

**ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA SONATA OP. 31 NO. 2 EN RE MENOR
“TEMPESTAD” DE LUDWIG VAN BEETHOVEN**

MARÍA ALEJANDRA BULLA CLAVIJO

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE ARTES
CARRERA DE ESTUDIOS MUSICALES
ÉNFASIS EN INTERPRETACIÓN, PIANO
BOGOTÁ D.C.
2016**

TABLA DE CONTENIDO

OBJETIVOS	iv
Objetivo general	iv
Objetivos específicos.....	iv
CONTEXTO: VIENA EN EL CAMBIO DE SIGLO, BEETHOVEN EN VIENA	1
MARCO TEÓRICO: TEORÍA DE LA FORMA SONATA	3
PRIMER MOVIMIENTO	6
Estructura formal.....	6
Materiales.....	6
Consideraciones para la interpretación	9
SEGUNDO MOVIMIENTO	11
Estructura formal.....	11
Materiales.....	11
Consideraciones para la interpretación	12
TERCER MOVIMIENTO	15
Estructura formal.....	15
Materiales.....	15
Consideraciones para la interpretación	15
TRANSFORMACIÓN	20
SONATA: RELACIONES FORMALES	26
CONCLUSIONES	28
EPÍLOGO	29
BIBLIOGRAFÍA	30
ANEXOS	

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1: Ludwig van Beethoven, Sonata Op. 31 no. 2, Primer movimiento, cc. 1-6. Primera presentación de los dos motivos principales de la sonata	6
Figura 2: Primer movimiento, cc. 21-22. Aparición del motivo <i>a</i> en <i>T</i>	7
Figura 3: Primer movimiento, cc. 99-100. Aparición del motivo <i>a</i> en el desarrollo.....	7
Figura 4: Primer movimiento, cc. 43-45. Aparición del motivo <i>b1</i> en <i>T</i>	8
Figura 5: Primer movimiento, cc. 69-71. Aparición del motivo <i>b1</i> en <i>S</i>	8
Figura 6: Primer movimiento, cc. 77-79. Aparición del motivo <i>b1</i> en <i>Cl</i>	8
Figura 7: Primer movimiento, cc. 21-24. Aparición de los motivos <i>a</i> y <i>b2</i> en <i>T</i>	8
Figura 8: Primer movimiento, cc. 55-57. Aparición del motivo <i>b2</i> en <i>T</i>	9
Figura 9: Primer movimiento, cc. 63-65. Aparición del motivo <i>b2</i> en <i>S</i>	9
Figura 10: Primer movimiento, cc. 3-4. Interpretación de la ligadura en el motivo <i>b1</i>	10
Figura 11: Segundo movimiento, cc. 1-5. Aparición del motivo <i>b1</i> en <i>P</i>	11
Figura 12: Segundo movimiento, cc. 18-19. Aparición del motivo <i>b2</i> en <i>T</i> . Fraseo del motivo	12
Figura 13: Segundo movimiento, cc. 30-32. Aparición del motivo <i>a</i> en <i>S</i> (salto de sexta menor ascendente). Fraseo del motivo.....	12
Figura 14: Segundo movimiento, cc. 1-5. Uso de las dinámicas en <i>P</i> e interpretación de la ligadura en el motivo <i>b1</i>	13
Figura 15: Segundo movimiento, cc. 24-25. Fraseo del motivo <i>b2</i> en <i>T</i> (motivo modificado) ..	14
Figura 16: Tercer movimiento, cc. 1-2. Aparición del motivo <i>a</i> en <i>P</i> . Fraseo y utilización del pedal derecho en el motivo <i>a</i> en <i>P</i>	15
Figura 17: Tercer movimiento, cc. 43-44. Aparición del motivo <i>b1</i> en <i>S</i> . Interpretación de la ligadura y utilización del pedal derecho en el motivo <i>b1</i>	16
Figura 18: Tercer movimiento, cc. 30-31. Fraseo del motivo <i>a</i> en <i>T</i>	17
Figura 19: Tercer movimiento, cc. 95-97. Fraseo del motivo <i>a</i> en el desarrollo	17
Figura 20: Tercer movimiento, cc. 110-112. Fraseo del motivo <i>a</i> en el desarrollo	17
Figura 21: Tercer movimiento, cc. 350-354. Aparición e interpretación del motivo <i>a</i> en la coda	18
Figura 22: Tercer movimiento, cc. 67-68. Acentos en el motivo <i>b2</i> en <i>Cl</i>	19

Figura 23: Tercer movimiento, cc. 17-21 y 231-235. Comparación entre las transiciones de la exposición y la recapitulación.....	22
Figura 24: Primer movimiento, cc. 159-162. Uso de arpegios quebrados en <i>T</i> de la recapitulación.....	24
Figura 25: Segundo movimiento, cc. 51-52. Uso de arpegios quebrados en <i>P</i> de la recapitulación.....	24
Figura 26: Tercer movimiento, cc. 245-250. Uso de arpegios quebrados en <i>T</i> de la recapitulación.....	24

OBJETIVOS

Objetivo general

Crear una propuesta interpretativa de la Sonata Op. 31 no. 2 de Ludwig van Beethoven, basada en el análisis formal y motivico de la obra. En esta propuesta serán descritos los elementos comunes a los tres movimientos, mostrando cómo se transforman y permiten entender a la Sonata completa como un ciclo, e incorporando los resultados del análisis a la interpretación de la obra.

Objetivos específicos

1. A partir de un análisis formal y motivico, caracterizar los elementos comunes presentes en los tres movimientos de la sonata, que permitan dar unidad al entendimiento de la sonata como un ciclo.
2. A través del análisis formal de los tres movimientos, caracterizar el aspecto dramático de cada uno de ellos, para mostrar la narrativa que conduce la sonata completa.
3. Mostrar las relaciones entre el análisis y la interpretación, a través de los resultados del análisis musical, entendidos como consideraciones para la interpretación.
4. Establecer relaciones entre los métodos utilizados en la práctica analítica y la toma de decisiones interpretativas.

CONTEXTO: VIENA EN EL CAMBIO DE SIGLO, BEETHOVEN EN VIENA

En la transición entre los siglos XVIII y XIX Viena estaba experimentando un proceso de crecimiento muy rápido, porque desde mediados del siglo XVIII, había sido elegida como la ciudad de residencia (*Residenzstadt*) de la dinastía Habsburg, cuyos territorios incluían lo que en la actualidad pertenece a Austria, Bohemia, Moravia, Hungría, Transilvania, Croacia, y la mayor parte de Lombardía y Bélgica; estos territorios se conocían como la “Monarquía Austriaca” (Antonicek, 2016).

Además del dirigente de la Monarquía, en Viena también vivía el Sacro Emperador Romano, una de las figuras más importantes de la sociedad cristiana de la época. La presencia de estas dos figuras de poder en Viena hizo que la ciudad se convirtiera en uno de los centros políticos más importantes de Europa en los inicios del siglo XIX, además, la creciente actividad política de Viena también causó impacto en su vida cultural pues los nobles que visitaban la ciudad, al ser de diversos orígenes, hicieron posible el enriquecimiento de la vida musical de Viena (Antonicek, 2016).

Para los músicos, vivir en Viena representaba grandes ventajas: desde las últimas décadas del siglo XVIII, la industria de la música impresa estaba creciendo constantemente y como consecuencia el público estaba más cerca de las creaciones más recientes de los compositores activos. Por otro lado la producción de los *pianoforti* de más alta gama, de marcas como Stein y Graf, estaba concentrada en Viena (Antonicek, 2016).

Por estos factores, muchos compositores encontraron en Viena la oportunidad perfecta para desarrollar sus carreras musicales, en medio de un público cada vez más educado en aspectos relacionados con la música. Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven, los tres compositores más representativos del periodo Clásico, se trasladaron a Viena en sus respectivos momentos buscando el florecimiento de su actividad como músicos.

Ludwig van Beethoven llegó a Viena en 1792, y hacia 1801 estaba atravesando por un periodo en que dos de los aspectos más importantes de su vida se encontraban en contraposición, lo cual manifestaba en las cartas a sus amigos: por un lado, su carrera estaba en uno de sus puntos más altos pues se encontraba componiendo muchas obras al mismo tiempo, las editoriales competían por sus publicaciones y tenía un sueldo fijo asegurado por algunos años más (por parte del príncipe Lichnowsky); pero por otro lado su sordera de la cual era cada vez más consciente y era imposible de negar, no presentaba mejora. Los estados de ánimo inestables y en permanente cambio, parecían ser el estado habitual de Beethoven en ese momento (Kerman, 2016).

En la primavera de 1802 Beethoven partió a Heiligenstadt -una aldea a las afueras de Viena- motivado por sus problemas de salud, pues pensaba que pasar más tiempo en el campo le causaría mejoras. En Heiligenstadt terminó la Sinfonía no. 2, las tres sonatas para violín Op. 30, las

bagatelas Op. 33, y probablemente las dos primeras de las sonatas para piano Op. 31 (Kerman, 2016).

Como su estadía en Heiligenstadt no representó ninguna mejora para su salud, en octubre de 1802 Beethoven decidió que debía volver a Viena, y mientras preparaba su regreso a la ciudad escribió una carta dirigida a sus hermanos conocida como el “Testamento de Heiligenstadt”. En este testamento (con fechas del 6 al 10 de octubre de 1802) -cuyo contenido es una descarga de los sentimientos de desesperación que vivía en ese momento- declaró que aunque ya había descartado el suicidio como una opción, estaba preparado para la muerte cuando esta quisiera llegar (Kerman, 2016).

Con alegría me dirijo hacia la muerte. Si viene antes de que tenga la oportunidad de desarrollar todas mis aptitudes artísticas, a pesar de mi duro destino, será muy pronto y probablemente querré que sea más tarde, sin embargo estaré feliz, pues ¿no me libraré de mi estado de sufrimiento sin fin? Ven cuando quieras, te enfrentaré con coraje. Adiós, y cuando muera no me olviden completamente, merezco esto de ustedes porque a lo largo de mi vida los pensé muchas veces, y en cómo hacerlos felices. Entonces, séanlo (Beethoven, 1802 en Shedlock, 1972: 40 TDA).

Este testamento es el epílogo de la vida de Beethoven -aunque fue escrito muchos años antes de su muerte- pues son las últimas palabras que quiso que el mundo escuchara por parte de él¹. En ese momento, Beethoven no sabía si iba a seguir viviendo, pero tenía la certeza de que más años de vida, serían años de cambio, años de música que se iba a convertir en la prueba de su transformación.

En los años que siguieron a este episodio de su vida, Beethoven escribió algunas de sus obras más reconocidas, las cuales tienen una nueva temática común: el heroísmo (Kerman, 2016). La sinfonía no. 3 “*Eroica*” (1803), la sonatas op. 53 “*Waldstein*” (1803) y op. 57 “*Apasionata*” (1804), y los cuartetos op. 59 -dedicados al conde Rausmovsky- (1806), dan cuenta del nuevo momento en la vida de Beethoven, un compositor que aún en los momentos más difíciles, estaba dispuesto a enfrentar a la muerte con coraje.

¹ En el Testamento de Heiligenstadt, Beethoven le pidió a sus hermanos, que cuando él muriera, le solicitaran al profesor Schmidt que explicara la enfermedad que sufría, y a esta descripción anexaran el testamento que les estaba escribiendo, para intentar que el mundo se reconciliara con él, después de su muerte.

MARCO TEÓRICO: TEORÍA DE LA FORMA SONATA

La forma sonata es “el principio de forma musical o tipo de forma, más importante desde el periodo Clásico hasta el siglo XX” (Webster, 2016 TDA). A pesar de que el término “forma sonata” no se comenzó a utilizar hasta aproximadamente 1820, entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, esta estructura era la más utilizada en los primeros movimientos de sonatas, sinfonías y piezas de música de cámara, aunque su uso no era exclusivo de los primeros movimientos (Darcy y Hepokoski, 2006).

La forma sonata no es una serie de reglas de “libro de texto” ni un esquema fijo. Más bien es una constelación de procedimientos normativos y opcionales que son flexibles en su realización: un campo de directrices que permiten y restringen, aplicadas en la producción e interpretación de una forma familiar de composición (Darcy y Hepokoski, 2006: 15 TDA).

Como lo mencionan Warren Darcy y James Hepokoski en su libro *Elements of Sonata Theory* (2006), la forma sonata no se restringe a un procedimiento exclusivo en su realización, y ha estado expuesta a distintas modificaciones de acuerdo con el compositor y el momento en que ha sido utilizada; las características esenciales de la forma, sin embargo, han permanecido y es por eso que es posible reconocer una “forma sonata”.

Gráfica no. 1: Estructura general de la forma sonata.



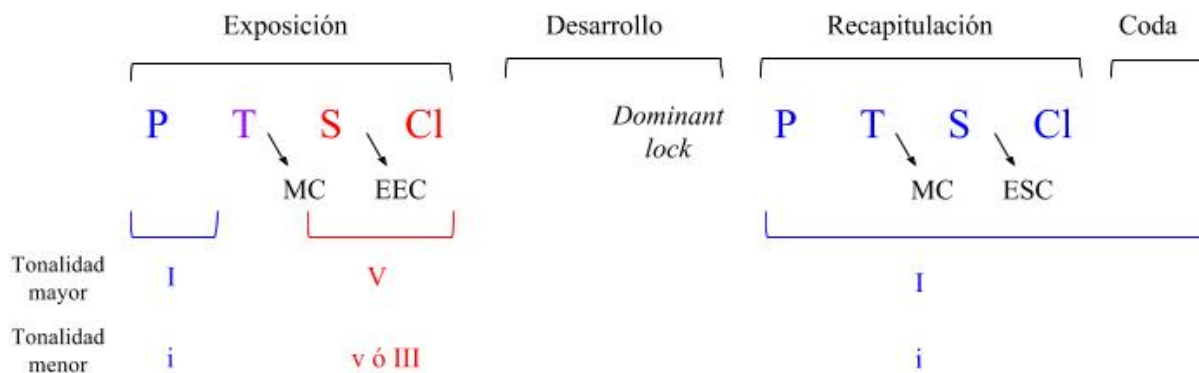
Una forma sonata convencional presenta tres partes que se agrupan en dos grandes secciones como se muestra en la Gráfica no. 1. William Caplin, en su libro *Classical Form* (1998), expone que desde la organización tonal y funcional, una forma sonata es análoga a una forma ternaria pequeña, donde las tres grandes funciones de la forma sonata, corresponden a cada una de las partes de una forma ternaria pequeña (o binaria redondeada). Cada una de estas partes (exposición, desarrollo y recapitulación) tienen unos comportamientos internos específicos que serán explicados a continuación². Estas secciones internas (en adelante, llamadas funciones formales) son mostradas en la Gráfica 2.

La exposición de una forma sonata debe cumplir dos funciones: una tonal y una temática y textural. La función tonal es presentar la tonalidad principal de la obra y después generar una cadencia en una tonalidad secundaria. En obras en tonalidad mayor, la tonalidad secundaria suele ser la dominante (V), mientras que en tonalidad menor la modulación ocurre a la relativa mayor (III) o al quinto grado menor (v). La función temática y textural de la exposición, es una función retórica, es decir, la sucesión de funciones formales presentadas en esta, permiten organizarla y mostrar una

² Utilizando la terminología propuesta por Darcy y Hepokoski en su libro *Elements of Sonata Theory* (2006).

serie de eventos que sirven como punto de referencia para entender lo que sucederá después en el desarrollo y la recapitulación. A esta sucesión de eventos se le conoce como una *rotación* (Darcy y Hepokoski, 2006: 16-18).

Gráfica no. 2: Funciones formales de la forma sonata.



La primera rotación inicia con el *primer tema* (*P*) el cual tiene la función de presentar la tonalidad principal de la pieza. A esta sección le sigue la *transición* (*T*), que es una zona de *ganancia de energía* (EG^3) dirigida, normativamente, a la *cesura medial* (MC^4), una breve ruptura de la textura construida sobre la dominante (de la tonalidad principal o de la tonalidad secundaria).

De acuerdo con su comportamiento temático, las transiciones pueden ser clasificadas en dos grupos: transiciones dependientes y transiciones no dependientes. Las transiciones dependientes hacen uso de materiales o ideas expuestas en *P*; en las transiciones no dependientes es presentado un nuevo tema contrastante con respecto a *P* (Darcy y Hepokoski, 2006: 95). La cesura medial en la cual se presenta una pausa general en todas las voces es el caso normativo, sin embargo, hay otros casos en los que se sugiere una pausa, pero una o más voces de la textura siguen sonando, este evento se conoce como *relleno de la cesura medial* (CF^5). La cesura medial es el evento textural que divide a la exposición en dos partes, y cuando esta no se presenta, se habla de una *exposición continua*.

Después de la cesura medial, se presenta el *segundo tema* (*S*), el cual se encuentra en la tonalidad secundaria, y cuyo objetivo es generar una cadencia auténtica perfecta en esa nueva tonalidad; esta cadencia se conoce como *cadencia esencial para la exposición* (EEC^6). Después de esta cadencia, se pueden presentar uno o más temas adicionales (no en todas las formas sonata se presentan) cuya función es prolongar y reforzar a la tonalidad secundaria presentada en el segundo tema; se habla,

³ Se conservan las siglas de su nombre en inglés: *energy gain*.

⁴ Se conservan las siglas de su nombre en inglés: *medial caesura*.

⁵ Se conservan las siglas de su nombre en inglés: *caesura fill*.

⁶ Se conservan las siglas de su nombre en inglés: *essential expositional closure*.

en este caso, de *tema o temas de cierre* (*Cl*⁷). En algunos casos, al final de la exposición se puede presentar una *retransición* (*RT*), que prepara armónica y tonalmente la repetición de la misma o el paso al desarrollo.

El desarrollo es la zona de mayor fluctuación en una forma sonata, con cambios tonales frecuentes, generando una sensación de inestabilidad en comparación con la exposición y la recapitulación. Generalmente el desarrollo finaliza con una dominante activa, es decir, que el V es presentado como un acorde y no como una tonalidad, siendo la última cadencia una semicadencia en la tonalidad principal, la cual puede estar prolongada con un evento conocido como *dominant lock*. Desde el punto de vista temático, el desarrollo retoma elementos presentados en la exposición, incluso en el mismo orden en el cual sucedieron anteriormente. Es posible que aparezcan todos los elementos (rotación completa) o solo algunos de ellos, en este caso es más común que se presenten los temas de la primera mitad de la exposición: *P* y *T* (Darcy y Hepokoski, 2006: 18-19).

La recapitulación presenta el mismo orden retórico de la exposición (*P*, *T*, *S* y *Cl*), y es el espacio donde se resuelve la tensión tonal generada en la exposición, mostrando en la tonalidad principal las funciones formales que originalmente no se habían presentado en la tónica: *S* y *Cl*. En la recapitulación se presenta una cadencia auténtica perfecta en la tonalidad principal, que es el punto paralelo a la cadencia esencial para la exposición, y se denomina *cadencia esencial para la estructura* (*ESC*⁸), la generación de esta cadencia representa el objetivo tonal de la forma sonata completa (Darcy y Hepokoski, 2006: 20). Después de *Cl*, se puede o no presentar una coda cuya presencia no afecta al funcionamiento de la forma sonata.

Las funciones formales anteriormente mencionadas no siempre se diferencian claramente, pues hay zonas que no se pueden clasificar exclusivamente como parte de una función formal o de otra. Para describir casos como este, en los libros ya mencionados *Classical Form y Elements of Sonata Theory*, se utiliza el símbolo \blackrightarrow , que representa “transformación” a nivel formal: “El símbolo \blackrightarrow representa “convertirse en”, y denota una reinterpretación en retrospectiva de una función formal” (Caplin, 1998: 47)⁹. Este símbolo será utilizado en la siguiente investigación en los casos en que se presente transformación de una función formal en otra.

⁷ Por su nombre en inglés: *Closing themes*.

⁸ Se conservan las siglas de su nombre en inglés: *essential structural closure*.

⁹ William Caplin hace un reconocimiento a Janet Schmalfeldt por la recomendación para utilizar este símbolo con el propósito anteriormente explicado. Igualmente, menciona que en determinados casos este símbolo también puede ser utilizado para mostrar reinterpretaciones en retrospectiva de armonía, tonalidades y cadencias.

PRIMER MOVIMIENTO

Largo – Allegro

Estructura formal

Forma: Sonata (ver Anexo no. 1).

Materiales

Los tres movimientos de esta sonata están contruidos a partir de dos motivos, los cuales son presentados en los seis primeros compases del primer movimiento.

Figura 1: Ludwig van Beethoven, Sonata Op. 31 no. 2, Primer movimiento, cc. 1-6. Primera presentación de los motivos principales de la sonata.¹⁰

En los dos primeros compases es presentado un arpeggio ascendente de una acorde mayor en primera inversión y en posición melódica de octava, formando un intervalo de sexta menor entre las voces externas. Este es el primer motivo de la sonata y será llamado motivo *a* (Figura 1). En el primer movimiento se enfatiza el arpeggio característico del motivo, pero no necesariamente delimitado por el intervalo de sexta menor mencionado anteriormente. Este comportamiento se hace evidente principalmente en *T* (Figura 2) y en el desarrollo (Figura 3). En los otros dos movimientos de la sonata, por el contrario, se hace uso extensivo del intervalo de sexta menor ascendente, mientras que el arpeggio pasa a un segundo plano.

En los cc. 3-6 la melodía está construida a partir de un intervalo predominante que es la segunda descendente, formando el segundo motivo de la sonata que será denominado motivo *b*. El motivo *b* tiene a su vez dos variantes: la primera, *b1*, es mostrada en los cc. 3-5; las segundas descendentes que la conforman se encuentran ligadas por parejas y forman una línea de grados conjuntos descendentes dentro de una quinta. En la segunda variante, *b2*, los intervalos de segunda están

¹⁰ Todas las gráficas que serán utilizadas en la presente investigación pertenecen a la Sonata Op. 31 no. 2 en Re menor de Ludwig van Beethoven, por lo tanto, a partir de la Gráfica no. 2 no serán incluidos el nombre de la sonata y el compositor en el título de la misma; serán especificados el movimiento y números de compases representados en la gráfica, así como una breve descripción de aquello que se muestra en la misma.

formando un doble bordado alrededor de una nota central. Estas variantes son mostradas en la Figura 1.

Figura 2: Primer movimiento, cc. 21-22. Aparición del motivo *a* en *T*.



Figura 3: Primer movimiento, cc. 99-100. Aparición del motivo *a* en el desarrollo.



El motivo *b1* está presente en el fragmento comprendido entre los cc. 21 y 87 (*T* → *S* → *Cl*), agrupado por los procesos de transformación que se dan entre las funciones formales presentes en esta sección. Específicamente, el motivo se encuentra en la segunda parte de *T* (entre los cc. 41-55), en el consecuente de *S* (entre los cc. 69-74) y en *Cl* (cc. 77-87). En *T*, a pesar de que el contorno melódico no es exactamente igual al de la presentación original (configurando una quinta justa descendente), sí se conserva la idea de una línea melódica descendente formada por parejas de segundas ligadas, también descendentes (Figura 4). En *S*, la mano derecha presenta el motivo de segundas descendentes; en este caso, sin embargo, la línea melódica descendente está dividida en dos registros (que funcionan como pregunta y respuesta), y conservan la misma articulación de las segundas ligadas (Figura 5). Finalmente, en *Cl*, aunque no están presentes las segundas articuladas por parejas ligadas, sí se presenta la línea melódica simplificada que configura una quinta justa descendente en figuración de blanca (Figura 6).

El motivo *b2* está presente en *T* y *S*. En la primera parte de *T* (entre los cc. 21 y 28), en la cual hay un constante diálogo entre el registro más grave (donde se presenta el motivo *a*) y el más agudo del piano, las melodías del registro agudo presentan este motivo de un doble bordado cromático alrededor de una nota central (Figura 7). En la segunda parte de *T* (entre los cc. 55-63), el motivo se presenta en la voz superior de los acordes interpretados por la mano derecha (Figura 8), y

finalmente en *S* pasa al registro más grave como una línea melódica en el pentagrama de la mano izquierda (Figura 9).

Figura 4: Primer movimiento, cc. 43-45. Aparición del motivo *b1* en *T*.



Figura 5: Primer movimiento, cc. 69-71. Aparición del motivo *b1* en *S*.




Figura 6: Primer movimiento, cc. 77-79. Aparición del motivo *b1* en *Cl*.



Figura 7: Primer movimiento, cc. 21-24. Aparición de los motivos *a* y *b2* en *T*.

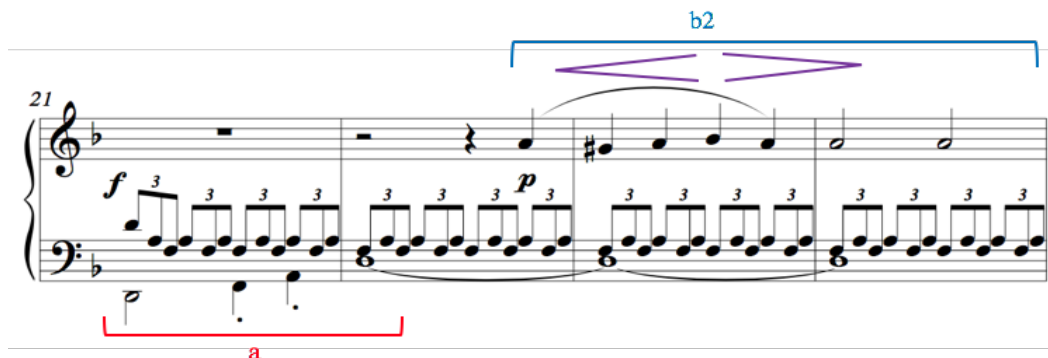


Figura 8: Primer movimiento, cc. 55-57. Aparición del motivo *b2* en *T*.

Figura 9: Primer movimiento, cc. 63-65. Aparición del motivo *b2* en *S*.

Consideraciones para la interpretación

El aspecto más importante para tener en cuenta en la interpretación del motivo *a*, es su articulación, que está marcada de la misma manera en cada una de sus apariciones: la primera nota es larga, las dos notas intermedias son cortas y tienen *staccato*, y la última nota es larga. Esto se puede ver, tanto en las dos primeras apariciones del motivo (cc. 1-2 y cc. 7-8) que presentan la indicación de tempo *largo*, como en las apariciones en tempo *allegro*, en *T* y en el desarrollo. Al interpretar este motivo con las articulaciones mencionadas, cuando el arpeggio se encuentra en primera inversión, también se resalta el intervalo de sexta menor ascendente que se forma entre la primera y la última nota del motivo, pues estas son las notas más largas y presentan un acento agógico.

Uno de los rasgos más importantes del motivo *b1* es el hecho de que cada una de las parejas de notas que forman las segundas descendentes están ligadas, pues esta característica tiene implicaciones para su articulación. En el periodo clásico, las notas que se encuentran dentro de una ligadura corta¹¹ (como es el caso de este motivo) se interpretan con la mínima separación posible dentro de ella; la manera como se abandona la última nota de la ligadura, sin embargo,

¹¹ Se considera ligadura corta aquella que indica el uso de la “articulación *legato* en grupos relativamente cortos de notas o motivos dentro de una frase musical” (Rosenblum: 1988:158 TDA).

depende de muchos factores, tales como el tempo, el carácter, la longitud de la ligadura, y la articulación general del movimiento (Rosenblum, 1988:159).

La última nota de la ligadura, puede ser acortada, incluso a la mitad de su valor, para permitir una separación ligera y completa. Esta interpretación es comúnmente aplicada a la segunda de dos notas iguales ligadas dentro de una frase o en una cadencia femenina (Rosenblum, 1988:159 TDA).

Como todas las notas de este motivo tienen la misma duración y están dentro de una ligadura corta, la forma más apropiada de interpretarlas es restándole duración a la segunda nota de cada pareja de corcheas y generando un acento sutil en la primera nota de cada una de estas parejas, lo cual implica que dentro de cada ligadura sea realizado un *diminuendo* (Figura 10). Esta interpretación aplica para cada una de las apariciones de este motivo, exceptuando su aparición en el tema de cierre pues, como fue mencionado anteriormente, el rasgo que se conserva en esta aparición del motivo no es el de las segundas descendentes ligadas, sino el de la quinta justa en grados conjuntos descendentes.

Figura 10: Primer movimiento, cc. 3-4. Interpretación de la ligadura en el motivo *b1*.



En cada una de sus apariciones, el motivo *b2* presenta una ligadura uniendo las cinco notas del bordado doble, lo cual se puede mostrar en la interpretación a través de un *crescendo* con dirección hacia la nota superior del bordado, compensado con un *diminuendo*, como se muestra en la Figura 7. La primera nota del motivo, que es la primera nota dentro de la ligadura, debe ser interpretada de manera muy sutil, y su nivel dinámico no puede sobrepasar el de la nota larga que se mantiene en el bajo (que hace parte del motivo *a*); esta forma de interpretar las dos melodías que aparecen en distintos registros en el inicio de *T*, muestra la manera en que están interactuando los dos motivos de la sonata al interior de una función formal.

SEGUNDO MOVIMIENTO

Adagio

Estructura formal

Forma: Sonata sin desarrollo (ver Anexo no. 2).

Materiales

A diferencia del primer movimiento, las funciones formales de este movimiento se construyen a partir de un solo motivo: *P* y *T* presentan gestos melódicos de segundas menores exclusivamente, los cuales aparecieron previamente en el primer movimiento como los motivos *b1* y *b2*; en *S*, el motivo principal se caracteriza por la utilización del intervalo de sexta menor ascendente, un aspecto melódico derivado del motivo *a*. A nivel de diseño, las retransiciones que llevan hacia la recapitulación y la coda, son muy similares a las transiciones y, por lo tanto, hacen uso del motivo *b2*.

En *P*, la melodía de la mano derecha presenta el motivo *b1*, que en este caso consiste en una segunda menor descendente que se dirige del último tiempo al primero del siguiente compás. Al estar este movimiento, y por lo tanto este tema, en una tonalidad mayor (Si bemol mayor) es preciso notar que este motivo solo es usado sobre los grados de la escala mayor que están separados por un intervalo de segunda menor, es decir, los grados 7 y 8 (sensible y tónica), y 3 y 4 (mediante y subdominante). Este comportamiento se muestra en la Figura no. 11.

Figura 11: Segundo movimiento, cc. 1-5. Aparición del motivo *b1* en *P*.



El motivo que se presenta en *T* también se caracteriza por el uso de segundas menores, pero en este caso, las segundas están dispuestas de tal manera que forman una melodía que consiste en un doble bordado cromático alrededor de una nota central, es decir, el motivo *b2* (Figura 12).

Después de desarrollar el material de *b* en *P* y *T*, *S* inicia con una escala diatónica ascendente que se dirige de forma anacrúsica al primer tiempo del siguiente compás, sin embargo, el rasgo característico de este tema es el evento que le sigue: un salto de sexta menor ascendente desde el tercer grado hacia el primer grado de la tonalidad (Fa mayor), que es compensado con un movimiento descendente, como se muestra en la Figura 13. Este salto de sexta menor ascendente,

a pesar de no haber aparecido explícitamente en el primer movimiento, es derivado del motivo *a*; en este caso, se resalta el aspecto melódico mediante la presentación del intervalo como un salto, mientras que en el primer movimiento delimita la extensión del arpeggio característico del motivo *a*.

Figura 12: Segundo movimiento, cc. 18-19. Aparición del motivo *b2* en *T*. Fraseo del motivo.

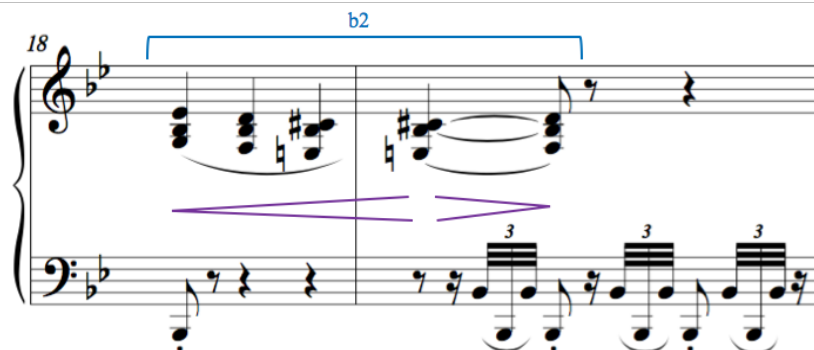


Figura 13: Segundo movimiento, cc. 30-32. Aparición del motivo *a* en *S* (salto de sexta menor ascendente). Fraseo del motivo.



Consideraciones para la interpretación

En el motivo *b1* presente en *P*, las dos notas del motivo están ligadas, por lo tanto se interpretan de la forma característica para este tipo de gestos en el periodo Clásico: haciendo un acento sutil en la primera nota de la ligadura, como se muestra en la Figura 14:

De acuerdo con prácticamente todos los autores del Clasicismo Temprano y el periodo Clásico, incluyendo a Emmanuel Bach, Türk, Starke y Hummel, “la nota donde inicia una ligadura es muy suavemente (casi imperceptiblemente) acentuada”¹². Los ejemplos de Türk incluyen ligaduras que inician justo después del inicio de un compás, lo cual, como hace notar Türk, hace que el acento caiga en lugares inesperados del compás. Recordando que en el periodo Clásico se espera que el acento métrico esté en tiempos fuertes (...), en este caso, el acento métrico se somete al acento expresivo (Rosenblum, 1988: 158 TDA).

¹² Rosenblum citando a Hughes.

En este caso específico se debe tener en cuenta que la ligadura no está sobre dos notas de la misma duración, como ocurre en el primer movimiento, sino sobre una negra y una blanca con puntillo. Como fue mencionado en el análisis del primer movimiento, cuando una ligadura se encuentra entre dos notas de la misma duración “la última nota de la ligadura, puede ser acortada, incluso a la mitad de su valor, para permitir una separación ligera y completa” (Rosenblum, 1988:159 TDA). En la medida en que este gesto presenta valores diferentes, y en relación corto-largo, no se debe restar duración a la segunda nota.

Figura 14: Segundo movimiento, cc. 1-5. Uso de las dinámicas en *P* e interpretación de la ligadura en el motivo *b1*.

Otro aspecto importante de este tema es el contraste que hay entre los lugares donde está presente el motivo, caracterizados por el uso del registro grave y una mayor densidad textural, y aquellos en donde no está presente, donde predomina el registro agudo y texturas ligeras. Desde el punto de vista interpretativo se puede reforzar este contraste con la asignación de dinámicas para cada registro: en el registro agudo usar siempre la dinámica *mezzo forte*, para resaltar la melodía que se contrasta con una respuesta en el registro grave, donde se hace uso de la dinámica *piano* (Figura 14).

El motivo principal de *T* (*b2*) aparece en los cc. 18-19, como se muestra en la Figura 12. Sin embargo, sus apariciones posteriores no presentan el mismo diseño interválico, pero se conserva la idea de un doble bordado alrededor de una nota central (Figura 15). Cada aparición del motivo se interpreta con un *crescendo* hacia la mitad del mismo, que representa la zona de mayor tensión (que además está en el tiempo fuerte del compás), y un *diminuendo* hacia el final del motivo, donde se encuentra su resolución. Estas decisiones están representadas en las Figuras 12 y 15 y corresponden con la interpretación del mismo motivo en *T* del primer movimiento (ver Figura 7).

En este movimiento, *T* conecta un primer tema que es relativamente estático con un segundo tema más activo, a través de un incremento progresivo en la actividad; esta función se puede reforzar desde el punto de vista interpretativo, pues cada aparición del motivo (con sus respectivas variaciones), se debe mostrar con un incremento constante de la dinámica, conectando un inicio *pianissimo* con una llegada a la cesura medial y su relleno en *forte*.

Después del relleno de la cesura medial el inicio de *S* presenta la indicaciones *piano* y *dolce*, entonces, mientras se mantiene este carácter general en el tema, el fraseo debe estar dirigido a

resaltar la nota superior del salto de sexta menor ascendente, es decir, la aparición del motivo *a* (Figura 13). Esta nota no solo es la nota superior del motivo, sino que constituye el pico agudo de todo el tema, y representa uno de los sitios melódicos más expresivos del movimiento y de la sonata completa.

Figura 15: Segundo movimiento, cc. 24-25. Fraseo del motivo *b2* en *T* (motivo modificado).

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a blue bracket labeled 'b2' spanning measures 24 and 25. A purple double-headed arrow labeled 'cresc.' is positioned below the upper staff, indicating a crescendo from measure 24 to 25. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The piece starts at measure 24.

TERCER MOVIMIENTO

Allegretto

Estructura formal

Forma: Sonata (ver Anexo no. 3).

Materiales

El motivo *a* en su primera aparición en la sonata es presentado como un arpeggio en primera inversión formando un intervalo de sexta menor entre las voces externas (cc. 1-2 del primer movimiento - Figura 1). Este motivo fue desarrollado en el primer movimiento haciendo énfasis en el arpeggio característico, y el caso contrario fue mostrado en el segundo movimiento, donde fue resaltado el intervalo de sexta menor ascendente expresado como un salto melódico. En el tercer movimiento el material principal de *P* es el motivo *a*, en este caso, expresado como un salto melódico de sexta menor ascendente, de la misma manera que fue utilizado en el segundo movimiento (Figura 16). El motivo *a* es el más recurrente en este movimiento, pues grandes secciones y funciones formales están basados en él: *P*, *T* y el desarrollo. En cuanto a su aspecto métrico, este motivo es anacrúsico y la última nota se encuentra en el primer tiempo de cada compás.

Figura 16: Tercer movimiento, cc. 1-2. Aparición del motivo *a* en *P*. Fraseo y utilización del pedal derecho en el motivo *a* en *P*.

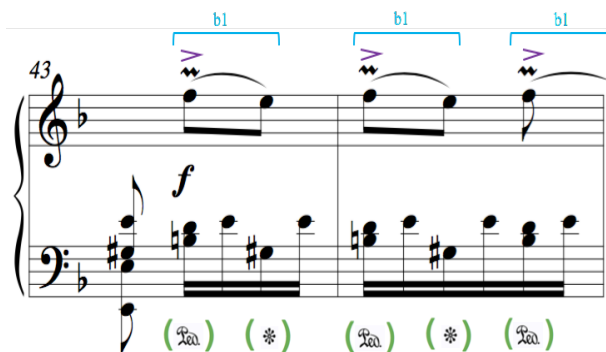
El segundo motivo que es relevante para este movimiento es el motivo *b1*, presentado al inicio de *S* (Figura 17), que consiste en dos corcheas ligadas separadas por un intervalo de segunda menor descendente. Este motivo es menos recurrente en el movimiento y es presentado en *S* y *Cl*.

Consideraciones para la interpretación

Sobre los dos motivos mencionados anteriormente, deben ser tenidas en cuenta distintas consideraciones, unas relacionadas con aspectos musicales y otras con aspectos técnicos.

El rasgo más distintivo del motivo *a* es el salto de sexta menor ascendente, razón por la cual la interpretación debe estar enfocada a destacar este aspecto específico. El recurso musical que permite destacar el salto de sexta menor es el fraseo a través de las dinámicas, es decir, generar un acento hacia la nota superior del salto. Así como la curva melódica tiene una compensación, este acento se debe compensar con un *diminuendo* en la segunda parte del motivo, como se muestra en la Figura 16.

Figura 17: Tercer movimiento, cc. 43-44. Aparición del motivo *bl* en *S*. Interpretación de la ligadura y utilización del pedal derecho en el motivo *bl*.



El hecho de acentuar a nivel dinámico la nota superior del salto -y del motivo-, también permite entender el pulso del movimiento, que corresponde con la figura de corchea y no con la de corchea con puntillo. Una interpretación de este motivo que no resalte esta nota, podría indicar que las notas acentuadas del mismo son la primera y la última, generando la sensación de una métrica binaria compuesta, y no la métrica ternaria simple representada musicalmente.

Además de las acentuaciones melódicas, otro rasgo importante del motivo *a* es su ubicación específica dentro de la métrica. A lo largo del movimiento este motivo presenta modificaciones en los intervalos y el contorno melódico, sin embargo, al conservar su implicación métrica de la presentación original, se considera como el mismo motivo, y por lo tanto su interpretación debe mantenerse igual.

A continuación son presentados ejemplos específicos de la aparición del motivo *a* en distintas funciones formales:

En *T* (Figura 18), el motivo cambia de registro -ahora aparece en el registro más grave, en la mano izquierda- y presenta la indicación de dinámica *forte*. A pesar del cambio de dos elementos importantes en la presentación del motivo, se debe mantener el mismo fraseo, conservando la curva melódica como aparecía en *P*.

El desarrollo está basado casi exclusivamente en *P* (Figuras 19 y 20), y es por esta razón que el motivo se presenta con variaciones a nivel de registro, dinámicas e, incluso, contorno. Sin

embargo, se debe tener presente el fraseo explicado anteriormente y mantenerlo en todas sus apariciones.

Figura 18: Tercer movimiento, cc. 30-31. Fraseo del motivo *a* en *T*.

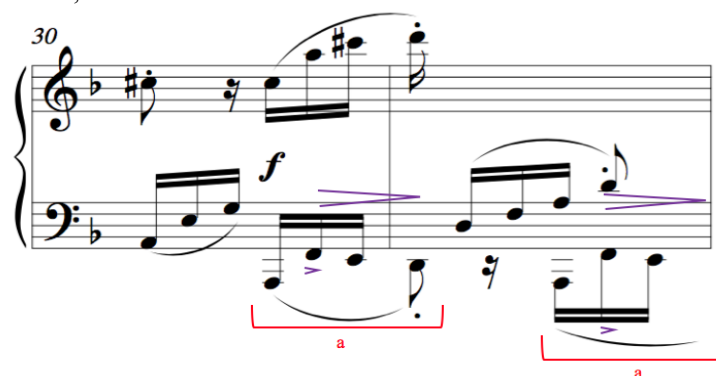


Figura 19: Tercer movimiento, cc. 95-97. Fraseo del motivo *a* en el desarrollo.

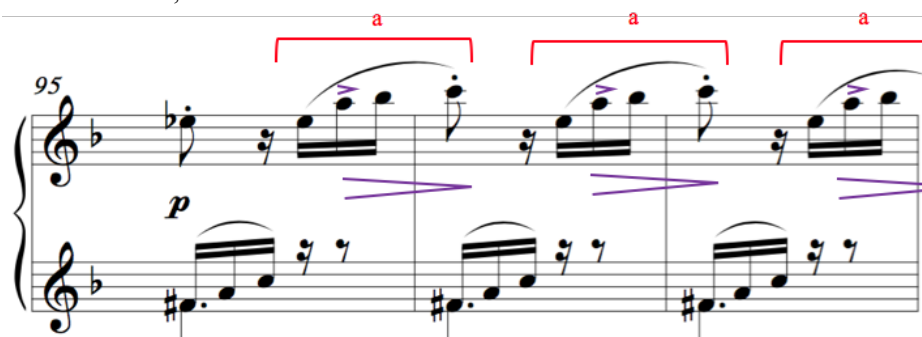
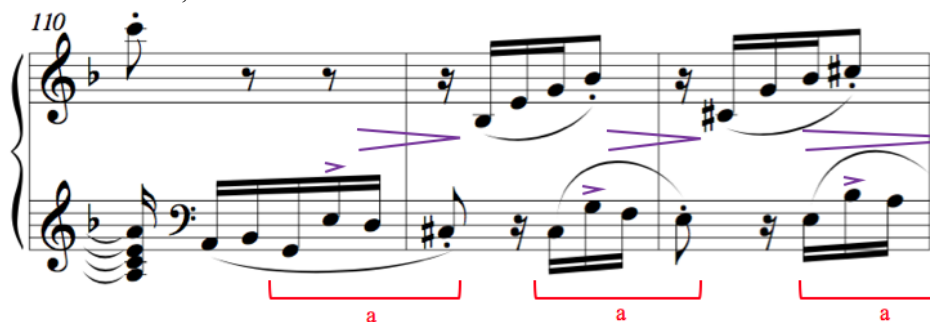


Figura 20: Tercer movimiento, cc. 110-112. Fraseo del motivo *a* en el desarrollo.



Finalmente, la coda presenta el mismo tema de *P*, pero en este caso se agrega una nueva melodía en el registro más agudo, que consiste en una nota larga (*la*) que es atacada con *sforzando* en el mismo punto del compás donde se encuentra la nota superior del salto de sexta menor perteneciente al motivo (Figura 21). La adición de estos elementos refuerza la propuesta realizada para la interpretación del motivo *a* en cada una de sus apariciones, pues el acento melódico del mismo coincide con los acentos de tipo agógico, dinámico y de altura que son generados por la nueva voz superior.

El segundo aspecto que es importante para la interpretación de este motivo -que está relacionado con un recurso técnico- es el uso del pedal derecho, pues este siempre debe acompañar el primer

tiempo de cada compás. Generalmente, el pedal acompaña solo la primera mitad de cada compás y se retira en la segunda mitad; este comportamiento en el manejo del pedal permite que el motivo sea escuchado con claridad (pues el motivo inicia en la segunda mitad del compás, donde no se usa el pedal), además, garantiza que la armonía expresada en cada compás no se mezcle con la del compás siguiente (como se puede ver en la Figura 16).

Figura 21: Tercer movimiento, cc. 350-354. Aparición e interpretación del motivo *a* en la coda.



A pesar de lo dicho anteriormente, el pedal puede ser retirado más tarde dentro del compás, dependiendo de dónde se presente el motivo. Por ejemplo, en el desarrollo entre los cc. 135 y 150, que son los compases que anteceden a la falsa aparición de *P* en Si bemol menor, una de las herramientas que se puede utilizar para generar tensión y contribuir al *crescendo*, es usar el pedal durante el compás completo, cambiándolo en los primeros tiempos, pero sin dejar ningún tiempo del compás sin pedal.

Continuando con la interpretación de las apariciones del motivo *a* el desarrollo, otro aspecto a tener en cuenta en la sección comprendida entre los cc. 110 y 150, es que aunque el motivo principal está presente y debe ser resaltado, el acompañamiento no puede estar en un segundo plano, y la dinámica de las dos manos debe estar al mismo nivel (*forte*), de lo contrario se perdería el efecto dramático que están generando los cambios armónicos en esta sección.

Para la interpretación del motivo *b1* deben ser tenidas en cuenta las mismas consideraciones utilizadas a lo largo de los tres movimientos para este tipo de movimientos melódicos con ligaduras. Como este motivo está compuesto por dos notas iguales dentro de una ligadura, se puede aplicar la interpretación propuesta por Rosenblum para casos como este (Figura 17), es decir, acortar el valor de la segunda de dos notas ligadas. Esta interpretación es reforzada a través de un acento por ornamentación, pues la primera corchea presenta un mordente.

Desde el punto de vista técnico, el uso del pedal derecho está subordinado a lo dicho anteriormente, es decir, que el pedal debe usarse para reforzar el acento en la primera corchea del motivo, como se muestra en la Figura 17.

Esta manera de interpretar el motivo de *S*, también se puede extender a la interpretación de *C1* (Figura 22), el cual a pesar de no ser exactamente igual sí mantiene en común el comportamiento

rítmico: mientras que en *S* se presentan dos corcheas ligadas, en *Cl* la primera corchea es reemplazada por dos semicorcheas, manteniendo la ligadura desde la primera semicorchea hasta la corchea. Al presentar el mismo comportamiento rítmico, los acentos y el manejo del pedal se mantienen iguales entre las dos funciones formales.

Figura 22: Tercer movimiento, cc. 67-68. Acentos en el motivo *b2* en *Cl*.

TRANSFORMACIÓN

Un elemento que es común a los tres movimientos de esta sonata es la transformación, especialmente en el tratamiento de los materiales y de la forma. En cuanto a la transformación en la forma, es posible ver ejemplos convincentes en los movimientos I y III, en donde los límites entre determinadas funciones se ven desdibujados por comportamientos específicos. La transformación en los materiales (que será tratada más adelante) se evidencia a lo largo de los tres movimientos, pues los materiales son los mismos en los tres movimientos de la sonata pero se someten a distintos cambios dependiendo del lugar en el que se encuentren.

El primer ejemplo de transformación en la forma se evidencia en el inicio del primer movimiento de la sonata, el cual se presta para distintas interpretaciones desde el punto de vista formal. La dificultad yace en la imposibilidad al intentar determinar qué pertenece funcionalmente a una introducción y qué pertenece a *P*. Esta confusión se genera principalmente porque este movimiento inicia con un material en tempo lento (ver Figura no. 1) lo cual se podría asociar, en el contexto de la música instrumental de la época, con una *introducción lenta*:

La exposición de un movimiento rápido de una sonata es algunas veces precedido por una *introducción lenta*. Esta sección, que funciona como un “antes del inicio” es opcional a la forma. Una introducción lenta usualmente invoca un tono solemne y serio, y también despierta una fuerte sensación de anticipación del carácter más vivo expresado por el resto del movimiento (Caplin, 2006:203 TDA).

En los cc. 3-5 se presenta un material nuevo en tempo rápido, el cual genera la sensación de que ha iniciado *P*, y por lo tanto, se entiende que el material anterior había sido una *introducción temática* a *P*, y no una *introducción lenta* con implicaciones formales:

Así como una coda debe ser diferenciada de una codetta, una introducción lenta debe ser diferenciada de una introducción que precede un tema, aunque las dos expresan la función formal de “antes del inicio”. Igual que la diferencia entre coda y codetta, una introducción lenta se diferencia de una introducción temática con respecto a su ubicación en la jerarquía estructural y la complejidad de su organización formal (Caplin, 2006:203 TDA).

Sin embargo, en el c. 7 hay un retorno al material de los cc. 1-2 (el material lento), pero esta vez en la tonalidad de Fa mayor. Este evento refuerza una vez más la idea de que esta sección es una *introducción lenta*, y se crea la idea en el oyente de que las dos tonalidades que se desarrollarán en el movimiento serán Re menor y Fa mayor (como es usual en las sonatas en tonalidad menor). Finalmente, en el c. 9 se retoma definitivamente el tempo rápido, el cual se mantiene en el resto de la exposición.

En su libro *In the Process of Becoming*, Janet Schmalfeldt propone que esta sección sea considerada como una introducción que se convierte o se *transforma* en *P* (*Introducción* ➡ *P*),

pues de esta manera se reconcilian los conceptos de las dos funciones formales, sin favorecer una sobre otra:

Entendido como una referencia al pensamiento Hegeliano, el término “convertirse en” se esfuerza en acentuar el proceso, más que el resultado, del pasaje inicial de [el primer movimiento de la sonata op. 31 No. 2] Beethoven. *Convertirse en* un concepto y su aparente opuesto, en este caso, introducción y primer tema¹³. Una vez el momento de conversión ha sido comprendido, ni el concepto ni su opuesto pueden permanecer parcializados, en el sentido de algo fijo o separado; más bien, el primer tema no puede ser imaginado por fuera del contexto de la introducción. Es así como deseo usar la expresión “la introducción se convierte en el primer tema”: en lugar de favorecer la visión de un primer tema como el veredicto final, la expresión sugiere que *lo que se convierte* preserva nuestro recuerdo del conflicto original (Schmalfeldt, 2011:50 TDA).

Una vez finalizado el proceso de establecimiento de la tonalidad principal en la sección mencionada anteriormente, se evidencia un nuevo proceso de transformación en la forma, esta vez en la sección comprendida entre los cc. 21-87 del primer movimiento: $T \longrightarrow S \longrightarrow CI$ (ver Anexo no. 1). En este caso (como es profundizado en el pie de página no. 15) las fronteras entre cada una de estas funciones formales se ven desdibujadas por las conexiones temáticas al final de una función formal y el inicio de la siguiente. Así, las articulaciones propuestas por las cadencias, es decir, por la armonía, no coinciden con las separaciones generadas por el diseño temático.

Los procesos de transformación presentes en esta sección se hacen evidentes con la aparición de materiales que por sus características temáticas se podrían asociar con una función formal, pero la armonía, o la tonalidad que estos expresan, no corresponden con lo que se espera que ocurra en dicha función. Un ejemplo de este comportamiento es el fragmento de los cc. 41-55, que si bien presenta un material temático con características propias de un segundo tema, armónicamente presenta un pedal de dominante (que en el caso de la exposición está en La menor, y en la recapitulación en Re menor). Este comportamiento del pedal de dominante corresponde con la sección final de *T*, es decir el *relleno de la cesura medial* (CF); sin embargo, la cesura medial presenta una deformación pues no finaliza con una semicadencia, la cual es reemplazada por una sección de conversión (cc. 54-63), que sirve como punto de transformación hacia *S*.

En el tercer movimiento también es posible ver procesos de transformación en la forma, específicamente en las transiciones tanto de la exposición como de la recapitulación. En la exposición, cuando *T* inicia en el c. 31 con el mismo material de *P* en Re menor, la percepción de un oyente está inclinada a entender este inicio como parte de *P*; sin embargo, cuando inicia el proceso de modulación a La menor, por medio de la tonalidad de Do mayor, se reinterpreta esta sección como parte de *T*, por lo cual se puede asegurar que *P* se transformó en *T* ($P \longrightarrow T$). Este comportamiento permite identificar a esta transición como una transición dependiente.

¹³ Schmalfeldt usa la expresión “*main theme*” (tema principal) para referirse a este tema; sin embargo, en esta traducción se usa la expresión “primer tema” para conservar la misma terminología utilizada en el resto de la investigación. En los libros sobre teoría de forma sonata se usan estos dos términos para referirse a la misma función formal.

Por otro lado, la transformación de *P* en *T* en la recapitulación sucede de forma distinta, pues en este caso la frase que en la exposición había funcionado como consecuente de *P* (el c. 231 de la recapitulación es análogo al c. 17 de la exposición), presenta una modulación a Si bemol mayor, que transforma su función dentro de *P* y conecta con el c. 242, que se reconoce como análogo al c. 30 de la exposición, perteneciente a *T* (Figura 23). De esta manera, la sección comprendida entre los cc. 231 y 242, no puede ser considerada exclusivamente como parte de *P* ó *T*, sino como el punto de conversión de una función formal en la siguiente.

Figura 23: Tercer movimiento, cc. 17-21 y 231-235. Comparación entre las transiciones de la exposición y la recapitulación.

The figure displays two musical staves. The top staff, labeled '17', shows the exposition's transition with chords: Dm: iv, II^b, V₆, i, and i⁶₄. The bottom staff, labeled '231', shows the recapitulation's transition with chords: Dm: iv, II^b, B^b: vi, IV, ii, V₆, and I. A purple arrow points to the transition between V₆ and ii in the recapitulation, with the text 'Cambio en la armonía' next to it.

En el segundo movimiento de esta sonata no se presentan procesos de transformación a nivel formal. Este comportamiento puede reconocerse como un mecanismo para generar contraste, adicional a aspectos más evidentes para un oyente, como el tempo lento y el uso del modo mayor: desde el punto de vista constructivo, todas las funciones formales están claramente delimitadas. Otra diferencia a nivel formal que presenta el segundo movimiento con respecto al primero y el tercero, es el hecho de que en la forma de este movimiento no aparece la sección del *desarrollo*, el lugar donde en la forma sonata comúnmente se muestran áreas tonales contrastantes y se desarrollan los materiales mostrados en la exposición. Este comportamiento es habitual en los movimientos lentos que presentan forma sonata.

Así como se genera contraste entre los tres movimientos por medio de la presencia o la ausencia de procesos de transformación en la forma, una manera de establecer conexiones entre ellos es por

medio del uso de los mismos dos materiales en los tres movimientos. Estos materiales no solo aparecen como elementos constructivos, sino como unidades narrativas que se transforman a lo largo de la sonata dependiendo del contexto musical propuesto en cada uno de los movimientos. Esta línea de desarrollo motivico refuerza las conexiones entre estos, y por lo tanto, la unidad de la sonata como un ciclo.

Esta transformación de los materiales se puede ver en la manera como están dispuestos los materiales a lo largo de la sonata, no solo en el interior de cada movimiento, sino en el ciclo completo. La Tabla no. 1 muestra cómo están organizados los motivos en las exposiciones de cada uno de los movimientos.

Tabla no. 1: Ludwig van Beethoven, Sonata Op. 31 no. 2. Organización de los motivos en los tres movimientos.

Movimiento	I				II			III			
Función formal	<i>Intro</i> → <i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>Cl</i>	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>P</i>	<i>T</i>	<i>S</i>	<i>Cl</i>
Motivo	<i>a - b1</i>	<i>a-b2-b1</i>	<i>b2 - b1</i>	<i>b1</i>	<i>b1</i>	<i>b2</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b1</i>	<i>b1-b2-a</i>

Como es mostrado en la tabla, el motivo utilizado en la última función formal de cada movimiento, es el mismo que se usa en la primera función formal del movimiento que le sigue. Este comportamiento soporta la idea de transformación, pues los límites entre los movimientos están siendo debilitados por la yuxtaposición de materiales similares, representado en la tabla con los cuadros en color gris.

Las conexiones de un movimiento a otro no se dan solo por el hecho de que se estén usando los mismos materiales en un orden determinado, sino por la manera en que son utilizados. En el primer movimiento, cuyo tempo es rápido (*Allegro*), se presentan retornos constantes a un material en tempo lento (*Largo*), mostrando siempre un gesto melódico basado en arpeggios ascendentes (motivo *a*). Con el retorno constante a este material se establecen conexiones en el carácter: el uso del tempo lento en el primer movimiento es un anticipo al carácter del segundo movimiento (Jones, 1999).

Otro ejemplo de este comportamiento en el aspecto motivico, es el uso de los arpeggios quebrados en figuras rítmicas rápidas que se da en los tres movimientos: *T* de la recapitulación del primer movimiento, *P* de la recapitulación del segundo movimiento y *T* de la recapitulación del tercer movimiento (Figuras 24, 25 y 26).

Figura 24: Primer movimiento, cc. 159-162. Uso de arpeggios quebrados en *T* de la recapitulación.

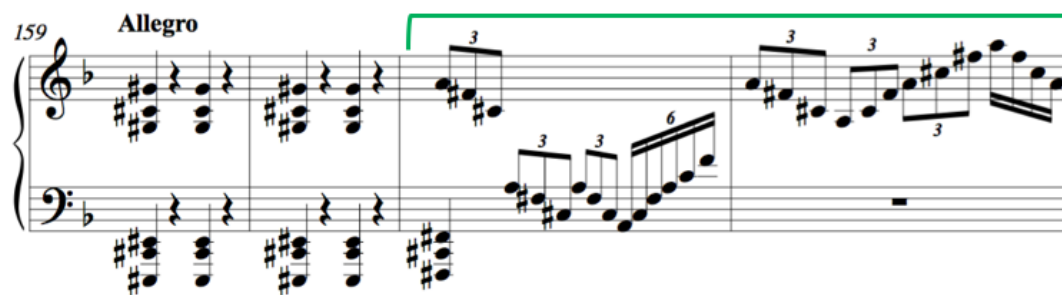


Figura 25: Segundo movimiento, cc. 51-52. Uso de arpeggios quebrados en *P* de la recapitulación.



Figura 26: Tercer movimiento, cc. 245-250. Uso de arpeggios quebrados en *T* de la recapitulación.



Las tres figuras anteriores muestran que el uso de arpeggios quebrados en cada uno de los movimientos se da en funciones formales de las recapitulaciones. Este comportamiento evidencia que el uso de este tipo de arpeggios en figuras cortas, es un mecanismo para dar variedad a materiales previamente expuestos, lo cual no está afectando al carácter de cada uno de los temas, pues estos conservan las características esenciales mostradas en las exposiciones de cada movimiento. Se podría decir que el uso de estos arpeggios trasciende el aspecto de la variedad textural de la superficie y respalda la coherencia motívica de la sonata: los dos primeros compases de la sonata son fuente de desarrollo para el ciclo. En los ejemplos anteriores se puede ver que presentar materiales iguales con el mismo carácter crea conexiones que son fácilmente perceptibles para un oyente, y permiten establecer relaciones evidentes entre los tres movimientos; sin embargo, dentro de las herramientas de desarrollo motívico en esta sonata, también se presenta el caso en el cual materiales iguales son presentados en sitios distintos con caracteres distintos.

Como fue expuesto anteriormente, se reconoce que todos los materiales utilizados en esta sonata son presentados en los cc. 1-6 del primer movimiento. En esta primera presentación de los motivos (Figura 1) el motivo *a* es mostrado en tempo lento (*largo*), y el motivo *b*, en tempo rápido (*allegro*). Este comportamiento es desarrollado de forma opuesta en los siguientes movimientos de la sonata, donde el motivo *b* predomina en el segundo movimiento, en tempo lento, y el motivo *a* se desarrolla en el *Allegretto* del tercero. Este cambio en la manera de usar los materiales refuerza la responsabilidad del intérprete sobre la manera en que deben ser interpretados, pues al cambiar el carácter de los materiales, es desde la interpretación que se debe hacer evidente la relación entre los mismos, y por lo tanto, la relación de un movimiento con otro.

SONATA: RELACIONES FORMALES

Una de las características de esta sonata que permite entender a sus tres movimientos como parte de un ciclo, y no como tres obras separadas, es el hecho de que cada uno de estos está escrito en forma sonata. Si bien no es exclusivo de esta sonata, este no es el caso más común dentro de las obras instrumentales de Beethoven en el periodo en que fue escrita, pues la forma sonata se usaba generalmente en los primeros movimientos de sonatas o sinfonías, mientras que los movimientos restantes solían estar escritos con otras estructuras formales, como el rondó, el tema y variaciones, o formas más simples (formas binarias).

Como ejemplo del uso de distintas estructuras formales en las sonatas para piano de Ludwig van Beethoven, a continuación son mostradas las formas utilizadas en cada uno de los movimientos de sus sonatas Op. 31 no. 1 y Op. 31 no. 3:

Sonata para piano no. 16 Op. 31 no. 1 en Sol mayor

- I Forma sonata
- II Rondó clásico (siete partes)
- III Rondó clásico (siete partes)

Sonata para piano no. 18 Op. 31 no. 3 en Mi bemol mayor “La Caza”

- I Forma sonata
- II Forma sonata
- III Minueto (forma binaria simple) - Trío (forma binaria redondeada)
- IV Forma sonata

Pese a que los tres movimientos del Op. 31 no. 2 se pueden entender a partir del mismo paradigma formal que constituye la forma sonata, los dos primeros presentan algunas particularidades en cuanto a su estructura. El primer movimiento presenta un caso aislado dentro del comportamiento normativo de la forma sonata, dado el uso reiterado del recurso de la transformación entre las funciones formales de la exposición; además, estas funciones formales no desarrollan las áreas tonales presentadas en la unidad *Introducción* $\rightarrow P$ de la exposición, lo cual refuerza la idea de un movimiento “insatisfactorio” a nivel formal. Por otro lado, el segundo movimiento es una forma sonata sin desarrollo (o sonatina), que además no presenta *temas de cierre (CI)*.

Por su parte, el tercer movimiento es una forma sonata que presenta todas las características normativas donde, a pesar de que son utilizados procesos de transformación (entre *P* y *T* tanto de la exposición como de la recapitulación), las áreas tonales importantes para el establecimiento de cada una de las funciones formales, son mostradas con claridad y por lo tanto, no existe ambigüedad entre las funciones de cada una de las secciones.

El hecho de que el tercer movimiento sea el único que presenta una forma sonata donde sus funciones formales y áreas tonales son claras, y además, presenta cada una de las secciones normativas dentro de este tipo de formas, le da importancia a este movimiento dentro del ciclo, pues su forma “perfecta” podría entenderse como la resolución de un problema planteado por dos movimientos previos que no son satisfactorios desde el punto de vista formal. Se podría interpretar que el tercer movimiento provee un cierre al ciclo desde el aspecto formal, de la misma manera que la recapitulación de una forma sonata tiene la función de resolver el problema tonal planteado en la exposición.

CONCLUSIONES

El punto de partida para esta investigación fue la realización del análisis formal y motivico de cada uno de los movimientos de la Sonata Op. 31 no. 2 de Ludwig van Beethoven, el cual permitió encontrar que esta sonata está construida a partir de dos materiales principales. Una vez caracterizados los elementos constitutivos, el ejercicio de comparación entre los mismos permitió ver cómo interactúan estos materiales, evidenciando el alto nivel de coherencia entre los tres movimientos, a nivel formal, motivico y cadencial.

Los resultados obtenidos en el análisis descriptivo tienen mayor valor si permiten la toma de decisiones interpretativas que respeten el funcionamiento interno de la pieza; entonces, al poner en práctica estos resultados, fue posible concluir que los materiales iguales siempre deben ser interpretados de la misma manera, independientemente del contexto musical en el cual sean presentados. Así mismo, el hecho de encontrar los mismos materiales en distintos “momentos narrativos” o funciones formales de cada movimiento, evidencia que los materiales se transforman -tanto en su esencia, como por el contexto- y es responsabilidad del intérprete tomar las decisiones que permitan mantener su identidad. Las conclusiones obtenidas en el análisis, en el caso de esta sonata, muestran la unidad desde el punto de vista de la composición; la responsabilidad del intérprete es evidenciar esta unidad, a través de sus decisiones interpretativas.

En el análisis realizado en esta investigación fueron tenidas en cuenta principalmente las exposiciones y recapitulaciones de cada uno de los movimientos, dada su importancia retórica dentro de la forma sonata. Los desarrollos (de los movimientos I y III) fueron mencionados únicamente desde el punto de vista del análisis motivico; sin embargo, la pregunta sobre los comportamientos relacionados con la transformación, y sobre los tipos de procedimientos tonales, armónicos y de desarrollo motivico utilizados en los desarrollos, queda abierta para futuras investigaciones.

La conclusión más importante que se puede obtener de esta investigación es la importancia que tiene el análisis para realizar una interpretación basada en decisiones informadas, pues a través del análisis es posible encontrar los elementos que conforman -desde el nivel más básico- una obra, lo cual es esencial para tomar decisiones interpretativas. Finalmente, este ejercicio evidencia que la madurez en el proceso de formación de un intérprete se logra a partir de la extracción de conclusiones sobre parámetros normativos en determinados estilos, para la posterior aplicación de esos principios en obras del mismo compositor, estilo o periodo.

EPÍLOGO

Prospero:

*Now my charms are all o'erthrown,
And what strength I have's mine own,
Which is most faint.*

(...)

*As you from crimes would pardoned be,
Let your indulgence set me free.¹⁴*

William Shakespeare, *The Tempest*

Así como William Shakespeare en el epílogo de *La Tempestad* le mostró a su público que no había límites entre su arte y la realidad, yo ya no sé dónde está el límite entre la realidad y la ficción. Como intérprete constantemente me encuentro inventando historias, creando personajes para cada tema nuevo que aparece en la música, conflictos entre ellos y finales para sus historias; todas estas fantasías para tratar de identificarme con la música que toco, y para tratar de que quien me escuche se identifique con una parte de mí. Yo no sé si esas historias son buenas o malas, o si alguien las entiende, pero de lo único que estoy segura es de que esas historias me transforman. Lo hacen cada vez que me expongo frente a una pieza nueva y trato de descifrar qué está tratando de decirme.

Con el tiempo empecé a notar que no siempre tenía que inventarme las historias; ellas simplemente están ahí, escritas en la música, en la forma de una sonata. La forma sonata, con todo su poder narrativo, tiene la capacidad de mostrar esos personajes de una manera tan clara, tan viva, como lo muestra una historia...es imposible no ver que están ahí, con sus personalidades y sus luchas. Pasa el tiempo y puedo ver cómo se transforman. Creo que esa es la magia de la forma sonata: sin importar lo que pase, o como sea que esté escrita, transforma a quien la esté interpretando, pues es imposible llegar a la recapitulación siendo el mismo de antes. Así como la vida es un balance entre lo que cambia y lo que permanece, la forma sonata es un medio que tenemos los músicos para decir algo, vivir, y volver al mismo punto para decir lo mismo, pero de manera distinta.

Una vez más, creo que no tengo muy claros los límites entre cosas diferentes: la realidad es distinta a la ficción. Tal vez no sea lo mismo tocar una sonata y contar una historia, pero yo no sé dónde empieza una y termina la otra, y no sé en qué momento alguien nos hizo creer que eran cosas distintas.

Panta Rei.

¹⁴ “Prospero: Ahora magia no me queda / y sólo tengo mis fuerzas, / que son pocas. (...) / Igual que por pecar rogáis clemencia, / libéreme también vuestra indulgencia.” Epílogo de “La Tempestad” de William Shakespeare, traducción de Ángel-Luis Pujante.

BIBLIOGRAFÍA

Antonicek, Theophil, et al. 2016. "Vienna." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

Bergé, Pieter. 2012. *Beethoven's Tempest Sonata: Five Annotated Analyses for Performers and Scholars*. Leuven, Peeters Publishers.

Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York, Oxford University Press.

Darcy, Warren and Hepokoski, James. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York, Oxford University Press.

Jones, Timothy. 1999. "Beethoven: The Moonlight and other Sonatas Op. 27 and Op. 31". *Cambridge Music Handbooks*. Cambridge University Press.

Kerman, Joseph, et al. 2016. "Beethoven, Ludwig van." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

Rosenblum, Sandra. 1988. *Performance Practices in Classic Piano Music*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. New York, Oxford University Press.

Shakespeare, William. 2010. *La Tempestad*. Traducción Ángel-Luis Pujante. Madrid, Espasa Libros.

Shakespeare, William. 1987. *The Tempest*. New York, Oxford University Press.

Shedlock, J.S. 1971. *Beethoven's Letters*. New York, Dover Publications, Inc.

Webster, James. 2016. "Sonata form." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

ANEXOS

Anexo no. 1: Tablas explicativas de la forma en el primer movimiento.

Función formal	Exposición					Retransición	Desarrollo
	Intro → P	T ¹⁵ → S →	CI	CI	CI		
Compases	1-21	21-63	63-77	77-87	77-87	87-92	99-143
Frases y áreas tonales	Dm: 1-6 SC F-Dm: 8-21 CAP	Dm-Am: 21-41 SC Extensión: 41-55 Am: 55-63 CAP	Am: 63-77 CAI	Am: 77-81 CAI	Am: 81-85 CAI	Am: 85-87 CAP	F#m - Dm
Eventos canciales importantes / Observaciones		Exposición continua: no hay MC				EEC: 87	Lock on V: 121-138
Motivo	a - b1	a - b1 - b2	b2 - b1	b1	b1		a - b2

Función formal	Recapitulación					Coda (extensión)	
	P ¹⁶	T → S →	CI	CI	CI		
Compases	143-158	159-193	193-207	207-217	207-217	217-228	
Frases y áreas tonales	Dm: 143-152 SC F-Db: 144-158 SC	F#m-Gm-Dm: 159-171 SC Extensión: 171-185	Dm: 185-193 CAP	Dm: 193-207 CAI	Dm: 207-211 CAI	Dm: 215-217 CAP	Dm
Eventos canciales importantes / Observaciones		Exposición continua: no hay MC				EEC: 217	
Motivo	a - b1	a - b1 - b2	b2 - b1	b1	b1		

¹⁵ La zona donde termina la transición e inicia el segundo tema no es fácil de determinar y se ha prestado para distintos análisis desde el punto de vista teórico. En el libro *Beethoven's Tempest Sonata: Five Annotated Analyses for Performers and Scholars* (Bergé, 2012), son presentados los análisis de William Caplin y James Hepokoski. En el análisis de Caplin, el material que se encuentra entre los cc. 41-63 es considerado S_1 , seguido de S_2 (cc. 63-75) y del CI (cc. 75-87). Hepokoski, por su parte, propone que el material que inicia en el c. 41 no debe ser considerado como S , pues esta zona constituye un pedal de dominante; por lo tanto, la T se extiende hasta el c. 55, donde hay una deformación de la MC . y es el punto de conversión a una exposición continua (p. IV/12). S inicia, entonces, en el c. 63 y finaliza en el c. 87 con la llegada a la $E.E.C.$

En el presente análisis se propone que T se transforma en CI , y S se transforma en CI , pues a pesar de que son funciones formales diferentes, hay materiales que siempre están presentes en el final de una sección y el inicio de la siguiente, desdibujando cualquier sensación de límite entre ellas.

¹⁶ A pesar de que este material tiene muchas similitudes con el primer material presentado en la exposición, en este momento ya no es considerado como una introducción que se transforma en P . Desde la percepción, un oyente no considerará este gesto como un retorno a la introducción del movimiento sino como un retorno a P (es decir, el inicio de la recapitulación) pues se considera a la introducción que se transforma en P , como una sola unidad.

Anexo no. 2: Tablas explicativas de la forma en el segundo movimiento.

Exposición				
Función formal	P	T	S	Retransición
Compases	1-17	17-30	31-38	38-42
Frases y áreas tonales	Bb: 1-8 SC	Bb-F: 17-27 SC	F: 31-34 CAI F: 35-38 CAI	Bb
		CF: 27-30		
Eventos candeales importantes / Observaciones		MC: 27	EEC: 38	
Motivo	<i>b1</i>	<i>b2</i>	<i>a</i>	

Recapitulación				
Función formal	P	T	S	Retransición
Compases	43-59	59-72	73-80	80-89
Frases y áreas tonales	Bb: 43-50 SC	Eb-Bb: 59-69 SC	Bb: 73-76 CAI	Bb
		CF: 69-72		
Eventos candeales importantes / Observaciones			ESC: 80	
Motivo	<i>b1</i>	<i>b2</i>	<i>a</i>	
				Coda
				89-103
				Bb: 89-98 CAP Extensión: 98-103

Anexo no. 3: Tablas explicativas de la forma en el tercer movimiento.

Función formal	Exposición						Desarrollo
	P	T	S	CI	Codetta	Retransición	
Compases	1-31	31-43	43-67	69-79	79-87	87-94	95-215
Frases y áreas tonales	Dm: 1-15 CAP	Dm: 17-23 CAP	Am: 43-51 CAP	Am: 67-73 CAP	Am: 79-83 CAP	Am: 83-87 CAP	Gm-Am-Dm- Cm-Bbm- Dm
	Link: 15-16	Dm-Am: 31-43 SC 21-31	Am: 51-67 CAP	Am: 73-79 CAP	Am: 83-87 CAP	Am-Dm	
Eventos candeales importantes / Observaciones		MC: 43	EEC: 67				
Motivo	a	a	bl	bl - b2 - a			a

Función formal	Recapitulación						Coda
	P	T	S	CI	Codetta	Retransición	
Compases	215-230	231-271	271-295	295-307	307-315	315-350	351-399
Frases y áreas tonales	Dm: 215-229 CAP	Bbm-Fm- Cm-Gm- Dm: 242-271 SC	Dm: 271-279 CAP	Dm: 295-301 CAP	Dm: 307-311 CAP	Dm-Gm-Am- Dm	Dm: 367-373 CAP
	Link 229-230	Bb: 231-242 CAP	Dm: 279-295 CAP	Dm: 301-307 CAP	Dm: 311-315 CAP	Dm	Extensión: 373-399
Eventos candeales importantes / Observaciones		MC: 271	EEC: 295				
Motivo	a	a	bl	bl - b2 - a			