

ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA SONATA ÓP. 81<sup>a</sup> No. 26 EN Mib  
“*LES ADIEUX*” (1809-1810) DE LUDWIG VAN BEETHOVEN  
(1770-1827).

ANDRES MAURICIO BARRERA MORALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE ARTES  
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES  
BOGOTÁ D.C.

2014

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción	3
Schenker: <i>De la teoría a la práctica</i>	4
“Les adieux”	7
Das Lebewohl	8
Abwesenheit	12
Wiedersehen	14
Conclusiones	20
Bibliografía	21

## Introducción

En la labor de un intérprete yace la responsabilidad de presentar a su audiencia la aproximación más fiel a la intención del compositor en su obra, en el límite de sus capacidades vivificar el contenido emotivo impreso en la música, encarnar el espíritu del compositor y narrar a partir del sonido, como si de letras se tratase, la voluntad diáfana de un hombre en su testamento. Cuando un músico emprende un proyecto de interpretación en el contexto de la academia, se ve enfrentado a una serie de retos de principio a fin desde el punto de vista instrumental, estético y muchas veces emocional. Su estado mental más recurrente debe ser la absoluta inquietud frente a la música como objeto de análisis, en su quehacer diario se concentra el constante cuestionamiento en consideración a los aspectos más elementales de la música a interpretar: Su métrica y conflicto tonal, las características de su textura, los eventos a nivel armónico ya sea en cuanto a progresiones o sonoridad en general, la relación constante de tensión y relajación, la percepción en la elaboración y conducción de las voces en el contrapunto o el concepto de forma entre otros. Todos estos asuntos son de incansable reflexión durante la práctica y en ocasiones ocurre de manera obvia y explícita, otras veces subrepticia. Es un trabajo que exige mucha concentración y disciplina en aras del ensamblaje y maduración de una nueva pieza para incluir a nuestro repertorio.

Toda vez que el proceso de reflexión en torno a los materiales de la música se va integrando al trabajo de desarrollo técnico manual y la experiencia física del sonido entre el músico y su instrumento, empiezan a surgir ideas, ciertas nociones o decisiones de interpretación desde un punto de vista creativo cuya intensión de autonomía suele tomar forma en la transgresión de los límites estilísticos a causa de la inexperiencia. Por este motivo, estas decisiones durante el proceso de formación suelen ser condicionadas por la influencia de nuestros maestros a fin de ser guiados de una manera apropiada. Los maestros nos transmiten su visión de la música, su concepto del gusto, escuela pianística, las normas imperativas de estilo y en otras ocasiones el interés personal por versiones de otros intérpretes reconocidos. Paso a paso con disciplina y el transcurrir del tiempo estos juicios y estas nociones propias van madurando, el criterio se construye y las ideas se depuran. A pesar de las restricciones estilísticas, consideramos muy importante la posibilidad para cada músico de darle un valor agregado a su interpretación, un sello personal, una firma que de alguna manera resalte su criterio e independencia para la toma de decisiones en la práctica profesional sin violar las reglas de lo que se considera actualmente en todo centro de educación musical del ámbito académico como una <interpretación fiel a la época> Teniendo en cuenta lo anterior resulta de mucha importancia preguntarnos dada la creencia general del poco espacio para la creatividad como intérprete clásico y los límites por estilo ¿Qué herramientas poseemos los músicos para tomar decisiones interpretativas con mayor autonomía en una obra determinada?

## **Schenker: *De la teoría a la práctica.***

El trabajo de Heinrich Schenker como teórico musical y su método de análisis para aproximación a la música tonal es ampliamente conocido y utilizado en muchas universidades a lo largo del mundo. Los alcances de su método abarcan aproximadamente 200 años de historia musical y suele aplicarse desde los trabajos de J. S. Bach pasando por la primera escuela de Viena con Haydn, Mozart y Beethoven hasta románticos al nivel de Friedrich Chopin y Franz Liszt e incluso vanguardistas como Claude Debussy. Dicho método consiste a grandes rasgos en el examen exhaustivo de los elementos de la música a manera de disección, analiza cada una de sus partes desde lo general hacia lo particular y su objetivo es descifrar la coherencia entre los materiales primarios de los que se nutre la idea básica de composición y que él compositor desarrolla a lo largo del discurso. Reconoce cada parte de la forma desde frases o grupo de frases hasta grandes secciones que nos dan una idea o visión global de los eventos en el espacio temporal. Valora cada acorde dentro de una progresión X y le da una interpretación Y traduciendo sus implicaciones en el contexto tonal, identifica los diferentes temas y los etiqueta, clasifica la obra según sus características estilísticas dentro de una época y la registra según el periodo compositivo de la vida del autor.

Básicamente se concentra en el análisis de la Tonalidad y desarrollo de su conflicto a lo largo de la música, en su publicación "*Das Meisterwerk in der Musik*" (1926) desarrolla ampliamente sus reflexiones acerca de ésta y su manera de verla a modo de capas o primeros planos, planos medios y segundos planos. Schenker los describe como sucesos melódico-armónicos a nivel vertical y horizontal que se desprenden de la ley natural más básica del sonido, es decir, el conjunto de 4 principales parciales armónicos que él denomina "*Klang*". Se centra igualmente en los eventos armónicos desde un punto de vista funcional definidos por "*Stufen*" como el mismo Schenker denominó a los acordes con funciones específicas dentro de la tonalidad. Y finalmente el cometido del contrapunto entorno a la armonía en su tarea de prolongación, reafirmación o modulación refiriéndose a sus implicaciones en el contexto tonal.

Después de cientos de análisis en músicas que van desde el medievo hasta el post-romanticismo y algunas vanguardias, Schenker llega a ciertas conclusiones que parecieran no ser casualidad reafirmando su hipótesis, y es que existen unos principios fundamentales que gobiernan la música principalmente en el tratamiento de la tonalidad, con la armonía y el contrapunto al servicio de ésta que son aplicados de manera diligente por los grandes maestros es sus obras como si de materia prima se tratara. De esta manera, rompe paradigmas en torno al análisis musical, no es sugerido ni razonable que los teóricos e

intérpretes se limiten a describir la música a partir de adjetivos o etiquetas radicalmente impuestas por tendencias históricas como resultado de su incapacidad de análisis, aproximarse a la música desde el método Schenkeriano exige sumergirse con disciplina en la reflexión de los eventos armónicos y los resultados suelen ser altamente satisfactorios.

Pero ¿Cómo usamos este conocimiento en servicio de la interpretación? No sería justo encasillar a Schenker como un teórico árido que se limitó a dejar todo en el papel y que en términos prácticos poco o nada figura. A pesar de su fama creciente en el ámbito académico como analista, tuvo también una carrera activa como pianista intérprete y acompañante generalmente de cantantes con los que colaboraba con frecuencia. Ambas disciplinas tanto de analista teórico como de pianista intérprete desembocaron en su segunda pasión, la educación. Como maestro de piano se esforzó al máximo porque ambas corrientes llegasen a converger en pro de la interpretación y la correcta formación del criterio en sus estudiantes. “*Soy muy consciente de que mi teoría, ya que es extraída de los propios productos del genio artístico... es y debe seguir siendo arte en sí, y por lo que nunca puede llegar a ser ciencia*” (Dodson, 2008:109). No consideró por lo tanto que existiera una gran brecha entre la teoría y la interpretación, cosa que quiso dejar clara en su publicación *Entwurf Einer "Lehre vom Vortrag"* (Esbozos de una teoría de la interpretación) donde afirma que la mano del intérprete no debe mentir en consideración a al significado de la música o el texto impreso en la partitura.

Una vez que analizamos la música sobre el papel es posible dar testimonio del efecto tan poderoso que tiene sobre la interpretación en él instrumento, el conocimiento definido de los eventos a nivel armónico, del contrapunto o desarrollo motivico, de la forma y sus partes contrastantes o del conflicto tonal y su carácter articulador en la obra es trascendental para comprender que momentos en la música tienen mayor significado entorno a la dirección del discurso que presenta el compositor. Trae al oído consiente del intérprete los sucesos de mayor dramatismo en la narración musical, los acentúa y proyecta a la audiencia con mayor seguridad de lo que se quiere expresar teniendo en cuenta el desarrollo emocional de la música. Se traduce entonces en una serie de decisiones por parte del músico a la hora de abordar la obra, esto es necesario ya que el compositor deja algunas indicaciones que en algunos casos no nos alcanzan para la comprensión más exacta de su intención. Es bien cierto que en el caso de grandes obras maestras como *El clave bien temperado* de J.S. Bach, *Così fan tutte* de W. A. Mozart o las 32 sonatas de Beethoven entre muchas otras obras inmortales de la historia, cada nota está tan bien escrita y de manera tan genial que la música misma, la dirección de sus frases, la agógica inherente a cada pieza nos lleva como la corriente de un río hacia donde el autor lo pretende, el mismo Schenker estaba de acuerdo con esta afirmación “*La interpretación de una obra maestra es un objetivo inevitable resultado de su estructura*”(Rothstein,1984:5) Sin embargo las indicaciones dadas son limitadas y existen pasajes donde es necesario usar la lupa a manera de análisis ya que los eventos más importante pueden suceder donde nada se indica

explícitamente, hay pasajes sin anotación de matices y a pesar de esos resulta a veces imperativo ejecutarlo de X o Y manera dado el contexto del discurso o el contenido armónico de posible interés, en momentos así entra el examen Schenkeriano en escena. Entre otras cosas, Schenker tuvo un interés particular en la interpretación de las sonatas de Beethoven que vale la pena traer a colación. En el orden de ideas expuesto anteriormente, Schenker se planteó a sí mismo una serie de principios en torno a la ejecución de estas sonatas, dichos principios no se reúnen en una publicación exclusiva que haya hecho en vida sino que son una recopilación realizada por William Rothstein y publicada por la universidad de California que se basó en una considerable cantidad de manuscritos, documentos escritos a máquina, partituras y anotaciones a manera de esbozo para una teoría de la interpretación concebida por Schenker a partir de su sistema de análisis.

Fundamentalmente se concentra en 5 parámetros específicos de la interpretación: dinámicas, rubato, articulaciones, uso del pedal y movimiento de la mano. Es resaltable mencionar que Schenker prestó particular interés al parámetro de articulación, especialmente al *legatto* el cual catalogó en varios tipos al momento de interpretarlos. Principalmente se esfuerza en explicar los medios físicos para ejecutarlos correctamente y presenta varios ejemplos de la literatura musical. Su obsesión con los medios físicos para aplicar ciertos matices o articulaciones tiene raíces en su histórica crítica a las prácticas editoriales de la época, éstas se limitan a marcar en las ediciones de sus partituras las indicaciones dadas a veces sí, a veces no por el compositor, pero que al final de cuentas no se esmeran mucho en clarificar al interprete los medios físicos para ejecutar correctamente cada anotación y darle así el efecto deseado en un principio por el compositor. Con respecto al *legatto* propone hacer uso del *over-legatto* con lo que se refiere a sostener un poco más allá de su duración ciertas notas claves en una frase o línea melódica para generar una especie de efecto *portamento* semejante a la de instrumentos de viento, cuerda frotada o cantantes. El mismo principio lo aplica también a figuraciones armónicamente consonantes para generar un efecto muy discreto de pedal de mano mejorando así la conducción de líneas melódicas o de acompañamiento. Cada decisión que toma Schenker en consideración a cada uno de los parámetros mencionados es consecuente con lo que sucede en la partitura a nivel teórico, no quebranta de manera arbitraria los cánones estilísticos ni la intención del compositor. En cambio clarifica la conexión de los materiales que se desarrollan a lo largo de la obra con el uso motivico de dichos parámetros en secciones análogas de las sonatas, el carácter de la música permanece intacto, el fraseo correcto y finalmente articula la forma con mucha claridad.

## “Les Adieux”

Beethoven no fue un hombre de muchos amigos y muy de lejos es recordado como un individuo sociable, prefería dedicar su tiempo en paseos a pie por el bosque donde se sentía muy a gusto, allí solía encontrar su paz interior. Según Alexander Wheelock Thayer, principal biógrafo del compositor, Ludwig era un hombre más bien huraño y malhumorado, de personalidad tosca, que sentía aversión por los protocolos de etiqueta y la sumisión de sus colegas músicos hacia la realeza. Odiaba la brecha abismal entre clases sociales que frustró varios de sus romances con mujeres de título noble. Wheelok describe al Beethoven más joven como un tipo poco atractivo:

*Delgado, de aspecto lúgubre, con marcas de viruela, de ojos oscuros... Sus dientes paletos debido a la lisura de la boca, eran saliente, desde luego sobresalen entre sus labios; además, la nariz era bastante ancha y decididamente chata, la frente era marcadamente amplia y redonda. (Plantinga pág. 35)*

Sin embargo su enorme talento para la improvisación en el piano y la genialidad de sus composiciones le valió un séquito de admiradores entre la realeza y un pequeño círculo de amigos que mantendría cercanos a él por el resto de su vida. Entre ellos figura el Archiduque Rodolfo de Austria, amigo, pupilo y mecenas a quien dedicaría varias de sus composiciones más recordadas, entre ellas la Misa Solemnis Óp. 123, el concierto para piano No 5 “El emperador” Óp. 73 y la sonata en cuestión Óp. 81ª No 26 “Les Adieux” o sonata de los adioses.

El título de ésta última hace referencia a la dedicatoria de Beethoven al archiduque con motivo de su partida a causa de la ocupación francesa comandada por Napoleón. La sonata se narra en tres movimientos, el primero “*Das Lebewohl*” que anuncia la despedida de su amigo Rodolfo, el segundo “*Abwesenheit*” que describe la incertidumbre de su ausencia y el tercer movimiento “*Wiedersehen*” anunciando el retorno de su amigo y mecenas después de 9 meses de ausencia. Ciertamente es una sonata con grandes rasgos de música programática, describe ampliamente los sentimientos del compositor y es un buen abre bocas para el contenido que se desarrolla a lo largo de cada movimiento. Es bien sabido que las casa editoriales solían con fines comerciales proponer ciertos títulos en sus publicaciones no concebidos originalmente por los compositores para generar mayor atractivo y ventas, sin embargo en este caso particular hay evidencias que provienen del manuscrito original de 1809 que reafirman el carácter y contenido emocional de la obra, en el primer compas de la sonata Beethoven escribe con su puño y letra la palabra “Le - be - wohl” sobre las notas del motivo principal que se desarrolla durante el primer movimiento.

## “Das Lebewohl”

*Adagio - Allegro*

Este primer movimiento comparte una característica muy interesante con otra de las 32 sonatas de Beethoven, la Óp. 13 No 8 conocida como sonata Patética. El primer movimiento de ambas sonatas inicia con una introducción con carácter de pesadumbre y aflicción emocional que en el caso de “*les adieux*” relacionamos con la tristeza ante la partida inminente de Rodolfo, este sentimiento se acentúa desde un inicio al terminar el motivo que llamaremos “Lebewohl” con un movimiento que resuelve hacia la relativa menor de la tonalidad original Mib mayor. (Ver ejemplo 1)

### Ejemplo 1

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 13 No. 8, "Das Lebewohl". The score is in 2/4 time and B-flat major. The treble clef staff contains the melody with the lyrics "Le - be wohl" above it. The bass clef staff shows the harmonic accompaniment. A red box highlights the first three notes of the melody (G4, F4, E4) and the corresponding chords in the bass staff (I, V, vi). The bass staff also has the letters "I", "V", and "vi" written below it in red. The score is in 2/4 time and B-flat major.

Como podemos apreciar en el ejemplo 1, el motivo está delineado por los grados 3°- 2°- 1° trazándonos la armonía I (tónica), V (dominante) y cierra en el vi menor. Este pequeño motivo nos evoca los cuernos que sonaban tradicionalmente en las cortes del año 1800 para despedir las carrosas ocupadas por miembros de la nobleza que se disponían a hacer algún tipo de viaje. En la interpretación de este fragmento es importante escuchar las notas superiores (Sol - Fa - Mi) cuidando muy bien el legato y haciendo un pequeño *diminuendo* entre V y vi. Inmediatamente después es necesario respirar para dar comienzo a la melodía que se empieza a tejer de a semicorchea con puntillo y fusa (Mi – La – Sol)

Como es característico en Beethoven, su música reúne estados emocionales que suelen entrar en escena de manera inesperada o abrupta en ciertos casos. Hacia el compás 8 por ejemplo sucede esto con una énfasis al VI (Dob mayor) e inmediatamente nos lleva a un ambiente que cambia de la pesadumbre a lo solemne. No nos cabe duda, esta introducción lleva al intérprete por estados de incertidumbre constante a causa del uso reiterado de dominantes secundarias de principio a fin. De los compases 2 a 4 para empezar, venimos del movimiento desde Mib y Sib hacia Do menor (I-V-vi), enseguida aparece la subdominante (IV = Lab mayor) seguida de una dominante en dirección al segundo grado (ii = Fa menor); Ésta resuelve pero en su modo paralelo mayor (II = Fa mayor), este resulta ser un movimiento bastante extraño en especial para el inicio de un

primer movimiento (IV-V/ii-II6), a continuación hace otra dominante secundaria, esta vez dirigida a la relativa menor (vi = Do menor) y en este punto cierra esta primera frase inconclusa armónicamente; Inicia la segunda frase y resuelve dicha dominante usando el mismo gesto melódico del final de la frase anterior pero una octava arriba del registro, este gesto lo conduce hacia la misma dominante del sexto pero esta vez no la resuelve sino que la dirige hacia Sib mayor con séptima a manera de dominante (V7) cc. 6-7. Esta dominante no resolvería como uno espera, en lugar de esto continua con otra serie énfasis y dominantes secundarias de la siguiente manera V7 - VI - vii°/V - V - vii°/IV - iv. Hasta este punto auditivamente no se tiene ni idea en que tonalidad estamos o en cual va a desarrollar el movimiento, sin embargo empieza a resolver este tremendo conflicto durante los últimos 5 compases de la introducción haciendo un énfasis reiterado del acorde desde Mib menor hacia Sib mayor en inversión como dominante seguido de Lab mayor y luego menor como subdominante también en inversión a manera de eco (Ver ejemplo 2) este movimiento repetitivo nos empieza a generar sensación de mayor estabilidad tonal.

### Ejemplo 2

The image shows a musical score for piano introduction, measures 1-10. The score is in G minor (two flats). Measures 1-5 are highlighted with a yellow box and contain the following chords: V65, i, V65, V64 i, V6. Measures 6-10 are also highlighted with a yellow box and contain: V6, V2/iv, iv, iv, V6 V2/IV, IV. The score includes dynamics like p and pp, and a tempo marking 'subito l'Allegro.' at the end.

Estos eventos armónicos tan cambiantes durante la introducción nos conducen a una interpretación cuidadosa en no resaltar demasiado los énfasis que presenta a lo largo de la sección acentuando así el mensaje de incertidumbre que parece que Beethoven pretende expresar aquí, no sabemos aún dónde ni en que tonalidad estamos, es una sensación de expectativa constante al cambio a través de la armonía con dominantes secundarias y una resolución no convencional al inicio

En el compás 17 inicia el allegro con lo que sería la transformación del motivo *Lebewohl* en un entramado armónico que resume la estructura cambiante de la introducción, adicionalmente se complejiza rítmicamente en una disposición que acentúa las notas Sol – Fa – Mi (estructurales del motivo) desde dirección anacrúsica. En este punto resuelve la incertidumbre tonal con la que inicia la introducción y concluye con un vii°2/V – V7 – I que nos reafirma la sensación de Mib mayor como tonalidad principal (Ver ejemplo 3)

### Ejemplo 3

Allegro *ten.* *m.* 20 *cresc.*

Eb: IV6 - V6/vi - vii°6/IV - II6-ii°6-I-vii°2/V - Vsus4 - I V6-vi - V7

Con lo anterior ya podemos vislumbrar la estructura básica a partir de la cual se construye esta primera parte de la sonata; El movimiento descendente de los grados 3°-2°-1° (en Mib Sol-Fa-Mi) que llamamos motivo Lebewohl ha de aparecer en reiteradas ocasiones más adelante. Pero el conflicto tonal que presenta en la introducción no es coincidencia, la dicotomía entre Mib mayor y Mib menor nos la vuelve a recordar entre los compases 35 y 39 que identificaremos por ahora como inicio de segundo tema (S). Este “vaivén” entre ambas lo presenta con el uso de *Sf* interpolando las terceras Sol y Solb una detrás de la otra. Sin embargo aparece la nota Fa imponiéndose sobre las anteriores pero no como segundo grado de Mib sino encausando la dirección tonal hacia Sib mayor como su V, en este punto reaparece Solb en el compás 43 pero ahora como VIIb generando el movimiento VI-V-I. Modulamos así hacia la dominante de la tonalidad; en este punto hacia el compás 50 inicia “S2”. (Ver ejemplo 4)

### Ejemplo 4

*Sf* *p* 43

En este fragmento lo descrito anteriormente nos sugiere darle una interpretación prestando mayor atención a las notas acentuadas mientras que el movimiento en corcheas Sib-La que se reitera a lo largo del pasaje debe escucharse en un segundo plano a manera de susurro. Al finalizar este pasaje hemos decidido darle importancia a la entrada de “S2” porque al



## Ejemplo 6

The image shows a musical score for 'Abwesenheit' by Schubert, measures 195-205. The score is in G minor, 4/8 time. Measures 195-200 are circled in red. Measure 200 is boxed in red. Measure 205 is circled in red. The score includes dynamics like 'cresc.', 'sf', and 'dolce', and fingering numbers.

### Abwesenheit

*Andante espressivo*

Una vez que empezamos a escuchar el segundo movimiento nos llega una sensación similar a la que tuvimos durante la introducción del primero movimiento de la sonata; la tonalidad es incierta en un principio y no es fácil de descifrar. Se puede decir que nuestros oídos están previamente condicionados cuando se trata de música del periodo clásico, especialmente cuando se trata de sonatas de compositores como Haydn, Mozart o Beethoven, es decir, hay unas expectativas con respecto a procedimientos formales y básicamente lo primero que esperas auditivamente es el establecimiento de tonalidad durante los primeros compases del movimiento. Este movimiento inicia con nada menos que un acorde disminuido, entre los compases 1 a 8 encontramos una serie de énfasis hacia Sol menor, Do menor y Fa menor. Empezamos con el acorde de Fa#<sup>o7</sup> en segunda inversión durante los dos primeros compases, este acorde resuelve en Sol menor y por un leve momento nos da la impresión de ser esta la tonalidad; Sin embargo aparece a continuación el mismo gesto melódico y con igual acompañamiento en el compás 5 sobre el acorde de Si<sup>o7</sup> también en segunda inversión que resuelve a Do menor. Después de esto, entre los compases 8 a 10 aparecen otras dos dominantes con su respectiva resolución, una de muy breve duración Eb7 en primera inversión que resuelve a Lab y otra con mayor prolongación, Do7 en primera y luego segunda inversión que resuelven hacia Fa menor. En este punto ni Sol menor, Do menor o Fa menor parecen tener suficiente peso para afirmarse como tonalidad debido a su brevedad. Además de dicha incertidumbre tonal, este inicio del movimiento comparte otro elemento importantísimo con la introducción del primer movimiento, el uso reiterado de la

figura rítmica de semicorchea con puntillo y fusa como elemento estructurador de la melodía. (Ver ejemplo 7)

### Ejemplo 7

The image shows two musical excerpts. The first is titled "Das Lebewohl. Op. 81<sup>a</sup>" with the tempo marking "Adagio." The melody is in G minor, 2/4 time, and features a rhythmic pattern of dotted eighth notes followed by sixteenth notes. A box highlights a specific melodic phrase. The second excerpt is titled "Abwesenheit." with the tempo marking "Andante espressivo." and the instruction "In ständiger Bewegung, doch mit Ausdruck." It is in G minor, 2/4 time, and features a similar rhythmic pattern. A box highlights a specific melodic phrase.

Entre los compases 11 a 15 la pieza finalmente encuentra su cauce para establecer una tonalidad. Usa la estructura semicorchea con puntillo y fusa a manera de *ostinato* cuatro veces seguidas, cada una con articulación de *Sf* sobre los acorde de Re7 en inversión como dominante alternando con el acorde de Sol mayor como tónica, después nos conduce con una melodía muy ligera sobre dichos acordes para arribar finalmente hacia el compás 15 donde resuelve a Sol mayor como tonalidad. Pero ¿realmente es Sol mayor la tonalidad del movimiento? Es decir, a pesar de ser la primera tonalidad que verdaderamente se consolida a lo largo del movimiento, la relación de Sol mayor es bastante lejana a Mib mayor como tonalidad principal de la sonata. Este panorama nos sugiere analizar el plan tonal de la pieza completa desde un punto de vista global; A grandes rasgos tenemos Sol menor – Do menor – Fa menor – Sol Mayor – Fa mayor. A partir de esto parece razonable afirmar que dada la relación de mayor cercanía de Do menor hacia Mib mayor como su *vi* (relativo menor), a éste se le puede conferir mayor importancia como centro tonal de todo el segundo movimiento ya que éste a su vez nos justifica el protagonismo que se le otorga a Sol mayor entre los compases 15 y 20, esto sucede teniendo en cuenta la relación de Sol como V de Do menor y del mismo modo Fa mayor como IV en sección análoga a esta entre compases

31 y 36. Los eventos recién descritos durante los primeros 10 compases de este movimiento, nos sugiere darle una interpretación en la que le demos mayor realce a la primera mitad del compás 8 donde la armonía resuelve a Do menor, a pesar de que es la transposición de un primer gesto en Sol menor (cc.1-4) queremos manifestar la importancia de éste en el movimiento como centro a partir del cual cobran sentido las demás tonalidades del plan tonal. (Ver ejemplo 8)

### Ejemplo 8

The image shows a musical score for piano, measures 31-36. The score is in C minor (Cm) and 6/8 time. It features a sequence of chords: Cm: vii°43, i6, V7, and i. The final measure (measure 36) is highlighted with a red box and contains a 'cresc.' marking. The notation includes various fingerings and articulations.

El final de este movimiento tiene la particularidad que no concluye, característica que comparte con el segundo movimiento de la sonata *Waldstein* Óp. 53 No 21, en lugar de cerrar con un gesto tradicional de V - I ambos segundos movimientos se diluyen en la armonía de la dominante del inicio del siguiente movimiento. Durante los dos últimos compases de nuestro movimiento en cuestión, se esboza la armonía de Sib7 como dominante de Mib (tonalidad del tercer movimiento). Para este fragmento final hemos decidido usar pedal *una corda* para matizar al máximo la indicación de *pianissimo* dada por Beethoven, de esta manera acentuamos también la expresividad del momento y su función de puente hacia el inicio contundente del movimiento final.

## Wiedersehen

*Vivacissimamente*

Este tercer y último movimiento inicia de manera contundente con un acorde de Sib7 que desencadena en una gran sección de dominante. Inmediatamente después del acorde aparece una serie de figuraciones a partir del mismo a manera de introducción breve entre los compases 1 y 10. Esto debe interpretarse con dedos ligeros y muy articulados, además hemos decidido usar pedal cambiándolo cada medio compas en una duración de negra con puntillo ya que su métrica está en 6/8. A pesar de ser la misma armonía aplicamos pedal

para favorecer la conducción de las figuraciones y lo cambiamos para no saturar la armonía en términos de dinámica y acumulación de textura ya que dichas figuraciones exploran el registro medio – agudo. (Ver ejemplo 9)

### Ejemplo 9

Vivacissimamente.  
*Im lebhaftesten Zeitmaasse.* Im Januar 1810.

The musical score consists of three systems of piano music. The first system has a dynamic marking of *f* at the beginning, followed by *P* in the second and third measures. The second system has a *dim.* marking in the second measure and *P* in the first and second measures. The third system has a circled '10' at the end of the first measure and a red box highlighting measures 9 and 10. The score includes various fingerings and articulations throughout.

Durante los compases 9 y 10 encerrados en rojo en el ejemplo 9 a pesar que la indicación de dinámica *Forte* debe aplicar durante ambos compases, hemos decidido hacer un rápido *crescendo* justo después del acorde en razón a la naturaleza ascendente de las semicorcheas de la mano derecha y el *arpeggio* de dominante con acentuación en la mano izquierda. Este fragmento conduce y resuelve al tema principal del movimiento en Mib mayor en el compás 11. Durante la exposición del tema en 19 compases, apreciamos la conducción de éste por tres registros diferentes. Primero inicia *piano* en el registro agudo acompañado por acordes discretos de negra con silencio de corchea, luego pasa al registro medio en *crescendo* y es acompañado por breves intervenciones melódicas en el registro agudo que le da una textura más bien de contrapunto; finalmente el tema pasa al registro grave y lo acompaña una serie de octavas en el registro medio del piano. En ésta sección la mayor preocupación como intérprete debe ser escuchar siempre el tema que se pasea entre los tres registros, este trabajo se dificulta cuando se conduce el tema por el registro medio y grave ya que es de especial interés mantener el *legatto* con la mano izquierda cosa que no es sencilla de hacer. En su aparición en el registro grave la dinámica llega a *forte*, una manera

para favorecer el *legatto* en este punto de la exposición y darle el nivel dinámico requerido es usar el peso corporal transmitido por el brazo izquierdo hacia el teclado generando así más apoyo a la interpretación del tema. (Ver ejemplo 10)

### Ejemplo 10

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a right-hand staff and a left-hand staff. The first system (measures 15-19) features a red box around the right-hand staff, which contains a melodic line with various fingerings (e.g., 5, 4, 2, 4, 5, 1, 2, 4, 5, 8, 2, 2, 4, 5, 8, 4, 5, 4, 8) and a circled measure number '15'. The second system (measures 20-24) has a red box around the left-hand staff, with a 'cresc.' marking and fingerings like 3, 1, 3, 2, 3, 8, 1, 1, 3, 4, 3, 5, 1, 3, 4, 3, 2. The third system (measures 25-29) has a red box around the left-hand staff, with a 'f' marking and fingerings like 4, 4, 1, 2, 4, 4, 2, 1, 2, 4, 5, 2, 4, 4, 4, 5, 4, 2. Measure numbers 20, 25, and 30 are circled.

Durante los compases 37 a 52 que consideramos como la sección de transición, sucede algo de especial interés a nivel armónico, se evidencia una vez más importancia del VIb (Solb en este punto) como un elemento que conecta el primer movimiento con el tercero y de paso nos resuelve una duda pendiente con respecto al primero. Recordemos que en el primer movimiento “*Das Lebewohl*” entre los compases 35 y 49 tuvimos una sección que identificamos parcialmente como segundo tema “s” cuya principal característica fue el uso reiterado de Solb que hacia el final funciona a manera de sensible superior para enfatizar la nota Fa que eventualmente como dominante nos conduciría en modulación hacia Bb mayor. No nos era claro en un principio si dicha sección era un segundo tema como parte de un bloque trimodular o en realidad se trataba de una extensión de la transición. A pesar de que Schenker en su análisis a esta misma sonata asume que esta sección es segundo tema de la exposición, nosotros hemos decididamente contrariarle a la luz de lo siguiente. La sección que funciona claramente a manera de transición en el tercer movimiento esboza la misma relación VIb-V que la sección anteriormente descrita en el primer movimiento; En este caso es muchísimo más claro el movimiento ya que describe dos frases a partir de los arpeggios de Solb mayor y Fa mayor en intervalos de octava y en primera inversión; Después de esto,

describe dos frases más a partir del mismo arpeggio pero ornamenta la voz superior con apoyaturas y le acompaña con acordes en tresillos a partir de la triada del Solb mayor y luego en Fa mayor, a continuación modulamos a Sib mayor y empieza el segundo tema (S). Esta relación nos sugiere fuertemente su analogía a la sección en cuestión del primer movimiento, por lo tanto consideramos que ambas son transiciones del primer tema hacia el segundo. (Ver ejemplo 11)

### Ejemplo 11

Con respecto al segundo tema podríamos decir que estamos frente a una variación del segundo tema del primer movimiento en tanto a la disposición melodía-acompañamiento de la mano derecha. En ambas hay una melodía acompañada en segundo plano por una subdivisión de corcheas en el primer movimiento y semicorcheas en el tercero, los valores cambian pero el modelo es el mismo. Por otro lado, el acompañamiento en la mano izquierda sí cambia, sin embargo en el caso del segundo tema del tercer movimiento encontramos el mencionado motivo *Lebewohl* del primer movimiento de manera fragmentada pero muy reconocible y acompañado del bajo. De esta manera tenemos en el segundo tema una textura a cuatro voces, dos melodías con acompañamiento en semicorcheas y el bajo. Para su interpretación es necesario concentrarnos en escuchar el dialogo entre ambas melodías prestando especial atención al *legatto*, y en el caso de la melodía inferior dirigir el fraseo hacia los primeros tiempos de cada compas donde se traza el motivo *Lebewohl* fragmentado. (Ver ejemplo 12)

## Ejemplo 12

### III

### I

Durante el desarrollo, el segundo tema es tratado ampliamente en tonalidades notablemente lejanas a Mib; Entre los compases 94 y 97 la presenta en Si mayor donde además apreciamos un intercambio textural entre el registro grave y agudo. No obstante a Si mayor le podemos reinterpretar como enarmónico a Dob mayor cuya tonalidad cobra sentido si recordamos la constante presencia del Vlb durante la transición y también la introducción del primer movimiento. (Ver ejemplo 13)

## Ejemplo 13

Unos compases adelante reaparece una vez más el segundo tema cc. 100-103. Esta vez presenta su melodía en intervalos de octava y su acompañamiento con una textura notablemente más densa. Su tonalidad cambia a Sol mayor lo que nos evoca el uso de esta misma durante los compases 15 a 19 del segundo movimiento. El tratamiento de este tema en ambas tonalidades (Si mayor – Sol mayor) es muy resonador por naturaleza y principalmente por el contexto cambiante del desarrollo. Por esta razón no hay mucho que añadirles, éste ya expresa todo en sí mismo; Sin embargo decididamente le damos mayor énfasis a su aparición en Sol mayor dada la conexión con el segundo movimiento. (Ver ejemplo 14)

### Ejemplo 14

The image shows a musical score for Example 14, measures 100-103. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 100 and 101. The second system covers measures 102 and 103. A red box highlights the melody in the treble clef staff for measures 100 and 101. A blue box highlights the accompaniment in the bass clef staff for measures 100 and 101. The number '100' is circled above the first measure of the first system. The number '103' is circled below the end of the second system. The melody in the treble clef staff consists of a series of chords and single notes, with a prominent interval of an octave. The accompaniment in the bass clef staff is a dense texture of chords and single notes, with a prominent interval of an octave.

## Conclusiones.

No nos cabe duda de la herramienta tan útil que resulta el análisis teórico de la música y su aplicación en la práctica instrumental. En el caso de esta sonata que posee cierto carácter programático, el análisis armónico nos enseña como Beethoven construye emociones como el desasosiego ante la ausencia de un ser querido a partir de la incertidumbre tonal. Durante la introducción y principalmente el segundo movimiento ésta es la constante presente en la música. No comprendemos la tonalidad, todo el tiempo nos topamos con dominantes secundarias y énfasis a tonalidades poco usuales que oponen resistencia a nuestras expectativas como intérpretes y principalmente oyentes. Pero el conocimiento a profundidad del contenido armónico a partir de la reflexión y el análisis de la partitura nos provee de herramientas muy poderosas para vislumbrar que es más importante durante el discurso musical, la relevancia de los materiales, la conexión de estos entre movimientos y su implicación en la interpretación en el instrumento.

El análisis pocas veces contradice y más bien realza nuestra percepción en torno a la dirección de la música. Las decisiones como intérprete expuestas a lo largo del presente trabajo abarcan aplicaciones en cuanto al uso de pedales de *sustain* y *una corda*, dinámica, matices y articulaciones. Encontramos la relación del movimiento VIb – V – I como elemento articulador entre el primer y tercer movimiento, el conocimiento de esto nos permitió definir con mayor claridad las diferentes secciones en la forma de cada movimiento, dándonos mayor comprensión de la sonata a nivel auditivo y esto se traduce en el realce de estas secciones durante nuestra interpretación. A partir del análisis llegamos a concluir que Do menor es la tonalidad del segundo movimiento, cuyo carácter ambiguo, constante uso de acordes disminuidos y carencia de reafirmación tonal mantenía oculto el centro en torno al cual el plan tonal del compositor cobra sentido, por este motivo decidimos dar mayor énfasis dinámico al gesto en que resuelve hacia dicha tonalidad. Así mismo la conexión de Sol mayor entre el segundo movimiento y el tercero nos ayuda a decidir a cuál de las reiteraciones del segundo tema durante el desarrollo del tercer movimiento podemos darle mayor realce y la justificación de esto. Comprendimos como a lo largo del primer movimiento se desarrolla el motivo *Lebwohl* y sus transformaciones durante la exposición, desarrollo, recapitulación y coda. Le identificamos e interpretamos en relieve con el mayor de los deseos de transmitir lo más importante, el mensaje y la intensidad del compositor.

## Bibliografía.

- Newman, William S. "Beethoven's Pianos versus His Piano Ideals" *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 23, No. 3 (Autumn, 1970), pp. 484-504 Published by: University of California Press on behalf of the American Musicological Society Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/830617>. Accessed: 22/04/2014 16:46
- Skowronek, Tilman. "Beethoven's Erard Piano: Its Influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building" *Early Music*, Vol. 30, No. 4 (Nov., 2002), pp. 522-538 Published by: Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3519211>. Accessed: 22/04/2014 17:23
- Rothstein, William. "Heinrich Schenker as an Interpreter of Beethoven's Piano Sonatas" *19th-Century Music*, Vol. 8, No. 1 (Summer, 1984), pp. 3-28 Published by: University of California Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/746247> Accessed: 29/04/2014 12:18
- Katz, Adele T. "Heinrich Schenker's Method of Analysis" *The Musical Quarterly*, Vol. 21, No. 3 (Jul., 1935), pp. 311-329 Published by: Oxford University Press Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/739052>. Accessed: 03/05/2014 17:19
- Priesing, Dorothy. "Musicianly Performance at the Piano: A Thought-Process" *Music Educators Journal*, Vol. 51, No. 6 (Jun. - Jul., 1965), pp. 42-43 Published by: Sage Publications, Inc. on behalf of MENC: The National Association for Music Education Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3390454>. Accessed: 22/04/2014 14:38
- Dodson, Alan. "Performance, Grouping and Schenkerian Alternative Readings in Some Passages from Beethoven's 'Lebewohl' Sonata. Journal compilation © 2008 Blackwell Publishing Ltd
- Plantinga, Leon. "Beethoven en Viena 1792-1808" "pgs 36-61. Recursos en línea <http://www.atipicotrio.com/musicologia/Plantinga/Plantinga35-61.pdf>
- *Eroica*. 2003. Simon Cellan Jones. [Ian Hart](#), [Tim Pigott-Smith](#), [Anton Lesser](#) and [Frank Finlay](#). Television Film. BBC.
- Sample, Colin. 1994. "*Adorno on the Musical Language of Beethoven*" Beethoven, Philosophieik der Musik by Theodor W. Adorno" *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No 2, pp. 378-393  
Published by: Oxford University Press  
Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/742548>
- Burstein, Poundie L. 2010. "*Lebe wohl tönt überall*" and a "*Reunion after So Much Sorrow: Beethoven's Op. 81a and the Journeys of 1809*". *The Musical Quarterly*. Vol 93, No. 3/4 pp. 366-413  
Published by: Oxford University Press  
Article Stable URL: <http://www.jstore.org/stable/41060777>
- Kolodin, Irving (1975). "*The Interior Beethoven*". New York: Alfred A. Knopf  
URL: <http://bayes.wustl.edu/etj/music/m7h.pdf>

- Schiff, Andras. 2006 “*Schiff On Beethoven*” The Guardian  
URL: <http://music.theguardian.com/classical/page/0,,1943867,00.html?guni=Article:in%20body%20link>
- Skowronek, Tilman. 2002. “*Beethoven’s Erard Piano: Its influence on His Compositions and on Viennese Fortepiano Building*” Early Music, Vol. 30 No. 4 pp. 522-538  
Published by: Oxford University Press  
Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3519211>
- Rosen, Charles. 2002. “*Beethoven’s piano sonatas: A short companion*”  
Vol. 1. Yale University Press. 256 páginas Edición ilustrada I
- Lockwood, Lewis. 1992. Review of “*Ludwig Van Beethoven: Approaches to His Music by Cark Dahlhaus; Mary Whittal*”  
19<sup>th</sup>-Century Music, Vol. 16, No. 1. Pp. 80-85  
Published by University of California Press  
Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/746623>