



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

## Licenciatura en Música con orientación en Piano

### Proyecto: Concierto de Graduación

# Ludwig van Beethoven como innovador en la técnica e interpretación pianística

Estudiante: **Ignacio Mele**

DNI: 38.492.306

Legajo: 71531/4

Teléfono: 2944 588577

E-mail: nachomelepiano@hotmail.com

Director: **Lic. Pablo Bucher**

Co-director: **Alfredo Corral**

Fecha: Junio 2021

## INDICE

1 Sinopsis.....	3
2 Introducción.....	4
3 Innovaciones específicas <sup>1</sup> .....	6
4 El proceso de elaboración interpretativa.....	10
5 Consideraciones generales referidas a las obras del concierto.....	14
A) Sonata n° 15, op. 28 “pastoral” (1801). .....	14
A.1. Breve síntesis descriptiva.....	14
A.2. Especificaciones compositivas y de interpretación .....	16
B) Sonata n° 14, op. 27 n° 2 <i>quasi una fantasía</i> “claro de luna”.....	26
B.1. Breve síntesis descriptiva.....	26
B.2. Especificaciones compositivas y de interpretación.....	27
C) Sechs Bagatellen, op.126.....	37
C.1. Breve síntesis descriptiva.....	37
C.2. Especificaciones compositivas y de interpretación.....	37
6 Conclusión.....	53
7 Apéndice: Datos bibliográficos.....	55
8 Bibliografía y webgrafía.....	61

---

<sup>1</sup> Los ítems 3 a 5 corresponden al desarrollo de la Tesis

## 1. SINOPSIS

La presente Tesis, elaborada en el marco de la finalización de la Licenciatura en Música-Orientación Piano, se configura como un concierto de piano<sup>2</sup> íntegramente dedicado a composiciones de **Ludwig van Beethoven** - figura relevante del Clasicismo tardío y comienzos del Romanticismo en los siglos XVIII y XIX- quien ha sido y aún es un referente ineludible para el estudio y el repertorio pianístico en la actualidad. El programa de concierto está integrado por las siguientes obras: **Piano Sonata N° 15, Op. 28 “Pastoral”**; **Piano Sonata N° 14, Op. 27 N° 2 *Quasi una fantasia* “Claro de Luna”** y **Sechs Bagatellen, Op. 126**. El objetivo de esta elección se basa fundamentalmente en reflejar algunas de las innovaciones en la técnica y en la concepción de la interpretación de obras para piano provenientes del autor, ya sea a través de la escritura, donde aparecen nuevas especificaciones -pedal de resonancia, acentos en contraposición métrica, dinámicas con cambios súbitos, tratamientos texturales-orquestales, tempos medidos metronómicamente, entre otros-, ya sea en la intensidad de ciertos pasajes cuya masa sonora implicó técnicamente mayor peso del brazo y una potenciación general de las habilidades del intérprete. En síntesis, el concierto apela a la consideración del piano, mediante las obras beethovenianas elegidas, como un instrumento para la interpretación y participación subjetivo-hermenéutica del pianista, en tanto mediador entre la composición y sus receptores dentro del medio histórico-cultural en el que participa.

### Palabras Clave

Ludwig van Beethoven – Sonata – Bagatela – Piano – Técnica - Interpretación

---

<sup>2</sup> Realizado a través de Realizado a través de grabaciones y enviadas oportunamente a los miembros del Jurado, teniendo en cuenta la situación sanitaria y cumpliendo el correspondiente ASPO.

## 2. INTRODUCCIÓN

El clave bien temperado de Bach es el Antiguo Testamento; las Sonatas de Beethoven son el Nuevo Testamento. Cada conjunto de obras representa una verdad en música.

Hans von Bülow<sup>3</sup>

Como se ha fundamentado previamente en la Sinopsis, la presente Tesis, elaborada en el marco de la finalización de la Licenciatura en Música-Orientación Piano, se configura como un concierto<sup>4</sup> de piano íntegramente dedicado a composiciones de **Ludwig van Beethoven** - figura relevante del Clasicismo tardío y comienzos del Romanticismo en los siglos XVIII - XIX, quien ha sido y es aún un referente ineludible para el estudio y el repertorio pianístico hasta la actualidad. El programa de concierto está integrado por las siguientes obras: **Piano Sonata N° 15, Op. 28 “Pastoral”**; **Piano Sonata N° 14, Op. 27 N° 2 Quasi una fantasia “Claro de Luna”** y **Sechs Bagatellen, Op. 126**. El objetivo de esta elección se basa fundamentalmente en reflejar algunas de las innovaciones en la técnica y en la concepción de la interpretación de obras para piano provenientes del autor, ya sea a través de la escritura, donde aparecen nuevas especificaciones -pedal de resonancia, acentos (*sforzato*) en contraposición métrica, dinámicas de cambios súbitos, indicaciones metronómicas, entre otros-, ya sea en la intensidad de ciertos pasajes cuya masa sonora implicó adaptaciones hacia la utilización de mayor peso del brazo y una

---

<sup>3</sup> Citado por Barenboim en <https://www.elmundo.es/loc/celebrities/2020/12/14/5fd3886bfdddf5d408b45ec.html>

<sup>4</sup> Realizado a través de grabaciones y enviadas oportunamente a los miembros del Jurado, teniendo en cuenta la situación sanitaria (ASPO).

potenciación general de las habilidades del intérprete. En consecuencia, el concierto apela a la consideración del piano como un instrumento para la interpretación y participación subjetivo-hermenéutica del pianista, en tanto su rol lo posiciona como mediador entre la composición y su consecuente recepción en el medio socio-histórico-cultural en el que se desarrolla.

Para el programa del concierto se han seleccionado obras de diferentes períodos históricos del compositor, con el objetivo de mostrar las innovaciones interpretativas, técnicas e instrumentales que conllevan una relación interdependiente con otros aspectos compositivos en los que **Ludwig van Beethoven** también fue innovador, tales como el formal, el melódico-armónico y el textural.

En concordancia con lo expuesto previamente, interpretar a **Ludwig van Beethoven** en el piano, significa para el intérprete, considerar con especial atención un conjunto de nuevos elementos respecto de los compositores que le precedieron. Entre ellos, cabe destacar innovaciones de escritura del texto musical, el uso del pedal de resonancia y el pedal *una corda*, y las consecuentes innovaciones que en materia de técnica pianística se vislumbran en la obra beethoveniana. Éstas han requerido de una complejización del abordaje instrumental respecto de épocas precedentes. Tal es así, que la primera consideración importante a destacar refiere a la posibilidad de identificar un estilo específicamente beethoveniano, cuya originalidad e individualidad, desde el principio de sus composiciones, lo diferencia de los modelos de obras anteriores. Asimismo, la jerarquía que en sus composiciones fueron adquiriendo los pasajes de gran densidad sonora, basada en criterios armónicos -tales como grandes acordes y amplios arpeggios-, incluye también el análisis del componente tímbrico. En este sentido, a partir de la presencia incipiente del timbre (como parte del concepto de Interpretación), se ampliaron las posibilidades de búsqueda de senderos no transitados hasta entonces, con los que se comenzó a destacar y dilucidar un estilo o “sonido beethoveniano”. Es necesario insistir que este camino incluyó, como ya se ha mencionado, un mayor uso del pedal de resonancia para garantizar diferentes efectos sonoros, ciertas “atmósferas

musicales” y el uso del pedal izquierdo en función de asegurar las sonoridades mínimas, referidas con la intensidad *pianissimo* en sus obras.

En cuanto a las innovaciones que **Ludwig van Beethoven** propuso para el instrumento que hemos comenzado a presentar, se detallarán pormenorizadamente a continuación aquellas que se consideran las más significativas.

### 3. INNOVACIONES ESPECÍFICAS

Es necesario recordar que, habiéndose formado bajo la influencia de la escuela vienesa y tenido inicialmente acceso a pianos relativamente frágiles, la concepción musical beethoveniana fue paulatinamente teniendo una recepción más acorde a su pensamiento, en la medida que los pianos de la época comenzaron a presentar avances y mejoras en su funcionamiento, construcción, posibilidades tímbricas y fortaleza en general. Esto permitió una dialéctica fructífera entre sus ideas musicales y la materialidad mejorada de los pianos de la época.

Veamos entonces a continuación los principales aportes que la música pianística de **Ludwig van Beethoven** genera y que podemos catalogar como innovaciones interpretativas.

#### ***A. El uso del pedal de resonancia***

En cuanto al uso del pedal, **Ludwig van Beethoven**, a través de la búsqueda de efectos sonoros y tímbricos, incorpora su uso como un elemento indispensable<sup>5</sup>. Esto puede visualizarse detalladamente en la escritura de algunos de sus textos musicales, en los que, paulatinamente, las indicaciones de pedal se van plasmando con más detalle. La utilización del pedal en debe considerarse en completa fusión con el avance que las condiciones de construcción permitieron en los pianos de la época.

---

<sup>5</sup> Cuya vigencia implica incluso considerar su uso en pasajes no especificados por el autor, deducidos del desarrollo técnico que el instrumento tuvo posterior a su vida.

Con el objetivo de completar las estructuraciones de diferentes procesos musicales, **Ludwig van Beethoven** utilizó el pedal con diferentes metas:

- Búsqueda de nuevas sonoridades, ya sea aumentando o disminuyendo la masa sonora general.
- Ampliaciones tímbricas.
- Incipientes diferenciaciones entre el toque colorístico y temático.
- Mantenimiento del bajo.
- Posibilidades de complementar el *legato de dedo* en pasajes de dificultad creciente.
- Generación de contrastes dinámicos.
- Interconexión de secciones o movimientos.
- “Difuminación” del sonido a través de la superposición de armonías, en búsqueda de una verticalidad de solapamiento del cambio funcional.
- Apoyo para grandes masas sonoras de efecto orquestal de “*tutti*”.
- Búsqueda de sonoridades mínimas (*una corda*) para la obtención de intensidades *pianissimo*.

### ***B. La técnica instrumental***

La ejecución pianística de **Ludwig van Beethoven** está caracterizada por la incorporación de pasajes con una gran fuerza sonora y emocional, relacionada con algunas de las cualidades de su música, que progresivamente incorporan aspectos colorísticos, temáticos y de gran dramatismo. Tales cualidades revisten nuevas exigencias para el instrumentista, que confieren la necesidad de suscitar un alto vigor técnico -incluso resistencia física- para explorar esas nuevas sonoridades propuestas. Es importante destacar que, para lograr la dimensión de las cualidades citadas, los pianistas iniciaron la búsqueda de nuevas estrategias biomecánicas tales como:

- Movimientos laterales y rotatorios de la mano;
- un nuevo tipo de ataque basado en incluir el peso del brazo. No son pocas las opiniones que coinciden en sostener que, la ejecución de sus obras, presenta una fuerza expresiva y un elevado volumen sonoro junto a

pasajes *pianissimos* de gran delicadeza; de esta manera podemos destacar la necesidad de dominar diversos tipos de toque según cada pasaje *pianístico* beethoveniano requiera;

- Toque de brazo;
- toque de dedo articulado;
- dedo neutro;
- toque por prehensión o grasping;
- toque “perlado”;
- toque *legatissimo*;
- liberación de la palma;
- control de la relajación de la zona carpiana y;
- alturas diversas para la zona metacarpiana<sup>6</sup>

### **C. La escritura**

**Ludwig van Beethoven** ha sido reconocido -a partir de sus contemporáneos- como un gran improvisador en el piano y es sabido que utilizó el instrumento como herramienta de prueba para sus obras, incluso las no específicamente pianísticas. Su interés por la búsqueda de nuevas sonoridades, los mejoramientos en la construcción de los pianos de la época y su investigación morfológica respecto de las posibilidades de ampliar los estereotipos formales, hicieron que sus textos musicales presentaran innovaciones sorprendentes.

Algunos aspectos de estas innovaciones incluyen, por ejemplo, la escritura de trinos en sucesión, esto es, cada trino seguido de otros adornos similares, desde diferente altura inicial, generando coloraturas nuevas en las sonoridades pianísticas. Por otra parte, las escalas cromáticas escritas como línea melódica en la música mozartiana, se presentan ahora como escalas cromáticas en terceras, generando nuevas dificultades técnicas en el instrumentista y una escritura innovadora para tales cromatismos extendidos. Asimismo las escalas en terceras son acompañadas con nuevas modalidades,

---

<sup>6</sup> Bucher, P. (2016). *Síntesis de recursos biomecánicos para la técnica pianística*. Piano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina (Ver Webgrafía).

como las escalas en sextas, los arpeggios de gran amplitud registral, y sobre todo, de principal relevancia, los nuevos diseños de acompañamiento que **Ludwig van Beethoven** implementa generando nuevos lineamientos texturales<sup>7</sup>.

La búsqueda incesante de nuevas sonoridades se reflejan en un nuevo modo de pensar el instrumento, en función de sacarle provecho incluso hasta llegar a los límites del piano mismo que, para el compositor, implicó siempre un juego de exigirlo hasta el máximo de sus posibilidades.

Esta búsqueda de nuevas “tímbricas” se ve reflejadas en las partituras de la siguiente manera:

- Grandes masas sonoras a través de acordes, utilizando también el recurso de los arpeggios, que junto al uso del pedal de resonancia, constituyen un conjunto con nuevas consecuencias sonoras y texturales.
- Notas dobles de uso cada vez más general en sus melodías.
- El uso de octavas en melodías y acompañamientos.
- La tesitura de los distintos esquemas de acompañamiento, utilizando el registro más grave del teclado, que no había sido habitual en los compositores precedentes.
- La innovación en la escritura para piano implica muchas veces trasladar la idea y propuesta tímbrica de un cuarteto de cuerdas o una orquesta sinfónica completa, de tal modo que **Ludwig van Beethoven** transforma el piano en una suerte de instrumento con características orquestales.

#### ***D. El Tempo***

**Ludwig van Beethoven** fue testigo de la aparición del metrónomo en su época, lo cual proporcionó una serie de eventos que llevarían a las concepciones de *tempo* establecidas en el S. XIX y S XX. Las indicaciones en la época

---

<sup>7</sup> Tal como el acompañamiento en acordes plaqué en figuración de corcheas en varios compases sucesivos o los acompañamientos en tanto conflicto entre texturas contrastantes.

beethoveniana solían fusionarse y apuntar tanto a la indicación de velocidad como a fundamentar asignaciones de carácter. El término *Allegro*, *Andante* o *Adagio*, no sólo apuntaban a una temporalidad estandarizada -principalmente establecida en la práctica pianística de Viena- sino que también apelaban a definir un tipo de carácter, en cuanto a que las indicaciones de *tempo* incluían al mismo tiempo, *connotaciones emotivas*.

La aparición del metrónomo le permitió a **Ludwig van Beethoven** establecer *tempos* específicos, no convencionales, por fuera de los *tempos* habituales. Para el compositor -que tomó la invención del metrónomo con gran entusiasmo- la posibilidad de graduar las velocidades a partir del nuevo dispositivo implicó asimismo algunas dificultades de interpretación justamente en los casos que no definió específicamente un valor metronómico.

Siguiendo los lineamientos de Charles Rosen<sup>8</sup>, los *tempos* definitivos de las sonatas para piano, se encuentran al permitir un puente comunicativo entre las velocidades que la tradición vienesa asignaba a los diferentes movimientos - *Allegro-Allegretto-Andante-Adagio*, etc., y las velocidades metronómicas que **Ludwig van Beethoven** definió en muchas de sus obras -principalmente cuartetos y sinfonías- en las que coexistió la indicación precisa del metrónomo junto a la nomenclatura tradicional para cada movimiento musical<sup>9</sup>.

#### 4 EL PROCESO DE ELABORACIÓN INTERPRETATIVA

La interpretación pianística, en función de su desligamiento del compositor aproximadamente hacia el S. XIX -quien además de componer también tocaba sus obras-, implica reflexionar en un tipo de proceso cuyo despliegue revela y pone de manifiesto un tipo de historicidad que la propia obra va generando a lo largo del tiempo. En la medida en que los músicos, devenidos ahora especialistas de la interpretación -más que de la composición-, reflejan la aparición gradual de un nuevo campo de conocimientos y praxis musical, se hace

---

<sup>8</sup> Ver Bibliografía.

<sup>9</sup> En este sentido, por ejemplo, una marcación de Allegretto en Beethoven implica una valoración metronómica entre 76 y 108.

necesario concebir un diálogo de sentidos entre el texto musical y las propias aportaciones personalizadas del intérprete.

La dialéctica entre texto musical -adecuación a sus significantes específicos-, y las indicaciones de carácter -junto a otras como *dolce*, *con fuoco*, *agitato*, etc. más poético-metafóricas que intrínsecamente musicales- proporcionan una doble dirección de significados que el intérprete tiene en cuenta a la hora de organizar la concepción interpretativa de cada obra. Tal como afirma Pablo Bucher: “La interpretación en música ha generado y sigue produciendo diversos tipos de controversias; ora se la describe como pura metaforización subjetividad imposibilitada de sistematizaciones teóricas, ora se la lleva a niveles de objetividad exacerbada que dirigen la mirada hacia un empirismo extremo por fuera de la posibilidad de establecer acercamientos reflexivos originales, susceptibles de ser tenidos en cuenta en el quehacer cotidiano del intérprete musical”.

Siguiendo su propuesta y como primera generalización orientadora, diremos que las expresiones interpretativas en música responden a dos cualidades principales derivadas de dos modalidades semánticas divergentes. Citando a Bucher, caracterizamos las dos vertientes:

a) las expresiones que aluden a directrices de interpretación intrínsecamente musicales, como intensidades, dinámicas y articulaciones, -semántica musical intrínseca o formal-.

b) Aquellas que apelan a nociones extra-musicales, i.e. las indicaciones de carácter, que aluden a estados emocionales, sentimientos o imágenes paisajísticas -semántica intrapsíquica, emocional y/o referencial- .

Si un compositor coloca un acento y la letra *f* sobre un sonido definido en altura y duración, está acompañando tal altura y tal duración con dos signos connotativos que apelan a un modo de ejecución particular de ese sonido respecto de otros. El acento y la intensidad *f* son signos propios de la dinámica musical que apuntan a un modo de ejecución específico –aunque polisémico-. Igualmente, las consecuencias interpretativas de esos signos remiten a eventos intrínsecamente musicales.

Al mismo tiempo, los autores colocan indicaciones no específicamente musicales, tales como las referidas al carácter: *dolce*, *dolente*, *misterioso*, *con fuoco*, *giocoso*, etc. Como interroga P. Bucher, “Estas indicaciones aluden a un contenido extra-musical que se incluye en la partitura. ¿Cómo hacer caso a estas indicaciones si no es apelando a imágenes y contenidos extra-musicales en la memoria intrapsíquica y tropológica del intérprete?” Así pues, indicaciones de semántica intrapsíquica- emocional y referencial también son parte del bagaje expresivo que utilizan comúnmente los compositores.

La interpretación de las obras pianísticas de **Ludwig van Beethoven** ha necesitado de parte del intérprete apelar a las dos propuestas o modalidades de interpretación que hemos citado. Las obras del compositor han sido resaltadas por su carácter innovador, tanto en el detalle en sus textos musicales respecto de indicaciones de intensidad, acentuaciones rítmicas, uso del pedal –semántica formal- como también la mención en los círculos hermenéuticos específicos de la necesidad del involucramiento psíquico y emocional del intérprete en función de encontrar significaciones metafórico-poéticas que sustenten el proceso de comprensión, elección interpretativa y mantenimiento del nivel de concentración, bajo la búsqueda de referencias emocionales, paisajísticas, tropológicas y poéticas en general.

Por lo tanto, la ejecución e interpretación de las obras de **Ludwig van Beethoven** requieren partir de una semántica interpretativa abierta a los contenidos expresivos intrínsecamente musicales como también a los extra-musicales, debido a lo siguiente:

1. De tal índole dialéctica han sido las indicaciones que los compositores han volcado en sus obras y **Ludwig van Beethoven** no es en este caso una excepción.

2. La incorporación de alusiones emocionales, metafóricas, paisajísticas y poéticas, son requeridas para un autor como **Ludwig van Beethoven**, cuyo interés por la densidad expresiva en sus obras requiere una exigencia psicológica de intensidad y un compromiso por parte del intérprete, lo que determina que su figura implique considerarlo el iniciador de los procesos musicales que culminarán en las revoluciones estructurales de la música

concretadas en el Romanticismo. En síntesis, tales exigencias referidas al doble intercambio semántico ingresan en el juego -en el sentido de la concepción de juego en el arte planteado por el hermeneuta Gadamer<sup>10</sup>- de las interpretaciones pianísticas beethovenianas, núcleo específico de la presente tesis.

---

<sup>10</sup> Ver Bibliografía.

## 5 CONSIDERACIONES GENERALES REFERIDAS A LAS OBRAS DEL CONCIERTO

### A) SONATA N° 15, OP. 28 “PASTORAL” (1801)

#### A.1. BREVE SÍNTESIS DESCRIPTIVA

El nombre de la Sonata “Pastoral” puede considerarse una obra cuya luminosidad implica cierto regreso de **Ludwig van Beethoven** a la claridad típicamente clásica. Czerny ha afirmado que el movimiento *Andante* fue uno de los movimientos favoritos de toda la producción de **Ludwig van Beethoven**. Su sosiego y apacibilidad, el lirismo y el humor rústico del último movimiento, hicieron que el editor Crazz, de Hamburgo, la titulara sonata “Pastoral”, una atribución que, aparentemente, no fue del agrado del autor. Se ha debatido si el título se refiere al sentido de naturaleza y entorno campestre similar al de la Sexta sinfonía, o al sentido de calma, ligereza y simplicidad de la propia sonata. **Ludwig van Beethoven** escribió la mayoría de sus obras con grandes secciones contrastantes, y el Op. 28 no es la excepción. Aunque su primer y cuarto movimiento pueden ser perfectamente descritos como pastorales, los movimientos internos no comparten tan contundentemente esta cualidad, presentando también otros caracteres musicales (cantábiles, lúdicos, dramáticos, entre otros).

Esta denominación Pastoral se refiere perfectamente -según se argumentará en las líneas siguientes- al espíritu de la composición idílica y apacible. El término se corresponde con un género empleado no sólo en la música, sino también en la literatura, el cual se refiere al sentimiento bucólico que la recreación de lo campestre produce en el artista. Cabe agregar que la posibilidad de denominar a esta sonata **Pastoral** queda representada, como ya se mencionara, en el primer y cuarto movimiento, los cuales manifiestan esas cualidades bucólicas, serenas y naturalistas, y no tanto si se le atribuye al segundo y tercer movimiento.

Es relevante resaltar el rol que la naturaleza tuvo para **Ludwig van Beethoven**; muestra de ello es la evidencia que encontramos en su obra. Su intención supone la necesidad de experimentar otros caminos en el aspecto compositivo. Este profundo amor hacia la naturaleza queda reflejado en una de las cartas de Thayer: ...“Beethoven realizaba paseos a través de los campos de Viena. Se detenía mucho, miraba a su alrededor y manifestaba el placer que le proporcionaba la naturaleza”. Cabe mencionar que no se trata en ningún caso de música programática en el sentido estricto del término, sino más bien la expresión de un sentimiento en relación con un escenario real.

A lo largo de la sonata, se manifiesta lo que expresivamente puede caracterizarse como una atmósfera bucólica, con referencias a la música popular, tales como la melodía del *trío* del tercer movimiento y la coda del *rondó* final. Además, la evolución dinámica y expresiva del primer tema del movimiento inicial sobre un pedal de tónica puede caracterizarse como evocando una imagen de índole campestre esto es, los bordones de la Gaita, típico instrumento de escenas pastoriles de los siglos XVIII-XIX.

Lo que reflejan sus obras en el siglo XIX, está relacionado con uno de los períodos vitales más difíciles de **Ludwig van Beethoven**. En esos años, su incipiente malestar y desesperación frente a su compleja enfermedad incidió en su estado de ánimo -hasta el punto que se planteó firmemente la idea del suicidio-. Tal vez, y para entender esta postura, debemos tener en cuenta la profunda soledad provocada por su sordera. Sumado a tales circunstancias, el autor sentía cierta frustración por no haber formado una familia, como así también por la imposibilidad de compartir con otros pensadores de la época todo tipo de cuestiones intelectuales. A pesar de su estado de ánimo, que lo acompañó en muchos momentos a lo largo de su vida, su vitalidad, su pasión por el fenómeno sonoro y la voluntad de vivir, se imponen en su obra majestuosa hasta sus últimos días de vida.

## A.2. ESPECIFICACIONES COMPOSITIVAS Y DE INTERPRETACIÓN DE LA SONATA PASTORAL

### Primer movimiento

La Sonata N° 15, Op.28 “Pastoral” consta de 4 movimientos y su estilo posee características compositivas de tipo **clásico**; es necesario aclarar que la forma tradicional de la sonata implica solamente tres movimientos. Aquí está extendida a un movimiento más, lo cual implica un tipo formal no el todo convencional.

*El primero de ellos, Allegro, posee ciertas características que -como ya se explicitara- se han designado como representativas de sonidos y atmósferas pastorales. Una reminiscencia a bordones de gaita que sostienen una nota pedal, una melodía suave por grado conjunto en los primeros cuatro compases, un progresivo direccionamiento hacia el agudo y la reiteración de la melodía en la octava superior inician delicadamente la sonata.*

La forma del movimiento es relativamente tradicional: exposición de Tema A y B con su respectiva repetición, desarrollo con diferentes modulaciones armónicas, reexposición en el I grado de la tonalidad y coda. Como es característico en las sonatas, le sigue un segundo movimiento más lento, como es en este caso, el *Andante*. Luego, en tercer lugar, el autor propone un movimiento ligero, que para el caso de esta pieza, es un *Scherzo-Allegro Vivace*, para luego finalizar con un cuarto movimiento con forma *Rondó*.

Se sintetiza a continuación la estructura formal del primer movimiento:

- 1-39 Tema A Re Mayor
- 40-90 Transición entre Tema A y B subdividido en a) 40-62, b) 63-77 y c) 77- 90
- 90-159 Tema B La mayor

- 159-163 *Micro-transición hacia el desarrollo*
- 164-268 *Desarrollo*
- 269-311 *Reexposición Tema A*
- 312-364 *Transición subdividida en a) 312-336 ; b) 337-351 c) 351-364;*
- 364-433 *Tema B en Re Mayor*
- 433-437 *Micro-transición hacia la Coda*
- 438-461 *Coda*

En el primer movimiento de la Sonata, se percibe cierta similitud con la Sinfonía “Pastoral” en la cual se aprecia un ostinato con una sola nota en el bajo (cc. 1 – 39), simulando, como en la sinfonía, los timbales, que a su vez resuenan **como los bordones en la atmósfera musical de la gaita escocesa**, formando así una típica escena de la vida pastoral europea, iniciando sobre estos cimientos de bordón el plano principal (cc. 2 – 10), presentando la primera idea melódica, que con sus variaciones internas culmina en el compás 39.

Posteriormente dentro de la transición se presenta un pasaje a 4 voces (cc. 40 – 62), como un cuarteto de cuerdas, que requiere la particular atención del intérprete, en función de organizar su interpretación para sostener este tipo de textura tipificada en los cuartetos mencionados. Es interesante rescatar el pasaje sustentado en el acorde de Do Sostenido Mayor que funciona como un gran V grado de Fa Sostenido Menor (III grado de la tonalidad principal, c. 77). Este motivo se caracteriza por tener una melodía en la voz soprano y sustentada por el bajo, acompañada por las voces de tenores y contraltos que completan los movimientos armónicos (cc. 77 – 103).

Lo significativo del pasaje está representado por una sucesión de acordes cuya característica es el cromatismo armónico o acercamiento cromático que se

produce entre los acordes II efectivo 6 abajo y V grado de Fa Sostenido Menor en un juego de doble bordadura cromática. A continuación, el V de Fa Sostenido Menor es transformado en V omitido, con doble **acercamiento cromático** inferior en sextas hacia la novena y hacia la séptima del acorde, reinterpretado luego como V omitido y finalmente V de La Mayor, preparando la tonalidad del Tema B, los cuales producen encadenamientos innovadores para la época; de hecho, fueron utilizados por Schubert posteriormente.

A continuación, en el compás 164 las estructuras musicales se presentan como Desarrollo en el grado de subdominante a partir de la extracción de elementos del primer motivo y su variación armónica y melódica, realizando una modulación por el círculo de quintas y por tonalidades menores: Sol Menor, Re Menor, La Menor, Mi Menor, Si Menor, hasta descansar en el V grado de Si Menor: Fa Sostenido Mayor. Allí permanece en un pedal de Fa Sostenido en el bajo en el que nuevamente reaparece la reminiscencia pastoral al bordón de las gaitas- durante 38 compases-, surgiendo luego una idea musical en Si Mayor, de cuatro compases, que es repetida en Si menor, para finalizar en el V grado con 7ma. de Re Mayor (cc. 256-268) en una semicadencia que prepara el inicio de la Reexposición .

El regreso al Tema A, se produce esta vez en intensidad *pianissimo* -y no *piano* como en el inicio del movimiento- surgiendo nuevamente la idea del bordón de las gaitas pastorales (cc. 269-311), lo cual requiere el cuidado del intérprete pues debe buscar una sonoridad más intimista que la del inicio del movimiento.

El despliegue de la Reexposición, tal como es característico en las Sonatas Clásicas, presenta el Primer Tema en la tonalidad principal y lo mismo ocurre con el Segundo tema, presentado inicialmente en La mayor y ahora transportado -con variaciones- a Re mayor. Finalmente, la coda presenta reminiscencias del Tema A, (cc. 438-461) con el bajo sosteniendo el pedal de tónica.

*El movimiento llega a su fin. El paisaje pastoril se entrecruza con esta música peculiar. Las gaitas, los campos, los ríos, los pájaros, el agua, pueden haber sido recordados. Dícese que el agua es, en la naturaleza bucólica, el espejo en que el paisaje se contempla.*

## **Segundo movimiento**

El segundo movimiento, Andante, se presenta en la tonalidad de Re Menor, produciendo un contraste significativo con la sonoridad general del primer movimiento, lo cual sugiere que el intérprete presente este movimiento en función de transmitir al receptor una atmósfera de tinte más bien triste, sombrío y grave.

El segundo movimiento, puede esquematizarse formalmente, del siguiente modo:

### **Sección A**

*Compases 1-8: Primer Tema en Re Menor (tónica). El primer tema comienza con la idea de cuatro compases, que termina en Re Menor, seguida de otra idea de cuatro compases, que comienza en Fa Mayor y finaliza en La Menor.*

*Compases 9-16: Transición que se forma sobre pedal en la dominante.*

*Compases 17-22: Primer Tema en Re Menor*

### **Sección B**

*Compases 23-30: Segundo Tema en Re mayor, finalizando en La Mayor.*

*Compases 31-38: Transición.*

### **Sección A´**

*Compases 39-83: Primer Tema con variaciones en la duración de las frases respecto de A*

*Compases 83-99: Coda con referencias a ambos temas.*

Es relevante explicitar que este movimiento no tiene indicaciones por parte del autor acerca del uso del pedal de resonancia. Los planos de acompañamiento en mano izquierda (bajo *Alberti* y octavas quebradas) se

configuran desde la articulación *stacatto* y se mantienen en gran parte del movimiento. Sobre el mismo, la melodía ligada y los planos subsidiarios de mano derecha se asemejan a una textura acórdica (cc.1 – 8). Esta melodía, junto al acompañamiento *stacatto*, representa un desafío para el intérprete, al momento de tener que ejecutarla con una utilización sutil del pedal de resonancia, para que sea posible “frasear” (*legato*) la melodía adecuadamente, sin perder el *staccato* característico del acompañamiento.

En los siguientes compases, se presenta una organización rítmica desde una nota pedal -V grado- (cc. 9 – 16), los cuales también pueden requerir una leve utilización de pedal de resonancia. Se escuchan diferentes acordes sobre la nota pedal generando una progresión armónica con disonancias<sup>11</sup> *en un carácter más bien melancólico e inestable*. Los compases 17 a 22 presentan la melodía inicial en octavas, esta vez con una duración total de seis compases.

El siguiente segmento representa un diálogo de voces -metafóricamente, una *noche de gala-* (cc. 23 – 38), en el cual se estructura un juego de planos, plasmado intercaladamente por acordes graves y arpeggios en registro agudo, siempre *stacatto*, con un toque sutil, esto es, *piano y liviano*, calificado desde el contacto yema-tecla. Posteriormente, se re-expone el tema principal (cc. 39 – 83) con variaciones implicadas por la aparición de un continuo de fusas en la mano derecha (técnica compositiva de interpolación) que también se presenta en el pedal de V grado (a partir del compás 69) y posteriormente en el tema que inicia en el compás 77 (esta vez acotado a seis compases).

*Sobre el final, retoma diferentes segmentos a modo de una síntesis de los elementos compositivos utilizados a lo largo del movimiento (cc. 83 – 99). La atmósfera sombría permanece, y el intérprete es desafiado a mantener su concentración, para transmitir este estado de ánimo, al seguir transitando una de las Sonatas más extensas de Beethoven y de las que más requieren el esfuerzo atencional del pianista.*

---

<sup>11</sup> Acordes que presentan relaciones entre notas las cuales sus intervalos son muy próximos entre sí generando una sensación de lejanía con la tonalidad principal.

### **Tercer movimiento**

*El tercer movimiento de la Sonata, indicado con la velocidad y carácter allegro vivace, es un Scherzo (“Juego”) de impronta humorística, y allí reside la habilidad del Intérprete, que debe producir en el receptor una sonoridad liviana, de carácter lúdico, contrastando con las cualidades tristes y sombrías que se presentaron en el segundo movimiento; las reminiscencias pastoriles reaparecerán en el movimiento final de Rondó.*

El esquema formal del tercer movimiento puede sintetizarse del siguiente modo:

*Forma ternaria. Tonalidad: Re Mayor.*

#### **SECCIÓN 1**

*PARTE a*

*Compases 1-32: Primer Tema en Re Mayor (tónica, hasta la doble barra).*

*PARTE b:*

*Compases 33-48: proceso más acórdico que melódico, modulante, que finaliza en el V de la tonalidad principal (semicadencia)*

*PARTE a´*

*Compases 49-70: Primer Tema en tonalidad original, ligeramente variado y extendido seis compases.*

#### **SECCIÓN 2**

*TRÍO*

*Compases 71-94 en si menor, segmentado en:*

*parte a: cc. 71 a 78 con barra de repetición*

*parte a´: cc. 79 a 94*

#### **SECCIÓN 3**

*Se repiten compases 1 al 70 (fine)*

La idea inicial comienza con una estructura de 8 compases a partir de cuatro apariciones de la tercera mayor del acorde de tónica en una sucesión a través de 4 octavas descendentes (cc. 1 – 4) que finaliza con acordes *stacatto* en mano izquierda y una melodía de 4 compases (cc. 5 – 8) que se presenta

*armonizada con las funciones pilares (excepción del IV reemplazado por el II). Estos ocho compases son suficientes para que la idea de juego, de proceso lúdico y de broma -tal otra posible traducción de Scherzo- haya sido establecida.*

Los 8 compases siguientes (cc. 9-16) presentan las mismas características con modulación al V grado. Los compases 17 a 32 reiteran la estructura de los compases 1-16, con una textura levemente densificada.

Posteriormente, los 16 compases del 33 a 48 revisten el carácter de transición, a partir de una secuencia acórdica más que melódica. Tal secuencia conecta con el comienzo de la pieza repitiendo por 16 compases la melodía inicial (71 – 94), a modo de reexposición, extendida por seis compases, antes del inicio del Trío. *La caracterización general dinámica y bromista permanece.*

El bajo en estos compases (cc. 39-48), en figuraciones de blancas con puntillo a través de octavas descendentes, sostienen los acordes de la mano derecha que completan el pasaje con el *stacatto* en los pulsos 2 y 3 del compás. Esto genera una progresión armónica que, comenzando con primero efectivo y resolviendo en el cuarto grado, sigue con el enlace V-I de La Mayor y después de Si Menor (compás 44); luego la progresión armónica culmina en el V grado con séptima en primera inversión con calderón a modo de semicadencia que mantiene todavía la tensión armónica no resolutive en el compás 47 (típica progresión armónica barroco-clásica). Para finalizar se presenta nuevamente el tema principal (cc. 71- 78) en una suerte de recapitulación o cierre circular para dar paso al inicio del *Trío*.

*El Trío es una sección que sigue presentando carácter lúdico, si bien está vez combinado con cierto dramatismo, proveniente de la tonalidad de si menor, con una insistencia melódica de cuatro compases que parece sostener una tensión que no llega a disolverse aún con la llegada al acorde de tónica. Solo el regreso a la reexposición dará la impronta lúdica esencialmente manifestada.*

Una melodía de 8 compases con características de danza se presenta, repetida 4 veces, con un acompañamiento preponderantemente de octavas

quebradas cuyo movimiento es por grado conjunto. El tema principal sucede entre los compases 71 a 78 y posteriormente, (cc. 79 – 86) se inicia re-armonizando, con lo cual, en lugar del acorde de si menor la melodía es sostenida por el III grado (Re Mayor), rearmonizando algunas funciones respecto de la entrada inicial del tema, si bien la tonalidad principal de estos 16 compases sigue siendo Si Menor. Para concluir, la repetición final (cc. 87 – 94) reafirma las características centrales de la melodía y la textura inicial del *Trío*. *El intérprete debe presentar luego la reexposición de los compases 1 a 70 eliminando cualquier dejo de dramatismo y recuperando la noción de scherzando, con un toque ligero con la permanente referencia lúdica, de picardía y de humor.*

#### **Cuarto movimiento**

*En este último movimiento, se hace evidente el nombre “Pastoral”, tal como ocurría con el primer movimiento. Es posible percibir estructuras musicales con reminiscencias escocesas y juegos melódicos transferibles a las sonoridades de la gaita. Cabe aclarar que el movimiento está presentado por un compás de 6/8 al igual que la Sinfonía Pastoral.* Asimismo, el movimiento presenta una forma *Rondó* característica. A modo de síntesis las ideas expresivas que fueron trabajadas según los diversos pasajes pueden sintetizarse del siguiente modo:

- *Carácter Pastoril.*
- *Arpeggios “leggeros” con sonoridad de Arpa.*
- *Carácter de potencia conclusiva cadencial.*
- *Carácter apaciblemente dialogado que deviene en dramático.*

La forma detallada del movimiento es la siguiente:

*Compases 1-16: Tema A en Re Mayor (tónica). Carácter Pastoril*

*Compases 17-28: Transición. Este pasaje, formado por arpeggios, comienza en Re Mayor y termina en Mi Mayor como quinto grado del quinto grado. Carácter: Arpeggios leggeros con sonoridad de Arpa.*

*Compases 28-43: Tema B en La Mayor . Carácter Pastoril.*

*Compases 43-50: Transición a la segunda entrada del Tema A. Carácter de potencia cadencial.*

*Compases 51-67: Primer Tema A en tono original. Carácter Pastoril.*

*Compases 67-78: Transición al Tema C en Sol Mayor. Carácter Pastoril.*

*Compases 79-101: Tema C en Sol Mayor con final modulante en Re Menor. Carácter apaciblemente dialogado que deviene en dramático.*

*Compases 101-113: Transición similar a los compases 43-50. Carácter de potencia cadencial conclusiva.*

*Compases 113-129: Primer tema A con ligeras elaboraciones. Carácter Pastoril.*

*Compases 129-144: Transición similar a los compases 17-28 con modificaciones armónicas para terminar en La como V grado. Carácter: Arpeggios leggeros con sonoridad de Arpa.*

*Compases 144-160: Tema B en Re Mayor (tónica). Carácter Pastoril*

*Compases 160-167: Transición hacia la Coda. Carácter de potencia cadencial conclusiva.*

*Coda: 168-210:*

*Compases 168 a 192: Variaciones a partir del plano del bajo del Tema A. Carácter Pastoril*

*Compás 192 a 210: Indicación de Carácter y Velocidad: Più Allegro: pasaje final de gran virtuosismo y finalización en fortísimo. Carácter Pastoril y leggero con finalización en fortísimo con potencia conclusiva.*

Es pertinente aquí, detener el análisis específicamente formal y rescatar la poesía cuyas reminiscencias pastoriles e imágenes de la naturaleza reconstruyen lingüísticamente algunas metáforas que pueden adecuarse a estas sonoridades beethovenianas. Si bien -como ya se ha mencionado-, el nombre Pastoral de la Sonata no corresponde a Beethoven sino al editor en Hamburgo, Granz, las estructuras sonoras del primero y último movimiento pueden representar el título propuesto. Se transcriben en este caso algunos fragmentos de la poesía pastoril de James Thomson<sup>12</sup>:

«Mira, llega el invierno domando al voluble año,  
melancólico y triste, con su visible boato: nieblas,

---

<sup>12</sup> James Thomson (Ednam, Roxburghshire, 11 de septiembre de 1700-Richmond, Londres, 27 de agosto de 1748) un poeta y dramaturgo escocés.

nubes, tormentas ¡Que sean mi inspiración, que endulzan en el alma solemnes pensamientos, divinas reflexiones! ¡Salve, amenas tristezas, salve, amables temores! Frecuentemente a pie, y contento, en mi alegre alborear de la vida, cuando vivía criado en libre soledad y Natura cantaba con alegría incesante, contento he caminado por tus campos indómitos ... he oído soplar al viento, bramar al gran torrente o visto la tormenta desafiante incubarse en el atardecer lúgubre. Así pasaba el tiempo, hasta que por las salas luminosas del sur, miraba a la gozosa primavera llegar y sonreía”...

Se especifica a continuación el final del cuarto movimiento. Para culminar la sonata, **Ludwig van Beethoven**, propone en la Coda del cuarto movimiento, un *Piú Allegro quasi presto*, con una melodía de carácter virtuosístico en la mano derecha en semicorcheas, percibiendo el tema del *Rondó* ejecutado por la mano izquierda en octavas, en negras y corcheas. Esta sección representa una innovación al momento de la ejecución debido a la sutileza de la dinámica, desde un *piano* (c. 193) hasta un *fortissimo* (cc. 207 y 209); agregando *sforzatos* (cc. 201, 203, 205 y 206) para realizar marcaciones en la melodía ejecutada por el bajo, concluyendo con un arpeggio de Re Mayor con ambas manos en un rango extendido del teclado. La potencia conclusiva se percibe poco a poco y requiere del intérprete un adecuado y paulatino aumento de la intensidad, pues todo el pasaje posee la indicación *crescendo*, indicación que afecta a 15 compases, para llegar al final de obra con un toque fortísimo de gran precisión y potencia sonora requeridos por los cuatro últimos compases conclusivos. (cc. 207 y 208).

## B) SONATA N° 14, OP. 27 N° 2 *QUASI UNA FANTASÍA* “CLARO DE LUNA”

### B.1. BREVE SÍNTESIS DESCRIPTIVA

Si bien las obras fueron compuestas en el mismo año junto a la explicitada anteriormente, se puede percibir cómo **Ludwig van Beethoven** comienza a redefinir estándares formales de las sonatas. Comenzando con un primer movimiento, *Adagio sostenuto*, genera una sensación de clima calmo, poco común en las Sonatas de la época. Tal vez la obra antecesora de este proceso es la Sonata N°8 Op.13 “Patética”, compuesta tres años antes, que se inicia con una introducción *Grave*, de carácter oscuro y dramático.

En la Sonata “Claro de Luna”, el primer movimiento completo genera una atmósfera de tristeza y solemnidad y por lo tanto la innovación formal puede considerarse de carácter radical. Incluso la forma de este movimiento no representa la típica forma sonata del primer movimiento de las sonatas precedentes. La forma sonata quedará establecida en el Tercer movimiento.

El segundo movimiento, dividido en *Allegretto* y *Trío*, se caracteriza por tener un ritmo también constante, intercalando la melodía con *legato* y *stacatto*. Propone un tema principal y luego, con las síncopas, introduce variaciones de carácter métrico. Una característica del movimiento es que está escrito a modo de coral, es decir, con 3 y- por momentos- con 4 voces. En el *Trío*, la melodía está escrita en octavas para el plano principal (como se menciona anteriormente, característico de la escritura beethoveniana), con un acompañamiento en blancas y a partir de intervalos armónicos en duración de blanca con puntillo. Es un segundo movimiento, cuya rítmica es una transición entre la lentitud homogénea del primer movimiento y el ímpetu extraordinario de la potencia del tercer movimiento.

El tercer movimiento es el que más se adecúa a las características de la Forma Sonata presentando dos temas, desarrollo, reexposición y coda. Como se describirá en las páginas siguientes, este tercer movimiento contrasta radicalmente con el primer movimiento, y puede considerarse, bajo este punto

de vista, una de las obras cuya oposición sonora entre comienzo y final la ubica como una de las más revolucionarias para su tiempo.

## B.2. ESPECIFICACIONES COMPOSITIVAS Y DE INTERPRETACIÓN

### Primer movimiento

La **Sonata N° 14, Op. 27 N° 2 Quasi una fantasia “Claro de Luna”** (1801), es una obra que contiene tres movimientos. El primero de ellos, catalogado como un paisaje de ensueño, una imagen al claro de la luna, requiere y es metafóricamente pertinente aplicar este tipo de imágenes al inicio de la introducción. Sin embargo, la aparición del motivo principal con la nota Sol Sostenido, presenta un aire que Daniel Barenboim cataloga de “marcial” o con reminiscencias de marcha fúnebre y lo relaciona con cierta atmósfera de tragedia, pues sabido es que estos primeros compases parecen haber sido inspirados por la muerte del comendador en la ópera mozartiana Don Giovanni.

Antes de proseguir, es pertinente aclarar que, con frecuencia, se confunde la indicación de compás de este movimiento; hay quien considera el movimiento como configurado en cuatro por cuatro (incluso algunas ediciones antiguas así lo planteaban). Sin embargo es necesaria la aclaración del compás y reafirmar que está escrito en 2/2, es decir *alla breve*. Por otra parte el propio **Ludwig van Beethoven** expresa en el texto musical la indicación *sempre pianissimo e senza sordina*, significando *senza sordina*, en este caso, *sin apagadores*, es decir, con la utilización constante del pedal de resonancia.

Tal vez pueda considerarse -siguiendo a Charles Rosen- este primer movimiento como una de las primeras obras de la historia de la música que se organiza desde el punto de vista del sonido, -con la colaboración del pedal de resonancia- a partir de la vibración simpática de las cuerdas, mientras el pedal se mantiene en actividad, generando una atmósfera ciertamente original y única de solapamiento entre armonías. Esto se produce con el pedal de resonancia en actividad, a partir del retraso por retardo de la vibración de las cuerdas, en

función de que los apagadores permanecen levantados al cambiarse de función armónica (tal es el significado de la frase beethoveniana *senza sordina*, buscando la fusión de los armónicos de acordes diferentes). Como afirma Charles Rosen en ***Las sonatas de Beethoven para piano***, la resonancia en la función armónica previa junto al inicio de la próxima función, es producto de (pág. 197) “la fluctuación que la ausencia de apagadores produce en la vibración de las cuerdas”. El tratamiento de estas sutiles cualidades debe tener en cuenta también las diferencias entre los pianos de la época de **Ludwig van Beethoven** y la de los pianos de fabricación actual para realizar una adecuación pertinente.

La resonancia en el piano de **Ludwig van Beethoven** era mucho menor que la actual; su producción estaba sensiblemente atenuada respecto de las resonancias en los pianos de hoy, con lo cual era posible interpretar el movimiento con la indicación del compositor de *senza sordina* (hay que volver a recordar que para **Beethoven** *senza sordina* significa con pedal de resonancia). En los pianos actuales no es posible aplicar la indicación de **Beethoven**, pues la respuesta actual genera una cantidad significativamente más alta de resonancia, con lo cual corremos el riesgo de generar una interpretación caótica, si se mantiene la indicación beethoveniana literalmente. Los pedales de resonancia actuales producen un aumento y una persistencia de los armónicos mucho más considerable, con lo cual es preciso trabajar con el llamado *medio pedal*, o con un pedal retrasado algunas décimas de segundo que permita ese particular - aunque cuidadoso- solapamiento de las armonías.

Otro gran punto a tener en cuenta es el mantenimiento de los tresillos, - tal como afirmaba Berlioz-, como tresillos “*obstinados*”, en una suerte de planteamiento hipnótico, cuya regularidad permite a la vez, destacar el componente rítmico del motivo de la melodía principal, sobre todo la semicorchea del primer plano. Esta debe diferenciarse de los tresillos, sin acortarla demasiado lo cual implicaría que su aparición se volviese trivial. El pianista-intérprete debe investigar pacientemente estos pasajes musicales hasta encontrar el punto exacto de balance entre la homogeneidad de los tresillos y la necesidad de rescatar la sutileza expresiva de cada semicorchea del primer plano.

El primer movimiento, *Adagio sostenuto*, puede sintetizarse formalmente en el siguiente esquema:

*INTRODUCCIÓN: Desde el inicio al 1er. Tiempo del compás 5.*

*FRASE A: Compás 5 al 8 (1er. Tiempo).*

*FRASE B (Inicio en Mi Mayor) y DESARROLLO: (superposición de secciones) compases 8-31.*

*PUENTE: Compás 28 al 42 (reducción a dos planos texturales).*

*REEXPOSICIÓN: FRASE A: (reexposición) Compás 42 al 60 (nuevamente 3 planos).*

*CODA: 60 al 69.*

La obra comienza con una breve introducción de cinco compases donde se define el clima del movimiento<sup>13</sup> en su totalidad, con un bajo en octavas y un tercer plano cuya rítmica en tresillos permanecerá durante todo el movimiento (hasta el penúltimo compás). A continuación de la introducción de cinco compases, presenta la melodía (anacrusa al c. 6 hasta c. 9) para dar lugar a la exposición del tema principal, caracterizado por corchea con puntillo y semicorchea y cuyas características interpretativas se han expuesto anteriormente.

Es necesario observar el pasaje que comienza en Mi Mayor entre los compases 10-27. Esto, en principio, se aproxima a la forma típica de sonata en la que dado un tema principal en tonalidad menor el segundo tema se produce en el relativo mayor. Sin embargo **Ludwig van Beethoven** pasa inmediatamente de Mi Mayor a Mi Menor modulando luego a Do Mayor y finalizando en el compás 15 con una cadencia en Si Menor, tonalidad que inmediatamente es cambiada a Si Mayor, si bien con una función extremadamente ambigua, pues ese acorde - Si Mayor- se plantea al mismo tiempo como el V grado de Mi menor. El pasaje siguiente no resuelve en Mi, sino que modula inesperadamente a Fa Sostenido Menor, que es el cuarto grado de la tonalidad principal. *Este proceso y pasaje musical extraordinario de la obra puede considerarse como generador de una*

---

<sup>13</sup> En este movimiento propone *Senza sordino*, es decir, sin sordina, utilizando el pedal de resonancia constantemente. Característica no vista en las obras precedentes.

*inesperada resultante, pues en él confluyen tanto lo que podría considerarse un segundo tema de forma sonata y el propio desarrollo de la forma sonata.*

*El pasaje anterior resulta entonces en una condensación de segundo tema y desarrollo en el mismo proceso y devenir musical, seguidos de un extenso pedal de dominante y la posterior llegada a la reexposición del tema principal en Do Sostenido Menor. El intérprete debe en este caso, realizar un esfuerzo de concentración y producción sonora mediante el cual condensa estas dos ideas en su propia ejecución, es decir, la idea de un segundo tema y un desarrollo interpretados al mismo tiempo.*

Tal como el *oxímoron* (dos ideas contrapuestas generando un nuevo sentido lingüístico) se presenta en poesía, podría plantearse este pasaje como un ***oxímoron musical***. Se transcribe una poesía de Francisco Quevedo<sup>14</sup>, - constituida desde el oxímoron-, a modo de presentación de imágenes para resolver este pasaje:

#### **Definiendo el amor (Francisco Quevedo)**

*Es hielo abrasador, es fuego helado,  
es herida que duele y no se siente,  
es un soñado bien, un mal presente,  
es un breve descanso muy cansado.  
Es un descuido que nos da cuidado,  
un cobarde con nombre de valiente,  
un andar solitario entre la gente,  
un amar solamente ser amado.  
Es una libertad encarcelada,  
que dura hasta el postrero parasismo,  
enfermedad que crece si es curada.  
Éste es el niño Amor, éste es tu abismo:  
mirad cuál amistad tendrá con nada  
el que en todo es contrario de sí mismo.*

---

<sup>14</sup> Francisco Gómez de Quevedo Villegas y Santibáñez Cevallos 1580 - 1645), conocido como Francisco de Quevedo, escritor español del llamado Siglo de Oro.

En el compás 27 -y hasta el 41- la concepción formal presenta un extenso constructo sobre el V grado como funcionalidad principal dilatando el esperado regreso a la tonalidad inicial de Do Sostenido Menor. Estos compases generan una zona de transición, con la particularidad textural de disminuir los planos de tres a dos, asemejándolos a la textura de la introducción del movimiento.

Por último, la reexposición (cc. 42 – 46) que comienza con el tema principal, en la tonalidad de Do Sostenido Menor, modula armónicamente, a través del acorde de Mi Mayor, y luego sostiene la armonía que ya no se aleja de Do Sostenido, dando lugar a la coda final (cc. 60 - 69). En ella, la melodía, aparece ahora en el plano del bajo, mientras la mano derecha imita los movimientos direccionales de los arpeggios que se presentaran en el puente.

Cabe aclarar, e insistir una vez más que, como lo indica **Ludwig van Beethoven**, en *sempre pp e senza sordina*, lo relevante e innovador de este movimiento es la concepción del sonido generada a partir del pedal de resonancia, dando lugar a un proceso en el que los sonidos se van fusionando unos con otros, de manera que al no finalizar el primero de ellos se superpone al siguiente, dando lugar a que ambos co-existan en el mismo momento de sostenimiento auditivo; este trazado de resonancias actúa como un sustrato de tresillos de menor jerarquía respecto de la relevancia del plano melódico principal, con su característico motivo rítmico, en tanto plano de mayor jerarquía, y sustentado por el plano de los bajos octavados.

*Beethoven estuvo presente cuando la ópera de Mozart Don Giovanni<sup>15</sup>, fue presentada en la ciudad de Bonn. Su impacto ante la ópera mozartiana fue de gran magnitud, por lo que tomó de ella algunas ideas musicales a modo de inspiración para su sonata. En este primer movimiento, tal como se explicitara anteriormente, es notoria la evocación de la atmósfera musical del momento en el que el protagonista, Don Giovanni, transita por los infiernos acompañado por*

---

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EZsBi50VbXw> Barenboim explica la relación con la obra de Mozart Don Giovanni.

el Comendador<sup>16</sup>. Daniel Barenboim también ha rescatado enfáticamente este punto.

## Segundo movimiento

El segundo movimiento, *Allegretto*, inicia por rítmica y por tonalidad mayor contrastante, una estructura musical menos lúgubre, donde cierta vitalidad comienza a resurgir, luego del primer movimiento. Es de breve duración si tenemos en cuenta los cánones de duración de la época. Tiene dos grandes partes: el *Allegretto* (cc. 1 – 36) y el *Trío* (cc. 37 – 60). Cada uno de ellos se divide en dos pequeños segmentos: de 16 compases el primero y de 19 compases el segundo.

***El Allegretto comienza con una frase de cuatro compases; los dos primeros son legato a modo de antecedente, y los últimos dos -stacatto- funcionan como consecuente, lo cual requiere el atento estudio del intérprete para explicitar este contraste de articulaciones.*** Posteriormente, esa melodía es variada (cc. 9 – 16) tanto textural como rítmicamente, poniendo en juego como material de gran relevancia rítmica, ***la figuración de síncopas, para lo cual el intérprete debe sostener con alta precisión la unidad de tiempo del compás, en función de poder poner de relieve el juego rítmico planteado entre las voces.*** El siguiente segmento (cc. 17 - 36), presenta una nueva melodía de ocho compases al estilo del tema principal, a partir de bicordios de sextas, quintas y terceras, mientras que el bajo sugiere una melodía más cantada en relación con la anterior, que se caracterizaba por acompañar a la melodía principal. Cada segmento se repite dos veces.

El *Trío*, se caracteriza por tener una melodía en octavas, donde la voz superior se mantiene ligada cada 4 compases y la voz inferior hace un

---

<sup>16</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vmTkYyXpPCc> Fragmento de Don Giovanni, puede escucharse exactamente en el minuto 1. (0 segundos) una reminiscencia del plano de los tresillos, inspiración textural para el primer movimiento de la Sonata.

movimiento para formar los acordes, ya sea en fundamental o en inversión; y un acompañamiento por terceras, que con *sforzatos* – tales como en los compases 37, 39, 41, 42 y 43 - va generando diferentes contrastes acentuales. ***La idea principal de este fragmento es mantener cierta agógica del ritmo del Allegretto, es decir, sostener un conflicto entre las acentuaciones previsibles determinadas por la métrica del compás y la presencia de puntos de inflexión inesperados en el devenir rítmico de la composición.***

*El resurgimiento rítmico melódico del segundo movimiento, instaura, a modo de transición, las bases para iniciar el tercer movimiento, en el que la forma sonata se hará explícita, junto al ímpetu y la vehemencia bethoveniana, basado en un contraste exponencial respecto de las cualidades y características del primer movimiento.*

### **Tercer movimiento**

En concordancia con el pensamiento de Charles Rosen, este movimiento final posee una contundencia e intensidad realmente asombrosas. *Como se preanunciara, el contraste con el primer movimiento es total, pues se trata, al comienzo de la obra, de un inicio de sonata suave, delicado, con matices cercanos al pianissimo; mientras tanto, aquí nos encontramos con un grandioso movimiento, que nos permite afirmar que **Beethoven**, en la sonata Claro de Luna, presenta un nivel de contraste que supera a todas las obras para piano jamás concebidas hasta entonces.*

La síntesis de la Forma de este movimiento es presentada a continuación, en el siguiente esquema:

**Exposición:** Cc. 1-65.

Tema A: Compás 1-21, (19 a 21 puente moduladorio a sol sost. menor).

Idea a: cc. 1-9 (primera corchea).

Idea b: c. 9 (segunda corchea) hasta c.14.

*Idea c: cc. 15-21 (primer nota).*

*Tema B Compás 21 (2º Tiempo) al 43, (primera corchea).*

*Tema B': Segunda idea temática en Sol Sostenido Menor: Compás 43 al 57.*

*Coda: Compás 57 al 65.*

***Desarrollo: Compás 65 (segunda casilla) al 101.***

***Reexposición: Compás 102 a 189.***

*Tema A: 102-115.*

*Tema B: 116-137(primer corchea).*

*Tema B': 137-151(primer tiempo).*

*Coda de exposición: 151-163(primer nota).*

*Puente: 163-166.*

*Tema B: 167-177.*

*Cadencia: 177-189.*

***Coda: Compás 190 A 200.***

El tercer movimiento, *Presto agitato*, se inicia con arpegio<sup>17</sup> ascendentes sobre la armonía y un acompañamiento marcando los bajos armónicos, definiendo así el tema principal (cc. 1 – 9), cuyas características iniciales tienen amplia similitud con el primer movimiento, si bien modificando la subdivisión y la velocidad: los sonidos Sol Sostenido, Do sostenido y Mi, se presentan igual que el plano arpegiado, sólo que en subdivisión binaria, y los dos últimos acordes del compás poseen reminiscencias del patrón melódico del primer movimiento (**la nota más aguda de ambos acordes -sol sostenido-, como reminiscencia del inicio motivico de la melodía en el compás 5 del primer movimiento**).

Cada arpegio de semicorcheas termina con dos corcheas (cc. 2, 4, 6 y 8), haciendo un acorde plaqué con la misma armonía, una con *sforzato* y otra *piano*, cortando repentinamente el movimiento ascendente del arpegio. El desafío del pianista es mantener la dinámica *piano*, y solo destacar el primer acorde con *sforzato*. A continuación, un segundo pasaje comienza con una melodía por

---

<sup>17</sup> El uso de los arpeggios con una dinámica Piano y articulaciones como sforzatos sobre la primer corchea donde culmina cada uno de estos mismos, y utilizando gran parte del registro del teclado, es un proceso innovador por parte del compositor.

sextas (cc. 9 – 14) donde la mano derecha presenta, a través de semicorcheas, una nota superior como ostinato (Sol Sostenido) y la inferior haciendo una melodía como voz de contralto; la mano izquierda también presenta dos melodías, la inferior mantiene la nota Sol Sostenido como nota pedal y la superior hace la segunda voz de la melodía principal como tenor; el pasaje funciona como nexo para iniciar nuevamente los arpeggios (cc. 19 – 21); finalmente, se presenta como un pequeño puente, cuya armonía llega en el compás 21 a la nueva tonalidad, Sol Sostenido Menor.

Al finalizar este segmento, aparece el segundo tema del movimiento (cc. 21 – 43), una melodía con una sensación de esperanza, es decir, más calmo y con una melodía bien marcada, acompañada de un *bajo Alberti*. A esta melodía la varía con octavas y *crescendo* hasta el *forte* (cc. 25 – 33). A través de escalas desde el Segundo Napolitano (cc. 33 – 43) se produce una transición que culmina en una segunda idea que será denominada Tema B', para llegar a una gran Coda hasta la barra de repetición: una melodía de notas repetidas (cc. 43 – 57), con una textura homorrítmica a modo de coral, que se mantiene hasta el final en Sol Sostenido Menor.

Al tener las típicas características de un primer movimiento de sonata clásica<sup>18</sup>, se produce el desarrollo (cc. 65 - 101) a partir de un proceso de tensiones armónicas, con elementos melódicos y texturales de los temas presentados en la exposición. En el compás 71, resurge la melodía del segundo tema, esta vez en la subdominante de la tonalidad principal (Fa Sostenido Menor), la cual, a partir de un trocado, se presenta en mano izquierda desde el compás 75, generando un bajo melódico que concluye en el compás 87. A partir de allí, un puente establecido con un pedal de V grado y una duración de 15 compases, prepara las condiciones tensionantes para la reexposición (c. 102).

En el compás 102, iniciándose la reexposición, aparece el primer tema cuya repetición textual finaliza en el compás 115 (en la tonalidad de Do Sostenido Menor). El compás 116 es aquel en el que reaparece el segundo tema de la

---

<sup>18</sup> Con la diferencia de construir el segundo tema en el V menor y no en el relativo Mayor, este último más común en la forma sonata en tonalidad menor.

sonata, esta vez transportado a Do Sostenido Menor, concluyendo en el primer tiempo del compás 137.

Aquí comienza el tema que se ha denominado tema B', también en la tonalidad de Do Sostenido Menor, culminando en el compás 157, a partir del cual se produce una extensión de este tema, para llegar a un puente construido con acordes arpegiados en fusas entre los compases 163 a 166. Este puente despliega acordes disminuidos en ambas manos, llegando a uno de los puntos culminantes del movimiento a partir de acordes omitidos y la paulatina detención del movimiento (*rallentando* en el compás 166) hasta llegar al gran calderón en la nota La del plano superior en un punto máximo de tensión no resuelta.

En el compás 167, el segundo tema de la sonata vuelve a presentarse, esta vez en trocado, es decir con la melodía en el bajo. Posteriormente, en el compás 171, la melodía vuelve a aparecer como plano superior en octavas en mano derecha y finaliza en el inicio del compás 177. Allí, un proceso cadencial de gran dramatismo en base a diseños arpegiados y una escala cromática finaliza, en última instancia, con un V grado que prepara la resolución final de la obra.

Desde el compás 190 hasta el 200 -previa aparición de dos compases en tempo Adagio retrasando la resolución de todo el pasaje-, se genera la coda, con reminiscencias de la Coda del tema que hemos llamado tema B'. Antes de los dos acordes finales, tres compases de acordes arpegiados en unísono en Do Sostenido Menor reafirman la sonoridad del primer tema de la exposición en un movimiento ascendente y descendente de los arpegios mencionados. Los dos acordes finales generan una total contundencia para la culminación del movimiento.

***El Intérprete debe lograr transmitir el carácter trágico del contenido emocional del movimiento, que se presenta en toda su magnitud en estos compases finales. La sonata llega a su fin, y el apasionamiento de la potencia trágica preanuncia el pathos del Romanticismo incipiente, que se aproxima lenta e inexorablemente.***

## C) SECHS BAGATELLEN, OP.126

### C.1. BREVE SÍNTESIS DESCRIPTIVA

El nombre “Bagatela” no fue una invención de **Ludwig van Beethoven**. Compositores franceses del siglo XVIII ya utilizaban el título, denominándolo como un conjunto de danzas. **Beethoven** fue el primero en usar el término “Bagatela” para denotar una pieza corta e independiente para piano solo. Además, fue el compositor que creó el género tal como lo conocemos hoy y como lo utilizaron en piezas de este tipo compositores de los siglos XIX y XX. Las Bagatelas fueron escritas en su última década de vida. Este decenio fue considerado por muchos críticos como el período más interesante de sus textos musicales.

Las seis bagatelas que publicó como Opus 126, muestran una concentración profunda de sus ideas musicales. Asumiendo que la obra juega un papel crucial en la evolución del pensamiento musical de **Ludwig van Beethoven**, se considera un *modelo* para grandes composiciones y para el propio lenguaje musical venidero. Debido a su brevedad, se han considerado las Bagatelas precursoras de una gran cantidad de obras de corta extensión habituales en el período del Romanticismo.

### C.2. ESPECIFICACIONES COMPOSITIVAS Y DE INTERPRETACIÓN

En cuanto a **Sechs Bagatellen, Op. 126**, como la palabra *Bagatela* lo indica, se trata de un conjunto de piezas breves y de carácter “ligero” con temas diferentes, cuyas elaboraciones van generando diversos climas, sonoridades y movimientos armónicos y melódicos, en un proceso compositivo cuya índole característica la diferencia respecto de las sonatas precedentes. **Ludwig van**

**Beethoven** compuso esta obra cuya estructura presenta cierta liberación constructiva si se las investiga comparativamente con las formas “arquitectónicas” típicas de las sonatas. Tal liberación implica innovaciones formales extraordinarias; ejemplo de ello, es la sexta Pieza.

### **Primera pieza**

La obra **Sechs Bagatellen, Op. 126** (1825), está compuesta por seis piezas de corta duración. ***Una melodía dulce y cantabile en Sol Mayor, inicia el conjunto de las seis piezas. La indicación de tempo y carácter es Andante con moto, y el mismo compositor propone un Cantabile e compiacevole, lo que significa “tocar cantable y de manera agradable”. Esta primera Pieza apacible, que transmite serenidad y calma, juega el papel de gran introducción al resto de las cinco piezas del conjunto.***

***Incluye un cambio de compás dentro de la pieza de 3/4 a 2/4 y luego nuevamente a 3/4 que puede considerarse una importante innovación rítmica en el texto musical de la época;*** sobre todo, porque el cambio métrico no está relacionado con los cambios formales que veremos a continuación, sino que aparece en la mitad de la sección B.

El comienzo presenta un motivo melódico y armónico (cc. 1 – 16) que se despliega en el registro central del piano, con una división en dos ideas musicales de ocho compases cada una (a y a’), donde a es representando un coral a tres voces y a’ una melodía con acompañamiento con la mano izquierda en dos planos: una nota pedal grave y una nota superior de melodía secundaria.

A continuación la sección B se despliega entre los compases 17 a 31; aquí, la división en dos ideas musicales se caracteriza por la asimetría en la duración de ambas estructuras, con una extensión mucho más considerable para la segunda idea, en la que se observa el cambio de compás a 2/4 que se mencionara previamente, donde la textura consiste en una melodía que da la sensación de estatismo con un acompañamiento armónico que se va

desarrollando a partir de corcheas, tresillos y semicorcheas hasta concluir en tres trinos de negras y la cadenza.

El compás de 3/4 se retoma para re-exponer las ideas de A con variaciones melódicas -principalmente interpolaciones- dando lugar a la sección A' (A prima). Se puede percibir la variante melódica porque está representada en octavas en el registro grave del piano. Además, en cuanto a la textura, el compositor, propone cuatro voces, lo que asemeja un cuarteto de cuerdas. La expansión del rango de alturas hacia registros más extremos finaliza con un cierre que, a modo de coda, configura los últimos compases de la pieza (cc. 40-47). Por lo tanto, la obra comienza con un registro medio del piano y finaliza con los extremos agudos y graves. La pieza se presenta entonces con una configuración formal que es la siguiente: A-B-A'-Coda (con ciertas reminiscencias de la forma característica del *Lied* ternario). Si se tienen en cuenta las repeticiones indicadas por **Beethoven**: *La seconda parte due volte*, que significa "tocar la segunda parte dos veces"; la resultante formal es, finalmente: A-B-A'-C-B-A'-C (siendo C la Coda). El extraordinario y sutil clima generado por la extrema separación de los registros entre la melodía superior y los planos de acompañamiento y bajo generan un final de gran interés por la innovación registral, al mismo tiempo que concluye con la misma dulzura y cantabile que se presentaba en la melodía del inicio de la pieza.

## Segunda pieza

Una segunda pieza contrasta completamente con la primera por su velocidad *Allegro*, la intensidad *forte* y la tonalidad de Sol Menor.

***Esta segunda pieza, Allegro, presenta dos secciones y una coda. Esta Bagatela, si bien exhibe una aparente esquematicidad, se caracteriza por manifestar cuestiones significativas: es destacable el semitono como elemento constructivo, el uso cuidadoso e inquietante del silencio, el***

***contraste rítmico-melódico-textural, y una tendencia general a la cromatización melódica.***

La primera de estas secciones tiene una duración de 27 compases, comenzando con una idea inicial en base a una melodía (cc. 1 – 4) de semicorcheas que transcurre implicando el paso técnico de una mano a la otra, con una dinámica *forte*, la cual es continuada por una idea contrastante (cc. 5 – 9) a dos y tres voces en intensidad *piano*. Ambas ideas forman un diálogo contrastante, asemejándose a una frase de antecedente y consecuente bien diferenciados; este tipo de frase contrastante, con comportamientos texturales antagónicos, es característico en muchos pasajes musicales de **Ludwig van Beethoven**. Los últimos ocho compases de la primera parte reafirman con vehemencia la tonalidad de Si bemol Mayor, relativo de la tonalidad principal.

La segunda parte, comienza prolongando la tensión tonal (si bien conserva la tonalidad de Si Bemol). La indicación *Cantabile*, el carácter de la melodía y las consonancias en base al intervalo de terceras armónicas en el acompañamiento, contrastan abiertamente con las semicorcheas iniciales, pues la gran vehemencia interpretativa de éstas se tornan antagónicas con la indicación de expresividad y suavidad en el toque que implica el *cantabile* beethoveniano.

A continuación las semicorcheas -como elemento rítmico-estructural- regresan, rememorando paulatinamente el motivo inicial, ahora aislado y segmentado -lo que sugiere una interpretación dramática- alternando con silencios prolongados y un particular comportamiento armónico: mientras el proceso indica perceptivamente una tendencia cuya resolución se presentaría en el IV grado -Do Menor-, se realiza una suerte de “desvío” moduladorio, dirigiéndose a Mi bemol Mayor, relativo mayor del IV grado.

En consecuencia, esta segunda parte, si bien en un comienzo sostiene cierta estabilidad en la tonalidad de Si Bemol Mayor (relativo de la tonalidad inicial), manifiesta un segmento modulante, de constante inquietud musical, que generará un proceso de “demora” para la llegada a la tonalidad principal, la cual

se produce en los compases 74 y 79, iniciándose allí una coda que, tras una breve detención en la subdominante, finalmente restablece la tonalidad inicial de Sol Menor.

En esta segunda sección de 51 compases, (cc. 28 – a 78), es destacable la propuesta de *Cantabile*, con una melodía acompañada por armonía de corcheas (cc. 28 – 42), implicando la responsabilidad del intérprete por destacar la melodía, (con toque de yema) a modo de imitación de una primera voz de cantante. Al volver al motivo principal, ahora acotado (cc. 43 – 79), y separado por los silencios tensionantes mencionados, se produce un movimiento armónico de conflicto entre Sol Menor y La Bemol Mayor, distancia de semitono nuevamente, como elemento estructural. Antes de llegar a una coda conclusiva y definitivamente re-instalada en la tonalidad de Sol Menor, es destacable el pasaje de índole cromática a partir del compás 60 hasta el 69, para finalizar en la coda mencionada, esta vez en un contundente Sol Menor.

### **Tercera pieza**

*Una tercer pieza cantabile y graciosa retorna a la calma a partir de la cual la atmósfera general es más semejante a la pieza número uno. Algunos pasajes posteriores tendrán también un carácter más bien solemne para regresar luego al cantabile y grazioso.* La forma de esta bagatela es una forma ternaria a la que se le adiciona una coda. La sección inicial A tiene 16 compases; la sección B - que incluye una suerte de recitativo y cadencia- se inicia en el compás 17 y culmina en el 27; la sección A' comienza en el compás 28 hasta el 47 y la coda comprende desde el compás 48 al 52.

En esta pieza es importante la indicación que da **Ludwig van Beethoven** para su interpretación: *cantabile e grazioso*. Es importante destacar algunas innovaciones que el compositor presenta en la estructura de esta bagatela. Principalmente es relevante destacar la realización de *variaciones del tema*. Los primeros 16 compases tienen una construcción relativamente estable y tradicional; luego estos 16 compases serán variados en la medida en que la

composición va transcurriendo. Una vez que surjan los arpeggios de tipo cadencia, que producen una cesura o separación de secciones, el tema reaparece -si bien con variaciones- con acordes quebrados en figuración de semicorcheas en mano izquierda, lo cual implica que, en este pasaje, **el pianista debe poder diferenciar la melodía principal de las notas que conforman los planos texturales de menor jerarquía**. El intérprete entonces, resalta los elementos melódicos y aplaca aquellos otros que juegan en la textura como sonidos decorativos de aquella melodía principal. Hay quienes han planteado que esta obra tiene semejanzas con los cuartetos tardíos, por ejemplo, con el *Adagio* del Cuarteto opus 127.

Ciertas técnicas compositivas son interesantes de destacar, tal como la aparición del pasaje en B que asemeja a una cadencia, con sus libertades intrínsecas pertinentes y la marcación beethoveniana de pedal de resonancia entre los compases 24 al 25.

En esta **bagatela**, los puntos de mayor tensión no han sido elaborados por **Ludwig van Beethoven** con el característico dramatismo que utiliza en otras piezas, sino más bien, ha utilizado un **carácter intimista** -incluso religioso- a partir de la ornamentación de la melodía principal.

*Es necesario que el intérprete logre una conexión de los acordes consecutivos y de ciertos intervalos armónicos utilizando un toque legato, del mismo modo que debe lograr el sostenimiento de la melodía superior con los dedos -legato- mientras el pedal de resonancia va siendo cambiado con frecuencia.* También es interesante notar que hasta el compás 9, **Ludwig van Beethoven** no ha modificado la intensidad; sólo allí aparece el *crescendo*, lo cual implica que el pianista debe sostener esta melodía inicial hasta allí con una calidad sonora cuya calidez implique el sostenimiento del interés musical sin modificar la intensidad.

Una dificultad técnica agregada es la extensión de los trinos (Cinco compases consecutivos de trino en mano derecha) de la zona cadencial (sección B), que deben ser tocados en una intensidad tal que permanezcan siempre por

debajo de la sonoridad de la melodía principal. Cabe destacar que la indicación de la pieza es *Andante*, y la configuración formal es en tres partes, las cuales no poseen barras de repetición como sucede en las piezas anteriores.

En el final, **Ludwig van Beethoven** propone el sostenimiento de un único pedal durante cuatro compases - 48 hasta el 52-. Tal como se presenta en la interpretación del primer movimiento de la Sonata Claro de Luna, la utilización extensa del pedal de resonancia -sin levantarse-, en varios compases sucesivos, requiere de un cuidado especial por parte del intérprete, lo cual implica que su concepción de este pasaje determina la fusión y solapamiento de las armonías. Es necesario hacer aquí una aclaración, debido a que en los pianos de la época del compositor, la resonancia no tenía la magnitud que tienen los pianos en la actualidad. Por eso es que hay muchos intérpretes que deciden utilizar un pedal de resonancia medio e implicar incluso el pedal una corda para suavizar la sonoridad final y atenuar la combinación y fusión de armónicos consecuente.

#### **Cuarta pieza**

***Pese al inicio en Si menor y un tsnto dramático, la cuarta pieza presenta grandes contrastes de tipo lúdico, lo cual permite establecer esta pieza con un fondo que subyace en carácter scherzando. La idea de lo lúdico, los contrastes rítmicos, las síncopas, los cambios repentinos de carácter, acercan la estructura a cualidades que no pueden soslayar lo humorístico.*** La bagatela número 4 en Si Menor tiene una forma que asemeja a un *Scherzo* y consta de tres secciones más una coda. En este caso la sección a la que llamaremos A se desarrolla entre los compases 1 y 51; la sección que llamaremos B comienza en el compás 52 y culmina en el 105; luego la repetición de A como A' comienza en el compás 106 y finaliza en el compás 162, para culminar en la coda entre los compases 163 y 216.

Las estrategias principales en la interpretación de esta *bagatela* implican tener en mente *una suerte de dos personajes o dos comportamientos muy diferenciados y contrastantes entre sí. Uno de ellos implica una cualidad rápida*

con cierta carga de dramatismo, en contraposición a un segundo comportamiento que marca una serenidad y un tipo de musicalidad que puede caracterizarse como lírica. Todas estas características se deben tener en cuenta a partir de la idea de juego o *Scherzo*, que subyace a toda la pieza.

**El término *Scherzo* significa juego o broma**, lo que implica concebir esta obra con una suerte de condición subyacente basada en la idea de lo lúdico, del juego como “substancia” musical, que se presenta auditivamente a partir de detenciones inesperadas y comienzos de carácter repentino, que se conectan con una melodía cuyas características rítmicas se derivan de la síncopa. Esta rítmica particular se presenta sostenida por un plano de bajo en figuración principal de negras que se manifiesta como una constante en el devenir musical de la Bagatela.

**Las estrategias interpretativas requieren la correcta comprensión y solución de la rítmica cuyo carácter sincopado se presenta principalmente en la mano derecha.** La mano izquierda trabaja a partir de valores de negras y esto requiere mantener la atención en su sostenimiento constante, en función de la cual es posible expresar en la mano derecha la **rítmica melódica que despliega las acentuaciones agógicas organizadas a partir de las corcheas ligadas**. Es importante sostener *la relajación de brazo, codo y antebrazo*, de modo tal que la interpretación pueda exhibirse con la libertad de movimiento suficiente en función de rescatar el contenido rítmico-lúdico de la obra.

La primera sub-sección (cc. 1 – 9) donde las características *scherzantes* se presentan incluso con *sforzatos* producen acentos de carácter inesperado, en conflicto con la métrica del compás. En los compases 10 a 22, la misma idea musical anterior se presenta como una melodía arpegiada, con una dinámica *piano* que da paso a un *crescendo* hasta un *forte* repentino en los compases 17 a 21, volviendo a la dinámica inicial. Luego, a partir de silencios y reminiscencias del motivo principal, se percibe una suerte de fragmentación- cuya consecuencia es el carácter de juego típico del *Scherzo*.

La sección B contrastante se presenta a partir de una melodía y acompañamiento cuya intensidad es *piano*, cambiando la tonalidad de Si Menor a Si Mayor, con ritmo constante en el acompañamiento. Es destacable el trabajo del intérprete en la melodía, con pequeños *crescendos* y *decrescendos* mínimos variados entre las dinámicas *piano* y *pianissimo*. *Esta segunda sección, que puede considerarse una sección media de tipo Trío, a diferencia de la anterior, produce una sensación de levitación, tranquilidad y sosiego, presentando la gran oposición de la concepción de la Sección A.* El A' comienza en el compás 106 hasta el 162, retomando el carácter lúdico (cc. 163-216), para finalizar con la coda explicitada en la concepción formal general.

### Quinta pieza

***Una melodía en Sol Mayor, que dialoga contrapuntísticamente con un plano en intervalos de terceras armónicas en mano izquierda, retorna a cierta calma y serenidad, en concordancia con la Bagatela uno y tres.*** La quinta pieza, en Sol Mayor, presenta un esquema formal que puede sintetizarse del siguiente modo:

*Sección A: cc. 1 a 16.*

*Sección B: cc. 17 a 32.*

*Coda o A': cc. 43 a 42.*

La obra plantea como velocidad la siguiente indicación: *Quasi allegretto* = 66 ~ 76. La forma de esta Bagatela puede considerarse una forma ternaria, con repetición de cada sección, lo cual determina el siguiente esquema: A-B-A' (o Coda). Teniendo en cuenta las repeticiones indicadas por Beethoven la forma, finalmente es la siguiente: A-A-B-B-A' (o Coda).

La sección A se desarrolla entre los compases 1 a 16. La sección B comienza en el compás 17 y culmina en el compás 32, a continuación de la cual se puede establecer una tercer sección o Coda, de menor extensión que las

anteriores, constituida por una transición en los compases 33 y 34, para retomar las ideas musicales de la sección A esta vez como A' entre los compases 35 a 42.

La primera sección (cc. 1 – 16) se estructura como una melodía principal en la mano derecha que es acompañada por una contramelodía, en un diálogo de implicación mutua que genera un proceso contrapuntístico, lo cual da una sensación factible de percibir *-metafóricamente-, como un vaivén, -como un barco navegando en un mar ondulante, relativamente sereno-*.

La mano izquierda requiere atender al desafío de las terceras como intervalos armónicos, buscando un toque liviano y certero; además, tales terceras implican técnicamente ser abordadas con perfecta simultaneidad, lo cual necesita de un trabajo de micro prono-supinación de la mano en búsqueda de los ángulos exactos para lograr la mencionada simultaneidad en el toque. Estas terceras irán siendo utilizadas posteriormente, en la melodía principal de mano derecha en la Sección B. Es pertinente además, percibir que hay dos ideas de ocho compases: un antecedente (cc. 1 – 8) y un consecuente (cc. 9 – 16). Estas ideas varían melódica y armónicamente una de otra, tanto en el plano melódico como en el acompañamiento, generando una concepción formal de periodo y un consecuente de mayor movimiento rítmico-melódico respecto del antecedente.

En la sección B (cc. 17 – 32) además de las terceras melódicas ya mencionadas, el acompañamiento se configura generando una melodía a partir de la segunda corchea de cada grupo de tres, formando un contracanto (como voz de tenor) que complementa las voces agudas en terceras paralelas. Los planos subordinados de acompañamiento en mano izquierda en corcheas constantes, requieren un adecuado balance de tres subplanos: bajo, nota melódica -tenor- y la tercer nota de cada tresillo como sub-plano subordinado, lo cual requiere mantenerlo en intensidades cercanas a *pianísimo*, siempre por debajo de los cuatro planos restantes; la segunda y la quinta corchea de cada compás generan el movimiento que se percibe con tendencia melódica. ***El estudio pormenorizado de estos sub-planos de modo independiente es***

**crucial para llevar adelante luego el adecuado balance sonoro de toda la sección B. Mientras tanto, la mano derecha presenta una melodía por terceras en base a negras con puntillo o negras y corcheas. Nuevamente aquí, la técnica de terceras armónicas debe ser dominada por el intérprete, que se procesa compositivamente como un trocado respecto de la melodía del inicio de la pieza. En la sección final o Coda (cc. 35 – 42) luego de dos compases de transición, se presenta el motivo melódico principal de la Sección A de la Bagatela, esta vez en el registro agudo, lo cual requiere de un toque liviano más un exhaustivo dominio del toque de terceras armónicas en mano izquierda, también ahora con una sonoridad más liviana, lo cual permite concluir la pieza con la suave y cuidadosa reminiscencia de la melodía inicial de la Sección A.**

## **Sexta pieza**

***La pieza número 6, Presto – Andante amabile e con moto, presenta una forma constituida por cuatro secciones: Interludio, A, A' y Postludio. Sin embargo. El esquema formal es complejo, pues además de la estructura presentada, puede considerarse una segunda versión formal, teniendo en cuenta la organización por ideas musicales de menor extensión. La innovación de esta doble configuración formal implica realmente alcances asombrosos.***

A partir de las barras de repetición propuestas por Beethoven, se considera a continuación la configuración formal número uno:

### **CONFIGURACIÓN FORMAL 1**

*Introducción (también llamada Preludio por su contundencia y estructura contrastante): c.1 a 6.*

*Sección A: c. 7 a 21 (con barra de repetición).*

*Sección B: c. 22 a 53 (con barra de repetición).*

*Coda: c. 53 a 68.*

*Postludio (con similares características contrastantes del Preludio introductorio):*  
c. 69 a 74.

Un segundo modo de organización puede establecerse como una superposición formal cuyas subsecciones no coinciden expresamente con los puntos formales que Beethoven ha elegido para efectuar las repeticiones. He aquí el segundo esquema de organización formal:

### **CONFIGURACIÓN FORMAL 2**

*Preludio 1-6 .*

*a 7-12.*

*b 13-18.*

*c 19-32.*

*a´ 33-44.*

*b´ 45-50.*

*c´ 51-62.*

*a´´63-68.*

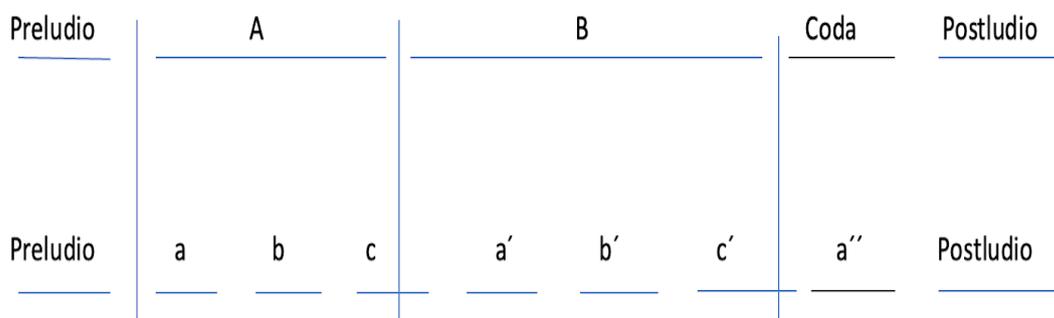
*Postludio 69-74.*

La superposición de ambas estructuras plantea la riqueza formal de esta Bagatela<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Esta Pieza explicita las innovaciones formales que Beethoven explorara, principalmente, en el último periodo compositivo de su vida, correlacionada con lo que se ha denominado hipermétrica, esto es, un complejo trabajo formal que genera una cualidad hipermétrica irregular( Beethoven por ej. utiliza la doble barra en medio de una estructura melódico armónica no finalizada, por ej. en el compás 22).

## Configuración Formal 1



## Configuración Formal 2

Tanto en el Interludio (cc. 1 - 6) como en el Postludio, **Ludwig van Beethoven** propone un tempo rápido y ágil (*Presto*), con una melodía y un acompañamiento de gran densidad, que se generan desde los acordes quebrados y cerrados en el registro grave del piano. Para generar la sensación de un carácter dramático y tormentoso se requiere de un fuerte pianismo en esta sección; como así también, la utilización de la rotación de la muñeca flexible<sup>20</sup> y no mucha articulación de los dedos. En cambio, la mano derecha necesita gran articulación de los dedos en los pasajes de semicorchea.

La **Sección A**, que se corresponde a los compases 7 a 21, presenta la indicación de tempo *Andante amabile e con moto*, que es diferente a la introducción en cuanto a la melodía, el acompañamiento y la textura en general, logrando una sensación de tranquilidad, sosiego y melancolía. Este cambio de sonoridades (de una introducción tormentosa a una primera parte melancólica) regularmente se podía encontrar en las canciones tanto rumanas como eslavas, por lo que tales canciones podrían ser modelo de inspiración para esta pieza. Cabe aclarar la utilización de cambio de compás que propone el compositor cuando comienza y termina la parte A, para dar lugar a diferentes temples de ánimo dentro de la pieza.

<sup>20</sup> Esto implica girar la muñeca hacia la derecha y hacia la izquierda con un uso mínimo de los dedos, el codo y el antebrazo. El eje de la mano izquierda es el segundo dedo.

La melodía comienza a ser por terceras y sextas, el acompañamiento por corcheas y negras y una sola nota a la vez, cambiando así la textura para diferenciarse de la Introducción. **Ludwig van Beethoven**, en el tercer tiempo del compás 7 (sub-sección a), propone un toque *tenuto*, donde el intérprete puede hacer un pequeño rubato y/o sostener levemente las notas. Esta misma parte está dividida en varias secciones. Al principio comienza con un acompañamiento constante y muy tranquilo. La melodía, por terceras y sextas, genera una segunda voz. Poco a poco se van agregando notas en el plano melódico y armónico para dar una sensación de profundidad y producir una sutil densificación textural (cc. 7 – 18, sub-sección a y parte de b).

Sobre el final de esta sección, la melodía comienza a arpeggiar los acordes ascendentemente (cc. 19 – 21, sub-sección b), con un acompañamiento *stacatto* para dar la sensación de liviandad y disminuir la densidad textural. Esta característica da pie para iniciar -luego de la doble barra de repetición- a la **Segunda Sección o Parte B´** (cc. 22 – 53), que comienza de la misma manera que este final, es decir, con los arpeggios ascendentes (cc. 22 – 32, la subsección c por lo tanto, es en parte final de la Sección A y comienzo de la Sección B. He aquí la doble configuración formal que se explicitó previamente; el pasaje se va desarrollando armónicamente hasta mutar a la sub-sección que hemos denominado a´ (en el segundo modo de organización formal) y corresponde a los compases 33 a 44. Esta complejización morfológica comienza con un acompañamiento constante de tresillos de semicorcheas (que incluye la subsección b´, cc. 33 – 50), dando una sensación trémula<sup>21</sup> sobre el registro grave del piano, y generando una polirritmia entre ambas manos. La mano derecha retorna con la melodía principal del *Andante amabile e con moto* (proveniente del c. 7) si bien en registro más grave.

Luego genera una escala ascendente por terceras, donde el compositor propone un *crescendo* para generar una sensación de expansión de la sonoridad (cc. 39 - 44 subsección a´). Posteriormente, si reflexionamos exclusivamente en

---

<sup>21</sup> Esta forma de acompañamiento es muy usado por el compositor, ya que utiliza los registros graves y con acordes cerrados para generar sonoridades no exploradas anteriormente en obras precedentes.

la subsección b´, se presenta una melodía por octavas (cc. 45 – 50) con el mismo acompañamiento de tresillos de semicorcheas y reguladores dinámicos en *crescendo* y *diminuendo*. Repentinamente, esta sub-sección (final de Sección B en la configuración formal 1, comienzo de c´ en la configuración formal 2, cc. 51 - 53) retoma la melodía de la segunda sección (arpegiada ascendentemente con un acompañamiento *stacatto*), en la tonalidad de Mi Bemol Mayor, generando así la sub-sección c´ (cc. 51 – 62), hasta producir un descenso melódico que comienza en el último *tiempo* del compás 55, arpegiado, con una aceleración del ritmo armónico, ahora por corcheas, con *crescendos* y *diminuendos* de *piano* a *forte*, continuando luego con el regreso a la melodía y el acompañamiento principal (sub- sección a´´ cc. 63 – 68).

Para concluir, el devenir musical de los últimos compases efectúa un regreso al tempo primo (*Presto*) en el llamado **Postludio**, retomando los materiales estructurales de la introducción (Preludio), en un movimiento circular y bajo el carácter de una reminiscencia del inicio. **Así se genera el final de la totalidad de la obra (cc. 69 – 74), con esta innovadora (incluso revolucionaria) organización formal en yuxtaposición de secciones de la Pieza N°6.** Tal final *Presto* y *Forte*, expresa la culminación contundente y definitiva en la tonalidad de Mi b Mayor.

### **Nota final de las Bagatelas como conjunto de Piezas**

Para concluir, el plan general de las tonalidades utilizado por Beethoven para las seis Bagatelas op.126 es el siguiente: Sol Mayor, Sol menor, Mib Mayor, Si menor, Sol Mayor, Mib Mayor. Esto implica haber organizado las tonalidades a partir de la idea de Mediantes (enlace por terceras) de Sol:

- Sol -Mib: relación de mediate: tercera mayor descendente.
- Sol- Si: relación de mediate: tercera mayor ascendente<sup>22</sup>.

El Romanticismo será el periodo musical donde las modulaciones por mediantes, tal como este plan tonal de las Bagatelas lo pre-anuncia, irán

---

<sup>22</sup> Sol Mayor-sol menor entre la Pieza 1 y 2 implica solamente cambio de modo sobre el mismo sonido.

utilizándose tan a menudo como las modulaciones tradicionales en periodos precedentes. Más allá de una concepción superficial de las Bagatelas, es necesario rescatar la extraordinaria labor experimental, en la que se ha centrado Beethoven para su composición. Tal vez el nombre de Bagatela, sea, como afirma Garet James Leather<sup>23</sup>, una investigación beethoveniana de las nuevas posibilidades expresivas del piano y ***un reconocimiento con tintes humorísticos de esta potencialidad única para experimentar nuevas configuraciones musicales.***

---

<sup>23</sup> Ver Webgrafía (nro 6).

## 6 CONCLUSIÓN

A partir de las tres obras presentadas y analizadas en las líneas precedentes (que incluyen entre movimientos y piezas trece estructuras musicales diferentes, siete movimientos de sonata y seis piezas op. 126), es posible concluir que la relevancia que el piano ha adquirido a partir de la figura y de la obra de **Ludwig van Beethoven** es realmente asombrosa, razón por lo cual la visualización de su influencia ulterior es insoslayable a la hora de concebir lo que el romanticismo —e incluso periodos posteriores— exhibe en sus diferentes dimensiones musicales. Es necesario además resaltar que, junto a la variedad y riqueza de su repertorio pianístico, la concepción de la técnica instrumental admite sostener una evolución cuyas características organiza una serie de modificaciones en los parámetros musicales.

La nitidez con que pueden rastrearse las innovaciones por él presentadas, admiten destacar:

- El aumento de las masas sonoras que el pianista debe disponer en su técnica.
- Las contrastaciones de intensidad.
- El completo uso del registro pianístico.
- El uso de melodías octavadas.
- Las dobles melodías en terceras y sextas.
- Los contrastes rítmicos binario-ternario.
- El uso de los *sforzatos* contradiciendo la métrica del compás.
- El paulatino uso de los pedales bajo indicaciones más detalladas.

Al mismo tiempo los pianistas requieren comenzar a desplegar nuevos recursos biomecánicos y la posibilidad de entrenarse bajo aspectos más sofisticados del virtuosismo, ya sea por las dificultades intrínsecas de los pasajes o por la necesidad de un manejo tímbrico-expresivo de mayor sutileza que la utilizada hasta el momento. ***La idea de densidad sonora, compositiva y emocional, colocaron al límite las posibilidades de los instrumentos de la época, cuestiones que fueron disminuyendo en dificultad en la medida en***

**que la construcción de pianos tuvo también su significativo avance de fabricación durante el S. XIX.**

El uso del Pedal de resonancia adquirió una disposición que determinó la tendencia a su uso cada vez más estricto, al estar detalladas las condiciones de su utilización en la partitura. Las expansiones formales, sobre todo en los llamados **periodos dos y tres**, junto a un pensamiento de carácter orquestal en sus composiciones pianísticas, incorporaron a sus obras:

- El uso prolongado de arpeggios de gran extensión,
- Acordes cuya simultaneidad implica hasta 8 sonidos,
- La aportación de la complejidad y extensión de los trinos ya de utilización frecuente -aunque más simples- en Haydn y Mozart,
- El despliegue de nuevas estructuras fugadas y contrapuntísticas -legado de Bach-.

La visualización de indicaciones metronómicas -sujeta a diversos tipos de controversia e interpretación- marca y propone la atenta observación referida a la significancia de la especificidad rítmica y temporal que concebía para su música. La certeza formal de la música del periodo Clásico presenta en **Ludwig van Beethoven** la incorporación de diversos tipos de expansiones que establecen una suerte de evolución de la forma sonata hacia una organización cada vez más alejada de la matriz formal fija. ***Estas modificaciones expresan un aumento de complejidad, ampliación estructural y derivaciones futuras que conllevan incluso un esfuerzo de maduración psicológica, que no puede dejar de lado el pianista-intérprete de sus obras. Tales son las dimensiones del legado que nuestro compositor ha dejado, trascendiendo épocas, estilos y culturas.***

Como resultado de todo lo expuesto en esta tesis, es relevante destacar que, a partir del estudio, la investigación y la interpretación de las obras seleccionadas, se ha transitado un camino complejo y apasionante con el objetivo de fortalecer la comprensión técnica e interpretativa de la extraordinaria obra de **Ludwig van Beethoven**.

## 7 APÉNDICE

### DATOS BIOGRÁFICOS

**Ludwig van Beethoven** nació el 16 de diciembre<sup>24</sup> de 1770 en Bonn (Alemania) y murió, con 56 años, en Viena el 26 de marzo de 1827. Fue uno de los más importantes e influyentes compositores de los siglos XVIII y XIX.

Beethoven era nieto de un músico de origen flamenco llamado Lodewijk van Beethoven (1712-1773). Recibió el nombre de su abuelo, ya que Lodewijk es el afín holandés de Ludwig. El abuelo de Beethoven fue contratado como cantante (tesitura bajo) en la corte del Elector de Colonia, y se convirtió en Kapellmeister. Tuvo un hijo, Johann van Beethoven (1740-1792), que trabajó como cantante tenor en el mismo establecimiento musical, y también dictó lecciones de piano y violín para complementar sus ingresos. Johann se casó con Maria Magdalena Keverich en 1767; era hija de Johann Heinrich Keverich, que había sido el jefe de cocina de la corte del arzobispado de Trier. Beethoven nació de este matrimonio en Bonn.

El primer profesor de música de Beethoven fue su padre. La tradición dice que Johann van Beethoven era un instructor severo, y que el niño Beethoven, "obligado a pararse en el teclado, solía llorar". Tenía otros maestros locales: el organista de la corte Gilles van den Eeden, Tobias Friedrich Pfeiffer (un amigo de la familia, quien enseñó piano a Beethoven), y un familiar, Franz Rovantini (violín y viola). Su talento musical se manifestó temprano. Johann, consciente de los éxitos de Leopold Mozart en esta área (con su hijo Wolfgang y su hija Nannerl), intentó explotar a su hijo como un niño prodigio, alegando que Beethoven tenía seis años (tenía siete) en los carteles de la primera actuación pública de Beethoven en Marzo de 1778.

Algún tiempo después de 1779, Beethoven comenzó sus estudios con su maestro más importante en Bonn, Christian Gottlob Neefe, quien fue nombrado

---

<sup>24</sup> Si bien no hay constancia auténtica de la fecha de su nacimiento.

organista de la corte ese año. Neefe enseñó composición a Beethoven, y en marzo de 1783 lo ayudó a escribir su primera composición publicada: un conjunto de variaciones de teclado (WoO 63). Beethoven pronto comenzó a trabajar con Neefe como organista asistente. Sus primeras tres sonatas para piano, llamadas "Kurfürst" ("Elector") por su dedicación al elector Maximilian Frederick, se publicaron en 1783. Maximilian Frederick, que murió en 1784, poco después del nombramiento de Beethoven como organista asistente, había notado el talento de Beethoven temprano, y había subsidiado y alentado los estudios musicales del joven.

El sucesor de Maximilian Frederick como elector de Bonn fue Maximilian Franz quien introdujo reformas basadas en la filosofía de la Ilustración, con un mayor apoyo a la educación y las artes. También puede haber sido influenciado en este momento por ideas prominentes en la masonería, ya que Neefe y otros alrededor de Beethoven eran miembros del capítulo local de la Orden de los Illuminati.

Beethoven conoció a varias personas que se hicieron importantes en su vida en estos años y llamó la atención del Conde Ferdinand von Waldstein, quien se convirtió en un amigo y partidario financiero de toda la vida.

Beethoven contribuyó a los ingresos de la familia tocando la viola en la orquesta de la corte. Esto lo familiarizó con una variedad de óperas, incluidas tres de las óperas de Mozart representadas en la corte en este período.

Beethoven se mudó a Viena en 1792. Conoció a Haydn en el viaje de regreso de éste de Londres a Viena en julio de 1792, y es probable que en ese momento se hicieran arreglos para que Beethoven estudiara con el maestro Haydn. En los años intermedios, Beethoven compuso un número significativo de obras (ninguna se publicó en ese momento, y la mayoría ahora se enumeran como obras sin opus) que demostraron su creciente rango y madurez. En medio de rumores de guerra que se extendían desde Francia, y poco después de su llegada a Viena, se enteró de que su padre había muerto.

Trabajando bajo la dirección de Haydn, buscó dominar el contrapunto. También estudió violín con Ignaz Schuppanzigh. A principios de este período, comenzó a recibir instrucción ocasional de Antonio Salieri, principalmente en el estilo de composición vocal italiana.

En 1793, Beethoven se ganó la reputación de improvisador en los salones de la nobleza, a menudo tocando los preludios y las fugas del Clave bien temperado de J. S. Bach. Su amigo Nikolaus Simrock había comenzado a publicar sus composiciones; se cree que las primeras son un conjunto de variaciones (WoO 66). La primera actuación pública de Beethoven en Viena fue en marzo de 1795, en donde debutó con un concierto para piano. Poco después de esta actuación, dispuso la publicación de la primera de sus composiciones a la que asignó un número de Opus, los tríos para piano del Opus 1.

Entre 1798 y 1802 Beethoven abordó lo que consideraba la cumbre de la composición: el cuarteto de cuerda y la sinfonía. Con la composición de sus primeros seis cuartetos de cuerda (Op.18) entre 1798 y 1800 (escritos por encargo y dedicados al príncipe Lobkowitz), y su publicación en 1801, junto con los estrenos de la Primera y Segunda Sinfonías en 1800 y 1802, Beethoven fue considerado con razón uno de los más importantes de una generación de jóvenes compositores que siguieron a Haydn y Mozart. Continuó escribiendo en otras formas, produciendo sonatas para piano ampliamente conocidas como la sonata "Pathétique" (Op. 13). También completó su Sexteto (Op. 20) en 1799, que fue una de las obras más populares durante su vida.

En mayo de 1799, Beethoven enseñó piano a las hijas de la condesa húngara Anna Brunsvik, y luego formó una relación con la hija mayor Josephine, que ha sido objeto de especulación desde entonces.

Alrededor de 1796, Beethoven comenzó a perder la audición. Sufría una forma grave de tinnitus, un "zumbido" en los oídos que le dificultaba percibir y apreciar la música; también evitaba la conversación.

Ya en 1801, Beethoven escribió a sus amigos comentándoles sus síntomas y las dificultades que causaban tanto en el ámbito profesional como social. Siguiendo el consejo de su médico, vivió en la pequeña ciudad austriaca de Heiligenstadt, en las afueras de Viena, de abril a octubre de 1802 en un intento de reconciliarse con su condición. Allí escribió su Testamento de Heiligenstadt, una carta a sus hermanos en la que registra sus pensamientos de suicidio debido a su creciente sordera y al mismo tiempo registra su resolución de seguir viviendo por y a través de su arte. Con el tiempo, su pérdida auditiva se hizo profunda. Esto no le impidió componer música, pero hizo que tocar en conciertos, una lucrativa fuente de ingresos, fuera cada vez más difícil. Después de un intento fallido en 1811 de interpretar su propio Concierto para piano n.º 5 (el "Emperador"), que fue estrenado por su alumno Carl Czerny, nunca volvió a actuar en público.

El regreso de Beethoven a Viena desde Heiligenstadt estuvo marcado por un cambio en el estilo musical, ahora reconocido como el comienzo de su período "Medio" o "Heroico". Según Carl Czerny, Beethoven dijo: "No estoy satisfecho con el trabajo que he realizado hasta el momento. De ahora en adelante pretendo tomar un nuevo camino". Esta etapa "heroica" se caracterizó por un gran número de obras originales compuestas a gran escala. La primera obra importante que empleó este nuevo estilo fue la Tercera Sinfonía en Mi bemol Mayor, conocida como "Heroica". Mientras que otros compositores habían escrito sinfonías con programas implícitos o historias, esta obra era más larga y de mayor alcance que cualquier sinfonía anterior.

Beethoven compuso obras ambiciosas a lo largo del período Medio, a menudo de tono heroico, ampliando el lenguaje musical que había heredado de Haydn y Mozart. La obra del período medio incluye las sinfonías de la tercera a la octava, los cuartetos de cuerda 7-11, las sonatas para piano "Waldstein" y "Appassionata", Cristo en el monte de los Olivos, la ópera Fidelio, el Concierto para violín y otras composiciones.

Los cuartetos de cuerda del período Medio son Op. 59 N.º 1, Op. 59 N.º 2, Op. 59 N.º 3 (los cuartetos de Razumowski), Op. 74 (el arpa) y Op. 95. El lento

movimiento de la Op. 59 N° 2 ha sido descrito como una de sus músicas más sublimes. Beethoven dijo que el cuarteto Op. 95 no era adecuado para presentaciones públicas.

El trabajo del **período medio** estableció la reputación de Beethoven como un maestro. Hoffman llamó a la Quinta Sinfonía de Beethoven "una de las obras más importantes de la época". Un trauma particular para Beethoven ocurrió durante este período en mayo de 1809, cuando las fuerzas atacantes de Napoleón bombardearon Viena. Según Ferdinand Ries, Beethoven, muy preocupado de que el ruido destruyera lo que quedaba de su oído, se escondió en el sótano de la casa de su hermano tapándose los oídos con almohadas. En ese momento, estaba componiendo el Concierto "Emperador".

Beethoven inició un estudio renovado de la música antigua, incluidas las obras de J. S. Bach y Handel, que luego se publicaban en los primeros intentos de ediciones completas. Compuso la Consagración de la Obertura de la Casa, que fue la primera obra en intentar incorporar sus recientes influencias. Un nuevo estilo, ahora llamado su **período tardío**, surgió cuando regresó al teclado para componer sus primeras sonatas para piano en casi una década. Se suele considerar que las obras del período tardío incluyen las últimas cinco sonatas para piano y las Variaciones Diabelli, las dos últimas sonatas para violonchelo y piano, los cuartetos tardíos y dos obras para fuerzas muy grandes: la Missa Solemnis y la Novena Sinfonía.

Durante los años siguientes continuó trabajando en la Missa, componiendo sonatas para piano y **bagatelles** para satisfacer las demandas de los editores y la necesidad de ingresos, y completando las Variaciones Diabelli. Volvió a estar enfermo durante un tiempo prolongado en 1821 y completó la Missa en 1823, tres años después de su fecha de vencimiento original.

La Sociedad Filarmónica de Londres ofreció un encargo para una sinfonía y el príncipe Nikolay Golitsin de San Petersburgo ofreció pagar el precio de Beethoven por tres cuartetos de cuerda. El primero de ellos impulsó a Beethoven a terminar la Novena Sinfonía, que se estrenó, junto con la Missa Solemnis, el 7

de mayo de 1824, con gran éxito en el Kärntnertheater. Un segundo concierto el 24 de mayo, en el que el productor garantizó a Beethoven una tarifa mínima, tuvo poca asistencia. Fue el último concierto público de Beethoven.

Beethoven luego se dedicó a escribir los cuartetos de cuerda para Golitsin. Esta serie de cuartetos, conocida como los "últimos cuartetos", fue mucho más allá de lo que los músicos o el público estaban preparados en ese momento. De los últimos cuartetos, el favorito de Beethoven fue el Decimocuarto Cuarteto, op. 131 en Do sostenido Menor.

Beethoven escribió los últimos cuartetos en medio de una salud deteriorada. En abril de 1825 estuvo postrado en cama y permaneció enfermo durante un mes. La enfermedad, o más precisamente su recuperación de ella, es recordada por haber dado lugar al movimiento lento y profundamente sentido del Decimoquinto Cuarteto, que Beethoven llamó "Santo canto de agradecimiento ('Heiliger dankgesang') a la divinidad". Continuó para completar los cuartetos decimotercero, decimocuarto y decimosexto. El último trabajo completado por Beethoven fue el movimiento final sustituto del Decimotercer Cuarteto, considerado necesario para reemplazar a Grosse Fuge.

Beethoven estuvo postrado en cama la mayor parte de los meses que le quedaban, y muchos amigos vinieron a visitarlo. Murió el lunes 26 de marzo de 1827.

Beethoven es reconocido como uno de los gigantes de la música clásica; ocasionalmente se le conoce como uno de los "tres B", junto con Bach y Brahms, que personifican esa tradición. También fue una figura fundamental en la transición del clasicismo musical del siglo XVIII al romanticismo del siglo XIX, y su influencia en las generaciones posteriores de compositores fue profunda e inspiradora. Desde entonces, la obra de Beethoven ha trascendido su tiempo y se ha mantenido vigente hasta la actualidad.

## 8 BIBLIOGRAFÍA

1. Belinche Daniel, Larregle María Elena, *Apuntes sobre Apreciación Musical*. Ed.UNLP (Edulp) 2006. Belinche Daniel, Arte, poética y educación. Ed. Secretaría de Publicaciones y Posgrado, Facultad de Bellas Artes UNLP., 2011
2. Gainza–Kesselman, *Música y Eutonía, el cuerpo en estado de arte*, Ed. Lumen.
3. Gadamer, H.G., *Verdad y método*. Edic Salamanca, España, 2005
4. Leimer – Giesecking, *La moderna ejecución pianística*. Editorial Ricordi Americana. Año 1951.
5. Leimer – Giesecking, *Rítmica, dinámica, pedal y otros problemas de la ejecución pianística*. Editorial Ricordi Americana. Año 1951.
6. Lerdahl Fred y Jackendoff Ray, *Teoría generativa de la música tonal*. Editorial Acal Música, 2003
7. Locatelli de Pérgamo, Ana María *La notación de la música contemporánea*. Ed. Ricordi 1998.
8. Meffen John, *Mejore su técnica de Piano, Manual práctico con sugerencias y consejos para perfeccionarse como pianista*. Traducción de Francisco Murcia. 2002 Ediciones Robinbook, s.l. Apdo.94085-08080 Barcelona, España.
9. Nachmanovitch Stephen, *Free Play La improvisación en la vida y en el arte*. Ed. Paidós Diagonales 2005.

10. Rattalino Piero, *Historia del Piano, El instrumento, la música y los intérpretes*. Span Press Universitaria, Cooper City, FL 33330. EEUU.
11. Rosen, Charles, *Las sonatas para piano de Beethoven*, Editorial: Alianza 2005
12. Casella Alfredo *El Piano*. Traducción del italiano de Carlos Floriáni. Ed Ricordi Americana S.A.E.C. 1998.
13. Salzer Felix, *Audición estructural. Coherencia tonal en la música*. Ed. Labor 1990.
14. Solomon, Maynard, 1985. *Beethoven*. Ed. Javier Vergara Editor S. A.
15. Swanwick Keith, *Música, pensamiento y educación*. Ediciones Morata. S.A.1991.
16. Vishnivetz, Berta *Eutonía, Educación del cuerpo hacia el ser*. Editorial Paidós, Argentina, 1994.
17. W. A. Roldán, *Diccionario de Música y Músicos*, Ed. El Ateneo
18. Cortot Alfred, *De la Interpretación, Curso de Interpretación*. Traducción Roberto J Carmano, Or. Francés. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires1998.
19. Fischerman Diego, *Escrito sobre música*, Editorial Paidós, 2011.
20. Fischerman Diego, *La música del Siglo XX*, Editorial Paidós, 1998.
21. Forte Allen, Gilbert Steven E., *Introducción al Análisis Schenkeriano*. Ed. Labor 1992

## WEBGRAFÍA

- 1 -Bucher, P. (2014). *La armonía en la teoría de la interpretación musical* (Apunte de Cátedra). Piano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.  
<http://www.pianofba.com.ar/images/PABLO%20BUCHER%20LA%20ARMON%C3%8DA%20EN%20LA%20TEOR%C3%8DA%20INTEGRAL%20DE%20LA%20INTERPRETACI%C3%93N%20MUSICAL.pdf>
- 2 -Bucher, P. (2015). *La interpretación en música* (Apunte de Cátedra). Piano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.  
<http://www.pianofba.com.ar/images/Bucher%20Pablo%20An%C3%A1lisis%20e%20Interpretaci%C3%B3n%20integral.pdf>
- 3 -Bucher, P. (2016). *Síntesis de recursos biomecánicos para la técnica pianística* (Apunte de Cátedra). Piano, Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <http://www.pianofba.com.ar/images/Recursos%20biomec%C3%A1nicos,%20percepci%C3%B3n,%20sonido.%20T%C3%A9cnica%20pian%C3%ADstica.pdf>
- 4- Links de consulta: <https://canalhistoria.es/perfiles/ludwig-van-beethoven/> - <https://histmus.wordpress.com/2011/03/10/beethoven-biografia-ingles/>
- 5 -Sanchez Fernandez, (2016) A. *La Sonata Op. 28 Pastoral de Beethoven. Una aproximación histórica, analítica y pedagógica.* Oviedo, 2016.  
<https://ria.asturias.es/RIA/bitstream/123456789/7061/1/Archivo.pdf>

6- Leather, Gareth James (2005) Models and idea in Beethoven's Late 'Tries':  
A stylistic study of the Bagatelles, op. 126, Durham University. Available at  
Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/2759/>

7- Rosell Antón, José Antonio. 2015. Tesis: "Ludwig van Beethoven"  
<file:///Users/pablobucher/Desktop/Dialnet-LudwigVanBeethoven-6337420.pdf>

---