

Análisis del primer movimiento de la *Sonata para piano op. 31 n° 2 “Tempestad”* de L. van Beethoven (1770-1827)

Isidro Tejedor Marbán

En primer lugar, antes que nada, me gustaría aclarar que mi aportación analítica se centrará en algunos aspectos del Currículum de la asignatura Análisis de las Enseñanzas Profesionales de Música. No voy a tratar otras metodologías analíticas propias de un Grado Superior (impartidas tanto en Conservatorios Superiores como en Universidades) como son el análisis Schenkeriano, Hermenéutico, Semiótico, Narratológico... así como la relación entre análisis e interpretación.

En segundo lugar, me gustaría ubicar brevemente la obra (primer movimiento de la *Sonata para piano op 31 n° 2* de L. van Beethoven) que voy a analizar para establecer mi hipótesis de trabajo. Está compuesta entre finales de 1801 y verano de 1802. En Octubre de 1802 Beethoven escribió sobre su desesperación (por la sordera progresiva que padecía) en una carta (llamada testamento de Heiligenstadt). Algunos autores afirman que existen tres periodos compositivos en la producción Beethoveniana: el periodo temprano abarca hasta alrededor de 1802, el periodo medio se extiende desde 1803 hasta cerca de 1814 y el periodo tardío va desde 1815 hasta el fallecimiento del compositor. Según C. Czerny (alumno de Beethoven) el propio compositor declaró en torno a 1800 “una nueva manera” de componer. Mi hipótesis es que este movimiento a nivel motivico-temático ya contiene aspectos de esa nueva manera y, por lo tanto, estaríamos en el segundo periodo compositivo Beethoveniano. Asimismo, el sobrenombre de “Tempestad” me parece muy apropiado tanto por las circunstancias personales (el drama personal de su progresiva sordera) como compositivas (un nuevo camino de composición).

Estructura del movimiento

La forma sonata tiene varias modalidades, variantes, itinerarios o varios tipos de concreción. En el primer movimiento de la *sonata op 31 n° 2*, Beethoven utiliza el siguiente esquema de forma sonata:

EXPOSICIÓN		://	DESARROLLO	RECAPITULACIÓN		
TEMA A	TRANSICION	TEMAB	A'+re-transición sobre V pedal.	TEMA A (doble retorno) + RECITATIVO.	TRANS. (tema nuevo)	TEMAB
re	Objetivo: V del v	la	modulaciones	re	Objetivo: V	re
Cc 1-21	21-41	41-92	93-143	143-158	159-171	171-228
Daria toca cc 1-6	Daria toca cc 21-28	Daria toca cc 41-55	Daria toca cc 93-98	Daria toca cc 143-158	Daria toca cc 159-171	Daria toca cc 171-185

Aspectos motivico-temáticos

El motivo es el material musical más pequeño sobre el que se construye una obra musical. Los elementos que configuran el motivo son melódicos (sobre la base de los intervalos), rítmicos y armónicos. Generalmente aparece de modo notable y característico al comienzo de una pieza. Usado conscientemente debe producir unidad, relación, coherencia, lógica, inteligibilidad y fluidez. Es el germen de la idea musical. El motivo se desarrolla a través de la variación según la técnica de la elaboración motivico-temática.

Veamos los motivos más importantes y sus variantes en el primer movimiento de esta sonata. El enunciado y relación de los mismos se puede ver un cuadro paradigmático al final de este trabajo. También se podrá apreciar su orden de aparición así como su relación con la estructura formal del movimiento.

El motivo inicial (cc 1-2 hasta el calderón: Largo): *al* (en mi terminología). Ejemplo musical 1 Veamos sus elementos.

A nivel melódico está formado por un arpeggio ascendente que se inicia sobre una acorde de *La* en primera inversión para descansar sobre la nota *la* (fundamental del acorde) para continuar con un arpeggio ascendente de octava (*la-do#-mi-la*)

A nivel rítmico tenemos una secuencia de duración larga-corta-corta (modelo del ritmo dáctilo) que descansa en duración larga. Rítmicamente hablando los compases 1 y 2 (hasta el calderón) conforman una unidad métrica o hipercompás.

Armónicamente tenemos un V6 de *re* cuya resolución es detenida por el calderón.

Dinámicamente está indicado *pp* y con pedal (indicación del propio compositor).

Sobre un tempo largo produce una sensación estática y meditativa y nos recuerda el estilo de un recitativo seco típico de la ópera, el oratorio, la cantata... ¡vaya comienzo extraño para una sonata! ¿Acaso no es, en parte, una nueva manera de componer en el género de la sonata para piano? En la recapitulación (cc. 143-144) vuelve a aparecer este motivo pero cambia sustancialmente su continuación con respecto a la exposición. En este sentido (y otros que veremos) me gustaría “desmitificar” la idea de muchos alumnos y profesores de que la recapitulación es prácticamente igual que la exposición simplemente transportando el tema B al tono principal. En mi opinión la recapitulación representa un estadio compositivo diferente y novedoso en muchos aspectos dentro de la estructura de forma sonata. En este caso, por ejemplo, ¿dónde están los compases 21-40 de la exposición en la recapitulación?; los cc 144-148, 155-158 y 159-171 de la recapitulación, ¿dónde están en la exposición? La continuación del c. 144 en la recapitulación no tiene nada que ver con la continuación que tenía en la exposición.

Por otro lado, me gustaría resaltar la importancia que tiene en este caso la repetición de la exposición (es conveniente educar, formar... a los intérpretes y profesores en la importancia de las repeticiones, en este caso de la exposición de la forma sonata): se trata de educar la percepción musical en diferentes campos compositivos. Por ejemplo, no es lo mismo escuchar

un tono de partida (el que sea) partiendo de cero que después de todo un proceso modulante que nos devuelve, por la repetición, al punto inicial: desde mi punto de vista esta vuelta al punto inicial no es una mera repetición sino un NUEVO comienzo. Lo mismo sucede, en este caso con el motivo inicial: no es lo mismo escucharlo como un punto de partida que como llegada tras un proceso modulante a *la* y la retransición desde los cc 88 con anacrusa y los cc de la primera casilla de repetición donde nos plantea un motivo que veremos en su momento, además, dicho motivo se perdería si no se hace la repetición. Otro aspecto importante es el número de enunciados (motívicos, temáticos, etc) a nivel global del movimiento completo si se hace o no la repetición. Otros aspectos en los que no voy a entrar tendrían que ver con cambios (tras la repetición) relativos a la ornamentación, interpretación (por ejemplo, en mi opinión, no es lo mismo abordar el acorde inicial cuando partimos de cero que después de interpretar toda la exposición de la forma sonata).

¿Cómo elabora Beethoven este motivo? Continuando en la Exposición, en los cc 7-8 (hasta el calderón), aparece el motivo al transportado como V6 de *Fa* (=III de *re*), pero mantiene el mismo tempo, melodía, ritmo, dinámica (*pp*) y pedal. Ejemplo musical 2 (cc 7-8 hasta el calderón). El Desarrollo se inicia precisamente con el motivo al conteniendo varios elementos en común: tempo lento (*Largo*), matiz *pp* y pedal. Pero ahora aparece en tres unidades de dos compases cada una en un contexto tonal que viene de *la* para modular a *fa#*. ¿Cómo realiza Beethoven la modulación? En los cc 89 y 90b tenemos la tónica de *la* en redondas ligadas; en los cc 91 y 92b efectúa un movimiento de paso con otros dos compases en redondas ligadas para resolver en nuestro motivo al sobre el acorde de *Re* en primera inversión. Este acorde de *Re* en primera inversión le sirve de pivote: en *la* es una subdominante mayor (por mixtura modal) y en *fa#* es una submediante. En los cc 95-96 Beethoven introduce una dominante secundaria (VII con séptima disminuida del V de *fa#*) que resuelve (cc 97-98) en I 6/4 perfecto mayor (como si apuntase a *Fa#*) para dejarnos con la ambigüedad de la nota *do#* en el c. 98 que en parte es fruto de la arpegiación anterior sobre el acorde de *Fa#* y también se puede “percibir” como V del acorde *fa#* que viene en el c. 99 (*Allegro*). Ejemplo musical 3: (cc 93-98). El motivo al también aparece en los cc. 143-144 y 153-154 (ejemplo musical 4) en la Recapitulación pero cambia radicalmente su continuación con respecto a la exposición dándole un nuevo contexto pues es seguido, como veremos, por un pasaje en estilo recitativo (lo que para mí es también un signo inequívoco de esa nueva manera de componer propia del segundo período compositivo Beethoveniano).

En los cc 21-22, 25-26 y del c.29 a la caída del c.41, de nuevo dentro de la Exposición, aparece una variante (=a2 en mi terminología) en contexto muy diferente: aunque el ritmo dáctilo se mantiene, así como su figuración melódica de arpeggio ascendente, cambian otros factores. El tempo es *allegro* y el carácter dinámico. Aparece en la mano izquierda en un registro más grave que en el *largo* y el matiz es *forte*. El comienzo de este diseño viene precedido por una cadencia perfecta en *re*. En los cc 21-41, esta variante a2, junto con otros elementos que veremos, aparece inmersa en una frase musical (según el concepto de Schoenberg en su libro “Fundamentos de la composición musical”) de 4 (primer hipercompás con armonía de tónica)+4 (segundo hipercompás con armonía de dominante) +12 (tercer hipercompás modulante hacia *la*) con caída en el c. 41 (este compás funciona como eslabón entre el final de la transición y el comienzo del segundo grupo temático). Ejemplo musical 5 (cc. 21 hasta primer tiempo del c. 41) Esta variante a2 también aparecerá en el **Desarrollo** (cc. 99-121: ejemplo musical 6) pero en dinámica de *ff* y

en una frase (siempre en terminología de A. Schoenberg) que comienza en *fa#* y terminará en el V de *re*. En este caso la estructura fraseológica es de 4 (tónica en estado fundamental en *fa#*)+4 (V 4/3 en *fa#*)+14 (modulante hacia el V de *re* del c. 121) con caída en el c. 121 que también funciona como eslabón. Curiosamente esta variante a2 no aparece en la recapitulación, ¿por qué? Seguramente por el peso específico que ha tenido durante el desarrollo.

En los cc 137-138 hay una tercera variante (=a3 en mi terminología) que sólo aparece una vez en todo el movimiento (dentro del desarrollo) en matiz piano y reducida/condensada a la figura del arpegiado inicial sin el arpegiado melódico posterior. Ejemplo musical 7 (cc. 137-138).

El segundo motivo importante de este movimiento al que denomino b1 se enuncia en la mano derecha en el c. 3 con anacrusa (ejemplo musical 8). El panorama cambia por completo: tempo *allegro* y matiz piano (frente al *Largo* y pp del motivo anterior). Melódicamente tenemos un descenso (la-sol-fa-mi-re) de dominante a tónica con un ritmo de corcheas que envuelven tanto apoyaturas como notas reales. A este motivo le acompaña en el bajo de la mano izquierda un contramotivo ascendente en negras (do#-re-mi-fa) que tendrá su importancia en otros momentos compositivos (en mi cuadro paradigmático aparece enunciado como d1) del movimiento, como ya veremos. Beethoven elabora este motivo en un contexto de frase (según terminología de Schoenberg) de 1+1+2 finalizando en una semicadencia. Este pasaje también contiene un motivo subyacente (diferente de los motivos de superficie musical ya mencionados a1, b1 y d1) con las notas: la-sol#-si-la (=c1 de mi cuadro paradigmático, ejemplo musical 9 cc 3 con anacrusa al 6). Este motivo c1 será explicado más adelante. Todo este contexto fraseológico también aparece en la recapitulación (cc. 149 con anacrusa al 152).

¿Cómo elabora Beethoven este segundo motivo b1? Continuando con la exposición, aparece transformado y muy extendido en los cc 9 con anacrusa a la caída del c. 21 (ejemplo musical 10). Y esto es porque (además de la transformación propiamente dicha que se expande espacial y temporalmente) este motivo aparece envuelto en una progresión del bajo (mi-fa-fa#-sol-sol#-la con resolución final en tónica *re*) que conforma el motivo f (ejemplo musical 11) en mi cuadro paradigmático y que, como veremos, será completamente redimensionado en la recapitulación (y que también tiene que ver con ese nuevo camino compositivo Beethoveniano). Curiosamente esta transformación no aparece en la recapitulación.

En el c. 42 con anacrusa vuelve a aparecer este motivo en una variante que denomino b2 en mi cuadro paradigmático (ejemplo musical 12). Ahora estamos en un nuevo contexto: ahora estamos en *la* y dentro de la primera idea musical del segundo grupo temático (B) de la forma sonata. Esta idea musical se articula en una frase de 4+4+5 (con caída en el c.55). Este motivo aparece acompañado por un contramotivo (c4 en mi cuadro paradigmático) en la mano izquierda sobre un pedal de dominante que abarca todos estos compases hasta su resolución en el primer tiempo del c.55. ¡Otra gran curiosidad!: una primera idea del tema B toda ella enunciada sobre una nota pedal de dominante, es decir, muy inquieta melódicamente hablando, pero completamente estática a nivel armónico. Dado que este motivo (y el motivo c que luego veremos) aparece también en el grupo A de la forma sonata, ¿estaríamos ante una forma sonata monotemática o bitemática? Personalmente considero que es una mezcla entre los dos esquemas: dado que no aparece el motivo a (ni a1, ni a2) podría entenderse como bitemática, pero monotemática con el denominador común de los motivos b y c. Esta variante b2 aparece en

la recapitulación (cc.170 con anacrusa a la caída del c. 185) con la misma estructura de 4+4+5 y el contramotivo mencionado, pero ahora en *re*.

Una nueva variante (=b3), esta vez como motivo subyacente aparece en los cc 60 a la caída del 63 y nuevamente enunciada del c. 63 a la caída del 75 (ejemplo musical 13). Aquí el contexto difiere pues este motivo subyacente acompaña a otro motivo de superficie de más relieve que es el motivo c3 (ver cuadro paradigmático) que arranca en el c.55 y llega hasta el 68 (ejemplo musical 14), con lo cual tenemos una idea compositiva muy interesante de dos motivos que interactúan, en parte coinciden, pero se desenvuelven en planos diferentes. También aparece con sus dos enunciados en la recapitulación (cc.190-205) en *re*.

En los cc 75-87 tenemos una nueva variante (=b4, ejemplo musical 15) que conforma otra idea dentro del segundo grupo temático (B) que algunos denominan *Close Theme* (tema de cierre). La estructura es de 4 (2+2)+4(2+2)+4. En esta variante el motivo se acompaña a sí mismo por movimiento contrario y ligeramente transformado: el descenso de quinta está claro, por ejemplo en los cc 75-77 (voz interior, mi-re-do-si-la, doblada en parte en terceras do-si-la-sol#-la); en la mano derecha tenemos un movimiento contrario (ascendente) de este motivo: la-si-do-re#-mi, pero en corcheas excepto la llegada al mi blanca que enlaza con el mismo motivo que inicia un movimiento descendente pero ahora en la mano derecha. Esta variante también la tenemos en la recapitulación (cc. 205- a la caída del 217) en *re*.

La exposición finaliza con una nueva variante (=b5) en unísono (ejemplo musical 16) que con el descenso la-sol-fa-mi-re y la doble barra de repetición (cuya importancia ya he puesto de manifiesto) nos devuelve al comienzo de la misma y de regreso al tono principal *re* (una retro-modulación sencilla pero muy eficaz). Una vez más quisiera insistir que si no interpretamos la doble barra de repetición nos perdemos muchos aspectos (en este caso esta variante b5 con todo lo que implica de retro-modulación, etc) y, por la tanto, en mi opinión estamos “falseando” la partitura. Este motivo aparece como cierre (coda) del movimiento (cc.218 con anacrusa-228) pero ahora sin el descenso de quinta, simplemente con un pedal de tónica y un final en *pp*. Una vez más: si no hacemos la repetición de la exposición nos perdemos la contraposición de este motivo b5 tal y como aparece al final de la misma y su reaparición en la recapitulación como cierre del movimiento, incluso, además, cómo aparece reformulado al enlazar con el desarrollo: tres enunciados “diferentes” de la misma variante b5!

Otra variante (=b6, ejemplo musical 17) del motivo b se encuentra todavía más oculta (subyacente) y, además, por movimiento contrario: se trata del movimiento ascendente del bajo desde la nota re (c.21)-mi (c.25)-fa (c. 29)-sol# (c. 31)-la (c. 33); y, en una segunda fase, desde el mismo la (c. 33)-si (c. 35)-do (c.37)-re# (c.38-40)-mi (c.41). Este motivo b6 no aparece en la Recapitulación: Beethoven lo sustituye por un tema nuevo (cc.159-171, ejemplo musical 18) ubicado en un contexto (cc 153-171) que redimensiona los cc 7-13, en lo que personalmente considero una nueva manera compositiva fundamental en el segundo período compositivo beethoveniano como mostraré más adelante.

El tercer motivo importante de la obra aparece de manera subyacente en los cc. 3 con anacrusa al 6 (ejemplo musical 19): la-sol#-si-la y en la recapitulación (cc 149 con anacrusa-152). Aunque este motivo no se percibe a nivel de superficie musical (pues contiene otros más

relevantes y con mucha más presencia como el motivo b1 y el contramotivo d) la siguiente variante (c2) será claramente percibida.

Este motivo subyacente es enunciado como motivo de superficie y conformando ya la primera variante (=c2) en los cc. 23 con anacrusa y 24 (ejemplo musical 20) y se repite en los cc. 27 con anacrusa y 28 pues forma parte de una frase de 4+4+13. El mismo motivo aparecerá en el Desarrollo (cc 101 con anacrusa-102 y 105 con anacrusa-106) en otro contexto fraseológico de 4+4+14. Curiosamente este motivo, junto con el motivo a2, no aparece en la recapitulación por el peso específico tan importante que ya tiene en el desarrollo.

Una segunda variante (=c3, ejemplo musical 21) la tenemos en los cc 55 al 68 (enunciada dos veces en el contexto de *la*) y en la recapitulación en cc 185-198 (también enunciada dos veces, pero ahora en *re*).

La tercera variante (=c4, ejemplo musical 22) aparece en la mano izquierda como acompañamiento del motivo b2 en los cc 41-52 en la exposición y en los cc 171-182 en la recapitulación.

La cuarta variante (=c5, ejemplo musical 23) sólo aparece en el desarrollo en los cc. 121-133 en un contexto de nota pedal de dominante de rem que prepara, mediante el principio del doble retorno (vuelta al tema inicial en el tono principal), la Recapitulación.

El motivo d del cuadro paradigmático (ejemplo musical 24) tiene su primera aparición como contramotivo en el c.3 con anacrusa acompañando al motivo b1; consiste en un ascenso del bajo: do#-re-mi-fa que se repite inmediatamente (c4 con anacrusa) y en el c5 con anacrusa aparece transportado (fa#-sol-la-sib). Este motivo volverá a aparecer en el c. 61 con caída en el c. 62. En el desarrollo lo tenemos como motivo subyacente entre los cc 99 al 118 en la voz superior del diseño de tresillos de la mano derecha que asciende desde do# (c. 99)-re (c.109)-mi (c.113)-fa (c.118-119). En la recapitulación vuelve a aparecer en los cc. 149-151 y 191-192 (voz interior:fa#-sol-la-sib).

El motivo e (ejemplo musical 25) que aparece en los cc 144-148 y 155-158 es, en mi opinión, muy especial pues, como tal, sólo aparece en la recapitulación: en mi opinión se trata de otro elemento característico de esa “nueva manera” compositiva en el lenguaje Beethoveniano del segundo período estilístico. Se trata de un motivo en estilo recitativo: ¿no es muy habitual ver un estilo recitativo en un marco de sonata para piano! El motivo a1 ya anunciaba este estilo recitativo pero muy brevemente y apenas esbozado: ahora ya tiene un claro enunciado (sobre todo melódicamente). Recordemos que el estilo recitativo es típico de la música vocal. Cuando aparece en música puramente instrumental o en un género como la sonata para piano es algo realmente relevante. Pensemos que el recitativo detiene el tiempo musical para meternos en un contexto de indefinición temporal y libertad rítmica (estilo declamatorio) que nada tiene que ver con lo que hemos escuchado hasta ahora en el movimiento de esta sonata. ¿Dónde nos lleva Beethoven, qué significa este pasaje, acaso sea una serena aceptación de su trágico destino provocado por su imparable sordera (recordemos que el famoso testamento de Heiligenstadt lo va a escribir pocos meses después, el 6 de Octubre de 1802, de la composición de esta sonata)? Tantas preguntas podríamos hacernos... en cualquier caso estos dos recitativos contienen un allegro con el motivo b1 que nos devuelve a la “tempestad”, lucha heroica... ¿contra su destino?

El motivo f (ejemplo musical 26) consiste en un línea del bajo que asciende mi-fa-fa#-sol-sol#-la. Este movimiento va a ser reelaborado en la recapitulación en un contexto muy diferente que engloba el motivo a1, el segundo recitativo y el nuevo puente con las notas mi-mi# (=fa)-fa#-sol-sol#-la. ¡Las mismas notas! Pero, insisto, en un marco muy diferente: en mi opinión otro rasgo inequívoco de un “nuevo camino” compositivo en el lenguaje Beethoveniano.

Por último, me gustaría mencionar los cc-139-142 que precedidos del motivo a3 y seguidos por el motivo a1 tienen, en mi opinión, un carácter quasi recitativo al que se añade una textura en unísono que le imprime un sentido muy direccional hacia la recapitulación.

Conclusiones

En mi opinión estamos en un movimiento fascinante que aglutina tanto elementos clásicos herederos del lenguaje clásico (Haydn-Mozart) como son la forma sonata (utilizo la terminología convencional siendo consciente de que, en realidad, se trata de un anacronismo, es decir, un modelo que en realidad es posterior a Beethoven; un modelo típico de la época sería el “Ensayo introductorio sobre la composición” de 1793 de Heinrich Christoph Koch) con la habitual repetición de la exposición, el marco tonal, etc. y otros aspectos derivados de la elaboración motivico-temática y la sintaxis fraseológico (frase y período en la terminología de A. Schoenberg).

Frente a estos elementos, en mi opinión, encontramos otros en la línea de esa “nueva manera” de componer en declaración, según parece, del propio compositor como el uso del recitativo y los contrastes que produce en un género muy diferente al habitual o elaborar líneas (como la del bajo de los cc. 7-13) en contextos compositivos muy diferentes que aportan una fisonomía completamente nueva a la recapitulación en lo que parece un nuevo estadio compositivo además de las funciones clásicas de “reprise”, de resolución de la disonancia estructural (tonal: rem-la) de la exposición en consonancia (*re-re*), y de regreso al tono principal tras el desarrollo.

Bibliografía

Schoenberg, Arnold: *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, 1989.

Agawu, Kofi: *La música como discurso, aventuras semióticas en la música romántica*, Eterna Cadencia, 2012.

Varios: *Beethoven’s Tempest Sonata: perspectives of analysis and performance*, Peeters, 2009.

Gr. Cooper y L. Meyer: *Estructura rítmica de la música*, Idea Books, 2000.

Beethoven, Ludwig van: *Sonata para piano op 31 n° 2 en re*, edición de Real Musical de 1978 autorizada por la edición original publicada por “Wiener urtext edition” que realizó H. Schenker sobre los autógrafos y primeras ediciones de las sonatas de Beethoven.