

Análisis hermenéutico del primer movimiento de la sonata «Appassionata» de Beethoven: una propuesta de sentido

Salvador Mestre Zaragoza

Filósofo y Compositor
Universidad Politécnica de Valencia
sslavaa@gmail.com

Recibido: 07/05/2022/**Aceptado:** 16/05/2022

Resumen. La tesis global que dominará todo este análisis hermenéutico es comprender el primer movimiento de la *Appassionata* como una profunda expresión acerca de la condición trágica de la existencia humana, marcada radicalmente por la ineluctabilidad de la muerte. Esta obra puede entenderse como la expresión de un intenso dolor que, desde el vacío existencial y la angustia, clama por descubrir el sentido de la vida y podría, por tanto, entenderse como una realización artística en la cultura occidental que anticiparía el existencialismo filosófico inaugurado por Heidegger, con su visión del ser humano como un ser-para-la-muerte y su visión del estado anímico de la angustia como el estado anímico fundamental donde se vuelve posible la patentización del ser precisamente por su completa ausencia: la nada, experimentada a través del estado anímico de la angustia.

El primer movimiento de esta sonata constituiría un clamor angustioso producido por la conciencia de la trágica condición humana que implicaría la fatalidad de un sufrimiento tan inevitable como irremediable¹, y parece contener una inherente reflexión filosófica sobre, a un tiempo, la necesidad y la carencia de un sentido integral para la experiencia vital por el modo en que Beethoven articula el discurso musical². Desde esta perspectiva, el análisis de la sonata puede arrojar una peculiar interpretación comprensiva³.

¹ John William Navin Sullivan, *Beethoven. His spiritual development* (New York: Vintage Books, 1927), cap. 1, § 5: «What is evident is that the conflict has deep roots and is attended with great passion. And the quality and depth of the passion expressed shows that we are dealing with a rich and profound emotional nature».

Traducción propia: «Lo que es evidente es que el conflicto tiene raíces profundas y está acompañado de una gran pasión. Y la calidad y profundidad de la pasión expresada muestra que estamos ante una naturaleza emocional rica y profunda.».

² Stewart Gordon, *Beethoven's 32 Sonatas. A handbook for performers* (Oxford: University Press, 2017), 51: «Beethoven's genius was such that he was able to create musical ideas that call up a larger palette of human emotions and concepts, from the heroic and victorious to the desolate and tragic, from the extroversion of gruff good-natured humor to the introversion of deep inner contemplation».

Traducción propia: «El genio de Beethoven era tal que fue capaz de crear ideas musicales que invocan una paleta muy amplia de emociones y conceptos humanos, desde lo heroico y lo victorioso a lo desolado y lo trágico, desde la extroversión del humor rudo y bondadoso a la introversión de la profunda contemplación interior».

³ Eric Blom, *Beethoven's pianoforte sonatas discussed* (New York: Da Capo Press, 1968), 163-

Palabras clave. Beethoven, *Appassionata*, Análisis hermenéutico.

Hermeneutic analysis of the first movement of Beethoven's «Appassionata» sonata: a proposal of meaning

Abstract. The overall thesis that will dominate all this hermeneutic analysis is to understand the first movement of the *Appassionata* as a profound expression of the tragic condition of human existence, radically marked by the ineluctability of death. This work can be understood as the expression of an intense pain which, from existential emptiness and anguish, cries out to discover the meaning of life and could, therefore, be understood as an artistic achievement in Western culture which would anticipate the philosophical existentialism inaugurated by Heidegger, with his vision of the human being as a being-for-death and his vision of the mood of anguish as the fundamental mood in which it becomes possible for being to be made patent precisely by its complete absence: nothingness, experienced through the mood of anguish. The first movement of this sonata would constitute an anguished cry produced by the awareness of the tragic human condition that would imply the fatality of a suffering as inevitable as it is irremediable, and it seems to contain an inherent philosophical reflection on, at the same time, the need and the lack of an integral meaning for the life experience in the way Beethoven articulates the musical discourse. From this perspective, the analysis of the sonata may yield a peculiarly comprehensive interpretation.

Keywords. Beethoven, *Appassionata*, Hermeneutic analysis.

«Con el sudor de tu rostro comerás el pan
hasta que vuelvas al suelo, pues de él fuiste tomado.
Porque eres polvo y al polvo tornarás.»
(Génesis 3:19)

Siendo obvio que «sería inútil intentar encajar un programa psicológico definido en la obra, simplemente porque se podrían encajar muchos»⁴, creemos que nuestra propuesta posee lógica, profundidad y coherencia en relación con la obra y que, por ello, aporta al menos una visión valiosa para que cada cual elabore su propia comprensión de esta cima de la literatura pianística y musical. Esperamos que nuestra propuesta pueda resultar útil. Esa es nuestra intención y nuestro deseo.

Denominación de los motivos principales

164: Que la dedicatoria de esta obra fuese dirigida al hermano de las condesas Brunsvik, amores de Beethoven, hace pensar a Eric Blom que la *Appassionata* podría responder o reflejar de alguna manera las vicisitudes psicológicas del compositor en su relación sentimental con estas dos mujeres. Aun habiendo algo de verdad en esta suposición, no supondría ningún tipo de necesaria incompatibilidad con nuestra propuesta hermenéutica (podría incluso ser perfectamente complementaria).

⁴ Sullivan, *Beethoven*, cap. 1, § 5. Traducción propia. El original dice así: «But it would be useless to attempt to fit a definite psychological programme to the work simply because so many could be fitted».

Preliminarmente, señalaremos que el primer movimiento de la sonata *Appassionata* de Beethoven se construye principal y sistemáticamente sobre 3 motivos: el inicial diseño rítmico-melódico sobre la triada tónica, que denominamos «motivo de la angustia»; el intervalo melódico de segunda con trino incluido, que denominamos «motivo imploratorio» (compases 3 y 4); y el descarnado ritmo de cuatro notas a pulso de corchea que hemos denominado «motivo del destino» (el cual aparece por primera vez en el compás 10 y tiene una similitud enorme, y nada azaroso, con el tema de la quinta sinfonía de Beethoven). También son significativos el diseño arpegiado en semicorcheas y el acorde de séptima disminuida. Todos estos elementos, absolutamente todos, están presentes y ya expuestos en la primera frase de la sonata (compases 1-16) que se constituye, pues, como germen total de la integridad del movimiento: el «motivo de la angustia» podría considerarse lo distintivo del tema A y con él se inicia la obra; el «motivo imploratorio» aparece en los compases 3 y 4; el «motivo del destino» aparece en el compás 10; el diseño de semicorcheas precipita el final de la frase en los compases 14 y 15; el acorde de séptima aparece al final del diseño de semicorcheas, en el segundo tiempo del compás 15; por último, el intervalo melódico de segunda aparece en la mano derecha de los compases 3, 7, 9 y 11. A continuación veremos cómo los elementos temáticos de esta primera frase son la base sobre la que Beethoven despliega toda una trama con tintes psicológicos, anímicos y espirituales para construir todo el primer movimiento de la *Appassionata*⁵.

Exposición

Resulta verdaderamente notable cómo la primera frase de la pieza, sus primeros 16 compases, contienen condensados prácticamente la totalidad de elementos que serán desplegados posteriormente⁶, al tiempo que expresa ya de forma clara y cerrada el núcleo expresivo fundamental: no tanto la constatación de la fatalidad de la muerte, la irreversibilidad de lo inevitable, la ineluctabilidad del desastre o la desgracia irreversible como pudiera serlo la degradación hacia la vejez y la muerte, sino más bien el procesamiento emocional, anímico y temperamental en la confrontación consciente de esta condición trágica intrínseca al hecho de ser humano. Habría desazón, derrota, angustia, anhelo,

⁵ Romain Rolland, *Beethoven. Les grandes époques créatrices: de l'Héroïque à l'Appassionata*, t. 1 (Paris: Editions du Sablier, 1928), 191: «–le travail thématique, qui toujours chez Beethoven, (et ce sera sa grandeur), correspond à un travail psychologique, à un procès de l'âme–».

Traducción propia: «–el trabajo temático, que siempre en Beethoven, (y esa será su grandeza), corresponde a un trabajo psicológico, a un proceso del alma–».

⁶ Kenneth Drake, *The sonatas of Beethoven as he played and taught them* (Bloomington: Indiana University Press, 1972), 79: Por ello, disentimos con Kenneth Drake cuando escribe que «The first sixteen measures of the first movement of Op. 57 comprise quasi-introductory material ending with a half cadence on the dominant of F minor».

Traducción propia: «Los primeros dieciséis compases del primer movimiento de la Op. 57 comprenden un material casi introductorio que termina con una semicadencia en la dominante de fa menor». El material que se despliega en estos primeros 16 compases es claramente temático y fundamental para la elaboración de toda esta obra y en absoluto puede entenderse como mero material introductorio. Antes bien, es una condensación de la esencia musical de todo este primer movimiento de sonata.

lamento, clamor y súplica, pero también habría resistencia, rabia, rebelión, ira y violencia⁷. Y, como analizaremos a continuación, todo esto ya estaría contenido en la primera frase de la obra.

Según lo apuntado, sería sin duda muy interesante, como visión alternativa y complementaria, enfocar la obra desde la perspectiva de las etapas del duelo tal como las formuló la psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross. No deja de ser cierto que su teoría ha sido consistentemente atacada por falta de apoyo empírico, pero no deja de resultar interesante, al menos, como apoyo heurístico. Estas fases serían:

- 1) negación («no puede ser verdad»);
- 2) ira («no es justo»);
- 3) negociación («¿cómo podría mitigar la desgracia?»);
- 4) depresión («luchar es absurdo»);
- 5) aceptación («paz resignada»)⁸.

Así, en el primer movimiento de la *Appassionata* de Beethoven se rastrearían, sin duda alguna, tanto la ira como la negociación y la depresión, aunque no necesariamente en un orden lineal. Frente a la condición trágica de la existencia humana, que implica dolor, sufrimiento y muerte, Beethoven estaría expresando la experimentación de ira, depresión y procesos de negociación interior con vistas a mitigar o reducir la desgracia. Aunque, y por tenue que pueda ser su presencia, también podría quizá atisbarse algún rastro de aceptación, probablemente, sin embargo, no habría en ningún momento negación: el inicio de la obra ya establece de entrada un escenario asumido de desgracia y desolación. Estos rastros de aceptación podrían quizá detectarse en los temas B1, especialmente en los compases 210-216 donde, en realidad, podría quizá verse más bien un anhelo de paz que emergería de la resignación sin por ello responder necesariamente a una aceptación activa de la tragedia sino quizá más bien al anhelo de una evasión trascendente.

Compases 1-4

Y es que la obra no comienza con algún tipo de declamación trivial o superflua, o bien con algún tipo de aseveración psicológicamente reactiva dirigida a la alegría que pudiese haber tomado la forma de una sólida sonoridad en acordes prescritos en *forte*, o bien con una melodía que transmitiese afirmación vital sin atisbos de decaimiento o tristeza. Lejos de esto, la obra comienza, sin apenas carácter

⁷ Robert Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas. Course Guidebook* (Chantilly: The Teaching Company, 2005), 141: Es muy interesante el apunte que hace Greenberg al respecto de la ausencia de cadencias resolutivas en toda esta primera frase, logrando transmitir de esta manera una profunda desazón y una lacerante inquietud que abre todas las incógnitas pero no logra cerrar ninguna respuesta: «The avoidance of any resolution in this passage creates an atmosphere of paralysis, of frustration—one often compared to Hamlet's paralyzing indecision—until an explosive arpeggiated figure leads to yet another open cadence and a pause. So far, we have lots of "questions"—open cadences and pauses—but not a single "answer"».

Traducción propia: «La ausencia de cualquier resolución en este pasaje crea una atmósfera de parálisis, de frustración –a menudo comparada con la paralizante indecisión de Hamlet– hasta que una figura arpegiada explosiva conduce a otra cadencia abierta y a una pausa. Hasta ahora, tenemos muchas "preguntas" –cadencias abiertas y pausas– pero ni una sola "respuesta"».

⁸ *Wikipedia*, consultado el 31 de enero de 2021,

http://es.wikipedia.org/wiki/Modelo_de_K%C3%BCbler-Ross.

melódico alguno (o al menos, con uno de los más básicos caracteres melódicos posibles como pueda serlo el despliegue de una tríada), en las catacumbas del registro sonoro a disposición del piano de Beethoven^{9,10}, así como Florestán, en la ópera *Fidelio*, exclama en su celda «¡Oh, Dios! ¡Qué terrible oscuridad!» y lo hace exactamente en la misma tonalidad que parece poseer por sí misma el carácter de tétrica tragedia que aquí se expresa: fa menor. Con el que hemos denominado «motivo de la angustia», la obra se inaugura con la desgracia ya instaurada, en modo menor y al unísono, en una simple enunciación melódica de la tríada, en el extremo del registro grave, susurrando en *pianissimo*¹¹, y con una separación de dos octavas que parece querer impregnar el conjunto con un marcado tinte de tensión psíquica¹². Si algo parece haber aquí es únicamente depresión y abatimiento, e incluso postración (y para esto, bastan las tres primeras notas en el extremo bajo del registro), si no fuera por la extraña figuración rítmica con que se imprime a la línea melódica, junto a su sentido ascendente, una extraña animación¹³ que nos eleva hacia el segundo motivo de la frase donde la textura cambia de unisónica a homófona para expresar melódicamente un gemido plañidero en forma de sencilla inflexión de intervalo de segunda con un trino que se resiste a poder ser considerado un mero adorno. Más bien, por el contrario, la inflexión melódica del intervalo de segunda que lo contiene se revela como el soporte sobre el que desplegar un trino que parece implorar directamente a la trascendencia en una interpelación quejumbrosa quién sabe si en busca de respuesta y/o consuelo o, quizá (menos plausiblemente), de doliente desafío reposando, obviamente, en la dominante a modo de inquisición lanzada al viento sin respuesta ni resolución.

⁹ Greenberg, *Beethoven's*, 141: «The effect is of something dark and ominous, moving about in some cavernous place».

Traducción propia: «El efecto es de algo oscuro y siniestro, moviéndose en algún lugar cavernoso».

¹⁰ Gordon, *Beethoven's*, 203: «[...] creating an other-worldly, eerie atmosphere».

Traducción propia: «creando una atmósfera ultramundana y espeluznante».

¹¹ Rolland, *Beethoven*, 223-224: Resulta evidente, por tanto, nuestra disconformidad con Romain Rolland al respecto del carácter de este primer motivo, ya que para él este primer motivo sería «el yo-fuerza salvaje» («le moi-force sauvage») que contrastaría con «el yo-debilidad trémula» («le moi-faiblesse tremblante»). Ciertamente, entendemos que capta a la perfección el carácter del segundo motivo, el «motivo imploratorio». También, obviamente, el del «motivo del destino» cuando afirma que «el sentido es casi inmutablemente el juicio implacable del Destino: “Es así. ¡Obedece!”» («le sens est presque immuablement l'arrêt implacable du Destin: “C'est ainsi. Obéis!”»). Pero yerra, de forma un tanto simplista, al entender el primer motivo como el polo opuesto de una dualidad contrastante con el segundo. Sin embargo, la naturaleza de ambos motivos sería complementaria, no contrastante. Los pasajes de fuerza salvaje a lo largo del movimiento, como veremos más adelante, no se dan con el material temático del «motivo de la angustia», precisamente, sino del «motivo del destino» y con diseños de semicorcheas cuando el discurso se desarticula.

¹² Robert Taub, *Playing the Beethoven piano sonatas* (New York: Amadeus Press, 2002), 171: «The spare texture –the hands are not one but two empty octaves apart– lends a particular sense of tension to the opening».

Traducción propia: «La textura sobria –las manos no están separadas por una sino por dos octavas vacías– confiere una particular sensación de tensión al inicio».

¹³ Blom, *Beethoven's*, 164: Blom habla de «subdued turbulence».

Traducción propia: «turbulencia moderada».

Compases 5-8

Quizá sea la insoportable ausencia de respuesta, o la pulsión por extraerla de alguna manera y de algún lado, lo que propicia elevar inmediatamente la intensidad del lamento al disonante semitono superior, generando una tensión e intensidad creciente en la angustia. Así, los cuatro primeros compases son enunciados de nuevo en armonías napolitanas que abocan, análogamente con los anteriores 4 compases, al acorde sobre re bemol que, aplicando con rigor el análisis armónico, sería la dominante de sol bemol (compases 7-8). La tonalidad de esta transposición al semitono superior es, pues, sol bemol mayor, constituyendo el primer momento en que el cambio modal refuerza un aspecto de contraste anímico. Y es que la transposición podría haberse dado perfectamente en sol bemol menor, pero, con la irrupción del modo mayor, la intensidad creciente generada por la transposición al semitono superior se ve reforzada con el cambio de color modal a mayor que, de forma aquí magistral, no supone un relajamiento de la tensión (que sería contradictorio con la tensa ascensión a la disonancia del semitono superior) sino que parece más bien una enfatización de la misma¹⁴. Con ello, aquí aparece ya sugerida la tonalidad de re bemol mayor (*reb* en tanto que dominante de *solb*) como tonalidad contrapuesta a la tonalidad inicial de fa menor a distancia de tercera descendente¹⁵.

Compases 9-12

A continuación, la repetición del «motivo imploratorio» de vuelta a fa menor, y sin haber enunciado de nuevo previamente el despliegue de la tríada al unísono, parece concentrar el discurso sobre la imploración y el lamento aparcando así la constatación de una desgracia cuya exposición ya no es necesaria. El discurso se centra no ya en la constatación de la desgracia sino en el lamento, la queja, la imploración. A este énfasis imploratorio le sucede inmediatamente, a modo de contrapunto-respuesta, el «motivo del destino» que anuncia una fatalidad, una inapelable derrota, y cuya firmeza parece expresarse en el hecho de que se alterna sistemáticamente en el registro grave con las imploraciones melódicas en el registro agudo: imploración-fatalidad, imploración-fatalidad¹⁶.

¹⁴ Taub, *Playing*, 171: «The wholly unexpected move to the D-flat in m. 4 and the ensuing arpeggiation leave one with the feeling that anything can happen, that this music is harmonically unstable».

Traducción propia: «El movimiento totalmente inesperado hacia el re bemol en el compás 4 y el arpegiado que le sigue le dejan a uno la sensación de que cualquier cosa puede pasar, de que esta música es armónicamente inestable».

¹⁵ Este aspecto es crucial para el conjunto del análisis de la obra, como se verá.

¹⁶ Gordon, *Beethoven's*, 204: Es interesante recoger aquí el comentario de Gordon sobre cómo el *staccato* está diferentemente prescrito en cada uno de los tres «motivos del destino» que aparecen aquí. Esas diferencias podrían entenderse como errores a homogeneizar prescribiendo *staccato* en todas las notas o bien eliminándolo por completo (según Gordon, hay editores que optan por una de estas dos opciones), pero también podría entenderse que esas divergencias son deliberadas por parte de Beethoven para conducir el discurso y la tensión hacia el contrastante estallido en *forte* del compás 14. Sin duda, nosotros optamos por este último enfoque. La editorial Henle-Verlag que manejamos diferencia, de hecho, los tres motivos. El primero íntegramente *staccato*. El segundo carece de *staccato* en la negra final. Y el tercero está prescrito íntegramente sin *staccato* (es decir, en *non legato* según la ortografía clásica). Vemos una gradación perfectamente congruente con el sentido musical de la frase y el *poco ritardando* que ya empieza a efectuarse en el compás 12. El primer motivo irrumpiría, aunque en *pianissimo*, con brusquedad. El segundo

Es en ese registro agudo donde, en el compás 11, el «motivo imploratorio» parece aumentar la intensidad de su demanda por el hecho de armonizarse en su primer acorde, dentro de la función de dominante, sobre la séptima disminuida en lugar de sobre la tríada (como sucede en el compás 9), ejecutando el bajo un movimiento de tercera ascendente (pasando de mi en el compás 9 a sol en el compás 11) en paralelo al movimiento de tercera ascendente que se realiza en la melodía (pasando de do en el compás 9 a mi en el compás 11) como modo de intensificar el patetismo de la imploración.

Compases 12-16

Esta intensificación es seguida por una nueva enunciación del «motivo del destino», a la cual ya ni siquiera se le contrapone un «motivo imploratorio» sino tan solo una réplica a modo de espejo donde se repite, a cargo de la mano derecha, la rítmica del «motivo del destino» e incluso su armonía (estamos en la región de dominante) pero con una inversión interválica que es absolutamente esencial: si el «destino» se afirma hacia abajo (hacia el grave), la «imploración» se inserta en el diseño del «motivo del destino» cuestionando, implorando con una inflexión hacia arriba (hacia el agudo). Y es que el uno es una sentencia mientras que el otro es una interrogación, una amarga interrogación donde se mezcla la formulación fatalista del «motivo del destino» con el carácter plañidero y clamoroso del «motivo imploratorio». Y esta amarga interrogación, repleta de frustración, acumulando tensión, se desata en forma de arpegiado de semicorcheas, en un iracundo estruendo que supone una intensa y épica declaración de rebeldía hija de la angustia más extrema. Así, recorre todo el registro disponible en el piano de Beethoven, desde el registro extremo agudo al extremo bajo donde la desesperación es martilleada en un breve arpeggio ascendente sobre la séptima disminuida antes de cerrar la rabia en un acorde indicado *forte*. El estallido de ira parece remitir de nuevo a la desgracia y a su constatación (acorde sobre la dominante con prescripción dinámica *piano* en el compás 16) lo cual conduce, una vez cerrada la frase inicial, a enunciar de nuevo el material temático inicial (A).

Compases 17-24

Frente a un nuevo comienzo, donde mediante la enunciación del material temático inicial (A) la desgracia parece querer mostrar de nuevo que su persistencia es ineludible, surge una confrontación (que ya no posee ningún atisbo de carácter discursivo como el que le es propio al «motivo imploratorio») en forma de unos bruscos acordes armónicamente monocromos que irrumpen sin miramientos ni ningún tipo de introducción que los integre de entrada en el discurso musical, interrumpiendo así el «mostrarse» de la desgracia que supone el «motivo de la angustia» en cuanto apenas vuelve a asomar su presencia

motivo, apoyándose en su última nota de forma diferente a las anteriores, se abriría a un carácter lúgubre donde ya reposaría totalmente el último de los tres «motivos del destino» aquí enunciados. Bien podría Beethoven haber deseado una interpretación matizada de estos tres motivos, de modo que optar por la homogeneidad probablemente traicione la sutil intención expresiva aquí contenida.

(compás 17). La ira, reactiva frente a esa desgracia que parece mostrarse ineluctable, es tal que los acordes rompen el «motivo de la angustia» insertándose tajantemente en medio de su nueva enunciación, de modo tal que el «motivo de la angustia» es interrumpido 3 veces por irrupciones violentas de rabia iracunda, quién sabe si causada por el desconcierto y la perplejidad pero en cualquier caso con ofuscación, antes de repetir un «motivo imploratorio» que muta cromáticamente (compás 23) para abrir un pasaje que, si bien estructuralmente cumple la función de puente modulante hacia el segundo tema, podría entenderse como un diálogo entre el doliente implorante y la desgracia ineluctable.

Compases 24-34

En términos de Kübler-Ross, en este puente modulante (compases 24-34) podría verse un proceso de negociación, tratando de indagar resquicios donde encontrar alguna solución que permita lidiar con la desgracia para así mitigar las consecuencias fatales y evitar, o al menos posponer, el desastre total. Para ello, se retoma y elabora la contraposición dialogante entre el «motivo del destino» y el «motivo imploratorio» ya presente en la primera frase.

Y es que, mientras la mano izquierda martillea un *ostinato* que emana rítmicamente por completo del «motivo del destino», expresando con dicho martilleo la implacabilidad de una desgracia que, insistentemente, se revela absolutamente fatal, la mano derecha, por su lado, contrapone células melódicas que emanan, en su inflexión melódica, del intervalo de segunda menor del «motivo imploratorio». Es más, en la medida en que estas inflexiones no discurren estrictamente sobre el intervalo de segunda menor (primero ascendente y después descendente), la expresividad patética de la resolución melódica queda acentuada mediante intervalos cada vez mayores que preparan dicha resolución mediante una amplificación progresiva de la expresividad melódica como correlato de una ampliación progresiva de los saltos melódicos. Así, puede apreciarse el salto melódico que es de segunda en el compás 27-28 (estrictamente, quizá no debería ser llamado todavía «salto»), el salto que es de tercera en el compás 28-29 y el salto que es de cuarta en el compás 29-30. Segunda, tercera y cuarta como sucesivos intervalos para así culminar en el *sfp* sobre la redonda del compás 30 que se resuelve a la segunda menor inferior en el compás 31, momento a partir del cual la mano derecha apagará su clamor por cromatismo descendente¹⁷ (segundas menores sucesivas), todo ello mientras la mano izquierda, recordemos, martillea insistentemente la fatalidad del destino.

No solo está presente el «motivo del destino» en la rítmica *ostinato* de la izquierda, sino que también está presente en los acordes de dos notas que esporádicamente alternan con ese *ostinato* en la propia mano izquierda. La expresión de fatalidad queda así reforzada con un «motivo del destino» que parece desdoblarse sobre sí mismo para dialogar abiertamente, mediante estas esporádicas dobles notas, con las imploraciones de la mano derecha, tal como

¹⁷ Taub, *Playing*, 171: «The chromaticism within the descending line that loads to the second theme also adds to the feeling of harmonic instability».

Traducción propia: «El cromatismo en la línea descendente que conduce al segundo tema también colabora a la sensación de inestabilidad armónica».

puede constatar más concretamente en los compases 26-27, donde las dobles notas de la mano izquierda enuncian con claridad el «motivo del destino» como comentario-respuesta al clamor de la mano derecha que se expresa mediante el *sfp* sobre una redonda que ya culmina melódicamente desde la nota melódica anterior con el intervalo de cuarta, ese intervalo de cuarta que inmediatamente volverá a ser re-visitado (tal como ya hemos comentado) tras una discursividad musical (rítmico-melódica) más elaborada (compases 28-30, incluyendo la anacrusa del 28).

Y con el martilleo en *ostinato* de la mano izquierda finaliza este pasaje de «negociación con la desgracia» donde dialogan musicalmente derivaciones del «motivo del destino» y del «motivo imploratorio», ambos presentes en la primera frase de la obra.

Compases 35-40

El *ostinato* de los compases 33 y 34, que nos conduce a otro mundo sonoro donde aparecerá la modalidad mayor, aboca al segundo grupo temático mutando, en el compás 35, de una sola nota a un acorde partido cuya rítmica, no obstante, no varía. Esto posibilita una transición suave, orgánica, entre el puente modulante y el primero de los dos temas (B1) del segundo grupo temático. Y así emerge un mundo nuevo amaneciendo a una modalidad mayor que parece expresar algún tipo de positividad en medio de tanta negatividad, cumpliendo así con el tradicional cometido contrastante que se les asignan a los segundos temas de la exposición en las sonatas de Beethoven¹⁸. Este mundo nuevo surge con la bemol mayor que se sitúa a distancia de tercera ascendente de la tonalidad inicial de fa menor, estableciéndose un polarizado juego de opuestos simétricos entre la tonalidad que va a ser la depositaria de tensión a lo largo de toda la obra (re bemol mayor, a distancia de tercera descendente respecto a la tónica inicial) y la tonalidad con que presenta el material temático que va a ser el portador de la esperanza y el anhelo a lo largo de todo el movimiento (la bemol mayor, también a distancia de tercera pero ascendente respecto a la tónica inicial).

Es extraordinariamente significativo que, según ha hecho notar Martha Frohlich, los esbozos de Beethoven muestran que no fue sino hasta una fase muy avanzada en la composición de la obra que se decidió a incluir este primer tema en modo mayor (B1) del segundo grupo temático¹⁹. Hasta ese momento, el puente

¹⁸ Greenberg, *Beethoven's*, 142: Muy interesante, nuevamente, el apunte que hace aquí Greenberg, señalando cómo este nuevo mundo que emerge con el segundo tema lo hace con la primera cadencia resuelta que aparece en la obra: «Now, we are about to hear the first closed cadence in the movement, as the repeated Es in the bass ease into an Ab major chord in preparation for the entrance of theme 2».

Traducción propia: «Ahora, estamos a punto de escuchar la primera cadencia resuelta en el movimiento, ya que los *mi* repetidos en el bajo dan paso a un acorde de *lab* mayor para preparar la entrada del tema 2».

Es decir, el *mib* del *ostinato* se revela dominante de la tonalidad del segundo tema (*lab* mayor). Por primera vez, el discurso musical se despliega sobre terreno firme y asentado, en contraste con el carácter angustioso e inquietantemente trágico que ha imperado hasta el momento.

¹⁹ Martha Frohlich, *Beethoven's 'Appassionata' Sonata* (Oxford: Clarendon Press Oxford, 1991),3.

modulante pasaba directamente al actual compás 51 donde se encuentra el segundo tema en modo menor (B2) del segundo grupo temático. La trascendencia de este dato es enorme porque este hecho apoya sin duda la sensación general de que B1 cumple, obviamente, una función contrastante con su modalidad mayor pero, más allá de eso, explicita con claridad el carácter y sentido global de la obra. Resulta obvio, por tanto, que la exposición de este primer movimiento de sonata fue inicialmente concebida como una totalidad musical y expresiva dentro del modo menor, es decir, dentro de un ámbito de carácter triste, oscuro, reservado, tétrico o angustioso (además de, quizá, otros de los rasgos caracteriológicos que tienen cabida dentro de la modalidad menor)²⁰. La decisión de incluir tardíamente un segundo tema en el relativo mayor de la tonalidad inicial debió, sin duda, ir acompañada de una gran carga reflexiva y quizá por ello B1 esté muy integrado temáticamente con los materiales previos: el acompañamiento es una mutación de la rítmica que emana del «motivo del destino» y resulta que la melodía extrae claramente su diseño melódico-rítmico de la triada desplegada tal como unisónicamente acontece en el «motivo de la angustia»²¹. Así pues, Beethoven se decidió finalmente a incluir un tema expresivamente contrastante a través, principalmente, del contraste modal en el segundo grupo temático de la exposición, pero lo hizo integrándolo enormemente con los materiales previos ya preñados del carácter propio de la tonalidad menor²². Dicho de otro modo: Beethoven parece haber estado dispuesto a incluir este contraste temático en modo mayor en la medida en que el principal factor contrastante fuese el propio cambio de modalidad y sin que dicho contraste contase con ningún tipo de especial refuerzo ni melódico ni rítmico ni armónico, consiguiendo con ello un contraste expresivo basado preminentemente en el aspecto modal²³.

²⁰ Kenneth Drake, *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994), 170: «As Nottebohm remarks, “The parallel major [i.e., the relative major] is not touched at all. The sketch does not come out of the minor tonality. The stormy and dark predominate. The tender is missing, and with it the contrast».

Traducción propia: «Como observa Nottebohm, “el paralelo mayor [es decir, el relativo mayor] no se toca en absoluto. El esbozo no sale de la tonalidad menor. Predomina lo tormentoso y lo oscuro. Falta lo tierno, y con ello el contraste».

²¹ Blom, *Beethoven's*, 164: «In spite of its quietness and its major tonality, it brings scarcely any respite. No doubt the impression of its sullen quality is largely due to the fact that it is derived from the gloomy first subject - a very unusual procedure by the way, the traditional practice having always been to keep first and second subjects in contrast to each other».

Traducción propia: «A pesar de su tranquilidad y de su tonalidad mayor, apenas da tregua. Sin duda, la impresión de su calidad hosca se debe en gran medida al hecho de que se deriva del sombrío primer tema -un procedimiento muy inusual, por cierto, ya que la práctica tradicional ha sido siempre mantener el primer y el segundo tema en contraste entre sí-».

²² Greenberg, *Beethoven's*, 143: «The beauty of this second theme is that Beethoven has been able to introduce a lyric thematic element, initially heard in a major key, without sacrificing the essentially “tragic” nature of the exposition. Let’s hear theme 2 again; it is, indeed, stately and regal, but it smiles through its tears, tears that are quite evident by the theme’s end».

Traducción propia: «La belleza de este segundo tema es que Beethoven ha sido capaz de introducir un elemento temático lírico, inicialmente escuchado en una tonalidad mayor, sin sacrificar la naturaleza esencialmente “trágica” de la exposición. Escuchemos el tema 2 nuevamente; ciertamente, es majestuoso y regio, pero sonrío a través de sus lágrimas, lágrimas que son bastante evidentes por el final del tema».

²³ Rolland, *Beethoven*, 222-224: Resulta pertinente volver a citar aquí a Romain Rolland para contextualizar biográficamente, en este punto, la génesis de la *Appassionata*: «Beethoven a fait

Y basado en el cambio modal, propiciado por el contexto expresivo establecido en los compases previos, se inaugura un mundo sonoro cualitativamente muy distinto. Es por ello que B1 estaría prescrito con el carácter *dolce*. Frente a la angustia experimentada por la desgracia ineluctable y fatal, con el la bemol mayor parecemos o bien volar con la nostalgia a un mundo feliz ya perdido y extraviado en el pasado, donde al menos no había sufrimiento o incluso donde se experimentaba una cierta plenitud existencial, o bien parecemos ensoñar un mundo distinto donde la condición existencial humana no sea intrínsecamente trágica y transida por la inevitabilidad de la muerte y, sobre todo, por el dolor y el sufrimiento. Por lo tanto, podría entenderse este pasaje como un anhelo de liberación del sufrimiento soportado o como una plegaria en forma de ensueño para tratar de escapar al dolor y seguir disfrutando sencillamente de la existencia terrena. Aquí en la tonalidad mayor, con su inherente elemento luminoso y expansivo, el lamento plañidero propio del «motivo imploratorio» y la inquieta desazón devastada propia del «motivo de la angustia» contrastan con una anhelante proyección de reconfortante paz²⁴.

le vide autour de lui. Il est trop grand. Il a grandi trop subitement. On ne le reconnaît plus. Le monde et lui se dévisagent avec méfiance, en étrangers... Isolement et fièvre, maladie, égarement de l'esprit... Il me fallait évoquer cette atmosphère d'orage, le ciel noir et brûlant, sous lequel a germé l'*Appassionata*. On en saisira mieux le sens, et la sombre fureur des premières esquisses. La rédaction définitive en a, depuis, atténué le tragique sans fond. Beethoven, qui dessine, du premier coup, le début, le thème principal, et, après une correction, toute la première partie du premier morceau, n'y trace aucune indication de la contrepartie consolante au motif principal, en la tonalité qui correspond au *fa* mineur fondamental. Aucune détente. Aucune atténuation. Pas une touche de lumière. Tout reste en *mineur* opaque. Tout est ouragan, dans la nuit. Plus tard seulement, apparaîtra, dans une esquisse ultérieure, l'amorce du *majeur*. Mais sans doute, son esprit est toujours dans le trouble; et c'est pourquoi le suprême artiste se refuse à achever l'oeuvre, en ce moment. Il se contraignit à attendre que le calme se refit dans son coeur. Et, la lumière revenue, il put, non seulement en projeter un regard d'apaisement entre les nuées, mais dominer la matière encore vareuse de la seconde partie et de la conclusion du morceau, en brasser la lourde pâte, la pétrir, l'unifier en une brûlante coulée».

Traducción propia: «Beethoven creó un vacío a su alrededor. Es demasiado grande. Creció demasiado de repente. Ya no se le reconoce. El mundo y él se miran con recelo, como extraños ... Aislamiento y fiebre, enfermedad, delirio mental... Necesitaba evocar esa atmósfera tormentosa, el cielo negro y abrasador, bajo el cual germinó la *Appassionata*. Se captará mejor el significado, y la oscura furia de los primeros bocetos. Posteriormente, la redacción final ha atenuado la tragedia sin fondo. Beethoven, que diseña, en el primer intento, el principio, el tema principal, y, tras una corrección, toda la primera parte de la primera sección, no traza ninguna indicación de la consoladora contraparte del motivo principal, en la tonalidad que corresponde al *fa* menor fundamental. Ninguna relajación. Ninguna atenuación. Ni un atisbo de luz. Todo queda en *menor* opaco. Todo es un huracán, en la noche. Solo más tarde, aparecerá, en un boceto posterior, el inicio del *mayor*. Pero no hay duda de que su mente todavía está agitada; y es por eso que el artista supremo se niega a completar la obra, en este momento. Se obligó a sí mismo a esperar a que la calma volviera a su corazón. Y, cuando volvió la luz, pudo, no solo proyectar una mirada de apaciguamiento entre los nubarrones, sino dominar la materia aún en bruto de la segunda parte y de la conclusión de la sección, remover la masa pesada, amasarla, unificarla en un flujo ardiente».

²⁴ Greenberg, *Beethoven's*, 142: «Theme 2 is akin to theme 1, though with a smile on its face and a more "melodic" guise».

Traducción propia: «El tema 2 es similar al tema 1, aunque con una sonrisa en la cara y una apariencia más "melódica"».

No por nada Tovey afirma, y no sin razón, que esta inclusión de B1 en modo mayor «transforma toda la obra de la oscuridad de una tormenta a las pasiones encendidas de una tragedia»²⁵. Es decir, al incluir, mediante el modo mayor, un principio luminoso que se contraponga al principio oscuro del modo menor, se propicia un juego de opuestos, una polaridad caracteriológica que permite crear una perspectiva más amplia donde se crea el espacio necesario para poder expresar algo más que la mera agitación o violencia, ya sea física o emocional: el desastre anímico, la devastación espiritual, la aniquilación final de una indomable y belicosa voluntad que se nutre en su rebeldía del vislumbre o la nostalgia de una plenitud y una felicidad que, aun siendo lejanas, no le resultan ni ajenas ni extrañas. Es decir, la profundidad expresiva que se consigue mediante el contraste artístico de principios opuestos, que incluso se podrían considerar universales (oscuridad-luz, tristeza-alegría, sufrimiento-paz), es inconmensurablemente superior al despliegue de distintos matices dentro de una sola tipología de carácter básica o «principio cósmico» (un solo modo). Y esta mayor profundidad expresiva la propicia la polaridad modal propia del sistema tonal que Beethoven finalmente optó por explotar aquí estructuralmente.

Compases 41-50

Por lo tanto, es crucial el paso que Beethoven da a lo largo del proceso compositivo pasando de una total preeminencia del modo menor a una preeminencia parcial, ya no total, de ese modo menor mediante la inclusión de material temático modalmente contrastante en el segundo grupo temático de la exposición.

Por lo ya comentado, no resulta extraño que este vislumbre luminoso apenas dure unos pocos compases y se trunque, no tanto con el *forte* del compás 42 como con el *piano* (de evidente carácter súbito) del compás 41. Es en este *piano* súbito donde, de repente, se desinfla el ensueño que se ha introducido con el modo mayor a partir del compás 35 para, definitivamente, resituar el discurso fuera del ensueño, es decir, en el modo menor con el acorde en *forte* del compás 42 (que resuelve armónicamente en la tónica de la bemol menor en el compás 43). En este acorde se abre el tránsito, a través de unos lamentosos y quejumbrosos trinos (que, obviamente, recuperan el carácter propio del «motivo imploratorio» en aquello que dé más consustancialmente imploratorio contienen, como lo es el trino) y de una escala que transita barriendo casi todo el registro disponible, hacia el segundo tema (B2) del segundo grupo temático donde seguimos en la tonalidad de la bemol pero modalmente minorizada. Así, se regresa al ámbito expresivo de la modalidad menor. No es casual que los 3 trinos, uno por compás en los compases 44-46, progresen ascendentemente por octavas, ya que con la progresiva conquista del registro agudo se refuerza el carácter de plegaria, de lamento suplicante quién sabe si dirigido a una trascendencia cuya posible presencia, paradójicamente, agudiza (nunca mejor dicho) la desgracia experimentada por el mero hecho de su impasibilidad, de la ausencia de respuesta. Desde la elevación a lo trascendente mediante la plegaria, la

²⁵ D. F. Tovey, *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas* (London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931), 170. El original dice así: «The glorious afterthought converted the whole movement from the gloom of a storm to the active passions of a tragedy».

subsiguiente escala descendente expresaría la vuelta a la cruda realidad donde nos espera una lacerante angustia²⁶.

Compases 51-65

Y así, se regresa a las profundidades de la angustia en el compás 51 pero para confrontarlas con un estallido de rabia y desesperación. Aquí reaparece un diseño en semicorcheas trayendo consigo el mismo carácter de agitación que el arpegiado final de la primera frase de la obra. Esa agitación recorre todo este pasaje hasta el compás 60, aunque tampoco se elimina del todo hasta el final de la exposición en el compás 65 ya que las figuraciones de semicorcheas siguen todavía presentes con una prescripción dinámica *piano* para acabar con un *diminuendo a pianissimo*.

La agresividad del pasaje incluye, además de la agitación propia del diseño en semicorcheas y aportando así un filo desesperado a la rabia, el uso mutado del «motivo del destino» en la melodía que la mano derecha delinea a pulso de corchea²⁷ (al tiempo que, sincrónicamente, la izquierda lo delinea con total claridad rítmica en el bajo, sin mutación melodizante, repitiendo cuatro *lab*₁) y en las corcheas de la mano izquierda cuando culminan en un *sf*²⁸. Se introduce, así, el elemento de fatalidad que acrecienta la ira reactiva que provoca. Y el *sf*, como culminación de un empuje que expresa rechazo y rebelión, se resuelve mediante un intervalo de segunda descendente (compases 54, 58, 59) mezclándose así también con el carácter del «motivo imploratorio» e integrando el lamento dentro de la rabia. No es casual, por tanto, que esta rabia, ira y violencia máximas conlleven una prescripción dinámica en *fortissimo*.

Como tampoco lo es que ese *fortissimo* y esa rabia, ira y violencia máximas se correspondan con la armonía napolitana de los compases 53-54 y 57-58 donde el arpegio de la izquierda culmina en los *sf* de la mano izquierda (*sibb* como napolitana de *lab*) en consonancia con la estructuralización de la disonancia funcional que se establece mediante la distancia de semitono ya en la primera frase de la obra entre los primeros cuatro compases y los segundos cuatro

²⁶ Greenberg, *Beethoven's*, 143: «[...] a long, falling line that descends into the same cavernous depth from which theme 1 arose».

Traducción propia: «una línea larga y descendente que se adentra en la misma profundidad cavernosa de la que surgió el tema 1».

²⁷ El motivo del destino aparecería aquí en el diseño de semicorcheas mutado a pulso de corchea (tal que *dob-sib-lab-lab*, por dos veces en el compás 51 y de forma correlativa en el compás 52). No obstante, podría asimismo pensarse que esta inflexión deriva de la resolución del trino del motivo imploratorio (*do-mi-re-do* en su primera aparición, entre los compases 3 y 4 de la sonata). De modo que, por tanto, cabría pensar que Beethoven podría estar aquí reelaborando material del tema imploratorio a través del molde rítmico del tema del destino para así insuflar la fatalidad del tema del destino al patetismo propio del motivo imploratorio en un contexto heroico como lo es B2.

²⁸ Blom, *Beethoven's*, 165: «The diminished seventh formation and the allusion to the 'fate' motif at the end of the phrase conspire to make it intensely dramatic».

Traducción propia: «La formación de séptima disminuida y la alusión al motivo del 'destino' al final de la frase conspiran para hacerla intensamente dramática».

compases²⁹. Si a todo esto añadimos que este pasaje evoluciona desde un registro grave hacia un registro agudo en el que culmina con un *fortissimo* antes de volver a descender amainándose hasta el *pianissimo*, transitando así desde la rabia más terrenal (registro grave) hasta la imploración a alguna instancia trascendente (registro agudo), podremos entonces comprender el grado de sofisticación en la elaboración compositiva que hay en este pasaje para expresar la rabia y la violencia que surgen de una conciencia atormentada cuya angustia le impele a clamar desesperadamente por una paz que fatalmente, y quizá con crueldad, se le niega. En este tema B2 se expresa la lucha desesperada de un alma atormentada que añora y busca una paz esquiva que o bien alguna vez disfrutó y perdió o bien alguna vez apenas vislumbró y ahora anhela. Es la lucha de un alma atormentada contra un destino implacable que sentencia sufrimiento. Es la rebelión de la voluntad contra la fatalidad. Es el Beethoven paradigmático en estado puro.

Este tormento se cierra con la progresión hacia el registro agudo de tres células de ligadura de dos notas, conformadas por el *sf* y su resolución a la segunda menor descendente, con las cuales culminan los compases 51-54 y su transposición a la octava superior de los compases 55-58. Esta transposición a la octava superior prosigue su ascensión desde el lab_1 (que es la primera nota de la mano con que comienza B2, segundo tema del segundo grupo temático, a tan solo tono y medio de la nota más grave del piano de Beethoven) hacia el registro agudo al que se llega con el dob_7 del compás 60 (a tan solo un semitono de la nota más aguda del piano de Beethoven). Con esta progresión en el registro, que abarca todo el registro a disposición del compositor, se expresa un clamor tormentoso, cada vez más anhelante, dirigido a una instancia divina o trascendente que no deja de mostrarse quizá cruelmente indiferente y que culmina en un diseño específico a una sola voz (compás 60), cual grito perdido en un pavoroso páramo de desolación, mezcla de arpegiado y escala en un *fortissimo* donde se expresa al máximo el paroxismo de dicho anhelo de sentido y de rabiosa exigencia de resolución a la tragedia. Tras ello, la mano izquierda vuelve a aparecer en tanto que una segunda voz (compás 61) que desciende progresiva y resignadamente desde las alturas de la imploración a las profundidades de la devastación (fa_1 del compás 65) mientras la mano derecha conserva una trémula inquietud derivada presumiblemente de la agitación previa (trémula inquietud que vibra en las alturas remotas de un sentido quizá extraviado, quizá jamás hallado ni tampoco revelado); inquietud, además, que podría perfectamente entenderse revestida, no obstante, con la terminante fatalidad del «motivo del destino» en la rítmica de las octavas partidas en grupos de 3 semicorcheas y en los últimos cuatro lab_6 semicorcheas (atacados a ritmo de corchea) con que la mano derecha cierra la frase y la exposición.

En esta frase, Beethoven vuelve a exprimir al máximo las posibilidades del registro a su disposición para expresar drásticamente una rabia rebelde frente al

²⁹ Frohlich, *Beethoven's*, 14: Tal como apunta Martha Frohlich, este uso de las armonías napolitanas en *fortissimo* está anticipado, como germen de lo que aquí se despliega más elaboradamente, en los compases 41 y 42, en los cuales se aprecia esquemáticamente el plan armónico que se despliega en B2 (aunque modalmente hay una variación en cuanto a la tonalidad de la bemol).

fatal destino que, desde las profundidades de la desesperación del registro más grave, asciende progresivamente y con vehemencia hacia una imploración aquí preñada de exigencia (e incluso reproche) que se derrumba en la cima de su exasperación para desinflarse en un piano súbito cargado de una frustración desolada que se resuelve en un descenso resignadamente atribulado hasta desplomarse nuevamente en el abismo del desconuelo, la pena y el devastado desamparo del mismo fa_1 con que se inició la obra³⁰.

Ascenso vehemente y descenso desolado forman aquí un arco anímico que encuentra su correlato en el recorrido de vaivén radical entre los registros extremos como puntos de partida y de llegada con un punto de máxima ascensión en una posición más o menos central del pasaje. Puede que Beethoven manifieste un temperamento, una emocionalidad y unos estados anímicos más allá del clasicismo musical de su época, pero su enorme maestría le permite expresarlos dentro de un lenguaje esencialmente clásico. Esa es parte de su perenne grandeza.

Desarrollo

Compases 66-78

Así, la exposición termina con los registros extremos confrontados, como si la resaca de la rabia implicase una difuminación de la intensidad rebelde (hacia el registro grave) y una expansión de la receptividad anímica (en el registro agudo). El conflicto ha sido expuesto con claridad, la tragedia (con todos los matices temperamentales de la emocionalidad que provoca) se revela sin ambigüedad y parece que una calma, aunque sea meramente pasajera, emergerá ahora para confrontar el problema de otra forma, desde otro punto de vista, con un enfoque alternativo^{31,32}. Así, en el compás 66 (con su anacrusa), el desarrollo comienza con una decisiva variación interválica mediante la inserción de una célula,

³⁰ Greenberg, *Beethoven's*, 143: Un desamparo que, como Greenberg nos señala nuevamente, carece de una cadencia resuelta donde poder encontrar un punto de estabilidad y afirmación: «[...] the exposition ends, once again, without a cadence, without a “defining” harmonic progression, by just “settling” onto these two Abs five octaves apart».

Traducción propia: «[...] la exposición termina, una vez más, sin cadencia, sin “definir” la progresión armónica, simplemente “asentándose” en estos dos *lab* a distancia de cinco octavas».

³¹ Dennis Matthews, *Beethoven Piano Sonatas* (London: British Broadcasting Corporation, 1967), 37: Como apunta Matthews, no hay indicación de repetición de la exposición quizá porque «el drama urgente impide cualquier tipo de formalidad» (traducción propia).

El original dice así: «[...] the urgent drama forbade any such formality».

³² William S. Newman, *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way* (New York-London: W. W. Norton & Company, 1988), 263: En cuanto a Newman, sugiere que «posiblemente [Beethoven] omitió por completo los signos de repetición en el primer movimiento de la Sonata “Appassionata” para contrarrestar la repetición físicamente agotadora de la segunda mitad más larga (solamente) del final, así como las repeticiones independientes dentro de la coda del “Presto”».

El original dice así: «Possibly he omitted repeat signs altogether in the first movement of “Appassionata” Sonata to counterbalance the physically exhausting repeat of the longer second half (only) of the finale, as well as the independent repeats within the “Presto” coda».

Nos cuesta concordar con Newman en esta apreciación. Tendemos a pensar que Beethoven debió tomar este tipo de decisiones considerando razones de índole puramente musical, tal como apunta Matthews.

añadida al principio de lo que será una nueva enunciación de A, en la cual la inflexión melódica se apoya sobre la sensible de la tonalidad de *fab/mi*, es decir, sobre la nota *re#* (compás 66). De este modo, se afirma con claridad la nueva tonalidad que, además de estar en el modo mayor, se estructuraliza nuevamente en la disonancia funcional que permea toda la obra basándose en la segunda menor (o semitono) ya que *mi* mayor queda a un semitono inferior de *fa* menor. Y, así como tonalmente el viaje a *mi* mayor es extremadamente lejano con respecto a *fa* menor (aunque pueda resultar aparentemente paradójico que melódicamente sea el más próximo), así también el cambio modal a mayor implica un carácter por completo contrapuesto al de la enunciación de A en modo menor con que se inicia la obra.

Y es que enunciar el tema A en modo mayor (compases 66 a 78), tras la atormentada exposición tan principalmente caracterizada en el modo menor, expresaría un marcado contrapunto anímico que nos permitiría comprender ahora la desgracia desde un talante basado en la hipótesis de la aceptación (tal como sería propio de la quinta fase del modelo de Kübler-Ross), pero no desde la indiferencia; o quién sabe si desde un replanteamiento fríamente reflexivo con pretensión de alcanzar así una claridad que revelase una aún ignota comprensión, pero no desde la evasión. En cualquier caso, el modo mayor sugiere un acercamiento más parsimonioso y razonador al contenido expresivo del material temático de A, así como también lo hace el hecho de que las dos líneas que doblan una sola voz se espacien de una manera más próxima (una octava de separación en lugar de las dos con que A se ha enunciado hasta el momento), reduciendo así una distancia de registro como correlato de una disminución en la tensión psíquica³³. Es cierto que Beethoven carecía del suficiente registro en los bajos como para contar con el *re#₁* que le hubiera permitido mantener las dos octavas de separación tal como acontece al inicio de la exposición (su registro disponible terminaba en el *fa₁*); sin embargo, el contraste que aquí se da con el cambio modal a mayor sugiere que ambos aspectos se refuerzan mutuamente y permite hipotetizar que, quizá, Beethoven bien pudiera haber mantenido aquí una octava de separación aun pudiendo haber prescrito dos. Este acercamiento más sobrio incluiría a los «motivos imploratorios» que aquí deberían adoptar, quizá, un carácter más contemporizador y sobrio que plañidero y patético, moderando dinámicamente los *sf* situados dentro de las células con que aquí se prolongan (compases 74 y 77). Y es que los «motivos imploratorios» no se alternan aquí con «motivos del destino», como en la exposición, sino con estas células construidas sobre dichos *sf* que abocan a semicadencias que parecen impulsar una predisposición a replantear la problemática de una forma más discursiva, más amplia, más serena. Estos *sf* parecen expresar más el indicio de una nueva posibilidad de procesar la tragedia que algún tipo de suspiro resignado en el

³³ Drake, *The Beethoven*, 170: «[In A, t]he physical space between the hands and the resulting range of the opening broken chord are more than physical distance, representing also a psychic dimension. (A comparison with the beginning of the development, where the theme at the octave sounds warmer and more personal, confirms the importance of the spacing».

Traducción propia: «[En A, e]l espacio físico entre las manos y el rango resultante del acorde abierto inicial son más que una distancia física, representando también una dimensión psíquica. (Una comparación con el comienzo del desarrollo, donde el tema en la octava suena más cálido y personal, confirma la importancia del espaciado)».

desencanto. Tampoco una afirmación consoladora, como pretende Romain Rolland³⁴, aunque solo sea porque estas extensiones del «motivo imploratorio» no se asientan resolutiva ni complacientemente en la tónica, sino que se apuntalan con expectación en la dominante del incipiente mi menor con que se iniciará enseguida el pasaje C a partir del compás 79 (con su anacrusa incluida). No hay aquí suspiro ni afirmación, sino una ponderada elevación de cejas que pareciera atisbar un acercamiento reflexivo más intelectual, más razonado y discursivo a la cuestión. Hay, por tanto, una actitud de apertura a una reflexión elaborada en pos de una anhelada resolución del conflicto, preludiando el siguiente pasaje.

Quizá por todo ello, precisamente, el «motivo del destino» no esté presente en esta enunciación de A privando así de su carácter terminante y calamitoso al principio de la sección del desarrollo: la desgracia sería ahora confrontada con una pretensión de sobriedad cuya lucidez incluiría un cierto abandono del sentimiento trágico y el destino dejaría de percibirse con la subjetividad propia de la desesperación en favor de un enfoque con pretensión de magnanimidad y cierta aspiración de impersonalidad. De modo que quizá, incluso, podría llegar a hipotetizarse un talante más propio de la primera fase del duelo en el modelo de Kübler-Ross, donde se niega la realidad, pero sin duda que este extremo sería erróneo, por excesivo, dado el componente neurótico que necesariamente implicaría y que definitivamente no resultaría congruente ni con la brevedad del pasaje ni con el intrínseco carácter de los motivos de A. Y es que habría reelaboración de los contenidos, sí, pero no huida ni rechazo. Lo que es claro es que el modo mayor aquí empleado para enunciar A adopta un punto de vista que pretendería evitar el sentimiento trágico en la contemplación de la desgracia y por eso es tan relevante la variante de célula insertada al inicio del desarrollo para establecer de forma sólida la nueva tonalidad con su modalidad mayor e inaugurando con ello de forma inequívoca el talante más sobrio y racional con que afrontar la tragedia previamente padecida.

Y es que la muerte puede verse, desde la subjetividad, como un oscuro agujero de dolor infinito o, por contra, como un mero tránsito impersonal que la lucidez racional puede al menos pretender llegar a asumir sin dramatismos. Las creencias religiosas, entre otras, son susceptibles de ayudar a sobrellevar las desgracias alejándolas de la tragedia y acercándolas a la categoría de eventos con sentido, un sentido que trata de eliminar, y que al menos logra mitigar, la desesperación del sujeto frente a la realidad anímicamente pavorosa de su extinción. Esta generación de sentidos con potencial de apaciguar la angustia no es exclusiva del sentimiento religioso ya que la razón se revela igualmente competente en la proyección de explicaciones intelectuales que pacifiquen el ansia de orden y de relatos explicativos acerca del mundo y su sentido.

³⁴ Rolland, *Beethoven*, 227.

Compases 79-93

Quizá porque este intento de conquistar o descubrir un sentido existencialmente clarificador apenas resulta satisfactorio, por meramente preliminar, y necesita de mayor empeño en pos de una resolución adecuada, tras esta primera frase en el desarrollo se retoma de nuevo el «tema de la angustia» en la mano izquierda pero minorizándolo y acompañándolo de la agitación que añaden los diseños en semicorcheas de la mano derecha³⁵, inaugurándose con esta escritura un pasaje (lo designamos como C) donde Beethoven parece elaborar una reflexión filosófica en la cual un discurrir dialéctico se despliega mediante alternancias imitativas entre las dos manos tanto del «motivo de la angustia» como de los diseños en semicorcheas (compases 79-93). Recordemos que justo venimos de estar en mi mayor, lo cual supone armónicamente el punto más alejado, el más distanciado posible de la tonalidad inicial en cuyo primer tema se expone la devastación frente a la condición trágica de la existencia. Es esta diametral contraposición a lo emotivo y a lo temperamental aquello que, precisamente, caracteriza la toma de distancia que permite al raciocinio la supuesta frialdad que inherentemente le acompaña en su actividad, y aquí parece plasmarse este aspecto situando el discurso musical en el máximo distanciamiento armónico posible con respecto a la tónica fundamental de la obra. El cambio a menor reinstaura la gravedad anímica de la exposición (quizá como modo de enfocar con rigor la problemática) y la animación de las semicorcheas (propias previamente de la expresión de rabia, rebelión, ira o violencia) provee de la energía necesaria para ir elaborando en carácter imitativo un proceso discursivo como virtualización de una actividad del pensamiento que circula por distintos puntos de vista en forma de diálogo interno, tantos como alternancias imitativas hay entre las voces y con tantos matices, además, como modulaciones se dan a lo largo de este pasaje C.

Parece que la desgracia es confrontada mediante una elaboración racional, con intensidad más intelectual que anímica tal como lo sugiere, además del carácter imitativo y el trayecto modulante, la prescripción *forte* que, en este pasaje, jamás bascula al *fortissimo*. Es una intensidad mental que trata de indagar penetrantemente en la naturaleza del mundo, de la vida y del ser humano en pos de una claridad que ilumine la existencia y solvente el dolor, el sufrimiento y la angustia. Las imitaciones sucesivas son correlato también de los vaivenes en el registro, el cual se transita repetida y regularmente en sus extremos, lo cual sugiere tanto la amplitud y reiteración como la circularidad e insistencia del proceso racional de pensamiento.

Un pasaje racional dentro de una obra preñada de carga anímica no puede poseer un peso dinámico similar a los estallidos de rabia y violencia con que la emocionalidad y el temperamento confrontan la misma problemática (como lo hace ya al inicio, por ejemplo, en los *fortissimo* de la segunda frase de la obra que se insertan en el material temático de A). Y, por ello, la prescripción dinámica de Beethoven sería un sencillito *forte*. Aun así, este pasaje C finaliza en los compases

³⁵ Es perfectamente razonable pensar que el diseño en trémolo de las semicorcheas de los compases 79 y 80 deriva del «motivo del destino» como forma de propulsar la agitación introspectiva de este pasaje. La fatalidad enigmática intrínseca a este motivo sería aquello que la predisposición intelectual y racional estaría aquí dispuesta a acometer con profunda intensidad.

91 y 92 con repetidos *sf* que claudican la actitud teorética en lo que parece ser un falso final, un límite irrebasable al entendimiento, un frustrado intento de iluminación intelectual y espiritual procedente de un impulso racional fallido. En estos *sf*, en cuyos compases se intensifica la escritura pianística doblando diseños parciales de semicorcheas en ambas manos, parece asomar de nuevo una desesperación que, puesta en suspenso pasajera por la razón, no recibe solución en su pugna contra el dolor y flaquea nuevamente hacia el desasosiego y la angustia.

Compases 93-108

Si la razón yerra en su intento de clarificación, la indeterminación campa de nuevo a sus anchas y así se abre de nuevo un pasaje modulante análogo al puente modulante intertemático de la exposición (compases 24-34) en el que se da, como ya hemos apuntado más arriba, un proceso de «negociación con la desgracia» donde dialogan musicalmente el «motivo del destino» y el «motivo imploratorio». Esta negociación podría aquí entenderse en términos más fríamente racionales (quizá por contagio con el pasaje anterior) que temperamentales (en contraste con tal y como acontece en el análogo pasaje de la exposición) y quizá por ello las inflexiones melódicas de segunda se sitúan en la sobriedad de un registro central en lugar de en un registro semi-agudo como en el caso de la exposición³⁶. De este modo, el peculiar pasaje extremadamente melódico de los compases 105 a 108 cobraría un relieve muy especial al suponer el regreso a la temperamentalidad y la posterior irrupción, de nuevo, de la desesperación y la conciencia trágico-existencial a la que la siguiente frase nos conducirá sostenidamente hasta culminar en el clímax central de la obra.

Y es que, análogamente a la exposición, este pasaje nos conduce a un material temático B1 con la salvedad de que en sus dos últimos compases donde antes aparecía un *ostinato* crudamente enunciado sobre la dominante del pasaje justo posterior (en el caso de la exposición, el *mi*^b martillea como dominante de la bemol en los compases 33 y 34) aquí se convierten en estos cuatro compases extremadamente melódicos y muy expresivos en *crescendo* hasta un *forte* que prelude el contraste a *piano* con que arranca B1 en el compás 109; y esto acontece como correlato de una periodización melódica en tres partes donde la tercera supone la definitiva expansión que intensifica al máximo la expresividad melódica en el *forte* ya citado como culminación del *crescendo* que se inicia en el compás 105.

Pero si este pequeño pasaje es muy significativo no es solo por la inédita (y única en todo el movimiento) melodicidad de su diseño a base de largas sucesiones de

³⁶ También podría señalarse el detalle de que la primera inflexión melódica de segunda en el compás 97-98 es un intervalo mayor en lugar de ser menor como en el caso de la primera inflexión del mismo pasaje de la exposición. El resto de las inflexiones conservan idéntica interválica. Esta mayorización de esa primera interválica en la inflexión melódica de segunda que aparece en este pasaje podría ser significativo en el sentido de remarcar el carácter de sobriedad propio de una reflexión racional tal como la que se estaría desplegando en el desarrollo desde su inicio (compás 66) hasta este momento.

grados conjuntos (intervalos de segunda mayor y menor), sino también por la presencia un tanto camuflada, en la mano izquierda, del «motivo del destino» sobre la dominante de la tonalidad del pasaje justo posterior. Así, tres *lab* a pulso de negra y métricamente diferenciados martillean en la mano izquierda por tres veces la dominante de re bemol mayor, tonalidad con que a continuación aparecerá una nueva enunciación de B1, como si de esta manera se diera por concluido (y fallido) el intento de sobria aproximación a la tragedia que arrecia desde el primer compás de la pieza. Este prelude inédito a B1 enfatiza la nueva entrada de material temático y, como se verá, no acontece de forma caprichosa o arbitraria ya que da pie a un largo pasaje que aboca al intenso clímax central de la obra como fin del desarrollo.

Compases 109-133

No es tampoco en absoluto casual que la tonalidad con que aquí entra de nuevo B1 sea re bemol mayor. Recordemos que todo el movimiento está construido sobre la estructuralización de una disonancia funcionalmente considerada (el semitono o intervalo de segunda menor) y que, ya en la primera frase de la obra donde se expone A, los cuatro primeros compases en fa menor son inmediatamente repetidos al semitono superior en armonías napolitanas (segundo grado rebajado de la tonalidad). Es a la dominante (acorde de *lab*) de esta armonía de re bemol mayor (ya sugerida en la armonía napolitana de los compases iniciales de la obra, donde *reb* oficia el rol de dominante) adonde aboca el pasaje C en sus *sf* finales, expresando de esa manera la impotencia de un fallido esfuerzo racional que pretendió clarificar intelectualmente el núcleo de la desgracia. Y junto a estos *sf*, el bajo martillea alternativamente el semitono *la-lab* jugando con la ambigüedad entre re bemol mayor y su relativo si bemol menor. Esta ambigüedad armónica en marcada alternancia expresa la confusión racional ya descrita de un intelecto incapaz de anclarse en ninguna descripción adecuada, ninguna explicación consistente, ninguna verdad sólida. Desde esta ambigüedad se abrió el puente modulante sobre *lab*, dominante de *reb*, como pasaje de duda abierta en busca de un consuelo quizá racionalmente negociado (y no ya emocionalmente gestionado) con la fatalidad que aboca, como hemos descrito, a una enunciación de B1 sobre este re bemol mayor, tonalidad que implica por sí misma la tensión más nuclear con respecto a la mera contemplación sufriente de la problemática existencial. Y es que, si esta contemplación sufriente es la base y punto de partida de todo el discurso musical de esta obra, tal como queda perfectamente expuesta en los cuatro primeros compases, inmediatamente se le contraponen los segundos cuatro compases en contraste disonantemente tonal y modal marcando con ello el ADN de la expresividad fundamental de toda la pieza. Y es que, ¿alguien podría pensar que es casual que los primeros «motivos de destino» sean martilleados sobre la nota *reb*?

De modo que se enuncia de nuevo B1, ahora en la tonalidad de re bemol mayor (compases 109-122). Queda así claro que este desarrollo, en tanto que sección donde estereotípicamente se acumula a nivel estructural la tensión de toda la pieza en la forma sonata, se construye preeminentemente sobre dicha tonalidad cuyo sentido responde al hecho de ser la tonalidad asentada a la tercera descendente de la tónica general donde se despliegan las armonías napolitanas de fa menor, en esos primeros compases de la obra, que se contraponen

tensionalmente a la primera enunciación temática de la pieza en la tonalidad inicial de fa menor. Así pues, el desarrollo comienza por la tonalidad del semitono inferior (sensible de fa) y se construye básicamente sobre el puntal de tensión que supone la tonalidad de re bemol mayor, la cual se define en esta obra por contener la oposición tensional al tema inicial mediante armonías napolitanas que corresponden a su semitono superior (segundo grado rebajado de fa); vuelve así a hacerse patente que la disonancia funcional de semitono permea toda la obra.

Quedando, por tanto, subrayada la centralidad del momento en que nos encontramos a nivel estructural armónico, temático y expresivo, no resulta extraño que la frase que ahora se inicia en re bemol mayor muestre una magnificencia tal que va a recorrer parsimoniosamente todo el registro ascendiendo desde el *reb* más grave hasta el *reb* más agudo (ambos *reb* son los más extremos a disposición de Beethoven en su piano Erard) para volver a descender todo el registro hasta de nuevo el *reb* más grave donde se martilleará insistentemente el «motivo del destino» (nuevamente sobre la misma nota *reb*, con que apareció este motivo por primera vez en la primera frase de la exposición) en el momento más patético y dolorosamente intenso de toda la pieza, su clímax emocional, la cúspide de la lacerante angustia completamente experimentada como extrema desesperación.

La larga frase, en el compás 109, comienza con la mano izquierda ascendiendo por grados conjuntos, mientras la derecha melodiza quién sabe si la esperanza, la nostalgia o el anhelo gracias a una modalidad mayor que permite sugerir paz y luminosidad aunque por poco tiempo, ya que en cuestión de cinco compases se modula al relativo si bemol menor para repetir la misma melodización que ya empieza a truncarse hacia un patetismo creciente incluso en intensidad dinámica y en inestabilidad armónica mediante cromatismos que preludian finalmente la culminación de una ascendente progresión continua del bajo por grados conjuntos, abarcando un ámbito de dos octavas, hasta el *reb* (otra vez) donde se inicia, en el compás 123, un agitado diseño en semicorcheas que incrementan aún más la tensión y la expresión patética de una angustia³⁷ que aún dispone de dos octavas más para ascender escalonadamente a través de un acorde de séptima

³⁷ Es relevante constatar que Beethoven pareciera no haber querido ser aquí especialmente creativo en reformular este diseño de semicorcheas de manera tal que los límites de registro que le imponía su teclado no se revelasen con tanta claridad como aquí lo hacen dado que el diseño de semicorcheas no podía seguir ascendiendo libremente todo lo que parece necesitar. Y, sin embargo, qué difícil es no pensar que la elección de no tratar de enmascarar la dificultad bien pudiera haber sido deliberada como una manera de remarcar la tragedia contenida en esta partitura. En multitud de ocasiones, la literatura pianística muestra ejemplos de ingenio creativo para lidiar elegante e innovadoramente con dichos límites; este tipo de ejemplos pueden encontrarse en el propio Beethoven. Y, sin embargo, aquí podría pensarse que a Beethoven le habría parecido más idóneo recalcar, mediante la obvia e incómoda crudeza de un diseño ascendente que se ve repetidamente compelido a constreñirse, el impulso de una voluntad que confronta con extrema obstinación la tragedia que le lacera, aunque (o, quizá precisamente, porque) esta tenga visos de ser fatalmente insuperable e irresoluble.

disminuida (con función de dominante de la tonalidad principal, fa menor)³⁸ que servirá tanto para culminar hacia la cumbre de la angustia plañidera más patéticamente anhelante (en el extremo agudo del registro) como para descender, también escalonadamente³⁹, hasta las profundidades más punzantemente angustiosas (compases 130-133) donde el dolor más lacerante se unirá a una rabia completamente desatada no sujeta a ningún tipo de control o contención de la razón mediante el estallido insistente de la fatalidad absolutamente implacable de un destino que parece aniquilar toda esperanza de paz y bienaventuranza. Esta frase comienza en un anhelo de placidez (modo mayor), se trunca en malestar en el compás 114 (modo menor), pasa a la rebelión de la voluntad (acorde de séptima disminuida) que se acaba mezclando con la ira de una angustia (últimos compases) que, lejos de aceptarse, se rechaza con desesperación («motivo del destino» en el extremo grave del registro, y alternado en el agudo, pero contrapuesto a un acorde partido y batido en agitada figuración de semicorcheas)⁴⁰. Todo ese viaje anímico se da en una sola frase, larga, densa, variada y muy elaborada que condensa así en sí misma, en el centro estructural de esta forma sonata, prácticamente todo el contenido expresivo (emotivo, temperamental) y todo el planteamiento filosófico de la obra.

Recapitulación

Compases 134-151

Parece ser tal la inercia provocada por la extrema intensidad del clímax anterior que un empuje imparable emerge de su extinción en forma de *ostinato* sobre la dominante de fa menor, que es la tonalidad inicial a la que se vuelve ahora como inicio de la recapitulación en el compás 136. Se vuelve a fa menor pero no se resuelve sobre la tónica, retomando y agudizando, mediante el *ostinato* sobre la dominante, el efecto de suspensión tonal que es congruente con la angustia existencial tal y como ya acontece en la exposición⁴¹.

³⁸ Greenberg, *Beethoven's*, 145. No compartimos con Greenberg su apreciación de que estos diseños arpegiados carezcan de contexto tonal, pero sin duda que convenimos por completo en cuanto al sentido expresivo de los mismos: «A series of rippling diminished harmonies (extreme dissonances!) is heard without any reference to key or theme; we are, truly, suspended over the abyss!».

Traducción propia: «Se escucha una serie de ondulantes armonías disminuidas (idisonancias extremas!) sin ninguna referencia a la tonalidad o al tema; ¡estamos, verdaderamente, suspendidos sobre el abismo!».

³⁹ Drake, *The Beethoven*, 168: «[...] the frustrating abbreviation of the left-hand segments in mm. 123–24 and the halting on each third beat in mm. 126–29, where the effect is that of thwarted rage that can only utter irrational sounds».

Traducción propia: «la frustrante abreviación de los segmentos de la mano izquierda en los mm. 123-24 y la interrupción en cada tercer tiempo en los mm. 126-29, donde el efecto es el de una rabia frustrada que sólo puede emitir sonidos irracionales».

⁴⁰ Greenberg, *Beethoven's*, 145: No sorprende, por tanto, tal como apunta Greenberg, que en este momento Beethoven opte por la armonización capaz de aportar una mayor tensión expresiva: «[...] hammering groups of Dbs heard against an E diminished-chord tremolo, creating a huge diminished-seventh chord, the single most dissonant chord in Beethoven's harmonic arsenal».

Traducción propia: «[...] grupos martilleantes de re bemol escuchados en contraposición a un trémolo de acordes disminuidos de mi, creando un enorme acorde de séptima disminuida, el acorde más disonante del arsenal armónico de Beethoven».

⁴¹ Greenberg, 145: «Even as theme 1 returns in the recapitulation, the throbbing C continues in

Pareciera que el *piano* súbito del acorde final del desarrollo fuera el modo en que toda la energía precedente se reabsorbe para redigirla a la emergencia de un *ostinato* que así encuentra su proyección hacia adelante a partir del do del bajo en el registro grave (compás 134)⁴². De esta manera, se transmite a la recapitulación de A la misma inquietud y fatalidad que provee el *ostinato* del bajo a los pasajes modulantes intertemáticos (como el de los compases 24-34 y análogos)⁴³. Así como en estos pasajes el «motivo del destino» muta para contraponerse rítmicamente con las inflexiones melódicas de segunda propias del «motivo imploratorio» (formulado a nivel musical) y para contraponerse anímicamente con las imploraciones de la mano derecha (formulado a nivel hermenéutico), ahora este «motivo del destino», que ha eclosionado de forma intensamente desgarrada en el clímax anterior, se prolonga mutando de nuevo en un *ostinato* que anima con una intensidad añadida a la recapitulación de una devastada y trágica condición del ser humano («motivo de la angustia») y al

the bass, effectively robbing us of the relief and satisfaction an F in the bass would have provided. The harmonic and spiritual frustration that has marked so much of this movement continues unabated here in the recapitulation».

Traducción propia: «Incluso cuando el tema 1 regresa en la recapitulación, el do palpitante continúa en el bajo, robándonos efectivamente el alivio y la satisfacción que un fa en el bajo nos habría proporcionado. La frustración armónica y espiritual que ha marcado gran parte de este movimiento continúa sin cesar aquí en la recapitulación».

⁴² Drake, *The Beethoven*, 171-172: Convenimos con Drake cuando parece que ve aquí uno de los momentos donde la frustración que domina toda la pieza se expresa con la máxima claridad: el momento en que el *fortissimo* propio del punto de máxima tensión del desarrollo, y que ocupa un lugar central en la pieza (tanto espacial como musical), se trunca bruscamente en el *piano* súbito del compás 134. No queda esto clara y exactamente explicitado en su formulación (punto quinto), pero como todos los demás puntos que señala refieren a un cambio brusco a *piano*, entendemos legítimo deducir que, en este caso, Drake también estaba pensando en ello: «[...] like a momentary facial expression, these measures [1-4], in microcosm, mirror the waxing and waning of tension throughout the piece, which culminates in climaxes of frustration. It is a symbol of frustration: that the resolution to the dominant in m. 16 of the first movement is marked with a sudden *piano*; that the termination of the closing thema is marked with a sudden *piano*, following the *fortissimo* in the preceding measure; that the prolonged dominant seventh in mm. 91-92 resolves on the same chord, *piano*; that the same harmony in mm. 105-108 also resolves *piano*; that the awesome climax in the development is nine measures of diminished seventh harmony, *fortissimo*—when singing no longer suffices, shouting, or, after music, noise; and that the twenty-one measures of broken-chord writing beginning in m. 218 ends on the dominant, *piano*».

Traducción propia: «[...] como una expresión facial momentánea, estos compases [1-4], en microcosmos, reflejan el aumento y disminución de la tensión a lo largo de la pieza, que culmina en varios clímax de frustración. Es un símbolo de frustración: que la resolución de la dominante en el compás 16 del primer movimiento esté marcada con un *piano* súbito; que la terminación del tema final [¿de la exposición?] esté prescrito *piano* súbito, tras el *fortissimo* del compás anterior [¿compás 60?]; que la séptima de dominante que se prolonga en los compases 91-92 se resuelve en el mismo acorde, *piano*; que la misma armonía en los compases 105-108 también resuelve *piano*; que el impresionante clímax en el desarrollo son nueve compases de armonía de séptima disminuida, *fortissimo*—cuando cantar ya no es suficiente, gritar, o, después de la música, ruido; y que los veintiún compases de escritura de acordes rotos que comienzan en el compás 218 terminan en la dominante, *piano*».

⁴³ Gordon, *Beethoven's*, 205: «The arrival of the recapitulation is altered more extensively than in any of the other piano sonatas».

Traducción propia: «La llegada de la recapitulación se altera más ampliamente que en cualquiera de las otras sonatas para piano».

incisivo lamento que genera la conciencia de la misma («motivo imploratorio»). Y lo hace imprimiendo al pasaje más un tétrico fatalismo que un mero patetismo, como si las campanas de la muerte se sumaran al ya desgarrado panorama⁴⁴. Congruente con este fatalismo tétrico sería el hecho de que Beethoven haya dispuesto el tritono propio de la dominante secundaria de do en el compás 143 como modo de enlazar la vuelta del *ostinato* al do del compás 144 en lugar de, sencillamente, persistir en el *ostinato* en reb⁴⁵.

Por otro lado, el carácter imploratorio de las inflexiones melódicas de segunda menor se intensifica mediante la inclusión de una voz en el grave con figuración de blancas (compases 144 y 146) que agrega a la imploración un carácter de ultratumba que nos recuerda, de nuevo, a Florestán completamente devastado en unas catacumbas que más parecen ser las del espíritu humano, constitutivamente dañado y sufriente, que las simples cuatro angostas paredes de un oscuro calabozo. Esta recapitulación, por tanto, no es una mera re-enunciación. Con el añadido tanto de la tétrica fatalidad del *ostinato* como de las desesperadas imploraciones que emergen como telúricas voces de ultratumba en la mano izquierda, se da ahora una profundización todavía mayor en la conciencia de la desgracia que se cierne por momentos de forma ineluctable provocando un sufrimiento aún más incisivo y lacerante.

Compases 152-173

Quizá porque la recapitulación de A condensa una desesperación intensificada por el tétrico martilleo de la fatalidad que transfigura el sufrimiento en auténtico pavor, alcanzando con ello insuperables cotas de exacerbada intensidad emotiva, no quedaría otra forma de expulsar la tensión que a través de la expansión anímica que permite la modalidad mayor. Contrariamente a lo que significarían las bruscas irrupciones de acordes en *fortissimo* de la segunda frase de la exposición, aquí, en lugar de la mera disipación violenta de un estado anímico aniquilado en la oscuridad del dolor, las bruscas inserciones acórdicas en el tema A de los compases 152-161 expresarían una rabia reactiva cargada de una rebeldía desesperada y decidida a encontrar una solución frente a la ahora ya sí completamente lúcida conciencia (tras la reflexión intelectual acometida en el pasaje C del desarrollo de los compases 79-93) de un sufrimiento y un dolor que serían el fruto inevitable de una dañada y trágica condición existencial. Es, pues, curioso cómo parece que la extrema intensidad emotiva obliga a Beethoven a adoptar el tono mayor para intensificar aquello que el modo menor ya no puede aportar. Así, una frase A, reexpuesta ahora con su carácter devastador más lacerantemente expresado que al inicio de la exposición, obligaría a contrastar usando la tonalidad mayor en la reacción que suponen los acordes en *fortissimo*, reacción que resultaría así, mediante dicho cambio modal a mayor, más

⁴⁴ Tovey, *A companion*, 173: «The new bass obviously sheds a dramatic light on the avoidance of root-positions during 1-16».

Traducción propia: «El nuevo bajo arroja, obviamente, una luz dramática sobre la ausencia de puntos de apoyo a lo largo de [los compases] 1-16».

⁴⁵ Taub, *Playing*, 172: «Dramatic excitement builds even more with the introduction in m. 143 of the B-F tritone».

Traducción propia: «La emoción dramática aumenta aún más con la introducción en el compás 143 del tritono si-fa».

acentuada e intensa que la del inicio (en los compases 17-23).

Por lo tanto, nos encontramos con una recapitulación que posee una significativa diferencia de carácter con la exposición como resultado de la ya mentada intensificación expresiva de A: la problemática, el trauma, el sufrimiento y el dolor han sido experimentados en la exposición y elaborados o procesados racional y emocionalmente en el desarrollo, de modo que ahora, con la vuelta a la contemplación de la tragedia que supone A, el uso modal se altera para poder expresar las diferencias cualitativas resultantes de la evolución del trayecto anímico, emocional, temperamental, intelectual y racional hasta aquí recorrido^{46,47}.

El *ostinato* en el momento de la recapitulación de A y el cambio a la modalidad mayor en los acordes en *fortissimo* posteriores suponen un fortísimo empuje al discurso musical de este movimiento con cuya inercia se generaría la necesidad de añadir, tras la recapitulación, una coda y un *Finale* capaces, entre ambos, de lograr cerrar consistentemente los tan inmensos horizontes abiertos, las grandiosas expectativas lanzadas y los descomunales anhelos proyectados. Y es que este uso del modo mayor aquí supondría la apertura total a la posibilidad desesperada del triunfo de la decidida y heroica voluntad sobre la fatalidad de un destino que se muestra implacable, cruel e indiferente al sufrimiento. Así, este pasaje de alternancia entre los «motivos imploratorios» y los violentos empujes de rebeldía en *fortissimo* se alarga prácticamente el doble con respecto al mismo pasaje de la exposición, siendo que el último arranque de ira es menos denso acórdicamente, menos grave en el registro, pero, sin embargo, más tenso armónicamente por basarse ya no sobre la tríada sino sobre un intenso acorde de séptima disminuida.

Esta expansión intensificadora se daría justo antes de volver a transitar por un puente modulante intertemático donde acontece la ya descrita «negociación con la desgracia» donde dialogan musicalmente el «motivo del destino» y el «motivo imploratorio». El empuje estructural que supone el ya mentado uso modal del mayor en esta repetición de A en la recapitulación no deja de ser efectivo por el hecho de que, sin embargo, auditivamente podemos entender que la sensación del modo mayor se pierde, en el compás 159, en el momento del cuarto de los cinco arranques de violenta rebeldía en el cual la séptima menor (*sib*) parece

⁴⁶ Taub, 173: «The counterstatement now burst out in the tonic major. This [is an] overwhelming stroke of tragic irony».

Traducción: «La réplica contrastante estalla ahora en la tónica mayor. Esto [es] un golpe abrumador de ironía trágica».

⁴⁷ Gordon, *Beethoven's*, 205: «The sudden shift to the parallel major (F) is striking. Although it strategically seems like a "turnaround", it also foreshadows the statement of the second theme (measures 174-80), the composer having retained the major mode for this second-theme segment thus far throughout the movement».

Traducción propia: «El cambio repentino al modo mayor en la tonalidad de fa es sorprendente. Aunque estratégicamente parece un "cambio de rumbo", también presagia la enunciación del segundo tema (compases 174-80), habiendo hasta ahora dedicado el compositor el modo mayor para el segundo tema a lo largo del movimiento».

reconducir el discurso al ámbito de la modalidad menor. Quizá es por ello que la siguiente y última irrupción violenta adolece de potencia y densidad, pero aumenta en tensión interna por su armonización más tensa en forma de séptima disminuida anunciando el tránsito desde un estado anímico rebelde y expansivo al otro estado anímico dubitante y desorientado ya descrito propio del pasaje modulante intertemático (compases 163-173).

Compases 174-203

Tras este pasaje modulante, B1 y B2 serán enunciados en la tonalidad fundamental de fa (mayor B1 y menor B2), cumpliendo con el cometido formalmente paradigmático, propio de la forma sonata, de formular el segundo grupo temático de la recapitulación en la posición tonal de la tónica inicial (compases 174-204). Es obvio que la mera reformulación transpuesta del segundo grupo temático, que se enuncia repitiendo rígida y estrictamente el modelo inicial, es completamente insuficiente para recapitular el conjunto y resolver la enorme tensión acumulada y la potente inercia expresiva proyectadas hasta el momento; es completamente insuficiente para apaciguar la intensa emotividad que no alcanza acomodo ni paz; es insuficiente para procesar la pregunta filosófica que no halla respuesta ni explicación; insuficiente para pacificar la voluntad que no consigue imponerse ni vencer ni tampoco ha llegado a doblarse⁴⁸. Es por ello que al finalizar B2 (compás 203), con esa disposición expandida de registros extremos que sugiere apertura y receptividad, se inicia una imponente coda (compases 204-238) donde, en primer lugar, la emoción sigue anhelando, en segundo lugar, la razón sigue pugnando y, en tercer lugar, la voluntad sigue luchando⁴⁹.

Coda

Compases 204-238

En primer lugar (compases 204-209), la coda presenta material temático propio del tema A enunciando «motivos de la angustia» en la mano izquierda sobre fa (e inmediatamente después sobre solb al semitono superior, obviando aquí los «motivos imploratorios» para, mediante la técnica del estrechamiento temático (compases 208-209)⁵⁰, ascender hasta el registro agudo donde se enunciará B1.

⁴⁸ Taub, *Playing*, 172: «The large proportion of all elements—registral range of themes, extremes of dynamics, brilliant use of the keyboard—presuppose a substantial coda for balance».

Traducción propia: «La gran proporción de todos los elementos—rango del registro en los temas, extremos dinámicos, uso brillante del teclado—presuponen una coda sustanciosa para el equilibrio».

⁴⁹ Gordon, *Beethoven's*, 202: «The coda of the first movement is the most extended and dramatic in the piano sonatas».

Traducción propia: «La coda del primer movimiento es la más extensa y dramática de todas las sonatas para piano».

⁵⁰ Alfred Brendel, *Réflexions faites* (París: Buchet/Chastel, 1979), 54-55: «Mais personne n'a utilisé [la technique du] raccourci avec autant de logique et de nuances que Beethoven. J'oserais même affirmer qu'il est le principe moteur de ses sonates et l'un des fondements de sa pensée musicale. C'est elle qui confère à la musique de Beethoven ce caractère inéluctable, ce dynamisme qui sans cesse ouvre de nouvelles voies; cette musique nous fait vivre des événements, tandis que souvent celle de Schubert donne plutôt l'impression d'être statique, comme une suite d'épisodes mystérieusement reliés les uns aux autres».

A la emotividad triste y desesperanzada de A en la izquierda (no desesperada aquí, sino desesperanzada, desolada) le acompaña un diseño repetitivo en el registro agudo de la mano derecha que parece emular un suave trino capaz de conjugar un trémulo anhelo con un apaciguamiento del dolor así como el dulce regazo de una madre consuela amorosamente el llanto de su pequeño arrullándolo y meciéndolo rítmicamente.

En segundo lugar (compases 210-217), B1 es alcanzado mediante la elevación hacia las alturas del extremo registro agudo a donde la melodía asciende con un carácter profundamente plañidero, con el intenso anhelo de luminosidad que le proporciona el modo mayor, para clamar, quien sabe si a la trascendencia, por una visión etérea que aporte sentido a una condición existencial que, por trágica, parece absurda. Los lacerantes *sf* de la segunda parte de la frase (compases 214-217) expresan la vehemencia de esta súplica profundamente preñada de un extremo patetismo. Situar este pasaje en el registro agudo se revela aquí como el elemento decisivo de significación que transfigura el modo mayor de este material temático en la última y denodada aspiración por una comprensión racional, o una iluminación espiritual, que aporte definitivamente un sentido vital, una paz anímica y un orden racional a este abyecto mundo sentido como un pavoroso caos⁵¹.

En tercer lugar (compases 218-238), en contraste al clamor por el sentido vital, que acaba de desplegarse en una dimensión etérea ya sea del pensamiento o de la espiritualidad, irrumpe en el extremo grave con inusitada violencia una voluntad que, con el máximo derroche de energía que supone el constante *fortissimo* como prescripción dinámica y la máxima agitación que supone el omnipresente diseño en semicorcheas, va a arremeter, con toda la bravura e intrepidez concebibles, en sucesivas acometidas escalonadamente ascendentes, cargando repetida y sostenidamente contra un enemigo que, quizá por revelarse invencible y fantasmal (la muerte es fantasmal y la condición trágica de la existencia es algo abstracto y, por tanto, inatacable), impone el fracaso definitivo a una voluntad que ahora ya se rompe definitivamente.

En cierto modo, podría entenderse que en la coda es donde se realiza una nueva y más profunda visión recapituladora que podría haberse esperado de la

Traducción propia: «Pero nadie ha utilizado [la técnica del] estrechamiento con tanta lógica y tantos matices como Beethoven. Me atrevería incluso a afirmar que es el principio motor de sus sonatas y uno de los fundamentos de su pensamiento musical. Es [esta técnica] lo que confiere a la música de Beethoven ese carácter ineluctable, ese dinamismo que sin cesar abre nuevas vías; esa música nos hace vivir acontecimientos, mientras que usualmente la de Schubert da más bien la impresión de ser estática, como una sucesión de episodios misteriosamente ligados los unos a los otros».

⁵¹ Es también relevante señalar que B1 aparece aquí enunciado de forma anómala con respecto a todas sus previas enunciaciones. Se repiten sus dos primeros compases para luego truncarse en cortos incisos que orbitan alrededor de los *sforzando* de los compases 214-217. Esta anomalía, que solo aparece una vez que la recapitulación ha finalizado, es la que parece conducirnos hacia el clímax del pasaje siguiente y es, asimismo, la que se repetirá al principio del *Finale* para dar paso a la resolución definitiva de la pieza.

recapitulación, ya que, del compás 204 al compás 219, se parte primero desde el «motivo de la angustia» (compases 204 a 209), propio de A, después se transita por B1 (compases 210 a 217) y, por último, B2 estaría presente en el diseño de semicorcheas y en el carácter heroico en pugna contra la adversidad. De algún modo, y siguiendo de forma condensada el orden de aparición inicial en la exposición, el espíritu de los principales materiales temáticos de la obra se revisitaría desde una perspectiva evolucionada y sintética tras el proceso desplegado a lo largo de toda la obra.

En el compás 218, la voluntad rebelde contra la fatalidad se desata por completo y, perdiendo toda sobriedad, aparece una demencial exasperación (en forma de *fermata*, compases 227-238) que, repleta de cólera, asola con todo arrasando sistemáticamente el total del registro disponible, recorriéndolo de un extremo a otro hasta por cuatro veces en ráfagas de exasperación, en lo que equivaldría a un ataque de furia y cólera completamente desquiciado que pareciera querer despedazar cualquier cosa a su alcance en un ataque de locura aniquilador. Quizá incluso con un impulso suicida de autodestrucción. Este pasaje en *fermata* plasma un estado de descomposición donde el discurso musical se desarticula y se liberan por completo fuerzas elementales sin ninguna pretensión de control, dominio u organización⁵². Es un arranque de salvajismo donde se suspende todo civismo y contención. La trágica angustia ha roto definitivamente con todas las resistencias psicológicas y emerge un profundo grito transido de nihilismo. No parece casual que, cuando el arrebato de locura destructiva se calma, lo hace sobre la reiteración machacona del «motivo del destino» que sigue recordando, con contundente fatalidad, cuál es la única certidumbre, la única verdad: el dolor, el sufrimiento y la muerte.

Y este breve pasaje, que emula los compases 12 y 13, entre la *fermata* y el *finale*, de tan solo cuatro compases, es de una tremenda trascendencia para entender la resolución de la obra, ya que todo el *finale* extrae su sentido de ellos. La *fermata* finaliza arpegiando sobre un acorde de séptima sobre do con la séptima menor, sib, como última nota del trazo de semicorcheas. Esta nota queda colgada como el anhelo implorante desquiciadamente lanzado al aire frente al cual la fatalidad sentencia, inmisericorde, la ineluctabilidad de un destino fatídico mediante la contraposición del primer «motivo del destino» de los 6 que enunciará la mano izquierda en estos 4 compases. Estos «motivos del destino» son dialógicamente respondidos por la mano derecha con una réplica a modo de espejo donde se repite, a cargo de la mano derecha, la rítmica del «motivo del destino» pero con una inversión interválica que es absolutamente esencial (y que ya aparece en la primera frase de la obra): si el «destino» se afirma hacia abajo (hacia el grave), la «imploración» cuestiona hacia arriba (hacia el agudo). Y es que la mano izquierda sentencia mientras que la mano derecha interroga, una amarga interrogación donde se mezcla la formulación fatalista del «motivo del destino» con el carácter

⁵² Greenberg, *Beethoven's*, 146: «In part 3 of the coda, thematic references disappear entirely as a series of increasingly long arpeggios sweeps up and down the keyboard, in a section of music not unlike the "abyss" of the development».

Traducción propia: «En la parte 3 de la coda, las referencias temáticas desaparecen por completo a medida que una serie de arpeggios cada vez más largos recorren arriba y abajo el teclado, en una sección de música no muy diferente al "abismo" del desarrollo».

anhelantemente plañidero del «motivo imploratorio». De esta forma, se establece un breve diálogo donde la quebrada voluntad parece que, más que interrogar o cuestionar, parece por fin asumir paulatinamente, y con inconmensurable desolación, la resignación total a cada nueva respuesta, dentro de una disminución en la intensidad sonora que tiende al silencio de la derrota. Este diálogo parece acabar en el consenso cuando ambas manos suenan al unísono en opuestos registros extremos, en el *adagio* del compás 238, sellando con ello el fracaso definitivo y la rendición incondicional ya que, además, la mano derecha ha perdido la inflexión melódica ascendente y enuncia el ritmo del «motivo del destino» sobre la misma nota repetida cuatro veces.

Finale

Compases 239-262

Pero quizá no había sumisión ni rendición, sino una abatida asimilación última de lo irrevocable. O quizá sí se rozó la capitulación final. O quizá incluso se alcanzó realmente la capitulación definitiva. Pero la última baza que le queda a una voluntad indómita y rebelde consiste en tomar la determinación de asumir activamente el destino inexorable. El destino será inapelable, pero la voluntad todavía puede determinar el cuándo y el cómo en una última lucha cuya victoria no podría tener otro coste que el precio incalculable de la vida. Y así, el unísono en *pianissimo* se transfigura en una estruendosa explosión de pura voluntad y osadía en el *fortissimo* con que se inicia el *Finale*. La inflexible determinación de la voluntad viene marcada por el *Più Allegro* que indica un *tempo* que se agita y acelera por el arrojo y la audacia que emana de la energía propia de una decisión definitiva que abandona todo temor y toda esperanza. Y, así, el comienzo del *Finale* se encarga de rematar la sentencia última con total claridad. El «motivo del destino» se enuncia por primera vez de manera terminante en forma de una cadencia perfecta (*fortissimo* del compás 238) que transmite resolución, veredicto y conclusión: en lugar de basarse en el acostumbrado semitono, usa el intervalo de quinta para resolverse definitivamente. Y, cómo no, en fa menor, la tónica inicial con que se inició la obra exponiendo la devastación anímica frente a la angustia y la tragedia de un destino inexorable.

Y, prácticamente por primera vez en toda la pieza, B1 aparece minorizado⁵³, de modo que el material temático que siempre expresó el anhelo de paz se ha vaciado de luz para albergar, mediante su conversión modal a menor, la oscuridad del desastre inexorable, sucumbiendo finalmente a la consumación de un proceso de conversión paulatino a través de la elaboración musicalmente discursiva de todo

⁵³ Esto no es del todo cierto, ya que sí aparece en *sib* menor en el compás 114, dentro de la larga frase central en la sección de desarrollo, insertándose esta minorización en la lógica previamente descrita de la progresiva transformación desde el anhelo de paz de B1 en modo mayor hasta el clímax angustioso del «motivo del destino» insistentemente repetido en el extremo registro grave. Entendemos que esa minorización tiene un carácter esporádico y volátil que está incardinada dentro de una lógica mayor que trasciende un tanto al tipo de material temático presente en ese punto concreto y que, por tanto, podemos sostener el presente argumento asumiendo que B1 nunca ha aparecido en modo menor siendo que, cuanto menos, ello significa que jamás se ha llegado a él desde otro lugar temático encontrándolo en otro modo que no sea el modo mayor.

el movimiento en la cual los temas se han ido confrontando en un trayecto que, en lo que respecta a B1, parte desde la expresión de la capacidad de anhelo y vislumbre de paz y bienaventuranza para concluir expresando la determinación de una derrota frente a la tragedia de la muerte y el sufrimiento.

Dicho de otro modo y sintéticamente: la inaudita enunciación de B1 en el modo menor sella la derrota porque, por primera vez, B1 no vislumbra nada similar a la esperanza, sino que se pliega al desastre de la tragedia⁵⁴. Ello incluye unos últimos fogonazos de ruda energía (en forma de rítmicos *sf* en los compases 249-250, 252-253) que ya no expresarían ningún tipo de fe, rebeldía o rechazo sino una amargura hastiada y hosca, una voluntad rota que tan solo acierta a entender (en forma de acordes cuya línea melódica superior rememora la inflexión de segunda menor antes plañidera pero ahora aquí reconvertida en drástica determinación –compases 251 y 254-256–) que la única opción racional que parece quedar, como sería la rendición y la asunción estoica de las consecuencias (es esta conversión del anhelo de paz en la certidumbre de un forzoso nihilismo lo que significaría la previa enunciación de B1 en modo menor), apenas posee una única fisura de escape para una conciencia que se concibe a sí misma como libertad radical y voluntad creadora: aniquilar la propia existencia. La única forma de vencer al sufrimiento irremediable sería acabando con la realidad que soporta la tragedia, y la única forma que habría de vencer en cierto modo a la muerte sería decidiendo uno mismo su concreción temporal. El modo menor constante de toda esta sección *Finale* en *Più Allegro*, junto a la aceleración del pulso prescrita, señalan manifiestamente una resolución inflexible, una férrea determinación, un impulso sin vacilación. Decidir si el suicidio es, a fin de cuentas, una victoria demasiado costosa o la peor de las derrotas es algo que, tras el golpe definitivo con que se asesta la muerte en el primer acorde *fortissimo* del compás 257, apenas puede ya discernir ese espíritu por fin liberado que se difumina hacia las etéricas altitudes (mano derecha) antes de que el cuerpo, por su parte, pierda definitivamente toda vitalidad mientras la mirada se hunde en la más aciaga de las tinieblas (mano izquierda)⁵⁵. Y así como la obra empezó emergiendo desde la siniestra oscuridad extrema de los graves, así finaliza descendiendo de nuevo, lúgubre, al polvo de dónde surgió⁵⁶ con una mezcla de angustia y anhelo para morir definitivamente en la más absoluta devastación del fa_1 de la mano izquierda⁵⁷.

⁵⁴ Tovey, *A companion*, 174: «Theme [B1] enters in the tonic minor. It has lost all calm».

Traducción propia: «El tema [B1] entra en la tónica menor. Ha perdido toda la calma».

⁵⁵ Tovey, 174: «Through 4 bars of the final tonic chord the ghost of [A1] rises through 2 octaves and sinks through 5 octaves».

Traducción propia: «A través de 4 compases del acorde de tónica final, el fantasma de [A1] se eleva a lo largo de 2 octavas y se hunde a lo largo de 5 octavas».

⁵⁶ Blom, *Beethoven's*, 166: «A 'dying fall' if ever there was one in music».

Traducción propia: «Una 'caída mortal' si alguna vez hubo una en la música».

⁵⁷ Greenberg, *Beethoven's*, 147: «Various "meanings" have been ascribed to this music, attesting to its power to evoke metaphorical significance deep within our collective psyches. For me, the movement—and the sonata as a whole—is about the search for answers to questions regarding existence. All the unresolved cadences in this first movement reflect a sort Faustian desire to know and understand all, only to discover, at the end, that there is no "resolution," there are no "answers," only nothingness».

Bibliografía

- Beethoven, Ludwig. *Klaviersonaten, Band II*. Munich: Henle Verlag, 1980.
- Blom, Eric. *Beethoven's pianoforte sonatas discussed*. New York: Da Capo Press, 1968.
- Brendel, Alfred. *Réflexions faites*. París: Buchet/Chastel, 1979.
- Drake, Kenneth. *The sonatas of Beethoven as he played and taught them*. Bloomington: Indiana University Press, 1972/1981.
- Drake, Kenneth. *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1994/2000.
- Frohlich, Martha. *Beethoven's 'Appassionata' Sonata*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Gordon, Stewart. *Beethoven's 32 Sonatas. A handbook for performers*. Oxford: University Press, 2017.
- Greenberg, Robert. *Beethoven's Piano Sonatas. Course Guidebook*. Chantilly: The Teaching Company, 2005.
- Matthews, Dennis. *Beethoven Piano Sonatas*. London: British Broadcasting Corporation, 1967.
- Newman, William S. *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*. New York-London: W. W. Norton & Company, 1988.
- Rolland, Romain. *Beethoven. Les grandes époques créatrices: de l'Héroïque à l'Appassionata. Tome 1*, París: Editions du Sablier, 1928.
- Sullivan, John William Navin. *Beethoven. His spiritual development*. New York: Vintage Books, 1927.
- Taub, Robert. *Playing the Beethoven piano sonatas*. New York: Amadeus Press, 2002.
- Tovey, D. F. *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*. London: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931.
- Wikipedia*. Acceso el 31 de enero de 2021.
http://es.wikipedia.org/wiki/Modelo_de_K%C3%BCbler-Ross

Traducción propia: «Se han atribuido varios "significados" a esta música, lo que demuestra su poder para evocar un significado metafórico en lo más profundo de nuestra psique colectiva. Para mí, el movimiento -y la sonata en su conjunto- trata de la búsqueda de respuestas a las preguntas sobre la existencia. Todas las cadencias no resueltas de este primer movimiento reflejan una especie de deseo fáustico de conocer y comprender todo, sólo para descubrir, al final, que no hay "resolución", que no hay "respuestas", sólo la nada».