

UN ACERCAMIENTO A LAS SONATAS PARA PIANO DE BEETHOVEN¹

Antonio Cantero Mazariegos

El gran pedagogo Theodor Leschetizky aconsejaba a sus alumnos no estudiar las últimas sonatas de Beethoven. Éstas, y todas las demás, no fueron obras preferidas por los pianistas aficionados que comenzaban a surgir en los primeros años del siglo XIX, por lo que pocas sonatas del genio de Bonn se ejecutaron en Viena en vida de éste.

Una Viena musical donde la música, entre los siglos XVIII y XIX, tenía tres dimensiones principalmente: pública, cámara y doméstica. Esta última ha desaparecido, y precisamente, como música doméstica, es decir, privada o semiprivada, concibió Beethoven sus sonatas. A pesar

de esto, él nunca hizo concesiones a los pianistas amateur. Ni la Op.79, ni por supuesto sus grandes obras Op.53, Op.57, Op.81a, parecen siquiera medianamente accesibles para los pianistas aficionados de la época.

Décadas después de su muerte, y con la consolidación del recital pianístico inaugurado por Liszt, las sonatas beethovenianas entran definitivamente en el repertorio pianístico. En este sentido, surgen ciertos problemas al trasladar esta música a la sala de conciertos –lo mismo ocurre con Schubert–, pues al tocar una de estas obras para 20 o 30 personas, se está alterando la naturaleza para la que fue pensada². Aún así, las sonatas de

¹ El trabajo aquí presentado es una reelaboración de las notas por mí tomadas en el curso que el gran músico Charles Rosen impartió en la Universidad de Alcalá de Henares los días 3 y 4 de noviembre de 2001. Todo lo aquí expuesto es, sin añadidos algunos, exacta traslación de lo dictado en aquel curso.

² Según Rosen, es difícil imaginar que Chopin programara a la mayoría de sus alumnos los estudios Op.10 y Op.25, música teóricamente dirigida para el aprendizaje de una sólida técnica pianística. Paradójicamente, es más atrayente suponer que con su música de salón –valse, nocturnos, mazurkas...– enseñara a todas aquellas damas del siglo XIX. Este ejemplo nos invita a reflexionar sobre la función para la que se escribe la música, muchas veces, contraria a lo que, a primera vista, pudiera pensarse.

Beethoven toleran muy bien este cambio de auditorio.

Sólo con la grabación en disco, -y un siglo después de su gestación-, estas obras consiguen, nuevamente, introducirse en la vida doméstica.

En un primer acercamiento a sus 32 sonatas, observamos que Beethoven aplica la textura concertística, camerística y

sinfónica a la escritura pianística, es decir, un intercambio de género, una transferencia del estilo orquestal en la alternancia de *tutti* y *solo*³. Esto ya tenía sus antecedentes en el *Concierto italiano* y la *Obertura a la francesa* de Bach; las mozartianas sonatas Kv.333 y Kv.310. De igual modo procede Beethoven en la Op.2 n°3.

L.v.Beethoven, Sonata Op.2 n°3 1ºmovimiento.

³ Los Tríos con piano de Haydn plantean también un problema de género. La pobreza de las partes de violín y cello, hacen que el piano adquiera un papel casi omnipresente, casi de sonata para piano solo. Para Rosen, estos tríos tienen incluso más interés que las 62 sonatas para piano, de las que sólo ocho o nueve tienen valor.

(Allegretto grazioso)

W.A.Mozart, Sonata Kv.333 3ºmovimiento.

Asimismo, hay también ecos de otras escrituras instrumentales o vocales que son adoptadas por el piano, por ejemplo, en la sonata Op.31 nº2 1º movimiento, el tema inicial recuerda en su articulación de dos notas ligadas a un diseño violinístico, y el recitativo de este mismo movimiento a la declamación vocal.

L.v.Beethoven, Sonata Op.31 nº2 1ºmovimiento.

L.v.Beethoven, Sonata Op.31 nº2 1ºmovimiento (recitativo).

Respecto a la elaboración de la forma sonata, Beethoven incorpora sin complejos todos los estereotipos del siglo XVIII –o lo que es lo mismo, de Mozart y Haydn–, en cuanto al desarrollo de la forma. Así, sigue los modelos de los dos maestros anteriores:

- En Mozart es común que el tema tenga dos apariciones, dando lugar la segunda a algo nuevo, como en la sonata Kv.310. Esto mismo sucede en la sonata Op.2 n°1 de Beethoven, aunque la repetición está en otra tonalidad.

Allegro maestoso

The image shows the first system of the musical score for Mozart's Sonata in G major, K. 310, first movement. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line and two bass clef staves with a rhythmic accompaniment of repeated eighth notes. The tempo is marked 'Allegro maestoso' and the dynamics include 'ff' and 'p'.

W.A.Mozart, Sonata Kv.310 1ºmovimiento.

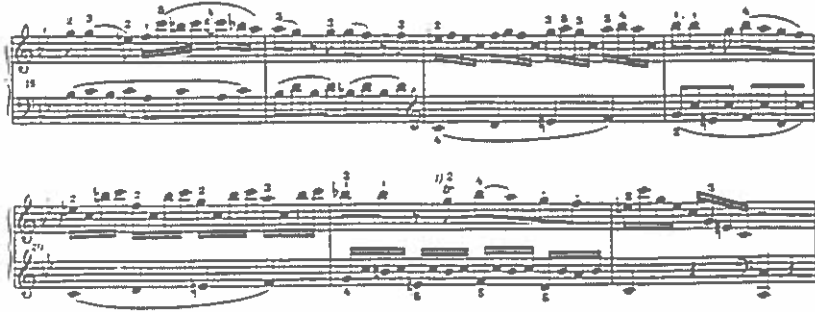
Allegro

The image shows the first system of the musical score for Beethoven's Sonata Op. 2, No. 1, first movement. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line and two bass clef staves with a rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics include 'p' and 'f'.

L.v.Beethoven, Sonata Op.2 n°1 1ºmovimiento.

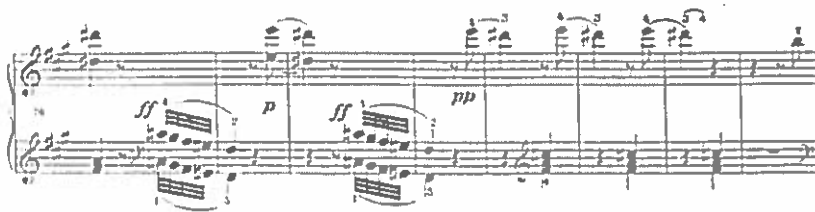
- Existen dos modelos básicos de exposición para el primer movimiento en las sonatas del siglo XVIII:

1ª. Bipartita, preferida por Mozart: tema A acaba en la V/V, con enfatización de la V/V/V (Kv.333) y sigue tema B y demás cosas hasta la barra de repetición. La beethoveniana Op.2 nº1 sigue este modelo.



W.A.Mozart, Sonata Kv.333 1ºmovimiento.

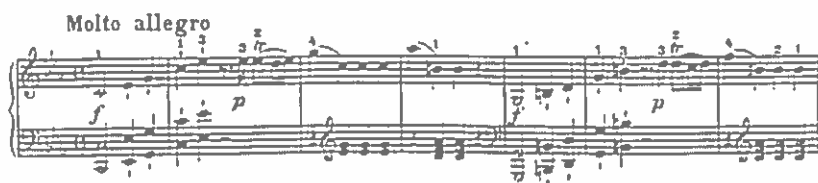
2ª. Tripartita, preferida por Haydn: 1ªsección tema A en tónica; 2ªsección de I a V y tema B; 3ªsección, comienza con el tema A, esta vez, transformado en un pasaje cadencial. Así se procede en la Op.2 nº2 de Beethoven.



L.v.Beethoven, Sonata Op.2 nº2 1ºmovimiento.

En este sentido, las sonatas Op.2 de Beethoven asumen los modelos Haydn y Mozart.

Por otro lado, Mozart en el 1º movimiento de la sinfonía nº 41 hace el tema con dos caracteres diferentes. Esto ya es imposible con Beethoven, Chopin o Schumann. Otro ejemplo de un tema con dos caracteres diferentes lo hallamos en la sonata Kv.457.



W.A.Mozart, Sonata Kv.457 1ºmovimiento.

En cambio, inusual antes de Beethoven es el bajo ascendente, procedimiento novedoso y digno de mención. Lo emplea en la sonata Op.2 nº2 en su tema B, y en la Op.57, *Appassionata*, desarrollo del 1º movimiento cc.109-122.

crescenduo

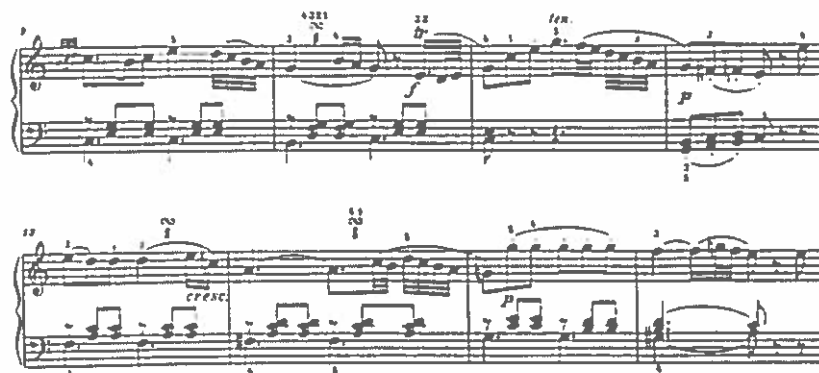
L.v.Beethoven, Sonata Op.2 nº2 1ºmovimiento.

1. Las indicaciones de fraseo a finales del siglo XVIII e inicios del XIX. Articulación y toque

Por norma general, el fraseo indicado en la primera frase debe aplicarse a todas sus apariciones, esté o no escrito. La ausencia de estas ligaduras de fraseo -¿descuidos?- posiblemente las confiaba al conocimiento de la práctica interpretativa de los pianistas. Una práctica que para la ejecución habitual del fraseo de los siglos XVIII y XIX, daba un pequeño énfasis a la primera nota y se debilitaba la última.

El *staccato* tenía varios signos: punto, acento y cuña, y, aunque Beethoven insistía a los editores en sus diferencias, en sus manuscritos resulta muy difícil distinguirlos. Respecto al signo \cdot sobre una nota, podía expresar en el siglo XVIII dos cosas:

- Cuando iba abrazado por una ligadura, el llamado *portato*, \curvearrowright , equivalía a una acento con incluso un pequeño *ritardando*.



W.A. Mozart, Rondo Kv 511.

- Simplemente nota *staccato*.

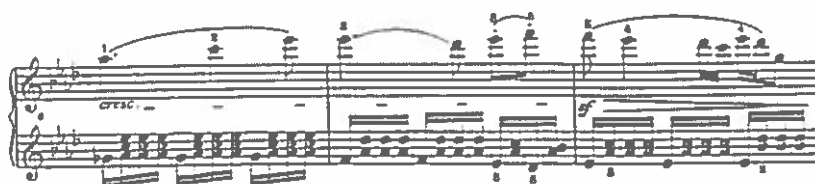
De lo primero, hallamos su prolongación en el tiempo hasta Chopin en el estudio Op.25 n°2; y Beethoven lo emplea en el 2º movimiento de la sonata Op.90 y en el 1º movimiento de la Op.110, por ejemplo.



F. Chopin, Estudio Op. 25 n.º 2.



L.v. Beethoven, Sonata Op. 90 2.º movimiento.



L.v. Beethoven, Sonata Op. 110 1.º movimiento.

Esta costumbre de destacar las notas *portato* mediante una pequeña detención agógica, podría tener su explicación por los pianos del XVIII que Mozart empleaba. Sin embargo, Beethoven, con pianos más precisos -que por sí solos se bastaban para destacar una nota de las demás-, asume esta convención interpretativa como haría con muchas otras, interpretativas o compositivas, sin inconveniente alguno.

Por otra parte, si Mozart tuvo un estilo de tocar separado, entrecortado, Beethoven inicia una nueva manera de abordar el toque: el *legato*. Una forma de interpretar más continua y *cantabile* que, junto con sus imaginativas aportaciones a la escritura y uso de pedal -empleado mucho, pero no omnipresente, y muchas veces como medio para un efecto especial-, representaría el motor del estilo pianístico del siglo XIX.

Este estilo de ligar las notas, el *legato*, es en Beethoven más frecuente su indicación que la de *non legato* o *staccato*. En la sonata Op.109 2º movimiento cc.9,10 y 11,12 encontramos la distinción de dos compases sin ligadura y dos con ella. La velocidad a la que se debe interpretar esta pieza plantea un serio problema para diferenciar este contraste. Lo mismo ocurre en la Op.27 nº1 4º movimiento cc.1,2 y 3,4.



L.v.Beethoven, Sonata Op.109 2º movimiento.



L.v.Beethoven, Sonata Op.27 nº1 4º movimiento.

Algunas apariciones de la indicación *non legato* se encuentran en la Op.31 nº3 4º movimiento c.275 y en la fuga de la Op.106 4º movimiento c.184. En este punto, es conveniente recordar que como consecuencia de la dificultad de realizar un *non legato*, las ediciones del siglo XIX llenaron las partituras de ligaduras, sobre todo en Mozart.

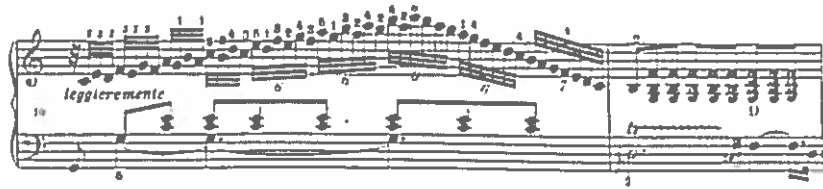


L.v.Beethoven, Sonata Op.31 nº3 4º movimiento.



L.v.Beethoven, Sonata Op.106 4º movimiento.

Por otro lado, a pesar de que a Beethoven le gustaba el sonido *legato*, también usó el toque “perlado”. Por ejemplo, en la Op.31 n°1 2º movimiento c.10, escribe la digitación 1,3,1,3, destinada a la consecución de este tipo de toque: la mano firme y la articulación de esos dos dedos producen un sonido más uniforme que con la intervención de más dedos. Esta escritura es un homenaje a un estilo de tocar que él no practicaba, pero que le gustaba, siendo esto una prueba más de que Beethoven nunca abandonó los recursos aprendidos de la tradición.



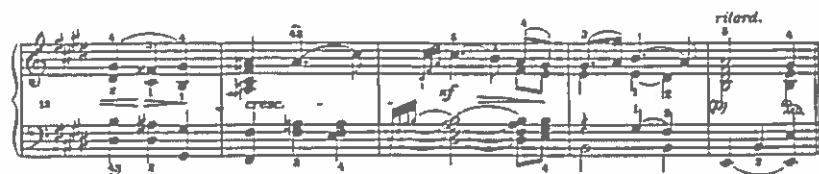
L.v.Beethoven, Sonata Op. 31 n°1 2ºmovimiento.

Una combinación de *staccato*, *non legato*, y *legato* se presenta en la Op.111 1ºmovimiento cc.29, 30, 31.

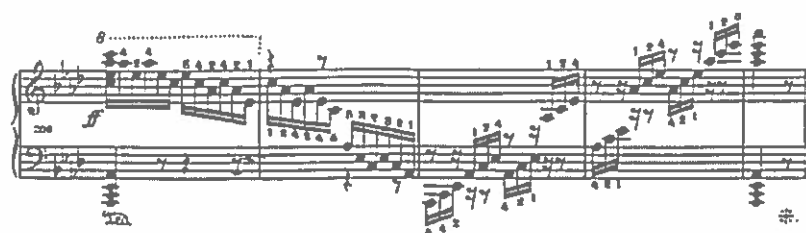
L.v.Beethoven, Sonata Op 111 1ºmovimiento.

En esta línea, en la sonata Op.27 n°1 4ºmovimiento, con las dos notas iniciales hace todo tipo de articulación, *-legato*, *staccato*, *sforzato*-, incluso cambiando el acento. Con esta evolución del motivo el tema gana en emotividad e interés.

Respecto a ciertas ambigüedades que se observan en los finales de las tres últimas sonatas, éstas se resuelven dando a las notas el justo valor que le corresponde según su grafía. Así, en la Op.109, aparece un *Ped** sobre la última negra; la Op.110 acaba con una negra, y la Op.111 con una corchea. En los tres casos hay que acatar la brevedad de estas notas y no alargarlas.



L.v.Beethoven, Sonata Op.109 3ºmovimiento.



L.v.Beethoven, Sonata Op.110 3ºmovimiento.



L.v.Beethoven, Sonata Op.111 2ºmovimiento.

También, en la Op.106 último movimiento cc.308-400, el efecto es de carácter sincopado, pudiéndose hacer un ligerísimo *ritardando*, pero no en el compás final, pues perdería el efecto.



L.v.Beethoven, Sonata Op. 106 4ºmovimiento

Otras ambigüedades de escritura hacen referencia a ciertas abreviaturas de redacción. Por ejemplo, en la Op.2 nº2 1ºmovimiento c.12 la frase acaba $\text{♩} \text{ } \text{♩}$, y más tarde en el cc.236 termina $\text{♩} \text{ } \text{♩}$. En estos casos, la interpretación debe ajustarse a la primera forma de escritura, la del c.12, pues la distinta redacción presentada en los compases siguientes se debe a una cuestión de rapidez de escritura.



L.v.Beethoven, Sonata Op. 2 nº2 1ºmovimiento (exposición)



L.v.Beethoven, Sonata Op. 2 nº2 1ºmovimiento (reexposición)

De lo antedicho, podemos convenir que cuando hay ausencia de ligaduras debemos interpretar *non legato*. Por otra parte, cuando, repentinamente, en un pasaje dejan éstas de aparecer, nos encontramos ante la disyuntiva de interpretar en esa ausencia un *simile* o quizá un contraste.

2. Las indicaciones de *tempo* entre 1780 y 1827 y su relación con las indicaciones metronómicas de Beethoven

Tocar en un *tempo* incorrecto no es ilegal, como tampoco es inmoral contradecir las indicaciones del compositor: a veces, esto es recomendable. En este aspecto, los cambios de *tempo* de los pianistas actuales vienen determinados por las características constructivas del piano del siglo XX, las salas de concierto, etc., produciéndose un rechazo hacia los *tempi* beethovenianos al enfrentarlos con estos condicionantes.

Sin embargo, para Beethoven, -y a pesar de sus continuos errores con el metrónomo-, sí existía

el *tempo* correcto. Es sabido, que prefería el metrónomo a las genéricas indicaciones de *allegro*, *andante*, etc., tal y como expresa en una carta⁴, pues esta imprecisa nomenclatura contradecía el sentimiento de la música: piénsese en el *Allegro con brio* de la Op.13. Este malestar venía a confirmar lo obsoleto de las convenciones dieciochescas sobre el *tempo*. Si en el siglo XVIII *allegro* era sinónimo de *tempo* rápido y alegre, en el siglo XIX -y finales del XVIII- equivalía a movimiento importante y rápido, pero no necesariamente alegre. Es por esto, que se observa en Beethoven una mayor asiduidad a partir de 1817 de advertir metronómicamente los *tempi*, si bien, tampoco abandonó del todo las viejas indicaciones italianas. En este sentido, el uso del metrónomo respondía a la voluntad de sugerir un *tempo* no convencional: es decir, en las composiciones vienesas no era necesario la aclaración metronómica, ya que los términos italianos eran interpretados por una certera tradición. Baste como ejemplo, que la indicación *allegretto* del 3º movimiento del concierto para pia-

⁴ En la carta de diciembre de 1817, Beethoven se dirige al consejero de la corte Von Mosel de la siguiente manera: "Me agrada de veras la opinión que comparte conmigo respecto a las denominaciones del *tempo*, que provienen del período bárbaro de la música[...]. En cuanto a mí, hace ya tiempo que he pensado en abandonar estas denominaciones sin sentido de *Allegro*, *Andante*, *Adagio*, *Presto*. El metrónomo de Mälzel nos ofrece en este punto la mejor ocasión y aquí mismo le doy mi palabra que nunca más las utilizaré en mis nuevas composiciones".

no nº24 Kv.491 de Mozart no venía escrito en el manuscrito, y los editores, sabios conocedores de la tradición vienesa, así lo expresaron en la edición impresa.

En relación con todo lo anterior, es bueno recordar que Mozart señaló en una carta⁵ la diferencia entre el *presto* italiano y el *presto* vienes, este último, mucho más rápido que aquél. Así, Beethoven, percibiéndose de estas variaciones en los *tempi* según los países, intenta universalizar con el metrónomo la correcta ejecución de los movimientos y, de este modo, colonizar musicalmente a París y Londres. Según este criterio de respeto a las intenciones del creador y su contexto, las indicaciones de *tempo* de Hummel y Czerny sobre las sonatas mozartianas deben desecharse al ser pensadas con criterios del siglo XIX.

Así y todo, Beethoven nunca abandonó los términos italianos para definir el *tempo*, y la siguiente jerarquía fue empleada por él con bastante coherencia:

- *Andante*
- *Andante con moto*
- *Allegretto*
- *Allegretto vivace*

Para Beethoven, el *allegretto* es un tiempo no muy rápido, aunque suele tocarse demasiado rápido. Mas bien, tanto en él como en Mozart este tiempo vendría a valer 76 por parte. Sin embargo, contra este estándar hay excepciones: el *allegretto* del Trío Op.70 nº2 se considera demasiado rápido a 76. Por su parte, el *allegretto scherzando* a 88 de la octava sinfonía Op.93 es lo más rápido que soporta el *allegretto*, mientras que en la sexta sinfonía Op.68, el valor de 60 parece la expresión más lenta admitida por este *tempo*.

Por último, decir que para compositores de finales del XVIII el *allegretto* está más próximo al *andante*, mientras que en compositores del siglo XIX está más cercano al *allegro*: para Brahms *allegretto* es igual a 104. Ya se había superado la mitad de siglo.

⁵ En la carta de 7 de junio de 1783, Mozart apuntó: "Clementi es un *ciarlatano*. Escribe *Presto* sobre una sonata o incluso *Prestissimo* y *Alla breve*, y lo toca él mismo *Allegro* en un tiempo 4/4. Sé que es así porque le he oído hacerlo"