

## Referencias

Amelli, A. (Ed.) (1905). *Guidonis Monachi Arentini: micrologus ad praestantiores codices mss. exactus*. Roma: Desclée Lefebvre. Edit. Pont.

Anglés, H. *Gregorian chant* (1954). En A. Hughes (Ed.). *Early medieval music up to 1300*. New Oxford History of Music, vol. 2. Londres: Oxford University Press.

Antiphonale missarum Sancti Gregorii (1971). *Paleographie musicale 10, códice 239* (biblioteca municipal de Laón). Berna: Éditions H. Lang.

Aristóxico (2009). *Harmónica-Rítmica*. Madrid: Gredos.

Atkinson, C. (2009). *The critical nexus: tone-system, mode, and notation in early medieval music*. Oxford: Oxford University Press.

Baltzer, R. (Ed.) (1997). *Magnus liber organi de Notre Dame de Paris, volume I: parisian organa tripla and quadrupla*. París: L'Oiseau-Lyre.

Cantatorium: IXe siècle (1968). *Paléographie musicale, deuxième série, monumentale 2, N° 359* (Biblioteca de Saint-Gall). Berna: Éditions H. Lang.

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.

D'Arezzo, G. (1955). *[Micrologus]; Guidonis Aretini micrologus*. J. S. van Waesberghe (Ed.). Middleton: American Institute of Musicology.

De la Cuesta, I. F. (2004). *Historia de la música española. 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*. Madrid: Alianza Editorial.

Ferguson, N. (1997). *Virtual history: alternatives and counterfactuals*. Nueva York: Basic Books.

Fubini, E. (2005). *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

Goodall, H. (2011). *Big bangs*. Londres: Random House.

Johnson, M. (1990). *The body in the mind*. Chicago: The University of Chicago Press.

Mews, C. J. (2011). Gregory the Great, the rule of Benedict and Roman liturgy: the evolution of a legend. *Journal of Medieval History*, 37(2), 125-144.

Pirenne, H. H. P. (1996). *Historia de Europa: desde las invasiones hasta el siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica.

Saint Clement (of Alexandria) (1919). *Clement of Alexandria: the exhortation to the Greeks: the rich man's salvation: and the fragment of an address entitled to the newly baptised*. Cambridge: Loeb Classical Library, Harvard University Press.

Schaff, P., & Wace, H. (1890). *A select library of the Nicene and Post-Nicene fathers of the Christian church: second series (vol. 1)*. Nueva York: Parker.

Strunk, O. (1950). *Source readings in music history: from classical antiquity through the Romantic era*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

Wegman, R. (2003). Historical musicology: is it still possible? En M. Clayton, T. Herbert, & R. Middleton (Eds.). *The cultural study of music: a critical introduction*. Londres: Routledge.

Zapke, S. (Ed.). (2007). *Hispania vetus: manuscritos litúrgico-musicales: de los orígenes visigóticos a la transición francorromana, siglos IX-XII*. Bilbao: Fundación BBVA.

# LAS SONATAS WoO 47 DE BEETHOVEN. SU IMPORTANCIA EN EL CONJUNTO DE LAS SONATAS PARA PIANO\*

## BEETHOVEN'S SONATAS WoO 47. THEIR IMPORTANCE IN THE SET OF PIANO SONATAS



Cristian Job Del Real Barreto\*\*

cristian\_delreal@hotmail.com

DOI: 10.17230/ricercare.2016.7.3

\* Graduando del programa de la maestría en música - énfasis en piano de la Universidad EAFIT.

\*\* Extracto de trabajo de grado - proyecto final maestría en música EAFIT. Tutores de la investigación profesores Gustavo Yepes y Blanca Uribe.

## Resumen

El objeto de estudio de la presente investigación, en este caso, las sonatas tempranas para piano de Ludwig van Beethoven, como piezas esenciales en el repertorio pianístico de la historia de la música académica. El tema de investigación surge por la reciente publicación (2007) del conjunto completo de ellas, en una edición crítica, de las 35 sonatas para piano por el profesor Barry Cooper, reconocido especialista en Beethoven. Ésta es la única edición moderna que incluye, desde el principio, las tres sonatas WoO 47 y las siguientes 32 ya conocidas. Nuestra revisión está orientada a recopilar información de las tres Sonatas WoO 47 de Beethoven y la importancia de estas composiciones en el repertorio para piano del compositor. El presente artículo busca entonces mostrar como justificable la inclusión de estas obras en el catálogo de las sonatas completas para piano del compositor alemán, mediante la recopilación de fuentes a su respecto y la valoración de sus dificultades técnicas para el instrumento.

**Palabras clave:** Beethoven, sonatas para piano, WoO 47, recopilación, dificultades técnicas.

## Abstract

This article examines the early piano sonatas of Ludwig van Beethoven as essential pieces in the pianistic repertoire in the history of academic music. This research emerges from the recent publication (2007) of the complete set of the 35 sonatas for piano in a critical edition by Professor Barry Cooper, a recognized Beethoven specialist. This is the only modern edition that includes the three sonatas WoO 47 as well as the 32 remaining, already known, sonatas. Our review aims to gather information about Beethoven's three Sonatas WoO 47 and the importance of these compositions in the composer's piano repertoire. This article seeks to justify the inclusion of these works in the catalog of the complete piano sonatas by the German composer, through the compilation of sources and the assessment of the technical difficulties of the pieces for the instrument.

**Keyword:** Beethoven, piano sonatas, WoO 47, compilation, technical difficulties.

## 1. Introducción

Por ser piezas esenciales del repertorio pianístico, las sonatas para piano de Ludwig van Beethoven son obras de gran importancia en la historia de la música. Se conoce un total de 32 obras del tipo mencionado, cada una publicada con número de opus y dedicatoria (Siepmann 2003). A través de ellas se pueden apreciar la evolución compositiva y los aportes realizados, tanto al Clasicismo, como al Romanticismo, a la forma sonata y a la ejecución del instrumento (Nohl, 1864-1867; Johnson, 1995; Rosen, 2002). El período de producción de este genio de la música, que va desde 1729 hasta 1827, se ha dividido en las tres etapas: temprana, heroica y tardía, todas ellas consideradas como objeto de estudio por musicólogos e investigadores del mundo entero (Suchet, 2012; Burnhman y Steinberg, 2012; Rosen (1998).

No obstante lo anterior, existe un repertorio poco conocido y estudiado, denominado el período de composiciones de Bonn. De esta etapa provienen tres sonatas para piano, no incluidas en su catálogo usual en número de treinta y dos. Las tres sonatas WoO 47 (en adelante, STWo) fueron compuestas por Beethoven en 1782 y 1783, cuando apenas tenía 13 años de edad. Hacen parte del repertorio más temprano de su carrera compositiva y no tienen número de opus. Llevan el nombre de *Kurfürstensonaten* del alemán *Kurfürsten*, que se refiere a los príncipes electores del Sacro Imperio Romano Germánico o, simplemente, electores (Colby y Williams, 1905). De allí el nombre de “sonatas para el príncipe elector” o “sonatas electorales”. Retomaremos además las razones por las que estas piezas no fueron incluidas en el catálogo de uno de los más brillantes compositores de todos los tiempos, además de recopilar fuentes con información importante acerca de ellas y resaltar aspectos técnicos que aporten al estudio del instrumento, para llevar a considerar estas piezas a la misma altura de sus composiciones posteriores.

## 2. Estado de la cuestión

Algunos importantes musicólogos han juzgado que las STWo son composiciones poco aventuradas, con pequeñas secciones de desarrollo en las que se utilizan técnicas simples con formas de rondó y de variaciones (Cummings 2006). Afirman, además, que se inspiran en la música de C. P. E. Bach o que podrían ser ecos de Neefe, Haydn, Stamitz o Sterkel y por ello se excluyen del conjunto restante de las sonatas para piano del compositor de Bonn.

Existen tratados musicales, como el de Kenneth Drake (1972), quien dedica un análisis completo a todo el conjunto de las sonatas, en el que, como máximo, utiliza dos o tres compases para dar ejemplos de las que son objeto de nuestro estudio. El reconocido musicólogo británico Barry Cooper (1997) publicó un artículo cuyo propósito es la reevaluación de las composiciones de juventud del genio alemán. Hace un recorrido por varias composiciones del período de juventud del compositor, como las sonatas tempranas, además del concierto para piano WoO 4 y las variaciones Dressler WoO 63, mediante lo que muestra cómo se han subestimado a lo largo de la tradición las piezas hechas por los compositores en sus comienzos, en los años de juventud.

Como ya indicamos, Cooper publicó el conjunto completo de las sonatas en una edición crítica, con el total de 35. Por otro parte, en 2009, publicó un libro en el que incluyó un listado de las obras tempranas de muchos de los compositores a través de los siglos XVIII y XIX. Otros autores, como Roels y van Petegem (2014), se han apoyado en obras de Cooper en las que se tratan otros temas. Tal es el caso del artículo en el que haces un análisis de cómo los niños abordan el piano para trabajar sus propias composiciones e inventan sus reglas y patrones rítmicos en fragmentos musicales. El musicólogo Luca Chiantore (2010) reclama también la importancia y la inclusión de las mencionadas sonatas en el repertorio pianístico



del compositor y hace referencias generales de sus características compositivas, formas y extensiones musicales.

En muchas de las fuentes consultadas algunos biógrafos se refieren también a las STWo. Las biografías más importantes dedicadas a este compositor, como las de Thayer (1921) o É. Heeriot (1944), construyen un contexto histórico en el que se mencionan y se ubican. Desde el punto de vista histórico se hace muy atractivo el contexto en que fueron publicadas. El propio compositor hizo una importante dedicatoria e introducción en sus propias palabras, descritas y traducidas por biógrafos como Solomon (1998), Massin y Massin (2012), Clive (2001) y Marchesani (1980).

El cuadro más completo de la exploración de las sonatas lo tiene la edición del profesor Cooper (2007), en el que se presentan y se recopila lo antes dicho por otros musicólogos e historiadores. Se agregan comentarios propios de dicha edición crítica, como nueva presentación de estas piezas al mundo. Queda, sin embargo, el mismo interrogante planteado por estudiosos del tema: ¿deben verse las STWo a la altura de las demás composiciones posteriores?

La metodología que usaremos en el presente artículo está basada en la elaboración de la historiografía (estudio bibliográfico, histórico y crítico) de las composiciones antes mencionadas y el análisis valorativo de sus dificultades técnicas.

### 3. Desarrollo

Las STWo muestran un alto nivel de precocidad compositiva (apenas el comienzo de lo que sería una carrera brillante) y preceden o anuncian las otras obras maestras que luego produjo. Fueron publicadas en octubre de 1783 por el editor en *Rath Bosslers Verlage* y dedicadas a Maximilian Friedrich von Konigsegg-Rothenfels (1708-1784), arzobispo elector de Colonia (Thayer 1921).

Las piezas están destinadas, en el título de la primera publicación, para el *klavier* y la primera página musical está encabezada por las palabras *cembalo solo*. *Klavier* y *cembalo* eran usadas en forma indistinta en esta época para indicar el clavicémbalo o el piano y, a veces, el clavicordio. Empero, el uso del clavicordio parece poco probable puesto que existen muchos detalles de cambios de dinámica que serían de extrema dificultad para ejecutar en este instrumento; el piano era probablemente la intención del compositor y su primera opción, según lo que requieren las piezas, y el clavicémbalo como una alternativa, aunque con los mismos problemas que tendría el clavicordio.

Cada una de las STWo está compuesta por tres movimientos (rápido-lento-rápido) en la forma de sonata clásica. La primera, en mi bemol mayor; la segunda, en fa menor, y la tercera, en re mayor. Esta última es la más larga y elaborada de las tres y nos da una visión temprana de las habilidades del compositor, como su audacia armónica y rítmica, típicas en el estilo que él más tarde impondría. Con estas sonatas estaba explorando formas que abordaban compositores maduros del Clasicismo y alcanzó logros compositivos notables para su corta edad.

Como dijimos, las sonatas tempranas no suelen estar en las ediciones, solo por no tener número de opus, aunque tienen las características compositivas necesarias para hacer parte del conjunto de las sonatas del compositor y, además, agregan aún más matices a su evolución compositiva, como queremos dejar establecido.

Las tres sonatas poseen fuerza y originalidad; sin embargo, Cooper y otros opinan que, a veces, se pierde el sentido de continuidad en los cambios de una sección a otra, torpes a menudo, y que tal problema no es superado sino hasta el final de la tercera sonata (Cooper 2007). No obstante, creemos que se pueden ver toques finos y originales de composición y que se muestra en ellas su énfasis en el estilo orquestal, que luego moldeará su forma de escritura. La costumbre de omitirlas del catálogo de todas las sonatas, por el

solo hecho de haber prescindido en ellas del sistema de numeración estándar (opus), es pobre, puesto que no hay considerable distancia entre ellas y las del op. 49.

Por otra parte, Beethoven fue uno de los primeros compositores en asignar números de opus a sus obras en el sentido cronológico. Empezó en 1795 y hay un total de 138 obras con número de opus, casi todos asignados por el propio Beethoven en el momento de su publicación. Pero hay también muchas más a las que no se los asignó y que fueron clasificadas por Georg Kinsky y Hans Halm como WoO (*Werke ohne Opuszahl* u obras sin número de opus) cuando confeccionaron el catálogo de la primera recopilación de las obras completas de Beethoven, editado en 1955.

### 4. Contexto histórico

Nacido en Bonn en 1770 y muerto en Viena en 1827, Ludwig van Beethoven es, sin duda, uno de los grandes genios de la música universal. Niño prodigio, a los ocho años dio su primer concierto de piano; formado en su edad temprana con su padre, en 1792 se estableció en Viena, donde estudió con Haydn, Schenk, Albrechtsberger y Salieri. Considerado el precursor del tránsito del Clasicismo al Romanticismo, produjo una obra inicial alegre y plena de fantasía, a la que sucederían trabajos intensos, con nuevos sonidos y experimentos audaces, llenos de contrastes, de tono heroico y épico, acordes en gran medida con el contexto revolucionario que vivía Europa (Chiantore 2010).

A los siete años de edad Beethoven había dado varios recitales privados en la corte y estaba listo para su debut en público. El 26 de marzo de 1778 lo hizo en un concierto en Colonia en compañía de la joven cantante Helene Averdonck. Se dice que esta presentación fue el único concierto en público como niño.

Luego de agotar las capacidades de su padre como guía musical, Beethoven estudió un corto periodo con otros músicos locales. A la edad de nueve años comenzó lecciones de piano y técnicas básicas de composición con el organista de la corte, Christian Gottlob Neefe

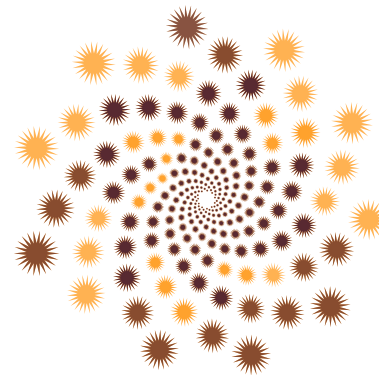
(Kastner 1925), un hombre culto e ilustrado, lo cual fue importante para su formación y educación musical (Solomon 1998). Neefe también era devoto de la música de J. S. Bach, figura desconocida para aquella época en Alemania, e introdujo a Beethoven en el estudio de los cuarenta y ocho preludios y fugas como parte importante de su formación. Fue entonces una indudable influencia musical para Beethoven, por lo que más tarde escribiría: "Si alguna vez me convierto en un gran hombre, usted también tendrá parte de mi éxito" (Distler, 2007, p.1.3).

**Figura 1.0. Beethoven retrato**  
**Beethoven, c. 1785. El retrato fue probablemente pintado cuando él tenía 14 años de edad, en 1785, cerca de dos años después de haber publicado sus tres primeras sonatas (Artista desconocido; Beethoven Haus, Bonn)**



Fuente: Barry Cooper (2007, p.8)

En 1782, con el estímulo y la ayuda de Neefe, Beethoven compone su primera obra conocida, la serie de variaciones sobre una marcha de Dressler (WoO



63) en la profética tonalidad de do menor y que Neefe accedió a publicar. En el siguiente año el maestro publicó un ensayo en un periódico musical, en el que exaltaba el talento de su pequeño pupilo y especulaba que podría convertirse en un segundo Mozart si se le daba una buena ayuda y formación:

Louis van Beethoven, hijo del tenor antes mencionado, un muchacho de once años y de talento prometedor. Toca el piano muy bien y con mucha fuerza, lee a primera vista muy bien, y, para decirlo en pocas palabras, toca en su mayor parte el Clave bien temperado de Sebastian Bach, que Herr Neefe ha puesto en sus manos. Los que conocen esta colección de preludios y fugas en todas las tonalidades, sabrán lo que eso significa. Herr Neefe también lo ha instruido en bajo continuo. Ahora, él lo está instruyendo en la composición y, por su aliento, tiene 9 Variaciones para el Piano. Este joven genio merece apoyo para que pueda viajar a Viena y continúe como lo ha comenzado; sin duda, podría convertirse en un segundo Wolfgang Amadeus Mozart (Thayer, 1921, p. 26; Solomon, 1987, p.38).

He aquí la revelación inicial de Beethoven. Es la época de sus primeras obras, las nueve variaciones y las tres “sonatas electorales” (Heeriot, 1944).

Muchos biógrafos y estudiosos de la vida y la obra de Beethoven afirman que una lectura atenta del pequeño fragmento de la dedicatoria nos muestra que no era escrito por el joven compositor (Massin y Massin, 2012). De hecho, biógrafos e investigadores suponen que el texto de la dedicatoria fue escrito más bien por su padre o por Neefe (Distler, 2007). Lo que sí es verdad es que parece una premonición que nos muestra el credo artístico de Beethoven, el que lo seguirá por el resto de su vida, en obediencia de lo que le dictaba su musa inspiradora y al componer como él lo sentía. El heroísmo de Beethoven era notable en su fuerza de carácter, su independencia y su liberalismo, con su sordera como constante sufrimiento, su fracaso para encontrar el amor de una mujer y muchas tantas adversidades más que no le quitaron las fuerzas para sacar y transformar todos estos fracasos en una visión artística superior como válvula de escape (Goulding 1992).

Cabe tener en cuenta que la educación de Beethoven no fue ni particularmente descuidada ni especialmente buena. Recibió instrucciones elementales y aprendió algo de latín en una escuela pública; la música la aprendió en casa y se mantuvo con estrecheces en su vida a partir de su padre; se volvió su modo de vida pero, al mismo tiempo, no fue lo más regular (Schindler, 1841). Algunos biógrafos afirman lo inquieto que parecía el joven Ludwig y lo difícil que era llevarlo al pianoforte, tanto como la poca inclinación por el aprendizaje del violín. Se sabe que Beethoven recibió sus primeras lecciones de música de su progenitor; luego tuvo un mejor instructor llamado M. Pfeiffer, un hombre de talento, conocido como director y oboísta. Van der Eder, organista de la corte, enseñó a Ludwig el arte del órgano y lo llevó a conocer al organista de la corte, Neefe. Fue a través de su asociación con él y con los miembros y amigos de la familia Breuning como el melancólico y complejo joven se vio envuelto en la corriente de pensamiento filosófico contemporáneo conocido como el Sturm und Drang (en español 'tormenta e ímpetu') (Thayer, 1921), un movimiento literario que también tuvo sus manifestaciones en la música y cuyo nombre proviene de la afamada pieza teatral homónima de Friedrich Maximilian Klingler en 1776 (Solomon, 1987). Este nuevo movimiento concedió a los artistas la libertad de expresión de la subjetividad individual y, en particular, de los extremos de la emoción en contraposición con las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración; tal fue el pensamiento que moldeó el carácter compositivo de Beethoven desde una edad muy temprana, el espíritu del Romanticismo.

Es importante también mencionar el contexto emocional que vivía por aquellos días el pequeño Ludwig y hacer un corto recorrido por los aspectos relevantes de su juventud. Por esta época conoció a dos personas que serían importantes para él a lo largo de su vida (aunque aseguran sus contemporáneos que ser amigo íntimo de Beethoven podía ser bueno y malo a la vez). El primero, Stephan von Breuning, era un poco más joven que Ludwig y pertenecía a una

familia destacada de Bonn, visitada con frecuencia por Beethoven en sus años de adolescencia. El segundo, Franz Wegeler, era un joven estudiante de medicina, amigo de toda la vida al que también conoció por ese entonces. Este último dejó escritos varios recuerdos del compositor que son valiosos pues se caracterizan por su fidelidad. A diferencia de muchas otras personas que también escribieron sus recuerdos sobre Beethoven, parece que Wegeler no tenía interés alguno por fantasear ni por crear mitos, por lo que nos dejó un buen retrato del joven compositor (Heeriot, 1944). Era receptivo, curioso, pero no un estudiante nato. No se distinguió desde el punto de vista académico en la escuela, que abandonó a los once años; en su vida posterior se apreciaban lagunas en su educación; sus conocimientos de matemáticas, por ejemplo, podrían llegar a ser notablemente endebles. Fuera de la escuela era solitario, desaliñado, con frecuencia pensativo, a veces arisco (Schindler, 1841). Su mayor felicidad era vagar por el campo contemplando el Rin o los lejanos montes Sieben Gebirge, o quizás componer mentalmente mientras paseaba, cosa que haría cada vez con mayor frecuencia en sus años posteriores (Johnson, 1995).

Cuando nos proponemos conocer su obra y comprenderlo, nos damos cuenta de que la música de Beethoven, especialmente lírica, vale sobre todo por la personalidad de su creador (Solomon, 1987). El excelente compositor bohemio Tomaschek, que lo escuchó en Praga en 1798, señala que este nuevo maestro, cuyo genio admiraba, no se imponía por su ciencia de la armonía, del contrapunto o de la euritmia. Sus méritos eran diferentes. Por otras causas se distinguía de Mozart o de Haydn: por la originalidad que traducía un carácter sensible pero independiente, brusco y casi salvaje (Heeriot, 1944). Hay un hecho que conviene explicar y es el siguiente: Beethoven no pareció ni el más abundante ni el más sabio de los músicos de su época (Schindler, 1841). Sus propios amigos, como Pablo Wranitzky, Ignacio Seyfried, Salieri, Woelfl o Forester, fueron músicos prolíficos, en muchos de los casos directores de orquestas con

una posición importante en Viena. Compositores de óperas, ballets, cuartetos, misas, sonatas y ofertorios. Pero Beethoven, en una muestra de su carácter compositivo, en una improvisación, era capaz de transformar toda la obra y crear melodías o motivos emocionantes, armonías deslumbradoras. Tanto así que su amigo, el viejo Seyfried, se inclinaba ante este joven maestro y le besaba las manos. Al genio que realizaba estos milagros no se lo puede definir; uno comprende que la potencia de la impresión producida por tal artista se explicaba por la riqueza de su vida interior. “Mi existencia, mi Intensionsleben– confía al joven poeta Juan Sporschil–, es una constante meditación” (Heeriot, 1944, p. 17).

Con tal hombre, en tal creación como la suya, la música alcanzaba todo su sentido y manifestaba su superioridad (Solomon, 1998). Estaba claro que el talento de Beethoven como músico le proporcionaba una válvula de escape frente a su padre, ante la difícil situación familiar que afrontaba en los primeros años de su infancia. En su primer trabajo, con 13 años de edad, como organista de la Corte, el futuro de Beethoven parecía brillante. Comenzó a estudiar las obras de Bach, Mozart y Haydn. Y en esa época vemos las primeras evidencias de su talento para componer, con una sofisticación notable para un compositor tan joven, en el género de sonata. Hablando en términos musicales, la lucha que impregna su música es lo que la hace tan atrayente. Y la lucha siempre formó parte de su vida. Al igual que en Shakespeare, no podemos acusar a Beethoven por participar de los grandes dilemas que por sí mismos afligen a la humanidad (Lockwood, 2003). La lucha contra la sordera y por la libertad individual en todos los niveles, la firme determinación de ser un artista en sus propios términos, es lo que siempre se siente en su música. Música que, a pesar de las dificultades, manifiesta el poder indomable del espíritu humano. “Su música cambió vidas, cambió la historia. Con él podemos decir que la música creció” (MacFerlaine, Thomas y Kemp, 2007, p. 21).



Por lo general se designa a Beethoven como el tercer gran maestro del clasicismo vienés. Así lo repiten numerosas disertaciones y libros (Michels, 1982; Marcherasi, 1980). Pero en la historia de la música no hay un concepto más equívoco que este. Sin duda fue innegable que estuvo ligado a Viena, a pesar de que también él, como los grandes compositores vieneses, era un inmigrado en esta ciudad (Solomon, 1998). Por lo demás, el camino de Bonn hacia Viena era el más largo que hubiera podido emprender. Pero si se compara con los primeros maestros del Clasicismo vienés, como Haydn y Mozart, parece apenas pertenecer al mismo plano que ellos (Rosen, 1998). Queda expuesta la razón por la que puede llamarse a Beethoven un clásico de la música. Por su parte, el “clasicismo en música” solo puede significar una perfección altísima, una perfecta proporción de las partes y la última consumación y, en tal sentido, Beethoven es un clásico a no dudar (Pinto, 1992). Ofreció de nuevo aquel equilibrio perfecto entre el contenido y la forma pero, al mismo tiempo, era un fogoso revolucionario del arte en el que se encuentran el patrón y el ejemplo para cruzar a la música del siglo XIX y al Romanticismo (Herzfeld, 1971; Grout y Palisca, 2005).

Beethoven realizó experimentos múltiples con las formas musicales, sobre todo con las sonatas para piano. Aquí omitió algunos tiempos, alteró el orden de otros. Mantuvo también el movimiento de sonata con dos temas, aun cuando supo convertirlos en un drama imponente. Las sonatas para piano de Beethoven y el *Clave bien temperado* de Bach son la fundación de los pilares de la literatura pianística, el viejo y el nuevo testamento de la música para teclado. El discurso beethoveniano conmueve el alma mediante la expresión más profunda y apasionada (Elson, 1918).

Contamos así con todo un contexto histórico en el que situamos a Beethoven en su juventud con todos los factores pertinentes a esta época en particular, tenidas en cuenta las valoraciones de biógrafos y musicólogos acerca de él.

Lo anterior fue importante para que podamos sumergirnos a continuación en las composiciones tempranas objeto de estudio del presente artículo y encontrar el valor y la importancia de ellas en el contexto en que fueron creadas.

En repetidas ocasiones, importantes estudiosos han formulado juicios estéticos poco generosos con estas tres sonatas. Se trata de un síntoma interesante de cuán a menudo estas valoraciones parten de criterios únicamente formales, sin tener en cuenta otros aspectos; en estas sonatas para el Elector la escritura pianística y la experimentación propiamente instrumental alcanzan un nivel tan sorprendente que difícilmente se justifican definiciones tales como obras «previsibles» (Dalhaus, 1987, p.160-162). Véase también Solomon (1972).

## 5. Las sonatas

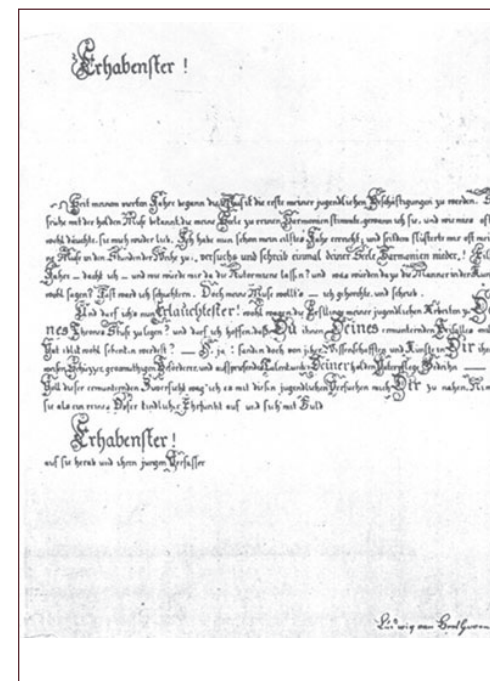
Figura 1.1

Página de título de la primera edición de las primeras sonatas de Beethoven, Bossler edition, también llamadas “sonatas electorales”



Fuente: www.raptusassociation.org/ woo47e

Figura 1.2  
Texto de la dedicatoria al príncipe elector, por Ludwig van Beethoven



Fuente: www.raptusassociation.org/ woo47e

En octubre de 1783 apareció una obra más considerable que las primeras, las variaciones Dressler: se trata de tres sonatas para clave. Neeffe (o, menos probablemente, Johann van Beethoven) había empujado a Ludwig a dedicar esta producción a Maximilian Friedrich, el elector, de quien dependía por completo todo favor en Bonn (Marchesani, 1980). Y dicha dedicatoria nos ha quedado como el primer documento no musical atribuido a la pluma de Beethoven:

¡Alteza Serenísimas! Desde los cuatro años, la música ha sido la primera de mis ocupaciones. Familiarizado tan pronto con la dulce musa que hacía resonar mi alma con puras armonías, ella era para mí, y pienso que yo a veces era para ella, algo muy querido. He aquí que ya he alcanzado mi undécimo año, y desde entonces, en las horas de inspiración, mi musa me ha murmurado con frecuencia: “¡intenta una vez más reproducir las armonías de tu alma!”. Once años, pensaba yo, ¿Cómo podré tener el aspecto de un autor? Y ¿qué dirían los hombres, los auténticos artistas? Estaba muy intimidado, pero, como mi musa lo quería, obedecí y escribí.

¿Y puedo ahora, ¡Alteza Serenísimas!, atreverme a poner las primicias de mis jóvenes trabajos sobre los peldaños de vuestro trono? ¿Puedo esperar que me concedáis vuestra alentadora aprobación y una tierna mirada paternal? ¡Oh, sí!, siempre las ciencias y las artes han encontrado en Vos su prudente defensor, su generoso protector y el talento risueño que resplandece bajo los dulces cuidados paternales. Lleno de esta fortalecedora seguridad, me atrevo a acercarme a vuestra presencia con mis jóvenes ensayos. Aceptadlos como un puro homenaje del respeto de un niño y dignaos, ¡Alteza Serenísimas!, descender vuestra mirada sobre su joven autor (Massin y Massin, 2012, p. 18).  
Ludwig Van Beethoven

A diferencia de otros libros consultados por esta investigación, aquí se sugiere que Beethoven sí escribió la dedicatoria de las sonatas, en la que se puede apreciar una gama importante de palabras de respeto y agradecimiento en homenaje al elector, debido al rango del hombre a quien se dedica (Wallace, 2008). Por otra parte, también es interesante notar que el autor no menciona la palabra composición o sonatas; tan solo se refiere a este trabajo como sus jóvenes ensayos compositivos.

Las sonatas escritas hasta 1800 muestran con mucha claridad la dependencia de Beethoven de la tradición clásica. Hay que recordar que Haydn y Mozart establecieron de manera definitiva el modelo de la forma allegro de sonata (tras los cánones establecidos por C. P. E. Bach) (Ratner, 1980). No obstante, sonatas de este mismo grupo ya parecen alejarse de dicho modelo y se acercan además a la técnica pianística “antimozartiana” de Clementi (Pestelli, 1986).

Una mirada al estilo musical en las sonatas de Beethoven abarca también la relación recíproca de todos los movimientos; sonatas que se abren sobre adagios preludiantes, introducciones lentas que, en contra de toda costumbre, vuelven al interior del allegro, como en la patética o en la N° 2 en fa menor

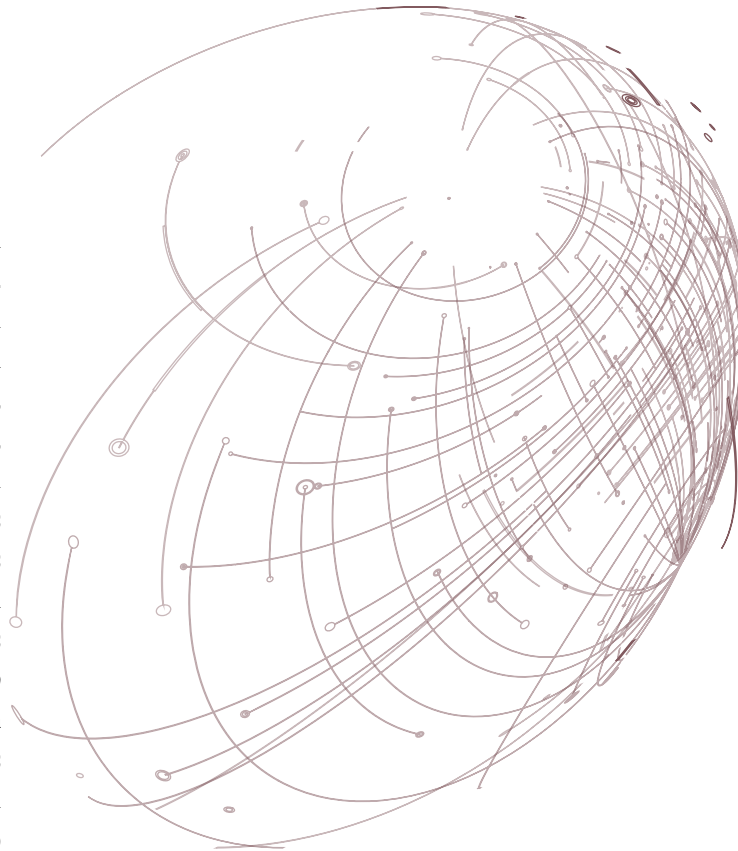
WoO 47, objeto parcial de la presente investigación, que condicionan su estructura.

Al hacer una breve exploración por las características compositivas más relevantes de Beethoven, vemos muestras de ello en las STWo y podemos encontrar que, por ejemplo, es característico el recurso de figuras melódicas elaboradas a partir de un mordente, como en el segundo tema de la sonata N° 2 en fa menor. El resultado es una cualidad melódica propia que va más allá del simple adorno y el ritmo parece ser también un elemento en el que muchas innovaciones de Beethoven son distinguibles con facilidad.

El sforzato, tan usado por Beethoven, se convierte en un elemento efectista para mover el eje del tiempo fuerte a uno débil, así como un refuerzo para las síncopas. Crocker (1966) enfatiza mucho el hecho de que Beethoven se encontraba en una búsqueda constante de patrones rítmicos enérgicos y originales. Por otro parte, el idioma armónico de las obras de Ludwig van Beethoven es, en lo primordial, tonal, como en Haydn y Mozart, y su plan de progresión armónica muy sencillo en realidad; oscilan por lo común entre las tríadas fundamentales I y V o V7 y las resoluciones de esta dominante. El uso de disonancias no lleva a presentar modulaciones, como es el caso de Mozart, sino que se vuelve un apoyo en la creación de dominantes auxiliares que acentúan la función de los acordes a los que resuelven. Además, podemos notar que la armonía se caracteriza por su intensidad, pero se sugiere que no se debe a sus progresiones que, como ya se ha dicho, son muy sencillas, sino a una subordinación de dichos acordes a un plan amplio. Este alargamiento del ritmo armónico –poca frecuencia con la que varían los acordes (Piston, 1987)– o su larga permanencia en ciertas armonías, permitía también una asimilación mejor de acordes de séptima y dar más vida a los disonantes (Crocker 1966). Al parecer, estas sonatas fueron compuestas después de las *Variaciones Dressler*, ya que son obras más elaboradas y muestran un mayor grado de sofisticación, aunque, en términos generales, la primera sonata en mi bemol lo hace en menor grado. Sin embargo, es una obra en la

que el compositor juvenil toma un camino seguro, en el que se aferra a lo tradicional y a las formas simples. Aun así, este trabajo muestra el talento floreciente del joven compositor de Bonn. Beethoven con frecuencia exploró las debilidades del instrumento de su época, para llegar más allá de sus limitaciones (Drake, 1972), tanto en su escritura pianística como en su material temático y en el desarrollo del mismo. Es bien interesante el que los dos primeros movimientos guarden una similitud temática, lo que hace más unida la obra en su forma compositiva. La primera de las STWo está conformada por tres movimientos: *Allegro cantabile*, *Andante* y *Rondo vivace*. Si bien no es una obra maestra, demuestra habilidades considerables para un joven compositor de doce o trece años de edad a quien no se consideraba como la especie de prodigio que fuera Mozart (Beltrando-Patier, 1996).

La segunda de las STWo, en fa menor, es un trabajo contundente. Comienza con una introducción marcada, *Larghetto maestoso*, que, sin duda, puede ser escuchada como precursora de la oscura introducción de la sonata para piano N° 8 o, ¿por qué no?, como la dramática introducción de la sonata para piano N°32. La sección principal del movimiento es un *Allegro assai* y contiene una música agitada, marcada por escalas descendentes y figuraciones de ritmos muy marcados. Los otros movimientos de la obra son *Andante* y *Presto*, que demuestran oscuridad y dolor, mientras que, en el final, asoman características de esa energía nerviosa con algo de humor, propias del compositor. De las tres obras del conjunto que nos ocupa, esta se acerca más al espíritu beethoveniano de sus composiciones pianísticas maduras y de mayor profundidad (Cummings, 2006). La sonata que termina este ciclo está en la tonalidad de re mayor y goza de un ligero estado de ánimo, y en general es una obra bien elaborada. Además, divulga con claridad la capacidad del joven compositor para cambiar de talante de manera efectiva de una sonata a la otra. Si bien la segunda exhibe el lado más oscuro y neurótico del joven Beethoven, la tercera muestra su lado más energético y optimista. Es interesante ver la progresión de sus movimientos: *Allegro*, *Menuetto*:



*sostenuto* y *Scherzando: Allegro, ma non troppo*. La música fluye mejor entre ellos y está llena de melodías atractivas.

De manera significativa, cuando buscamos la intención inicial de la edición completa de todas las sonatas de Beethoven, preparada por Tobias Haslinger poco antes de la muerte del compositor, las STWo estaban incluidas, puesto que Haslinger fue amigo cercano de Beethoven por muchos años y había discutido con el compositor algunos detalles de la posibilidad de la publicación completa de sus sonatas, así como también de otras obras del compositor y la decisión de incluirlas podría mostrar los deseos del mismo Beethoven. Un tiempo después, no es muy claro cuándo, anotó en su propia copia de la edición original de estas obras, a lápiz: “Estas sonatas (WoO 47) y las *Variaciones Dressler* son mis primeras composiciones. Incluso antes de que aparecieran mis *Variaciones en do menor* y también canciones en el diario Bossler” (Cooper, 2007). Estos comentarios pudo haberlos escrito con la intención de planear una posible edición completa de sus obras que con frecuencia contempló al final de su vida. También agregó muchas correcciones a mano sobre la música: articulaciones, dinámicas y digitaciones.

Como uno de los propósitos principales de la presente investigación, es necesario adentrarnos más en las características musicales de estas obras para poder determinar su importancia compositiva y obtener una clara visión de las mismas. El siguiente análisis sigue la metodología y está elaborado de la mano de los comentarios y la investigación realizados por el musicólogo Barry Cooper (2007).

## Sonata en mi bemol, WoO 47 N° 1

Manuscrito: perdido. En su primera edición: “Drei Sonaten Fürs Klavier dem Hochwürdigsten Erzbischofe und Kurfürsten zu Köln Maximilian Friedrich meinem gnädigsten Herrn gewidmet und verferiget von Ludwig van Beethoven alt eilf jahr. Speier: In Rath Bosslers Verlage” (tres sonatas para el clave dedicadas y preparadas para el más digno Arzobispo y Elector de Colonia Maximilian Friedrich, mi cortés señor, por Ludwig van Beethoven, 11 años de edad...), se usó un ejemplar –copia personal del compositor de la edición original, con sus correcciones a mano: London, British Library, Add. MS 41631 Cooper (2007, p.5).

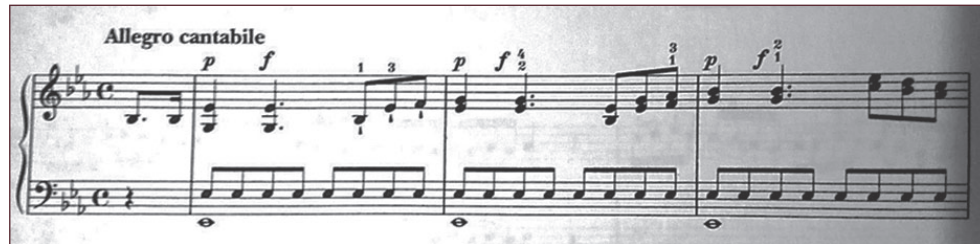
### *Allegro cantabile*

Este movimiento es lírico y al mismo tiempo enérgico. La indicación *Cantabile* indica un estilo cantable para la mano derecha, mientras que la izquierda debe permanecer bastante suave, en los pasajes en los que la derecha canta la melodía principal de la pieza, como en los compases 1 a 7 y 11 a 14. No es de un lirismo persistente, sin embargo, y la marcación de metrónomo, tomada de la edición de Haslinger (1829) y evidentemente sugerida por Czerny, es bastante apropiada e indica un tempo animado (blanca = 69) (Czerny, 1970). Por otra parte, Cooper (1997) sugiere que el movimiento no puede ser interpretado con demasiada rapidez puesto que hay detalles de articulación, como en los compases 14 y 15, que podrían sonar confusos. Hay lugares en los que se podrían



agregar ornamentos o adornos, que en la edición original fueron omitidos, dado que en el siglo XVIII era común improvisar ornamentos sobre algunos pasajes. Hay pequeños ejemplos en esta edición, como en los trinos en los compases 37 y 42, que podrían sugerir ornamentos realizados en versión anteriores a dicha edición.

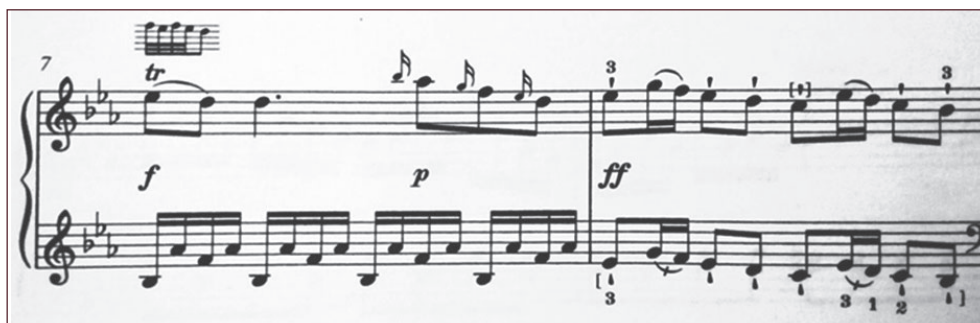
Figura 1.3



Fuente: Cooper (2007, p. 26)

En la anacrusa del compás 1 no hay marcación de dinámica, que indicaría los diferentes grados de volumen o intensidad en una nota, frase o sección musical (Gerou y Lusk, 1996), que en este caso condiciona la estructura melódica de la pieza. Se sugiere que el efecto que lo que Beethoven quería entre los compases 1 a 3 de manera clara era tener suave (piano) el tiempo fuerte del compás seguido del fuerte en el tiempo débil, con lo que se invierte el rol normal que desempeña la direccionalidad melódica en una pieza del clasicismo (de hecho, un efecto bastante usado en su música tardía, por lo general señalada con el símbolo de sforzato (*sf*) pero, al parecer, no empleada en este período de su vida -1873- (Drake, 1972). La anacrusa debe ser un poco más fuerte que el primer tiempo del compás para crear el efecto sugerido por el compositor. Las dinámicas señaladas deben mostrarse en la mano derecha, mientras que la mano izquierda mantiene una dinámica suave de acompañamiento. Los staccati marcados en el primer compás sirven para seguir el mismo modelo en los siguientes compases; en este período no se consideraba necesario mantener dicha clase de repeticiones en la partitura. Otro asunto importante de las sonatas es el número de notas que deben ser implicadas en los mordentes. Cooper (2007) sugiere cuatro en este caso pero también enfatiza en la posible flexibilidad de las opiniones e interpretaciones. Otro aspecto interesante es la marcación de dinámicas de Beethoven y cómo, a simple vista, se notan sus cambios bruscos y repentinos del piano al forte o al fortísimo: *p - f - p - ff*.

Figura 1.4



Fuente: Cooper (2007, p. 26)



Tal característica se muestra desde esta, su obra más temprana, y la conservó hasta el final de su vida. Estos cambios bruscos de dinámicas hacen inconfundible su obra y su personalidad musical. El hecho de que las sonatas de su período más temprano muestren esas mismas características musicales posteriores las hacen indispensables en el catálogo completo de sus obras y, en este caso, en el de sus sonatas para piano.

Además de las dinámicas en los mencionados compases, cabe resaltar un aspecto en las apoyaturas (como adornos) de la segunda mitad del compás 7. Estas notas figurativas deben implicar la misma duración que la nota de destino, como se muestra en esta edición, lo que está muy en el estilo de la época. Así, el adorno debe deslizarse al apoyar la nota escrita como larga tal como nos sugiere Cooper (2007) en su edición:

Figura 1.5

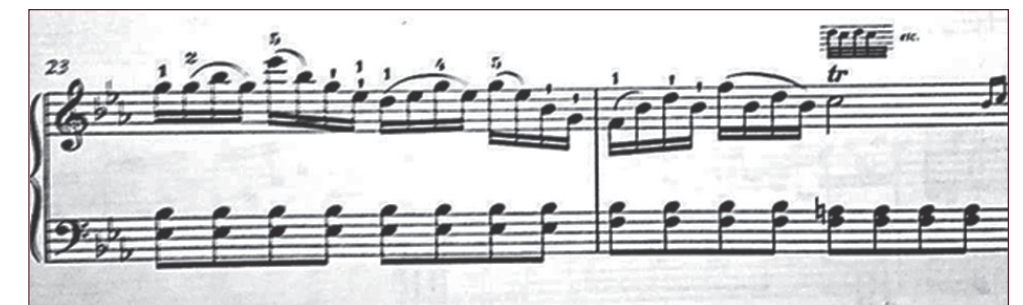
Segunda mitad de los compases 5 y 7 y sugerencia para el compás 6



Fuente: Cooper (2007, p. 26)

Luego de pasajes fortísimos en unísono, cae en el segundo tema, que es bastante similar al primero de este *allegro cantabile*, con una leve variación. Conserva casi el mismo ritmo, solo que lo escribe más suave y melodioso, con un carácter melancólico en la tonalidad de dominante. Más adelante nos encontramos con figuraciones rápidas que nos anuncian el final, con lo que podemos darnos cuenta de lo antes mencionado por Cooper (2007). En realidad, el tempo de este primer movimiento no puede ser tan rápido porque no se apreciarían las articulaciones marcadas por el compositor. Beethoven intenta romper con la monotonía sonora mediante la sugerencia de articulaciones no predecibles, lo que le imprime un carácter juguetón a este movimiento mediante el siguiente pasaje de los compases 23 y 24:

Figura 1.6



Fuente: Cooper (2007, p. 27)

En la sección de desarrollo las dinámicas suelen ser aún más inesperadas. Las articulaciones son cada vez más difíciles de ejecutar y se nota la búsqueda de la

variedad y lo sorprendente. Cabe resaltar que, en medio de esta sección en la dinámica de *pianissimo*, nos encontramos con un contrapunto imitativo libre que nos hace recordar al Beethoven tardío (compases 42 a 45). Además de lo anterior, fuertes acordes en *fortissimo* se despliegan y recorren varias tonalidades antes de llegar a la reexposición, a la que se llega mediante figuraciones rítmicas cambiantes que buscan su final y descanso en un *pianissimo* en mi bemol mayor.

Figura 1.7

Sección de desarrollo, en contrapunto imitativo libre (compases 42 – 45)



Fuente: Cooper (2007, p. 28)

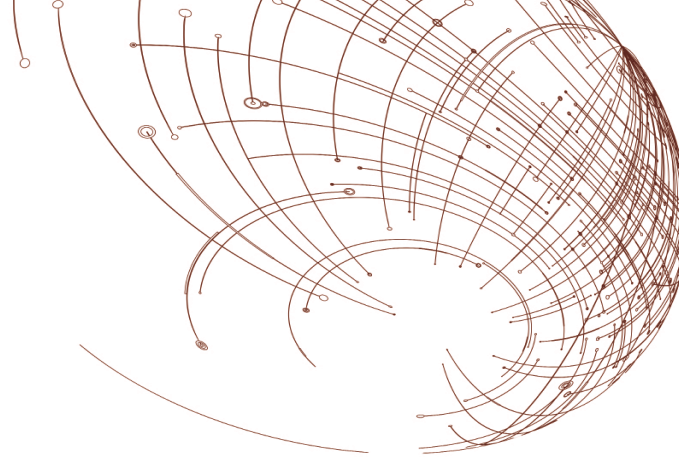
**Andante**

El segundo movimiento resume, no solo la textura y el color sino también el material melódico del primer movimiento. Podemos comparar los compases 1 y 2 y 23 y 24 del *Andante* con los compases 3 y 4 y 20 y 21, en su orden, del *Allegro*, lo que con certeza nos muestra que debe haber fuertes similitudes en el carácter y la expresión en la interpretación a pesar de las diferencias de *tempo*. Al igual que en el movimiento anterior (*Allegro cantabile*), este también es un *Cantabile* con la melodía en la mano derecha y suave acompañamiento de la izquierda. El siguiente es un de las similitudes entre los movimientos:

Figura 1.8



Fuente: Cooper (2007, p. 26 y 30)



Cabe mencionar que las sugerencias de metrónomo de Czerny en este movimiento pueden ser un poco rápidas para las figuras de ornamentación y mordentes ( $\text{♩}=108$ ) (Czerny, 1970; Badura-Skoda, 1980).

A través del desarrollo del segundo movimiento podemos apreciar una característica que es consistente en su forma de componer. Podemos notar cómo usa las expansiones entre la exposición del tema y su recapitulación en pasajes paralelos. Es un ejemplo temprano de cómo, con frecuencia, usó la técnica de variación o expansión de los motivos compositivos, que será una constante en todos sus trabajos posteriores. A continuación se presentan los compases 20 y 21 versus el 50 y el 51.

Figura 2.1

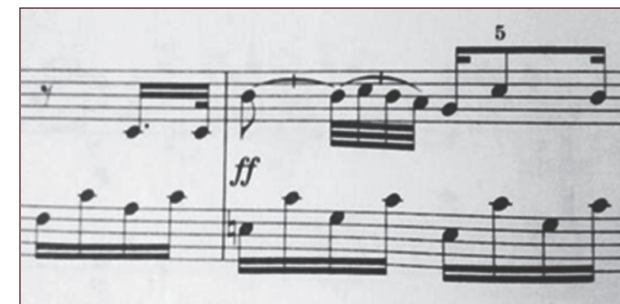
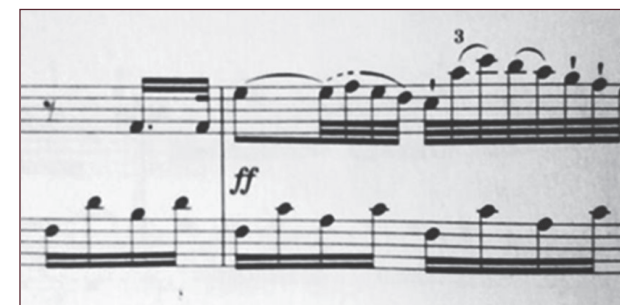


Figura 2.2



Fuente: Cooper (2007, p. 30 y 32)

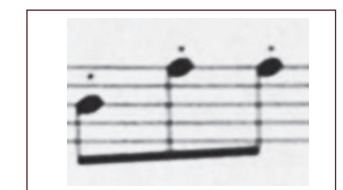
Cabe mencionar que algunos musicólogos, como Cooper (2009) y Tovey (1931), afirman que podría ser erróneo tratar de que dichos pasajes paralelos encajen como iguales o equivalentes, ya sea en su notación o en su ejecución (Webster, 1994; Tovey,

1931). El compositor es claro en establecer diferencias entre los dos pasajes para que sean similares pero no idénticos.

**Rondo vivace**

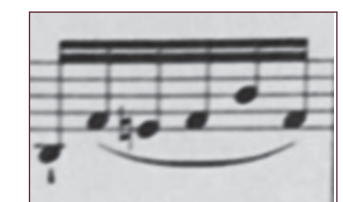
Esta sonata termina con la forma tradicional de *rondo*, en el que el tema tiene una extensión de ocho compases y está precedido por tres episodios extensos con gran vivacidad. La armonía en este movimiento es aún más simple que en los dos anteriores, pero su complejidad radica en los detalles de articulación a gran velocidad. Las diferentes combinaciones en los grupos de seis notas son recurrentes y ponen en juego la interacción del *staccato*, el *legatto* y el *semi-staccato*, llamado *staccatissimo*, al indicar que esta nota debe tocarse lo más corta posible (Gerou y Lusk, 1996; Gehrrens, 1921). , pero en esta época probablemente se tocaba ligeramente más larga y suave que un *staccato* (Cooper, 2007; Clementi, 1974), todo bajo la norma del *detached touch* o toque separado.

Figura 2.3  
Staccato en tres notas



Fuente: Cooper (2007, p. 34)

Figura 2.4  
Semi-staccato y legatto en las cinco restantes

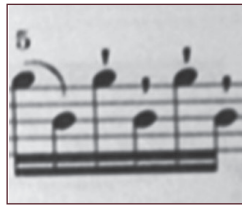


Fuente: Cooper (2007, p. 34)



Figura 2.5

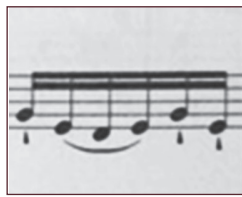
**Legatto en dos notas y semi-staccato en las cuatro notas restantes**



Fuente: Cooper (2007, p. 33)

Figura 2.6

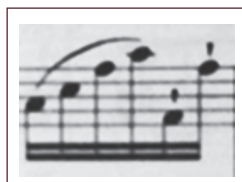
**Semi-staccato, legatto en tres notas y semi-staccato en las últimas dos notas**



Fuente: Cooper (2007, p. 35)

Figura 2.7

**Legatto en las cuatro notas y semi-staccato en las últimas dos**



Fuente: Cooper (2007, p. 37)

## Sonata en fa menor, WoO 47 N° 2

En el sentido emocional es la más fuerte de la serie, con su audacia y sus cambios súbitos que anticipan algunas de sus composiciones posteriores.

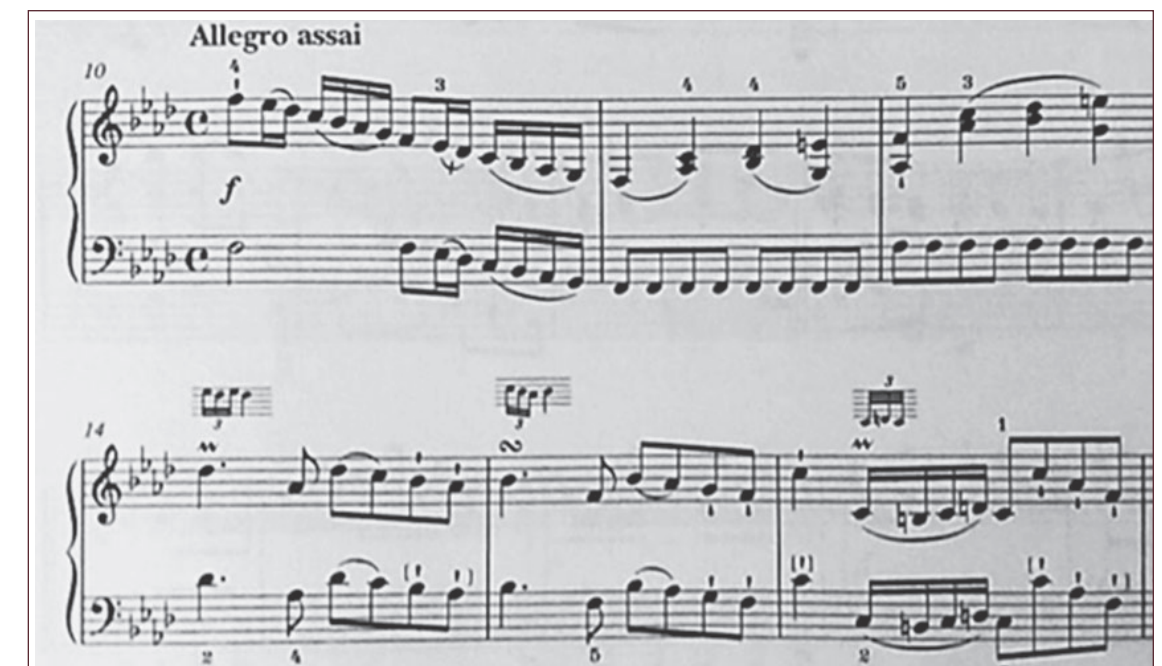
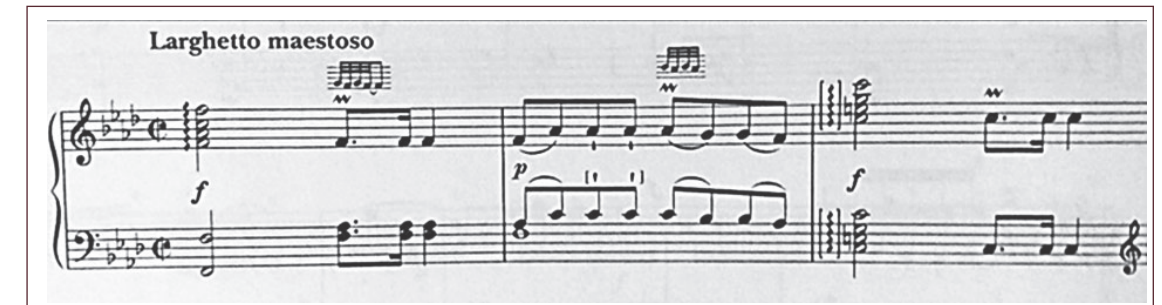
En esta sonata, con sus contrastes dramáticos y sus silencios, aparece ya la personalidad de Beethoven. Ya se notan sollozos sincopados que se escucharán, cuarenta años después, en el andante de la opus 110, en la sexta variación del opus 131 (cuarteto N° 14) y en la séptima bagatela del opus 33 (Pérez González, 2005, p. 15).

### Larghetto maestoso – Allegro assai

Los elementos inesperados en este primer movimiento hacen difícil su ejecución y, como ya hemos dicho, este movimiento nos recuerda el principio de las sonatas Nos 8, 26 y 32. La apertura lenta y dramática da pie a una gran sección turbulenta llena de ansiedad, característica que resalta con bajos y acompañamientos repetitivos en tono menor, que, además, aumentan su dificultad con saltos y adornos sobre ellas. Resulta sorprendente que la recapitulación es en la subdominante (comparar, sin embargo, con Mozart, sonata en do, K.545), con una aparición más del *larghetto* introductorio, que, por este motivo, deja de ser un eslabón de introducción para convertirse en material temático importante de la pieza. Resulta interesante una vez más que en las sonatas tempranas haya un componente de dificultad e incomodidad para el ejecutante, al buscar la claridad sonora de la articulación exigida por el compositor.

Figura 2.8 y Figura 2.9

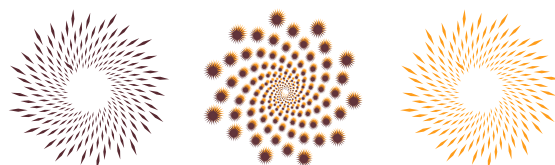
**Compases 1, 2 y 3 del *Larghetto maestoso* en contraste con el *Allegro assai*, compases 10 a 13. Saltos ornamentados de tres maneras distintas en los compases 14 a 16**

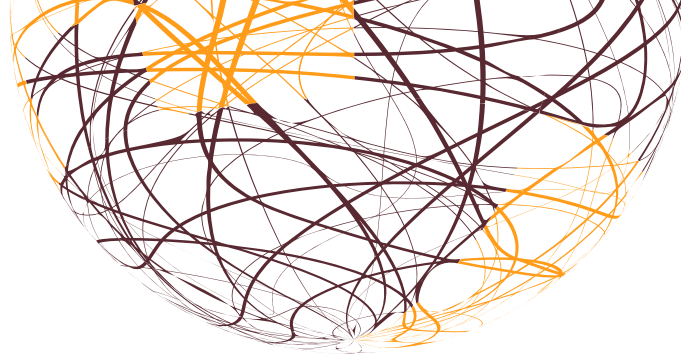


Fuente: Cooper (2007, p. 38)

### Andante

El segundo movimiento es profundo, expresivo y de una innegable sencillez. Sin embargo, tiene una gran cantidad de matices que llenan de riqueza sonora la pieza. Es interesante encontrar esta gran cantidad de cambios de dinámicas (*p-f-ff*), al igual que marcaciones de *crescendo* que eran poco usuales en estas obras tempranas y que deben dar brillo a la interpretación. Por otra parte, es importante destacar ciertos compases en los que convergen las articulaciones antes estudiadas. Esta vez aumenta la complejidad puesto que usa las diferentes marcaciones en un mismo compás (toque separado, *staccato*, *legato* y *semi-staccato*).



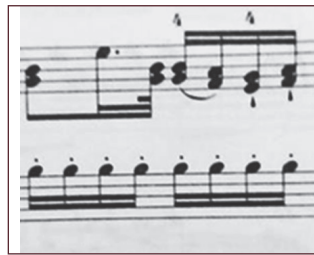


### Sonata en re mayor, WoO 47 N° 3 - Allegro

Es la sonata más extensa de las tres y se muestra como la más madura y elaborada del conjunto. Así como en las dos anteriores, los pasajes de agilidad, combinados con indicaciones explícitas de articulación, llegan a ser el punto de mayor dificultad de ejecución. El extenso muestrario de combinaciones, que con saltos, sus cambios de dirección y un llamativo gusto por la acrobacia otorgan una sorprendente vitalidad a una estructura armónica muy convencional (Chiantore, 2010). Por su parte, después de la exposición, el segundo tema aparece, tal y como es previsible, en la dominante; pero en la reexposición llega a sol en vez de re, lo que provoca así ambigüedades interesantes en torno a su verdadero estatus (Pérez González, 2005). Al parecer usa como sustituto la tonalidad de sol para proporcionar una relación tonal de larga distancia, que se asocia más bien con el Beethoven maduro (Cummings, 2006). La articulación declamada con firmeza y las insólitas digitaciones del propio Beethoven nos dan un punto de gran importancia en nuestro análisis; nos muestra una digitación moderna, con cambios repentinos de posición, sonoridad angulosa y su temprano gusto por la acentuación (Ladenburger, 2003). Sin acentos, la música pierde su efecto, como un discurso pronunciado con voz monótona. En esta pieza, las notas que deben acentuarse son aquellas en las que recae la expresión de forma natural y hay que tocarlas con mayor fuerza y con una presión más enérgica con el dedo (Cramer, 1817). Este movimiento resulta estar cargado de todos estos elementos que hacen de él una pieza enérgica y brillante.

Las acentuaciones y la intención del compositor quedan plasmadas en las digitaciones que el mismo propone en algunos pasajes que aún se conservan en los manuscritos:

**Figura 3.1**  
Compás 28, segundo movimiento: diferencias de articulación

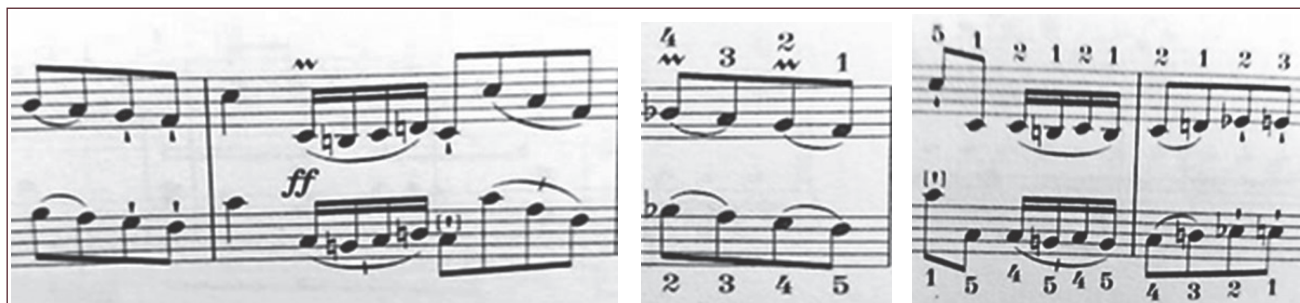


Fuente: Cooper (2007, p. 43)

### Presto

El final de esta sonata es un movimiento agitado y bastante veloz. Las grandes secciones en *forte* nos dan la idea de ira y furia. La dificultad de este movimiento radica en la velocidad y el ajuste de la precisión de los saltos con sus adornos. Cabe destacar la digitación de toda la primera parte, proporcionada por el mismo Beethoven, al tener en cuenta los ajustes por considerar debido a las diferencias entre el instrumento de hoy y el de la época. Como sucede en la primera sonata, el material temático de este movimiento proviene de la primera área del *Allegro assai*, que parece combinar y extender partes de su sección conclusiva. Conviene comparar los compases 15 y 16 lo mismo que 31 y 32 del primer movimiento con los compases 1 a 12 del tercer movimiento).

**Figura 3.2 y Figura 3.3**  
*Allegro assai - Presto*



Fuente: Cooper (2007, p. 38 y 46)

Esta conexión entre los temas y la interacción de las ideas nos dejan ver un compositor joven experimentador, en la búsqueda de una pieza más contundente por la riqueza de sus características. La sonata en fa menor, como un todo, nos muestra el desarrollo de la originalidad y el distintivo estilo compositivo (Cooper 2007).

**Figura 3.4**  
Página original con digitaciones agregadas por el compositor



Fuente: Cooper (2007, p. 9) London, British Library, Add. MS 41631

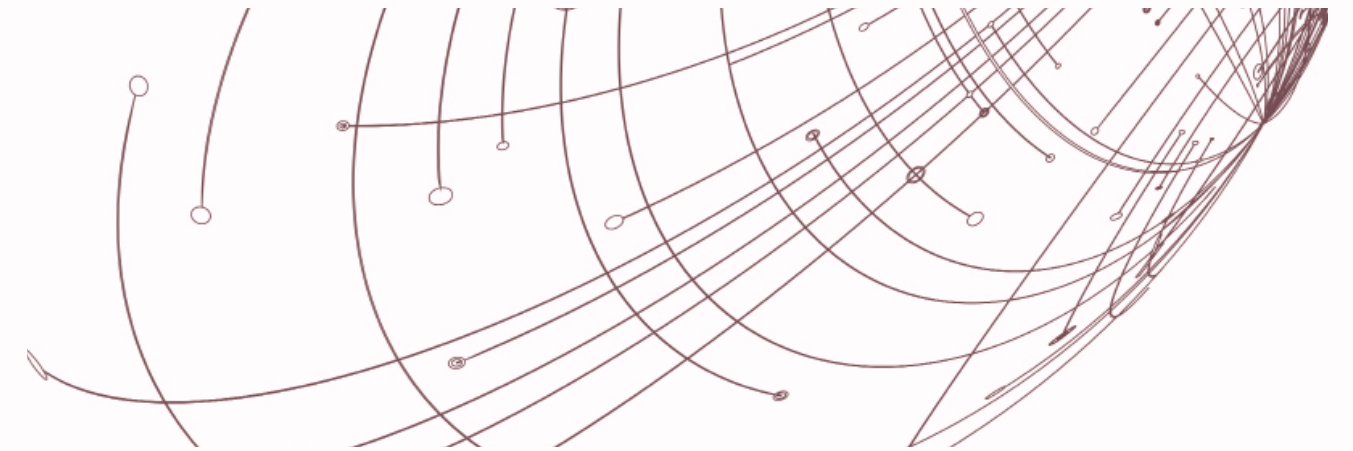


### **Menuetto sostenuto**

Es la primera vez que aparecen el tema y las variaciones como forma de movimiento en el conjunto de las sonatas. Este segundo movimiento es en esencia una danza ligera en  $\frac{3}{4}$  que fluye por la sencillez de la secuencia armónica; está en la tonalidad de la mayor, el quinto grado de la sonata como un todo. A grandes rasgos, la dificultad de este segundo tiempo radica en ajustar las velocidades porque una vez más Beethoven agrega una cantidad considerable de exigencias en ritmo y articulación. El crecimiento de las seis variaciones va desde la negra, como unidad en el tema principal, pasando por semicorcheas y tresillos hasta tresillos de semicorcheas y fusas. El ajuste se vuelve en extremo complejo puesto que, si el tema se toca ligeramente rápido, las demás variaciones se convierten en secciones de alta dificultad, no solo por la cantidad de notas, sino también por las articulaciones del compositor. Entonces, para un mejor balance de velocidades, conviene ver la pieza de atrás hacia adelante y ajustar poco a poco las velocidades hasta llegar al tema principal. Por otra parte, Cooper (2009) sugiere no omitir las repeticiones en este movimiento puesto que se produciría un desbalance de las ideas del mismo.

### **Scherzando: allegro ma non troppo**

En este último movimiento, Beethoven retorna a la tonalidad de re mayor, con un tema que denota el carácter de juego y broma en cada uno de los lugares en que se lo encuentre. Resulta interesante cómo la digitación en cada uno de los pasajes juega un papel muy importante puesto que la gran parte del movimiento se concentra en los saltos y sus diferencias de articulación. La melodía misma da a entender a la perfección la intención del compositor; por lo tanto, el intérprete debe tener la mano siempre flexible a los múltiples cambios de posición. Los saltos incrementan su dificultad a medida que el compositor va agregando notas dobles en intervalos de tercera, cuarta y quinta; entonces en ocasiones se salta desde las notas dobles o se llega a ellas después del mismo y se debe evitar no entorpecer la melodía por la dificultad que ello implica. Por su parte, las escalas ascendentes y descendentes de los episodios, una vez más, tienen la dificultad del toque separado combinado con las diferentes articulaciones que propuso el compositor. En el piano de hoy día puede llegar a ser de extrema dificultad hacer sonar estas diferentes combinaciones porque la gran resonancia de tales pianos hace poco audible el efecto que buscaba el compositor. Existe una diferencia importante con los pianos de la época de Beethoven, en la profundidad del calado y en la resonancia del mismo (Mobbs, 2001; véase también Newman (1970; 1988). Se sugiere usar poco pedal e ir probando la sonoridad para hacer audibles los efectos sugeridos en la partitura, con el propósito de buscar el sonido beethoveniano a través del movimiento y la interacción con el instrumento (Chiantore, 2010).



## **6. Conclusiones – Logros**

Los logros del presente artículo están divididos en dos grandes grupos; por una parte, la recopilación de fuentes que advierten de la importancia de las STWo en el repertorio para piano de Beethoven; y por otra, la revisión y la valoración de las dificultades técnicas de las piezas para el instrumento. A través de la construcción del contexto histórico hallamos una considerable cantidad de autores que reclaman la importancia de estas piezas en el repertorio conocido del compositor. Encontramos varias razones por las que es viable juzgar dichas obras a la altura de sus composiciones posteriores. Además de haber sido publicadas (1783), también pudimos dar cuenta de la intención del compositor por una segunda publicación al final de su vida. También consideramos una serie de detalles importantes de la juventud del genio de Bonn, que resaltan su búsqueda temprana por la composición y lo determinante que fueron estos primeros ensayos para él en aquellos días. Por su parte, el análisis de las sonatas nos dio como resultado una nueva manera de ver el estilo beethoveniano en el instrumento. Al encontrar tantos detalles de articulación y sonoridad, es absolutamente necesario considerar la importancia de las piezas en el conjunto del repertorio pianístico del compositor. Las diferentes dificultades técnicas halladas amplían la visión que tenemos de su obra pianística y enriquecen el estudio para los instrumentistas de hoy en día. Los detalles antes explicados en el análisis hacen evidentes los diferentes puntos relevantes de las piezas, que comprometen el plano dinámico, de articulación y de digitación, sin dejar de lado la idea y la forma musical. Estas características hacen a las STWo diferentes y no atípicas dentro del conjunto y simplemente agregan una nueva etapa compositiva a las conocidas con antelación. La complejidad encontrada en estas piezas y los rasgos característicos del virtuosismo pianístico nos dejan ver que la técnica beethoveniana se encontraba ya en su riqueza característica desde sus años más tempranos.

## Referencias

Badura-Skoda, E. (1980). Performance conventions in Beethoven's early works. En R. S. Winter & B. Carr (Eds.), *Beethoven, performers, and critics* (pp. 52-76). Detroit. The International Beethoven Congress 1977.

Beltrando-Patier, M. C. (1996). *Historia de la música*. Madrid: Espasa Calpe.

Burnham, S., & Steinberg, M. (2000). *Beethoven and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano. Improvisación, composición e investigación sonora en sus ejercicios técnicos*. Barcelona: Nortedur/Musikeon.

Clementi, M. (1974). *Introduction to the art of playing on the piano forte. Containing the elements of music, preliminary notions on fingering, and fifty fingered lessons*; new introduction by Sandra P. Rosenblum. Nueva York: DaCapo Press.

Clive, H. P. (2001). *Beethoven and his world: a biographical dictionary*. Oxford: Oxford University Press.

Colby, F. M., & and Williams, T. (Eds.). (1905). *New international Encyclopedia*. Berlín: Dodd, Mead and Company.

Cooper, B (1997). Beethoven childhood compositions a reappraisal. *The Beethoven Journal*, 12(1), 1-3.

Cooper, B (2007). *The 35 piano sonatas commentary, vol. 1*. Londres: ABRSM Publishing.

Cooper, B (2007). *Beethoven The 35 piano Sonatas Band I*, vol. 1. Londres: ABRSM Publishing.

Cooper, B. (2009). *Child composers and their works: a historical survey*. Alexandria, VA: Scarecrow Press.

Cramer, J. B. (1817). *Anweisung da piano-forte zu spielen*. Offenbah am Main: Johann André.

Crocker, R. L. (1966). *A history of musical style*. Nueva York: McGraw-Hill.

Cummings, R. (2006). *Beethoven sonatas, description of three piano sonatas, WoO47*. Berlín: Deutsche Grammophon.

Czerny, C. (1970). *On the proper performance of all Beethoven's works for the piano*. P. Badura-Skoda (Ed.). Viena: Universal Edition.

Dahlhaus, C. (1987). *Ludwig van Beethoven und seine zeit*. Laaber: Laaber-Verlag.

Distler, J. (Reseñador) (2007). *Beethoven complete work*. CD, Brilliant Classics, 93525.

Drake, K. (1972). *The sonatas of Beethoven as he played and taught them*. Cincinnati: Music Teachers National Association y Feicke Press.

Elson, L. C. (1918). *The great composers, critical and biographical sketches*. Nueva York: The University Society.

Gehrken, W. K. (1921). *Music notation and terminology*. Nueva York: The A. S. Barnes Company.

Gerou, T., y Lusk, L. (1996). *Essential dictionary of music notation. The most practical and concise source for music notation*. Los Angeles: Alfred Publishing Co.

Goulding, P. G. (1992). *Classical music*. Nueva York: Random House.

Grout, D., J, y Palisca, C. V. (2005). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza.

Heeriot, É. (1944). *La vida de Beethoven*. Santiago de Chile: Zig-Zag.

Herzfeld, F (1971). *El titán: Ludwig Van Beethoven*. Barcelona: Labor.

Johnson, S. (1995). *Beethoven, su vida y música*. Madrid: EDAF.

Kastner, E (1925). *Biblioteca beethoveniana*, 2ª ed. Leipzig: Breitkopf und Härte.

Ladenburger, M (2003). Der junge Beethoven - Komponist und pianist. Der Originalausgabe seiner drei klaviersonaten WoO47. *Bonner Beethoven-Stadien*, 3, 107-117.

Lockwood, L. (2003). *Beethoven the music and the life*. Nueva York: W.W. Norton & Company.

MacFarlane, U., Thomas, D., & Kemp, F. (Dir.). (2007). *The genius of Beethoven "the rebel"*, parte I, documental fílmico en tres partes. Londres: BBC.

Marchesani, M. (1980). *Beethoven*. Verona: Edizioni Futuro di Vinicio de Lorentiis.

Massin, J., y Massin, B. (2012). *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner.

Michels, U. (1982). *Atlas de música*. Madrid: Alianza.

Mobbs, K. A (2001). A performer's comparative study of touchweight, key-dip, keyboard design and repetition in early grand pianos, c. 1770 to 1850. *The Galpin Society Journal*, 54, 16-44.

Newman, W S. (1970). Beethoven's pianos versus his piano ideal. *Journal of the American Musicological Society*, 23(3), 484-504.

Newman, W. S. (1988). *Beethoven on Beethoven: playing his piano music his way*. NuevaYork: W. W. Norton and Company.

Nohl, L. (1864-1867). *Beethoven. Vida*. Leipzig: Ambr. Abel.



Pérez González, R. (2005). *Obra de Beethoven*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Pestelli, G. (1986). *La época de Mozart y Beethoven*. Madrid: Turner.

Pinto, J. M. (1992). *Grandes intérpretes y compositores de la música*. Barcelona: Planeta de Agostini.

Piston, W. (1987) *Harmony*, 5ª ed. Nueva York: W.W Norton and Company.

Ratner, L. G. (1980). *Expression, form and style; CPE Bach*. Nueva York: Schirmer.

Roels, J. M., & van Petegem, P. (2014). Childrens composing and their visual approach to the keyboard. *Music Education Research*, 17(4), 381-396.

Rosen, C. (1998). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*, expanded ed. Nueva York: W. W. Norton and Company.

Rosen, C. (2002). *Beethoven's piano sonatas. A short companion*. New Haven: Yale University Press

Schindler, A. F. (1841). *The life of Beethoven: including his correspondence*. Publisher H. colburn, 1841.

Siepmann, J. (2003). *El piano*. Barcelona: Robinbook.

Solomon, M. (1972). Beethoven's productivity at Bonn. *Music & Letters*, 53(2), 162-172.

Solomon, M. (1998). *Beethoven*, 2ª ed. Nueva York: Music Sales.

Suchet, J. (2012). *Beethoven, the man revealed*. Nueva York: Atlantic.

Thayer, A. W. (1921). *The life of Ludwig van Beethoven*, vol. 1; H. Edward (Ed.). Nueva York: The Beethoven Association, 1921.

Tovey, D. F. (1931). *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*. Londres: The Associated Board of the Royal Schools of Music.

Wallace, L (1886). Beethoven's letters. 1.1 pie de página 1. A1. *En Beethoven's letters (1790-1826) from the collection of Dr. Ludwig Nohl. Also his letters to the Archduke Rudolph, cardinal-archbishop of Olmutz, K.W., from the collection of Dr. Ludwig Ritter von Köchel by Beethoven, Ludwig van, 1770-1827; Nohl, Ludwig, 1831-1885; Köchel, Ludwig, Ritter von, 1800-1877; Wallace, Grace, Lady, d. 1878*. Londres: Longman, Green, and Co.

Webster, J. (1994). The concept of Beethoven's "early" period in the context of periodizations in general. *Beethoven Forum*, 3, 1-27.

# ENSAYOS

