. Está basada en la combinación de un acorde repetido con un arpeggio descendente, todo ello en staccato. Modula al final de la primera parte a La mayor, sin embargo, la segunda parte comienza en la subdominante, Sol mayor, modulación seguida de una frase melódica en *legato* ya de nuevo en re mayor claramente contrastante con el resto de la sección, que culmina en Re mayor para volver a la tónica menor con la reexposición de la primera sección.



Fig. 34 Fragmento de la sección central en Re Mayor.

En la primera parte de esta sección Beethoven es de nuevo literal salvo por la repetición ornamentada en fusas del primer tema entre los compases 47 y 54. Esta vez, la repetición de la segunda parte de esta sección no está indicada con signos de repetición sino que está escrita y es del mismo modo ornamentada con fusas en clima cada vez más intenso que culmina con una escala descendente en el compás 77 con lo que sería el tema en octavas, esta vez presentado también en fusas y con un carácter dramático y la mano izquierda en *legato*.



Fig. 35 Primera variación del tema en fusas.



Fig. 36 Segunda variación del tema en fusas.

Este pasaje desemboca en un *piano subito* en el compás 83 donde da comienzo la coda, basada en el comienzo del primer tema y en el diseño staccato de la sección central, ahora dramático y con un claro carácter cadencial que culmina en un diseño de semicorcheas entrecortadas por silencios que ascienden en *diminuendo* hacia el acorde de tónica.



Fig. 37 Fragmento de la coda.

El tercer movimiento de esta sonata es un *Scherzo – Trío*. El *Scherzo* está en Re mayor y tiene la característica forma binaria en la que se expone un tema formado por un diseño que alterna blancas con acordes en staccato en la mano izquierda y el acorde desplegado en la derecha, diseño que aparece en la tonalidad principal y en la dominante para ser todo ello repetido en *forte* y con acordes más llenos. La segunda parte de este *Scherzo* está inspirada en el diseño anterior, ahora presentado en un movimiento cromático ascendente, con un diálogo entre las dos voces de la mano izquierda y con el contrapunto a este diálogo de los acordes en *staccato* de la derecha. Todo ello finaliza en un calderón que da paso a la reexposición del primer tema, ahora con carácter conclusivo y la inclusión de un acorde de séptima disminuida sobre el primer grado en el compás 61.



Fig. 38 Fragmento de la primera sección del Scherzo.

El *Trío* está escrito en Si menor y muestra nuevamente la estructura binaria característica. La mano derecha realiza un canto sencillo y monótono que recuerda vagamente a una canción popular precisamente por su simplicidad. Sin embargo, la mano izquierda presenta uno de los pasajes más complejos técnicamente de toda la sonata, un movimiento quebrado de corcheas, en su mayoría en intervalos de octava. Armónicamente se mueve en las escalas melódica y armónica de Si menor y realiza una breve inflexión al homónimo mayor en los compases 79 – 80 para volver a repetir el *Scherzo*.



Fig. 39 Primera frase del Trío.

El cuarto y último movimiento de esta sonata es un *rondó* sonatístico escrito en la tonalidad principal de Re mayor. Presenta tres estribillos, tres coplas y una coda, todo ello adaptado al esquema de forma sonata:

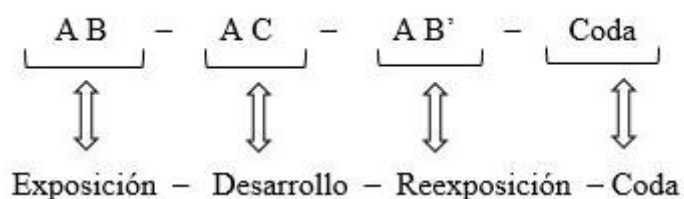


Fig. 40 Esquema formal del rondó.

Este movimiento es el que más *explica* el título de “Pastoral” debido al compás de $\frac{6}{8}$, la pedal de tónica a modo de bordón de gaita y el carácter de danza popular que desprende sobre todo en su estribillo, formado por el diseño de la pedal en el bajo y el contracanto en corcheas en la mano izquierda acompañadas por otras dos voces en la mano derecha que se mueven alrededor de las armonías de tónica y dominante con dos sencillos diseños que son repetidos dos veces respectivamente.



Fig. 41 Comienzo del estribillo del rondó.

La primera de las estrofas está formada por tres motivos, siendo el primero de ellos un *motu perpetuo* de semicorcheas en forma de diálogo entre ambas manos que modula a la tonalidad de la dominante, como si de la transición al tema B se tratase.



Fig. 42 Primer motivo de la primera estrofa.

El segundo, ya en La mayor, está escrito a modo de canon con tres entradas que culminan en una cadencia perfecta. Estas tres entradas se repiten con una variación rítmica así como la cadencia perfecta sobre La mayor, que aparece cuatro veces más hasta culminar en el compás 43 con una gran cadencia hacia el tercer motivo.



Fig. 43 Segundo motivo de la primera estrofa.

El tercer motivo, a modo de coda, está escrito sobre un pedal de tónica con octavas partidas en la mano derecha cuya línea melódica dobla la izquierda en corcheas. Culmina de forma suspensiva en el compás cincuenta para, tras dos partes en silencio retomar de nuevo el estribillo – donde empezaría el desarrollo –, presentado de forma literal salvo por los arabescos añadidos en los compases 56 y 57.



Fig. 44 Tercer motivo de la primera estrofa.

En el compás 67 comienza la segunda estrofa, formada de nuevo tres elementos, el primero de ellos inspirado en la estructura rítmica del bajo del estribillo acompañado por unas corcheas en staccato en la izquierda. Armónicamente se mueve en su mayor parte de forma cromática y en la segunda frase modula a Sol mayor, tonalidad en la que comienza el segundo motivo.



Fig. 45 Primer elemento de la segunda estrofa.

Este segundo motivo es un canon a tres voces de carácter sombrío, el pasaje más contrastante en este sentido de todo el rondó. Muy cromático, se mueve entre las tonalidades de Sol mayor y Re mayor para desembocar en sol menor en el compás 91, donde inicia un *crescendo* que culmina en una cadencia perfecta en Re menor en el compás 95 en el que inicia una vehemente ascensión cromática en fortísimo que desemboca en el compás 101 en un pasaje de octavas partidas sobre una pedal de dominante.



Fig. 46 Canon. Segundo elemento de la segunda estrofa.

Estas octavas enlazan con una escala descendente de La mayor que tras un calderón da paso de nuevo al estribillo que, junto con la última estrofa, conforman la reexposición. Esta reexposición es prácticamente literal. De nuevo vuelve a incluir unos arabescos –ahora más ricos– y varía, asimismo, la armonía del pasaje de semicorcheas en *motu perpetuo* en el que pasa por Si menor, Sol mayor, Mi menor y La mayor como dominante de la tonalidad principal. Los dos siguientes motivos, el canon y las octavas partidas aparecen exactamente igual ahora en Re mayor. En el compás 169 da comienzo la coda con un motivo en Sol mayor entrecortado en la mano derecha con un acompañamiento basado en el estribillo del *rondó*. A través de unos cromatismos, modula a La mayor en el compás 178 en el que comienza un *crescendo* que desemboca en el compás 183 en Re mayor con un diseño descendente sobre un pedal de dominante.



Fig. 47 Primer motivo de la coda del *rondó* en Sol Mayor.

Tras unos arpeggios del acorde de séptima de dominante de Re mayor, aparece un pasaje virtuosístico con la indicación de *più allegro quasi presto*, en el que la mano izquierda realiza de nuevo el diseño característico del estribillo y la derecha desarrolla unos ágiles arabescos en

semicorcheas, todo ello en un *crescendo* que desemboca en el arpeggio de Re mayor al unísono en el compás 207 y la cadencia perfecta que cierra este rondó y, con él, la sonata “Pastoral”.



Fig. 48 Fragmento del pasaje virtuosístico con el que finaliza el rondó.

Análisis estético

Los primeros años del siglo XIX se corresponden con un momento verdaderamente convulso, a nivel vital, para Beethoven. En estos años atraviesa una crisis personal profunda de la que hablaremos más adelante, hecho que propicia la aparición de una intención de cambio en su expresión artística. En cualquier caso, este cambio, lógicamente, es más gradual que repentino. La ruptura con los moldes anteriores, con el estilo clásico de Haydn y Mozart, se hace cada vez más evidente en la intensidad del contenido expresivo de sus obras, en la utilización de formas poco convencionales así como la consolidación de una escritura completamente nueva y revolucionaria; pero sus creaciones más intensas y audaces se superponen todavía con otras más amables y menos ambiciosas, como veremos a continuación.

La composición de la sonata objeto de estudio de este trabajo, tiene lugar precisamente durante este agitado período vital y creativo. Ejemplo de esta inseguridad e inquietud es la reacción de Beethoven frente al acabado final de la “Pastoral”, una obra que, tal y como señalaban los críticos del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, suponía una muestra del estilo depurado y genuino del compositor, quien, sin embargo, seguía sin estar satisfecho con su propio lenguaje. Su expresión artística necesitaba otras vías, tal y como comprobamos en sus propias palabras citadas por Czerny:

Hacia el año 1802, cuando Beethoven compuso el op. 28, dijo a su íntimo amigo Krumpholz: “no estoy nada contento de lo que he escrito hasta ahora, a partir de este momento quiero abrir nuevos caminos³⁶”.

³⁶ Jean y Brigitte Massin: *op. cit.*, 2003, p. 127.

Además, en los años que rodean a la composición de la sonata op. 28, esto es 1799 – 1802, su atención estaba dividida en el tratamiento de muy diversas formas musicales: sinfonías, conciertos, cuartetos, sonatas para piano, sonatas camerísticas, otras obras para piano solo o el ballet *Las Criaturas de Prometeo*. De entre todas estas obras tan dispares, cabe resaltar la superposición cronológica de la composición de algunas de ellas, particularmente distantes en hondura de contenido y carácter, muestra de la exploración continua de Beethoven, una exploración que, en ocasiones, carecía de un rumbo definido.

En primer lugar, sus sonatas para piano y violín op. 23 y op. 24, entendidas como una pareja que se complementa, guardan una estrecha relación con la op. 28 en cuanto a la serenidad y sosiego que encierran sus páginas. Al respecto de la composición de estas dos obras, Beethoven recibe unas críticas esclarecedoras en relación a los caminos estéticos que, por una parte, seguía durante estos primeros años del nuevo siglo:

En sus primeras obras, Beethoven adoptó a veces un cariz taciturno, huraño, sombrío y áspero. Ahora comienza a desdeñar el exceso y se explica con más claridad y, sin perder nada de su carácter, deviene más amable... [...]³⁷

Algo más intrincado resulta ya el estudio de las sonatas para piano previas y posteriores a la “Pastoral”, las op. 27 y op. 31. Contemporáneas a aquellas sonatas para violín y piano, encontramos un tratamiento muy distinto; más dramático y convulso en ocasiones, audaz e ingenioso en otras. Se trata de sonatas mucho más libres en cuanto a su estructura, recordemos que concretamente el op. 27 está formado por *quasi fantasías*... Por su parte, la segunda sonata del op. 31, escrita en la tonalidad de Re menor, destila un presagio trágico demoledor. Sobre los recitativos que encontramos en el primer movimiento Beethoven escribió: “deberían ser como una voz que proviene de ultratumba³⁸”, sentimiento que se encuentra en las antípodas de la jovial y casi rústica op. 28.

Pero la insatisfacción de Beethoven continúa. La carga expresiva de estas sonatas para piano muestra ya otro cariz. Incluso la propia op. 28, en su solemne y caballeresco segundo

³⁷ François – René de Tranchefort (ed.): *Guía de la música de cámara*. (Madrid: Alianza Diccionarios, 1995), p. 88.

³⁸ Denis Matthews: *La música para teclado*. (Madrid: Taurus, 1986), p. 155.

movimiento, sugiere el lirismo épico típicamente schubertiano. Al mismo tiempo, entre 1800 y 1802, Beethoven compuso la segunda sinfonía, en la tonalidad de Re Mayor (tonalidad de la sonata “Pastoral”). Esta sinfonía desprende una energía y una alegría completamente opuestas al apabullante vigor de la “Eroica”, compuesta justo a continuación, una sinfonía que rompió, en aquel momento, con todos los límites. También en estos primeros años del XIX Beethoven se hallaba inmerso en la composición de su tercer concierto para piano op. 37, una obra dramática, trágica y oscura que muestra unos planteamientos en cuanto al desarrollo de los temas completamente novedosos, además de una expresividad densa y reconcentrada.

Por tanto, llama la atención la correspondencia cronológica entre la segunda sinfonía, con su pletórica alegría, o las sonatas para piano y violín op. 23 y 24, luminosas y amables—sin olvidar a la propia sonata “Pastoral”—, y este tercer concierto, sumido en la más absoluta desolación, además de la sinfonía “Eroica”. Es por esto por lo que podemos afirmar que el desarrollo y evolución de su lenguaje compositivo durante este período se caracteriza por la alternancia de planteamientos musicales y estéticos absolutamente opuestos.

Esta doble cara que muestran sus obras en los albores del siglo XIX está íntimamente relacionada con uno de los períodos vitales más oscuros de Beethoven al que nos referíamos al comienzo de este epígrafe: la época del *Testamento de Heiligenstadt*. En estos años, su desesperación frente a la irrefrenable enfermedad llegó a devastar su estado de ánimo hasta tal punto que el compositor se planteó firmemente la idea del suicidio. Para comprender esta postura tan sumamente extrema debemos tener en cuenta la profunda soledad en la que la sordera sumió a Beethoven, así como el duro revés que supuso para él la educación de su querido sobrino. A esto hay que añadir la enorme frustración que sentía por no haber formado una familia así como por la imposibilidad de compartir con otros pensadores todo tipo de cuestiones intelectuales. Pero a pesar de este profundo desánimo y tormento que le acompañó en mayor o menor medida en muchos momentos a lo largo de su existencia, la vitalidad y la alegría de vivir se imponen en Beethoven, hasta tal punto que, a pesar de que frecuentemente se cree lo contrario, “se muestra desbordante de vitalidad, optimista, explosivo, *desabotonado*...”³⁹ Y dada la imposibilidad de separar obra y vida en el caso del compositor de Bonn, encontramos en esta dualidad existencial la explicación al profundo contraste en

³⁹ Jean y Brigitte Massin: *op. cit.*, p. 801.

cuanto a contenido y carácter presente, no sólo en las obras mencionadas, sino también en muchas otras pertenecientes a diferentes períodos vitales y creadores, como por ejemplo la contraposición emocional entre la sonata “Waldstein” y la “Appassionata”, tan cercanas en el tiempo.

Al margen de estas dimensiones estéticas diametralmente opuestas, es necesario resaltar el papel tan importante que la Naturaleza tuvo para Beethoven y la evidencia que de ello encontramos en su obra. Es más, su intención de cambio no rechaza el mundo estético relacionado con la naturaleza y lo pastoral, sino que supone la necesidad de evolucionar hacia otros caminos en el aspecto compositivo. Este profundo amor hacia la naturaleza queda reflejado en el siguiente recuerdo la siguiente carta de Thayer:

Él acompañaba algunas veces a Beethoven en sus paseos a través de los campos hasta Viena. Beethoven se detenía mucho, miraba a su alrededor y manifestaba el placer que le proporcionaba la naturaleza (...)⁴⁰.

En su obra encontramos ejemplos de este profundo amor no sólo en la sonata op. 28, sino también en la sinfonía de homónimo título, el rondó de la sonata op. 53 –la “Aurora⁴¹”– e incluso también en la sonata para violín y piano op. 24 cuyo título, “Primavera”, que aun no siendo de Beethoven⁴², se amolda perfectamente a la intención expresiva de la sonata, llena de alegría y sencillez, espíritu cercano al trasfondo que observamos en la “Pastoral”, una página que desprende vitalidad, placidez y serenidad. Por su parte, la sinfonía “Pastoral”, aunque no es contemporánea de la sonata –ésta fue compuesta en 1801 mientras que la sinfonía vio la luz siete años más tarde, en 1808– guarda una evidente semejanza en el subtexto expresivo tan relacionado con la naturaleza y lo campestre, además de ser “la expresión pura de la alegría de vivir”⁴³ a la que anteriormente hicimos referencia. Con todo, cabe resaltar que, a pesar de los títulos y dicho subtexto, no se trata en ningún caso de una música programática en el sentido estricto del término, sino más “la expresión de un sentimiento que una pintura⁴⁴”. Y es sin duda este sentimiento bucólico, contemplativo, incluso jubiloso el que impregna sobre todo la sonata

⁴⁰ Jean y Brigitte Massin: *op. cit.*, p. 370.

⁴¹ Denominación de origen desconocido.

⁴² Título posterior a la muerte de Beethoven empleado comúnmente por los editores de la época.

⁴³ Jean y Brigitte Massin: *op. cit.*, p. 801.

⁴⁴ François – René de Tranchefort (ed.): *Guía de la música sinfónica*. (Madrid: Alianza Diccionarios, 1989), p. 91.

op. 28 y la sinfonía op. 68, formando dos clarísimos ejemplos de la belleza y magnificencia que la Naturaleza encierra para Beethoven.

El término “pastoral” se corresponde con un género empleado no sólo en la música, sino también en la literatura, que se refiere al sentimiento bucólico y estilizado que la recreación de lo campestre produce en el artista. Este género tiene una larga tradición y ha ido evolucionando a través de los siglos en cuanto a su propósito artístico, desde la antigua Grecia (la *Ilíada* de Homero o los *Idilios* de Teócrito) hasta los albores del Renacimiento con Adam de la Halle y algunos coetáneos, que empleaban en sus canciones este tipo de temática. Hasta el siglo XVII, formas como el madrigal, la cantata o la serenata mantuvieron vivo el espíritu pastoral de forma, a menudo, irreal y artificial, bajo un bucólico idealismo. Al margen de estos géneros, encontramos en Italia al mismo tiempo una larga tradición de canciones pastorales relacionadas con la Navidad –algo semejante a la tradición de villancicos en España–; las cuales mostraban generalmente un compás de subdivisión ternaria, un bajo a modo de bordón de gaita, terceras paralelas y frases simétricas. Ya en el siglo XIX lo pastoral volvió a imbuir su espíritu a obras de todo tipo: la sonata op. 28 y la sinfonía op. 68 de Beethoven, el quinteto “La Trucha” de Schubert, fragmentos de la *Sinfonía fantástica* de Berlioz e incluso, muchos años más tarde, vemos su influencia en el tercer acto del *Tristán e Isolda* de Wagner, la *Sinfonía Pastoral* de Vaughan Williams o el *Preludio a la siesta de un fauno* de Debussy.

Dentro de esta evolución del género pastoral, de gran y diverso recorrido, nos vamos a centrar en los rasgos que de él podemos encontrar en la sonata op. 28 de Beethoven. A lo largo de toda ella, reina una atmósfera bucólica con referencias incluso a la música popular, como la melodía del trío del tercer tiempo o el estribillo y la coda del rondó final. Además, la evolución dinámica y expresiva del primer tema del movimiento inicial sobre un pedal de tónica evoca, igualmente, una imagen campestre idealizada. Finalmente, el compás ternario del primer movimiento –el cual medimos a un tiempo, con lo que la subdivisión es ternaria; algo que ocurre también en el tercero– y el compás de 6/8 del último tiempo, son rítmicamente característicos del mundo de lo pastoral. Es sin duda el segundo movimiento el que no muestra rasgos típicos de este estilo, siendo por otra parte el rondó el más característico.

Hasta aquí hemos ahondado en los rasgos estéticos que caracterizaban a la obra de Beethoven en los años en los que compuso la sonata cuyo estudio nos ocupa en el presente trabajo. A continuación, vamos a profundizar en los rasgos estilísticos que presenta.

En primer lugar, esta obra es uno de los múltiples ejemplos de sonatas de cuatro movimientos compuestas por Beethoven. Además, en el tercero de estos movimientos nos encontramos con la disposición de *Scherzo – Trío*, una forma evolucionada del tradicional *Minueto – Trío* que Beethoven instauró y utilizó con frecuencia, de muy diversas maneras. Así, son muchas las variantes de este nuevo esquema que encontramos a lo largo de sus sonatas. De hecho, son tan sólo dos los ejemplos –además de la op. 28– del empleo de esta estructura exacta: la sonata op. 26 en La bemol y la sonata op. 2 nº 3. Sin embargo, encontramos numerosos casos de estructuras similares, como por ejemplo un *Allegretto – Trío* en la sonata op. 27 nº 2; también el *Menuetto – Trío* en la sonata op. 2 nº 1 y en la sonata op. 10 nº 3, el *Scherzo – Minore* en la sonata op. 2 nº 2, el *Allegro – Minore* en la sonata op. 7, el *Allegretto – Maggiore* en la sonata op. 14 nº 1 y el *Minueto – Minore* en la sonata op. 22. Encontramos asimismo un *Scherzo* aislado como tercer movimiento de la sonata op. 14 nº 2, como segundo movimiento de la sonata op. 31 nº 1 y como segundo movimiento de la sonata op. 106.

A lo largo de estos cuatro movimientos encontramos multitud de fórmulas y diseños que Beethoven emplea con frecuencia dentro de sus sonatas. Así por ejemplo, la nota pedal sobre la cual Beethoven compone el primer tema del movimiento inicial es un recurso que ya ha utilizado en el tiempo final de la sonata op. 7 y que utilizará en el comienzo de la sonata op. 53. También la escritura del tema B, con trémolos en las voces intermedias y una melodía en las extremas, encuentra un precedente en la repetición de la melodía del movimiento central de la sonata op. 13, si bien con un carácter diferente en ésta. En el tema B de este primer movimiento vemos unos trazos escalísticos descendentes con una escritura que implica un *accelerando* de un *tempo* ya de por sí elevado, dada la figuración del diseño. Este es un tipo de diseño frecuente en la escritura de Beethoven y no sólo en sus sonatas. Ejemplos de esto los encontramos en las variaciones en Do m WoO 80, concretamente en la última de ellas, así como en el tercer movimiento del quinto concierto, pasaje cuya intención es crear una sensación de precipitación a través de esas escalas descendentes que luego tienen una ascensión de octava para asentar de nuevo el *tempo*:

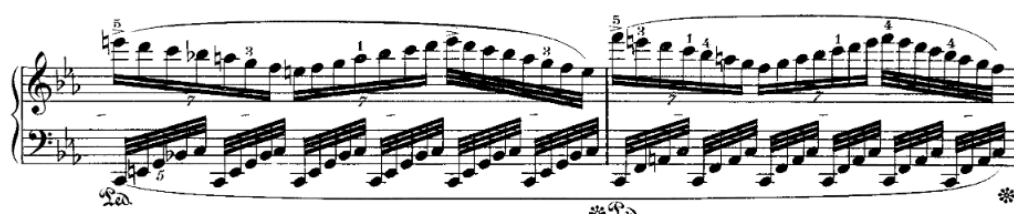


Fig. 49 Fragmento de la última variación en Do menor WoO 80.

Dentro del segundo movimiento, un *Andante* especialmente apreciado por Beethoven⁴⁵, cabe resaltar el bajo tan singular en corcheas *staccato*, algo que de forma similar apareció ya en el tiempo lento de las sonatas op. 2 nº 2 y op. 7. Por otro lado, el recurso de repetir la melodía en octavas –como ya hemos visto en el epígrafe dedicado a la escritura– fue utilizado por Beethoven en varias de sus sonatas, no sólo en el ya citado *Andante* de la “Patética”, sino también en el estribillo del rondó de la “Waldstein”, entre otros. Además, este *Andante* expone el primero de sus temas en la tesitura medio – grave, registro tan frecuentemente utilizado por Beethoven para el *cantabile*, algo que también encontramos en el primer movimiento del “Claro de Luna”, en el *Largo* de la sonata op. 10 nº 3 o en el *Allegretto* de la sonata op. 14 nº 1, por citar algún ejemplo.

El movimiento que cierra esta op. 28 consiste en un Rondó sonatístico, fórmula ampliamente utilizada por Beethoven tanto en sus sonatas como en sus conciertos. Esta fórmula se basa en la alternancia de un estribillo con tres coplas, como todo rondó, con la salvedad de que la primera y la tercera tienen el mismo material temático pero presentado primeramente en la tonalidad de la dominante y finalmente en la tónica, de manera que el primer estribillo y la primera copla conforman la exposición, los centrales hacen las veces de desarrollo y los dos últimos –estribillo y copla– funcionan como reexposición. Así por ejemplo, los conciertos op. 15 y op. 37 cuentan con un rondó de estas características, del mismo modo que encontramos esta estructura en el movimiento final de la sonata op. 53.

A lo largo de este rondó vemos en varias ocasiones pasajes de octavas partidas, diseño que en ocasiones Beethoven utilizó en sus obras, como se ha podido comprobar en el apartado centrado en el estudio de la escritura para piano del compositor. También cabe resaltar la profusa utilización del canon en este movimiento, un recurso que Beethoven también empleó en muchas de sus obras. Por último, hablar de la inclusión de una coda final mucho más veloz que el tempo del resto del movimiento, algo que también ocurre en otras sonatas como la “Waldstein” o la “Appassionata”.

⁴⁵ François – René de Tranchefort (ed.): *op. cit.* 1990, p. 115.

Tras este recorrido por las obras contemporáneas a la sonata op. 28, podemos concluir que todas ellas, como conjunto, plasman la diversidad de los distintos estados emocionales por los que pasó Beethoven a lo largo de su vida, amargos en su mayor parte, pero siempre con la alegría y la intención de superación como telón de fondo. Así, todas estas obras muestran una u otra cara de aquellos convulsos primeros años del XIX a los que nos referíamos al comienzo de este análisis, con lo que las posibles vinculaciones entre ellas trascienden lo puramente musical.

Análisis pedagógico

En el plano pedagógico, esta sonata podría ubicarse dentro del apartado de obras clásicas en una programación didáctica de la asignatura de piano. Como ocurre en muchas de las sonatas de Beethoven, estamos ante una obra cuya dimensión musical trasciende del ámbito académico, hecho que no impide su utilización desde el punto de vista didáctico. Dadas sus características, su ubicación lógica debería ser el grado superior, si bien en casos de alumnos avanzados se pudiera abordar su estudio en el último curso del grado profesional.

De todos los esquemas y los diseños que hemos visto y tratado dentro del epígrafe del presente trabajo dedicado a la escritura pianística de Beethoven, aquí podemos encontrar fundamentalmente pasajes polifónicos, octavas partidas, diseños escalísticos y algunos pasajes de virtuosismo, aunque éste no sea el aspecto más característico. Su complejidad radica sobre todo en lo relativo al cuidado del sonido, la clarificación de la textura, la consecución del legato y la precisión y concreción en los ataques. Las melodías aparecen implicadas siempre en una textura polifónica compleja, en disposiciones de acordes o de notas dobles como cuartas, quintas o sextas, lo cual supone una dificultad añadida. Ejemplos de esto son la exposición del tema A y todo el tema B del primer movimiento, así como el tema principal del segundo movimiento.

A continuación, pasaremos a hacer un recorrido desde el comienzo de la sonata para detallar los problemas que encierra cada pasaje así como para plantear propuestas de estudio, digitación o pedalización.

El primer movimiento comienza con una melodía que está enunciada en notas dobles sobre un bajo constante, una especie de nota pedal sobre la que se apoya otra voz intermedia a modo de contrapunto de la voz superior. Todo este primer tema supone un problema de digitación, en primer lugar, pero también de legato. Para resolver este pasaje –concretamente los compases 7-

10— una propuesta de digitación efectiva es la siguiente: $\begin{smallmatrix} 3 & 5 & 4 & 3 & 4 & 3 \\ 2 & 1 & 2 & 1 & 2 & 1 \end{smallmatrix}$. Además, el equilibrio entre los distintos planos de la textura polifónica que presenta hace necesario un estudio atento de las manos por separado y una planificación expresiva del contenido musical. Hay que prestar especial atención a la diferente articulación de estos primeros ocho compases, ya que los primeros cuatro cuentan con una ligadura por compás y los siguientes cuatro están abarcados bajo la misma ligadura. Repite toda esta frase una octava más alta, con octavas en legato, las cuales hay que digitar, alternando el 5 y el 4 en la nota superior y haciendo sustituciones para poder mantener esta alternancia. Además, en el compás 27 aparece un pequeño trazo ornamental que supone una dificultad considerable, siendo una digitación adecuada para ese compás la siguiente: 5 3 2 1 3 5 4 2.



Fig. 50 Trazo ornamental que encontramos en el primer tema.

En el compás 40 aparece la frase de transición o puente al tema B con un primer pasaje y su repetición ornamentada. La dificultad en este pasaje, nuevamente polifónico, radica en la superposición del diseño ornamental con una nota tenuto que se encuentra en primer lugar en el pulgar y, en la repetición, en el quinto dedo. Esta superposición implica una limitación en cuanto a los dedos que podemos utilizar, complejidad que se puede resolver con la siguiente digitación para las corcheas del compás 48: 3 2 3 4 3. Y la continuación para las corcheas del compás 49: 1 2 1 3 2. Para la blanca con puntillo del compás 48 el pulgar es el dedo más apropiado mientras que para la del siguiente compás lo será el quinto.



Fig. 51 Primer pasaje de la transición al tema B.

También dentro de esta transición nos encontramos con una frase formada por una melodía en acordes legato y un contrapunto de acordes en staccato, lo que hace imposible la pedalización, por lo que el legato de la mano derecha debe realizarse exclusivamente con los dedos. Para ello, una propuesta de digitación podría ser esta (nota superior de los acordes de los compases 63 – 68): 5 3 4 5 4 5.

Este pasaje nos va a llevar directamente al tema B, que viene introducido por un diseño pianístico que consiste en un acompañamiento en trémolos lentos en corcheas en las dos voces centrales y una melodía en blancas y negras en las voces extremas, dispuesto todo ello en una distancia de octava en ambas manos. Es, por tanto, un tema melódico rítmico que subraya el mismo carácter pastoril del primero, pero en este caso con un planteamiento claramente diferente. Para ejecutar este pasaje, la mano no se puede separar en ningún momento del teclado, la muñeca debe estar flexible y los dedos firmes. Es un muy buen ejercicio de independencia para éstos y su mayor dificultad radica en la coordinación e igualdad de las corcheas de ambas manos.

Para trabajar este pasaje es conveniente en primer lugar asimilar el texto, para lo cual el trabajo por acordes placados en cada cambio armónico es muy útil. A continuación, podemos trabajar por separado el trémolo de cada mano, después sólo los trémolos juntos y finalmente el pasaje tal y como está escrito, todo ello a distintas velocidades, haciendo especial hincapié en el trabajo lento. En esta fase del estudio es importante cuidar la correcta acentuación del pasaje, puesto que es frecuente desplazar el natural acento del compás a la negra. En cuanto al pedal, en este pasaje encontramos dos pedalizaciones distintas: en primer lugar, un pedal por compás en la gran mayoría de ellos y, en segundo lugar, un pedal por cada cambio armónico en los compases en los que aparece el *sforzando*.

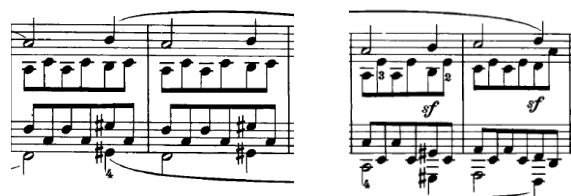


Fig. 52 Fragmento del pasaje de trémolos del tema B.

Este pasaje de trémolos aparece dos veces, separadas por una especie de pasaje improvisatorio de carácter virtuosístico que plantea una de las mayores dificultades dentro de esta sonata por

varios motivos. Primero, la velocidad ya que, en toda la sonata, el pulso no es rápido; pero aquí la figuración es muy estrecha, con lo que el diseño escalístico resulta fulgurante. Como ya hemos visto, este es un procedimiento muy utilizado en Beethoven no sólo en pasajes escalísticos sino también sobre diseños arpegiados en los que, mediante la concatenación de grupos de diferente valoración rítmica, busca generar un efecto de acelerando o retardando.



Fig. 53 Pasaje de carácter virtuosístico del tema B.

En cualquier caso, el pasaje que nos ocupa requiere un trabajo minucioso para lograr una ejecución adecuada. En primer lugar, debemos cuidar el ritmo, evitando la precipitación, algo muy frecuente dada la escritura del pasaje. Es conveniente tener en cuenta que bajo este tipo de distribución métrica subyace, en realidad, la idea de un *accelerando*, como nos encontramos en tantas ocasiones en la literatura pianística. Por tanto, puede ser aconsejable buscar una mayor continuidad en esta aceleración desde el comienzo, sin restringirla tan sólo al cinquillo final. Además, como en toda escala, la mayor dificultad radica en el enlace posicional, para lo cual aquí es conveniente mantener el pulgar para enlazar con el siguiente trazo y así equilibrar la posición. Por último, la digitación, aspecto crucial para resolver un pasaje de estas características. Por tanto, para cualquiera de los dos compases ejemplificados previamente a este párrafo proponemos la siguiente digitación: 5 3 5 4 3 2 1 4 3 2 1.

En la coda encontramos una clara similitud con la disposición de acordes legato y contrapunto en staccato que ya apareció en la transición al tema B, aunque esta vez de forma algo más simplificada ya que en la mano derecha tan sólo hay una nota. Esta frase se repite por dos veces, la segunda de las cuales aparece en octavas en la mano derecha, hecho que dificulta su ejecución. Para resolver esta dificultad es importante un desplazamiento rápido y relajado para poder colocarse sobre la nueva octava con tiempo suficiente para controlar el ataque.

El desarrollo comienza con el enunciado del tema A en Sol M de forma idéntica a la exposición. Además, la repetición a la octava introduce una ornamentación en corcheas que recuerda a la repetición asimismo ornamentada del primer motivo de la transición al tema B. Este recuerdo

del tema A nos conduce al desarrollo propiamente dicho. En esta sección se desarrolla la célula que cierra y resuelve rítmicamente el tema A.



Fig. 54 Célula de la conclusión del tema A en la que se basa el desarrollo.

La repetición de esta célula va pasando de una mano a otra y aparece siempre acompañada por un motu perpetuo de semicorcheas. Todo ello alcanza un gran dramatismo debido a las modulaciones por tonalidades menores por las que atraviesa. Por su parte, el contenido técnico consiste en una serie de escalas en dichas tonalidades menores que se suceden en ambas manos para que, finalmente, sea la mano izquierda quien adquiera todo el protagonismo a partir del compás 207. En este momento comienza un pasaje con un gran *crescendo* donde el enfatizar la primera nota de cada compás, propiciará una planificación dinámica y expresiva más efectiva y conclusiva de toda esta sección. La dificultad aquí no radica tanto en la velocidad o el virtuosismo como en la precisión e igualdad en la dicción, así como en la pedalización, pues ésta es necesaria pero se deben evitar las sonoridades opacas y demasiado saturadas, con lo que consistirá tan sólo en toques superficiales que ayuden a cantar toda la línea de la izquierda y a construir el *crescendo*:



Fig. 55 Fragmento del pasaje en crescendo del desarrollo.

A continuación vamos a detallar las digitaciones que proponemos y difieren de las que muestra el ejemplo anterior. En el tercer compás de dicho ejemplo planteamos lo siguiente: 5 1 2 3 1 3; en el cuarto: 2 1 2 3 4 1; en el quinto: 3 2 1 2 3 4; en el séptimo: 5 1 2 1 2 3; y en el octavo: 1 2 1 2 3 1.

Todo esto nos conduce a un pasaje de transición a la reexposición sobre fa sostenido que hace las veces de dominante, ya que en el compás 257 aparece un pequeño diseño en Si M. Este gran pasaje suspensivo previo a la reexposición es una de las señas de identidad de Beethoven: la introducción de pasajes cadenciales de carácter suspensivo dentro de una sección. Dos de los

ejemplos más claros de esto, ya mencionados en epígrafes anteriores, son el largo pasaje previo a la reexposición de la “Appassionata” y el pasaje también previo a la reexposición de la tercera sonata, basado en diseños improvisatorios contruidos a partir de material nuevo. En cualquier caso, esta sección suspensiva previa a la reexposición de la sonata que aquí nos ocupa, no plantea una especial dificultad. Tan sólo puntualizar que en el compás 240 es interesante remarcar la ruptura del diseño que viene utilizando durante más de veinte compases. Para ello, el mismo pedal por compás utilizado en todo este pasaje, es apropiado para reforzar el efecto de la síncopa. De esta manera, enfatizamos el comienzo del descenso sobre el arpeggio de Fa sostenido a través, no sólo del pedal, sino del rubato y la intención expresiva que nos lleva a *hinchar* de nuevo el Do que venía ligado:



Fig. 56 Compás 240 – Comienzo del descenso sobre el arpeggio de Fa sostenido.

La reexposición es totalmente simétrica a la exposición, salvo por los dos diseños ornamentales presentes en los compases 279-280 y 303-308. Finaliza con la misma coda que aparece ahora completada con una nueva referencia al tema A, a lo largo de la que no encontramos un contenido técnico especial.

La sonata continúa con el Andante, movimiento que comienza con una frase en acordes en legato mientras que la mano izquierda desarrolla un acompañamiento de carácter rítmico, puesto que la armonía ya está presente en la mano derecha. Este acompañamiento en semicorcheas en *staccato* confiere a este primer tema un gran dramatismo. Lejos de resultar un diseño sencillo en su ejecución, el control en el toque y el sonido es verdaderamente complejo. En primer lugar, no todas las notas deben ser exactamente iguales, la primera de cada grupo debe ser ligeramente más larga, más apoyada, reservando así el *staccato* puro para las tres restantes. Cualquier intento de pedalización tendría como resultado la anulación de la articulación de esta mano izquierda por lo que el legato de los acordes de la derecha quedará relegado completamente a la acción de los dedos, para lo cual la digitación va a jugar un papel

protagonista en el que las sustituciones van a ser muy importantes. Planteamos a continuación una propuesta de digitación para todos estos acordes en legato:



Fig. 57 Primer tema del Andante.

En el primer compás utilizaremos el 4 para nota superior, dedo que sustituiremos por el segundo para utilizar la disposición 1 3 5 en el siguiente acorde. En el segundo compás utilizaremos para la línea superior 5 4 3 2 y tomando impulso comenzaremos esta serie de cinco acordes con 1 3 5; 1 2 5, 1 3 5 (sustituyendo tras el ataque el 3 por el 2), 1 3 5 de nuevo y 1 4 5. En el cuarto compás emplearemos 1 2 5 y 1 2 4 para ligar al menos la superior de ambos acordes. En el siguiente pondremos un 4 en la superior, pero es necesario sustituirlo por el dos para en el siguiente acorde utilizar 1 3 5 y conseguir el legato. En el sexto compás proponemos sendos 5 en el primer y último Si y finalmente en el séptimo, un 1 3 5 en el primer acorde y un 1 2 3 en el segundo.

La segunda frase sobre la dominante recuerda de manera muy lejana a la disposición del acompañamiento del principio de la sonata, ya que vuelve otra vez a utilizar una nota pedal, en este caso la dominante. En esta segunda frase, el pedal va a estar mucho más presente, aunque no plantea una dificultad especial, solamente señalar el interés que tiene mantener durante prácticamente todo el primer compás el primer bajo grave con el que comienza la frase.

Tras ésta, reexpone el tema principal, esta vez con otra disposición pianística, algo muy frecuente en el clasicismo. Se trata de un recurso que el propio Beethoven utilizó en varias ocasiones, como por ejemplo en el segundo tiempo de la sonata “Patética” op. 13, algo que años

más tarde Schubert utilizará también con frecuencia, como por ejemplo en el primer movimiento de la sonata en La menor D 784.



Fig. 58 Repetición del primer tema del Andante en octavas.

Para ejecutar estas octavas en legato nos debemos servir tan sólo de los dedos, si bien en el compás 21, en un contexto de *forte*, podemos utilizar levemente el pedal. En cualquier caso, la digitación más apropiada para la ejecución de estas octavas es la siguiente: comenzar con el 4 en el Do sostenido para continuar con el 5 en el Re y de nuevo en el La. El Sol y el Fa llevarán un 4 y la posterior sustitución al 5 para poder ligar. Esta sustitución se hará extensiva a todo el pasaje salvo en la figuración más rápida de semicorcheas – corchea, donde será necesario el 5 4 3, como en el caso del segundo compás del ejemplo 58, en las octavas Fa – Mi – Re.

En la sección central de este movimiento, en la tonalidad de Re mayor, nos encontramos con otro carácter y con otro planteamiento técnico en el que podemos distinguir dos aspectos fundamentales: en primer lugar, el aspecto rítmico en cuanto a la resolución del puntillo. Para ello, debemos ejecutar la figura breve y la siguiente de un solo impulso, con los dedos muy firmes y la muñeca relajada, para que podamos realizar el rebote necesario. En segundo lugar, debemos prestar especial atención a la resolución de los staccatos de la mano derecha, buscando la igualdad en el toque y la estabilidad del tempo. El pedal tan sólo lo utilizaremos para reforzar el primer y tercer acorde del diseño del puntillo, siendo esta pedalización más ancha en los diseños contextualizados en una dinámica *forte* (compases 28, 31, y 32).



Fig. 59 Elementos en los que se basa la sección central.

La reexposición de la primera sección tiene la particularidad de presentar variaciones ornamentadas del primer tema en las que desarrolla un *moto perpetuo* de fusas en la mano derecha. Tanto la primera variación (compás 47 y siguientes) como la segunda (compás 77 y siguientes) presentan una dificultad importante para la memoria, la igualdad y el sonido. Para solventar estos problemas, es aconsejable el estudio lento de la mano derecha sola, prestando especial atención a los giros melódicos así como a la igualdad en el toque y el legato. El acompañamiento se presenta, a partir del compás 51 en la primera variación y a lo largo de toda la segunda, en legato, con lo que el pedal entrará en juego con una pedalización a la negra.

La coda se sirve fundamentalmente de elementos de la sección central pero cabe señalar la pedalización de las últimas cuatro notas del arpeggio del compás 93, un pedal por semicorchea, para reforzar el crescendo así como la pedalización, en este caso a la negra, de los compases 96 y 97, con el fin de recrear una sonoridad más suspensiva y enigmática. En el ejemplo vemos el fragmento que ocupa desde el compás 93 hasta el 99:



Fig. 60 Últimos compases del Andante.

El tercer movimiento de esta sonata es, como ya hemos visto, un Scherzo – Trío de pequeñas dimensiones que plantea una considerable oposición emocional entre sus partes. El Scherzo, chispeante y humorístico, contrasta con la mayor densidad y sinuosidad del trío, construido a partir de una melodía muy sencilla, casi pueril, que recuerda al mundo de la música folclórica. El acompañamiento a esta melodía consiste en una serie de octavas partidas en la mano izquierda –intervalo que no se mantiene igual en toda la pieza–, que constituye, sin duda, uno de los pasajes más complejos de toda la sonata. Para su estudio es conveniente, en primer lugar, tocar lentamente las octavas placadas con el fin de conocer bien el texto y los desplazamientos. Posteriormente, es muy útil dividir el estudio del pasaje en compases aislados para trabajar ya las octavas partidas tal y como están escritas, en distintas velocidades, hasta alcanzar la definitiva. Posteriormente, repetiremos el mismo esquema de trabajo pero esta vez sobre

fragmentos de dos compases, aumentando el número de los mismos hasta conseguir tocar la primera frase entera:



Fig. 61 Octavas partidas del Trío.

Para toda esta serie de octavas proponemos no digitarlas, sino emplear siempre el 5 debido a la gran velocidad del pasaje. Además, en toda esta primera frase no es conveniente el empleo del pedal, pero sí en la segunda parte de este trío, en la que la disposición del acompañamiento es diferente:



Fig. 62 Segunda frase del Trío.

En esta segunda frase sugerimos una pedalización que contribuye a reforzar los aspectos dinámicos del pasaje. Por tanto, planteamos un pedal por compás en determinados puntos, como los dos primeros compases, el quinto compás del ejemplo, el segundo y el quinto compás del segundo pentagrama. Además, es interesante utilizar un pedal más breve, tan sólo para apoyar la primera nota, en el último compás del primer pentagrama o el segundo y el sexto del segundo pentagrama.

Finalmente, el Rondó comienza con una escritura polifónica en la que una línea en las corcheas del bajo es respondida por la melodía de la derecha, todo ello construido sobre un pedal de tónica y una voz intermedia en el pulgar de la derecha:



Fig. 63 Escritura polifónica del estribillo del rondó.

Para esa línea de corcheas del bajo, la digitación que aconsejamos es 2 2 1 1 1 y el pedal para toda esta frase es un apoyo en cada parte, más corto o más largo en función del contenido melódico y articulatorio de la mano derecha. A partir del compás 9 en adelante hay una mezcla armónica interesante que podemos reforzar con un empleo concreto del pedal:



Fig. 64 Fragmento del estribillo del rondó.

Éste consistirá en mantener el mismo pedal desde la primera parte del compás hasta la segunda corchea (silencio) de cada uno, de manera que el sol del pulgar de la derecha, el Mi del pulgar de la izquierda y el la de la superior convivan creando un *emborronamiento* muy característico en Beethoven, como ya hemos visto en apartados anteriores, que además aquí recrea el *bullicio* propio de una fiesta campestre.

El siguiente pasaje que nos encontramos está construido por una serie de acordes desplegados que se superponen en una y otra mano. La presencia de silencios y la dinámica *piano* impide una pedalización al menos en los primeros cuatro compases; a partir de entonces, la indicación de *crescendo* hace necesaria la participación del pedal de forma cada vez más profusa. La mayor complejidad de este pasaje radica en la dicción limpia y precisa de estas semicorcheas y la correcta coordinación de ambas manos en esta constante alternancia. Para ello, es muy aconsejable el estudio de estos acordes placados, en primer lugar, para conocer e interiorizar el texto. Tras esto, es indicado el estudio lento del pasaje tal y como está escrito, para después trabajar también en varias velocidades:



Fig. 65 Acordes desplegados de la primera estrofa.

A continuación encontramos un canon con tres entradas que se repite de forma ornamentada. Para el estudio de este pasaje es conveniente separar las manos y también las voces, lo que propiciará una mayor comprensión de la estructura del canon. La repetición ornamentada, en la que la corchea es sustituida por un diseño acéfalo de tres semicorcheas, plantea una dificultad rítmica nada desdeñable, para cuya resolución planteamos un gesto a modo de impulso en el silencio que nos ayudará a medir correctamente el diseño, además de conseguir una dicción justa:



Fig. 66 Canon a tres voces de la primera estrofa.

Todo este canon culmina en un *crescendo* que desemboca en el primero de los pasajes de octavas partidas de este rondó. Para estas octavas proponemos utilizar el quinto dedo en la superior, salvo la nota Do sostenido de los compases 44 y 46 además de la nota Fa sostenido del compás 48. En cuanto al pedal, es aconsejable emplear uno a la parte, si bien no demasiado profundo para evitar que se ensucie demasiado debido a la tesitura tan grave de la izquierda, cuya línea melódica es interesante resaltar y cuidar su dibujo. Para el estudio de éste y el resto de pasajes similares que encontramos en este Rondó (compases 101 – 108 en la parte central y 160 – 165 en la repetición de este mismo pasaje), se propone trabajar en primer lugar como octavas placadas, a distintas velocidades para, una vez asimilado el texto y el trazo que realizan, trabajarlas tal y como están escritas nuevamente en varios *tempos*:



Fig. 67 Octavas partidas de la primera estrofa.

En las dos siguientes apariciones del estribillo encontramos sendas variantes que, sobre todo la segunda, requieren de una digitación adecuada para conseguir equilibrar el pasaje:

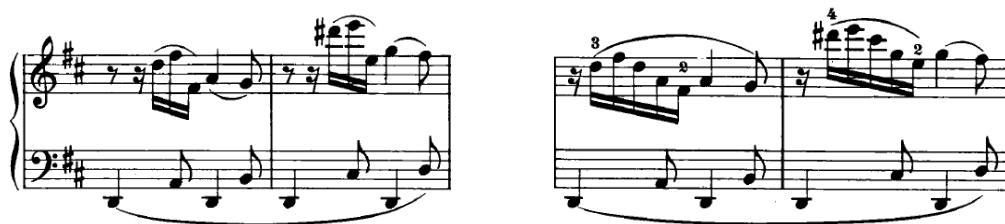


Fig. 68 Variaciones ornamentales del estribillo.

Para los dos primeros compases, la digitación que proponemos es 4 5 1 3 2. Para el segundo diseño, en el primer compás planteamos 2 4 2 1 2 3 2; y finalmente para el último 3 5 2 1 2 3 2. Esta digitación divide el trazo ornamental en dos posiciones, de modo que su ejecución resulta mucho más sólida.

Dentro de la estrofa central nos encontramos nuevamente con un canon, esta vez más complejo que el ya comentado. Escrito a tres voces, hay tres repeticiones de una melodía que aparece primero en la voz superior, seguidamente en la intermedia y por último en el bajo. En primer lugar, es conveniente trabajar este pasaje por voces separadas para escuchar y conocer bien el entramado que conforman. Seguidamente, es necesario estudiar la mano derecha a fondo por separado, para lograr la mayor independencia posible entre las voces, de manera que la principal resalte sobre la que acompaña en cada caso. Además, en las tres líneas es fundamental cuidar la salida más piano de la ligadura, recurso a partir del que podemos planificar asimismo el *crescendo*, mínimo, pero constante, hasta el compás 91, a partir del cual este *crescendo* se hace mucho más intenso:



Fig. 69 Fragmento del canon a tres voces de la segunda estrofa.

Las opciones de digitación de este pasaje son escasas y la que proponemos dista muy poco de la que encontramos en el ejemplo anterior. Tan sólo mencionar algún enlace en concreto, como el que vemos entre el compás cuatro y cinco de dicho ejemplo: $\frac{3}{2} \frac{2}{1}$ así como el que encontramos entre el compás 8 y 9: $\frac{5}{2} \frac{3}{2}$ en las dos últimas corcheas del compás 8 y $\frac{5}{3}$ en la primera corchea del compás 9.

Por otro lado, dada la dinámica *pianísimo* y la polifónica textura, el pedal tan sólo será necesario para ligar el salto que vemos entre el compás 8 y 9, con una pedalización a la corchea en ambos acordes. A partir del compás 91, donde ya comentamos que comenzaba un gran *crescendo*, la pedalización ha de ser progresivamente más generosa, comenzando con un cambio por corchea hasta que a partir del compás 95 estos cambios se planificarán en función de las octavas de la mano izquierda:



Fig. 70 Continuación del canon con el tema en octavas en la izquierda.

Este pasaje culmina en otro, basado nuevamente en octavas partidas, cuyo estudio y planificación es idéntico al pasaje ya comentado. En los compases 109 – 112 encontramos una

larga escala de La mayor en la que sugerimos dejar *tenuto* el pulgar en el primer La de los compases 110, 111 y 112, algo que aportará equilibrio y solidez a la escala.

Aparece ahora la reexposición del estribillo y la primera estrofa, ahora en la tonalidad de la tónica, con los mismos pasajes ya comentados. Tan sólo resta hablar de la coda final, coda basada en un diseño de semicorcheas en la mano derecha especialmente complejo:



Fig. 71 Pasaje final del rondó.

Se trata de la combinación de un giro propio de los grupetos con una apertura en distintos intervallos (6° , 5° y 8°). La digitación que proponemos en este caso es idéntica a la mostrada en el ejemplo, salvo ligeras modificaciones, como el Sol que se repite entre los compases 4 y 5, fragmento para el que proponemos un 4 en el primer Sol y un 3 para el segundo. Además, en todas las aperturas en las que la nota grave coincida con el pulgar, es conveniente dejarlo *tenuto* para ganar en seguridad, equilibrio y solidez. Este pasaje culmina con una fórmula arpegiada especialmente delicada:

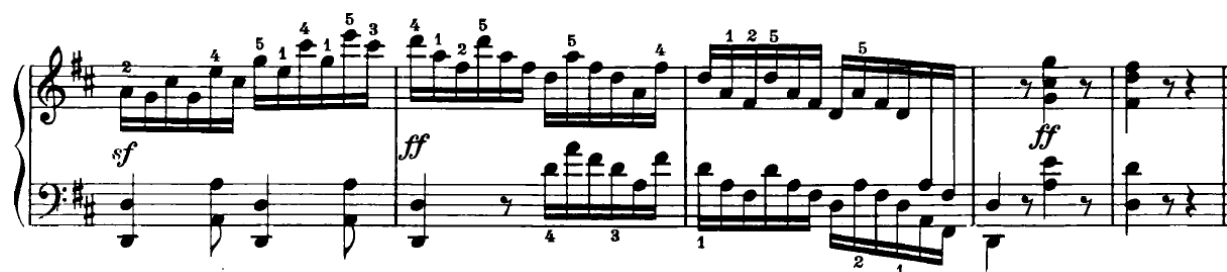


Fig. 72 Arpeggio quebrado de Re Mayor.

La digitación que proponemos para el primer compás, en la mano derecha es la siguiente: 2 1 3 1 4 2 5 1 3 1 4 2 y para el segundo: 3 1 2 5 3 2 1 5 4 3 1 4. Para el resto del arpeggio, coincidimos con la digitación que muestra el ejemplo. Lo mismo ocurre con la mano izquierda, las digitaciones planteadas vuelven a coincidir con las del ejemplo: 4 1 2 3 5 2; 1 2 3 1 2 3; 5 2 3 1 2 3 5. Por su parte, la pedalización que proponemos para todo este pasaje es un pedal ininterrumpido desde el primer compás del ejemplo hasta la segunda parte del tercero, en la que la tesitura ya no permite tanta resonancia. Así, en esta última parte tenemos la opción de limpiar el pedal y volver a bajarlo o bien levantarlo y no volver a ponerlo hasta las tres negras del final.

Conclusiones

Cualquier estudio sobre la música de Beethoven no hace sino ratificar la magnificencia y calidad de su obra, la implicación y entrega con la que trabajó en sus composiciones y la profunda humanidad e intensidad vital que marcaron su existencia. Así, a lo largo de este trabajo que aquí llega a su fin, hemos podido comprobar las intrínsecas relaciones entre el contenido expresivo subyacente en su obra con los muy diversos estados emocionales y anímicos por los que pasó a lo largo de su vida, sobre los que siempre primó una alegría y una fortaleza desbordantes, a pesar de la frustración. Del mismo modo, hemos encontrado esa fuerza impetuosa no sólo en el trasfondo expresivo de su música sino en la propia música en sí, en esa ruptura constante con todos los límites en cuanto a escritura, tesitura, dimensiones, sonoridades, forma, etc. a la que tantas veces nos hemos referido a lo largo de estas páginas.

Esta visión sobre la *simbiótica* relación entre vida y obra en Beethoven nos ha aportado una perspectiva distinta, mucho más profunda, de cara a la propia interpretación de la sonata “Pastoral”, una obra que forma parte de mi recital fin de carrera. La lógica dedicación al estudio de la partitura que esto conlleva y el trabajo volcado en la redacción de este documento han confluído de forma sinérgica, de manera que el enriquecimiento ha sido mutuo y realmente productivo.

Por otro lado, el exhaustivo estudio acerca de la escritura pianística de Beethoven ha supuesto un gran marco técnico y compositivo en el que ubicar y contextualizar las particularidades a este respecto que hemos podido encontrar en su op. 28, unas particularidades que, en la mayor parte de los casos, encuentran algún precedente en la colección de sonatas del compositor. Estas conexiones entre las distintas sonatas en cuanto a la utilización de unos recursos compositivos similares aporta al conjunto la cohesión y coherencia que caracterizan a las verdaderas obras maestras.

Este conjunto, además de mostrar tal cohesión, evidencia una profunda evolución en cuanto a la intención expresiva y la concepción sonora de Beethoven. Dentro de esta enorme evolución que vislumbramos en sus sonatas, podemos ubicar a la “Pastoral” en una posición intermedia, no sólo por razones cronológicas, sino por lo tradicional de su estructura y ausencia de audacias especialmente sorprendentes. Sí destaca por su originalidad expresiva, casi descriptiva, además de por la inclusión de elementos como el canon, pasajes suspensivos, la estructura *Scherzo – Trío*, largas notas pedales, extensos pasajes de octavas partidas, etc.

Pero su escritura, su concepción y la búsqueda constante de nuevas posibilidades técnicas y sonoras continuaron su incesante desarrollo hasta llegar al punto de la concepción unitaria, cíclica de la forma, donde la expresión no entiende de límites ni estructuras. Se trata de una expresión en pos del más puro humanismo, de las vicisitudes vitales de un hombre que dio origen a un nuevo universo musical, sonoro y pianístico sin precedentes. Este universo abrió camino a la nueva expresión propia de los románticos, cada vez más personal e individualista, algo que erige a Beethoven como un punto clave, un antes y un después en la historia del piano y de la música.

Con todo, este universo tan rico y personal que emana de la concepción musical beethoveniana es complejo y requiere para su recreación no sólo una grandísima destreza técnica, sino una profunda comprensión de su ideario sonoro y la reflexión sobre el conjunto que conforman todos los elementos constituyentes de su música, tales como la escritura, forma, expresión, carácter, etc. Por ello, la aproximación a esta sonata “Pastoral” op. 28 debe ser cauta y ha de tener en cuenta todos estos factores, no sólo para conseguir una interpretación de calidad, sino para que la formación del pianista sea completa y no se detenga en la mera resolución técnica de pasajes. Esta formación tiene la oportunidad con Beethoven y, concretamente, con esta sonata, de acercarse a unas páginas cargadas de belleza y expresión, por lo que su estudio ha de estimular el sentido artístico y humano del pianista todavía alumno, en la búsqueda de la excelencia interpretativa.

La intención y fin último de este trabajo ha sido, por tanto, mostrar una amplia perspectiva de la obra y su autor para facilitar y *allanar* camino a todos aquellos que deseen embarcarse en el estudio de esta sonata “Pastoral”, una aventura sin duda recomendable.

Bibliografía

MONOGRAFÍAS

ANDRÉS, Ramón: *Diccionario de instrumentos musicales*, Barcelona, Ediciones Península, 2001

BANOWETZ, Joseph: *El pedal pianístico, técnica y uso*, Madrid, Editorial Pirámide, 1999

CHIANTORE, Luca: *Beethoven al piano*, Barcelona, Nortesur Musikeon, 2010

CHIANTORE, Luca: *Historia de la Técnica pianística*, Madrid, Alianza Música, 2001

DRAKE, Kenneth: *The Beethoven sonatas and the creative experience*, Bloomington, Indiana University Press, 1994

LEVAILLANT, Denis: *El piano*, Barcelona, Labor, 1990

MASSIN, Jean y Brigitte Massin: *Ludwig van Beethoven*, Madrid, Turner, 2003

MATTHEWS, Denis: *La música para teclado*, Madrid, Taurus, 1986

RATTALINO, Piero: *Historia del piano*, Barcelona, Labor, 1988

ROSEN, Charles: *Las sonatas para piano de Beethoven*, Madrid, Alianza Música, 2006

SKOWRONECK, Tilman: *Beethoven the pianist*, Londres, Cambridge University Press, 2010

TRANCHEFORT, François-René de (ed.): *Guía de la música sinfónica*, Madrid, Alianza Dictionarios, 1989

TRANCHEFORT, François-René de (ed.): *Guía de la música de piano y de clavecín*, Madrid, Taurus, 1990

TRANCHEFORT, François-René de (ed.): *Guía de la música de cámara*, Madrid, Alianza Dictionarios, 1995

VVAA: *Beethoven, el problema de la interpretación*, Madrid, Idea Books, 2003

REVISTAS

VVAA: “Monográfico: Beethoven”, *Quodlibet*, nº 30, Octubre 2004

RECURSOS WEB

<http://www.beethoven-hausbonn.de> (Última consulta 29/04/16)