

SONATA OP. 101 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN Y SONATA EN SI MENOR DE
FRANZ LISZT, DOS MIRADAS DESDE EL PUNTO DE VISTA ESTILÍSTICO Y
ESTRUCTURAL DEL GÉNERO SONATA

JUAN DANIEL ALZATE CASTRO

Monografía presentada para optar por el título de Magíster en Pedagogía e
Interpretación del piano

Director(a):

Maestra Mariana Posada

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARTES

CONSERVATORIO DE MÚSICA

BOGOTÁ

2020

Resumen

Este trabajo pretende ser una fuente de consulta alternativa para aquellos pianistas que decidan incluir la Sonata Opus 101 de Ludwig van Beethoven y la Sonata en Si Menor De Franz Liszt dentro de su repertorio, mediante un análisis detallado de sus componentes esenciales. La lectura de este trabajo ayudará a comprender las diferencias y los aspectos comunes entre Beethoven y Liszt en su tratamiento de la forma Sonata.

Palabras Clave: Sonata, Piano, Beethoven, Liszt

Abstract

This work pretends to be an alternative reference source for those pianists who decide to include Ludwig van Beethoven's Sonata Opus 101 and Franz Liszt's Sonata in B Minor in their repertoire, through a detailed analysis of essential components. Reading this work will help to understand differences and common aspects between Beethoven and Liszt in their treatment of Sonata Form.

Keywords: Sonata, Piano, Beethoven, Liszt

ÍNDICE

	Pág.
1. INTRODUCCIÓN	4
2. JUSTIFICACIÓN.....	5
3. OBJETIVOS.....	6
3.1 OBJETIVO GENERAL.....	6
3.2 OBJETIVO ESPECÍFICO.....	6
4. CONTEXTO HISTÓRICO.....	7
4.1 RESEÑA BIOGRÁFICA DE LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	7
4.2 RESEÑA BIOGRÁFICA DE FRANZ LISZT.....	10
5. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA SONATA COMO GÉNERO Y FORMA.....	13
5.1 SONATA EN EL CLASICISMO.....	13
5.2 SONATA EN EL ROMANTICISMO.....	15
6. ANALISIS DE LA SONATA OP. 101 DE L.V BEETHOVEN.....	17
7. ANALISIS DE LA SONATA EN SI MENOR DE FRANZ LISZT.....	36
8. ELEMENTOS COMUNES ENTRE LA SONATA OP. 101 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN Y LA SONATA EN SI MENOR DE FRANZ LISZT.....	58
9. CONCLUSIONES.....	60
BIBLIOGRAFÍA.	

1. INTRODUCCIÓN

El mundo de la literatura pianística es muy vasto. Existe un inmenso catálogo de obras conformado por los aportes de una gran cantidad de compositores que gracias a su genialidad han creado valiosas obras para piano. Dentro de este enorme repertorio existente encontramos una gran variedad de géneros musicales, siendo algunos de ellos de vital importancia para el desarrollo de la música para piano. Uno de los más sobresalientes y fundamentales es precisamente el género que se abordará en este trabajo, la sonata.

Este género se puede rastrear desde sus inicios en el Barroco hasta la actualidad, variando sobre todo en cuestiones formales y cuenta con grandes exponentes repartidos a lo largo de la historia. Sin duda uno de los más reconocidos fue Ludwig van Beethoven, genio prolífico en este campo. Beethoven nos dejó una bella colección de 35 sonatas para piano. Una de ellas será objeto de análisis en este trabajo, la Sonata opus 101 en La mayor, la primera de las sonatas del periodo tardío. Sera abordada junto con otro pilar de la literatura para piano, excelente exponente de la sonata romántica y sobre cogedora obra, la sonata para piano en Si menor de Franz Liszt.

Estas obras son las que se interpretaron en el Recital de Grado del autor de esta monografía, por lo que será un trabajo conjunto de análisis e interpretación el cual se espera sea de futura referencia y fuente de consulta a futuros estudiantes de piano que se enfrenten a la tarea de tocar estas dos imponentes obras.

2. JUSTIFICACIÓN

Beethoven y Liszt están entre los compositores más interpretados actualmente por los pianistas en todo el mundo. Son prácticamente un paso obligado para la formación de pianistas en los conservatorios. Sin embargo, dentro de la práctica habitual no se suele reparar detalladamente en las obras, ni en un sentido histórico, ni en uno estructural, sino apenas interpretativo y, a menudo, sin la profundidad necesaria, a veces por la falta de tiempo o incluso por la falta de interés real en la comprensión total de las obras. Por eso este trabajo pretende hacer una valiosa contribución para enriquecer el conocimiento de los intérpretes de la Sonata Op.101 de Beethoven y la Sonata en Si menor de Liszt, dos sonatas de suma importancia en el repertorio pianístico.

Comprender estas obras a grandes rasgos, en cuanto a su estructura, su contexto histórico, y también en los pequeños detalles, las ideas que las componen y sus características particulares, harán que se esté mejor preparado para una interpretación de gran calidad. De la sonata de Liszt existen ya numerosos análisis, sin embargo, en este trabajo se abordará y se comparará con la ya mencionada sonata de Beethoven, lo que ayudara a entender las relaciones que existen entre el pianismo de Beethoven y de Liszt y su comprensión del género sonata.

3. OBJETIVOS

3.1 Objetivo general:

- Establecer otra fuente de consulta para los intérpretes de la Sonata op.101 de Ludwig Van Beethoven y de la Sonata en Si menor de Franz Liszt.

3.2 Objetivos Específicos:

- Realizar una síntesis biográfica de los compositores
- Realizar un análisis general y contextual del género Sonata
- Analizar la Sonata op.101 de Beethoven y la Sonata en Si menor de Liszt desde un punto de vista estructural y estilístico.
- Establecer una relación entre las obras mediante elementos en común.

4.CONTEXTO HISTÓRICO

4.1 Reseña Biográfica de Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven nació en Bonn en el año 1770 en el seno de una familia modesta. Su padre quiso que el joven siguiera los pasos de Mozart, quien a los siete años daba conciertos y empezó a darle clases de piano, órgano y clarinete con el fin de volverlo un niño prodigio. Realizó su primer concierto público el 26 de marzo de 1778 a la edad de 7 años. Poco tiempo después empezó a tomar clases con Christian Gottlob Neefe, quien fue un profesor muy importante en su formación. A los 11 años en 1782 años escribe su primera composición: *Nueve Variaciones sobre una marcha de Ernst Christop Dressler* y en junio del siguiente año es contratado como violista de la orquesta de Maximiliano Francisco, príncipe elector de Colonia, lo que le permite la entrada a nuevos entornos sociales. En 1787 viaja a Viena con el respaldo de su mecenas Ferdinand von Waldstein en donde se dice que tuvo un encuentro con Mozart, hecho que no está probado plenamente. Poco tiempo después la madre de Beethoven murió de tuberculosis y su padre fue encarcelado debido a sus problemas de alcoholismo, por lo que él tuvo que encargarse de sus hermanos tocando en orquesta y dando clases de piano mientras su padre seguía preso, hasta que finalmente su padre falleció en 1792.

Ese mismo año Beethoven vuelve a Viena donde recibió clases de composición con Haydn, de contrapunto con Johann Georg Albrechtsberger y Johann Baptist Schenk y de letras con Antonio Salieri. Durante este periodo tuvo varios duelos pianísticos. En 1795 publica tres tríos para piano, violín y violonchelo y realiza su primer concierto público interpretando sus propias obras. En 1796 publica sus tres sonatas para piano op.2. Tanto la nobleza como la iglesia acogen la música de Beethoven y se vuelven protectoras de él, volviéndose frecuentes las disputas entre estos estamentos, Poco a poco el compositor comienza a ganarse el respeto en la ciudad.

Durante el comienzo del Siglo XIX la actividad musical de Beethoven era intensa, dando clases de piano y organizando conciertos, entre los cuales presento su primera sinfonía. Sin embargo, también empieza a manifestarse su preocupación por un mal creciente, su sordera, por lo que incluso llego a considerar más tarde opciones como el suicidio. A pesar de esto Beethoven siguió adelante y su música se fue volviendo más épica influenciada por los tiempos revolucionarios que estaba pasando Europa. De esta época es notable la Tercera Sinfonía, denominada *La Heroica* escrita inicialmente en memoria de Napoleón, pero Beethoven enfureció luego de que éste se declarara a si mismo Emperador.

Muy pronto Beethoven dejó de verse en la necesidad de tocar en los salones de la corte para sobrevivir. La aristocracia austriaca le asigno una pensión anual y los editores deseaban publicar sus obras. Se dedicó a la actividad creativa, a pesar de la pérdida progresiva de su audición. Uno de los últimos conciertos que ofreció Beethoven se realizó el 22 de diciembre de 1808. En 1809 Beethoven consideró la idea de trasladarse a Holanda por su inconformidad en Viena con el aspecto económico, sin embargo, la condesa Anna Marie Erdody logró convencerlo y con ayuda de los admiradores ricos de Beethoven se le ofreció una pensión anual de 4000 florines. El compositor gozaba de libertad para componer, podía escribir lo que quisiera por encargo o no por lo que se convirtió en el primer artista independiente de la historia.

Debido a sus dificultades auditivas Beethoven recurrió al inventor Johan Maelzel, quien le construyo varias herramientas para ayudarle a escuchar mejor. Beethoven compuso en 1813 *La victoria de Wellington*, una obra hoy en día olvidada y repudiada por el propio compositor, pero que gozó de un gran éxito en sus días. Sin embargo, en esta época paso penurias económicas debido a la quiebra del príncipe Lobkowitz, uno de sus mecenas, y a la muerte del príncipe Kinsky, cuyos herederos decidieron no cumplir las obligaciones financieras de éste con Beethoven.

En 1814 terminó sus Séptima y Octava Sinfonías y revisó su ópera *Fidelio* que tuvo un gran éxito junto con los conciertos que realizó. En 1816 realiza los primeros esbozos de su Novena Sinfonía y en 1822 tiene un breve encuentro con Rossini.

Entre 1815 y 1820 Beethoven batalló por la custodia de su sobrino Karl, luego de la muerte de su hermano. Le impartió clases, pero con resultados poco satisfactorios ya que el joven no poseía dotes musicales y tenía conflictos con los tutores asignados por Beethoven, entre lo que se encontraba Carl Czerny.

Los últimos años de la vida de Beethoven están caracterizados por su aislamiento debido a su sordera. La Novena Sinfonía de Beethoven terminada en 1823 es su último gran éxito. Ese mismo año conoce a Franz Liszt, quien tenía apenas once años y es felicitado por Beethoven por su interpretación. Tiempo después Liszt se consagraría como un gran pianista y aclamado intérprete de Beethoven. Poco a poco y pasando por distintas dolencias la salud de Beethoven fue decayendo hasta que finalmente murió el 26 de marzo de 1826. El 29 de marzo se realizó su funeral que, se dice, contó con la asistencia masiva de alrededor de veinte mil personas.

4.2 Reseña Biográfica de Franz Liszt

Franz Liszt nació el 22 de octubre de 1811 en Raiding, un pueblo perteneciente al Reino de Hungría. Fue el único hijo de Adam Liszt y Maria Anna Liszt. Su padre, amante de la música, era miembro de la Society of Dilettanti y trabajó para Nicolas II de Esterházy. Cuando Liszt cumplió los siete años de edad su padre empezó a darle clases de piano. En 1819 Liszt ya componía y hacía algunas improvisaciones. Ese mismo año realizó su primera presentación como pianista, Su padre logró presentar a Liszt como niño prodigio ante la corte de la casa de Esterházy y consiguió que la nobleza apoyara financieramente los estudios del pequeño Liszt en Viena, bajo la tutoría de Carl Czerny. El 1 de diciembre de 1822 Liszt hace debut público en Viena logrando un gran éxito, siendo recibido en los círculos aristocráticos de Austria y Hungría. También hay registros de un encuentro con Beethoven. A finales de 1823 se publicó la primera composición de Liszt: una Variación sobre un vals de Diabelli.

El 20 de septiembre de 1823, la familia Liszt decide trasladarse a París. Durante el trayecto, Liszt ofrece varios conciertos en ciudades como Munich o Stuttgart. El 11 de diciembre llegan a París y su padre se dirige al conservatorio para solicitar la admisión de su hijo, pero es rechazado debido a que no es ciudadano francés por lo que Adam vuelve a darle clases a su hijo. Liszt tocó en varios recitales privados y su fama aumentó llegando a ser conocido como "El pequeño Liszt". En 1824 comenzó a estudiar composición con Anton Reicha y Ferdinando Paer. Este mismo año son publicadas algunas de sus obras para piano sin mucho éxito. También en este año compone una ópera: *Don Sanche, ou Le Chateau de l'amour*, que fue estrenada el 17 de octubre de 1825 pero no tuvo éxito. En 1826 empezó a componer algunos estudios originales para piano. En el verano de 1827 Liszt se enfermó pero mientras el joven se recuperaba, su padre enfermó de tifus y falleció el 28 de agosto. Después de la muerte de su padre, Liszt empezó a ganarse la vida dando clases de piano, generalmente durante largas jornadas y adquirió el hábito de fumar y beber.

Después de un fracaso amoroso al enamorarse de una de sus alumnas, Liszt entró en un momento de pesimismo y empezó a tener ideas religiosas. Declaró su intención de unirse a la Iglesia Católica, pero fue disuadido por su madre, Durante este período fue un ávido lector y entabló amistad con algunas de las personalidades más destacadas. Conoció a Héctor Berlioz en 1830, después del estreno de la Sinfonía Fantástica y quedando impactado por la música de este compositor.

El 20 de abril de 1832 Liszt asistió a un concierto de Paganini y tomó la determinación de volverse un virtuoso del piano como lo era el virtuoso violinista en su instrumento. Liszt paso varios años estudiando todas las posibilidades técnicas e interpretativas del piano. En 1833 realizó transcripciones de la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz, en parte para ayudar a la difusión de esa obra y conoció a una persona que también lo influyó bastante: Frederic Chopin. También conoció a Sigismund Thalberg, otro virtuoso del piano con quien llegó a tener un duelo pianístico.

Entre 1833 y 1844 mantuvo una relación con la condesa Marie d'Agoult con la que tuvo dos hijas y un hijo. En 1835 se establecen en Ginebra, allí Liszt da clases en el Conservatorio de la ciudad y tiene a su hija Blandina. Durante los años siguientes viven juntos entre Suiza e Italia. En 1839 nace Daniel, el único hijo de la pareja. Poco después le llegan rumores de que el monumento en honor a Beethoven que se construía en Bonn estaba en peligro por falta de fondos y prometió apoyarlo. Por ello, dió unos conciertos en Viena y realizó una gira por Hungría mientras la condesa se devolvió a París con sus hijos. Entre 1840 y 1847 Liszt vive su momento más brillante como concertista dando giras por toda Europa y llegando a ciudades tan distantes como Moscú. En 1844 se separa definitivamente de la condesa.

Un hecho que ayudó también a incrementar la fama de Liszt a niveles tan altos fue su interés en donar por causas humanitarias. Hizo donaciones privadas a hospitales, escuelas y organizaciones benéficas.

En 1847 Liszt se presenta en Kiev y allí conoce a la princesa Carolyne zu Sayn-Wittgenstein quien lo acompaña casi por el resto de su vida y lo convence de dedicarse a la composición. Al año siguiente es invitado a la ciudad alemana Weimar por la Duquesa María Pavlona de Rusia. En esta ciudad permanece hasta 1861. Durante este período se dedicó a la dirección de orquesta, la enseñanza del piano, a escribir artículos y a componer. Entre las composiciones de esta época se destacan la *Sonata en Si menor*, la revisión de sus *Estudios de Ejecución Trascendental* y de los dos conciertos para piano.

En 1863 Liszt decide retirarse a una vida solitaria en el monasterio de la virgen del Rosario a las afueras de Roma, después de sufrir algunas tragedias, como la muerte de su hijo Daniel y su hija Blandina. El 25 de abril de 1865 recibió la tonsura por parte del Cardenal Hohenlohe por lo que llegó a ser llamado ocasionalmente *Abbé*, un equivalente a “padre”. Liszt también participó ocasionalmente en la vida musical de Roma.

Durante las décadas de 1860 y 1870 Liszt pasó la mayor parte del tiempo viajando entre Roma, Weimar y Budapest, realizando conciertos, clases magistrales y componiendo. También les dio clases gratuitas a algunos músicos muy selectos como Moriz Rosenthal, Sophie Menter o Emil von Sauer.

La salud de Liszt empezó a deteriorarse luego de una caída que sufrió en unas escaleras el 2 de Julio de 1881. Su estado de ánimo empezó a decaer y llegó a padecer asma e insomnio, falleciendo finalmente el 31 de Julio de 1886, a la edad de 74 años.

5. CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA SONATA COMO GÉNERO Y FORMA

El término “sonata” encuentra sus orígenes en el Siglo XVI, haciendo referencia a algunas piezas libres de formato instrumental, en contraposición al término “cantata” que aludía a la música cantada. El término se usó posteriormente en el barroco tardío para hacer referencia a algunas composiciones como las sonatas da Chiesa, las sonatas da camera o para las reconocidas sonatas de Scarlatti para teclado y las sonatas a solo de Bach. En este orden de ideas el término es usado para denominar un género musical determinado asociado a una función sociológica (Claro 1963). A lo largo de la historia se han compuesto multitud de obras que llevan por título “Sonata” y que, por lo general, se asocian a obras de larga duración, conformadas por varios movimientos, contrastantes y correlacionados entre sí.

En el período clásico nace la **Forma** Sonata y se consolida cómo un procedimiento formal y compositivo específico, ampliamente usado en la composición de sonatas para instrumento solo, sonatas de cámara, conciertos, sinfonías, cuartetos etc. Ésta forma se adaptó a los ideales de equilibrio emocional, simetría y organización discursiva, característicos de este periodo.

5.1 Sonata en el Clasicismo

La Sonata fue el género y la forma predominante del período clásico, el cual duró aproximadamente 60 años desde el año 1750 hasta alrededores del año 1810. Fue durante el período clásico que la sonata vio su esplendor al consolidarse como un género ideal para plasmar el discurso musical de la época, dando lugar a obras maestras de considerables dimensiones y concebidas para la escucha atenta y la apreciación de la misma música sin referentes externos, lo que se denomina música absoluta.

Las Sonatas durante este periodo consistían en su mayoría en una obra instrumental, conformada por varios movimientos, generalmente 3 o 4, contrastantes entre sí. Fueron muy comunes para esta época las sonatas para instrumentos como el piano, el violín o el violonchelo, producidas por grandes exponentes como Haydn, Mozart o Beethoven.

Como forma, la sonata tuvo sus antecedentes en la fuga, la suite barroca, la sonata preclásica, y la forma bipartita (debido a la relación tónica – dominante)

Los movimientos de una sonata estándar se encuentran generalmente organizados de la siguiente manera:

- **Allegro de Sonata:** el primer movimiento está en **forma sonata**, una forma tripartita compuesta, dispuesta de la siguiente manera

A (Exposición)	B(Desarrollo)	A(Re-exposición)
<p>Tema Principal: Denominado también primer tema, está en la tonalidad principal de la obra. Puede estar precedido por una introducción, generalmente lenta, y que anuncia al tema principal.</p>	<p>Desarrollo: Es la sección que presenta la mayor libertad de toda la forma. El desarrollo puede ser tanto del tema principal como del secundario, e incluso de los restantes, mediante modificaciones rítmicas, melódicas o armónicas. Recursos como la reducción, la ampliación, la imitación o la superposición son explotados. La modulación juega también un papel muy importante. El desarrollo puede finalizar con un puente, en tonalidad de dominante, que conduce directamente a la re-exposición.</p>	<p>Tema Principal: Se re-expone el tema principal. Puede tener algunas modificaciones</p>
<p>Tema de Transición: con función modulante, conecta al primer tema con el segundo</p>		<p>Tema de Transición: en la re-exposición pierde su función modulante.</p>
<p>Segundo Tema: para las sonatas escritas en modo mayor el segundo tema está en la tonalidad de dominante, y cuando es el caso del modo menor, el segundo tema se presenta en la relativa mayor.</p>		<p>Segundo Tema: De manera similar que el primer tema, puede sufrir modificaciones. En la re-exposición el segundo tema debe estar en la tonalidad principal.</p>
<p>Tema de Cierre: Afirma la nueva tonalidad</p>		<p>Tema de Cierre: En el tono de la obra. Coda opcional.</p>

- **Movimiento lento:** el segundo movimiento es contrastante con el primero y está en un tempo lento que puede ser Adagio o Andante. La forma que tiene esta sección puede variar de una obra a otra, siendo las formas A-B-A y el tema con variaciones las más comunes.

- **Movimiento de Danza:** no presente en todas las sonatas, esta sección tiene carácter de danza, se le titula generalmente como minuet y a partir de Beethoven como Scherzo. Su forma es A- B-A, siendo la parte B contrastante con la A mediante el uso de una textura distinta. A esta parte B se le denomina Trío. Este movimiento es opcional y no se encuentra en todas las sonatas

- **Movimiento Final:** la sección final es un movimiento rápido, generalmente indicada en tempo Allegro o Presto y su forma puede ser Sonata, Rondó o Rondó Sonata.

Aunque este esquema de movimientos es el más frecuentemente usado para la estructuración de las sonatas instrumentales, no es exclusivo de este género. Se puede encontrar en géneros diferentes como las sinfonías, los conciertos o los cuartetos de cuerda. De ahí que se diga por ejemplo que una sinfonía es una sonata para orquesta, o que un concierto es una sonata para orquesta e instrumento solista.

5.2 Sonata en el Romanticismo

Durante el Romanticismo, que se extiende a lo largo del Siglo XIX, la sonata fue relativamente abandonada. Mientras que, en el campo de la literatura para piano, Beethoven escribió 32 sonatas, Mozart 18 y Haydn 62, los grandes exponentes románticos registran cifras mucho menores en la producción de sonatas. Frederic Chopin, Robert Schumann y Johannes Brahms compusieron solamente 3. Franz Liszt dejó para la historia la Sonata en Si menor y *la Fantasía Quasi Sonata*, llamada

también *Sonata Dante*. Edvard Grieg aporta al catálogo romántico con una sonata y Félix Mendelsohn con 3. Si se considera a Franz Schubert como un expositor romántico, su caso sería una excepción ya que fue el creador de 21 sonatas. Sin embargo, su esquema de sonata es heredera del esquema clásico, por lo que no es realmente innovadora. Mas sobresaliente es su Fantasía del Caminante. Basada en un solo tema extraído de una canción de su propia autoría, *Der Wanderer*, los movimientos de esta fantasía están fuertemente correlacionados, exponiendo importantes variaciones respecto a la forma sonata clásica. Esta obra ejerció una influencia particular en Liszt, quien la analizó e incluso hizo un arreglo para piano y orquesta.

La forma sonata sufre importantes transformaciones en el romanticismo para adaptarse al nuevo pensamiento debido a que las nuevas ideas requirieron más libertad en la forma para plasmar un discurso que expresase las emociones humanas. La vida y la cotidianidad también fueron temáticas relevantes. La forma sonata clásica suponía una barrera para la manifestación de los principios románticos por su estructura claramente definida, por lo que inevitablemente los compositores debieron adecuarla a sus propósitos expresivos.

Aunque la idea fundamental de la forma sonata tripartita se mantuvo, algunos elementos tradicionales se vieron alterados. Por ejemplo, las introducciones en las sonatas románticas son más largas y prominentes. Un ejemplo de esto se encuentra en la Sonata n°1 en Fa Sostenido Menor de Robert Schumann, cuya introducción abarca 3 páginas en la partitura. Las relaciones tonales entre tema principal y secundario son mas libres, y en general, también existe una mayor asimetría entre ellos. El desarrollo es mucho mas extenso, hace uso de ambos temas o la introducción e incluso puede exponer ideas nuevas. Las modulaciones son lejanas y llevan la obra a recorrer una considerable variedad de tonalidades. La reexposición es una de las secciones que mas cambios refleja con novedades como la alteración en el orden de aparición de los temas o la omisión completa de uno de ellos.

6. ANALISIS DE LA SONATA OPUS. 101 DE L.V BEETHOVEN

Dentro de la gran colección de 35 sonatas para piano escritas por el genio alemán, la sonata Op.101 corresponde a la número 28 y marca el comienzo del estilo tardío del compositor. Fue compuesta entre 1815 y 1816, al mismo tiempo que las dos sonatas para violonchelo Op.102. Cabe destacar las grandes similitudes que hay entre el Op.101 y el op.102 # 2. Charles Rosen (2002) las describe claramente:

“El primer movimiento es una pieza lírica escrita en compás de 6/8; el segundo movimiento es una marcha en ritmos con puntillos; el tercer movimiento consiste en una introducción *Adagio* al *finale* con líneas expresivamente ornamentadas que conducen directamente a un sorprendente regreso de los compases iniciales del primer movimiento y termina con un trino; el cuarto movimiento es un enérgico *Allegro* en 2/4 de carácter jocosos. Las semejanzas son tan evidentes y la forma tan excéntrica, que parece como si Beethoven hubiese considerado la estructura como una experimento para ensayar con dos tipos diferentes de material. “

La sonata está dedicada a la baronesa Dorotea Ertmann, quien fue una intérprete sobresaliente de Beethoven y alumna suya. La nota que acompañaba la dedicatoria nos dice que quizás haya sido uno de los amores platónicos del compositor: “Reciba ahora lo que tantas veces he deseado ofrecerle: una prueba de mi devoción a su talento artístico y a su persona.” La sonata es una inspiración luminosa que anuncia a Mendelssohn y a Schumann y también se remonta a Bach (De la Guardia, 1947, p. 386)

La sonata Op. 101 de Beethoven consta de 4 movimientos:

- *Allegretto, ma non troppo – Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*
- *Vivace Alla Marcia, Lebhaft Marschmässig*
- *Adagio, ma non troppo, con affeto, Langsam und Sehnsuchtsvoll, Allegro*
- *Allegro. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit.*

Primer movimiento

El primer movimiento está indicado de la siguiente manera: *Allegretto, ma non troppo – Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung*. La terminología en alemán traduce: “algo vivo y con el más íntimo sentimiento”. El carácter de este movimiento da la impresión de ser un andante, como si de un movimiento lento de sonata se tratara, y es uno de los primeros movimientos más cortos escritos por Beethoven, ya que consta tan solo de 102 compases. A pesar de su corta duración, nos expone todos los elementos propios de la forma sonata.

Tema principal



El tema principal de la sonata abarca 4 compases. Empieza en la dominante (Mi mayor) y aunque podemos inferir la tonalidad principal de La mayor, esta nunca se establece. Este tema presenta una estructura a cuatro voces, en la cual la contralto nos brinda la sensación de movimiento mediante corcheas que van fluyendo y la soprano nos presenta la melodía que junto a la contralto forman tercetas creando un ambiente poético (De la guardia, 1947). El tenor por su parte va en dirección contraria a la soprano complementando este tejido de voces. La melodía debe tocarse de manera *legato*, cuidando que los dedos tercero, cuarto y quinto se apeguen a esta indicación, a la vez que se ejecutan correctamente los reguladores puestos por Beethoven. Seguidamente el tema principal parece repetirse, sin embargo, en el compás 6 llega a un reposo con calderón, precedido por la indicación

un poco ritardando. Este reposo nos ubica en la relativa menor, para luego continuar la melodía mediante elegantes giros y una modulación hacia la dominante (Mi mayor) aunque nunca llega a establecerse debido a la interrupción de la cadencia. El segundo tema se presenta en el compás 16.

Segundo tema, indicado a partir de la franja amarilla.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system shows measures 13 through 16, with measure 16 highlighted in yellow. The second system shows measures 17 through 20. The score includes various musical notations such as dynamics (dimin., p, cresc.), articulation marks (accents, slurs), and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music is written for both the right and left hands.

Siguiendo el compositor los esquemas de la sonata tradicional, el segundo tema está en la tonalidad de Mi Mayor, la dominante. El compás 16 (en amarillo) nos presenta una articulación en las últimas 3 corcheas dignas de detallar: dos corcheas ligadas, la tercera corta pero las tres bajo una misma ligadura. Respecto a esta articulación Charles Rosen (2002) hace un interesante análisis:

Las ligaduras de dos notas no significan que la segunda nota haya de separarse de la tercera o acortarse de ningún modo: indican un acento sumamente delicado en la primera nota y un ligero peso en la tercera que está fuera de la ligadura. Las ligaduras de tres notas que están colocadas encima de las dos notas confirman esta articulación: indican un *legato* para las tres notas, pero el punto para la tercera significa que ha de ser ligeramente separada y, sobre todo, levemente acentuada.

El tema de cierre comienza en el compás 25 y debe ser interpretado con la indicación de: *espressivo e semplice*, prestando especial atención a la línea del bajo. Finalmente, la exposición cierra con suaves acordes sincopados que conectan directamente con el desarrollo:

Tema de Cierre a partir del espressivo e semplice

El desarrollo comienza en el compás 35 y es corto, basado en el tema principal, pero con la insistencia rítmica de los acordes sincopados que lo preceden. Ahora canta el tenor manteniendo ese aire poético y contemplativo (De la guardia, 1947). El flujo de acordes es notable, partiendo desde Fa sostenido menor en el compás 41 y pasando por Re Mayor y luego Si menor, acompañado por la alternancia de *fortes* y *pianos* que deben ser tocados con la más clara diferenciación. En el compás 52 este ir y venir de acordes se detiene por un momento en la séptima dominante de Do Sostenido menor mediante el uso del segundo calderón del movimiento. El flujo de acordes se re-inicia con la indicación *molto espressivo* para llevarnos a una aparente re-exposición del tema principal en la menor en el compás 55, que es seguida casi inmediatamente por la verdadera re-exposición en el compás 58:



Esta vez el tema principal aparece una octava arriba pero muy acortado ya que la transición se presenta rápidamente con un *crescendo* y octavas en ambas manos lo que sugiere una interpretación un poco más vigorosa que en la exposición. El segundo tema hace su debida aparición en el compás 68 esta vez en la tonalidad principal. A pesar de su brevedad, el primer movimiento contiene una coda que inicia con unos acordes sincopados procedentes del tema de cierre, que deben ejecutarse en *crescendo* hasta un *fortissimo*. Estos acordes son de séptima disminuida con un pedal de La.



El primer acorde de séptima disminuida puede representar una gran dificultad para los pianistas con manos pequeñas en la mano izquierda, por lo que es recomendable omitir el sol 3 para facilitar su ejecución. Después del último acorde sostenido se retorna a la serenidad lírica del movimiento. Luego de unos acordes sincopados vibrantes el movimiento termina con un largo *ritardando* que va conduciendo las manos a los extremos del teclado para finalizar muy tranquilamente en cadencia perfecta y desinencia melódica femenina (De la Guardia, 1947, p.389).

Segundo Movimiento

El segundo movimiento es de carácter absolutamente contrastante con el sereno y lírico primer movimiento. Esta en la tonalidad de Fa mayor (la sexta alterada de La mayor) y es una marcha con una voluntad de acción enérgica y decidida y compuesta en un estilo fugado (De la Guardia, 1947). Podría considerarse que toma el lugar de un *Scherzo* ya que su estructura tiene un gran parecido con este, aunque, naturalmente, el espíritu es muy distinto. La forma de este movimiento es ternaria (A-B-A) y cada sección está compuesta a su vez por dos partes por lo que podría representarse de esta manera:

Sección A	Sección B	A
Primera parte: Compases 1 - 11	Primera parte: Compases: 55-64	Esta sección es la repetición exacta de la sección A
Segunda Parte: Compases 12-54	Segunda parte: Compases: 65-94	

Sección A:

Parte 1:

La primera parte está constituida por 12 compases y su estructura es sencilla. El primer compás introduce inmediatamente en el espíritu del movimiento con dos potentes acordes de tónica (uno en anacrusa) que están escritos en el ritmo de corchea con punto y semicorchea característico de esta marcha y son afirmados por dos ágiles saltos de octava en la mano izquierda. Este ritmo es el motor del segundo movimiento y la exactitud con la que debe interpretarse continuamente es uno de los desafíos que impone esta marcha. Los compases 1 al 8 configuran una sección inicial que debe repetirse. Ésta empieza en la tónica y a través de un *crescendo* llegamos al cuarto compás que se apoya en la dominante indicando un *Fortepiano*. La dominante (Do mayor) es la tonalidad en la que se cierran estos 8 compases

para luego repetirse. Entre los compases 8-11 se encuentra una pequeña coda que concluye en la tónica y nos conecta con la parte 2.

Parte 1, sección A

uuu

Lebhaft. Marschmäßig
Vivace, alla Marcia

The musical score for Part 1, Section A, consists of four systems of music. The first system (measures 1-6) begins with a piano introduction marked *f* (forte) and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The second system (measures 7-11) continues the piece, featuring a *ff* (fortissimo) dynamic and a *cresc.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5). The final measure of the first system is a coda that concludes on the tonic and connects to Part 2.

Parte 2:

La segunda parte de la sección A está conformada por 44 compases que deben repetirse. Inicia de una manera similar al comienzo del movimiento con dos poderosas octavas que deben tocarse *fortissimo*. Seguidamente se encuentra un *Fortepiano* cuya interpretación puede costar un poco. Es recomendable dar un

pequeño respiro después de ejecutar las octavas y antes de proseguir para poder realizar el *Fortepiano* con mayor facilidad. En esta sección nos adentramos en la tonalidad de La mayor que poco después modula a Re menor. La imitación de las voces es evidente y el efecto orquestal es completo (De la Guardia 1947). Las tonalidades que recorreremos son variadas, pasando por Do Mayor, Mi mayor, de nuevo Re menor y luego una astuta insinuación a Fa Menor (Rosen 2002) para finalmente establecernos en Re Bemol Mayor. Durante toda esta demostración de dominio armónico, el ritmo de corchea con punto y semicorchea no abandona y es insistente lo que desafía las facultades rítmicas del interprete. El compás 30 estabiliza armónicamente, presentando la tonalidad de Re Bemol Mayor acompañado de la indicación *piano* previamente preparada por un *diminuendo*. Este pasaje, que es contrastante con lo que le precedía y debe tocarse *sempre legato* y con un carácter un poco más dulce, aunque el ritmo característico de marcha no cesa, está escrito a dos voces y es canónico (De la Guardia 1947). Estas voces llevan a ascender por el teclado hasta un *Pianissimo* donde empieza una insinuación a la dominante. En el compás 36 empieza un *crescendo* de 4 compases apoyados por el tremolo de la mano izquierda que conduce a un decidido acorde de dominante en el compás 40. Después de un intrincado pasaje lleno de *Sforzatos* y marcado por el ritmo característico, en el compás 44 la música se posa en un *piano dolce* donde aparece una hermosa línea descendente que debe tocarse con la mano izquierda cruzada por encima de la mano derecha. La derecha por su parte ejecuta unas delicadas terceras ascendentes que no deben acaparar por ninguna razón a la melodía de la mano izquierda. Luego de esto la mano izquierda regresa inmediatamente a su lugar habitual ejecutando unas octavas ascendentes, mientras la mano derecha desciende mediante terceras y sextas. Todo este pasaje es repetido con algunas variaciones, como la mano derecha tocando tresillos en lugar de terceras ascendentes y la izquierda tocando esta vez las octavas arpegiadas. La parte 2 de la sección A finaliza con la reiteración de un pequeño motivo a través de diferentes alturas del teclado y armonizada con acorde cadencial, dominante y tónica.

Sección B:

Esta sección podría considerarse como el trío del segundo movimiento debido a su carácter contrastante, con líneas melódicas más largas, una sonoridad dulce y el abandono del persistente ritmo de marcha. Además, está en la tonalidad de subdominante de Fa, Si bemol Mayor.

Parte 1, sección B

The image displays two systems of musical notation for Section B, Part 1. Each system consists of two staves. The first system includes performance markings such as 'dolce' and 'cresc.'. The second system includes 'p dolce'. The notation features various note values, rests, and fingerings, with some notes marked with 'tr' for trills. The key signature is one flat (B-flat major).

Los dos primeros compases de esta parte pueden considerarse una introducción de la sección B. (De la Guardia 1947) Beethoven indica rápidamente que el carácter debe ser *dolce* lo que manifiesta la maestría del compositor para componer un tema apacible y frágil mediante el uso de combinaciones y motivos contrapuntísticos (Rosen 2002). La estructura es simple. Se presenta un tema en Si Bemol Mayor que va desarrollándose de manera contrapuntística a dos voces y que conduce a la dominante (Fa mayor) para luego repetirse. Rosen nos señala dos curiosos errores que habría cometido Beethoven: el primero es no haber colocado un signo de repetición al final del compás 64, que, sin embargo, si es fijado por la mayoría de ediciones actuales; el segundo error es no haber escrito un segundo final para el compás 64, reemplazando el ultimo fa de la mano izquierda por un mi becuadro que conduzca de manera más lógica al compás 65.

Parte 2:

Esta parte constituye un desarrollo de la parte precedente por lo que conserva el simple tejido contrapuntístico a dos voces y el carácter *dolce* que, de hecho, Beethoven enfatiza una vez más, indicándolo por segunda vez. La armonía también es un poco más osada, llevándonos a la tonalidad de Sol Menor y luego, en el compás 70, a un interesante *stretto* caracterizado por el uso de diferentes dominantes secundarias que nos llevan a Do menor y posteriormente a la dominante de Si Bemol Mayor. En el compás 76 el tema de la parte A se re-expone pero esta vez solo en la mano izquierda y a dos voces y la derecha ejecutando un alargado trino. En el compás 84 reaparece el ritmo de la introducción, esta vez en la tonalidad principal y con indicación de *pianissimo*. Primero aparece una sola línea que luego es reforzada por sexta y tercera y conduce a la dominante de la tonalidad principal del movimiento (Fa Mayor). Mediante un *poco crescendo*, el tremolo de la mano izquierda y la reaparición del ritmo característico de marcha, la sección B regresa progresivamente a al carácter enérgico y vivaz con el que el movimiento inicia.

Musical score for the final passage of section B, measures 84-92. The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano part with a trill in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The score includes dynamic markings such as *pp*, *poco cresc.*, and *più cresc.*, and performance instructions like *(legato)* and *Marcia da capo al fine senza ripetizione*.

Pasaje final de la sección B. Beethoven indicó que no se deben tocar las repeticiones una vez volvamos al inicio del movimiento

Tercer Movimiento

Como es usual en las sonatas del periodo tardío de Beethoven, el movimiento lento está ubicado en tercer lugar y es breve, abarcando solamente 20 compases. La indicación italiana *Adagio ma non troppo, con affetto*, es complementada con la indicación alemana *Langsam und sehnsuchtvoll* que se traduce como lento y anhelante. Beethoven señaló que el movimiento debe tocarse con una corda (*Mit einer Saite*) lo que, ayudado por la oscura tonalidad de La Menor, contribuye a crear una atmósfera melancólica que invita a la meditación. La estructura de este adagio es binaria (De la Guardia 1947).

Primeros cuatro compases del Adagio

Langsam und sehnsuchtvoll
Adagio, ma non troppo, con affetto

Eine Saite (*Una corda*)

El primer compás nos muestra un tema que hace uso de un giro melódico elegante en tresillo que es la base de este movimiento. Esta ornamentación puede derivar del estudio que hizo Beethoven de Bach (Rosen 2002). Este tema se desarrolla, siempre cantado, un poco quejumbroso y bien armonizado. En el compás 4 tenemos una semicadencia que continua hacia Mi Menor pero rápidamente nos conduce hacia la dominante de Do Mayor. En el compás 8 se concluye esta sección A, con una cadencia perfecta en Do Mayor. A partir de este punto Beethoven retorna al estilo imitativo que caracteriza a esta sonata. El bajo canta a solo, retomando el motivo inicial del Adagio, seguido por una imitación de la voz superior. Un dialogo contrapuntístico que se precipita a una armonía de acordes de séptima disminuida

cromáticos y descendentes se resuelve en dos compases que alternan dominante y tónica para luego tensionar el ambiente con un acorde de séptima de sensible de la dominante que crece hasta un acorde de dominante, prolongado por un calderón y que debe ser interpretado *piano* de manera súbita. Una cadencia de fantasía que debe ejecutarse *non presto* y soltando poco a poco el pedal *una corda* nos lleva a una interesantísima aparición del tema de primer movimiento (*Zeitmaß des ersten Stückes – tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma Piano*) lo que consolida la idea de Beethoven de una unidad cíclica. Unos silencios con calderón le dan un toque intrigante a modo de pregunta (De la Guardia 1947) a este fragmento de 8 compases, que, mediante un *stringendo*, encuentra la salida a la incertidumbre en un *Presto* que conduce al tercer movimiento mediante trinos largos acompañados de calderón.

Zeitmaß des ersten Stückes
Tempo del primo pezzo: tutto il Cembalo, ma piano
 Alle Saiten (Tre corde)

p dolce

string. *presto* **Geschwinde, doch nicht**
cresc. *f* *p* *cresc.*
Allegro, ma non troppo, e

Fragmento de 8 compases que preceden al tercer movimiento

Cuarto Movimiento

El movimiento final de la Sonata opus 101 está configurado como una forma sonata, en cuyo desarrollo se encuentra un extenso y desafiante *fugato*, dando lugar al primer contacto de la fuga con la sonata beethoveniana. La indicación alemana fijada por el compositor – *Geschwide, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*– se traduce como: rápidamente pero no demasiado y con determinación.

Este allegro final es introducido por cuatro compases de trino que acompañan a unos enérgicos saltos en la mano izquierda que anuncian el ritmo decidido, característico del movimiento. El tema principal presenta dos secciones: en primer lugar, un diálogo en estilo imitativo iniciado por la mano derecha y que rige todo el movimiento, imbuido en un carácter jocosos y con tintes humorísticos (De la Guardia 1947) y en segundo lugar un pasaje más ligero con acompañamiento sincopado que conduce a un breve respiro en el compás 8, con calderones sobre el acorde de dominante de la dominante y la dominante. El estilo imitativo se vuelve a reanudar en el compás 9, esta vez por iniciativa de la mano izquierda.

zu sehr, und mit Entschlossenheit
con fermezza

Primeros 8 compases el tema principal

Luego de un complemento de 8 compases (De la Guardia 1947), el tema principal reaparece en la mano izquierda en un registro bajo completando de esta manera las 3 diferentes intervenciones de este tema. La conexión entre el tema principal y el tema de transición se realiza mediante un difícil pasaje de semicorcheas ejecutado por ambas manos. La transición está escrita a 4 voces y sigue presentando imitaciones a cargo del tenor y de la contralto tocadas por la mano izquierda y derecha respectivamente. La soprano por su parte realiza una simple, pero bella línea melódica que va creciendo hasta una briosa semicadencia.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows two staves with complex rhythmic patterns and fingering numbers (1-5) for both hands. The second system continues the piece, featuring a 'cresc.' marking and more intricate melodic lines with fingering numbers.

Tema de transición

El segundo tema hace su debida intervención, primero sin ser armonizado y sin dejar atrás las imitaciones, haciendo uso de un extraordinario efecto tímbrico (Rosen 2002).

The image displays a single system of musical notation for piano. The top staff has a melodic line with a 'p dolce' marking, and the bottom staff has a bass line with a '2' marking.

Seguidamente, una derivación del tema principal, acompañada por acordes que recuerdan a la textura creada por una orquesta por cuerdas, nos conduce al tema conclusivo.

El cierre de la exposición presenta un contraste entre un vivaz pasaje de escalas, acompañada por un ritmo sincopado, y un recogido final de acordes suaves que finalizan la exposición. En el primer pasaje el intercambio de roles entre ambas manos es evidente. Primero la mano izquierda asciende por el teclado a través de escalas que son animadas por el ritmo sincopado de la derecha, con acordes de Mi mayor; inmediatamente las escalas son tomadas por la mano derecha y la armonía pasa a estar a cargo de la mano izquierda. La creciente energía creada por el ascenso hacia un registro más agudo llega a su punto máximo en la cadencia rota que debe tocarse *fortissimo*. La exposición finaliza *pianissimo* con acordes en *staccato*. Ésta debe repetirse para luego dar lugar a una pequeña transición de 9 compases, de carácter tranquilo, que, cambiando sutilmente a modo menor, nos conduce al desarrollo en estilo “*Fugato*”, anunciado por dos inesperadas y potentes octavas.

The image shows a musical score for a piano piece, likely from Beethoven's Sonata Op. 101. It features a 9-measure transition. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major). The right hand plays a melodic line with a fermata over the first measure, followed by a triplet of eighth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *poco ritard.*, *ff*, and *a tempo*. The transition ends with a cadence of chords.

Transición de 9 compases entre la exposición y el desarrollo


El desarrollo del cuarto movimiento está considerado como una de las secciones más desafiantes de la toda la sonata opus.101 y eleva el grado de dificultad de su ejecución a niveles altos de demanda interpretativa y técnica. Debido a que es una extensa fuga con trinos y cambios de posición que pueden resultar incómodos y

difíciles de digitar, este pasaje es uno de los que más tiempo y riguroso estudio requiere para su dominio.

El tema de la fuga es extraído del tema principal del movimiento y se presenta con un carácter misterioso y discreto en la tonalidad de La menor. Se caracteriza por contener un trino que no resuelve a ninguna parte por lo que en vez de ser un elemento convencional de una cadencia es un motivo aislado (Rosen 2002).

The image shows two systems of musical notation for a fugue theme. The first system consists of a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part has a trill (tr) on a note. The bass part has a trill (tr) on a note. The second system also consists of a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The piano part has a trill (tr) on a note. The bass part has a trill (tr) on a note. The score includes dynamics such as *pp*, *sempre pp*, and *(stacc.)*. There are also fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

Tema de la fuga

b) This trill must always begin on the principal note, or ring. Execution:  *pp u.c. ff*

c) Without a thorough theoretical knowledge of the nature just as little to be expected as in the case of a Bach fu

Sugerencia de la edición Schirmer para la ejecución del trino. Aunque varía en cada intérprete, el consenso general determina que el trino comienza en la nota principal.

La primera respuesta está en la relativa mayor, a diferencia de la habitual respuesta en dominante. La segunda está en la subdominante, re menor, y empieza a dar señales de que la dificultad crece progresivamente retando con unas terceras

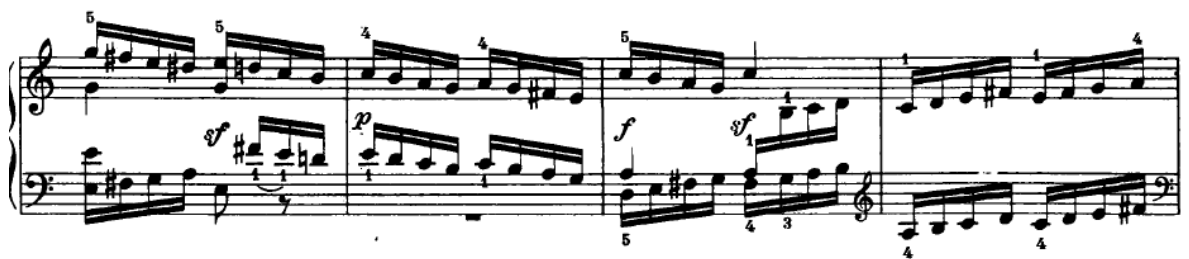
paralelas en la mano izquierda que deben sonar *pianissimo*. La tercera entrada del tema está en la tónica y en este punto la fuga ya es un despliegue de virtuosismo con 2 voces que deben ser tocadas con una sola mano, frecuentemente una de ellas elaborando el difícil trino.

La sección de desarrollo nunca se aleja de la tónica de La menor. Después de la tercera respuesta, las tonalidades usuales son la tónica y la relativa. Las intervenciones del tema van alternadas con episodios de dialogo entre voces, generalmente con toques humorísticos y gráciles.



Episodio de dialogo entre voces en el compás 46 del desarrollo.

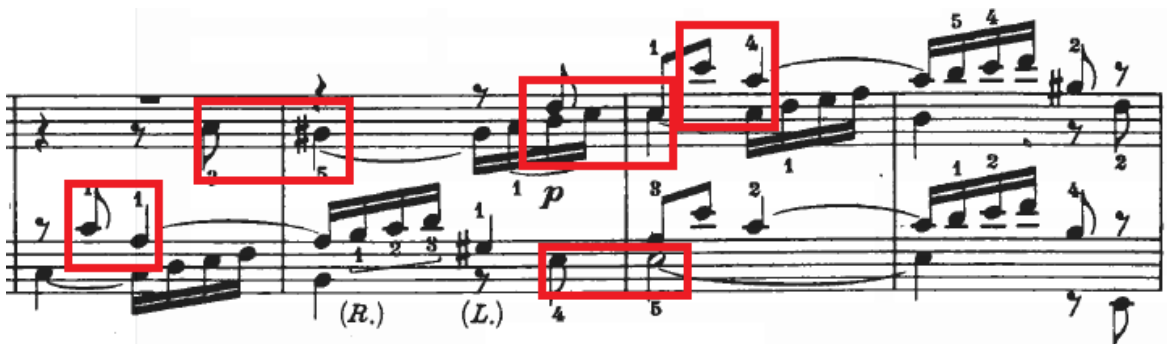
La destreza con la que Beethoven le da vida a cada una de las voces conduce a pasajes intrincados de paralelismos que impregnan la fuga con un poco de desenfreno que, sin embargo, requieren un alto grado de control por parte del intérprete.





Fragmento del compás 173-180 que evidencia el paralelismo de las voces. Llama la atención de este pasaje el repetido paso súbito de forte a piano.

La estrechez de las voces desemboca en un contrapunto cerradísimo (De la guardia 1947) donde las entradas no dan casi espera para hacer su aparición:



Compas 86-89. Entradas sucesivas de las voces.

El apretamiento de las voces conlleva un carácter dramático que conduce a un cierre de la fuga sonoro. La armonía de séptimo de dominante, reforzada por un bajo grave y estridente, se resuelve finalmente en unos arpeggios *fortissimo* de dominante que ascienden por el teclado hasta una brillante y enérgica re-exposición.



Últimos compases del desarrollo.

La re-exposición del cuarto movimiento es irregular, ya que esta acortada. En vez de presentar el tema por segunda vez de manera idéntica a la exposición, el tema se encuentra ubicado en el profundo registro de bajo, acompañado de un contrapunto entre soprano y contralto (Rosen 2002), todo en el marco de un *dolce poco espressivo*. Seguidamente un ascenso por el teclado, primero en notas sencillas, y luego en complicadas sextas y cuartas (formando acordes de sexta), conecta la reexposición con el tema de transición. La transición y el segundo tema no sufren modificaciones y están en la tonalidad principal como es usual dentro del esquema de la forma sonata. El tema de cierre se prolonga mediante reiteraciones del bajo y una melodía en la mano derecha derivada del tema principal. Este pasaje aterriza en un acorde de dominante de la subdominante que queda suspendido por un calderón. Luego de unas intrigantes octavas, primero en *fortissimo* y luego en *piano*, el movimiento da paso a la coda.

La coda comienza con lo que parece un renacimiento de la fuga, pero después de algunas imitaciones, el complemento del tema principal entra en juego (De la guardia 1947) repitiéndose varias veces en un elaborado discurso hasta llegar a un cerrado pasaje de terceras donde se encuentran dos afirmaciones tonales, una en registro agudo y otra en registro medio (De la guardia 1947). Estas afirmaciones (quinta-tónica) descienden por el teclado hasta un trino medido efectuado entre la sensible y la tónica en lo más profundo del bajo. Un último dialogo entre voces que se deriva del tema principal y que ocurre por encima del profundo trino, va desacelerando el tempo a medida que también va disminuyendo la sonoridad hasta un *pianissimo*. La sensación de que la sonata va a terminar con un desvanecimiento progresivo de la música es fuerte, pero Beethoven ofrece una última sorpresa con la irrupción abrupta de unos acordes de tónica que ascienden por el teclado, dando así un final sonoro y contundente a ésta bella sonata.

7. ANALISIS DE LA SONATA EN SI MENOR DE FRANZ LISZT

No muchos compositores han escrito una obra que ha llegado a convertirse en un nodo trascendental en la historia de la música. La Sonata en Si menor de Franz Liszt fue compuesta en 1853, al poco tiempo de haber terminado su carrera como pianista virtuoso, realizando giras alrededor de Europa, pero fue públicamente estrenada cuatro años después. Sus conciertos privados previos al estreno fueron recibidos con poca aceptación; incluso se dice que Johannes Brahms se quedó dormido mientras hacía parte de la audiencia. Lo anterior evidenciaba que, de la misma manera que su técnica pianística revolucionó constantemente la interpretación en el instrumento, la obra fue tan trascendental y adelantada a su contexto, haciendo que fuese difícil de asimilar por sus contemporáneos.

En sus aproximados 30 minutos de duración ininterrumpida, la sonata en Si menor aborda de forma intensa un amplio rango de emociones, cuya experiencia desde la percepción general es ineludible. Por esta razón ha sido objeto de múltiples análisis estructurales y formales, no necesariamente para teorizar esta obra maestra, sino para descubrir y complementar las interpretaciones desde diversas perspectivas y niveles de profundidad.

En palabras de Humphrey Searle (1987):

La sonata en Si menor, una de las obras maestras de la literatura para piano del siglo XIX, ha mantenido su lugar en el repertorio pianístico de hoy. Se trata de una obra de gran fuerza dramática y expresión lírica, con frecuentes cambios de clima; pero no intenta contar una historia y su construcción es lógica, basada puramente en fundamentos musicales. Lleva al límite de sus posibilidades el principio de la transformación de temas, y lo hace con todo éxito. **Su estructura formal es tan compleja que ninguna interpretación analítica particular ha logrado**

aceptación general. Las teorías acerca de su diseño comprenden ya una forma sonata en un movimiento, ampliada, ya un ciclo en tres movimientos, ya un ciclo en cuatro movimientos y tratamientos programáticos generales. La utilización de una cantidad limitada de temas y sus transformaciones ponen de manifiesto un extraordinario sentido de la economía. El estudio del manuscrito revela una rica Genesis composicional, con una versión primitiva completamente esbozada del *Andante sostenuto* que presenta significativas diferencias en relación con la versión definitiva.

La Sonata también llama la atención por sus altas demandas técnicas. El abordaje de esta obra requiere un gran dominio de una amplia variedad de habilidades y dificultades del mecanismo. Es recomendable haber interpretado previamente numerosas obras tanto de diferentes compositores del período romántico (Chopin, Liszt, Schumann) como del propio Liszt para tener un acercamiento previo al uso de los recursos pianísticos de esta época, y del pianismo de Liszt.

Rápidos pasajes de arpeggios, manos que tocan de manera paralela, acordes grandes y sonoros, y octavas sumamente veloces y que requieren gran precisión son algunas de las dificultades que nos impone esta obra.

Por todos estos rasgos formales, interpretativos y técnicos, la Sonata en Si menor ha conservado su estatus de obra trascendental en la literatura pianística y ha sido objeto de estudio y análisis hasta el día de hoy.

Sonata Form	Four Mvts	M#	Marking	Theme	Subject	Time		
Intro		1	Lento assai	T1		00:00		
		8	Allegro energico	T2				
Exposition	I	13	f marcato	T3				
		18	p agitato					
		32	sempreed agitato		A	01:25		
		55	ff	T2				
		81		T3				
		84	pesante	T1				
		105	Grandioso		B			
		120	dolce con grazia	T2				
		141	a tempo	T3				
		153	cantando espressivo		C			
		161	dolce	T2				
		171	a tempo	T3				
		179	sempre pp	T2				
		191	agitato		C			
		205	Allegro energico, ff	T2				
		221	ff	T2				
		239	vivamente	T2				
		255	incalzando		C			
		277	fff	T1				
		286		T2				
		297	ff, pesante		B			
		301	Recitativo ritenuto; f appassonato					
		302	ff		B			
		306	Recitativo ritenuto; f appassonato					
		311	f marcato	T3				
		319	f	T3				
		Development	II	331	Andante sostenuto		D	12:44
				349	dolcissimo con intimo sentimento		C	
356	dolcissimo			T2				
363	mf				B			
367	f con passione				B			
397	dolce				D			
III	433		espr.		C			
	453		ppp	T1				
	460		Allegro energico	T2		21:06		
	466		p	T3				
	509		f energico	T2				
	523		f	T2				
Recapitulation	IV	533	sempreed agitato		A	22:52		
		555	Piu mosso	T3				
		569	marcato	T1				
		582	stringento	T2				
		595	fff	T3				
		600	accentuato il canto		B			
		604	f		B			
		616	cantando espr. Senza slentare		C			
		634	a tempo; p dolce		C			
		650	Stretta (quasi presto)		C			
		674	presto, ff	T1				
		682	Prestissimo	T2		28:13		
		700	fff		B			
		704			B			
Coda	711	Andante sostenuto		D				
	729	Allegro moderato, p sotto voce	T3					
	737	un poco rall., pp	T2					
	750	Lento assai	T1					
	760	(end)			32:10			

Diagrama de Alan Walker de la estructura general de la Sonata.

Searle, como uno de los principales estudiosos de la música de Liszt, expone los elementos más relevantes del análisis general de la sonata, la dificultad en su formalización y las diversas conclusiones a las que se han llegado a partir de los acercamientos teóricos. En los esquemas propuestos tanto por Humphrey Searle como por Alan Walker, encontramos el conjunto de las diferentes perspectivas, con el objetivo de encontrar generalidades que permitan dar una cierta certeza. Es indudable que el abordaje formal contribuye a la interpretación, enriqueciendo la ejecución del interprete desde su comprensión musical, ya que, en muchos casos, una idea errónea puede intervenir negativamente, al punto que deja a la percepción una experiencia superficial y escueta que limita el potencial expresivo de una obra de esta magnitud. La comprensión formal de la música no sólo se limita a la teorización de los aportes significativos del compositor a la técnica compositiva e instrumental, también permite la claridad necesaria para satisfacer las necesidades y romper las limitaciones que podría imponer el reto de interpretar una obra compleja, sin caer en justificaciones metafóricas y banales que simplemente demostrarían la precariedad conceptual del abordaje.

Esquema de Humphrey Searle:

<i>N.º compases</i>	<i>Unidad formal</i>	<i>Temas</i>	<i>Tempo/Compás</i>	<i>Tonalidad</i>
1-204	Exposición			
1-7	introducción	[I	Lento assai, C	[(sol) si
8-81	1.º sujeto	II	Allegro energico, C	
81-104	modulación	I		
105-19	2.º sujeto	III	Grandioso, 3/2	Re
120-52	transición	II	[Allegro], C	—
153-204	3.º sujeto	II		
205-330	Desarrollo, parte 1.ª	II (I, III, II')		Re
331-459	Movimiento lento			
331-48	1.º sujeto	IV	Andante sostenuto, 3/4	Fa #
349-62	2.º sujeto	II	Quasi adagio, C (compás 347)	La
363-94	Sección central	III, I	3/4	Fa #-sol-
294-452	recapitulación	IV, II'	3/4-C	Fa #
453-9	coda	[I		[(fa #) Si b
460-530	Desarrollo, parte 2.ª	II	Allegro energico, C	
531-672	Recapitulación			
673-760	Coda			
673-710		I, II, III	Presto-Prestissimo, C-3/2	
711-28		IV	Andante spstemito, 3/4	
729-60		II, I	Allegro moderato-Lento assai, C	

	Exposition	Development and Leadback		Recapitulation	Coda
Intro.	I: Allegro B mi/D mj m. 32	II: Andante F# mj m. 331	III: Fugato Bb mi m. 459	IV: Allegro B mi/B mj m. 533	Prestissimo m. 682



La principal discrepancia encontrada entre los análisis de Searle y Walker, radica en el reconocimiento de los temas principales. Para Searle, la sonata se constituye a partir de 5 temas principales, y para Walker, hay 3 temas principales de los cuales se derivan 4 sujetos que se van desarrollando continuamente. Cabe aclarar que conceptualmente Walker hace la distinción entre Tema y sujeto para abordar específicamente la transformación temática, por esta razón recurre a terminología propia de la Fuga, evidenciando así la construcción lógica de la sonata que mencionan ambos estudiosos. Esta distinción es particularmente eficiente para reconocer la estructura formal, ya que no sólo en el *Fugato* se encuentran los procesos lógicos del desarrollo temático, sino que, además, recurrir al análisis temático desde los motivos, aumentaría la complejidad del análisis y su desglose minucioso en exceso podría promover desviaciones o demasiadas ramificaciones en el reconocimiento formal.

En el esquema de Walker encontramos un análisis expresado ligeramente más completo, mientras que en el de Searle, se puede apreciar un resumen integral de la Sonata, por esta razón, se tomarán las distinciones conceptuales de Walker entre Temas y Sujetos, para abordar las particularidades propias de la transformación temática

Uno de los aportes sobresalientes y determinantes de la sonata, es probablemente la consolidación de la técnica de la transformación temática. Este término inicialmente suele confundirse con el esquema típico de las variaciones, pero se diferencia de la variación tradicional en la medida que los motivos o temas en los que se basa, pueden experimentar cambios drásticos en carácter, para convertirse en temas separados con su propia identidad, desarrollándose constantemente durante su ciclo y contrastando con el tema original; por otro lado, el vínculo se mantiene entre el tema original y sus derivados a lo largo de la composición. En esencia, la unidad implícita en la variación y los temas derivados independientes, son los dos aspectos de la transformación temática, en comparación con la variación tradicional.

Ciertamente, Liszt no fue el primero en emplear esta técnica, Beethoven (en el movimiento final de la novena sinfonía) y Schubert (en la Fantasía del Caminante) la usaron previamente. La influencia directa de Schubert en la obra de Liszt es evidente en la sonata. Alan Walker en su libro *Reflexiones sobre Liszt* (2005), afirma que aquello que es único sobre la sonata, es que no son solo sus cuatro movimientos agrupados en uno, también están compuestas en contra del esquema de forma sonata tradicional - Exposición, desarrollo y re-exposición. De esta manera, Liszt ha compuesto una sonata a través de otra sonata... no solamente sus cuatro movimientos están vinculados, también el material constantemente constituye simultáneamente dos formas sonata.

Analizando los detalles dentro de su arquitectura, se encuentran los 3 motivos y sus temas derivados.

En los primeros 15 compases, Liszt expone tres temas sobre los cuales se construye la sonata. Estos temas son la base de toda la metamorfosis constante durante la obra, ya que fundamentalmente son las fuentes de los cuales los sujetos primarios y secundarios son creados en función de la estructura, tanto de la forma sonata que corresponde a los cuatro movimientos y a su forma general, llamada aquí como “doble función”, según el esquema de Walker.

Tema 1:



The image shows the musical score for Tema 1, marked "Lento assai" and "p sotto voce". The score is written for piano in G major and common time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff begins with a half rest, followed by a dotted quarter note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The bass staff begins with a half rest, followed by a dotted quarter note G3, a quarter note A3, and a dotted quarter note B3. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El tema uno (1) es presentado desde el primer compás; consiste en dos notas sincopadas, seguidas de una escala gitana con movimiento descendente, aportando una impresión pensativa y melancólica (Hamilton 1996, p.36)

Tema 2:



The image shows the musical score for Tema 2, marked "Allegro energico". The score is written for piano in G major and common time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody in the treble staff begins with a half rest, followed by a dotted quarter note G4, a quarter note A4, and a dotted quarter note B4. The bass staff begins with a half rest, followed by a dotted quarter note G3, a quarter note A3, and a dotted quarter note B3. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El tema dos (2) empieza con saltos de octava súbitos que exigen una gran precisión, con un crescendo que lleva al *forte*, seguidos por una blanca con puntillo ligada a un tresillo en movimiento descendente que desemboca en un silencio de negra, dando de esta manera un carácter de tensión y expectativa. (compás 8)

Tema 3:



El tema (3) presenta la repetición de fuertes ataques enérgicos e intimidantes. (Compás.13).

Estos tres temas y la corta transición que aparece posteriormente constituyen la introducción de la forma sonata, en los compases 1 hasta el 31.

En el compás 32, se presenta la exposición. Ha habido un consenso general a partir de los análisis previos, que ha declarado este aspecto formal. En el inicio de la exposición, el sujeto A proviene del tema (2) y (3). En este momento aparece por primera vez Si menor como tónica, para establecerse claramente de forma enérgica y dramática.

Sujeto A:



Este sujeto principal es restablecido al menos tres veces por octavas, seguido por un tema (3) mucho más elaborado, constantemente profundizando en crear y mantener la tensión, mientras que el tema (1) se desarrolla sobre las escalas en la base, para luego repetirse con mayor intensidad, y luego los dos temas conllevan a la consolidación de un clímax que resuelve en la relativa Re mayor, que se establece como sujeto B (compás 105)

La melodía del sujeto B, evoca rítmicamente el tema (2); Alan Walker lo considera una “contra melodía” del tema (2); y la constante reiteración de las corcheas del acompañamiento en la mano izquierda, se basan en el tema (3) (Walker 2005)

Sujeto B:

105 Grandioso

ff

Después de una breve parais del sujeto A, viene la transformación del tema (2) esta vez aumentado, marcado como “*dolce con grazia*”. Esta indicación de carácter prepara la entrada de un nuevo Sujeto C (Compás 153), el cual es una transfiguración del tema (3), esta vez por medio de una disminución (corcheas a negras) y acompañada de tresillos aumentados. Liszt lo marca con la indicación “*cantando espressivo*”, con el cual su carácter tranquilo e íntimo, contrasta claramente con el sujeto B presentado previamente.

Sujeto C:

The image shows a musical score for Subject C. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line is marked "cantando espressivo" and features a melodic line with a first ending bracket and a second ending bracket. The piano accompaniment is marked "l'accompagnamento piano" and includes a piano (pp) dynamic marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

El análisis de Walker considera un grupo secundario de temas en contraste del sujeto A. Agrega los siguientes sujetos en adición a B y C dentro del grupo:

1. *Grandiose* (sujeto B, compás 105)
2. *dolce con grazia*, compás 120
3. *cantando espressivo* (sujeto C, compás 153)
4. *vivamente*, compás 239

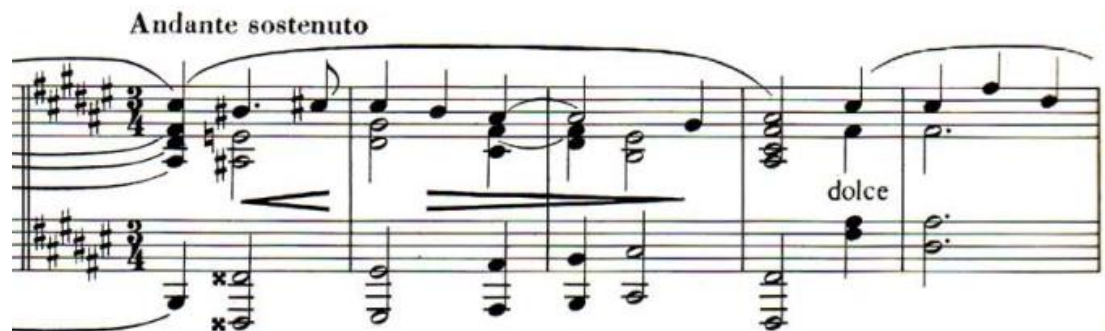
Al parecer, (2) y (4) corresponden a la transformación en curso del tema (2) en la exposición, mas que a sujetos independientes. En los compases 120 (*dolce con grazia*), 161 (*dolce*), 178 (*sempre*), 205 (*Allegro energico*) y 239 (*vivamente*), se pueden observar claramente los pasajes que contribuyen a la transformación constante del tema (2), por esta razón, el resto es parte de la exposición del sujeto A (el cual es establecido en el tema 2). El material en (2) y (4) mostrado anteriormente, no es más prominente que los pasajes basados en el tema 2, simplemente actúan simultáneamente en la re-exposición.

En los compases desde el 153 hasta el 160, podría considerarse un sujeto independiente, ya que está contenido tanto en la exposición y durante la re-

exposición. En una primera instancia, representa un cambio contrastante entre los sujetos A y B, el contraste que existe entre la melodía de carácter dulce y la grandeza de los sujetos previos debe ser tenido en cuenta. Posteriormente, el material contiene elementos claves en las transformaciones temáticas y el desarrollo del carácter, específicamente desde el compás 131 (*agitato*), y el compás 225 (*Incalzando*). Finalmente, Liszt usa este sujeto para alternarlo contra el tema (2) durante la exposición.

El desarrollo de la sonata empieza con un nuevo sujeto D (compás 331), marcado como *Andante sostenuto*. Este sujeto otra de las metamorfosis del tema (2), ahora con un carácter lento, ligero y casi solitario.

Sujeto D:



The image shows a musical score for Subject D, marked "Andante sostenuto" and "dolce". The score is written for two staves, likely piano and violin/viola. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The melody is characterized by a slow, sustained, and gentle character, with a long, sweeping line across the top staff. The bottom staff provides harmonic support with chords and single notes. The word "dolce" is written above the second staff, indicating a soft and sweet quality.

Este carácter se extiende hasta la evocación del tema C, seguido por una aparición del Grandioso (tema B), el cual atiende repetidamente creando probablemente el clímax principal de la obra en el compás 397. Dentro del mismo compás, el acorde de Fa sostenido mayor, que contiene el punto más álgido del clímax, se mantiene

mientras el arpeggio ascendente en la mano izquierda lleva a la repetición del sujeto D aumentado, con un movimiento fluido ascendente y descendente.

44
393 8 poco rall. | - - |

rinforz. assai ff ff fff

397 8 dolce

9

La sección posterior al *Andante sostenuto*, ha sido el centro de importantes debates dentro de la academia, debido a su clasificación dentro de la forma de la sonata. En el compás 460, Liszt propone el Allegro enérgico, el cual se comporta como fuga y se deriva del tema (2) y (3)

465

p

470

p

El tempo rápido y el ritmo en staccato establecen un contraste fuerte con el Andante previo, el cual hace más controversial la manera en que debe ser ubicada esta sección dentro de la estructura general de la sonata. Usando el esquema de Walker, es claro que esta es la única sección que establece las dos formas separadas, la forma sonata de cuatro movimientos y la sonata total; sin esta sección las dos formas serían idénticas. Según Walker, esta sección es la que constituye el propósito de la “doble función”, afirmando que Liszt convierte su “*Fugato*” tanto en un tercer movimiento y una extensa transición de regreso a la re-exposición” (Walker 2005). Por otro lado, la perspectiva de Hamilton ocasiona dudas al afirmar que “la sección puede ser tanto un desarrollo o una parte de una re-exposición fuera de la tónica, un scherzo, o no, dependiendo de la reacción a esta pincelada de genio” (Hamilton 1996). Este tipo de aproximaciones se hacen más frecuentes dentro de los análisis armónicos, en donde la perspectiva es crucial en el reconocimiento de la funcionalidad armónica, la complejidad existente en la sonata dificulta reconocer los puntos de ubicación de las áreas tonales, dando ambigüedad e incluso subjetividad a las aproximaciones de clasificación de los acordes, evidenciando de esta manera la máxima expresión del lenguaje tonal llevado al extremo.

La re-exposición de la sonata empieza en el compás 553, en donde el sujeto A se repite de igual manera al compás 32, en la tónica Si menor. Comparada con la longitud de la exposición de aproximadamente 300 compases, la re-exposición es apenas la mitad, pero con una elaboración mucho más compleja del sujeto B y C. Intuitivamente desde la percepción, el clímax final se alcanza en el compás 710, en donde Walker hace énfasis en la importancia de un silencio lo suficientemente largo, parece ser el fin natural de la recomposición de todos los temas principales, por esta razón, el compás 711 marca el inicio de la coda. De la manera cómo se ubica en el diagrama de Walker, la coda empieza en el compás 682, en el *Prestissimo* que lleva al *Grandioso* Sujeto B y posteriormente al clímax final en el compás 710. A pesar

de esta aparente claridad, continúa siendo objeto de análisis y cualquier certeza conlleva gran dificultad en su formalización.

Con base en el manuscrito original, Liszt realizó cambios drásticos hacia el final de la sonata, reemplazando el imponente y fuerte final original por el que vemos ahora en el *andante sostenuto*, seguido de una combinación de los tres temas iniciales, meticulosamente desarrollados en un orden revertido para alcanzar una forma simétrica en la estructura. El tema 1, tema 2 y tema 3, son ahora dispuestos en espejo, empezando desde el tema 3 (compás 729), tema 2 (compás 737) y tema 1 (compás 750). Haciendo eco de la introducción de la forma sonata con un cierre tranquilo, da coherencia al empezar con el *Andante sostenuto* (sujeto D) en el compás 711. A partir de esta sección puede reconocerse el inicio de la coda, debido a su carácter y a su estructura.

Otro aspecto de gran importancia en la obra es el apartado narrativo, el cual ha sido objeto de estudio de varios teóricos, entre ellos Kenneth Hamilton, quien realizó un recorrido detallado de la sonata. Uno de sus apuntes importantes fue la manera como los temas están vinculados estrechamente entre sí, a partir de la técnica de la repetición.

Como se mencionó anteriormente, la primera página de la partitura presenta los 3 temas principales. Hamilton afirma que la nota Sol, sincopada y repetida dos veces, inicia el descenso en el modo frigio y las escalas gitanas del tema 1, posteriormente funciona como la nota inicial del tema 2, de la cual como su última nota también da inicio a las fuertes repeticiones del tema 3. De esta manera, el punto de partida de cada nuevo tema surge de la nota pivote que completa el tema previo, enlazando de esta manera unidades contrastantes en un flujo continuo. (Hamilton 1996)

Esta técnica fue usada por Brahms en los primeros compases de la Sinfonía No. 3,



en la cual él representa el famoso F-A \flat -F motto (Frei aber froh), y usa el último fa de la escala como el comienzo del tema principal.

Este patrón se evidencia de forma sobresaliente en la sonata; además, cumple perfectamente el propósito formal de conducir los temas simultáneamente, siendo este, uno de los aspectos más importantes de la transformación temática.

Entre el compás 31 y 32, la introducción del primer sujeto (a), empieza con la tónica Si en el compás 32, el cual es la nota final de la escala en el pulso previo. El compás 30-31 evoca el tema 3, con fuertes acentos en el "rinforzando", como un gesto de preparación que crea gran expectativa dirigida a la introducción del nuevo tema.



En el compás 104-105, vemos como el tema 1 crea una particularidad al repetirse a sí mismo descendiendo hacia el registro grave, en la mano derecha los ataques fuertes llegan hasta La, dando paso al inicio del Grandioso (sujeto B); La construcción y constitución del carácter contrastante entre menor y su resolución en el modo mayor, se convierte en uno de los momentos más majestuosos de la obra.

101 *poco rall.*
molto cresc.
marcatissimo

105 **Grandioso**
ff

En los compases 330-331, en donde el desarrollo inicia, el *Andante Sostenuto* se introduce a partir de un degradé tonal, desde el cierre del tema 3, tranquilamente haciendo eco en el registro grave, dirigiéndose a la primera nota del nuevo sujeto (D).

324 *ritenuto molto*
poco a poco dim. - *pp*

329 **Andante sostenuto**
una corda *ppp*
dolce

Otro aspecto importante de la transformación temática radica en que los elementos temáticos pasan por variaciones drásticas, a través de varias técnicas, como variaciones rítmicas y melódicas a partir de aumentación, disminución, inversión, transposición y retro-gradación. El tema original cambia constantemente, centrándose en su transformación en nuevos temas, sin perder la conexión con su núcleo. La esencia de dicha transformación es construir un carácter contrastante del tema original, así no solamente permite al compositor expresar un componente narrativo, sino también le permite satisfacer su propósito estructural de involucrar la totalidad del material en una forma integral, desde el desarrollo de los temas derivados. La efectividad y eficiencia de la técnica de Liszt es impecable, de manera que incluso para el oído promedio, y sin profundizar en detalles técnicos en su escucha analítica, los temas presentados y sus cambios constantes son evidentes e impresionantes.

Podemos tomar el tema 2, que es el que más sobresale, en los compases 8-13, su aparición en el comienzo del score se lleva a cabo con una entrada fuerte y desafiante que genera tensión. (Searle 1987)

The image shows a musical score for two staves, likely piano and violin. The tempo is marked "Allegro energico". The score begins with a rest on the first staff, followed by a series of notes. The second staff starts with a rest, then a series of notes. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The dynamic marking "f" (forte) is present. There are also markings for "p" (piano) and "v" (vibrato). The score includes a triplet of notes in the second staff.

Empezando en el compás 123, después del *Grandioso*, el tema está casi completamente transformado en medio de un carácter tranquilo y sobrio, cambiando hacia el sujeto C que se aproxima desde la transformación dada por aumentación.

The image shows a musical score for piano, measures 123 to 129. The score is in G major and 3/4 time. Measure 123 is marked "dolce con grazia" and "pp". A yellow box highlights a sixteenth-note figure in the right hand of measure 124. The score continues through measure 129.

Vale la pena notar que el patrón del compás 124, el cual se introduce aquí por primera vez y es usado a través de la obra más adelante, actúa como una especie de coordenada en otras variaciones similares del tema 2, dando un tono apacible a diferencia de su carácter original desafiante.

Continuando con el “*Cantando espressivo*” del sujeto C, el tema continúa con el flujo melódico, ahora usando un patrón rítmico diferente, empezando en el compás 161, aquí podemos ver la “coordenada” mencionada anteriormente.

161 dolce cresc.

167 poco rall. rall.

a tempo

En el compás 179, vemos como en este pasaje del tema 2, se desarrolla simultáneamente junto al sujeto C, a pesar de que aún se encuentre en la exposición de la estructura general.

179 8 5 2 4 5 2 5 2 3 1 sempre pp

183 8

En el compás 205, a medida que se va intensificando el carácter en su camino hacia el clímax de la exposición, se puede reconocer la apasionada aparición del tema 2, que posteriormente se repite en el compás 523 y da paso al inicio de la re-exposición.

The image shows a musical score for measures 205 to 208. The tempo is marked "Allegro energico". Measure 205 starts with a fortissimo (ff) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. Measure 208 begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment.

En el compás 238, emerge la melodía que se dirige al clímax del compás 297, con el cierre del tema 2 claramente ejecutado por la mano derecha. (Hamilton 1996)

The image shows a musical score for measures 238 to 241. Measure 238 starts with a decrescendo (dim.) dynamic. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 241 begins with a piano (p) dynamic and is marked "p vivamente". The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. The score includes fingering numbers (1-4) and an 8-measure rest in the right hand.

Hacia el compás 319, en la medida que la calma va estableciéndose en su aproximación al *Andante sostenuto*, el tema 2 es aumentado con una serie de acordes acompañados por el tema 3, que sutilmente se desvanece en el fondo.

41

319 *f*

324 *ritenuto molto* *poco a poco dim.* *pp*

En el compás 582, mientras la re-exposición se dirige a su clímax, el tema 2, en combinación con el tema 1, se transforma violentamente hacia el tema 3.

52

582 *stringendo* *simile* *sempre più rinforz.* *8* *ff precipitato*

Finalmente, en el compás 682, el tema 2 sufre una de sus transformaciones más explosivas y apoteósicas, dando como resultado uno de los pasajes más desafiantes técnicamente de la sonata por las octavas que deben ejecutarse en tempo *prestissimo* tanto en la mano derecha como en la izquierda.

Con base en lo anterior, podemos concluir que, aunque Liszt no es el creador de la transformación temática, indudablemente es el compositor que con maestría la perfeccionó durante el romanticismo, especialmente en esta sonata, la cual de manera magnífica contiene estos grandes aportes a la técnica, el lenguaje instrumental y la estética artística. Por esta razón se posiciona como uno de los núcleos fundamentales dentro de la historia de la música, desde su estreno, contando con diversas interpretaciones que potencian y enriquecen las aproximaciones a la obra, desde su ejecución y en su percepción, sin dejar de ser asombrosas en medio de sus diferencias.

8. ELEMENTOS COMUNES ENTRE LA SONATA OP. 101 DE LUDWIG VAN BEETHOVEN Y LA SONATA EN SI MENOR DE FRANZ LISZT

La relación musical existente entre Beethoven y Liszt es un hecho que no se puede negar. Liszt fue un aclamado intérprete de la obra de Beethoven. No es desatinado pensar que el compositor húngaro haya realizado exhaustivos análisis a las sonatas y sinfonías del alemán y que, como resultado, la influencia beethoveniana se hiciera presente en la producción de Liszt. Por su parte, Beethoven se constituyó en una figura de cuya influencia prácticamente ningún compositor posterior se pudo librar.

Tanto en la Sonata opus 101 de Beethoven como en la Sonata en Si menor de Liszt, la idea de una obra en gran formato unida cíclicamente está clara. Aunque en la sonata del alemán cada movimiento se puede llegar a sentir como una pieza independiente de las otras, el compositor se encarga de recordar que su obra es una sola mediante la inserción del tema del primer movimiento después del Adagio. El oyente podría esperar que esta aparición del primer movimiento continuase su curso normalmente, pero se ve sorprendido por los silencios inesperados y la sucesión de trinos que llevan al cuarto movimiento. Estos pocos compases bastan para que la sensación de unidad completa sea efectiva. Aunque si bien en Liszt esta sensación es transmitida mediante el excelente uso de la transformación temática, un escenario similar se puede percibir en el compás 454 de la Sonata en Si Menor, donde pareciera que el compositor decide retornar completamente al inicio de la obra, como Beethoven, pero lo que sigue es completamente diferente y novedoso.



Compás 454-59

Es precisamente esta aparente “re-exposición” lo que hace difícil ubicar la sección fugada posterior dentro la forma sonata.

La presencia de una fuga en es un elemento común de ambas sonatas y representa un punto de interés importante a la hora de realizar un análisis. En Beethoven el estilo imitativo y contrapuntístico presente en toda la sonata llega a su estado más avanzado en forma de fuga, la cual cumple la función de ser el desarrollo de la forma sonata del cuarto movimiento. Si tenemos en cuenta la perspectiva de Hamilton que considera la fuga en Liszt como un posible desarrollo (Hamilton 1996), se puede decir que en ambas obras esta sección fugada cumple un rol parecido, aunque en esta última la función de esta sección sigue siendo ampliamente debatida y estudiada por los académicos. Sin embargo, es sobresaliente que ambos compositores decidieran mirar un poco al pasado y demostrar su maestría al incluir una fuga en sus sonatas, sonatas que fueron compuestas cuando eran ya respetados y musicalmente maduros.

La explotación recursiva de un tema es un aspecto que difiere en cada compositor en sus respectivas sonatas. Ya se mencionó como Liszt hace gala de sus habilidades en la transformación temática, donde cada tema sufre una metamorfosis tan profunda que cambia su carácter radicalmente. Beethoven no hace uso de este recurso, pero demuestra su creatividad y genialidad al usar un tema o un motivo para unificar toda una estructura musical y a la vez generar variedad. Ambos métodos, aunque diferentes, persiguen una misma idea: dar solidez y coherencia a una obra de gran dimensión. La recursividad que demuestran poseer ambos compositores logra este objetivo y hace que el oyente sienta que lo que escucha le es familiar.

Se puede concluir que pese a ser obras fundamentalmente distintas (en estilo, demandas técnicas, carácter, forma, uso de recursos pianísticos) la posibilidad de establecer lazos entre ambas obras existe, recordando que están clasificadas dentro de un mismo género que comparte rasgos en común: la Sonata.

9. CONCLUSIONES

La Sonata es un género fundamental dentro de la historia de la música occidental y en la literatura para piano ocupa un lugar de la mayor importancia. Beethoven es uno de sus más grandes exponentes y Liszt, aunque no fue prolífico en este género, escribió una de las más famosas e influyentes de todos los tiempos.

Cada compositor le ofreció un tratamiento diferente, pero podemos establecer elementos en común que vienen determinados por su clasificación dentro del mismo género.

Las diferencias entre ambas sonatas son de variada índole. Elementos estilísticos, estructurales, interpretativos, técnicos y de carácter entran en juego. La ejecución de cada sonata tiene sus propios requisitos y requiere un previo acercamiento a la literatura de cada compositor para poder abordarlas con la debida preparación. No hay que olvidar que ambas pertenecen a un período de absoluta madurez musical.

Las sonatas tienen sus dificultades particulares y no se consideran obras sencillas, pero conocer a fondo la estructura de cada una permite ampliar y enriquecer la concepción, la comprensión y el conocimiento, contribuyendo a la realización de una buena interpretación basada en criterios bien fundamentados.

BIBLIOGRAFÍA

CLARO, Samuel. *Sobre los orígenes del término sonata*. Columbia University. New York. Agosto, 1963.

CANTOS, Marta. *La forma sonata* (2011). Recuperado de academia.edu/19422820/La_forma_sonata_Nov_2011

DE LA GUARDIA, Ernesto. *Las Sonatas para piano de Beethoven*. Ricordi Americana S.A.E.C. 1947

ROSEN, Charles. *Las Sonatas para Piano de Beethoven*. Alianza Editorial. Madrid. 2005.

SEARLE, Humphrey. *Liszt*. Muchnik Editores. Barcelona. 1987

HAMILTON, Kenneth. *Liszt: Sonata en Si menor*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge University Press. 1996

WALKER, Alan. *Reflexiones sobre Liszt*. Cornell University Press, 2005.