



Universidad Internacional de La Rioja
Máster Oficial en Investigación Musical

El piano tardío de Beethoven y Schubert: extinción de la *forma-sonata* clásica en busca de nuevas vías de expresión

Trabajo fin de máster

presentado por:

Carmen Yepes Martín

Director/a:

Diana Díaz González

Madrid

24 de julio de 2015

Firmado por: Carmen Yepes Martín

Resumen

En el momento en que Franz Schubert comienza a componer sus primeras obras en torno al año 1814, Ludwig van Beethoven ya fascinaba al público vienés con sus composiciones e interpretaciones al piano, siendo una figura admirada y valorada. Por otro lado, el talento de Franz Schubert, ferviente admirador de Beethoven, no llegó a ser reconocido hasta varios años después de su muerte.

Sin embargo, la producción musical de ambos compositores formó parte de una de las etapas más relevantes y trascendentes de nuestra historia: la transición del Clasicismo al Romanticismo.

El término *clásico* fue adquiriendo hacia la segunda mitad del siglo XVIII una significación relacionada con lo “selecto”, “elegido” o “distinguido” en base a unos criterios de calidad esencial no cuantificables relacionados con las cualidades más intrínsecamente humanas, valores intemporales que establecen una relación directa entre el espíritu clásico y el Humanismo. Por tanto, lo que define al Clásico, es el alcance universal de su creación en virtud del ámbito de su temática emocional, más relacionada con una problemática existencial ligada a la generalidad de lo humano más que a una visión individual y generalizada.

Este mensaje universal y humanístico ocupa un lugar relevante en la obra de Beethoven y Schubert, siendo especialmente significativo en sus últimas sonatas para piano, a partir de las cuales la *forma-sonata* adquiere otras vías de expresión.

El objetivo principal de este trabajo consiste en indagar, describir y esclarecer la posible relación entre las últimas sonatas para piano de estos dos compositores más allá de su coincidencia temporal. Llevaremos esto a cabo a través de un profundo estudio de los aspectos históricos y estéticos, del análisis de los elementos que conforman su lenguaje musical y de la significación del Humanismo dentro de su música.

Palabras clave: Beethoven, Schubert, Humanismo, piano, análisis musical.

Abstract

Around the year 1814, when Franz Schubert began composing his first works, Ludwig van Beethoven - a valued and admired figure, had already fascinated the Viennese public with his compositions and piano performances. On the other hand, the talent of Franz Schubert, Beethoven's admirer, did not become well-known until several years after his death.

However, the musical production of both composers formed part of the most relevant and important stages in our history: the transition from Classicism to Romanticism.

The term *Classicism* was acquired in the second half of the eighteenth century, a meaning related to the "select", "elected" or "distinguished", based on non-quantifiable criteria of essential quality associated with the most inherently human qualities, timeless values that establish a direct link between the classic spirit and humanism.

Therefore, what defines the Classic is the universal scope of its creation under the scope of their emotional theme, most associated with an existential problem linked to the generality of the human Masque to an individual and generalised vision.

This humanistic and universal message occupies an important part in the work of Beethoven and Schubert, being especially significant in his last sonatas for piano, from which the *sonata form* acquires other avenues of expression.

The main objective of this paper is to investigate, describe and clarify through a thorough study of the historical and esthetic aspects, an analysis of the elements that make his musical language and the significance of Humanism within his music, the possible relationship between the last piano sonatas these two composers beyond their temporal coincidence. We will carry out this across a deep study of the historical and esthetic aspects, of the analysis of the elements that shape its musical language and of the significance of the Humanism inside their music.

Keywords: Beethoven, Schubert, Humanism, piano, musical analysis.

ÍNDICE

<u>Resumen.....</u>	<u>2</u>
<u>Abstract.....</u>	<u>3</u>
<u>Agradecimientos.....</u>	<u>6</u>
<u>1. Introducción.....</u>	<u>6</u>
<u>1.1. Justificación.....</u>	<u>6</u>
<u>1. 2. Objetivos generales y específicos.....</u>	<u>8</u>
<u>2. El Humanismo como marco teórico: significado e historia...8</u>	
<u>2.1. El Humanismo y la música.....</u>	<u>10</u>
<u>3. Estado de la cuestión.....</u>	<u>11</u>
<u>4. Marco metodológico</u>	<u>13</u>
<u>5. Coordenadas histórico-sociales y musicales: en torno a</u>	
<u>Beethoven y Schubert.....</u>	<u>14</u>
<u>5.1. El piano en Beethoven.....</u>	<u>15</u>
<u>5.2. El piano en Schubert</u>	<u>17</u>
<u>5.3. Las sonatas de Beethoven y Schubert: significación en</u>	
<u>el repertorio.....</u>	<u>19</u>
<u>6. Las Sonatas Op. 109 nº 30, Op. 110 nº 31 y Op. 111 nº 32 de</u>	
<u>Beethoven: música y estética aplicada al intérprete.....</u>	<u>21</u>
<u>6.1. Sonata Op. 109, nº 30: contexto de creación y análisis</u>	
<u>musical.....</u>	<u>21</u>
<u>6.2. Sonata Op. 110, nº 31: contexto de creación y análisis</u>	
<u>musical.....</u>	<u>26</u>
<u>6.3. Sonata Op. 111, nº 32: contexto de creación y análisis</u>	
<u>musical.....</u>	<u>32</u>
<u>7. Las “Sonatas Póstumas” D. 958, D. 959 y D. 960 de Schu-</u>	
<u>bert: música y estética aplicada al intérprete.....</u>	<u>37</u>
<u>7.1. Sonata D. 958: contexto de creación y análisis musical</u>	
<u>.....</u>	<u>38</u>
<u>7.2. Sonata D. 959: contexto de creación y análisis musical</u>	
<u>.....</u>	<u>43</u>

<u>7.3. Sonata D. 960: contexto de creación y análisis musical</u>	<u>49</u>
<u>8. Conclusiones</u>	<u>54</u>
<u>8.1. Prospectiva</u>	<u>58</u>
<u>9. Bibliografía</u>	<u>58</u>

Agradecimientos

En primer lugar agradecer a mi tutora del trabajo, Diana Díaz González, por su apoyo, recomendaciones e ideas a lo largo de la realización del mismo. Agradecer muy especialmente a Francisco Jaime Pantín, maestro y reconocido intérprete, su inestimable ayuda, sabiduría, inspiración y consejos en relación con distintas facetas del trabajo durante el transcurso de la investigación. También agradecer a Ana Sánchez Fernández, Nacho Jiménez Moyano, Sergio López Buedo y Miguel Ángel Arqued su apoyo, consejos y disposición en todo momento, sin cuya colaboración este trabajo no habría sido posible. Y por último, agradecer la comprensión, ayuda e implicación del resto de mis amistades.

1. Introducción

1.1. Justificación

La elección de las tres últimas sonatas para piano de dos de los grandes representantes de la transición del Clasicismo al Romanticismo Beethoven y Schubert como eje central de este trabajo, parte de la peculiar circunstancia de que ambos compositores abandonan la creación de sonatas para piano tras concluir ambas trilogías. En el caso de Schubert, tras la composición de su última sonata y otras importantes obras, fallece a consecuencia de una enfermedad, sin embargo, Beethoven, tras finalizar su ciclo de sonatas para piano continúa con su producción pianística y camerística, donde el piano también es protagonista junto con el resto de instrumentos (Massin y Massin, 2011).

Como pianista profesional, y tras interpretar en público muchas de las obras aquí escogidas –con el intenso estudio que esto supone–, me planteé la hipótesis de que podía haber una relación intrínseca entre este conjunto de obras, independientemente del paradigma individual de cada compositor, siempre desde el punto de vista de la interpretación.

Esta hipótesis, como pianista fascinada por este momento creativo de la historia de la música, provocó en mí la necesidad de profundizar en una serie de cuestiones sobre las que no ha sido sencillo encontrar literatura al respecto.

Resulta evidente la existencia de manuales específicos acerca de la vida y obra de Beethoven y de Schubert, así como numerosos tratados de análisis de alto nivel.

Sin embargo, nos vemos en la necesidad de llegar más lejos a la hora de comprender la significación de estas obras maestras de la literatura pianística. Por esta razón, hemos querido ahondar en el análisis musical, no sólo desde el punto de vista formal, ya que es un tema sobre el que ya se ha escrito en profundidad, sino en relación a otros aspectos musicales y filosóficos que consideramos relevantes para el profundo entendimiento de estas composiciones y de las circunstancias que llevaron a estos dos compositores a concluir sus ciclos de sonatas con estas obras trascendentes, como si de un *testamento musical* se tratara.

Como veremos, uno de los objetivos principales de este trabajo es explorar nuevos significados en las obras para aplicar en el ámbito de la interpretación al piano, relacionando nuestros análisis a otras consideraciones extramusicales. Buscaremos nuevas perspectivas que aplicar así en el universo, también creativo, del intérprete, siempre con una base analítica, que es lo que hemos procurado llevar a cabo en este trabajo científico, para enriquecer nuestras experiencias previas.

Por lo tanto, el carácter interpretativo de este trabajo tiene unas bases objetivas, culturales e históricas, pero también muestra un alto componente de interpretación, inherente al resultado final del trabajo de un músico e intérprete.

La interpretación musical no es algo definitivo, inamovible ni conclusivo. Existen numerosas posibilidades interpretativas en la música, por lo que no existen dos interpretaciones iguales de la misma obra musical, ni siquiera en el caso de un mismo intérprete. La interpretación, aunque basada en la objetividad y el rigor intelectual, es un arte en constante evolución y sometido a revisiones, debido a aspectos culturales, sociales, de “escuela” o emocionales. Asimismo, la implicación emocional en la interpretación es un hecho, que a su vez produce una movilidad espiritual en la persona que interpreta, sujeta a las nuevas experiencias, aportaciones investigadoras o contradicciones que le hacen replantearse constantemente la ampliación y evolución del conocimiento.

Las conclusiones de este trabajo abren puertas a nuevas reflexiones, que pueden atraer la atención de diversos profesionales con variados perfiles, tanto en el campo de la Musicología, la Sociología, la Filosofía o la Interpretación musical. Esperamos que este trabajo pueda llegar a ser referente para establecer otro tipo de conexiones entre la música y la dialéctica, entre los valores humanistas y el mensaje que subyace tras las obras artísticas, partiendo siempre desde el prisma del intérprete.

1. 2. Objetivos generales y específicos

Tras realizar un estudio en profundidad de la bibliografía sobre la vida y obra de Beethoven y Schubert, sus sonatas para piano y las características del Humanismo como corriente filosófica e influyente en la música, se plantea la formulación de los objetivos generales y específicos citados a continuación:

Objetivos generales

1. Generar un marco teórico y artístico teniendo en cuenta los acontecimientos históricos y musicales más relevantes en la transición del Clasicismo al Romanticismo.
2. Profundizar en los aspectos más importantes de la última etapa de composición de las sonatas para piano de Beethoven y Schubert.
3. Definir las principales características del Humanismo como corriente filosófica y su relación con la música como manifestación artística.

Objetivos específicos

1. Contextualizar las tres últimas sonatas para piano de L. v. Beethoven y F. Schubert dentro de su obra pianística.
2. Analizar las últimas sonatas de L. v. Beethoven y F. Schubert e identificar los principales recursos compositivos empleados.
3. Indagar acerca de las influencias del Humanismo en las tres últimas sonatas de L. v. Beethoven y F. Schubert.
4. Aportar conclusiones a partir de análisis musicales propios, para poner en relación con los aspectos filosóficos y humanísticos, con el fin de esclarecer vínculos entre las obras más allá de su coincidencia temporal como trilogía.
5. Esclarecer las principales aportaciones de la investigación para su aplicación en la interpretación musical.

2. El Humanismo como marco teórico:

significado e historia

Procedemos a determinar las principales características del Humanismo como corriente filosófica, dado que se trata del marco conceptual y el modelo teórico dentro del cual situamos esta investigación.

Si bien la palabra *humanismo* se ha utilizado para definir una serie de valores o conceptos relacionados con la esencia del ser humano encuadrados dentro del movimiento renacentista, debemos considerar que el Renacimiento -como movimiento histórico e ideal estético y ético- no hace sino, redescubrir unas ideas que tuvieron su origen en el mundo clásico (Vizoso, 1997).

Desde el siglo V a. C., el pensamiento griego se centró paulatinamente en lo “humano”. Con Sócrates, crece el interés por los diferentes aspectos políticos, sociales, racionales o artísticos del hombre. Posteriormente, Platón y los filósofos estoicos desarrollarán teorías acerca del ideal humano, pero sin concretar en una terminología que acuñara todos estos aspectos. Se habla de lo *humano* como contraposición a lo *divino*, sin llegar a una definición del término en el sentido que posteriormente se fue desarrollando, y tan sólo la palabra de origen griego *philanthropia*¹ se acerca a lo que había de ser el ideal humanístico en su esencia (Vizoso, 1997).

Es en la Roma Clásica donde aparece el término *humanitas* para expresar la idea de humanismo-humanitarismo, que se concreta en una serie de tendencias nuevas y definitivas como son el amor a una cultura de carácter más universal, inspirada en el sentido común humano y la aceptación de la captación empírica de la naturaleza humana. Se introduce el nuevo concepto de fraternidad universal y se desarrollan ideales tales como la bondad, la indulgencia y el amor hacia los demás, a la vez que se consolida la necesidad de formación intelectual como ideal del desarrollo humano. Estos nuevos ideales son proclamados por Séneca en su *Cartas Morales a Lucilio* (62-65 d. C.): “Animus et ratio in animo perfecta”². En ellas se explica que dado que el hombre es un ser racional, por tanto su bien es colmado si llena el fin para el que nace. (Séneca, 2012).

Tal como señala Jaspers, (1953) “(...) el hombre no se encuentra desde un primer momento como ser racional, sino que, (...) se vuelve racional desde la existencia concreta que le es dada (p. 57). Por tanto, desde su propia libertad y a través de la voluntad, el hombre se pone en el camino de la razón.

Esta esencia racional del hombre, sirve como fundamento a sus valores intelectuales y éticos (Cicerón, 1928).

Según Cicerón (1928), todos participamos de la razón, que es la que no hace superiores a los animales, es una fuente de honestidad y decoro y es en la que se basa la moralidad.

¹Amor por lo humano

²El alma y en el alma una perfecta racionalidad

Estos elementos fundamentales del pensamiento humanístico, como son la exaltación del intelecto -como elemento que conduce a una cultura del espíritu que comprende la rectitud moral- y el amor a los demás como co-participes de un destino común, se recuperan en el Renacimiento (Vizoso, 1997). Si bien, podemos decir, que históricamente ha habido “muchos humanismos”, y cada época, en función de su problemática peculiar, ha generado visiones diversas más o menos parciales sobre el concepto.

2.1. El Humanismo y la música

La llegada del ideal humanístico a la música es un fenómeno difícilmente analizable. El lenguaje, cuando pretende servir de vehículo a la expresión de la captación artística, afronta el riesgo de que su semántica sea en último término irreductible, y por lo tanto difícil de adecuar a la semántica especial y peculiar del Arte. Esa es la razón principal por la que la Estética Literaria -por ejemplo- sea más definible a la hora del análisis, puesto que utiliza el lenguaje como material esencial (Ansermet, 1989).

La música, utiliza unos signos que no proceden del idioma lingüístico y resultan muy poco definibles a través del lenguaje, ya que no surgen del mundo de la palabra ni son representativos de estados de lucidez estética resultantes de la contemplación de cualquier otro tipo de arte, cuya referencia al mundo concreto de los objetos es siempre mayor y más clara.

Este aspecto resulta aún más relevante cuando el objeto musical del análisis se refiere a la interpretación. En este campo debemos, de nuevo, retrotraernos al pasado y desarrollar el concepto de interpretación a partir de étimo latino.

El intérprete era, en la Roma Clásica, la persona a quien se encomendaba la valoración de un “producto” o mercancía. El *inter-pretium* consistía en el intento de establecer el precio de ese “producto”, mediando de esta manera entre el productor y el comprador. Resulta evidente que la realización de dicho cometido implica un profundo conocimiento de la materia a valorar, así como el dominio de todos los recursos encaminados a convencer al destinatario final del valor y conveniencia de su compra (Ansermet, 1989).

El intérprete en música se convierte, por lo tanto, en el mediador entre el compositor- más bien su música- y el oyente. Es cuando pretendemos penetrar en el fondo y trasfondo de una obra a través de su interpretación, precisamente traspasamos los límites de lo estilísticamente objetivo para entrar en el terreno de lo inefable, es decir, “lo no expresado con palabras”.

En la música occidental, la huella del Humanismo es claramente apreciable a partir del Clasicismo, época en la que se consolida un lenguaje que, basado en la claridad, la sencillez y la concisión, abre las puertas a un nuevo ideal de expresión musical. Este nuevo lenguaje, aparece claramente definido para transmitir unas ideas de carácter universal, una problemática existencial referida a la generalidad de lo humano más que a una visión individual y personalizada (Pajares, 2014).

Precisamente, la creación y desarrollo de la *forma-sonata* como forma de composición y como vehículo de expresión universal, posibilita una amplia gama de tensiones emocionales cuyo ámbito de expresión parece ilimitado. Es dentro del ámbito de la sonata donde parecen haberse producido los mayores logros de la música occidental, tanto en el aspecto intelectual-emocional como en el estético-cultural y el humanístico. Podemos decir, por tanto, que la expresión artística se basa en la exaltación de lo “universal” por encima de lo “personal”. Dentro de este contexto emocional, podemos enmarcar todas aquellos valores éticos y humanos que encuentran fundamentalmente su vía de expresión a través de la gran forma, y que en Beethoven y Schubert se manifiestan a través de la transmisión de unos sentimientos relacionados con la resignación, alegría, angustia, tristeza, protesta, desgarró, ira, temor, esperanza, desesperanza y, por encima de todo, aceptación del inevitable destino al que todos estamos predestinados y por tanto, aceptación de la vida y amor a los demás. Nos encontramos, por tanto, ante una serie de valores humanos referidos al “nosotros” bastante alejados de lo que será, varias décadas después, el ideal del artista Romántico, basado en la exaltación de uno mismo y del “yo” como centro del universo. La confluencia de estos aspectos humanísticos en las últimas sonatas de Beethoven y Schubert se produce desde presupuestos estéticos y formales diferentes, pero teniendo en común la transmisión de principios humanísticos universales dirigidos hacia todos los seres humanos.

3. Estado de la cuestión

En el caso de Beethoven, contamos con un volumen editado por *Dover Publications INC* con notas explicativas de A. C. Kalischer (1972), donde aparece recopilada la correspondencia completa del compositor, fuente primaria sin duda inagotable de pareceres e intenciones del autor para con su obra, y medio valioso para aproximarnos a la figura de Beethoven, a través de sus relaciones personales. También disponemos de numerosas muestras de la correspondencia de Schubert, incluidas en el minucioso trabajo de Massin (1991), que incluimos además como

biografía indispensable del autor.

Como ocurre en otros casos de grandes autores, abundan las monografías sobre la vida y obra de ambos compositores. De este modo, conviene señalar ciertos trabajos de especial interés. Entre las monografías de Beethoven destacan las de Massin (2011), Kinderman (2009), Dahlhaus (1993) y Schindler (1966). Entre las más destacadas de Schubert podemos enumerar las de Massin (1991), Paumgartner (1992), McKay (1998) y Gibbs & Solvik (2014).

Otro texto de crucial importancia en el caso de Beethoven, es el legado por Carl Czerny en calidad de alumno de Beethoven (1963), en el que habla con claridad sobre la técnica pianística y el ideal sonoro propios de su mentor. En la misma línea, cabe destacar el exhaustivo trabajo sobre la técnica pianística de Luca Chiantore (2001), en el que se mencionan aspectos de crucial importancia para entender el pianismo de Beethoven y de Schubert. También encontramos interesantes textos sobre la interpretación pianística beethoveniana y schubertiana, así como la sonoridad y los diferentes tipos de articulación. Entre los más relevantes figuran los de Sckowroneck (2010) y Metzger y Riehn (2003).

Por otra parte, las monografías de carácter general acerca del estilo, la Estética musical y el Humanismo han resultado indispensables para un trabajo donde, los aspectos estilísticos, interpretativos y humanísticos, son cruciales. Entre ellos figuran los de Vizoso (1997), Sestelo Lonquiera (2012), Fubini (2005) y Rosen (2015).

Otros textos consultados se centran en aspectos analíticos de la *forma-sonata* en el Clasicismo y la transición hacia el Romanticismo, y resultan estudios realmente interesantes a la hora de profundizar en la estructura formal de las sonatas. Así, hemos consultado los textos de Rosen (2010), quien profundiza en la *forma-sonata* en Beethoven y Schubert, y Gherzi (2009), que analiza la *forma-sonata* desde la época de Haydn hasta el Romanticismo.

Numerosos son también los manuales que dedican su contenido de forma más concreta a las Sonatas para piano de Beethoven y Schubert. Entre los más destacados se encuentran los de Rosen (2006), Tovey (1999) y Brown (1975), que ahondan en el análisis de las obras y por tanto en la correcta aproximación a su interpretación.

También los artículos online encontrados a través de *Jstor* -gracias a los recursos que brinda UNIR- acerca de Beethoven y Schubert y sus últimas sonatas para piano aportan información de interés para este tipo de estudio. Entre ellos destacan los de

Nettheim (1991) -donde se trata la influencia de Beethoven en el joven Schubert-, Brendel (1989) y Quintana (2009).

Para terminar la referencia a los artículos, mencionar la revista *Quodlibet*, publicación musical española de referencia en la que se dedican varios números a las figuras de Beethoven y Schubert y el análisis y la interpretación musical. En los artículos destacados figuran los de Webster (1997), Kinderman (1998), Rosenblum (2011), Rothstein (2002) y Solomon (2004).

En cuanto a las tesis existentes en España sobre la relación humanística entre las últimas Sonatas de Beethoven y Schubert, no existen estudios concretos sobre el tema a tratar. Por una lado, disponemos de tesis doctorales acerca de determinadas cuestiones humanísticas dentro del ámbito de la Filosofía, entre las cuales destacamos: *Filosofía e Historia en el fundamento de la dignidad humana*, presentada por Antonio Pelé en la Universidad Carlos III de Madrid en julio de 2006. En cuanto al aspecto musical, según nuestras pesquisas, tan sólo una tesis versa de aspectos tangenciales o cercanos al tema que aquí presentamos. Nos referimos a *Los ejercicios técnicos de Beethoven*, de Luca Chiantore en la Universidad Autónoma de Barcelona el 13 de Octubre de 2009. La tesis se centra en los diversos apuntes de trabajo que recogieron los contemporáneos de Beethoven: verdaderos ejercicios que nos presentan la faceta interpretativa y creativa del compositor, y por tanto, son un referente.

4. Marco metodológico

El primer paso para la realización de este estudio comienza con la búsqueda de bibliografía relacionada con el tema a tratar, centrándonos fundamentalmente en las fuentes relacionadas con las tres últimas sonatas para piano de Beethoven y de Schubert, así como el Humanismo como corriente filosófica. Se trató de llevar a cabo una búsqueda multidisciplinar de fuentes documentales, ya que, tanto la música, como los acontecimientos históricos y aspectos filosóficos intrínsecos, son relevantes en esta investigación. La bibliografía consultada es así diversa, también en cuanto al soporte de las fuentes consultadas: monografías, artículos, partituras, programas de mano, correspondencia, grabaciones musicales, etc.

Tras recopilar toda la documentación necesaria, procedimos a realizar una lectura crítica y orientada a nuestro estudio, que combinamos con un análisis profundo de las fuentes musicales consultadas.

La naturaleza de la investigación es del tipo histórico e interpretativo, por lo que la

metodología requerida en cuanto al paradigma hermenéutico o interpretativo será la metodología cualitativa, mediante técnicas como el análisis y la revisión exhaustiva de documentación.

Así, tras contextualizar el panorama histórico-cultural de la época de transición del Clasicismo musical al Romanticismo y profundizar en la importancia del repertorio seleccionado, indagaremos en la relación entre los aspectos musicales y humanísticos de las composiciones que son objeto de este trabajo. La metodología empleada para ello consistirá en un análisis exhaustivo de las seis obras musicales seleccionadas, a través de un análisis formal de los parámetros musicales, valorando los procedimientos compositivos empleados por Beethoven y Schubert, así como la influencia entre ambos, que trasladaremos al contexto expresivo del intérprete, mientras establecemos relaciones con las cuestiones de índole humanístico.

5. Coordenadas histórico-sociales y musicales: en torno a Beethoven y Schubert

Durante las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del XIX, se experimentan importantes cambios sociales que afectan en gran medida a la creación musical (Fubini, 2005). La música culta, que hasta entonces sólo era escuchada en los salones aristocráticos y en el ámbito de la Iglesia, adquiere mayor difusión con el surgimiento del concierto.

Surge el concierto público de pago, al que accede una burguesía cada vez más poderosa económicamente a la vez que desaparece la figura del *mecenas*.

Paralelamente a estos cambios sociales y a lo largo de todo el siglo XIX, la mecánica del piano se va desarrollando y perfeccionando con nuevos recursos, hasta conseguir el instrumento que conocemos hoy en día. Esta evolución, necesariamente, va a favorecer el desarrollo y enriquecimiento de la técnica pianística, así como la creación de nuevas formas y géneros musicales encaminados a explotar al máximo las posibilidades del nuevo instrumento.

Es en la transición al Romanticismo, cuando surge el fenómeno denominado *Biedermeier*, que se extiende desde los últimos años del siglo XVIII hasta el primer Romanticismo.

El *Biedermeier* presenta una doble faceta. Por un lado, aparece un estilo de música de consumo, pensada para el disfrute personal del aficionado. Por otro lado, surge la figura del pianista virtuoso. Se trata de pianistas-compositores que interpretaban

preferentemente sus propias obras.

Todos los compositores de la época tuvieron varias colecciones de pequeñas piezas, si bien ninguno alcanzó la genialidad de Schubert, quien a su vez fue un reconocido y ferviente admirador de Beethoven.

Mientras Beethoven obtenía grandes éxitos y reconocimientos como intérprete y compositor, Schubert seguía siendo un desconocido para sus contemporáneos. Sin embargo, la importancia y trascendencia de la obra musical de ambos les convertiría en dos de los compositores más relevantes de la transición del siglo XVIII al XIX.

Existe poca información en cuanto a la relación humana entre Beethoven y Schubert. Anton Schindler nos transmite a través de sus escritos ciertas cuestiones que relacionan a los dos autores. De manera especial, remarca la admiración y respeto que sentían el uno por el otro (Schindler, 1966). Así mismo, algunos amigos de Schubert a través de sus cartas, parecen dar por hecho que los dos compositores se conocían y tenían contacto de manera constante, aunque existe controversia en cuanto a esta cuestión.

Se sabe que Beethoven declaró en alguna ocasión afirmaciones sobre Schubert que mostraban su admiración, intuyendo que Schubert “le superaría” en un futuro (Kalischer, 1972), *poniendo* de manifiesto el carácter expresivo y apasionado de Beethoven del cual encontramos múltiples referencias en sus cartas y escritos. Curiosamente, ese mismo año Schubert le dedica una serie de Variaciones a Beethoven como símbolo de gratitud.

5.1. El piano en Beethoven

La importancia de Beethoven en el desarrollo de la música para piano resulta indiscutible. Su aportación al repertorio pianístico, es realmente importante. Esta importancia viene dada no solo por su calidad musical intrínseca, sino por el avance que esta música supone en la evolución de la técnica instrumental y en la investigación de la sonoridad pianística, aspecto éste en el que Beethoven se adelantó a su tiempo (Massin y Massin, 2011).

De toda la información que disponemos, se desprende que Beethoven no tuvo una formación metódica encaminada a la búsqueda del virtuosismo instrumental. Beethoven poseía una gran destreza en la transposición y en la improvisación. Su manera de tocar era sorprendente, impactante por su fuerza, tanto sonora como emocional, muy colorista y desbordando las posibilidades del instrumento, que siempre se le quedó pequeño. Su personalidad de improvisador le llevó a la

experimentación constante sobre la sonoridad del piano y las posibilidades técnicas del mismo.

La escritura pianística beethoveniana está caracterizada por la búsqueda de la *densidad*. Son frecuentes los diseños basados en acordes o masa sonoras, más que los puramente melódicos. También son frecuentes los pasajes de arpeggios, que van evolucionando en la búsqueda de efectos coloristas y orquestales, con el paulatino protagonismo del pedal de resonancia. La escritura pianística de Beethoven incide pues en la búsqueda del efecto orquestal. La polifonía está siempre presente, siendo el compositor que más emplea la técnica del *fugato* en todo el Clasicismo.

Otro diseño al que Beethoven le dedica una especial es al trino, elemento que ya estaba presente en Mozart y Haydn, pero que Beethoven utiliza en una dimensión distinta y de mayor trascendencia, para profundizar en el colorido pianístico. Utiliza con frecuencia los trinos dobles, triples e introduce trinos en la mano izquierda. Esta incorporación paulatina de los trinos alcanza su mayor expresión en la superposición de melodía y trino en la misma mano, que ya nos habíamos encontrado anteriormente en las *Variaciones Goldberg* de Bach (Variación nº 28) y en algunas Variaciones de Mozart. (Rosen, 2006).

La escritura de carácter vocal no adopta en Beethoven una disposición tan clara como en Mozart o Schubert, dando la impresión que el compositor piensa más a menudo en la cuerda que en la voz. El *cantabile* se concentra más en los movimientos lentos (como ocurre en sus sonatas), en un ambiente de gran densidad emocional y pasional, ubicándose en la tesitura central grave buscando la vibración por simpatía de los armónicos superiores, obteniendo un timbre más violonchelístico.

Cuando asciende a una tesitura superior, por lo general dobla la melodía en octavas. En su período final, la tesitura *cantabile* va ascendiendo, quizás por causa de su sordera o en busca de una nueva dimensión llena de espiritualidad.

Otra característica de la escritura beethoveniana es la inclusión de pasajes cadenciales, verdaderas *fermatas*, cadencias o recitativos dentro de sus obras. Este era un procedimiento típico del Barroco y también del Primer Clasicismo que con Beethoven adopta formas diferentes, en las que a veces el recitativo se convierte en el Tema B de la sonata, como ocurre en el primer movimiento de la *Sonata Op. 109* en Mi mayor (Rosen, 2006).

Beethoven es el primer compositor que reclama el uso del pedal en sus partituras, al

margen de algún ejemplo de Haydn³. Sin embargo la mayor parte de su obra está exenta de tales indicaciones -aunque la necesidad de pedalización resulta evidente-, por lo que la poco frecuente indicación de las mismas parece responder a la necesidad de concretar una determinada imagen sonora.

Las indicaciones de *tempo* en Beethoven inciden, sobre todo en sus sonatas, en una necesidad de concretar las ideas de la velocidad y el carácter. Así como Mozart o Haydn solían ser escuetos en sus indicaciones (*Allegro, Andante, Adagio*, etc.). Beethoven va más lejos y a éstas les añade otras indicaciones complementarias, para definir tanto el *tempo* (-*molto*, -*assai*, -*sostenuto*) como el carácter (*cantabile, con espressione, agitato, grazioso*, etc.). Esto forma parte de una tendencia a plasmar la idea musical con una gran claridad, algo relativamente nuevo que fue incrementándose cada vez más en la historia musical.

En Beethoven el factor del *tempo* se caracteriza por el equilibrio. Este no supone en absoluto rigidez o monotonía, al contrario, el *rubato* como elemento expresivo está presente continuamente en su música, siendo sugerido por él por medio de la escritura de diseños irregulares que crean sensación de *accelerando* o *ritardando*.

A pesar de ello, el pulso básico es estricto, siendo en la mayoría de sus sonatas el tempo de los temas A y B prácticamente el mismo, con diferencias muy sutiles y más relacionadas con la dicción, la entonación o el fraseo.

5.2. El piano en Schubert

Schubert es el continuador en el piano de la *forma-sonata* que Beethoven llevó a su máxima expresión y a la vez el introductor de la forma breve, que alcanzaría su máximo esplendor en el piano de Chopin o Schumann.

Schubert, al contrario que Beethoven, no era un pianista de concierto. Sus límites técnicos eran evidentes y, de hecho, nunca pretendió brillar en el escenario, algo muy ajeno a su personalidad. Sin embargo, son muchos los testimonios que valoraron su talento instrumental.

Schubert poseía un piano de mesa vienés, de sonoridad limitada y mecánica elemental pero muy difícil de dominar, exigiendo al instrumentista un gran control de la pulsación en relación con el sonido. Se puede decir que el piano sería para Schubert una extensión del clavicordio, abierto a las diferencias dinámicas sutiles y a los grados de articulación más delicados. Esto no hace sino explicar la meticulosidad extrema de su escritura pianística, que constituye una de sus características

³ Véase el caso de la *Sonata Hob. XVI/50* en Do mayor

principales y entraña a su vez una de sus mayores dificultades.

Las ideas expuestas nos aproximan a la idea esencial del sonido pianístico de Schubert. Un sonido, que, sin rehuir las grandes intensidades y masas sonoras, se basa siempre en un grado de control, calidad y calidez permanente. Podríamos concretar este ideal sonoro en tres aspectos fundamentales de su escritura pianística.

La concepción vocal de la escritura es el caso más frecuente en la obra pianística de Schubert, adoptando diferentes formas en su expresión. Schubert utiliza la tesitura medio-aguda para “cantar”, y cuando asciende a una tesitura superior dobla la melodía en octavas. Es frecuente también en Schubert la escritura melódica en octavas en ambas manos, y con un efecto de color característico que permite el perfecto *legato* y el total control de las dos líneas melódicas, como en la frase inicial del primer movimiento y comienzo del segundo movimiento de la *Sonata D. 784* en La menor (Massin, 1991).

Es característica también la disposición de la octava doblada con una nota central (*Sonata D. 960* en Si bemol mayor), posición que impide en la práctica la relajación de los músculos del brazo y limita por tanto la acción del dedo, evitando una sonoridad demasiado timbrada a la vez que favorece un clima sonoro más velado, dentro un contexto más “irreal”. Otra típica disposición del piano “cantante” de Schubert es la escritura del *Impromptu n° 3 Op. 90*, ya empleada por Beethoven en su *Sonata Op. 27 n° 2 “Claro de Luna”*, que luego llevaría Chopin a su máximo despliegue en su *Estudio Op. 25 n° 1*. Éste es uno de los más claros ejemplos de transcripción al piano de un *Lied*.

Su máxima concepción vocal la encontramos en momentos dónde, utilizando la octava central del piano, encomienda el canto a una sola voz con un acompañamiento sencillo, que muy frecuentemente va articulado, mientras la melodía aparece casi siempre en *pianissimo* con claro carácter vocal (segundo movimiento de la *Sonata D. 959* en La mayor).

En líneas generales, la concepción pianística schubertiana deriva del pianismo mozartiano, lo cual es visible en su concepto de la articulación y del fraseo, y posee una notable influencia de Beethoven, pero siempre con un colorido propio y personal.

La escritura pianística camerística se manifiesta en el empleo de una textura polifónica tres o cuatro líneas independientes. Esta característica se puede observar en muchos de los movimientos lentos de las sonatas (*Sonata D. 850* en Re mayor)

así como en los *Tríos* de los *Scherzos* de las sonatas.

La escritura pianística orquestal se manifiesta en toda su producción para piano a cuatro manos y en los momentos donde escribe grandes masas de acordes en busca de una plenitud sonora de carácter orquestal. A este respecto podemos observar el desarrollo de la *Sonata D. 784* en La menor o la *Fantasia “Wanderer” D. 760* en Do mayor, donde la escritura recuerda a una transcripción o reducción orquestal. Existe un aspecto esencial en la música de Schubert que constituye el eje de su interpretación: el *tempo*. En grandes rasgos podemos concretar que el *rubato* en Schubert, si bien no es inexistente, no tiene en su obra un protagonismo primordial como elemento expresivo. Esto no supone una concepción “metronómica” de la música, pero sí un diferente y novedoso planteamiento en la forma de entender el *tempo*, que ya adelantaba Beethoven en sus últimas obras.

El *tempo* en Schubert no se mueve, sino que “evoluciona” hacia otras esferas temporales en virtud de una serie de vicisitudes impredecibles que se suceden a través de modulaciones permanentes, giros sobre motivos concretos, armonías sorprendentes y toda una serie de recurso schubertianos que producen un efecto de abstracción del tiempo real, para colocarnos en una sensación atemporal.

5.3. Las sonatas de Beethoven y Schubert: significación en el repertorio

Beethoven cultiva la sonata para piano durante buena parte de su vida creativa, desde el año 1794, cuando contaba con 24 años, hasta el año 1822 (Fubini, 2005). En este tiempo se produce una evolución importante, tanto a nivel formal como en el tratamiento del instrumento, pero sin embargo parece que el compositor ya se encuentra en plena madurez desde la primera sonata.

El tratamiento de la forma evoluciona, naturalmente, incluso en ocasiones con verdaderas revoluciones en este aspecto. En sus primeras sonatas Beethoven se encuentra, en el aspecto formal, más cerca de Haydn o de Mozart, aunque su lenguaje es ya muy personal. Recordemos que, en estas primeras sonatas, Beethoven empleó con mayor frecuencia la disposición en cuatro movimientos, que, a partir de la *Sonata Op. 22*, sólo se repetirá de forma ocasional en las *Sonatas Op. 28 “Pastoral”* y *Op. 106 “Hammerklavier”*.

Esta forma cuatritpartita sí que la mantendrá Beethoven en sus sinfonías, siendo el modelo a seguir a partir de las grandes sonatas de Schubert, y posteriormente durante el Romanticismo, en todas las de Schumann, Chopin y Brahms.

La aportación más importante por parte de Schubert al repertorio para piano, la constituyen sin duda sus sonatas (Massin, 1991). Schubert compuso un total de 21, aunque sólo 12 de ellas están totalmente concluidas. Esta gran cantidad de obras inacabadas es un testimonio de la lucha que mantenía Schubert con una forma que consiguió adaptar a su propia expresión poética.

Podríamos establecer dos grandes grupos dentro de sus sonatas:

En un primer grupo tenemos las 13 primeras sonatas, de juventud, escritas entre 1815 y 1819. Tras la *Sonata D. 664* compuesta en 1819 transcurre un lapso de 4 años en los que Schubert no compone ninguna sonata.

A continuación compone las 8 últimas grandes sonatas, que constituyen el ejemplo más importante de su genialidad. Todas ellas, a excepción de la *Sonata D. 784* en La menor y la *Sonata D. 840 "Reliquia"* en Do Mayor, muestran una duración muy dilatada. La fecha de composición de estas 8 grandes sonatas transcurre entre 1825 y 1828, año en el que compuso sus tres últimas sonatas, las "*Sonatas Póstumas*".

El planteamiento formal en general es el tradicional (*forma-sonata, Lied, scherzo, rondó o tema con variaciones*). El desenvolvimiento de los movimientos también, suelen ser 3 o 4 en el orden tradicional.

Encontramos varias peculiaridades en el tratamiento del lenguaje, especialmente en la armonía, explotando hasta el límite las posibilidades de la tonalidad, y en el tratamiento del desarrollo, donde se observa una ruptura con la dialéctica beethoveniana. Dicha dialéctica, basada en la idea de la *forma-sonata* Clásica (con la contraposición de dos temas), se abandona, con la finalidad de mostrar amplios períodos utilizando recursos como la oposición de los timbres, la fluctuación de la armonía y constantes modulaciones dispuestas con gran originalidad. Este concepto de desarrollo se proyecta frecuentemente a otros movimientos de la sonata (no sólo el primero), especialmente a los *Rondó* finales, que cobran así una especial importancia y trascendencia. Estos desarrollos schubertianos suponen una especie de suspensión del tiempo real, abren un microcosmos temporal dentro de la sonata que plantea profundos problemas en su interpretación y justifica la extraordinaria longitud de muchas de sus sonatas, especialmente de las tres últimas.

6. Las Sonatas Op. 109 n^o 30, Op. 110 n^o 31 y Op. 111 n^o 32 de Beethoven: música y estética aplicada al intérprete

Las tres últimas sonatas para piano de Beethoven constituyen uno de los hitos de su producción pianística. A pesar de que no podemos considerarlas exactamente una trilogía, su relación idiomática, e incluso, podríamos decir, “espiritual” es evidente. (Jaime, 2014). Si revisamos su producción pianística, comprobamos que Beethoven utiliza por última vez la *forma-sonata* en estas composiciones. Este hecho, como demostraremos más adelante, parece no ser algo casual.

Beethoven compuso sus tres últimas sonatas entre 1821 y 1822, es decir, las escribió prácticamente a la vez, encontrando varios nexos comunes a todas ellas: su espiritualidad, los recursos compositivos, la libertad formal, el empleo del *fugato*, el recitativo, las células cíclicas, la utilización de tésituras elevadas del teclado, el empleo de la variación, el empleo del trino como protagonista y recurso colorístico y la característica de que, el momento de mayor expresión emocional, se encuentra en los últimos movimientos (Massin y Massin, 2011).

6.1. Sonata Op. 109, n^o 30: contexto de creación y análisis musical

Compuesta en 1820 y publicada en 1821, esta sonata abre el ciclo de las tres últimas sonatas para piano de Beethoven, en cuya composición trabaja a la vez el compositor, razón por la que las tres se complementan extraordinariamente entre sí (Massin y Massin, 2011).

Con la *Sonata Op. 109*, Beethoven retoma el modelo de sonata clásica de tres movimientos que había abandonado con la *Sonata Op. 106 n^o 29 “Hammerklavier”* en cuatro movimientos (Jaime, 2014).

Primer movimiento: *Vivace*

Este movimiento está escrito en *forma-sonata*, en la tonalidad de Mi mayor y compás de 2/4 (véase tabla1, anexo 3).

En la exposición (cs. 1-15), los dos temas se presentan de forma concisa, con ausencia de motivos secundarios o puentes.

El tema principal o Tema A tiene una sorprendente brevedad (cs. 1-8), lo que unido

a su sonoridad etérea basada en una especial disposición pianística de arpeggios, proporciona una cierta sensación de fugacidad en su carácter. La disposición pianística es muy novedosa, anticipando de hecho determinadas atmósferas “schumannianas” (*Carnaval Op. 9, Papillons Op. 2*). Ambas manos a contratiempo completan una sucesión continua de semicorcheas de sonoridad *dolce* y *legato*, de la que se desprenden dos elementos entrecruzados: una melodía principal en negras *tenuto* que procede por sucesión interválica y una escala de Mi mayor descendiente, como podemos ver en la tabla 1 (anexo 3).

A partir del compás nº 4 se consolida la tonalidad, y comienza un *crescendo* que culmina con un arpeggio de 7ª de dominante (c. 9) que viene a truncar la enunciada modulación a la dominante.

El Tema B comienza en compás de ¾ y el tempo cambia a de *Vivace* a *Adagio espressivo*. Comienza en el compás nº 9 y abarca siete compases con estructura de “recitativo”, fermata o improvisación con todos los elementos retóricos habituales: articulación muy estricta y meticulosa que busca más la declamación que el *cantabile*, contrastes dinámicos, series de arpeggios que por su escritura sugieren un efecto de agógica controlada, etc.

Varios son los aspectos que dan sentido a la idea de considerar este fragmento como Tema B de la sonata: la tonalidad (Do sostenido menor tendente a Si mayor, dominante de *Mi*), la reaparición del tema en la reexposición y el mismo carácter de brusco contraste dramático que establece con respecto al primer tema.

Como vemos en la figura 2 (anexo 1), la sección de desarrollo se inicia en la tonalidad de la dominante, Si mayor, sobre la anacrusa del compás nº 16, y se construye sobre el primer tema en constante modulación (véase tabla 1, anexo 3). El diseño inicial aparece aquí invertido asumiendo la mano izquierda el protagonismo melódico hasta el compás nº 22, donde se recupera definitivamente la disposición primaria.

Partiendo de una dinámica *piano* (c. 25), Beethoven introduce siete compases de *crescendo* (c. 27-33), hasta que, al alcanzar la tonalidad de Si mayor, juega durante 8 compases con el contraste del *sforzando* (cs. 33-41), en un contexto de dinámica *piano*, iniciándose el definitivo *crescendo* hasta la reexposición en el compás nº 49 con anacrusa.

En la reexposición (cs. 49-99) el tema principal aparece transformado, ya que se expone dos octavas más agudo y en dinámica *forte*, alterándose también el ritmo de la mano izquierda que aparece sincopado esta vez, exponiendo en octavas partidas la

escala descendiente de Mi mayor (cs. 48-52). El Tema B reaparece partiendo de la tonalidad de Fa sostenido menor (c. 58), y modula a Mi mayor (c. 60) y Do mayor (c. 61) para retornar a Mi mayor (c. 63).

El final del recitativo se produce ahora con un arpeggio sobre la tónica que enlaza con la Coda final (cs. 65-99), construida sobre el tema principal que aparece dos veces separado por un episodio en acordes a modo de coral. Las tonalidades de Do sostenido menor y Fa sostenido menor de este “coral” producen una extraña sensación de densidad profunda, que contrasta con la ligereza etérea con la que concluye el movimiento, tras la última aparición del tema principal.

Segundo movimiento: *Prestissimo*

La intención de Beethoven de enlazar los dos movimientos resulta evidente por la indicación de pedalización que une ambos movimientos. La estructura de este movimiento es de *forma-sonata* (véase tabla 2, anexo 3).

La exposición (cs. 1 - 66) consta de varios elementos. El Tema A abarca 24 compases, y está formado por dos frases de 8 y 16 compases respectivamente, la segunda de las cuales se repetirá con mayor densificación contrapuntística. El aspecto rítmico aparece como generador de toda la primera frase, siendo el impulso rítmico a través del trabajo motivico un aspecto típicamente beethoveniano. Resulta interesante reseñar la importancia del bajo en octavas (mano izquierda), ya que se convertirá en base del desarrollo con un tratamiento imitativo, como vemos en la figura 3 (anexo 1). La segunda frase (cs. 9-24), mantiene el ritmo e impulso dramático aunque con dinámica *piano*, que se ve intensificada por el tratamiento contrapuntístico del diseño.

Entre los compases nº 25-42 aparece un pasaje de transición o puente formado por dos ideas. La primera de ellas (cs. 25-32), está basada en un tema enunciado al unísono en el registro grave de carácter suspensivo. La segunda idea deriva de la segunda frase del primer tema, con idéntico tratamiento contrapuntístico.

Está construida sobre un pedal de la dominante de Si menor, tonalidad que se reafirma en un *crescendo* en octavas que desemboca en la entrada anacrúsica del segundo tema o Tema B (c. 43).

El Tema B, que se extiende hasta el compás nº 65, presenta cierta inestabilidad tonal y mantiene el aliento dramático latente en todo el movimiento. Como vemos en la figura 4 (anexo 1), se caracteriza por su diseño melódico sincopado y su movilidad constante en el bajo durante sus primeros siete compases. Consta de dos secciones.

La primera de ellas se extiende desde el compás nº 43 al 54. A partir del compás nº 51, y sobre la tonalidad de Do mayor, se anuncia un motivo derivado por inversión del diseño anterior, desembocando a su vez en una segunda sección (c. 55) sobre la dominante de *Si* (*Fa sostenido*) que se repite incesantemente en octavas con el acompañamiento de una escala ascendente en la mano derecha. Posteriormente se invierten los diseños y desembocan, por medio de una cadencia perfecta, en la tonalidad de *Si menor* (c. 66), donde comienza la sección de desarrollo.

El desarrollo (cs. 66-105) está elaborado de manera contrapuntística a partir del diseño en octavas del bajo que acompaña a la exposición del tema principal en la mano derecha, que aparece en esta ocasión más comprimido. Este tema se imita *in stretto* cada dos compases en las dos voces superiores a distancia de sexta sobre un pedal de tónica en forma de trémolo a modo de progresión. Una vez se alcanza la tonalidad de Do mayor (c. 79), vuelve a aparecer en el compás nº 83 un pasaje contrapuntístico a cuatro voces que desemboca en el acorde de la dominante (*Fa sostenido*).

La reexposición (cs. 105-177) se presenta inesperadamente, presentando notables alteraciones respecto a la exposición. Se suprime la segunda frase del primer tema y el motivo de transición aparece en orden inverso (c. 124).

En la breve Coda (cs. 170-178), una sucesión de acordes cierra de forma lapidaria y casi violenta el movimiento, con carácter dramático y turbulento, mientras en el bajo se deja oír la escala descendente de *Mi menor* que recuerda otros momentos de la sonata (mano izquierda del Tema A, primer movimiento).

Tercer movimiento: *Andante molto cantabile de espressivo*

El tercer movimiento constituye, quizá, el momento de mayor concentración expresiva. Es la primera vez que Beethoven culmina una sonata con una serie de Variaciones, algo que repetirá posteriormente en la *Sonata Op. 111* (Massin y Massin, 2011). Su estructura es, por tanto, la de *tema con variaciones* (véase tabla 3, anexo 3).

Este movimiento es un claro ejemplo de variación evolutiva, tan importante en la última etapa del autor, que abrirá camino a la gran variación romántica que alcanzó con Brahms su máximo exponente. Se trata de un tipo de variación que, lejos del modelo clásico –desmembración del tema en unidades de valor decreciente–, busca extraer todas las posibilidades en una búsqueda de nuevos niveles de expresión. Así, consideramos que cada una de las seis variaciones de este movimiento, aborda

diferentes mundos expresivos, con diversas técnicas compositivas.

Tema. Incluye una melodía *dolce* de carácter contenido, dentro de un entramado polifónico ubicado en la tesitura central del teclado, reforzado por una escala ascendente en el bajo. Consta de una frase de 16 compases, dividida en dos períodos de ocho compases con repetición: 1º. Tónica-dominante; 2º: Dominante-tónica. La escritura oscila a medio camino entre el *coral* y la textura camerística, como observamos en la figura 5 (anexo 1).

Variación nº 1. De escritura belcantista, la melodía se libera del entramado polifónico ascendiendo una octava alta, lo que nos recuerda la escritura chopiniana. Beethoven respeta aquí la estructura del tema y utiliza una ornamentación de tipo vocal.

Variación nº 2. Consta de treinta y dos compases divididos en dos frases de dieciséis compases cada una, lo cual da una impresión estructural de dos variaciones en una sola. En la primera mitad se produce una descomposición del tema principal que aparece con carácter *leggero* y entrecortado por silencios, sugiriendo un lejano recuerdo del primer movimiento de la sonata. El tema se entreteje de forma sutil en la parte superior de la mano derecha explorando las texturas elevadas. La segunda mitad de la variación (cs. 9-16) está constituida por un ritmo marcado de corcheas a lo largo de cuatro compases de progresión sin *crescendo* que varían, a su vez, la disposición rítmica del comienzo de la variación a base de semicorcheas y silencios. El proceso se repite en la segunda mitad de la variación (cs. 17-32).

Variación nº 3. El compás de esta variación es de 2/4. Recuerda por su escritura a una invención a dos voces, en la que el modelo temático pasa alternativamente de una voz a otra. La escritura por movimiento contrario contribuye a aumentar la sensación de vertiginosidad de la que está impregnada toda la variación. Enlaza directamente con la siguiente.

Variación nº 4. El compás de esta variación es 6/8. Vuelve a la disposición en dos estrofas con repetición, como sucedía en las primeras variaciones. Su estilo presenta un gran lirismo y carácter *cantabile*. La primera de ellas se caracteriza por un tejido muy fluido en arabescos que se repite por imitación en las tres voces. La segunda, está caracterizada por la utilización de un trémolo lento sobre la dominante de Fa sostenido menor, estableciendo un diálogo con la tesitura superior.

Variación nº 5. Escrita en compás binario de 2/2, muestra un gran contraste con la variación anterior. Se caracteriza por su brillantez, el ritmo *marcato* y el estilo *fugato*. En toda la variación la dinámica es *forte*, excepto en la repetición de la

última sección (cs. 33-40). La variación contiene cuarenta compases en lugar de treinta y dos, ya que los últimos ocho compases se repiten a modo de Coda.

Variación nº 6. Consta de treinta y cinco compases divididos en dos secciones. En la primera sección (cs. 1-16) Beethoven retoma el tema inicial del movimiento, que aparece con su valor original y la repetición incesante de la dominante *Si*. Los valores de las figuras se van encogiéndose gradualmente hasta que la nota *Si* se transforma en un trino (c. 12), que se extiende durante veinticuatro compases convirtiéndose en el auténtico protagonista de la variación. En la segunda sección (c. 17-fin.) los arpeggios se convierten en protagonistas, con un marcado carácter dramático (c. 17) que progresivamente se vuelve triunfal y heroico sin perder el tono virtuosístico, estando reforzado por la presencia del trino en los graves. Este proceso emocional se repite desde el compás nº 25 al 35, ascendiendo el trino a la voz central. La segunda sección del tema principal aparece en la voz superior, entrecortada por silencios, mientras un diseño escalístico descendente de fusas refuerza el pasaje en el bajo. La tensión dramática se va desvaneciendo, fundiéndose paulatinamente en un contexto de mayor calidez para adentrarse en la tierna reaparición del tema en *pp* a modo de *epílogo*, que si bien constituye el cierre de la sonata, tanto la indicación de pedal al final del último compás como el clima de ensoñación en que comienza la siguiente sonata, sugieren una continuidad inevitable.

6.2. Sonata Op. 110, nº 31: contexto de creación y análisis musical

Esta sonata fue concebida de manera simultánea a las otras dos que la flanquean, la *Op. 109* y la *Op. 111*, en 1821 aproximadamente (Rosen, 2006).

Se ha considerado el Op. 110 como un claro ejemplo del último período compositivo del autor, debido a su gran libertad formal, procedimientos cíclicos, uso de recitativos (en este caso empleados con indicación expresa) y un carácter plenamente unitario en su concepción (Jaime, 2014). Es, de hecho, una sonata de un solo trazo, sin pausas, que se nos revela como una de las obras más espirituales de Beethoven. (Massin y Massin, 2011).

Primer movimiento: *Moderato cantabile molto espressivo*

Su estructura es de *forma-sonata* (ver tabla 4, anexo 3).

Este primer movimiento posee, quizás por su carácter secundario dentro del proceso emocional de la obra, unas dimensiones más bien reducidas (algo que ya nos habíamos encontrado en el primer movimiento de la *Sonata Op. 109* de forma extrema). La sensación general es de una fluidez serena, como evocando una imagen del paso del tiempo, idea que relacionamos con las últimas sonatas de Schubert. Se trata de una idea de “camino vital”, que aparece sugerida por el transcurrir, tranquilo pero constante, de los diseños de semicorcheas y el motivo de arpeggios descendentes y ascendentes, que exploran desde el principio los registros extremos del teclado.

En la exposición (cs. 1-39) aparece el Tema A que consta de dos partes. Beethoven expone este tema, en La bemol mayor, durante 4 compases (cs. 1-4) y con escritura de cuarteto, con una fermata en la dominante que enlaza con una variante del mismo tema, como observamos en la figura 6 (anexo 1). Este tema se convertirá posteriormente en protagonista del desarrollo y se recapitulará con gran plenitud. El clima emocional es *dolce (con amabilidad)*, como indica Beethoven) y con cierto tono de timidez (algo que ya había expuesto al comienzo del primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta Op. 58 n.º 4*). El segundo diseño, que aparece como una variante del primero (cs. 6-11), es una melodía de carácter violinístico en sus trazos expresivos y de gran expansión lírica dentro de su perfil intimista.

La candidez característica de esta exposición continúa en el puente, construido con arpeggios (cs. 12-19) que nos conduce al Tema B (c. 20), sobre la tonalidad de la dominante, aunque resulte bastante ambiguo tonalmente como vemos en la figura 7 (anexo 1). Se trata más bien de una recreación de un clima sonoro, sin un claro perfil melódico que, sin embargo, intenta cantar con insistencia en la zona superior del teclado, con el eco en la octava inferior a la décima y a contratiempo (cs. 20-23). Se crea, pues, un peculiar efecto sonoro, que es la clave de su expresión.

En toda esta sección se produce una ruptura con la fluidez ininterrumpida del fragmento anterior. Abundan las pausas, los efectos suspensivos y los climas cadenciales (cs. 24-31), creándose por momentos sensación de recitativo (cs. 31-34). Encontramos una primera referencia de *ascensión luminosa* en el compás n.º 25 con los trinos modulantes en el bajo, que se distancian *in crescendo* de los arpeggios ascendentes de la mano derecha (ver figura 8, anexo 1).

Todo ello tiende a una búsqueda de la confirmación de la tonalidad de Mi bemol

mayor, donde se retoma, sólo durante tres compases (cs. 28-30), el ritmo estable de semicorcheas. Este ritmo es un aspecto esencial para comprender este primer movimiento, y se establecerá de forma definitiva a partir del compás nº 34.

La sección a modo de Coda, de carácter *recitativo* (cs. 34-39), está construida a partir de ese diseño de semicorcheas que posteriormente desarrollará ampliamente para construir los motivos escalísticos de la mano izquierda en cada nueva aparición del Tema A en el desarrollo (cs. 44-55).

La sección de la exposición no tiene signos de repetición (al igual que ocurría en el primer movimiento de la *Sonata Op. 109*) y a través de un movimiento cromático entramos en el desarrollo.

El desarrollo, de breves dimensiones (dieciséis compases), está construido por un único elemento temático del Tema A que se repite esta vez tres veces consecutivas pasando por las tonalidades de Fa menor, Re bemol mayor y Si bemol menor, enlazando por medio de trinos con la reexposición. Esta, aparece bastante diferenciada de la exposición, con un carácter más sombrío y poético, aunque con una gran sutileza de procedimientos. Como vemos en la figura 9 (anexo 1), el Tema A aparece acompañado ahora por el diseño de fusas tomado del motivo-puente de la exposición, lo que le confiere un tono más pasional.

En el compás nº 60, el mismo tema vuelve a repetirse en la mano izquierda *crecendo*, con un acompañamiento de trémolos de octava en la parte superior que conduce a la aparición del segundo motivo del Tema A en la tonalidad de la subdominante, Re bemol mayor (cs. 63.-69), ésta vez con un carácter más melancólico, a pesar de la luminosidad sonora causada por la tesitura y la tonalidad. El motivo-puente aparece de nuevo (cs. 70-76), ahora en Mi mayor, tonalidad extraña al plan tonal, pero que podríamos imaginar como Fa bemol mayor, tonalidad relacionada con la fundamental a través del *La bemol* (o *Sol sostenido*).

El segundo tema aparece en principio en esta tonalidad (cs. 76-77), modulando rápidamente a La bemol mayor, momento donde reaparecen los bemoles en la armadura (c. 78). El proceso es idéntico al de la exposición.

La Coda (cs. 93-104) tiene esta vez una mayor importancia en relación a la exposición, y se construye en tres secciones. La primera sección de recitativo (cs. 93-104), ahora más ampliado, donde alcanza un clima de alta intensidad pasional sin salirse del ambiente sonoro delicado. La segunda sección (cs. 105-110) está formada por la repetición del motivo-puente, esta vez presentado en una octava más grave, con lo que adquiere un matiz más concreto, menos espiritual y un carácter más

grave. En la tercera sección (cs. 111-116) vuelve a parecer el motivo inicial en medio de un entramado contrapuntístico donde la fluidez de las semicorcheas vuelve a ser protagonista a modo de cierre.

Segundo movimiento: *Allegro molto*

Debemos observar que Beethoven no escribió doble barra al final del movimiento anterior, sino que sólo anotó el cambio de compás a 2/4.

La estructura es ABA' (véase tabla 5, anexo 2), y su carácter no resulta liberador en absoluto. Por sus tensiones, momentos suspensivos, cambios bruscos de acentuación y contrastes rítmicos se encuentra muy cerca del mundo de las *Bagatelas*.

El tema principal (cs. 1-40) en Fa menor, está tomado de una canción alemana de taberna *Ich bin liederlich* ("soy un vividor"), cuyo comienzo se refleja en la figura 10 (anexo 1).

El choque entre la noble delicadeza y la altura espiritual del movimiento anterior y la tosquedad de éste, genera una confrontación con un alto componente dramático. Existe una sensación de amargura latente, explosiones de rabia y cierto desequilibrio que desembocan en el fragmento central (cs. 41-95).

Este pasaje está formado por un motivo único que, en diferentes tonalidades (véase tabla 5, anexo 3), despliega un diseño de corcheas descendentes en la mano derecha. Este diseño, entremezclado con otro diseño ascendente en la mano izquierda a contratiempo, termina por entrelazarse con el primero, creando una cierta sensación de vértigo. El movimiento concluye con la reexposición de la primera sección (cs. 96-143), que introduce en esta ocasión algunos elementos suspensivos (*ritardando*, c. 104) y desemboca en una Coda (cs. 144-158).

Formada con acordes entrecortados, se relaja en un largo último acorde en Fa mayor, el cual hará la función de dominante de Si bemol menor con que continúa la sonata.

Tercer movimiento: *Adagio ma non troppo*

El tercer movimiento constituye un universo en sí mismo. Su estructura (*Adagio-Recitativo-Arioso-Fuga-Arioso-Fuga*) propone un ciclo emocional completo, en el que aparece una evolución de los temas que van alternando su significado emocional (véase tabla 6, anexo 3).

Veremos que el primer *Arioso* es diferente al segundo. El primero se nos presenta

con una gran entereza, un equilibrio dentro del dolor, asumido con fuerza dentro del sentimiento de protesta. El segundo *Arioso*, en cambio, muestra un espíritu más abatido, con una cierta sensación de vencimiento.

La primera Fuga mantiene también un gran equilibrio y solidez, mientras que la segunda manifiesta una mayor inquietud, cierto desequilibrio y, sólo en el final, cuando ya se deshace el contrapunto, recupera la fuerza necesaria para afrontar con una entereza heroica, típicamente beethoveniana, los designios del destino, elemento fundamental dentro de su obra. Pero vayamos por partes.

El *Adagio ma non troppo* comienza con el acorde repetido de Si bemol menor, creando una sonoridad casi espectral, como observamos en la figura 11 (anexo 1). Esta primera sección (cs. 1-8) recuerda al mundo de la *cantata Barroca*: puntillos dobles, ambiente dramático y sombrío, arpeggios, recitativos y disonancias están presentes en toda ella. Son significativas las indicaciones de *tempo* como una verdadera “guía de rubato” que Beethoven nos regala en este fragmento.

El *Arioso* (cs. 9-26) se compone de una frase de 16 compases, divididos en cuatro miembros de cuatro compases cada uno, definidos por su armonía y sentido melódico y expresivo, a los que Beethoven añade dos compases queriendo concluir en *pianissimo*, finalizando el *Arioso* en la bemol mayor, con la misma nota con la que comienza la siguiente Fuga. Retóricamente, podríamos establecer el *Arioso* como la continuación lógica del *Adagio*. El sentimiento de vacío, de dolor concentrado, encuentra en este *Arioso* un oportuno canal de expansión.

La Fuga surge directamente del final del *Arioso*, un final que pretende ser conclusivo como hemos comentado anteriormente, con esas tres corcheas que marcan la cadencia (cs. 25-26). El inicio de la Fuga se muestra con *amabilità*, entendida como una forma de amor hacia los demás, que podemos relacionar con los conceptos humanistas Clásicos, con los que Beethoven se hermana con Mozart y Schubert. (Pajares, 2014).

El tema de la Fuga emana pues de aquella célula inicial del Tema A del primer movimiento de la sonata de la que está sutilmente entresacado:



La Fuga, a tres voces, se desarrolla sobre un tema con un contrasujeto basado en un mismo ritmo de sucesión ininterrumpida de corcheas, lo cual le proporciona una

gran estabilidad rítmica. Como vemos en la figura 12 (anexo 1), el tema, formado por cuatro compases, es una sucesión de negras con puntillo a distancia de 4^a, cuyas cuatro últimas notas descienden por grados conjuntos.

Esta disposición le confiere un trasfondo de serenidad sobre el que, sin embargo, se producen momentos de gran tensión. Evoca una lucha entre un sentimiento de amargura con momentos de protesta y una vuelta constante a la serenidad inicial, una permanente voluntad de conciliación que finalmente no se alcanza, al chocar con un arpegio de séptima de dominante (c. 110) que en lugar de resolverse naturalmente se aleja a la tonalidad de Sol menor.

En la misma tonalidad reaparece el *Arioso* (c. 114), con un carácter diferente a la primera vez. El tono es más apagado, el sentimiento más depresivo, estando más cercano al clima del *Adagio*. La melodía aparece entrecortada por silencios y la dicción se asemeja más al sollozo que al lamento. La sección final del *Arioso* encuentra un atisbo de fuerza en el acorde de Sol mayor (cs. 132-136), que se repite diez veces antes de difuminarse en busca de la última Fuga.

En esta Fuga final, en la que el tema aparece invertido (cs. 136-140), se manifiesta una mayor inestabilidad interna que en la anterior. Tras la tercera entrada (c. 153), se produce una modulación al tono menor (c. 160), momento en el que se rompe el equilibrio rítmico de las corcheas con notas de paso que añaden paulatinamente una sensación de inquietud. El ritmo se va descomponiendo paulatinamente, y la sensación de pérdida de estabilidad es cada vez mayor hasta llegar en el fragmento *meno allegro* (c. 168), momento de desvarío que recuerda la sensación vivida en la sección central del segundo movimiento, con sus cruces de manos, ausencia de armonía y una cierta sensación de vértigo.

Este pasaje anterior nos conduce poco a poco a la entrada por aumentación del tema de la primera fuga en los bajos (c. 174) en un contexto plenamente dramático, como observamos en la figura 13 (anexo 1).

Este pasaje desemboca directamente en la sección final de la Fuga (cs. 178-213) que ya no es propiamente fugada, sino que expone cuatro apariciones sucesivas del tema en su tonalidad original de La bemol mayor y por movimiento directo, dispuestas en una progresión ascendente, quizás en lo que pudiera ser el reflejo de un ansia de alcanzar la plenitud espiritual. Observamos, por tanto, una serie de sentimientos encontrados y emociones ambiguas, típicos del lenguaje beethoveniano, que habrían de resolverse en la última sonata, la *Op. 111*.

6.3. Sonata Op. 111, n^o 32: contexto de creación y análisis musical

Como ya hemos mencionado, la *Sonata Op. 111* en Do menor fue compuesta hacia 1821, al mismo tiempo que sus hermanas, la *Op. 109* y *Op. 110* (Rosen, 2006). Beethoven la concluye el 13 de enero de 1822 (Massin y Massin, 2011).

Tras componer dos sonatas en modo mayor (*Op. 109* en Mi M y *Op. 110* en La b M), el compositor escoge el modo menor en una tonalidad muy relevante dentro de la producción Beethoveniana. Ejemplos como la *Sonata Op. 13 “Patética”* en Do menor, la *Sonata para violín y piano Op. 30 n^o 2* en Do m, el *Concierto para piano y orquesta Op. 37 n^o 3* en Do menor o la *Sinfonía Op. 67 n^o 5* en Do menor, se encuentran entre sus mas obras más representativas e importantes, lo cual parece indicar que la elección de esta tonalidad para la composición de esta última gran sonata para piano no es fruto de la casualidad (Schiff, 2004).

En un primer momento, Beethoven había proyectado una sonata en tres movimientos, donde el tema A del primer movimiento sería utilizado en el tercero, como conclusión de la sonata. Pero Beethoven concibe posteriormente, casi como una premonición, la *Arietta* del segundo movimiento, dejando constancia de ello en sus anotaciones del borrador, con palabras como: *zuletzt das thema* (“el tema para terminar”).

Primer movimiento: *Maestoso*

Su estructura es de *forma-sonata* (ver tabla 7, anexo 3).

La exposición (cs. 1- 69) comienza con una introducción con indicación de *Maestoso*, de gran sentimiento dramático y una profunda gravedad, que recuerda al comienzo de la *Sonata Op. 13 “Patética”* (cs. 1-18), si bien en el caso de la *Op. 111* la introducción no volverá a parecer más en toda la sonata (Rosen, 2010)

La introducción consta de dos secciones. La primera de ellas (cs. 1-10) tiene tres frases, construidas sobre acordes de séptima disminuida con ritmo de doble puntillo recordándonos al carácter de la *obertura francesa Barroca*. Los fulgurantes arpeggiatos en *forte* de los compases n^o 2 y 4 recrean cierto espíritu dantesco, que parece trasladarnos a la atmósfera del infierno de *La Divina Comedia*, tal y como vemos en la figura 14 (anexo 1).

Este pasaje, de carácter desgarrado, va disminuyendo tanto en su intensidad emocional como sonora (cs. 6-9) hasta desembocar, a través de un *crescendo* casi

subito (c. 10), en la segunda sección de esta introducción sobre la dominante de Do menor (cs. 11-18), donde reaparece la tensión emocional. (Rosen, 2015). En esta sección nos encontramos con un pasaje que transmite una intensa sensación de expectación, construido a partir de una sucesión de acordes en corcheas con *sforzando-piano* (cs. 11-15) y posteriormente en un trino medido con figuración de semifusa (c. 16). El trino desemboca en el *Allegro con brio ed appassionato* mediante una explosión emocional fulgurante, sin indicación de *accelerando*.

El *Allegro con brio ed appassionato*, de carácter tempestuoso, posee un fuerte componente contrapuntístico, recordándonos al final de la *Sonata Op. 57 "Appassionata"*. Según Rosen, "el *Allegro* comienza con lo que a todas luces es un tema de Fuga, pero retiene la estructura fugada hasta que ya ha transcurrido buena parte de la enunciación" (2015, p. 504), hasta la tercera sección.

El Tema A (cs. 19-28) consta de tres secciones. Como vemos en la figura 15 (anexo 1), en la primera de ellas aparece el tema sin acompañamiento, con carácter *fugato* pero doblando la melodía a la octava (Rosen, 2006). Beethoven escribe este tema con un sentimiento enfático y retórico, haciendo especial hincapié en la séptima disminuida a la que añade un *sforzando* (cs. 20 y 21) con su resolución, que serán los ejes principales de todo el primer movimiento y que aparecerán en los momentos de mayor éxtasis sonoro y clímax. En la segunda sección aparece el tema con un acompañamiento armónico (c. 29) anotando esta vez el compositor indicaciones de *poco ritenente* (cs. 30-31) y *poco ritenente espressivo* (cs. 34-35), donde nos encontramos ante una meticolosa necesidad de concreción de las ideas de carácter y velocidad, rasgo típicamente beethoveniano. A partir del compás nº 35, comienza la tercera sección, en la que Beethoven emplea elementos propios de la técnica de *fugato*, consiguiendo una textura de doble fuga de gran virtuosismo heroico con un contratema constituido por arabescos en figuración de semicorcheas con una fuerza rítmica incesante, como observamos en la figura 16 (anexo 1).

Tras una breve transición de carácter insistente y *marcato* (cs. 48-49) se expone el Tema B, único elemento lírico de este primer movimiento. Este breve momento de abandono *quasi espiritual* apenas dura cinco compases. Se trata de un tema *espressivo* con ritmo de puntillo en la tonalidad de la bemol mayor (VI grado) que se repite ornamentado en arabescos de doce, seis y cinco notas, ralentizando progresivamente el tempo a través de indicaciones muy precisas, (*meno allegro-ritandando-adagio*) (ver figura 17, anexo 1).

Finalmente, el pasaje concluye en *tempo* mediante una cascada de terceras partidas

descendentes sobre un acorde de séptima disminuida que conduce de forma rotunda e inminente al tema principal (c. 18) (Rosen, 2005). Este tema aparece en el bajo, con carácter militar y sonoridad orquestal, reforzado por arpeggios descendentes en *fortissimo* en la mano derecha dentro de un clima de gran brillantez (cs. 58-61).

A partir de aquí comienza el final de la exposición (cs. 61-69), caracterizado por la presencia de la cabeza del Tema A que aparecerá tres veces descendiendo por semitonos sucesivamente, para concluir con un pasaje muy brillante de textura monofónica de nuevo, donde una sucesión de floreos con carácter virtuosístico e indicación de *sforzando* -como ya había utilizado en la primera sección del Tema A compases 26-28)- asciende hacia la parte alta del teclado (La bemol Mayor).

En esta sonata, Beethoven sí añade indicación de repetición de la exposición, siendo la única de las tres últimas sonatas en la que utiliza éste recurso, quizá con intención de insistir en la gran carga dramática patente en el final del ciclo sonatístico.

El comienzo del desarrollo (c. 70) modula bruscamente a la tonalidad de Sol menor a través de un acorde rotundo en la dominante (*Re*). Tras este sorprendente cambio de tonalidad, reaparece la cabeza del tema en *piano*, que ya había empleado en la Coda de la exposición, (cs. 72-75) a partir de la cual construye otra doble Fuga con un nuevo contratema basado en el tema principal donde nuevamente emplea distancias de séptima disminuida (cs. 76-85).

La transición hacia la reexposición se construye sobre una nota pedal en el bajo (*Sol*), utilizando de nuevo como elemento protagonista la cabeza del tema que se repite seis veces, preparando la vuelta del tema principal que anticipa en los dos últimos compases de esta transición (cs. 90-91) ya en la tonalidad principal de Do menor.

La reexposición se presenta ligeramente diferente a la exposición, comenzando directamente con la segunda sección. El Tema A, doblado en octavas en ambos extremos del teclado y en dinámica *fortissimo*, se presenta esta vez con mayor rotundidad y un carácter más explosivo y dramático que en la exposición, dejando entrever el aumento progresivo de la tensión emocional a lo largo de todo el primer movimiento. Tras la segunda sección, caracterizada por los *rubatos* escritos por Beethoven y construida en base al final del Tema A, el compositor repite el final de dicha sección ligeramente variada, con semicorcheas entrecortadas por silencios y mediante un tresillo en el bajo vuelve a retomar la tercera sección en *fugato*. Beethoven amplía en un compás la extensión del *fugato* (cs. 100-113), finalizando el pasaje con el contratema en semicorcheas al unísono en ambas manos, de nuevo

ascendiendo hacia la región superior del teclado. Queda patente en este pasaje, al igual que ocurre en muchas otras de sus obras (*Conciertos para piano y orquesta n.º 4 y 5*, entre otras) la necesidad de Beethoven de un teclado con mayor extensión. Si observamos el pasaje en la figura 18 (anexo 1) (cs. 108-113), nos encontramos con una progresión ascendente que, al llegar a la cuarta parte del compás n.º 110, desciende una octava, cuya causa, como comentábamos, podría deberse a la ausencia de un teclado de mayores dimensiones.

El Tema B, en la tonalidad de Do mayor (c. 116), aparece esta vez ligeramente ampliado mediante la reiteración de los arabescos en *rubato* (cs. 126-131), primero con indicación de *ritardando*, y después con indicación *poi a poi sempre piu allegro* alcanzando un paroxismo desbordante, incluso con mayor efecto que en la exposición.

El final de la reexposición transcurre de la misma manera que en la exposición, esta vez en la tonalidad de Do menor, tras el cual se abre una Coda final (c. 146). La Coda se presenta con el Tema A en acordes *fortissimo* entrecortados en disminuyendo, hasta difuminarse en un pasaje con diseños escalísticos y de arpeggios de cierta vivacidad en la mano izquierda tan característicos en este primer movimiento, con los que poco a poco hace remitir la turbulencia y el desasosiego en busca de la calma sincera de la *Arietta*.

Segundo movimiento: *Arietta, Adagio molto semplice e cantabile*

Su estructura es de *tema con variaciones* (véase tabla 8, anexo 3), sorprendiendo por su simplicidad y transparencia: una sinceridad afectuosa que nos traslada al entorno humanístico de la sonata anterior, la *Op. 110*.

En compás de 9/16, y comenzando en anacrusa, el tema, en Do mayor de 16 compases, es una melodía sencilla de carácter contemplativo *quasi místico* en la tonalidad de Do mayor, cuya escritura recuerda a la del cuarteto de cuerda, alejándose del contrapunto del movimiento anterior transmitiendo una cierta sensación de intemporalidad, como vemos en la figura 19 (anexo 1).

Según Mann (1947), su “idílica inocencia no hace presentir las aventuras y sobresaltos a que está destinado (...), reducible a un motivo que al final de la segunda mitad surge como un grito del alma” (p. 76). El tema enlaza directamente con la primera variación. Las tres primeras variaciones conforman un primer bloque. En ellas, Beethoven mantiene el mismo pulso, pero utiliza valores cada vez más cortos en su figuración.

La primera de las variaciones (cs. 17-33) conserva la misma simetría del tema en su estructura, dieciséis compases con repetición de ambas secciones de ocho compases. En esta variación las corcheas con puntillo del tema se transforman en tres semicorcheas, buscando una fluidez cada vez mayor.

En la segunda variación (cs. 32-48) escrita en compás de 6/16, las semicorcheas de la variación anterior se convierten en dos grupos de semicorchea y fusa continuando con el proceso de fluctuación de la música y un pulso muy definido. Posee la misma estructura que las anteriores.

En la tercera variación (cs. 48-64) Beethoven realiza de nuevo una división a cuatro grupos, conformados por una fusa y una semifusa, transformando el tema ahora en *forte* e intensificando la tensión emocional hasta un éxtasis casi *dionisiaco* a través de la dinámica y de esta serie de complejas elucubraciones rítmicas.

A continuación, la cuarta variación (cs. 65-95) nos conduce a un clima emocional de oscuridad, en contraposición a la variación anterior, mediante un cambio brusco tanto de dinámica como de estructura rítmica. Se produce una deconstrucción del material, los puntillos desaparecen y el tema resurge a contratiempo, *quasi suspirando*, sobre un trémolo de nueve fusas con dinámica de *pianissimo* en movimiento perpetuo, creando una atmósfera de recogimiento e introspección. En el compás nº 72, en lugar de realizar una repetición de la sección anterior de ocho compases, Beethoven asciende nuevamente hacia el registro agudo a través de una escala, produciéndose un asombroso efecto de luminosidad y ascensión espiritual. Armónicamente, el pasaje gira sobre sí mismo, en un clima de calma y recogimiento que repite de nuevo en el compás nº 81.

A partir del compás nº 96, como observamos en la figura 20 (anexo 1), Beethoven abandona la estructura de variación, comenzando una especie de universo *quasi* mágico, de gran contenido espiritual muy particular -recurso que recuerda a los que utilizará Schubert en los desarrollos de sus primeros movimientos de sonata-cargado de gran sentimiento poético.

Este diseño, formado a partir del ritmo de fusas incesantes, concluye en una especie de cadencia improvisada (c. 106) construida sobre un trino simple que se convierte en triple sobre la dominante de Mi bemol mayor, siendo ésta la primera vez que Beethoven abandona la tonalidad principal (Do mayor) desde el comienzo del segundo movimiento, tal y como vemos en la figura 21 (anexo 1).

El trino es concebido en una dimensión de gran trascendencia, a través del cual el compositor profundiza en el colorido sonoro. En la mano derecha aparece una

superposición de melodía y trino con gran efecto colorístico y alcance virtuosístico. En este caso, el trino concluye sobre la tónica, *Mi bemol*, en un momento de una gran trascendencia existencial y espiritual. Tras una breve transición de dos compases que parecen devolvernos a la realidad (cs. 118-119), aparece un pasaje *espressivo* caracterizado por el ritmo entrecortado de silencios que parecen sugerir una búsqueda incesante, dando vueltas a través de varias modulaciones (véase tabla 8, anexo 3).

Finalmente encuentra el tema en la tonalidad principal de Do mayor, en un momento de gran liberación emocional (c.130). Este tema se presenta con majestuosidad y simplicidad, reforzado esta vez por una sucesión de fusas en tresillos en la mano izquierda que va adquiriendo poco a poco un carácter más turbulento y pasional hasta alcanzar el clímax. Tras un largo *crescendo* que aparece una vez expuesto el tema, se alcanza la culminación a través de un pedal en la dominante, en un interminable trino en *pianissimo* (c. 161), que abre paso a la última de las variaciones.

El tema aparece bajo el trino en la voz más aguda hasta el momento, y desciende paulatinamente hasta despedirse, definitivamente, esbozando una sonrisa melancólica, que consideramos muy cercana al universo schubertiano.

7. Las “Sonatas Póstumas” D. 958, D. 959 y D. 960 de Schubert: música y estética aplicada al intérprete

Tras dos años sin componer sonatas, Schubert se adentró en la elaboración de sus tres grandes últimas sonatas para piano en 1828. Por aquel entonces, su estado físico estaba tremendamente deteriorado por la enfermedad.

El autor tenía la intención de dedicar las tres sonatas a Hummel, aunque tras la muerte de éste se las dedica a Schumann. Esa intención de dedicatoria al que había sido uno de los grandes amigos de Beethoven, supone un homenaje al gran maestro de Bonn, cuya admiración queda patente en la *Sonata para piano D. 958* en Do menor, con la que Schubert se adentra en esta trilogía utilizando la tonalidad con la que Beethoven concluye su ciclo de sonatas para piano (Massin, 1991).

Resulta bastante significativo que Schubert componga no solo una, sino tres sonatas, con una aparente intención de realizar una gran obra monumental. Las tres

sonatas, escritas al mismo tiempo, participan de un mismo universo poético y se prolongan indefinidamente la una en la otra.

Como veremos en nuestros análisis, se pueden concretar varios aspectos comunes a todas ellas, como son el planteamiento estilístico, la ampliación orquestal del piano con un empleo de la casi total tesitura pianística, constantes cruces de manos, utilización sistemática del registro grave –que hace referencia al poder melódico del *Lied* transportado–, la conclusión de los primeros movimientos en dinámicas en *pianissimo* para preparar el clima emocional del siguiente movimiento, la importancia del silencio como elemento de ruptura y la tendencia general al cromatismo.

Las tres sonatas confluyen, en algún momento, en el mismo clima emocional, aunque individualmente muestran diferente expresión esencial, pero complementándose unas con otras. Así, podríamos decir que la *Sonata D. 958* en Do menor tiene ante todo un sentido trágico con una clara intención de protesta (haciendo presente el sentimiento tan típicamente Beethoveniano), la *Sonata D. 959* en La mayor se mueve en un clima más lírico y vital que turbulento, aunque la ambigüedad es permanente en ella, y la *Sonata D. 960* en Si bemol mayor muestra una tendencia a la aceptación del destino que resulta, por su serenidad, doblemente sobrecogedora.

7.1. Sonata D. 958: contexto de creación y análisis musical

Compuesta en septiembre de 1.828, al igual que sus dos sonatas “compañeras”, la *D. 959* y *D. 960*, esta sonata abre la trilogía que conforman las grandes últimas sonatas para piano de Schubert. La sonata presenta dimensiones considerables, debido quizás a su importancia y simbología como apertura de la trilogía que conforman las tres “*Sonatas Póstumas*” (Massin, 1991).

En esta composición ya aparecen muchos de los elementos más característicos de sus tres últimas sonatas: ampliación “orquestal” del piano, empleo de cruces de manos y casi la total tesitura del teclado, utilización del registro grave con carácter melódico, cromatismos y empleo del silencio como ruptura.

Primer movimiento: *Allegro*

Su estructura es de *forma-sonata* (ver tabla 9, anexo 4).

El Tema A (cs. 1-98) presenta un gran paralelismo con la primera sección del *Lied* n° 2 “El Presentimiento del Guerrero” del ciclo de canciones *El canto del cisne* D.957 que Schubert compuso también en 1828, y cuyo comienzo vemos en la figura 23 (anexo 2). Tal y como observamos en la figura 24 (anexo 2), Schubert convierte la marcha fúnebre del *Lied* en una marcha heroica de carácter épico en la misma tonalidad de Do menor.

El Tema A abarca 20 compases y está dividido en dos secciones. En la primera sección (cs. 1-13) aparecen una serie de acordes en *forte*, caracterizados por su carácter vigoroso, que recuerda a la épica beethoveniana del tema de sus *32 Variaciones sobre un tema original Woo 80* en Do menor, cuyo comienzo podemos observar en la figura 25 (anexo 2). Según Massin, “el tema schubertiano resulta en principio más amplio y más adornado que el de Beethoven” (1991, p. 1367).

La segunda sección del Tema A (cs. 14-20) se caracteriza por la sucesión de octavas partidas al unísono en ambas manos y un diseño escalístico descendente, que nos conduce hacia un pasaje de transición o puente (cs. 21-38).

Este pasaje de transición comienza con un pasaje en *piano* que transmite cierta incertidumbre y desasosiego, a través de su articulación de los diseños de la mano derecha (cs. 21 y 25) y el acompañamiento en semicorcheas casi a modo de *bajo de Alberti*, al que Schubert añade un acorde y un semitono. A partir del compás n° 27 el carácter se suaviza, adquiriendo un matiz melódico en la mano derecha y modulando por primera vez a otras tonalidades (véase tabla 9, anexo 4).

El Tema B (cs. 39- 85) adquiere un lirismo típicamente schubertiano. Comienza en la tonalidad de Mi bemol mayor, presentando una melodía en *legato* que modula momentáneamente a Re bemol mayor (cs. 48-50) para proseguir de nuevo en Mi bemol mayor y aparecer de nuevo, esta vez en octavas con acompañamiento de tresillos. Como vemos en la figura 26 (anexo 2), esta misma idea es presentada en la tonalidad relativa menor a partir del compás n° 67 a modo de variación sobre el mismo tema y con un nuevo matiz de inquietud.

En este caso, la mano derecha presenta un diseño de acordes desplegados con acompañamiento de corcheas en *staccato*, que recuerdan al *Momento Musical D. 780 n° 4* de Schubert, en Do sostenido menor (véase figura 27, anexo 2).

En el compás n° 77 comienza un pasaje de arpeggios en *forte* con carácter de protesta, que culmina en la Coda (cs. 85-98) formada por una melodía *dolce* en octavas que se va desvaneciendo en acordes, para enlazar de forma repentina y brusca con la repetición de la exposición.

El desarrollo (cs. 99-159) está basado en elementos de la exposición, iniciándose en la tonalidad de La bemol mayor y adquiriendo unas proporciones “relativamente breves” (Massin, 1991, p. 1367). Los cuatro primeros compases recuerdan al diseño del Tema B, esta vez con un carácter más dramático.

El siguiente pasaje, que abarca hasta el compás n° 118, nos recuerda rítmicamente al pasaje *cantabile* del puente (cs. 27-28), si bien esta vez más sinuoso y con cierta angustia, acompañado por los diseños de semicorcheas de la tercera sección del Tema B que se convierten en protagonistas en la mano derecha (cs. 103, 104, 107, 108), ligeramente modificados con diseños escalísticos. Desde el compás n° 109 al 116 predomina el carácter dramático, con grandes contrastes súbitos dinámicos (*forte* y *piano*) que, a través de unos arpeggios fulgurantes en la mano izquierda (cs. 115-116), nos conducen a un nuevo diseño en el compás n° 117, donde aparece un elemento novedoso sombrío y con abundantes cromatismos (c. 119) que se convierte en obsesivo (figura 28, anexo 2).

En este desarrollo aparece el primer cruce de manos de las tres “*Sonatas Póstumas*” pudiendo entrever ciertos tientes impresionistas (Gherzi, 2009) conseguidos a través del pedal de resonancia, algo que ya había adelantado Schubert en el *Lied* n° 11 “La Ciudad” del ciclo *El canto del cisne*, el cual podemos observar en la figura 29 (anexo 2).

El motivo cromático de la mano izquierda (cs. 119-121) va a ser, pues, el protagonista de todo el desarrollo, dando vueltas una y otra vez a través de las modulaciones (véase tabla 9, anexo 4). En el compás n° 148 comienza una retransición sobre la dominante de *Do (Sol)*, que, a modo de nota pedal, sostiene escalas cromáticas descendentes y ascendentes, sugiriendo un *rubato* escrito (tal como ya hiciera Beethoven en sus últimas sonatas), que conducen de forma rotunda, con cierto tinte agresivo, a la reexposición.

La reexposición (cs. 160-274) “acusa claramente una intención dramática” (Massin, 1991, p. 1367). Tras exponer el Tema A ligeramente modificado con la segunda sección ampliada y la parte final del puente, el Tema B aparece esta vez en la tonalidad de *Do mayor* y en un registro más grave que la primera vez. La tonalidad de *Do menor* se retoma en el compás n° 217 con la misma idea del compás n° 67 de la exposición, modulando a *Do mayor* sólo en el compás n° 233 donde reaparece la pequeña Coda que Schubert utilizaba en la exposición.

Tras un silencio con calderón, donde se produce un momento de ruptura emocional (c. 248) comienza la gran Coda final, construida sobre el motivo cromático del

desarrollo. Sobre la nota *Do* que ejerce la función de nota pedal y, tras una escala descendente que comienza en octavas, para continuar en octavas partidas, la tensión va desapareciendo poco a poco, concluyendo el movimiento en *pianissimo* con una sucesión de acordes de *Do* menor.

Segundo movimiento: *Adagio*

Este movimiento, como puede verse en la tabla 10 del anexo 4, está escrito en compás de 2/4, algo frecuente en los *Lieder* del *Viaje de Invierno*, obra que Schubert corregía a la vez que estaba componiendo esta sonata (Massin, 1991). El movimiento va adquiriendo poco a poco un dramatismo propio, a través de las vicisitudes de su evolución, como veremos a continuación.

El movimiento está basado en dos temas que se van alternando. El primero de ellos, el Tema A (cs. 1-27), es una melodía serena, de carácter religioso, una especie de canto de peregrinaje, que Schubert presenta en *La bemol mayor* como vemos en la figura 30 (anexo 2). Tras una modulación a *Re bemol menor* (c. 19), una enarmonía de *Re bemol* a *Do sostenido* (cs. 22-23) nos conduce al segundo tema en *Mi menor* (cs. 28-42).

De carácter sombrío, este segundo tema o Tema B adquiere un gran dramatismo producido por los acordes precipitados, así como las incipientes “llamadas” que Schubert representa a través de las octavas reforzadas con acordes en la mano izquierda con dinámica *fortissimo* y que podemos ver en la figura 31 (anexo 2).

Tras varias modulaciones (véase tabla 10, anexo 4), el Tema A reaparece con cierto carácter de marcha, reforzado por la utilización de tresillos articulados en el acompañamiento y sugiriendo en su transcurrir el concepto de “camino” y “caminante” (*Wanderer*), tan afín a Schubert. A partir del compás nº 61, el acompañamiento en tresillos aparece con semicorcheas *picadas* en *Re menor*, acentuando aún más el concepto anterior del “camino”. A través de la tonalidad de *Mi bemol menor* y con un mayor dramatismo reflejado también en la dinámica de *forte*, alcanza el Tema B en *Fa menor*, más desarrollado que la primera vez y con una gran vehemencia (Massin, 1991).

Como colofón, reaparece el tema inicial (cs. 94-115) en la voz central de los acordes de la mano derecha con un acompañamiento de semicorcheas *picadas*, recordándonos el carácter de marcha que adquiriera en su segunda aparición, con varios calderones como elementos suspensivos.

Todo ello nos sugiere “una escansión irresistible: el sentido del tema se revela ahora

plenamente, el contemplativo está condenado a la marcha, el *Wanderer* obligado al duro peregrinaje hacia lo absoluto” (Massin, 1991, p. 1368).

Tercer movimiento: *Menuetto. Allegro*

El tercer movimiento representa el único *Minuetto* de las tres últimas sonatas de Schubert. Es un *Minuetto* con *Trio* ABA' (véase tabla 11, anexo 4).

El compositor retoma aquí la tonalidad de Do menor y sorprende por la cantidad de acentos marcados y las rupturas que suponen sus compases en silencio a lo largo de la segunda sección (cs.13-41).

El *Minuetto* se compone de dos secciones. La primera de ellas (cs. 1-12), comienza en Do menor, aunque rápidamente modula a Mi bemol mayor en el compás nº 5, como vemos en la figura 32 (anexo 2). La segunda sección del *Minuetto* (c. 13) comienza en Mi bemol mayor, y alterna la escritura entre el registro agudo y el grave, consiguiendo una gran luminosidad sonora. A partir del compás nº 28 la tonalidad cambia a Do menor, tonalidad principal de la sonata, introduciendo un nuevo diseño de arabescos en la mano derecha y acordes en la izquierda en *pianissimo* que se presenta dos veces, interrumpido por un compás de silencio.

El *Trío*, en La bemol mayor (cs. 42-72), se caracteriza por su ritmo entrecortado y el protagonismo de los silencios y el *stacatto* como observamos en la figura 33 (anexo 2). Su discurso es de una gran serenidad y contemplación, creando un fuerte contraste con el *Minuetto*. Podemos observar las modulaciones de la segunda sección del *Trío* en la tabla 11 (anexo 4).

Cuarto movimiento: *Allegro*

Este movimiento parte de una forma de *rondó-sonata* (concretamente ABCABA), según observamos en la tabla 12 del anexo 4.

Sus dimensiones son considerablemente largas (717 compases). Todo este movimiento final constituye la representación de una cabalgada, a través del fulgurante ritmo ternario que otorga un sentimiento de furia desenfrenada (Massin, 1991).

El Tema A o *Estríbillo*, en la tonalidad de Do menor, presenta oscilaciones a Do mayor con ritmo de *tarantella* (véase figura 34, anexo 2). En él encontramos una referencia al final del *Cuarteto D. 810 “La muerte y la doncella”* (figura 35, anexo 2). Dicho Tema A está caracterizado por el ritmo sincopado, que otorga a todo el movimiento una inquietud permanente. Permanece en la tonalidad de Do menor,

modulando brevemente a Re bemol menor (cs. 49-52) y Re bemol mayor (cs. 53-56), para alcanzar en el compás nº 67 un clima de mayor luminosidad y amplitud a través de la tonalidad de Do mayor. Tras una vigorosa transición en Re bemol mayor (cs. 53-112) construida con escalas ascendentes interrumpidas por sucesiones de acordes en *sforzando* y compases de silencio, aparece, a través de una modulación enarmónica a Do sostenido menor, el Tema B o *Copla 1* de la primera sección (figura 36, anexo 2).

Este Tema B, fundamentado en el ritmo de *negra-corchea* y con continuos cruces de manos, nos recuerda las cabalgadas infernales de algunos *Lieder* de Schubert. En toda esta sección encontramos una gran inestabilidad tonal (véase tabla 12, anexo 4) y un sentimiento de angustia y protesta.

En el compás nº 213 aparece un pasaje de transición hacia el desarrollo o sección central, que está caracterizado por la inestabilidad tonal y por el ritmo de tresillo y negra con puntillo con el que está confeccionado.

El desarrollo C o *Copla 2* comienza en el compás nº 243 en la tonalidad de Si mayor, único momento de luminosidad, con un tema de cariz más liberador. En todo el desarrollo Schubert mezcla este nuevo elemento luminoso con una transformación más optimista del Tema A, como vemos en la figura 37 (anexo 2). La inestabilidad tonal sigue siendo una constante con un ritmo desenfrenado, una especie de búsqueda a través del cromatismo del primer episodio en Do menor, donde comienza la reexposición. (Massin, 1991).

La reexposición (cs. 428-717) es aún más intensa y con más modulaciones que la exposición, alternándose constantemente el claroscuro entre el modo mayor y menor hasta el final de la sonata.

La Coda final (c. 660) está construida a partir del ritmo sincopado y el incansable juego entre el *Do* y el *Re bemol*, apareciendo por última vez el *Estríbillo* en Do menor para finalizar la cabalgada infernal con dos acordes implacables de dominante-tónica en *fortissimo*.

7.2. Sonata D. 959: contexto de creación y análisis musical

La *Sonata D. 959* en La mayor se nos aparece como “la compañera luminosa” de la sonata anterior (Massin, 1991, p. 1370), donde el compositor sustituye ahora los tres bemoles (Do menor) por tres sostenidos. Esta obra nos recuerda a los

“Nebensonnen” del ciclo de *Lieder Viaje de Invierno*, en cuanto a sus tintes misteriosos.

En ella volvemos encontrar aspectos típicamente schubertianos en esta última etapa de composición pianística: la concepción orquestal del piano, la utilización del registro grave, el empleo de silencios como ruptura y la tendencia al cromatismo.

Primer movimiento: *Allegro*

Su estructura es de *forma-sonata* (ver tabla 13, anexo 4).

Como vemos en la figura 38 (anexo 2), el Tema A de la exposición recuerda un coral heroico y solemne. Sin embargo, este carácter grandioso se aligera con la aparición de los tresillos del compás nº 7, que generan una fluidez que domina gran parte del movimiento. Los tresillos tienen cierta tendencia a la modulación y el cromatismo, reafirmandose nuevamente en la tónica en el compás nº 13 sobre la dominante de *La*.

El Tema A reaparece con carácter melódico en el compás nº 16 (mano izquierda), para enlazar con un pasaje de transición (cs. 28-54) de carácter modulante constituido por el diseño de tresillos (véase tabla 13, anexo 4). Los tresillos siguen siendo protagonistas hasta el compás nº 52, en el que tenemos la sensación de que, momentáneamente, la tonalidad de Si mayor se asienta, sin embargo Schubert lo resuelve en el compás nº 54, con un pequeño enlace hacia el Tema B en Mi mayor (figura 39, anexo 2).

El Tema B consta de dos secciones. En la primera (cs. 55-81), el tema se presenta como una melodía noble y serena en *pianissimo*, como vemos en la figura 40 (anexo 2) que parece entrecortarse cada cuatro compases por una blanca ligada, que nos produce la sensación de una cierta suspensión.

Una evolución del Tema B aparece en el compás nº 65 dentro del mismo clima dulce de calidez, donde comienzan a aparecer de nuevo los tresillos como hilo conductor de todo el movimiento.

El Tema B (c. 82) se desarrolla acompañado de series de tresillos, ahora en progresiones cromáticas, introduciendo un matiz caótico que transforma totalmente la serenidad inicial del tema. La inestabilidad tonal del pasaje es una constante, hasta que se asienta la tonalidad en el relativo menor (Mi menor) en el compás nº 95 (véase tabla 13, anexo 4). El carácter caótico de esta variación del tema, tiene su punto culminante en el compás nº 105, en el que se produce una definitiva ruptura de la estabilidad del discurso hasta el compás nº 111, a través de una escritura

caracterizada por fulgurantes saltos en ambas manos que juegan con el efecto de disonancia en el bajo.

Tras un compás en silencio, como elemento de brusca ruptura emocional, reaparece la cabeza del Tema B en Mi mayor a modo de recuerdo (c. 113), donde introduce un nuevo diseño, una especie de adorno en octava alta del tercer y cuarto compás del Tema B que podemos observar en la figura 41 (anexo 2). Este motivo será la base del desarrollo y, a partir de él, Schubert crea un mundo expresivo ajeno a todo lo anterior, aspecto que será desarrollado posteriormente con libertades formales por los compositores románticos.

Tras la repetición de la exposición comienza el desarrollo en Do mayor (cs. 130-197), constituido por una elaboración motivica basada en el final de la exposición, volviendo una y otra vez sobre él en diferentes tonalidades (véase tabla 13, anexo 4). Con todo este colorido diverso, Schubert emplea diferentes recursos para que finalmente el motivo desaparezca con la misma sencillez que había aparecido (Massin, 1991).

En el compás nº 184 se prepara la reexposición a través de una modulación a Mi mayor como séptima de dominante de la tonalidad principal (La mayor), y mediante diseños sucesivos de octavas partidas descendentes interrumpidos por el ritmo inicial del Tema A en el bajo (figura 42, anexo 2).

La reexposición (cs. 198), esta vez en *fortissimo*, reafirma el carácter del comienzo con más contundencia aunque sin cambios importantes respecto a la exposición, presentando el Tema B en la tonalidad de La mayor.

La Coda (cs. 331-357) está construida sobre el Tema A en *pianissimo*, introduciendo una nueva sensación de inquietud e incertidumbre con una sorpresiva modulación momentánea a Do mayor (tonalidad del comienzo del desarrollo).

El final aparece subrayado por el recuerdo de los tresillos, esta vez en forma de arpegios en *diminuendo*, que nos conducen a los acordes finales en *pianissimo* para concluir el movimiento igual que en las otras dos “*Sonatas Póstumas*”, preparando el clima del segundo movimiento.

Segundo movimiento: *Andantino*

El segundo movimiento, en Fa sostenido menor, plantea una continuidad con el movimiento anterior, teniendo en cuenta la tonalidad del relativo menor y el *ostinato* en los bajos, apuntado en la Coda del primer movimiento.

Su espíritu se relaciona con el *Adagio* de la sonata anterior. En este movimiento se

observa de nuevo la idea del “camino”, encontrando una cierta relación con el *Lied Pilgerweise D. 789* de 1823 en cuanto a su carácter y clima emocional.

Como muestra la tabla 14 del anexo 4, su estructura es ABA', estando escrita la parte central casi a modo de improvisación (cs. 69-158).

Tal y como vemos en la figura 43 (anexo 2), la primera sección A está construida sobre un canto sereno y de gran sencillez sobre un bajo en *ostinato*, “con un sentimiento de dolorosa lasitud que recuerda lo trágico del *Viaje de Invierno*” (Massin, 1991, p. 1371). El canto se va desarrollando entre las tonalidades de Fa sostenido menor y La mayor con total serenidad, sólo interrumpida por los acordes en *fortepiano* a modo de protesta desesperada (cs. 13, 27, 45 y 59) que van ascendiendo en su tesitura e intensidad emocional, hasta convertirse en obsesivos.

La sección central B aparece como una improvisación, evocando las alucinaciones del universo hoffmaniano. Dicha sección se encuentra al margen del resto del movimiento, sin relación alguna con él, y con una libertad total de organización. La escritura parece estar concebida en un constante *rubato*, sugiriendo los *accelerando* y *ritardando* por medio de la figuración (semicorcheas, tresillos, fusas), tal y como ya hacía Beethoven en sus obras finales. En medio de este caos musical y emocional, Schubert emplea todos los recursos a su alcance: ornamentación escrita, escalas, acordes desplegados, arpeggios, trinos, sucesiones de acordes, octavas partidas y trémolos.

La inestabilidad tonal en la primera sección de este episodio (cs. 69-123) es continua, como podemos apreciar en la tabla 14 (anexo 4).

A partir del compás nº 123, Schubert acentúa aún más ese sentimiento de protesta, reflejado en los continuos saltos en *fortissimo* que parecen reflejar gritos de una angustia desgarradora, como vemos en la figura 44 (anexo 2). Poco a poco la desesperación va mitigándose, la tensión emocional se va disipando para entrar en un auténtico oasis de paz absolutamente fuera del universo en el que nos hallamos inmersos. En el compás nº 147 surge, como de la nada, un pasaje en Do sostenido mayor caracterizado por una gran fluidez y revelándose como elemento conciliador entre los sentimientos encontrados que rigen todo el movimiento (figura 45, anexo 2).

Tras este breve lapso de calma y luminosidad de tan solo 12 compases, se retoma la sección A' con el tema principal en Fa sostenido menor, más enriquecido que la primera vez en las voces del soprano y del tenor, elementos que van desapareciendo poco a poco para concluir casi *perdendosi*, en una sucesión de acordes *arpeggiato*

en *pianissimo* que vuelven a dejar entrever la idea del *Wanderer* o “caminante” que avanza sereno hacia la lejanía.

Tercer movimiento: *Scherzo. Allegro vivace*

El tercer movimiento es un *Scherzo* con *Trío* ABA' (véase tabla 15, anexo 4), que se inicia en la tonalidad principal de La mayor, a través de acordes arpegiados, tal y como terminaba el segundo movimiento, ahora con tono efervescente y luminoso (figura 46, anexo 2). Todo el movimiento emplea una amplia tesitura, en un tono conciliador y una clara intención de desdramatizar respecto a los dos primeros movimientos.

El *Scherzo* A consta de dos secciones, como exponemos en la tabla 15 (anexo 4). En la primera sección (cs. 1-16) se mantiene la tonalidad, exceptuando los compases nº 9 y 10, donde sugiere la modulación momentánea a Sol mayor y Fa mayor dentro de un contexto caprichoso y juguetón. La segunda sección posee una mayor amplitud (cs. 17-79). Comienza en la tonalidad de Do mayor, empleando diseños volátiles en corcheas que fluctúan al unísono en ambas manos, manteniendo la sensación de vivacidad y frescura hasta que ésta es interrumpida bruscamente por una escala en *fortissimo* descendente en la tonalidad de Do sostenido menor (c. 34).

Tras la interrupción producida por un compás en silencio, surge otro nuevo pasaje que sugiere cierto sentimiento de duda y reflexión, recuperando el carácter “scherzando” del comienzo.

En el compás nº 50 reaparece el tema inicial en La mayor, más ampliado que la primera vez enlazando con una pequeña *Codetta* (compases 70-79) basada en el tema de acordes arpegiados que se suceden con vivaces grupos de arpegios de semicorcheas descendentes de carácter conclusivo.

El *Trío* B, con indicación de *Un poco piu lento* y en la tonalidad de Re mayor, consta de dos secciones, y está construido sobre un canto en acordes que se desenvuelve en el registro intermedio mientras el bajo emplea un diseño contrastante en corcheas *staccato*, de carácter irónico, que se desplaza de la zona grave a la aguda, como podemos ver en la figura 47 (anexo 2).

Cuarto movimiento: *Rondó. Allegretto*

Su estructura es de *rondó-sonata* (ABACABA), según se expone en la tabla 16 del anexo 4 con la estructura del movimiento. Al igual que en la sonata anterior, este último movimiento posee una gran extensión. Está caracterizado por su fluidez,

sencillez y autenticidad.

Está basado en dos temas que se complementan y participan de un mismo clima sonoro. El Tema A (cs. 1-16) hace referencia al segundo movimiento de la *Sonata D. 537* en La menor del año 1817 (en este caso el tema está en Mi mayor), como apreciamos en la figura 48 (anexo 2). En la *Sonata D. 959* el tema es presentado de forma más ampliada (figura 49, anexo 2). Este tema se repite, enriquecido por el acompañamiento de tresillos en la mano derecha (c. 17 y ss.), que serán el hilo conductor del movimiento y enlazan con el Tema B, en Mi mayor.

El Tema B, parece derivar de la célula que ya había empleado Schubert en los compases n° 119 y 120 del primer movimiento (figura 50, anexo 2) y que posteriormente transforma a lo largo del mismo (figura 51, anexo 2). Dicho Tema B (cs. 46- 125) comienza, por tanto, con la célula de *dos negras-blanca* (figura 52, anexo 2), al igual que aquélla que Schubert había utilizado como eje principal del desarrollo del primer movimiento.

El Tema B o *Copla 1* es ampliamente desarrollado alternando el canto de una mano a otra, siempre con el acompañamiento de tresillos.

El Tema A o *Estríbillo* reaparece con acompañamiento de tresillos en la manoizquierda (C. 126), cuya cabeza, esta vez en tono menor (c. 142), servirá como comienzo del desarrollo o *Copla 2* (cs. 142-211). Las continuas modulaciones en modo menor del desarrollo o sección C (véase tabla 16, anexo 4), restan luminosidad colorística al tema (en modo mayor), introduciendo nuevos elementos, como las corcheas picadas (c. 146), fulgurantes escalas de semicorcheas (cs. 160, 161, 164 y 165) y bruscos acentos y *sforzandi* (cs. 147, 149, 152, 162, 166, 169, 171, 174, 175 y 176), generando un pasaje de gran tensión y fuerza dramática. Este paroxismo emocional se extiende durante el siguiente pasaje (cs. 179-210), donde los acentos, los diseños de arpegios ascendentes y los cruces de manos son los protagonistas, como vemos en la figura 53 (anexo 2).

La tensión se va disipando poco a poco hacia el compás n° 212, donde reaparece *Estríbillo* en Fa sostenido mayor con carácter dubitativo y de incertidumbre, reforzado por el acompañamiento de corcheas articuladas desembocando en la definitiva entrada del tema en La mayor (c. 221).

La reexposición se desarrolla de idéntica forma a la exposición, manteniendo la tonalidad inicial hasta el compás n° 327, donde los silencios con calderón rompen la estructura momentáneamente para introducir el Tema A o *Estríbillo* en tonalidad primero menor, luego mayor. El *Estríbillo* es interrumpido sucesivamente por

bruscos silencios con carácter suspensivo creando pausas inquietantes y momentos de inestabilidad (Massin, 1991).

La Coda (cs. 349-382), en Presto y en la tonalidad de La mayor, manifiesta un carácter dramático. Está constituida, en su comienzo, por brillantes arpeggios ascendentes, un bajo *marcato* e incisivo (cs. 349- 367) y por un diseño tomado del final del Tema A o *Estríbillo* (véase figura 54, anexo 2).

La sonata concluye con 6 compases en *fortissimo* que recuerdan al comienzo de la sonata, casi de forma cíclica, poniendo de manifiesto la profunda cohesión estructural y emocional de la obra.

7.3. Sonata D. 960: contexto de creación y análisis musical

Se trata, indudablemente, de una de las sonatas más importantes del repertorio para piano de todos los tiempos, y una de las predilectas por los iniciados en Schubert. Su grandiosidad y originalidad, así como su conexión con las dos sonatas anteriores, la convierten en un auténtico testamento póstumo de su malogrado creador.

En ella confluyen el sentimiento trágico y una serenidad resignada, dolente y contemplativa que estará presente en toda la obra. Podemos observar, a lo largo de la sonata, recursos pianísticos típicamente schubertianos de esta última época de composición, como las pausas a modo de ruptura emocional, la escritura orquestal, los cruces de manos y la tendencia al cromatismo.

Primer movimiento: *Molto moderato*

Su estructura es de *forma-sonata* (véase tabla 17, anexo 4).

El primer movimiento de esta sonata está íntimamente ligado al clima del cuarto movimiento de la sonata anterior (*D. 959*), en concreto al Tema B, que recordamos en la figura 52 (anexo 2). El compás de 4/4, la métrica, la armadura con bemoles, la calma del tempo, la melodía en *legato* y el clima de serenidad que observamos en ese ejemplo son elementos comunes al Tema A de la *Sonata D. 960*.

El Tema A, construido con acordes en *legato* sobre un acompañamiento de corcheas, aparece cuatro veces en toda la exposición. La primera de ellas (cs. 1-8), concluye de forma suspensiva sobre la dominante con un trino en el registro grave que aporta un matiz sombrío a la frase musical, como vemos en la figura 55 (anexo 2). El trino está estructuralmente unido al tema, cuyo *Sol bemol* tiene una importante función en

todo el movimiento como elemento clave de su organización. (Massin, 1991).

Tras la pausa del calderón, el tema aparece una segunda vez (cs. 9-19) con carácter más conclusivo, enlazando con un trino medido en el bajo (c. 19) que nos conduce a la tonalidad de Sol bemol mayor. Como señala Massin (1991): “El resurgimiento del tema cuando podíamos considerarlo acabado, da la medida de un tiempo ilimitado (...) y sitúa el tema en un ámbito intemporal. Sólo su conclusión, trino en los graves, lo une a la tierra”(p. 1373).

El Tema A reaparece en la tonalidad de Sol bemol mayor por tercera vez (cs. 19-35), esta vez más desarrollado, en un clima liberador que se refleja tanto en la tonalidad como en el acompañamiento de semicorcheas de la mano izquierda.

En el compás nº 36 resurge el Tema A por cuarta vez (cs. 36-47) en la tonalidad inicial pero más intenso esta vez, con dinámica *forte* y acompañamiento en tresillos, reafirmando así su carácter inicial.

Tras esta cuarta aparición del tema, y con cierta brusquedad, se presenta el Tema B en la tonalidad de Fa sostenido menor, como observamos en la figura 56 (anexo 2).

Este tema no se contrapone al primero sino que lo complementa, participando del mismo ambiente de lirismo *cantabile* en la mano izquierda.

El Tema B se puede dividir en dos partes. En la primera de ellas (cs. 48-80) el tema es ampliamente desarrollado a través de las tonalidades de Si menor, Re menor, Si bemol mayor y Fa mayor. Entre los compases nº 48 y 58 el tema es reforzado por un acompañamiento en tresillos, evolucionando la figuración a semicorcheas a partir del compás nº 59 que otorgan al pasaje mayor fluidez. La segunda parte (cs. 80-101), presenta un diseño de corcheas picadas en tresillos que introduce por primera vez un elemento contrastante de gran vivacidad. Esta nueva parte, tal y como veremos, jugará un papel muy importante en la construcción del desarrollo, transcurriendo por varias tonalidades (véase tabla 17, anexo 4).

La exposición finaliza con una Coda (cs. 102- 117), en la que se combina la serenidad del tema principal con los interrogantes que surgen de las pausas de silencios y calderones. Tras el último calderón, en la tonalidad de Do sostenido mayor, comienza el desarrollo (c. 118).

El desarrollo comienza con la combinación del Tema A en Do sostenido menor y el Tema B en La mayor hasta el compás nº 130, momento en el que aparece la segunda sección del Tema B en la La mayor y con una ligera variación en la figuración de la mano izquierda (véase figura 57, anexo 2). Este diseño, aparece a continuación en las tonalidades de Sol sostenido mayor, Si mayor, Si bemol menor y Re bemol mayor

(c. 149). En el compás n° 150 reaparece la célula de *negra-dos cocheas* de la segunda parte del Tema B (c. 80), que se convertirá a partir de este momento en protagonista, en un contexto de constante modulación (véase tabla 17, anexo 4) en el que desaparece la serenidad del comienzo del movimiento para dejar paso a momentos de inquietud y dramatismo.

La reexposición (c. 215) tiene una estructura semejante a la exposición, presentando como elemento novedoso la enarmonía a Fa sostenido menor sobre el *Sol bemol* (c. 239) alcanzando la tonalidad de La mayor (c. 241), que se mantiene hasta la reaparición del tema A con acordes *forte* (c. 254) como vemos en la figura 58 (anexo 2).

El Tema B aparece ahora en la tonalidad de Si menor (c. 267) modulando a Si bemol mayor a partir del compás n° 293.

La Coda (cs. 321-357), al igual que en la sonata anterior, está caracterizada por los silencios y calderones, apareciendo al final, por tres veces consecutivas, la cabeza del Tema A. Una última aparición del trino de referencia temática en el bajo, surge a modo de despedida: “...el trino es el que tiene la última palabra” (Massin, 1991, p. 1374).

Segundo movimiento: *Andante sostenuto*

El Andante, en Do sostenido menor, tiene una estructura ABA', como puede verse en la tabla 18 del anexo 4.

La sección A (cs. 1-42) comienza con un tema cantado en la región central del piano, con un profundo carácter de resignación que recuerda al Tema A del primer movimiento, esta vez con gran desolación (véase figura 59, anexo 2). Aparece acompañado por un *ostinato* en el bajo a modo de nota pedal, creando un clima que nos sumerge en el universo trágico de algunos *Lieder* del *Viaje de Invierno*, produciendo un efecto de alucinación o hipnosis que nos recuerda la visión de *La ciudad de los Heine-Lieder* (Massin, 1991).

En este caso, es utilizado el cruce de manos para recorrer una extensión de tres octavas, que en ocasiones es incluso más amplia (cs. 9-12). En toda la sección aparece el tema siempre repetido y subrayado por el acompañamiento de forma obsesiva. La tonalidad permanece en Do sostenido menor, excepto en el compás n° 17 donde la nota pedal *Do sostenido* se transforma en *Mi*, modulando a Mi mayor para retornar a Do sostenido menor en el compás n° 30. El tema parece diluirse en triple *pianissimo* para dar paso a la siguiente sección.

En la sección B (cs. 43-89), que comienza en La mayor, como podemos ver en la figura 60 del anexo 2, “(...) se produce el milagro... o el espejismo... el apogeo de estos episodios a cuyo alrededor gira sin descanso la imaginación de Schubert desde hace varios meses(...) (Massin, 1991, p. 1375). Toda esta sección, en un tono más luminoso que la anterior y carácter de himno cantado a modo de *Lied*, nos recuerda al Tema A del primer movimiento, en especial en el compás nº 80 donde modula a Si bemol mayor, tonalidad del primer movimiento (véase figura 61, anexo 2).

Así mismo, encontramos paralelismos entre el tema melódico de la sección B y el Tema A del cuarto movimiento de la *Sonata D. 959* en La mayor, con lo que queda de nuevo patente la coincidencia en el universo poético de las tres “*Sonatas Póstumas*”, como ya habíamos visto en la figura 49 del anexo 2.

La escritura de toda la sección B, se caracteriza por la presencia de una melodía *cantabile* en el registro medio que asciende poco al poco al registro agudo, reforzada por un acompañamiento en semicorcheas en *ostinato* en el bajo y alternando con pasajes cuyo acompañamiento está formado por seisillos en la región central del piano.

Tras un compás de silencios al final de la sección central (de nuevo el elemento de ruptura), se reexpone la sección A, añadiendo tres notas *staccato* a los graves como un recuerdo lejano al trino del primer movimiento de la sonata.

Aparecen dos modulaciones novedosas, Do mayor y Do sostenido mayor, que aportan un sentimiento de luminosidad y esperanza, concluyendo el movimiento con una última transfiguración final del tema en Do sostenido mayor. (Massin, 1991).

Tercer movimiento: *Scherzo. Allegro vivace con delicatezza*

El tercer movimiento, un *Scherzo* con *Trío* ABA' y Coda en $\frac{3}{4}$ (véase tabla 19, anexo 4), presenta un claro contraste con el movimiento precedente, especialmente en cuanto al *tempo* y el carácter tal y como subraya Schubert en su indicación: *Allegro vivace con delicatezza*.

El tema del *Scherzo* (cs. 1-90) tiene un carácter ligero, de gran frescura y ternura. Consta de dos partes (1ª parte cs. 1-16, 2ª parte cs. 17-90). El tema está constituido por una melodía en el registro agudo con acompañamiento de corcheas constante, que le otorga ese sentimiento de frescura y vivacidad (véase figura 62, anexo 2). En el compás nº 33, el carácter picaresco se impone momentáneamente a través de la transformación del segundo compás del tema principal, que se presenta en espejo y

con notas picadas, como vemos en la figura 63 (anexo 2).

Las continuas modulaciones se suceden (véase tabla 19, anexo 4), buscando progresivamente la vuelta del tema en el compás nº 69, con el que termina el *Scherzo*.

El *Trío* (cs. 91-118), en Si bemol menor, contrasta con el *Scherzo* por su carácter sombrío, transmitiendo cierta inquietud que queda reflejada en los pesados acentos a contratiempo de la mano izquierda que vemos en la figura 64 (anexo 2).

Consta de dos partes. (1ª parte cs. 91-100, 2ª parte cs. 101-118). Como podemos observar en el ejemplo anterior, el tema se presenta armonizado en el registro grave, insistiendo sobre la dominante.

Tras la vuelta al *Scherzo*, el movimiento finaliza con una pequeña Coda de cuatro compases constituida por tres acordes sobre la tónica en *pianissimo*.

La ambigüedad entre la aparente serenidad del *Scherzo* y el misterio inquietante del *Trío* reflejan un sentimiento de cierta crudeza, que tendrá su continuidad en el cuarto movimiento.

Cuarto movimiento: *Allegro ma non troppo*

Tiene estructura de *rondó*, tal y como mostramos en la tabla 20 del anexo 4. Está escrito en compás de 2/4.

Está constituido por tres temas. El Tema A o *Estríbillo* comienza con una blanca en octava con indicación de *fortepiano*, representando una “llamada” al igual que ocurría en el *Impromptu D. 899 nº 1* (véase figura 65, anexo 2). Resulta interesante señalar que, aunque la tonalidad del cuarto movimiento de esta sonata es Si bemol mayor, el tema comienza en Do menor -al igual que el *Impromptu*-, modulando a Si bemol mayor en los cuatro últimos compases, recurso que también se ha observado en algún ejemplo de Beethoven (véase figura 66, anexo 2). Ello proporciona una sensación de ambigüedad e indecisión, aspectos que serán protagonistas de todo el movimiento que permanecerá siempre vinculado a esta “llamada”.

El Tema A aparece primero en el registro medio y después una octava más alta, repitiéndose de nuevo de la misma forma aunque ligeramente modificado para enlazar a través de tres acordes con el Tema B o *Copla 1*, en Fa mayor (figura 67, anexo 2).

El Tema B (cs. 86-155) es cantado ampliamente, con una escritura que recuerda a la propia del *Lied* y que también podemos encontrar en algunos de los *Impromptus* del compositor. Está constituido a partir de una melodía *cantabile* en la voz del

soprano en negras, reforzada por los bajos y acompañada por un diseño de semicorcheas en el contralto, lo que nos recuerda de nuevo la idea del “caminante” o *Wanderer*.

Tras un silencio brusco de dos compases, aparece el Tema C, (cs. 156-224) en Fa menor con un dramatismo desbordante, como vemos en la figura 68 (anexo 2).

Se trata de una sucesión de acordes en *fortissimo* seguidos de un diseño de escalas descendentes que, tras culminar de nuevo su expansión a través de acordes en *crescendo*, se desarrolla con un acompañamiento en semicorcheas que recuerda al Tema B.

El carácter de este tema nos recuerda a una cabalgada, aspecto típicamente schubertiano que ya aparecía en la *Sonata D. 958* en Do menor. A partir del compás nº 186, la figuración del acompañamiento aparece en forma de tresillos, recordándonos la atmósfera del cuarto movimiento de la *Sonata D. 959* (Gherzi, 2009).

El Tema A se reexpone en la segunda mitad del compás nº 224, conduciéndonos a una elaboración dramática y modulante del mismo tema en el compás nº 255 (véase tabla 20, anexo 4).

El Tema B aparece en el compás nº 360, ahora en Si bemol mayor y el Tema C en el compás nº 430, en Si bemol menor.

A partir del compás nº 490 reaparece el motivo de la “llamada” del Tema A con cierto carácter fúnebre, esta vez descendiendo cromáticamente en *diminuendo* e interrumpiendo el discurso, como vemos en el ejemplo de la figura 69 (anexo 2).

Tras un calderón en el compás nº 513 comienza la Coda *Presto* (Si bemol mayor), basada en la cabeza del Tema A y con las habituales interrupciones de silencios, si bien esta vez el carácter es más vital y mayor decisión. Schubert parece afrontar el dramatismo con una profunda entereza ante la aceptación del destino, sentimiento y valor humanístico que ya adelantaba Beethoven en su última sonata, la *Op. 111*.

8. Conclusiones

El presente estudio se ha centrado en la búsqueda de relaciones entre las tres últimas sonatas para piano de Beethoven y Schubert, no sólo desde el punto de vista puramente analítico y formal, sino que alcanza a estudiar los aspectos humanísticos subyacentes en el repertorio señalado.

Como hemos visto en nuestros análisis, La *Sonata Op. 109*, muy condensada en sus

dos primeros movimientos, alcanza su máxima expresión en el tercer movimiento. La brevedad del Tema A del primer movimiento, se trunca de forma repentina en el Tema B que, a modo de recitativo, confiere una nueva dimensión a la retórica sonatística. Los rasgos contrapuntísticos del segundo movimiento así como el desasosiego interno anticipan, casi como una premonición, el universo *schumanniano*.

El punto culminante de la sonata es, sin duda, el tema con variaciones del tercer movimiento. El tema es un canto noble e intimista que reaparece como conclusión del tercer movimiento a modo de epílogo, aunque no constituye un cierre definitivo, aspecto que se pone de manifiesto al comienzo de la *Sonata Op. 110*, que parece surgir del mismo contexto emocional con el que se despide su predecesora.

El mensaje de la *Sonata Op. 110* es complejo y lo que al final, para unos intérpretes, es símbolo de armonía interior, religiosidad consumada y paz emocional, para otros es la aceptación final de un destino (elemento que también aparece en las últimas sonatas de Schubert), en el que la protesta no es ya desgarrada, por lo que resulta quizás más trágica. De todas formas, el drama no parece quedar resuelto al final de la sonata, siendo el comienzo de la siguiente, la *Sonata Op. 111*, una descarnada e imponente vuelta súbita al sentimiento y carácter de protesta que concluye, al final de las variaciones del segundo movimiento, con una más clara aceptación final del drama y un adiós que, por tierno que resulte, no deja de ser trágico.

Tanto la tonalidad (Do menor) como el carácter dramático del comienzo de la *Sonata D. 958* nos recuerdan inevitablemente al último Beethoven: el discurso de sentimiento épico y el entorno dramático en que se desenvuelve la sonata, con cierto aire de protesta, permanecen presentes a lo largo de toda la obra. El segundo movimiento, está basado en varios temas que se van alternando, donde, a partir del segundo episodio, Schubert lleva aún más lejos el dramatismo que caracteriza la sonata. Observamos en nuestros análisis que el tercer tiempo presenta el único *Minuetto* de las tres últimas sonatas. El *Trío* se caracteriza por su ritmo entrecortado y el protagonismo de los silencios (elemento de ruptura). El cuarto movimiento, con ritmo de *tarantella*, parece recordarnos el universo de las cabalgadas de algunos de los *Lieder* del compositor.

La *Sonata D, 959* comienza en tono heroico, si bien este carácter se aligera rápidamente. El Tema B, melodía noble y serena, se va desarrollando dentro de un clima de caos emocional.

Este contexto caótico llevado a su máxima expresión, aparecerá en la parte central

del segundo movimiento, a modo de improvisación en un contexto emocional de alucinación al más puro estilo hoffmaniano, que por ello se convierte en uno de los momentos más sobrecogedores de su producción sonatística. El tercer movimiento, *Scherzo*, aparece con un tono luminoso y refrescante con una clara intención de relajar el dramatismo precedente.

En el cuarto movimiento, que comienza con una melodía liederística, podemos destacar la continua fluidez, conseguida a través del empleo constante de tresillos dentro de un contexto de gran dramatismo, velado por la aparente luminosidad.

El primer movimiento de la *Sonata D. 960* surge inmerso en el lirismo sereno del segundo tema de la *Sonata D. 959*. Schubert, dentro de un clima de gran serenidad y calma. Se trata de un movimiento de grandes dimensiones, del que emana una serenidad resignada y aceptada, y por ello mucho más dolorosa, como se trasluce a lo largo de toda la sonata. Momentos de inquietud, dramatismo, vivacidad fugaz y sosiego se intercalan a través de todo el movimiento, que concluye con el tema principal sugiriendo a nivel expresivo una sensación de despedida, preparando el clima en el que comienza el siguiente movimiento. El segundo movimiento, de carácter resignado, nos sumerge en la tragedia de algunos *Lieder* del *Viaje de Invierno*, también de 1828. El tercer movimiento, *Scherzo*, de gran delicadeza y frescura, contrasta con el Trío, de carácter más sombrío y una cierta inquietud. El cuarto movimiento, *Rondó*, comienza sugiriendo una “llamada” en la dominante de Do menor, a pesar de que el movimiento está escrito en Si bemol mayor, predominando así la sensación de ambigüedad e indecisión. El movimiento concluye, sin embargo, dentro de un espíritu de gran vitalidad y decisión.

Tras estas reflexiones obtenidas de los análisis podemos concluir que, Beethoven, tras un largo tránsito por el género de la sonata, en la que alcanza la máxima maestría en construcción formal y potencial expresivo, parece refugiarse en estas últimas obras en un ámbito intimista en el que la desmembración formal y la economía de recursos compositivos conducen a abismos recónditos de expresión. En ellos, la música parece buscar -más que anteriormente- una temática universal, en lugar de servir de vehículo de transmisión a un temperamento imponente y a una pasión desbordante. Las líneas se estilizan, el sentimiento de protesta se suaviza, la ira parece dar paso a la melancolía y la aceptación del inevitable destino parece asumirse.

Existen dos momentos especialmente significativos de confluencia con Schubert desde la óptica humanista. El primero de ellos sería la referencia a la *amabilità* al

comienzo de la *Sonata Op. 110*. Es éste uno de los ideales del Clasicismo Humanista, que permanece siempre presente en el pensamiento schubertiano.

La capacidad de amar y ser amado por los demás es un ideal humanístico que parece una constante en el vehículo expresivo de esta sonata, y por extensión en las *Op. 109* y *111*, y no se desvanece ni siquiera tras la desolación de los *Ariosi*, renaciendo (*poco a poco vivente*) a partir del *fugato*, cuyo tema se desprende de ese sentimiento inicial. El otro punto de encuentro, profundamente humano, lo situaríamos en el ámbito del contraste tonal mayor-menor del segundo movimiento de la *Sonata Op. 111*, ya evidente en la Coda del primer movimiento, y en conjunto, en las variaciones de la *Arietta*. La música parece, al final, diluirse en un adiós, que será el definitivo para la sonata clásica como género, y en que Beethoven parece aceptar un destino, al más puro estilo schubertiano.

Schubert no posee, como Beethoven, un concepto arquitectónico de la sonata. Sus sonatas no se construyen, sino que surgen, como en un estado de la mente generador de acontecimientos, y ésto es lo que debemos tratar de reflejar. Schubert es, por tanto, un caso muy especial en la Historia de la Música. Si bien es cierto que en el posterior Romanticismo el devenir personal del compositor le sitúa frecuentemente como un ser que es específicamente “él mismo” -centrado en sus pasiones, frustraciones, avatares o sentimientos individuales- Schubert sin embargo se nos presenta sobre todo como un semejante, un ser sumamente cercano, casi nuestro, cuyas vicisitudes, por íntimas que puedan ser, sentimos también como nuestras. Sus alusiones constantes a la vida como un “camino” o a la muerte como límite triste pero no necesariamente trágico, se producen en un entorno de globalidad que parece aludirnos a todos. La evidencia directa y cordial de que coincidimos con Schubert y de que él, en su genialidad, da forma y mueve en nosotros aquello que tenemos latente o semilúcido, siendo una de las principales características de su música la constante movilidad emocional. Schubert pasa de la protesta a la resignación, de la pena a la alegría, de la desesperanza a la esperanza, y lo hace sin la menor sensación de incoherencia, porque su protesta ya tiene en sí misma algo de resignación, su alegría encierra la pena (como sentimiento finito) y la desesperanza espera ser comprendida y compartida en un acto de amor hacia los demás, que es en sí mismo la suprema esperanza y la verdadera esencia de la *humanitas*.

A modo de resumen de este apartado, enumerar las ideas principales a las que hemos llegado tras haber profundizado en este estudio. Existe una relación humanística más allá de la coincidencia temporal entre las últimas sonatas para

piano de Beethoven y las de Schubert, tanto en el trasfondo conceptual como espiritual de la música.

Estas ideas se concretran, principalmente, en la transmisión de una serie de valores humanos y éticos que se transmiten a través de sus sonatas y aparecen comunes a ambos compositores, si bien cada uno de ellos emplea recursos compositivos y pianísticos individualizados. En este ámbito, debemos incidir en la idea de que la música, como hemos podido comprobar, sólo puede ser racionalizada hasta cierto punto, a través del análisis musical y formal, sin embargo el fenómeno musical es inherente a la implicación emocional y movilidad espiritual del intérprete, por lo que a pesar de su objetivación no pueden coexistir dos interpretaciones exactamente iguales desde el mismo momento en que el sonido comienza a manifestarse.

8.1. Prospectiva

La naturaleza interpretativa de este trabajo de investigación nos ha llevado a una serie de conclusiones que, si bien están fundamentadas en el rigor científico e intelectual, dejan abiertas futuras líneas de investigación en el ámbito del análisis interpretativo. Teniendo en cuenta que cada intérprete aporta un grado de emocionalidad y subjetividad al rigor objetivo de la partitura, este trabajo servirá como base objetiva para futuras investigaciones, acerca de obras musicales como los *Impromptus*, los *Momentos Musicales* de Schubert o la *Sonata Op. 106 "Hammerklavier"* de Beethoven, entre otras.

9. Bibliografía

Referencias bibliográficas empleadas

- Ansermet, E. (1989). *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*. Paris: Robert Laffont.
- Cicerón, M. T. (1945). *De Officiis, Liber secundus*. Madrid: Editorial Gredos.
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Música.
- Fubini, E. (2005). *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gherzi, A. (2009). *La Sonata per pianoforte nel 1700 e 1800*. Varese. Zecchini Editore.

- Jaime, F. (2014). *Testamento Beethoveniano, notas al programa*. Jornadas de piano Luis G. Iberní. Oviedo.
- Jaspers, K. (1953). *La razón y sus enemigos en nuestro tiempo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Mann, Th. (2007). *Doktor Faustus*. Barcelona: Edhasa.
- Massin, B. (1991). *F. Schubert. Biografía*. Madrid: Ediciones Turner S. A.
- Massin, J. Y B. (2011). *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Ediciones Turner S. A.
- Pajares, R. L. (2014). *Historia de la Música en 6 bloques, bloque 6 Ética y Estética*. Madrid: Visión Libros, S. L.
- Reverter, A. (1992). *Ciclo Sonatas para piano de Schubert*.
- Rosen, Ch. (2015). *El Estilo Clásico*. Madrid: Alianza Música.
- Rosen, Ch. (2010). *Formas de Sonata*. Madrid: Mundimúsica ediciones.
- Rosen, Ch. (2006). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Música.
- Séneca, L. A. (2012). *Cartas a Lucilio*. Barcelona: Editorial Juventud.
- Vizoso, F. (1997). *El Humanismo, los Humanismos y los Saberes Positivos*. Y otros escritos. Gijón: Real Instituto Jovellanos.

Referencias bibliográficas consultadas

- Brendel, A. (1989). *Schubert's Last three Piano Sonatas*. RSA Journal, 137 (5395).
- Brown, M. J. E. (1975). *Schubert's Piano Sonatas*. Hove: Musical Times Publications Ltd.
- Chiantore, L. (2009). *Los ejercicios técnicos de Beethoven*. (Tesis doctoral). Universitat Autònoma, Barcelona. Recuperada de <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=842352>
- Czerny, C. (1963). *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen klavierwerke*. Viena: Universal Edition.
- Dahlhaus, C. (1993). *Ludwig van Beethoven: Approaches to his Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Gibbs C. H. y Solvik M. (2014). *Franz Schubert and His World*. Princeton: Princeton University Press.

- Kalischer, A. C. (1972). *Beethoven's letters*. New York: Dover Publications, INC.
- Kinderman, W. (2009). *Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
- Kinderman, W. (1998). *Beethoven y la variación. El reto de Prometeo. Quodlibet, revista de especialización musical*, 12, 77-97.
- Metzger, H. y Riehn R. (2003). *Beethoven. El problema de la interpretación*. Amsterdam. Idea Books.
- McKay, E. N. (1998). *Franz Schubert: A Biography*. Oxford: Oxford University Press.
- Nettheim, N. (1991). How the Young Schubert borrowed from Beethoven. *The Musical Times*, 132 (1781).
- Paumgartner, B. (1992). *Franz Schubert*. Madrid: Alianza Música.
- Pelé. A. (2006). *Filosofía e Historia en el fundamento de la dignidad humana*. (Tesis doctoral). Universidad Carlos III, Madrid. Recuperada de http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/3052/Tesis_Pele.pdf?sequence=7
- Quintana, A. M. (2009). Las extraordinarias variaciones del Op. 111. Motivos adornianos en cuanto al estilo tardío de Beethoven. *Revista de Filosofía y teoría política*, (40). Recuperado de <http://www.rfytp.fahce.unlp.edu.ar/>.
- Rosenblum, S. P. (2011). Tempo rubato. La utilización del rubato en la música de los siglos XVIII al XX. *Quodlibet, revista de especialización musical*, 19, 26-44.
- Rothstein, W. (2002). *El análisis y la interpretación musical. Quodlibet, revista de especialización musical*, 24, 22-48.
- Schindler, A. F. (1966). *Beethoven as I knew him*. London: Faber and Faber Ltd.
- Sckowronek, T. (2010). *Beethoven the Pianist*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sestelo Lonqueira, E. (2012). *Humanismo y música: propuesta formativa y de transformación social*. Madrid: CEU Ediciones.
- Solomon, M., (2004). Beethoven. Más allá del Clasicismo. *Quodlibet, revista de especialización musical*, 30, 146-161.
- Tovey. D. F. (1999). *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. London. ABRSM Publishing.

- Webster, J., (1997). La forma sonata en Schubert y la primera madurez de Brahms (II). *Quodlibet, revista de especialización musical*, 9, 40-71.

Referencias web consultadas

- *András Schiff Beethoven Piano Sonatas Lecture-recitals*. (06/2004). [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FTV9SYMGOXU>
- *András Schiff Beethoven Piano Sonatas Lecture-recitals*. (06/2004). [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cprdo5j9do>
- *András Schiff Beethoven Piano Sonatas Lecture-recitals*. (06/2004). [Video]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=hQBq8_5lCEY

ANEXO 1. Ejemplos musicales: sonatas de Beethoven



Figura 1. Beethoven: Sonata Op. 109, 1^o mov: Tema A, (cs. 1-5).

Musical score for measures 15-21 of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 109. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. The tempo and mood are marked 'p dolce'. The right hand features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the left hand has a simpler accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'ritard.', 'dimin.', and 'cresc.'.

Figura 2. Beethoven: Sonata Op. 109, 1^o mov: Transición al desarrollo, (cs. 15-21)

Musical score for the first eight measures of the second movement of Beethoven's Sonata Op. 109. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. The tempo and mood are marked 'ff'. The right hand features a melody with many slurs, while the left hand has a steady accompaniment of eighth notes.

Figura 3. Beethoven: Sonata Op. 109, 2^o mov: Tema A (cs. 1-8)

Musical score for measures 43-49 of the second movement of Beethoven's Sonata Op. 109. The score is in treble and bass clefs, with a key signature of three sharps and a 3/4 time signature. The tempo and mood are marked 'p'. The right hand features a melody with many slurs, while the left hand has a steady accompaniment of eighth notes.

Figura 4. Beethoven: Sonata Op. 109, 2^o mov: Tema B (cs. 43-49)



Figura 5. Beethoven: Sonata Op. 109, 3^o mov: Tema A (cs. 1-16)



Figura 6. Beethoven: Sonata Op. 110, 1^o mov: Tema A (cs. 1.5)



Figura 7. Beethoven: Sonata Op. 110, 1^o mov: Tema B (cs.20-23)



Figura 8. Beethoven: Sonata Op. 110, 1^o mov: ascensión luminosa (cs. 25-27)



Figura 9. Beethoven: Sonata Op. 110, 1^o mov: Tema A (cs.56-59)



Figura 10. Beethoven: Sonata Op. 110, 2^o mov: Tema A (cs. 1-21)



Figura 11. Beethoven: Sonata Op. 110, 3^o mov: 1^a sección (cs. 1-3)



Figura 12. Beethoven: Sonata Op. 110, 3^o mov: Fuga (cs. 1-5)



Figura 13. Beethoven: Sonata Op. 110, 3^o mov (cs. 174 - 175)



Figura 14. Beethoven: Sonata Op. 111, 1^o mov: Introducción (cs. 1-2)



Figura 15. Beethoven: Sonata Op. 111, 1^o mov: Tema A (cs. 19-23)



Figura 16. Beethoven: Sonata Op. 111, 1^o mov: Desarrollo (cs. 35-38)



Figura 17. Beethoven: Sonata Op. 111, 1^o mov: Tema B (cs. 50-54)

Figura 18. Beethoven: Sonata Op. 111, 1^o mov: Progresión ascendente (cs. 105-115)

Figura 19. Beethoven: Sonata Op. 111, 2^o mov: Tema (cs. 1-16)

Figura 20. Beethoven: Sonata Op. 111, 2^o mov: Nuevo diseño (cs. 96-97)

Figura 21. Beethoven: Sonata Op. 111, 2^o mov: Cadencia sobre trino (cs. 106-113)



Figura 22. Beethoven: Sonata Op. 111, 2^o mov: Final (cs. 175-177)

ANEXO 2. Ejemplos musicales: sonatas de Schubert



Figura 23. Schubert: El Canto del cisne, Lied n° 2: Introducción (cs. 1-5)



Figura 24. Schubert: Sonata D. 958, 1° mov: Tema A (cs. 1-6)



Figura 25. Beethoven: 32 Variaciones Woo 80, Tema (cs.1-8)



Figura 26. Schubert: Sonata D. 958, 1° mov, Variación sobre el Tema B (cs. 67-68)



Figura 27. Schubert: Momento Musical D. 780 n° 4, comienzo (cs. 1-5)



Figura 28. Schubert: Sonata D. 958, 1^o mov: Tema nuevo del desarrollo (cs. 117-120)



Figura 29. Schubert: El Canto del Cisne, Lied n^o 11 (cs. 1-3)



Figura 30. Schubert: Sonata D. 958, 2^o mov: Tema A (cs. 1-4)



Figura 31. Schubert: Sonata D. 958, 2^o mov, Tema B (cs. 38-39)



Figura 32. Schubert: Sonata D. 958, 3^o mov, Tema (cs. 1-12)



Figura 33. Schubert: Sonata D. 958, 3^o mov: Trío (cs. 42-50)



Figura 34. Schubert: Sonata D. 958, 4^o mov: Tema A (cs. 1-4)

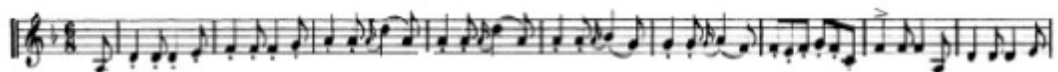


Figura 35. Schubert: Cuarteto La Muerte y La Doncella D. 810, Final



Figura 36. Schubert: Sonata D. 958, 4^o mov : Tema B (cs.113-120)



Figura 37. Schubert: Sonata D. 958, 4^o mov: Desarrollo C (cs. 246-250)



Figura 38. Schubert: Sonata D. 959, 1^o mov: Tema A (cs. 1-6)



Figura 39. Schubert: Sonata D. 959, 1^o mov, transición al Tema B (cs. 52-55)



Figura 40. Schubert: Sonata D. 959, 1^o mov: Tema B (cs. 55-59)



Figura 41. Schubert: Sonata D. 959, 1^o mov: Variación Tema B (cs. 121-122)

Figura 42. Schubert: Sonata D. 959, 1^o mov: preparación de reexposición (cs. 190-199)

Figura 43. Schubert: Sonata D. 959, 2^o mov: Tema A (cs. 1-8)

Figura 44. Schubert: Sonata D. 958, 2^o mov (cs. 122-124)

Figura 45. Schubert: Sonata D. 959, 2^o mov (cs. 147-151)

Figura 46. Schubert: Sonata D. 959, 3^o mov: Tema (cs. 1-8)



Figura 47. Schubert: Sonata D. 959, 3^o mov: Trío (cs. 80-87)



Figura 48. Schubert: Sonata D. 537, 2^o mov: Tema A (cs. 1-8)



Figura 49. Schubert: Sonata D. 959, 4^o mov: Tema A (cs. 1-4)



Figura 50. Schubert: Sonata D. 959, 1^o mov (cs. 119-120)



Figura 51. Schubert: Sonata D. 959, 1^o mov, célula transformada (cs. 121-122)



Figura 52. Schubert: Sonata D. 959, 4^o mov: Tema B (cs. 46-48)



Figura 53. Schubert: Sonata D. 959, 4^o mov: Desarrollo (cs. 179-182)



Figura 54. Schubert: Sonata D. 959, 4^o mov: Coda (cs. 368-372)



Figura 55. Schubert: Sonata D. 960, 1^o mov: Tema A (cs. 1-9)



Figura 56. Schubert: Sonata D. 960, 1^o mov: Tema B (cs. 47-52)



Figura 57. Schubert: Sonata D. 960, 1^o mov: Desarrollo (cs. 131-134)



Figura 58. Schubert: Sonata D. 960, 1^o mov: Tema A Rexpresión (cs. 253-255)



Figura 59. Schubert: Sonata D. 960, 2º mov: Tema A (cs.1-4)



Figura 60. Schubert: Sonata D. 960, 2º mov: Sección B (cs. 43-46)



Figura 61. Schubert: Sonata D. 960, 2º mov (cs. 80-81)



Figura 62. Schubert: Sonata D. 960, 3º mov: Tema (cs. 1-4)



Figura 63. Schubert: Sonata D. 960, 3º mov, Tema en espejo (cs. 35-38)



Figura 64. Schubert: Sonata D. 960, 3º mov: Trío (cs. 91-96)



Figura 65. Schubert: Impromptu D. 899 n° 1 (cs. 1-5)



Figura 66. Schubert: Sonata D. 960, 4^o mov: Tema A (cs. 1-10)



Figura 67. Schubert: Sonata D. 960, 4^o mov: Tema B (cs. 95-99)



Figura 68. Schubert: Sonata D. 960, 4^o mov: Tema C (cs. 156-167)



Figura 69. Schubert: Sonata D. 960, 4^o mov (cs. 491- 503)

ANEXO 3. Tablas esquemáticas del análisis musical: Beethoven

Tabla 1. Sonata Op. 109 en Mi mayor, Beethoven. Primer movimiento: Vivace.

Compases

1.....8.....15.....48.....57.58.....65.....99						
Tema A <i>Vivace</i>	Tema B <i>Adagio espressivo</i>	Tema A con modulaciones – <i>Tempo primo</i>		A´	B´	Coda
Mi M	Do # m hacia Si M	Si m Sol # m Si M Re # m Si M		Mi M	Fa # m Mi M Do M Mi M	Mi M Do #m Fa # m Mi M
EXPOSICIÓN		DESARROLLO		REEXPOSICIÓN		

Tabla 2. Sonata Op. 109, Beethoven. Segundo movimiento: Prestissimo.

Compases

1..... 24.25.....42.43.....65.66.....104.105.....119.120.....131.132.....169.170.....177								
Tema A	Puente	Tema B		Diseños contrapuntísticos	A´	Puente	B´	Coda
Mi m	Mi m V de Si m	Si m	Si m	Si M Do M V de Si m	1ª frase	Do M Si m La m Si m	Fa M Mi m	Mi m
EXPOSICIÓN				DESARROLLO	REEXPOSICIÓN			

Tabla 3. Sonata Op. 109, Beethoven. Tercer movimiento: Andante molto cantabile ed espressivo.
Compases

1.....16 1.....16 1.....16.....32 1.....32 1.....8.....16 1.....40 1.....16...17.....fin

Tema	Variación 1	Variación 2		Variación 3	Variación 4		Variación 5	Variación 6	
Cs 3/4	Cs 3/4	Cs 3/4		Cs 2/4	Cs 6/8		Cs 2/2	Cs 3/4, 9/8, 3/4	
Mi M	Mi M	1ª mitad	2ª mitad	Mi M	MiM Sol # m Fa # m Mi M		Mi M	1ª sección	2ª sección
		Mi M	Si M Mi M Sol # m Mi M Fa # m Mi M					Mi M	Fa # m Mi m Fa # m Mi M Sol # m Mi M
Escritura coral y camerística	belcantista	<i>leggiero</i>	<i>cantabile</i>	dos voces	1ª estrofa arabescos	2ª estrofa Trémolo lento	<i>fugato</i> - ritmo <i>marcato</i> carácter lírico	Tema 3/4 figuración menor	Arpeggios con trino. Tema, epílogo.

Tabla 4. Sonata Op. 110 en La bemol mayor, Beethoven. Primer movimiento: Moderato cantabile molto espressivo.
Compases

1.....11.12.....19.20.....34.....39.40.....55.56.....69.70.....76.77.....92.93....104

Tema A	Puente	Tema B	Coda	Elemento temático del Tema A	A'	Puente	B'	Coda
La b M	La b M	Mi b M	Mi b M	Fa m Re b M Si b m	La b M	Mi M (Fa b M)	Mi M La b M	La b M
EXPOSICIÓN				DESARROLLO	REEXPOSICION			

Tabla 5. Sonata Op. 110, Beethoven. Segundo movimiento: Allegro molto.

Compases

1.....40.41.....95.96.....143.144.....158

Tema principal	Motivo de corcheas descendentes	Tema principal - elementos suspensivos	Coda
Fa m	Re b M Sol b M Mi b m Re b M	Fa m	Fa m Fa M
A	B	A'	

Tabla 6. Sonata Op. 110, Beethoven. Tercer movimiento: Adagio ma non troppo.

Compases

1.....3.....8.9.....26.27.....113.114.....136.137.....213

ADAGIO y RECITATIVO	ARIOSO	FUGA	ARIOSO	FUGA
Si b m La b m Mi M La b m	La b m Do b M Re b m La b m	La b M Sol m	Sol m Sol M	La b M Do m La b M
Dramatismo	Equilibrio-fuerza	Solidez-fortaleza	Abatimiento	Inquietud-entereza

Tabla 7. Sonata Op. 111 en Do menor, Beethoven. Primer movimiento: Maestoso.

Compases

1.....10.....16.17.....28.....39.....47.48.....49.50.....54....69.70.....91.92.....99....113.114.....115.116...131.132..146...158

Introducción		Tema A			Puente	Tema B		Cabeza Tema A	A'		Puente	B'		Coda
1ª sec.	2ª sec.	1ª sec.	2ª sec.	3ª sec.	Re b M 7ª dim. sobre Re	Meno Allegro	Tpo	Doble Fuga	2ª sec.	3ª sec.	La b M 7ª dim. sobre Do	Meno Allegro	Tpo.	Do m Fa m Do M
Do m	Do m (sobre el V grado)	Do m				La b M	Sol m Do m		Do m	Fa m		Do M V de Fa m	Fa m Do m	
Car. desgarrado	espectación	<i>fugato</i>	Acom. armónico	Tex. de doble fuga	<i>marcato</i>	lírico	mi- litar	<i>fugato</i>	8ªs y acom. armó nico	fuga	<i>marcato</i>	lírico	mili- tar	Poco a poco calm.
EXPOSICIÓN								DESARROLLO	REEXPOSICIÓN					

Tabla 8. Sonata Op. 111, Beethoven. Segundo movimiento: Arietta. Adagio molto semplice e cantabile.

Compases

1.....16.17.....32.33.....48.49.....63.64.....96.....130.....177

Tema	Variación 1	Variación 2	Variación 3	Variación 4	Pasaje fuera de la forma	Tema transformado
Do M					Do M, Do m, La b M, Sol M, Fa M, Mib M, Do m, Si b m La b M	Do M
Contemplativo	Fluidez	Fluidez	Éxtasis emocional	Introspección	Contenido espiritual	Majestuosidad y despedida

ANEXO 4. Tablas esquemáticas del análisis musical: Schubert

Tabla 9. Sonata D. 958 en Do menor, Schubert. Primer movimiento: Allegro.

Compases

1.....13.14....20.21.....38.39.....85.....98.99.....159.160..... 179.180.....187.188.....234.....248.249..274										
Tema A		Puente	Tema B	Codetta	Motivos tomados de la exposición- nuevos motivos	Tema A	Final del puente	Tema B	Codetta	Coda final
1ª sec.	2ª sec.	Do m	Mi b M	Mi b M	La b M, Si b M, Do m.	1ª sec.	2ª sec.	Do M	Do M	Do m
Do m		Mi b M	Mi b m	Mi b M	Re m, La b M, Si b M, Re bm, Do M.	Do m		Do m	Do m	Do M
EXPOSICIÓN					DESARROLLO	REEXPOSICIÓN				

Tabla 10. Sonata D. 958, Schubert. Segundo movimiento: Adagio.

Compases

1.....27.28.....42.43.....69.70.....93.94.....115					
Tema A		Tema B	A'	B'	A'
La b M		Mim Sol m Do m La b M	La b M La M Re m Mi b M	Fa m	La b M
Serenidad		Dramatismo	Car. marcial	Dramatismo y vehemencia	Car. marcial

Tabla 11. Sonata D. 958, Schubert. Tercer movimiento: Menuetto. Allegro.

Compases

1.....12.13.....41.42.....51.52.....77.1.....12.13.....41

A		B		A'	
1ª sección	2ª sección	1ª sección	2ª sección	1ª sección	2ª sección
Do m-Mi b M	Mi b M Do m	La b M	Mi b M Mi bm Sol b M La b M	Do m-Mi b M	Mi b M Do m

Tabla 12. Sonata D. 958, Schubert. Cuarto movimiento: Allegro.

Compases

1.....93.94.....112.113.....212.213.....242.243.....428.....478.479.....498.499.....598.599.....660.....717

ESTRIBILLO A		COPLA 1 B		COPLA 2 C	ESTRIBILLO A		COPLA 3 (1) B		ESTRIBILLO A (Coda)
Do m-DoM Re b M	Transición	Do # m La m Do M Do m Mi b m	Transición	Si M- Inestabilidad tonal	Do m-Do M	Transición	Si b m	Transición	Do m Re b M Fa m Re b M Do m
	Re b M		Inestabilidad tonal			Re b M Si b M		Inestabilidad tonal	

Tabla 13. Sonata D. 959 en La mayor, Schubert. Primer movimiento: Allegro.

Compases

1.....27.28.....54.55.....81.82.....129.130.....197.198.....230.231.....255.256.....282.283.....330.331.....357									
Tema A	Puente	Tema B		Diseño adornado del Tema B	A´	Puente	B´		Coda
La M	Do M La b M Mi m La m V de Mi M	1ª sec.	2ª sec.	Do M, Si M, Do M, Si M, Do M, La m, Mi m, Si m, Sol M, La m, Do M, Do m, La m, V de La M.	La M	Re b M La M V de La M	1ª sec.	2ª sec.	La M Do M La M
		Mi M	Inestabilidad tonal			La M	Inestabilidad tonal		
EXPOSICIÓN				DESARROLLO		REEXPOSICIÓN			

Tabla 14. Sonata D. 959, Schubert. Segundo movimiento: Andantino.

Compases

1.....68.69.....158.159.....202		
A	B	A´
Fa # m La M Fa # m	Do M, Do m, Mi m, Fa m, Fa # m, Do # m, Mi m , Do # m, Do # M y V de Fa # m.	Fa # m L aM Fa # m
Canto sereno	Carácter improvisatorio	Serenidad-Perdendosi

Tabla 15. Sonata D. 959, Schubert. Tercer movimiento: Menuetto. Allegro vivace.

Compases

1.....16.17.....79.80.....87.88.....11.1.....16.17.....79

A			B		A'		
1ª sección		2ª sección	1ª sección	2ª sección	1ª sección		2ª sección
La M Sol M Fa M La M		Do M Do # m La M Re M Do M La M	Re M	Re m Fa M Re M V de La M	La M Sol M Fa M La M		Do M Do # m La M Re M Do M La M
		Codetta La M					Codetta La M

Tabla 16. Sonata D. 959, Schubert. Cuarto movimiento: Rondó. Allegretto.

Compases

1.....45.46.....125.126.....142.143.....220.221.....257.258.....327.328.....348.349.....382

ESTRIBILLO A	COPLA 1 B	ESTRIBILLO A	COPLA 2 C	ESTRIBILLO A	COPLA 3 (1) B	ESTRIBILLO A	Coda
La M	Mi M Fa # m La M Re M Mi m Do M Mi M	La M	La m Mi m Si m Mi m Fa # m Do # m Fa # M	La M	La M Si m Re M Sol M La M Fa M La M	La M La m La M	La M Si b M Fa M La M

Tabla 17. Sonata D. 960 en Si bemol mayor, Schubert. Primer movimiento: Molto Moderato.

Compases

1.....47. 48.....101.102...117.118.....215.....266.267.....320.321....357

Tema A	Tema B		CODA	Combinación Temas A y B	A'	B'		Coda
Si b M Si b M Sol b M Si b M	1ª parte	2ª parte	Fa M Do # m	Do # m La M Sol # M Si M Si b m Re b M Pasaje modulante	Si b M Si b M Sol b M Si b M	1ª parte	2ª parte	Cabeza Tema A
	Fa # m Si m Re m Si b M Fa M	Si b M Sol m Si b M La b M Sol b M Re b M Fa M				Si m Si b M	Si b M	Si b M
EXPOSICIÓN				DESARROLLO	REEXPOSICIÓN			

Tabla 18. Sonata D. 960, Schubert. Segundo movimiento: Andante sostenuto.

Compases

1.....42.43.....89.90.....138

A	B	A'
Do # m Mi M Do # m	La M Si b M V de Do # m	Do # m Do M Mi M Do # m Do # M
Desolación-resignación	Luminosidad- <i>Wanderer</i>	Esperanza

Tabla 19. Sonata D. 960, Schubert. Tercer movimiento: Scherzo. Allegro vivace con delicatezza.

Compases

1.....16.17.....90.91.....100.101.....118.1.....16.17.....90.....fi
n

A		B		A'		Coda
1ª parte	2ª parte	1ª parte	2ª parte	1ª parte	2ª parte	Si b M
Si b M	Si b M, Mi b M, La b M, Re b M, Fa # m (como enarmonía de Sol b m), La M	Si b m Re b M	Fa m Si b m	Si b M	Si b M, Mi b M, La b M, Re b M, Fa # m (enarmonía) La M	

Tabla 20. Sonata D. 960, Schubert. Cuarto movimiento: Allegro, ma non troppo.

Compases

1.....85.86.....155.156.....224.....359.360....429.430.....490.....511.512.....540

A	B	C	A	B	C	A	Coda
Do m	Fa M Re M Fa M	Fa m Fa M	Elaboración modulante del tema Do m, Si b M, Sol m, Fa m, Si b M, Sol b M, Mi b m, Do b M, Si b M, La m, V de Do m.	Si b M	Si b m	(Cabeza de tema) Cromatismo descendente	Si b M