



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

Análisis comparativo de tres interpretaciones de la sonata op. 31 n.º 2 de Ludwig van Beethoven

Trabajo fin de grado

Alumno: Pablo Martín Catalá

Director del TFG: F. Javier Esplugues Esplugues

Especialidad: Interpretación - Piano

Grado Superior de Música

Curso académico

2024 – 2025

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado ofrece un análisis exhaustivo de la *Sonata para piano op. 31 n.º 2* de Ludwig van Beethoven, conocida como «*La tempestad*». En esta investigación se realiza un análisis armónico y formal de la obra, desglosando cada movimiento y profundizando en sus estructuras internas, progresiones armónicas y recursos expresivos. Además, se estudia el contexto biográfico de Beethoven durante los años en los que compuso esta sonata, explorando cómo las circunstancias personales y profesionales del compositor pudieron influir en el carácter de la pieza y en sus decisiones compositivas.

Este trabajo también examina la relación entre los pianos de la época de Beethoven y la escritura pianística de la *Sonata op. 31 n.º 2*, analizando cómo los recursos mecánicos, así como el pedal y el registro de estos instrumentos influyeron en las posibilidades expresivas de la obra.

En la segunda parte se lleva a cabo una comparación interpretativa de tres pianistas de renombre, Wilhelm Kempff, Emil Gilels y Claudio Arrau, cuyas versiones destacan por sus diferentes enfoques y perspectivas estilísticas. Mediante el análisis comparativo de estas interpretaciones, el trabajo profundiza en cómo cada uno de estos intérpretes aborda aspectos clave de la sonata, como el carácter, la dinámica, el pedal y el *tempo*.

Finalmente, el TFG presenta una propuesta interpretativa basada en los datos obtenidos del análisis formal, contextual e interpretativo. Esta propuesta busca ofrecer una visión personal de la obra, fundamentada tanto en el estudio de la estructura y el contexto histórico como en la comprensión de las distintas interpretaciones.

Palabras clave

Sonata op. 31 n.º 2; Ludwig van Beethoven; Análisis musical; Contexto histórico; Interpretación pianística.

ABSTRACT

This Final Degree Project offers a comprehensive analysis of Ludwig van Beethoven's *Sonata op. 31 n. ° 2*, known as The Tempest. This research includes a harmonic and formal analysis of the work, breaking down each movement and delving into its internal structures, harmonic progressions, and expressive resources. Additionally, it examines Beethoven's biographical context during the years he composed this sonata, exploring how the composer's personal and professional circumstances may have influenced the character of the piece and his compositional decisions.

This study also explores the relationship between the pianos of Beethoven's time and the pianistic writing of *Sonata op. 31 n. ° 2*, analyzing how the dynamic and mechanical resources, as well as the pedal and register of these instruments, influenced the expressive possibilities of the work.

In the second part, an interpretative comparison of three renowned pianists—Wilhelm Kempff, Emil Gilels, and Claudio Arrau—is carried out. Their performances stand out for their different approaches and stylistic perspectives. Through a comparative analysis of these interpretations, this study examines how each pianist approaches key aspects of the sonata, such as phrasing, dynamics, pedal use, and *tempo*.

Finally, the project presents an interpretative proposal based on the data obtained from the formal, contextual, and interpretative analysis. This proposal aims to offer a personal vision of the work, grounded in the study of its structure and historical context, as well as an understanding of the different interpretations.

Keywords:

Sonata op. 31 n. ° 2; Ludwig van Beethoven; Musical Analysis; Historical Context; Piano Interpretation.

AGRADECIMIENTOS

Agradecer todo el apoyo a mis padres, hermanos, amigos y profesores.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

mano derecha = m. d.

mano izquierda = m. i.

compás = c.

compases = cc.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión	1
1.3	Hipótesis y objetivos	3
1.4	Metodología y estructura	4
1.5	Dificultades y facilidades	5
2	SOBRE BEETHOVEN	7
2.1	Contexto personal	7
2.2	Los pianos de la época.....	9
2.2.1	Distintos fabricantes	9
2.2.2	El pedal	10
2.2.3	Articulación	11
2.2.4	El registro	12
3	ANÁLISIS DE LA SONATA OP. 31 N.º 2.....	14
3.1	Primer movimiento	15
3.2	Segundo movimiento	22
3.3	Tercer movimiento	26
4	ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE INTERPRETACIONES GRABADAS	33
4.1	Análisis comparativo de tres interpretaciones	33
4.1.1	Interpretación de Wilhelm Kempff.....	33
4.1.1.1	Primer movimiento	34
4.1.1.2	Segundo movimiento	36
4.1.1.3	Tercer movimiento	37
4.1.2	Interpretación de Emil Gilels.....	39
4.1.2.1	Primer movimiento	39
4.1.2.2	Segundo movimiento	41

4.1.2.3 Tercer movimiento	42
4.1.3 Interpretación de Claudio Arrau	45
4.1.3.1 Primer movimiento	45
4.1.3.2 Segundo movimiento	47
4.1.3.3 Tercer movimiento	48
4.2 Comparación de interpretaciones	50
4.2.1 Primer movimiento	50
4.2.2 Segundo movimiento	53
4.2.3 Tercer movimiento	55
5 PROPUESTA INTERPRETATIVA	58
5.1 Primer movimiento	58
5.2 Segundo movimiento	60
5.3 Tercer movimiento	61
6 CONCLUSIONES	63
BIBLIOGRAFÍA	68
FONOGRAFÍA	68
WEBGRAFÍA	69
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	70
PARTITURA	71

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El presente trabajo de investigación se centra en la *Sonata op. 31 n.º 2* de Ludwig van Beethoven, abordándola desde una perspectiva multidimensional que engloba su análisis musical, contexto histórico de Beethoven y el fortepiano y las diversas interpretaciones que ha recibido. La elección de esta obra resulta particularmente pertinente debido a su relativamente escaso tratamiento académico, lo que subraya la necesidad de una investigación exhaustiva que proporcione una visión integral, abarcando los aspectos analíticos, históricos e interpretativos. En efecto, la bibliografía disponible sobre la *Sonata op. 31 n.º 2* de Beethoven es limitada y, en su mayoría, no ofrece una exploración profunda que considere todos los elementos relevantes de la obra.

Este estudio incluye un análisis comparativo de diversas interpretaciones de la obra, realizadas por pianistas de renombre, como Wilhelm Kempff, Emil Gilels y Claudio Arrau, todos ellos destacados intérpretes de la obra beethoveniana. La selección de intérpretes permite ofrecer una visión más amplia y matizada sobre la interpretación pianística de esta sonata, destacando las distintas aproximaciones estilísticas y los matices que estos pianistas aportan a la obra. Este enfoque no solo enriquece el análisis, sino que también proporciona una comprensión más profunda de las complejidades interpretativas de la *Sonata op. 31 n.º 2*.

Por último, se presenta una propuesta interpretativa basada en los hallazgos obtenidos, integrando los elementos históricos, analíticos y performativos para ofrecer una visión completa y matizada de esta sonata.

1.2 Estado de la cuestión

Las sonatas para piano de Beethoven han sido objeto de un extenso y fructífero corpus de estudios a lo largo de los años, lo que subraya el profundo interés académico y musical que estas composiciones continúan generando. Entre los análisis más significativos se encuentran los de eminentes autores como Charles Rosen, Paul Badura-Skoda y Jörg

Demus, quienes, en su influyente obra *Las sonatas para piano de Beethoven*, examinan con detenimiento el contenido expresivo y los matices estilísticos de las composiciones beethovenianas. Estas investigaciones proporcionan una base sólida para una comprensión exhaustiva de su obra pianística, permitiendo una aproximación integral que abarca tanto los aspectos históricos como los musicales de las sonatas.

En un ámbito más específico destaca el trabajo de Luca Chiantore, quien en sus obras *Beethoven al piano e Historia de la técnica pianística* realiza un análisis minucioso de la evolución de la técnica pianística, poniendo de relieve la profunda transformación que Beethoven introdujo en la interpretación del piano. Chiantore ofrece una visión expansiva que no solo aborda las complejidades técnicas de las sonatas, sino que también ilumina el modo en que, a través de su escritura innovadora, reformuló las bases del virtuosismo y la expresividad interpretativa. Su enfoque permite comprender el impacto duradero de Beethoven en la evolución del piano como instrumento.

Por otra parte, en el ámbito pedagógico y digital, existen valiosas contribuciones que amplían la comprensión de las sonatas beethovenianas desde una perspectiva interpretativa. Destacan el curso *Explorando las sonatas de Beethoven*, impartido por el renombrado pianista Jonathan Biss, quien, a través de su vasta experiencia y de sus grabaciones integrales del ciclo, desarrolla un análisis profundo del carácter y las exigencias interpretativas de cada una de ellas. Asimismo, el profesor Matthew Bengtson, de la Universidad de Michigan, dirige un curso centrado en la técnica pianística y en los enfoques interpretativos aplicados a las sonatas, aportando una dimensión práctica que complementa y enriquece los estudios teóricos. Estos recursos no solo amplían el horizonte académico, sino que proporcionan una visión interpretativa enriquecedora que ofrece al intérprete herramientas valiosas para abordar las complejidades de la obra beethoveniana.

Existen también diversos estudios sobre el análisis armónico y formal. Tejedor Marbán, en *Análisis del primer movimiento de la Sonata para piano op. 31 n.º 2 «Tempestad» de L. van Beethoven*, ofrece un análisis exhaustivo de la estructura formal, armónica y motivica del primer movimiento. Bulla Clavijo, en *Análisis interpretativo de la Sonata op. 31 n.º 2 en Re menor «Tempestad» de Ludwig van Beethoven*, se centra en los motivos y la armonía, aportando una visión detallada de la organización armónica y motivica.

1.3 Hipótesis y objetivos

Hipótesis:

Las hipótesis que se pretenden confirmar a lo largo de este trabajo son las siguientes:

1. La composición de la *Sonata op. 31 n.º 2* de Beethoven podría estar influida por las circunstancias personales y artísticas.
2. El uso del piano de la época influyó en la escritura de la sonata, lo que plantea desafíos y diferencias interpretativas en el piano moderno.
3. El análisis formal y armónico permitirá conocer mejor la obra y facilitar la comparativa entre las interpretaciones de los pianistas destacados, proporcionando una base sólida para la identificación de diferencias técnicas y estilísticas.
4. Las interpretaciones de pianistas como Wilhelm Kempff, Emil Gilels y Claudio Arrau muestran variaciones en aspectos clave como carácter, *tempo*, articulación y el uso del pedal, lo que revela diferentes aproximaciones estilísticas a la obra.
5. El análisis técnico y estilístico influye en el desarrollo de la propuesta interpretativa propia, fundamentada en la comparación de versiones y en la comprensión de la obra desde un punto de vista histórico y analítico.

Objetivos:

1. Contextualizar la *Sonata op. 31 n.º 2* dentro del entorno histórico y personal de Beethoven, identificando los factores sociales, culturales y biográficos que influyeron en su composición.
2. Identificar el tipo de fortepiano utilizado por Beethoven en la época de la composición de la *Sonata op. 31 n.º 2* y sus características técnicas diferentes de las del piano moderno.
3. Analizar la estructura formal y armónica de la sonata, detallando las características compositivas de sus tres movimientos.
4. Comparar las interpretaciones de la *Sonata op. 31 n.º 2* realizadas por pianistas como Wilhelm Kempff, Emil Gilels y Claudio Arrau, evaluando sus diferencias estilísticas y técnicas en aspectos como *tempo*, articulación y uso del pedal.
5. Explorar mediante el estudio con gráficos y tablas las líneas interpretativas establecidas por estos destacados pianistas del s. XX.
6. Implementar una propuesta interpretativa personal basada en el análisis técnico y estilístico, integrando aspectos expresivos y técnicos obtenidos en la investigación.

1.4 Metodología y estructura

La presente investigación emplea una metodología cualitativa, analítica y deductiva, que ha facilitado un análisis profundo del objeto de estudio, mediante la recopilación de recursos bibliográficos, artículos especializados y materiales audiovisuales.

La metodología cualitativa ha permitido el desarrollo de una interpretación de particular relevancia, sustentada en la recopilación de datos sobre la vida de Beethoven y la *Sonata op. 31 n.º 2*, así como el contexto histórico en el que fue compuesta. Además, se han considerado las características del fortepiano de la época y su evolución, aspectos fundamentales para comprender las posibilidades técnicas y expresivas disponibles en el periodo en el que la obra fue concebida.

El enfoque analítico utilizado en este trabajo ha permitido descomponer la obra para realizar un estudio detallado de su estructura formal y de algunos aspectos armónicos. Durante la investigación, se ha llevado a cabo un análisis exhaustivo de los tres movimientos de la sonata, destacando elementos compositivos e interpretativos clave. Asimismo, la comparación de las interpretaciones de la *Sonata op. 31 n.º 2* por pianistas del siglo XX ha sido un componente esencial, aportando una visión estilística sobre los diferentes enfoques interpretativos.

Por su parte, la metodología deductiva ha permitido extraer principios e hipótesis generales para realizar una propuesta interpretativa propia de la *Sonata op. 31 n.º 2* a través del análisis de diferentes interpretaciones.

Para el desarrollo de esta investigación, se han utilizado herramientas informáticas como Microsoft Word y PowerPoint, el programa de recortes de Windows para la gestión de imágenes y un metrónomo para el análisis de las interpretaciones grabadas.

Este enfoque metodológico ha permitido una investigación integral y holística, proporcionando una visión multidimensional de la *Sonata op. 31 n.º 2*.

En cuanto a la estructura se ha realizado un breve contexto personal de Beethoven, en el que además se ha querido situar también el momento de los pianos utilizados en la época de Beethoven. Se ha procedido también a estructurar un análisis formal de la sonata y posteriormente un estudio y comparación de diferentes interpretaciones del siglo XX, para finalmente poder elaborar una propuesta interpretativa personal y basada en interpretaciones históricas, bajo un nuevo punto de vista. Finalmente se ha procedido a elaborar las conclusiones.

1.5 Dificultades y facilidades

El acceso a una amplia variedad de fuentes ha constituido una ventaja significativa en la realización de este análisis, permitiendo una integración profunda de elementos históricos, técnicos y de ejecución. Esta diversidad de recursos ha proporcionado una base sólida para explorar la riqueza y complejidad de la *Sonata op. 31 n.º 2*, enriqueciendo el enfoque analítico y ofreciendo una visión más completa. La disponibilidad de materiales

tanto académicos como audiovisuales ha facilitado el desarrollo de una investigación, que abarca desde el contexto de composición hasta las interpretaciones grabadas.

No obstante, también han surgido ciertas dificultades que han requerido adaptaciones en el proceso de recopilación de datos. En particular, el acceso a algunas grabaciones en formato vinilo ha sido limitado, lo que ha dificultado la obtención de ciertas versiones relevantes para el análisis comparativo.

2 SOBRE BEETHOVEN

La obra de Beethoven, particularmente en sus primeras composiciones del siglo XIX, está íntimamente ligada a su contexto personal y a los avances sociales, culturales y tecnológicos de su tiempo. En un periodo marcado por cambios políticos, sociales y personales significativos para el compositor, las transformaciones en el mundo musical y la evolución del piano fueron factores decisivos que impactaron su escritura. A lo largo de la primera década del siglo XIX, Beethoven experimentó dificultades personales que lo llevaron a replantearse su lenguaje compositivo, buscando un nuevo camino de expresión. Al mismo tiempo, el piano vivía un proceso de transformación, con nuevos avances técnicos que modificaban las posibilidades del instrumento. Es esencial comprender cómo estos dos factores—la evolución personal de Beethoven y los avances del fortepiano—se entrelazaron para dar forma a una obra como la *Sonata op. 31 n.º 2*, que desafía las convenciones de su tiempo tanto en términos técnicos como estilísticos. En los siguientes apartados se abordarán, por un lado, las circunstancias personales que influyeron en la composición de la obra (apartado 2.1) y por otro, las características de los pianos de la época (apartado 2.2).

2.1 Contexto personal

El período comprendido entre 1793 y 1800 se considera una de las etapas más felices en la vida de Beethoven, a pesar de los primeros signos de deterioro en su capacidad auditiva. En sus cartas, confiesa cómo la pérdida progresiva de la audición le llevó a evitar la vida social para ocultar su dolencia. En sus palabras, esta fase fue la más luminosa de su existencia, pero lamentablemente se vio truncada en 1800. (Tapia García, 2016).

Entre 1800 y 1802, época donde escribe esta sonata, vivió un periodo de gran turbulencia personal debido al avance de su sordera, que se hizo más evidente durante estos años. Este deterioro físico tuvo un impacto significativo en su vida emocional y social. A medida que su capacidad auditiva empeoraba, se retiró de la vida social, buscando evitar que los demás descubrieran su condición. En sus cartas se refleja el dolor, la frustración que experimentaba y cómo su aislamiento social se intensificó. En una de ellas, el compositor expresa cómo la pérdida de audición lo hizo distanciarse de las personas,

escondiendo su sufrimiento y adoptando una actitud misantrópica, a pesar de no ser su naturaleza. Esta retirada del entorno social se convirtió en una estrategia para enfrentar su nueva realidad. (Tapia García, 2016).

En 1802 abatido por su deterioro y con pensamientos suicidas, se trasladó a Heiligenstadt, donde escribió el famoso Testamento de Heiligenstadt. En este documento, dirigido a sus hermanos, expuso su desesperación ante su sordera y su deseo de que se le comprendiera. La carta se convirtió en un testimonio de su lucha interna y su relación profunda entre la enfermedad y su creatividad. A través de esta carta, dejó claro cómo la sordera no solo afectaba su vida personal, sino también su identidad como compositor. Este testamento revela la enorme carga emocional que soportaba y cómo, a pesar de todo, seguía comprometido con su arte. (Tapia García, 2016).

En cuanto a su vida personal, mantuvo una actitud desafiante y autónoma frente a la aristocracia y los mecenas, lo que se reflejaba en su vida en Viena. A pesar de su origen burgués y su falta de refinamiento social, se rodeó de una cierta aura de libertad bohemia. Su actitud independiente lo llevó a rechazar las convenciones y expectativas sociales, a menudo comportándose de manera deliberadamente ruda o distante con sus mecenas. Esta actitud de desafío hacia la autoridad y las normas de la época fue un rasgo que definió su carácter durante toda su vida. (Tapia García, 2016).

A pesar de su creciente soledad y angustia estos años fueron también muy productivos en términos musicales. Durante este periodo, compuso una gran cantidad de obras importantes, que incluyen veinte sonatas para piano, entre ellas las *Sonatas op. 31*, ocho tríos para piano y cuerdas, y varios conciertos para piano, así como su primera sinfonía. Este periodo creativo demuestra la asombrosa capacidad de Beethoven para seguir produciendo música a pesar de las dificultades personales que atravesaba. Es evidente que, incluso en sus momentos más oscuros, la música siguió siendo para él una forma vital de expresión y lucha. (Tapia García, 2016).

Este periodo de su vida también marca una etapa de cambio en su estilo compositivo. La interacción entre su sufrimiento físico y su vida artística, fue un tema recurrente en sus escritos, que puede observarse claramente en sus obras de este periodo. Las composiciones durante este periodo muestran una progresión hacia estructuras más

complejas y un enfoque más introspectivo, lo que se refleja por ejemplo en la *Sonata op. 31 n.º 2*.

2.2 Los pianos de la época

Durante la época de Beethoven, el piano experimentó un notable auge en su desarrollo, con numerosos constructores que buscaban innovar y mejorar el instrumento, el cual se encontraba en pleno proceso de transformación. Aunque no se tiene información precisa sobre los fortepianos que utilizó para componer la *Sonata op. 31 n.º 2*, existen datos que lo vinculan con varios fabricantes de la región vienesa.

2.2.1 Distintos fabricantes

Chiantore (2020) señala que, lamentablemente no se conocen con exactitud las características de todos los instrumentos de los que dispuso a lo largo de su vida. Los pocos fortepianos que han sobrevivido no proporcionan información suficiente para comprender completamente los instrumentos a los que se hace referencia en las fuentes de la época. Sin embargo, a partir de 1801 se observa un aumento en la disponibilidad de fortepianos de construcción más avanzada, como los de la firma de Sebastian Erard, cuyo instrumento fue enviado a Haydn como regalo.

La creciente moda de los fortepianos de mecánica inglesa que incorporaban nuevas características se extendió rápidamente por Viena. Entre 1802 y 1803 la correspondencia muestra su creciente preocupación por encontrar fortepianos capaces de satisfacer sus demandas, lo que lo llevó a establecer vínculos con al menos tres constructores vieneses: Bohak, Moser y Jakesch. (Chiantore, 2020)

Asimismo, continuó manteniendo una estrecha relación con Andreas Streicher, quien, junto a su esposa, había continuado el taller del célebre fabricante de fortepianos Stein. A partir de 1803 se hizo con un fortepiano Erard similar al de Haydn, un instrumento que marcó un hito en la evolución del instrumento. No obstante, la relación con Andreas Streicher no fue siempre sencilla. (Chiantore, 2020)

A principios del siglo XIX, el ideal sonoro del compositor parecía distanciarse de las capacidades de los fortepiano que Streicher fabricaba, basados en el diseño de los instrumentos de Stein. Este desacuerdo se reflejó en la crítica que Streicher hizo en 1801 sobre el estilo de un pianista, cuya técnica fue descrita de manera caricaturesca, destacando las inusuales sonoridades que intentaba extraer del fortepiano. (Chiantore, 2020)

2.2.2 El pedal

Uno de los aspectos más interesantes del estudio de los fortepiano de la época de Beethoven es el uso del pedal, especialmente en obras como la *Sonata op. 31 n.º 2*.

Ferguson (2012) aborda este tema al señalar las diferencias fundamentales entre los fortepianos de la época y los pianos modernos. En los instrumentos de Beethoven, el sonido era más ligero y efímero, lo que permitía que el pedal de resonancia se mantuviera activado durante períodos prolongados sin generar la confusión sonora que se produce en los pianos actuales. Este carácter del fortepiano producía efectos de resonancia y misterio, como se puede escuchar en obras de Haydn o en el famoso primer movimiento de la *Sonata Claro de luna* de Beethoven. En dicho movimiento, indica explícitamente que el intérprete mantenga el pedal derecho presionado de manera continua, un efecto difícil de replicar en los pianos modernos debido al peso y la prolongación sonora de sus cuerdas. (Ferguson, 2012)

El reto para los intérpretes contemporáneos radica en encontrar un equilibrio que reproduzca el efecto sonoro que Beethoven buscaba sin caer en la excesiva confusión sonora. Sin embargo, este tipo de soluciones requiere un enfoque creativo que combine las prácticas históricas con las posibilidades de los pianos actuales, con el fin de mantener la esencia y la intención musical de la obra. Además, cabe destacar que las indicaciones de pedal en las composiciones de Beethoven y sus contemporáneos eran esporádicas y reservadas para efectos específicos, por lo que los intérpretes debían aplicar su criterio para obtener el matiz adecuado. (Ferguson, 2012)

En la *Sonata op. 31 n.º 2*, el uso del pedal busca crear resonancias específicas en pasajes clave, como en los recitativos del primer movimiento. Ferguson (2012) sugiere el uso del

tercer pedal o de la resonancia simpática generada por cuerdas no amortiguadas como métodos para recrear parcialmente el sonido etéreo deseado por Beethoven.

2.2.3 Articulación

En cuanto a la capacidad de respuesta de las teclas y la articulación en los fortepianos, Chiantore (2001), señala un cambio importante en la técnica pianística de Beethoven que pasó de un enfoque centrado en el movimiento de los dedos, a uno más dinámico que involucraba al brazo en la ejecución. Este cambio, que se observa especialmente en las obras de su primer período compositivo, marca un punto de inflexión hacia una técnica pianística más exigente y física.

A partir de 1800 la preocupación por las limitaciones de los instrumentos disponibles se hizo más evidente, y en sus cuadernos de apuntes, como los manuscritos de Husky y Kessler, se pueden observar exploraciones que requieren una mayor intervención física del pianista. Esta tendencia se muestra de manera destacada en el primer movimiento de la *Sonata op. 31 n.º 2*, donde experimenta con grupos de dos notas que se convierten en protagonistas que ofrecen una gran variedad de formas. La indicación de tocar la segunda nota levantando la mano se presenta de manera natural, aunque la velocidad exigida dificulta la ejecución de un movimiento vertical claro, lo que refleja las limitaciones y los desafíos técnicos que los intérpretes de la época debían enfrentar. (Chiantore, 2001).

La ejecución precisa y rápida de los grupos de notas implica, además, un reto adicional en términos de métrica, ya que debe ser interpretada a medida de dos, en lugar de cuatro. Esta diferencia sutil en la métrica moldea no solo la dinámica de la obra, sino también la expresividad de cada combinación de notas. La exploración de las limitaciones del fortepiano se encuentra en la base de nuevas formas de tocar que, en muchos casos, rompen con las convenciones establecidas, abriendo el camino hacia una articulación más reactiva de las teclas, un paso decisivo hacia la técnica pianística moderna. (Chiantore, 2001).

2.2.4 El registro

El registro del teclado del fortepiano también juega un papel fundamental en la interpretación de las obras de Beethoven. La *Sonata op. 31 n.º 2* ejemplifica cómo las limitaciones y posibilidades del teclado influyeron directamente en la composición. Durante sus primeros años en Viena, los fortepiano ofrecían un rango de cinco octavas (de fa_1 a fa_6), lo que condicionaba las composiciones de los músicos de la época. Sin embargo, con la expansión del registro del instrumento, comenzó a explorar los límites del teclado, lo que se evidencia en su obra posterior. En su *Sonata Hammerklavier*, por ejemplo, utilizó un rango de siete octavas y media, adaptándose completamente al nuevo teclado ampliado. (Ferguson, 2012).

En la *Sonata op. 31 n.º 2* muestra su maestría al adaptar su lenguaje musical a las capacidades del fortepiano. Un ejemplo claro de esta adaptación se encuentra en el último movimiento, donde revisita un pasaje de la exposición (véase ilustración 1) en la reexposición, transformando el material debido a las limitaciones del teclado. La imposibilidad de acceder a las notas $fa\#$ y sol necesarias para la transposición de La menor a Re menor lo llevó a reescribir el fragmento, optando por la repetición del re_6 , lo que dota al pasaje de un dramatismo y coherencia motivica intensificados (véase ilustración 2). (Rosen, 2019).

Este fenómeno no solo subraya su creatividad, sino que también demuestra cómo las limitaciones del fortepiano se convirtieron en un catalizador para su expresión artística. El caso de la *Sonata op. 31 n.º 2* muestra cómo utilizó las restricciones del instrumento como una oportunidad para explorar nuevas formas de expresión. El intérprete moderno debe decidir si mantener las versiones originales de estos pasajes, como resultado de las limitaciones del fortepiano, o ajustarlas según las posibilidades del piano moderno. En situaciones como esta, donde el compositor transforma la restricción en un recurso artístico, es preferible respetar la versión original para mantener la autenticidad de la obra. Sin embargo, si las adaptaciones son necesarias, estas deben realizarse con cautela, sin alterar la tesitura predominante ni introducir timbres ajenos que puedan romper la coherencia estilística de la pieza. (Ferguson, 2012).



Ilustración 1: Tema B2 en la exposición (cc. 74-86). Henle Verlag.



Ilustración 2: Tema B2 en la reexposición (cc. 303-316). Henle Verlag.

El análisis de los fortepiano y las técnicas de la época revela cómo Beethoven aprovechó las posibilidades y limitaciones de estos instrumentos para plasmar su visión musical. El contexto histórico y personal durante la composición de la *Sonata op. 31 n.º 2* no solo influyó en su creación, sino también en las características técnicas y expresivas de la obra. En el siguiente capítulo, se analiza la estructura y los elementos técnicos de la sonata.

3 ANÁLISIS DE LA SONATA OP. 31 N.º 2

La *Sonata op. 31 n.º 2*, comúnmente conocida como «*La tempestad*», recibe su apodo de un comentario atribuido a Anton Schindler, quien sugirió que Beethoven se inspiró en *La Tempestad* de Shakespeare. Aunque no se puede considerar una obra programática que siga una historia específica, el carácter dramático y la aguda caracterización de la pieza reflejan claramente la influencia del teatro en su composición. (Biss, 2021).

Sin lugar a duda, es una de las obras más innovadoras dentro del catálogo de Beethoven. Esta pieza marca un antes y un después en la evolución de la escritura del compositor, abriendo un nuevo camino en su estilo compositivo (Biss, 2021). En *Las sonatas para piano de Beethoven*, el musicólogo Charles Rosen clasifica sus sonatas en cinco grupos y considera este ciclo de sonatas como la primera de los denominados «Años de maestría».

Por su parte, Schindler, discípulo y amigo cercano de Beethoven, al estudiar su obra musical, propone una división en tres períodos: el primero hasta 1800, el segundo de 1801 a 1814 y el tercero desde 1814 hasta su muerte (Tapia García, 2016).

Es interesante señalar que la práctica de publicar obras musicales importantes en grupos de tres o seis composiciones era una tradición bien establecida en el siglo XVIII. Este formato fue utilizado, por ejemplo, en las sinfonías de Haydn, que fueron encargadas en lotes de seis, y se aplicó también a sus últimos tríos y sonatas para piano. Beethoven adoptó esta práctica en varias de sus obras, como en las sonatas *op. 2*, *op. 10* y *op. 31*, presentándolas generalmente en tríos. Sin embargo, a diferencia de otras agrupaciones, sus tres últimas sonatas para piano (*op. 109*, *op. 110* y *op. 111*) fueron concebidas como una serie, aunque se publicaron de forma individual, posiblemente con el objetivo de maximizar su impacto comercial. (Rosen, 2019).

La publicación de estas sonatas en lugar de una obra única permitía definir mejor su estilo y promocionar su alcance y originalidad artística. En el caso de las *Sonatas op. 31*, el contraste entre ellas es evidente. En particular, se observa una diferenciación notable en los primeros movimientos de cada una, que parecen reflejar características emocionales y estilísticas específicas: cómico, trágico y lírico (Rosen, 2019).

Dentro de este ciclo de sonatas, que presenta caracteres diferentes, la Sonata op. 31 n.º 2 también refleja variaciones de carácter en sus tres movimientos. El primero tiene un carácter trágico, el segundo es más pastoril y el tercero se caracteriza por una melancolía expresiva. (Rosen, 2019).

Es importante destacar la elección de la tonalidad central de la sonata, que es Re menor, la cual guarda una relación paralela con Fa M. Esta tonalidad rara vez es utilizada en las composiciones instrumentales del clasicismo. De los 27 conciertos para piano y orquesta de Mozart, tan solo uno está en Re menor, mientras que ninguna de sus sonatas para piano o violín, ni tampoco sus cuartetos o tríos emplean esta tonalidad. De igual manera, en la obra de Beethoven tan solo una de sus 60 sonatas, sonatinas y conciertos para piano, violín o violonchelo está en Re menor. Esta rara utilización de la tonalidad podría estar asociada a un carácter oscuro o demoníaco, algo que los compositores generalmente evitaban evocar innecesariamente. Sin embargo, obras como *Don Giovanni*, el *Réquiem*, la *Fantasia para piano K. 397*, el *Concierto K. 466* de Mozart y el primer movimiento de la *Novena Sinfonía*, el *Largo e Mesto* de la Sonata op. 10 n.º 3 y la Sonata op. 31 n.º 2 de Beethoven parecen confirmar esta asociación con un carácter dramático y solemne. (Badura-Skoda & Demus, 2019).

3.1 Primer movimiento

El primer movimiento está en la tonalidad de Re menor y en compás de 2/2. Usa el *tempo Largo, Allegro* y *Adagio*.

La sonata comienza en el tema A con un *tempo Largo* y un arpeggio de La M en primera inversión que cumple una función de dominante. El primer motivo musical (cc. 1-2) consta de un arpeggio de *la-do#-mi-la'*, que establece el motivo a1 (Bulla Clavijo, 2016). Este motivo utiliza un ritmo dáctilo (larga – corta – corta) y culmina con una nota larga sostenida mediante un calderón (Tejedor Marbán, 2019).



Ilustración 3: Motivo a1 (cc. 1-2). Henle Verlag.

En los compases siguientes (cc. 3-6), aparece la respuesta en *tempo Allegro* con anacrusa y una textura contrapuntística. Este pasaje está formado por una serie de corcheas ligadas a intervalo de segunda (motivo b1) que descienden hacia la tónica en movimiento contrario con el bajo. La frase concluye en *tempo Adagio* con un acorde de dominante de la dominante con calderón y un adorno que resuelve en dominante (motivo b2). (Bulla Clavijo, 2016)



Ilustración 4: Motivo b1 y b2 (cc. 2-6). Henle Verlag.

Esta primera frase se repite en el c. 7, ahora en la tonalidad de Fa M, retomando el *tempo Largo*. La respuesta vuelve a aparecer en *tempo Allegro*, que predominará durante toda la exposición. Este segmento es igualmente enérgico y mantiene el uso del motivo de corcheas ligadas en pares. Sin embargo, desarrolla el material en dirección ascendente alcanzando la novena de dominante, una armonía característica en Beethoven. A partir de aquí, desciende hacia una escala cromática ascendente que culmina en una cadencia perfecta en Re menor.

La transición comienza en el c. 21 y se extiende hasta el c. 41. Este pasaje inicia con el motivo a1 en el registro grave y en dinámica *forte*, con un carácter más nervioso y contundente, acompañado por tresillos (cc. 21-22). A continuación, como respuesta aparece una variación del motivo b2 en el registro medio (cc. 23-24).



Ilustración 5: Transición de la exposición. (cc. 21-24). Henle Verlag.

Este segmento se repite en armonía de dominante y después empieza una progresión desde el primer grado en primera inversión que continúa ascendido por intervalos de segundas hasta que nos lleva a una dominante de la dominante que dará paso al segundo grupo de la exposición en la tonalidad de La menor (dominante menor de la tonalidad principal).

El segundo grupo comienza con el tema B1 en el c. 41 y está en la tonalidad de La menor. La m.i. sostiene una nota pedal de dominante mientras que en el registro medio una contra melodía evoca la respuesta de la transición (motivo b2). La melodía principal, ejecutada por la m. d., deriva del motivo b1. Este tema se estructura en frases de cuatro compases con anacrusa, que se repiten tres veces. La última repetición desemboca en un descenso de corcheas ligadas en intervalos de tercera, generando una armonía de dominante que resuelve en la tónica, dando paso al tema B2.



Ilustración 6: Tema B1 (cc. 41-42). Henle Verlag.

El tema B2 comienza en el c. 55. Beethoven utiliza el motivo b2 en un diseño acéfalo con textura homofónica y formado por armonías de tónica y sexta napolitana, siendo esta destacada mediante síncopas con un *sforzando*.



Ilustración 7: Tema B2 (cc. 55-56). Henle Verlag.

Este motivo musical se repite dos veces en una progresión de octava alta. La tercera repetición tiene una variación que cadencia en tónica de Re menor y comienza la segunda parte del tema B2, esta vez en el bajo que es respondido jugando con la célula con variaciones del motivo b1. A continuación, añade 8 compases de textura contrapuntística en la que ambas voces derivan del motivo b1. La voz inferior, en un movimiento ascendente, utiliza figuración de corcheas, mientras que la voz superior desarrolla el motivo con figuración de negras. (Tejedor Marbán, 2019).



Ilustración 8: Añadido del tema B2 (cc. 69-71). Henle Verlag.

A continuación, se desarrolla el tema B3, caracterizado por su textura contrapuntística. Ambas voces presentan una variación del motivo b1: la voz inferior con figuración de blanca y la voz superior en un diseño ascendente de corcheas. En esta sección, Beethoven

introduce una permuta de voces, trasladando el material de la voz inferior al registro superior, mientras que la variación de la voz superior desciende al registro grave. Además, se produce una variación rítmica al incorporar síncopas al motivo en blancas, enriqueciendo la textura y el dinamismo del pasaje.



Ilustración 9: Tema B3 (cc. 75-78). Henle Verlag.

En enlace hacia el desarrollo ocupa del c. 87 con anacrusa al c. 92. Su textura es homofónica.

El desarrollo comienza en el c. 93 retomando el *tempo Largo* con un arpeggio en Re M a imitación del motivo a1, que culmina en blanca con puntillo y un silencio de negra. Este patrón se repite pasando por un arpeggio en Si# séptima disminuida, y finalmente, un arpeggio en Fa# M en segunda inversión que concluye con una redonda sostenida mediante calderón.

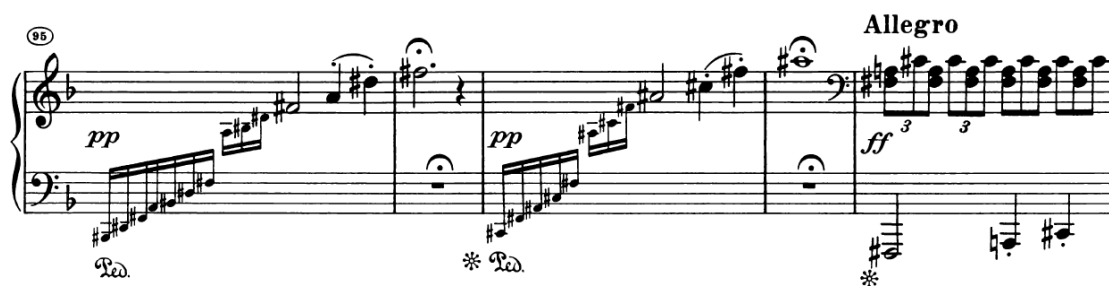


Ilustración 10: Largo en el desarrollo (cc. 95-99). Henle Verlag.

De manera similar a la transición de la exposición el *tempo* cambia súbitamente a *Allegro* con dinámica *fortissimo* y el motivo a1 reaparece en el bajo en Fa# menor acompañado por tresillos en el registro medio. A continuación, aparece una progresión ascendente que

refuerza la sensación de que el desarrollo mantiene una estructura y un carácter semejante a la transición de la exposición, dirigiéndose finalmente hacia la codetta del desarrollo.

En el c. 121 se presenta la codetta del desarrollo, construida a partir de una variación del motivo b2 con acordes de terceras. Esta sección tiene un carácter cadencial acentuado por numerosos *sforzato*. Llega a un epílogo compuesto por acordes de redonda sostenidos sobre un pedal de dominante, que culmina en una semicadencia. Finalmente, el enlace hacia la reexposición se caracteriza por su textura homofónica, con las dos voces dispuestas a distancia de octava.



Ilustración 11: Codetta del desarrollo (cc. 121-124). Henle Verlag.

La reexposición comienza en el c. 143. Aquí, el motivo del tema A se amplía con un recitativo que no estaba presente en la exposición y concluye en Re menor (tónica). Posteriormente, después del arpeggio de Do M, se introduce otro recitativo diferente al anterior que también culmina en la tónica (Fa menor). Estas secciones presentan importantes variaciones respecto a la exposición inicial. Ahí acaba el tema A en la reexposición, omitiendo la respuesta de la exposición. (Tejedor Marbán, 2019).



Ilustración 12: Segundo recitativo (cc. 153-158). Henle Verlag

Comienza una transición que no es la misma que en la exposición, ahora se escuchan cuatro acordes de Do# M en primera inversión y con función de dominante, que resuelven en la tónica con arpeggios. Este pasaje se caracteriza por una textura densa con tresillos, un seisillo y semicorcheas en el registro medio. Este material se repite dos veces en una progresión ascendente y desemboca en el tema B1. (Tejedor Marbán, 2019).



Ilustración 13: Transición de la reexposición (cc. 159-162). Henle Verlag.

El resto de la reexposición sigue el esquema de la exposición, pero esta vez en la tonalidad principal de la sonata (Re menor) hasta llegar a la coda en el c. 219.

La coda comienza con un acorde de Re menor en primera inversión en la m. d., mientras que la m. i. toca un arpeggio grave también en Re menor. Después de seis compases la sección concluye con dos acordes de tónica en estado fundamental.

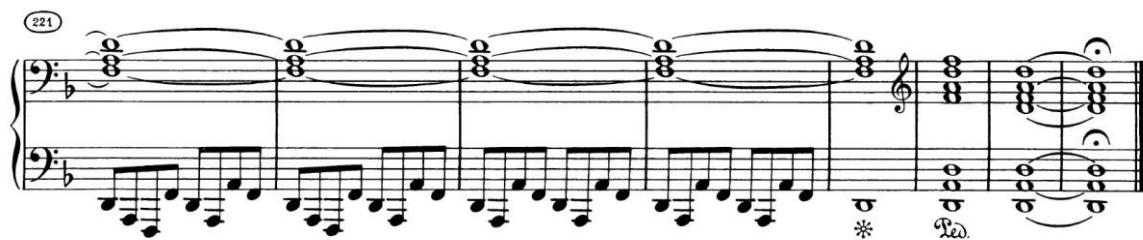


Ilustración 14: Coda (cc. 221-228). Henle Verlag.

Secciones	División temática	cc.
Exposición	Primer grupo	Tema A cc. 1-21
	Transición	cc. 21-40
	Segundo grupo	Tema B1 cc. 41-55 Tema B2 cc. 55-74 Tema B3 cc. 75-87 Enlace cc. 87-92
Desarrollo		cc. 93-142
Reexposición	Primer grupo	Tema A cc. 143-158
	Transición	cc. 159-171
	Segundo grupo	Tema B1 cc. 171-185 Tema B2 cc. 185-204 Tema B3 cc. 205-217
	Coda	cc. 217-228

Tabla I: Análisis formal del primer movimiento. Elaboración propia (2024).

3.2 Segundo movimiento

El segundo movimiento está en la tonalidad de Sib M y en compás de 3/4. Este movimiento está en *tempo Adagio*. La forma es sonata sin desarrollo. Muy común en los movimientos lentos de Mozart. (Rosen, 2019).

El tema A ocupa 16 compases. Comienza con un arpeggio de tónica que se extiende a lo largo de todo el primer compás, a diferencia del primer movimiento, este arpeggio está en estado fundamental, lo que armónicamente aporta una sensación de estabilidad y reposo. A continuación, aparece el motivo principal de este movimiento: un breve fragmento formado por tres notas a intervalo de segunda ascendentes con un ritmo característico de corchea con doble puntillo y fusa que aparece a lo largo del movimiento. Este motivo se responde con un segundo motivo de carácter homofónico, formado por dos acordes. La melodía se encuentra en el registro agudo y avanza por grados conjuntos. Ambos motivos están contruidos a partir de intervalos de segunda.

El enlace entre el c. 5 y c. 6 es un motivo de escala que se repetirá a lo largo del movimiento.

«El motivo de escala que apareció como anacrusa al c. 6 es imitado libremente en los cc. 30, 34, 49, 72, 76, 89, 90 y 94». (Rosen, 2019. p. 213).

También hay un paralelismo con el motivo b2 del primer movimiento en la cadencia del c. 8.



Ilustración 15: Tema A (cc. 1-7). Henle Verlag.



Ilustración 16: Cadencia tema A (c. 8). Henle Verlag.

En este punto, se puede observar que los dos primeros motivos del primer movimiento se presentan de alguna forma en el segundo. El primer motivo, un arpeggio, es similar al del primer movimiento, mientras que el segundo motivo, basado en intervalos de segunda, también tiene un paralelismo con la estructura del primer movimiento. Al igual que en el primer movimiento, la primera frase culmina con una cadencia adornada, una característica que le da una sensación de resolución. Este es el tercer motivo del primer movimiento. (Bulla Clavijo, 2016).

La transición comienza en el c. 17 y se extiende hasta el c. 30. En el bajo se introduce un tresillo de fusas a distancia de octava que culmina en una corchea. Este tresillo aparece estableciendo un acompañamiento rítmico. La melodía, por su parte, se construye a partir

de acordes de tríada con intervallos de sexta. A nivel armónico, la transición nos conduce hacia la tonalidad del quinto grado de la tonalidad principal, Fa M.

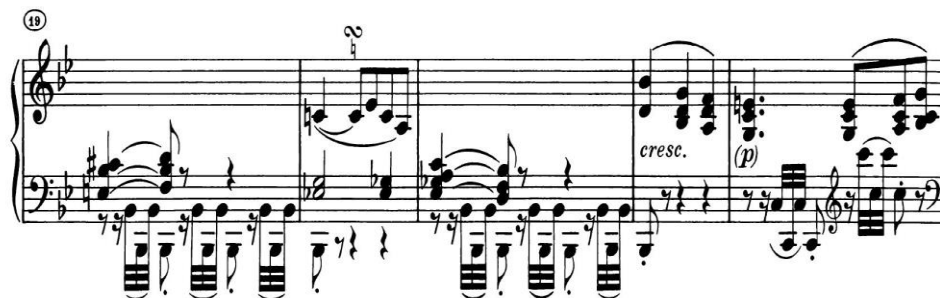


Ilustración 17: Transición (cc. 19-23). Henle Verlag.

El tema B comienza en el c. 31 y se extiende hasta el c. 38. Este segundo tema es una melodía *cantabile* de carácter popular, cuyo ritmo es idéntico al del primer tema (corchea con doble puntillo seguida de una fusa). La textura es polifónica a cuatro voces, lo que aporta mayor complejidad y riqueza a esta sección.



Ilustración 18: Tema B (cc. 31-35). Henle Verlag.

En el enlace a la reexposición, como preparación para el regreso al tema principal, Beethoven emplea nuevamente los tresillos de fusa y corchea como motor rítmico. Al mismo tiempo, la m. d. reproduce una armonía de novena de dominante en varias inversiones, hasta finalmente descender en una escala que nos lleva a la reexposición.



Ilustración 19: Enlace a la reexposición (cc. 40-42). Henle Verlag.

La reexposición comienza en el c. 43 y es muy similar a la exposición, aunque más ornamentada. El primer grupo retoma el tema principal, esta vez con el motivo principal presente en todos los compases. La segunda frase del tema A incorpora un acompañamiento en forma de arpeggios con ritmo de fusas que se desplazan desde el *mi* más agudo del teclado hasta el *fa* más grave del fortepiano de la época.



Ilustración 20: Tema A en la reexposición (c.51). Henle Verlag.

La transición y el tema B se presentan de forma idéntica a la exposición, pero ahora en la tonalidad principal del movimiento, Sib M.

En la coda Beethoven toma el material del enlace entre el tema B y la reexposición e introduce una extensión armónica mediante el uso de la subdominante, enriqueciendo y ampliando la textura armónica del movimiento. La segunda sección de la coda, o epílogo, está construida a partir de una reiteración del motivo principal, transformado en acordes de terceras que se enlazan a través de escalas. Como extensión final aparece una sección

cadencial. Armónicamente emplea un pedal de tónica que refuerza la estabilidad tonal y otorga al movimiento una sensación de cierre definitivo y resolutivo.



Ilustración 21: Extensión final (cc. 98-103). Henle Verlag.

Secciones	División temática	cc.
Exposición	Primer grupo	Tema A cc. 1-17
	Transición	cc. 17-30
Reexposición	Segundo grupo	Tema B cc. 31-38 Enlace cc. 38-42
	Primer grupo	Tema A cc. 43-59
	Transición	cc. 59-72
	Segundo grupo	Tema B cc. 73-80
	Coda	cc. 80-103

Tabla II: Análisis formal del segundo movimiento. Elaboración propia (2024).

3.3 Tercer movimiento

El tercer movimiento está escrito en forma sonata en la tonalidad de Re menor. Con un *tempo Allegretto* y un compás de 6/8, su inicio con anacrusa marca un carácter rítmico distintivo y dinámico desde el principio. Este movimiento utiliza un *perpetuum mobile* como recurso estructural predominante, con un patrón continuo de semicorcheas dispuestas en arpeggios entre ambas manos, creando una textura dinámica que caracteriza toda la pieza. Las interrupciones en este flujo ocurren solo en los cc. 23 y 27, así como en sus análogos posteriores (Rosen, 2019).

El tema A, que ocupa los primeros 31 compases, presenta una melodía formada por un intervalo de sexta ascendente y dos notas descendentes con intervalo de segunda, acompañada por un arpeggio que mantiene un *ostinato* en la nota *la*, sobre un tiempo débil en la voz tenor, que adopta parcialmente la función del bajo. La segunda frase del tema A sigue el mismo modelo melódico, pero con intervalos de octavas, algo que se repite y se convierte en un recurso clave para el desarrollo del movimiento. El enlace hacia la transición comienza en el c. 23 está marcado por un salto de octava (fusa-negra), seguido de una escala cromática descendente que conduce a la cadencia que da paso a la transición. (Rosen, 2019).



Ilustración 22: Tema A (cc. 1-5). Henle Verlag.



Ilustración 23: Enlace a la transición (cc. 23-24). Henle Verlag.

La transición comienza en el c. 31 con una anacrusa, en la que el motivo principal aparece en el registro grave acompañado por un arpeggio ascendente que modula hacia Do M.



Ilustración 24: Transición (cc. 32-38). Henle Verlag.

El tema B1 comienza en el c. 43 en la tonalidad de La menor con el motivo b1 adornado con un trino en la primera nota. La melodía está acompañada por un bajo Alberti con armonía de séptima dominante que resuelve en tónica. En la segunda frase de B1 el modelo melódico se repite, pero en forma de octavas rotas y se amplía con la repetición de los últimos cuatro compases, los cuales se armonizan de manera diferente.



Ilustración 25: Tema B1 (cc. 46-52). Henle Verlag.

El tema B2 comienza en el c. 67, su textura es de melodía acompañada y armónicamente está formado por cuatro compases de tónica y dos de dominante. Esta frase se repite añadiendo una semicorchea más a el diseño rítmico de la m. d.



Ilustración 26: Tema B2 (cc. 67-73). Henle Verlag.

El tema B3 comienza en el c. 79 y su textura es contrapuntística. Está formado por cuatro compases que se repiten añadiendo una variación al hacer las octavas partidas. Cierra el tema añadiendo cuatro compases formados por armonía de tónica y marcado por un *sforzato* al inicio de compás.



Ilustración 27: Tema B3 (cc. 81-87). Henle Verlag.

A continuación, un acorde de séptima de sensible en la tonalidad principal, Re menor, sirve como enlace durante cuatro compases que lleva primero a la repetición de la exposición y luego a la sección de desarrollo.



Ilustración 28: Enlace al desarrollo (cc. 91-94). Henle Verlag.

El desarrollo comienza en el c. 95 y está compuesto por cinco periodos que modulan por diversas tonalidades. El primer periodo está formado por dos frases de ocho compases. La primera frase está formada dos semifrases de cuatro compases. La primera son cuatro compases de armonía de dominante de *fa#* disminuido y cuatro compases que resuelven en los arpeggios de Sol menor (tónica) que comienzan en el registro grave y progresan hacia al agudo. Esta frase se repite progresando una segunda ascendente que nos llevan a la tonalidad de La menor.



Ilustración 29: Desarrollo (cc. 95-100). Henle Verlag.

El segundo periodo comienza en el c. 111 y se divide también en dos frases de ocho compases y a su vez en dos semifrases de cuatro. La primera semifrase utiliza una armonía de *do#* séptima disminuida que resuelve en tónica de Re menor. La segunda frase se repite progresando una segunda ascendente modulando a Do menor y permutando las voces.



Ilustración 30: Desarrollo (cc. 113-118). Henle Verlag.

El tercer periodo comienza en el c.126, constituye el clímax del movimiento. Sus ocho primeros compases son una imitación a los anteriores, pero en la tonalidad de Mib menor. Los compases posteriores muestran mayor diálogo entre ambas manos. El cuarto periodo comienza en el c. 150 formado por los ocho primeros compases del tema principal en la tonalidad de Sib menor, seguidos de una progresión armónica que culmina en cuatro compases de armonía de sexta aumentada de Re menor que resuelve en una cadencia auténtica y a continuación se reafirma repitiéndose con el uso de *sforzato*. El quinto periodo comienza en el c. 173, esta sección cadencial en Re menor se caracteriza por inflexiones a la tonalidad de Sol menor.



Ilustración 31: Desarrollo (cc. 178-181). Henle Verlag.

La sección culmina en una semicadencia y da paso al enlace que conecta con la reexposición. Este enlace está formado por la armonía de novena de dominante de Re menor y se presenta en una sola voz melódica con textura homofónica, pasando por diversas inversiones cada dos compases. El motivo comienza con un *sforzato* en una nota que no pertenece al acorde, y se repite dos veces antes de variar con una dinámica que disminuye progresivamente hasta llegar a un *pianissimo*, lo que lleva a la reexposición.



Ilustración 32: Enlace con la reexposición (cc. 199-204). Henle Verlag.

La reexposición comienza en el c. 215 con el tema A. Este tema experimenta una variación que modula a Sib M.

La transición comienza en el c. 243 en la tonalidad de Sib menor. Utiliza los ocho primeros compases de la transición de la exposición, realizando progresiones armónicas que pasan por Fa menor, Do menor y Sol menor, donde el mismo enlace del puente en la exposición nos conduce al tema B1.

El tema B1 comienza en el c. 271 y es igual al de la exposición, pero esta vez en Re menor, la tonalidad principal. El tema B2 comienza en el c. 295 y es prácticamente idéntico al de la exposición, salvo por la variación causada por las limitaciones del registro del piano, como se ha explicado en el apartado 2.2.3. El resto de la reexposición es igual a la exposición.

La coda comienza en el c. 323 retomando el modelo de la primera semifrase del desarrollo, pero con una respuesta más suave en las tonalidades de Sol menor y Re menor, que tras cuatro compases de armonía de dominante se presenta el tema A, al que se le añade un *la* en el registro agudo con *sforzato*.



Ilustración 33: Tema A variado en la coda (cc. 351-354). Henle Verlag.

El tema A en la coda se extiende con un salto ascendente de décima seguido de una escala cromática que desemboca en una cadencia, la cual da paso a la extensión cadencial. Esta extensión está formada por el acompañamiento del tema A, mientras que la melodía se deriva también de dicho tema. El movimiento finaliza con un arpeggio en dinámica *forte* que de forma súbita pasa a *piano*, llevando la pieza hasta el *re* más grave del teclado.



Ilustración 34: Extensión cadencial de la coda. (cc. 386-392). Henle Verlag.

Secciones	Sección temática	cc.
Exposición	Primer grupo	Tema A cc. 1-31
	Transición	cc. 31-43
Desarrollo	Segundo grupo	Tema B1 cc. 43-67
		Tema B2 cc. 67-79
		Tema B3 cc. 79-90
		Enlace cc. 91-94
Desarrollo		cc. 95-214
Reexposición	Primer grupo	Tema A cc. 215-242
	Transición	cc. 243-270
Reexposición	Segundo grupo	Tema B1 cc. 271-295
		Tema B2 cc. 295-307
		Tema B3 cc. 307-318
		Enlace cc. 319-322
	Coda	cc. 323-399

Tabla III: Análisis formal del tercer movimiento. Elaboración propia (2024).

4 ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE INTERPRETACIONES GRABADAS

Para profundizar en la comprensión de la *Sonata op. 31 n.º 2* resulta esencial analizar cómo distintos pianistas han abordado su interpretación. La comparación de diversas grabaciones ha permitido explorar diferentes facetas interpretativas que esta sonata ha suscitado, ofreciendo una perspectiva más rica sobre sus posibilidades expresivas y técnicas. En este contexto el análisis de los intérpretes escogidos adquiere relevancia, pues los tres son pianísticas de renombre y especializados en la obra de Beethoven: Wilhelm Kempff, Emil Gilels y Claudio Arrau.

Para facilitar la escucha de las grabaciones se incluyen los enlaces en la fonografía.

4.1 Análisis comparativo de tres interpretaciones

En este apartado se detallan las características principales de las interpretaciones de Wilhelm Kempff, Emil Gilels y Claudio Arrau. El análisis se estructura atendiendo a los aspectos técnicos y expresivos más relevantes, como el carácter, el *tempo*, la articulación, el uso del pedal y la dinámica.

4.1.1 Interpretación de Wilhelm Kempff

Wilhelm Kempff (1895-1991) ocupa un lugar destacado en el panorama pianístico del siglo XX, siendo reconocido como uno de los intérpretes alemanes más relevantes de su tiempo.

La versión escogida está grabada en 1951 por Deutsche Grammophon (Youtube, 2024).

4.1.1.1 Primer movimiento

Kempff comienza el *Largo* con *tempo* de aproximadamente $\text{♩}=52-54$. Una característica notable es la ausencia de pausa entre las dos últimas notas, lo que refuerza la continuidad y el carácter meditativo de la sección inicial. En el *Allegro* adopta un *tempo* de $\text{♩}=104-108$. La ejecución se distingue por un toque delicado en la m. d., mientras que la m. i. enfatiza las notas graves con profundidad, pero sin agresividad. En las últimas notas antes del *Adagio* introduce un pequeño *ritardando*, lo que agrega una transición suave.

En la repetición del tema, que se presenta ahora en Fa M, el cambio de *tempo* entre el *Largo* y el *Allegro* es casi imperceptible. Sin embargo, pronto vuelve al *tempo* original de $\text{♩}=104-108$ y realiza un uso discreto de *ritardando* en la cadencia que conecta con la transición.

En la transición Kempff interpreta los tresillos de manera uniforme y fluida manteniendo la continuidad del discurso musical. En las primeras dos apariciones del tema principal utiliza una articulación más pesada y un mayor uso del pedal. Esto contrasta con la progresión ascendente que comienza en el c. 29, donde emplea una articulación más seca, con toques picados y un uso más moderado del pedal. A lo largo de esta progresión mantiene un *tempo* constante mientras la dinámica aumenta gradualmente, creando una sensación de tensión que culmina de forma natural en la transición al segundo grupo.

En el tema B1 minimiza la nota pedal en la m. i. para dar protagonismo al acompañamiento, mientras que la m. d., al igual que el acompañamiento, mantiene un carácter *cantabile* y misterioso. Esto permite un equilibrio entre las dos voces. En el tema B2 marca la síncopa con gran intensidad y hace un uso considerable del pedal. En el c. 61, introduce un *ritardando* no indicado en la partitura, que enlaza con la segunda frase del tema B2. En lugar de alcanzar el *fortissimo* marcado en el c. 68, opta por un *diminuendo* acompañado de un *ritardando*, lo que produce una transición más sutil hacia el c. 69, donde retoma el *tempo* inicial y otorga protagonismo a la m. i. Finalmente, en el tema B3 resalta ambas voces con precisión, dando mayor relevancia a la m. d.

Kempff omite la repetición de la exposición y pasa directamente al desarrollo.

En el *Largo* del desarrollo retoma el *tempo* de $\text{♩}=52-54$, como en la exposición. Los arpeggios son ejecutados con pedal cada dos compases, enlazando los arpeggios sin silencios. En el *Allegro* toma el *tempo* de $\text{♩}=100$. Su articulación es clara y el uso del pedal es moderado en los cc. 99-100 mientras que en la respuesta en los cc. 100-102 el uso del pedal es casi nulo, acentuando el contraste entre ambos motivos. En la progresión armónica el *tempo* aumenta de $\text{♩}=104$ a 110. Emplea un *crescendo* que culmina en la codetta del desarrollo. El *diminuendo* marcado en el c. 134 es adelantado al c. 131 y añade un leve *ritardando*. En el c. 137 interpreta el *piano* escrito en la partitura por un *forte*. En los cc. 141-142 introduce un *ritardando* no escrito que enlaza orgánicamente con la reexposición. En general Kempff hace un uso expresivo del *rubato* a partir del c. 131.

En el *Largo* de la reexposición Kempff opta por un *tempo* de $\text{♩}=52-56$, con ligeras fluctuaciones en el recitativo. Las dos últimas notas son alargadas, tocadas al doble de su duración original, lo que enfatiza el carácter melódico. El pedal es muy limpio, cambiando prácticamente en cada nota.

En el *Allegro* retoma el *tempo* de $\text{♩}=104$, aunque reduce progresivamente la velocidad y la dinámica al acercarse al *Adagio*, aún más que en la exposición. La articulación es clara y delicada, con especial atención a la expresión melódica

En la transición toma un *tempo* de $\text{♩}=92-94$ y emplea un pedal rítmico en los acordes, mientras que en los arpeggios utiliza un pedal más prolongado. La dinámica crece hasta alcanzar un *forte* en la cadencia que conecta con el tema B1, marcando con fuerza la última nota.

El tema B1 comienza con un *piano* súbito y se caracteriza por un uso más prolongado del pedal en comparación con la exposición. El *tempo* se mantiene entre $\text{♩}=104-110$ hasta la coda. En el tema B2 toca el c. 192 en *forte*, en lugar del *piano* indicado en la partitura. Además, opta por un *diminuendo* en el enlace hacia los compases añadidos del tema B2, en lugar del *fortissimo* marcado en la partitura. A diferencia de la exposición, no realiza uso del *ritardando* en los enlaces.

El *tempo* en la coda oscila entre $\text{♩} = 100-104$. El enlace hacia la coda es interpretado con un *crescendo*. En los arpeggios comienza con un pedal moderado, pero gradualmente lo reduce. En los tres compases anteriores al *re* que precede los acordes finales introduce un *ritardando* marcado, casi un *morendo*. El final es interpretado con un carácter romántico, culminando en un *diminuendo*. Kempff utiliza un único pedal largo para los cuatro compases finales, cerrando la obra con una atmósfera introspectiva y reflexiva.

4.1.1.2 Segundo movimiento

Kempff comienza con un *tempo* estable de $\text{♩} = 78-86$. Su interpretación destaca por una articulación delicada y fluida. Su uso del pedal es preciso, lo que da lugar a una sonoridad suave y cohesionada.

En la transición el *tempo* se incrementa gradualmente hasta alcanzar $\text{♩} = 92$. Kempff hace uso del pedal para evitar un sonido excesivamente staccato. La articulación es precisa, muy *cantabile*, y el uso de *ritardando* en la cadencia proporciona cohesión en el pasaje. La escala de enlace hacia el tema B se toca con una articulación staccato muy marcada y sin *ritardando*.

En el tema B mantiene un *tempo* estable de $\text{♩} = 94$. La coherencia en el *tempo* y la articulación permite que la melodía se desarrolle de manera natural. En el enlace a la reexposición realiza una generosa aplicación del pedal, lo que da lugar a una sonoridad más rica y más amplitud dinámica. La escala se interpreta sin *ritardando*.

En la reexposición toma un *tempo* $\text{♩} = 88-90$ y sube a $\text{♩} = 96$ en la segunda frase del tema A. Su uso del pedal sigue siendo largo y envolvente pero controlado, lo que no afecta la claridad de la melodía. La escala de enlace entre frases se toca con precisión rítmica y sin *ritardando*, favoreciendo la claridad en la transición. Su articulación es precisa. El acompañamiento arpegiado lo hace en dinámica *piano* y *pianissimo* para dar protagonismo a la voz principal.

En la transición toma un *tempo* estable de $\text{♩} = 92$, presenta una interpretación meditativa y calmada, con una articulación suave y precisa. El *ritardando* en el c. 69 da un carácter

introspectivo a la sección, mientras que la escala de enlace hacia el tema B se realiza con un pequeño *ritardando*, a diferencia de la exposición.

En el tema B mantiene un *tempo* constante $\text{♩}=92$, con pequeñas fluctuaciones que aportan una mayor flexibilidad al fraseo. El carácter general es más ligero y alegre en esta sección, con un fraseo continuo que mantiene la claridad y la fluidez.

En la primera parte de la coda utiliza un pedal mucho más generoso creando un claro contraste y un aumento en la dinámica con la sección anterior. En la segunda parte elige un *tempo* que fluctúa entre $\text{♩}=92-94$, que desciende hasta $\text{♩}=84$. Al c. 98 le otorga una sensación de culminación, y su interpretación de la extensión cadencial es suave y expresiva. La articulación precisa y el uso generoso del pedal realzan la melodía sin recargarla.

4.1.1.3 Tercer movimiento

En la exposición Kempff mantiene un *tempo* estable en $\text{♩}=66$, logrando una articulación delicada que permite un balance perfecto entre ambas manos. Esto garantiza que todas las voces sean claramente audibles. Su interpretación destaca por la ejecución precisa del *perpetuum mobile*, resaltando su carácter etéreo y ligero. El uso del pedal es moderado, aportando claridad al discurso musical.

En la transición el *tempo* fluctúa entre $\text{♩}=66-68$. Se introduce un cambio abrupto de dinámica y un pedal más generoso respecto a la sección anterior. Después, una articulación más clara y una notable reducción del pedal aportan contraste.

En el tema B1 el *tempo* oscila entre $\text{♩}=74-76$. Kempff diferencia meticulosamente las ligaduras de corcheas y el staccato de la m. d., logrando una articulación precisa que resalta cada detalle del discurso musical. La cadencia de enlace con el tema B2 la interpreta sin *ritardando*. En el tema B3 evita contrastes dinámicos pronunciados y limita el énfasis en los *sforzato*. El uso del pedal es discreto.

En la repetición de la exposición conserva las mismas velocidades salvo en el tema A, donde el *tempo* disminuye a $\text{♩}=68$. Además, introduce una mayor variación dinámica

entre las secciones en *piano* y *forte*, destacando los *sforzato* y utilizando un pedal más prominente para aportar un carácter renovado a la exposición.

En el desarrollo toma un *tempo* que fluctúa entre $\text{♩}=70-74$ en los tres primeros periodos, sin embargo, en el cuarto desciende a $\text{♩}=68$ para después recuperar la velocidad inicial. Kempff emplea una articulación clara, priorizando la melodía principal mientras el acompañamiento se mantiene en un segundo plano. En la progresión armónicas del cuarto periodo hace un *crescendo* que culmina en los cuatro *sforzato*, contrastando de manera efectiva con el *piano* súbito del c. 173. En el enlace a la reexposición emplea un *ritardando*, marcando el cierre de la sección con sensibilidad y control.

En la reexposición retoma el *tempo* de $\text{♩}=66$, que aumenta gradualmente hasta $\text{♩}=70$. En esta sección, la melodía principal adquiere mayor protagonismo, mientras el acompañamiento permanece discreto. Su interpretación sigue siendo fiel al enfoque inicial, añadiendo una ligera variación en la dinámica para enriquecer el carácter.

En la transición el *tempo* fluctúa entre $\text{♩}=70-76$. Utiliza una articulación clara y un pedal generoso, destacando los detalles estructurales y creando un contraste dinámico marcado con las secciones previas.

En el tema B1 el *tempo* varía entre $\text{♩}=72-76$. En el tema B3 enfatiza la variación derivada de las limitaciones del fortepiano de la época, subrayando el *re*₆ con mayor intensidad.

En la primera parte de la coda cambia el carácter a *dolce* e íntimo, complementados por un pedal moderado que realza el carácter misterioso. Al *diminuendo* del c. 347 le añade un *ritardando*. En el tema A en la coda el *tempo* baja a $\text{♩}=68$. Los *sforzato* son moderados, manteniendo una cohesión expresiva y evitando contrastes excesivos. Kempff subraya la solemnidad con un *ritardando* en la tercera y última escala cromática. La articulación es muy delicada y el uso del pedal es mínimo, excepto en el último arpeggio, donde un pedal más prolongado crea un efecto resonante que cierra el movimiento de manera introspectiva y controlada.

4.1.2 Interpretación de Emil Gilels

Emil Gilels (1916-1985), pianista de origen soviético, es considerado una de las figuras más emblemáticas del siglo XX dentro de la tradición pianística rusa.

De sus dos grabaciones del ciclo de sonatas se ha escogido la grabada en 1982 por Deutsche Grammophon GmbH, Berlín.

4.1.2.1 Primer movimiento

En el *Largo* adopta un *tempo* de aproximadamente de $\text{♩}=40$, lo que otorga un carácter solemne y cargado de peso expresivo al tema. El contraste con el *Allegro* es notablemente brusco, interpretado a $\text{♩}=104-110$, creando una ruptura dramática que intensifica la tensión narrativa. Gilels incrementa gradualmente la velocidad, realizando una pequeña cesión de *tempo* antes del *Adagio*.

En la repetición del *Largo* mantiene el carácter solemne, pero refuerza el contraste con el *Allegro* añadiendo mayor carga dramática y aumentando la velocidad hasta $\text{♩}=120$. Durante la cadencia que conecta con la transición realiza su única cesión significativa de *tempo*, subrayando la importancia estructural de este momento.

En la transición el *tempo* es de $\text{♩}=104-110$ y se presenta en *fortissimo*, generando un contraste radical con la respuesta en *pianissimo* de los dos compases siguientes. Este contraste subraya el carácter dramático de la transición. El uso del pedal es moderado y uniforme, asegurando claridad en el discurso musical. Los tresillos se interpretan con pequeñas pausas cada dos compases, estructurando las progresiones de manera clara y manteniendo la fluidez del pasaje.

En el segundo grupo toma un *tempo* de $\text{♩}=110-120$. En el tema B1 sigue una dinámica escalonada, pasando de suaves intensidades a fuertes. La articulación es precisa y rítmica, y la m. i. acompaña con un carácter *cantabile*, mientras que la melodía en la m. d.

mantiene un enfoque misterioso. En el tema B2 introduce un *ritardando* (no indicado en la partitura), que enlaza expresivamente con la segunda frase del tema B2. En el añadido al tema B2 mantiene un *tempo* estable, mientras la m. d. gana protagonismo melódico y la m. i. progresa hacia el registro medio haciendo uso del *crescendo*. En el tema B3 equilibra los motivos de blancas y corcheas, priorizando la m. d. En los compases cadenciales enfatiza el registro bajo.

Durante la repetición de la exposición mantiene el *tempo* y las características previamente descritas, pero añade un carácter más agitado y desesperado, intensificando el dramatismo de la pieza.

En el *Largo* del desarrollo Gilels toma un *tempo* de $\text{♩}=38-40$. En el tercer y último arpeggio adopta una dinámica más suave y un *tempo* ligeramente más lento que los anteriores. Con el uso del pedal crea un efecto de *diminuendo* natural, extinguiendo el sonido gradualmente.

El *Allegro* comienza a un *tempo* de $\text{♩}=104$, aumentando progresivamente hasta alcanzar $\text{♩}=110$ en el c. 121. Su interpretación destaca por una articulación precisa y un uso moderado del pedal. Marca los *sforzato* con claridad, dejando la melodía circundante en un segundo plano. Del c. 133 al 137 introduce un *ritardando* y en el c. 142 hace uso *rubato* para conectar de manera fluida con la reexposición.

En el *Largo* de la reexposición mantiene un *tempo* de $\text{♩}=42-46$, interpretando el recitativo de manera fluida y libre. Utiliza cambios de pedal manteniendo la resonancia armónica del arpeggio, tal como señala Ferguson (2012). Su manejo del pedal crea un ambiente misterioso, mientras que la melodía se mantiene clara y bien definida. Al final de cada recitativo realiza un pequeño *ritardando*.

En el *Allegro* retoma el *tempo* de $\text{♩}=104$ con un cambio abrupto que enfatiza el carácter agitado y dramático.

En la transición el *Allegro* retoma el *tempo* de $\text{♩} = 94-96$. Comienza en *pianissimo* y realiza un *crescendo* hasta alcanzar la nota más aguda del tercer y último arpeggio, donde inicia un *diminuendo* que enlaza con el tema B1.

En el tema B1 Gilels resalta la articulación rítmica y clara, con la m. d. tomando un papel destacado. El *tempo* es de $\text{♩} = 110-120$. La dinámica comienza en *piano* y va aumentando progresivamente hacia el tema B2. En el tema B2 realiza un pequeño *ritardando* entre la primera y segunda frase, lo que crea un enlace más expresivo. El *tempo* oscila entre $\text{♩} = 104-110$. En el añadido al tema B2 y el tema B3 equilibra de manera destacada ambas voces. Finaliza el segundo grupo con un *ritardando* sutil que conduce a la coda.

En la coda el *tempo* es de $\text{♩} = 104-106$. Utiliza un pedal ligero con cambios parciales, manteniendo la claridad sonora. Apenas aplica un *diminuendo* y un *ritardando* sutil antes de los acordes finales, optando por un cierre controlado y sereno. Los dos últimos acordes se interpretan con un único pedal, reforzando un final equilibrado y calmado.

4.1.2.2 Segundo movimiento

Gilels comienza con un *tempo* constante de $\text{♩} = 78$. Emplea un *rubato* sutil en la cadencia del c. 7-8. En la segunda frase disminuye el *tempo* a $\text{♩} = 72-76$. Hace uso del pedal para conectar los motivos de forma delicada y coherente. Su articulación es clara, lo que otorga una sonoridad suave. Hay bastante contraste dinámico pero progresivo.

En la transición el *tempo* se sitúa en $\text{♩} = 76$, con una ligera desaceleración en la segunda frase. Su interpretación es muy *cantabile*, con una articulación clara y definida, y un uso moderado del pedal que acentúa la expresividad de los pasajes melódicos. En la primera frase destaca las progresiones ascendentes con un *crescendo*. Al *diminuendo* del c. 29 le añade un *ritardando*. Interpreta la escala de enlace con el tema B sin *rubato*.

En el tema B continua con el *tempo* $\text{♩} = 76-78$. El pedal es moderado, y la articulación cálida y sencilla favorece un carácter melódico y *legato*. En el enlace a la reexposición la

articulación es precisa, con una interpretación muy *cantabile* que favorece la claridad y la expresividad. El pedal es discreto y dando más importancia melodía principal.

En la reexposición, Gilels mantiene un *tempo* estable de $\text{♩}=80$ y, como en la exposición, introduce un *ritardando* en la cadencia de la primera frase que genera un contraste expresivo. El carácter es más alegre que en la exposición. La escala de enlace entre frases la hace con rubato. En la segunda frase aumenta ligeramente el *tempo* a $\text{♩}=84$, logrando un mayor contraste en cuanto a dinámica y expresividad. La articulación es más suave, resaltando la belleza de la melodía con una mayor libertad en los arpeggios. Crea un perfecto dialogo entre los arpeggios y la voz principal.

En la transición *tempo* es constante $\text{♩}=76$, pero a partir del c. 67 introduce un *ritardando* muy marcado que no escrito en la partitura. En la escala de enlace con el tema B realiza una pequeña cesión en el *tempo* antes de retomar la fluidez melódica. Destaca el carácter introspectivo y *cantabile* del pasaje.

En el tema B de la reexposición el *tempo* es algo más rápido en comparación con la exposición, alcanzando $\text{♩}=82$. La interpretación mantiene la misma claridad que en la exposición, destacando la melodía principal con un enfoque *cantabile* y cálido. El uso de *ritardando* en la cadencia de enlace a la coda refuerza la expresividad.

Gilels interpreta la coda con un *tempo* fluctuante entre $\text{♩}=72-78$ con desaceleración gradual. En la primera parte de la coda el uso del pedal es mucho más generoso que en la exposición. Hace uso de *ritardando* en los compases 91 y 97, añadiendo una sensación de culminación. Destaca el carácter *cantabile* del pasaje, con un contraste dinámico notable en el último *crescendo* y *diminuendo*.

4.1.2.3 Tercer movimiento

Gilels comienza con un *tempo* estable de $\text{♩}=72$. Su uso del pedal es escaso, lo que favorece una articulación precisa y limpia, permitiendo que las voces se perciban con nitidez. Su manejo de las dinámicas es suave y redondeado, evitando cambios bruscos y creando una atmósfera serena y controlada. En las escalas cromáticas descendentes

introduce un ligero *ritardando* que añade expresividad y una sensación de pausa introspectiva.

En la transición el *tempo* se mantiene constante en $\text{♩}=72$. Utiliza un pedal moderado y estable que realza la claridad de los pasajes melódicos. La articulación es nítida, destacando los picados con precisión, lo que subraya el carácter rítmico de esta sección. En el enlace hacia el tema B1 introduce un *ritardando* sutil.

En el tema B1 el *tempo* fluctúa ligeramente entre $\text{♩}=74-76$. Gilels minimiza el uso del pedal, priorizando una articulación impecable y técnica. La melodía principal se destaca claramente, relegando el acompañamiento a un segundo plano. En la segunda fase del tema B1 introduce un mayor contraste dinámico, acentuando las diferencias expresivas. En la cadencia de enlace con el tema B2 el *tempo* desciende gradualmente hasta $\text{♩}=68-70$, mientras reduce la dinámica general, creando un carácter introspectivo. El pedal en esta sección es seco y enfatiza los picados, añadiendo claridad. En el tema B3 utiliza una articulación expresiva, pero sin grandes cambios dinámicos, lo que refuerza la continuidad del discurso musical. En el enlace hacia la repetición y el desarrollo añade un *ritardando*.

En la repetición de la exposición mantiene el mismo *tempo*, pero con una dinámica más contrastante y un uso más abundante del pedal, lo que añade un carácter más intenso y enérgico.

El desarrollo comienza con un *tempo* de $\text{♩}=66$ que incrementa progresivamente hasta alcanzar $\text{♩}=74$. El uso del pedal es moderado y los contrastes dinámicos enriquecen el fraseo, aportando variedad expresiva. La articulación es clara, permitiendo que ambas voces se perciban de manera equilibrada y estableciendo un diálogo expresivo que se intensifica dinámicamente hasta el *piano* súbito del tercer periodo, donde el *tempo* se estabiliza nuevamente en $\text{♩}=70-72$. Emplea un uso considerable del pedal en la progresión armónica. Al avanzar hacia Re menor los *sforzato* son marcados pero coherentes, destacando la expresividad dramática. En el quinto periodo utiliza una articulación clara combinada con un pedal moderado. Aquí los *sforzato* son nuevamente ejecutados con precisión y consistencia. Este enfoque refuerza el carácter dramático del desarrollo, preparando eficazmente el regreso a la reexposición. En el enlace hacia esta sección el

tempo disminuye, aportando un carácter más misterioso y reflexivo. El uso de *ritardando* antes de la reexposición es discreto, preservando la fluidez del discurso musical.

Gilels retoma el tema A en la reexposición con un *tempo* de $\text{♩}=66-68$. La interpretación mantiene la claridad y el carácter de la exposición, pero añade mayor profundidad al enfatizar los registros graves. Esto otorga una nueva dimensión al tema principal.

En la transición el *tempo* asciende gradualmente de $\text{♩}=68$ a 72. Emplea un pedal generoso, mientras que la articulación adquiere un carácter más pesado. Realiza una breve pausa antes de introducir el tema B, lo que añade una sensación de anticipación. La dinámica *forte* crea un contraste notable con el carácter más delicado de las secciones anteriores.

En el tema B1 el *tempo* fluctúa entre $\text{♩}=68-72$ y descendiendo nuevamente a $\text{♩}=66-68$ en la segunda frase. Gilels incorpora un mayor uso del *rubato*, lo que acentúa el dramatismo y la expresividad de esta sección. En el c. 187, aunque la partitura indica un *crescendo*, opta por un *diminuendo* que conduce al tema B2 de manera sutil, preparando el cambio de dinámica hacia *piano*. La interpretación se caracteriza por una dinámica suave y coherente, creando un carácter misterioso y envolvente. En el enlace hacia la coda disminuye gradualmente el *tempo* a $\text{♩}=66$, logrando un cierre suave y controlado.

La coda comienza con un *tempo* de $\text{♩}=70$ que disminuye progresivamente hasta $\text{♩}=64$ en los últimos compases. En la primera parte de la coda destaca la tercera nota del motivo como elemento expresivo principal. En el tema A en la coda los *sforzato* son ejecutados con delicadeza, asegurando un control absoluto que evita cualquier pico de sonido. La última escala cromática descendente se interpreta con una articulación precisa y sin *ritardando*. En los compases finales evita un *ritardando* pronunciado, optando por mantener la continuidad del movimiento. Su articulación es clara y sencilla, con un pedal moderado que aporta fluidez y calidez al discurso. El arpeggio final se realiza sin *ritardando*, cerrando el movimiento con elegancia y control.

4.1.3 Interpretación de Claudio Arrau

Claudio Arrau (1903-1991), pianista chileno, estudió en Berlín y fue alumno de Martin Krause, discípulo de Liszt.

La grabación escogida es fue realizada en mayo de 1965 en Concertgebouw, Kleine Zaal, Ámsterdam bajo el sello de Philipps.

4.1.3.1 Primer movimiento

En el *Largo* Arrau otorga especial atención a la primera y última nota del bajo del arpeggio inicial, dotándolas de un peso expresivo singular. Este enfoque imprime un carácter solemne y cargado de dramatismo al tema. El *tempo* es de aproximadamente $\text{♩}=54$ y está marcado por un *rubato* expresivo, que añade un matiz de profundidad emocional.

La transición entre el *Largo* y el *Allegro* es interpretada con un cambio de *tempo* marcado. Sin embargo, en la segunda ocasión, introduce una breve cesión de *tempo* para suavizar el cambio. Posteriormente, el *tempo* sube considerablemente alcanzando $\text{♩}=120$. En la cadencia que conecta con la transición realiza una concesión significativa de *tempo*, destacando la importancia estructural de este momento.

En la transición establece un *tempo* constante de $\text{♩}=104$. El uso del pedal es notable, logrando un carácter marcado en el bajo, mientras que la melodía se mantiene clara. Arrau introduce pequeñas cesiones de *tempo* en los tresillos cada dos compases, reforzando las progresiones y manteniendo la fluidez del pasaje. La cadencia que enlaza con el tema B1 se interpreta con precisión y un *crescendo* que culmina en un *piano* súbito, reforzando la estructura dramática de la transición.

En el tema B1 el *tempo* se mantiene entre $\text{♩}=120-124$. Sigue una dinámica *piano* seguida de un *crescendo* en el modelo. Este enfoque se mantiene en sus tres apariciones. En el tema B2 se mantiene fiel a la partitura, con un *tempo* constante y un uso muy marcado de los *sforzato*, especialmente en la segunda frase. Antes del tema B3 introduce una

respiración sutil, realzando la conexión entre las frases. En el tema B3 prioriza el motivo de blancas, estableciendo un equilibrio sonoro adecuado entre ambas manos.

En la repetición de la exposición altera el carácter original, mostrando un rango dinámico más amplio y añadiendo un carácter más agitado y dramático que en la primera interpretación.

En el desarrollo Arrau retoma el *tempo Largo* de $\text{♩}=52$, similar al de la exposición. Utiliza el pedal cada dos compases, enlazando los arpeggios sin cortes de sonido, lo que crea una resonancia continua. En el *Allegro* aumenta ligeramente la velocidad alcanzando $\text{♩}=108-110$. Su interpretación destaca por una articulación precisa y un uso moderado del pedal, permitiendo que los *sforzato* se marquen con claridad. Entre los cc. 133-137 del enlace a la reexposición añade un *ritardando*, lo que crea una transición fluida hacia la reexposición.

En el *Largo* de la reexposición Arrau mantiene un *tempo* de $\text{♩}=52$, con ligeras variaciones en el recitativo. En su interpretación se aprecia un uso notable del pedal, con cambios parciales crean una atmósfera difusa y misteriosa. Su manejo del *tempo* es fluido, lo que ayuda a destacar el carácter expresivo del recitativo. Al final de cada recitativo realiza un pequeño *ritardando*.

El paso al *Allegro* se realiza con suavidad. El *tempo* es de $\text{♩}=104$, pero con un *rubato* más marcado que en la exposición, lo que aporta mayor carácter reflexivo.

En la transición el *tempo* se mantiene entre $\text{♩}=96-100$, comenzando en *pianissimo* y creciendo progresivamente hacia un *fortissimo*. El pedal se utiliza de manera rítmica en los acordes, mientras que en los arpeggios hace cambios parciales, logrando claridad en las texturas. Las dos últimas notas que enlazan con el tema B1 se interpretan con un *diminuendo* sutil.

En el tema B1 aumenta el *tempo* de $\text{♩}=100$ a 120. En el tema B2 mantiene un *tempo* constante entre $\text{♩}=118-120$ y emplea pequeños *ritardando* en los enlaces entre frases. En

el tema B3 incrementa el *tempo* a $\text{♩} = 124-126$, equilibrando los motivos y asegurando una conexión fluida hacia la coda.

En la coda el *tempo* se mantiene entre $\text{♩} = 116-118$. Utiliza un pedal discreto, pero mantiene la resonancia de las notas más graves hasta el final del movimiento. Las últimas notas arpegiadas se interpretan con un *tempo* ligeramente más lento, aportando una sensación de conclusión reflexiva.

4.1.3.2 Segundo movimiento

En los primeros ocho compases el *tempo* fluctúa entre $\text{♩} = 78-84$ con una medida imprecisa. El arpeggio inicial, que marca el bajo y la nota más aguda, recuerda al primer movimiento, manteniendo una sonoridad cohesionada gracias al uso del pedal. Realiza una pausa entre el *sforzato* del c. 6 y el *piano* súbito del c. 7, lo que refuerza el *crescendo* y otorga una mayor expresión a la sección final mediante un *rubato*. La articulación es precisa, destacando un carácter todavía más lírico en la segunda frase, donde reduce la velocidad aproximadamente a $\text{♩} = 72-74$. Al final de la exposición, emplea un breve *ritardando* en la cadencia que enlaza con la transición.

En la transición el *tempo* se mantiene alrededor $\text{♩} = 68-70$, estable en su mayoría, salvo el *ritardando* justo antes del tema B. Los tresillos son rítmicos y muy claros. Hace uso de un pedal moderado y de una articulación clara, con un carácter grandioso y muy *cantabile*. La segunda parte contrasta en carácter siendo más apacible y calmado marcado por un *diminuendo* y un *ritardando*. La escala que conecta con el tema B se toca con *staccato* poco articulado y *ritardando*, creando una atmósfera de transición suave.

En el tema B el *tempo* se mantiene entre $\text{♩} = 66-70$. El uso del *ritardando* es frecuente, especialmente en los enlaces entre semifrases. Aunque Arrau evita contrastes excesivos, introduce variaciones dinámicas y de pedal que aportan mayor intensidad. En el enlace con la reexposición el pedal es más bien escaso y deja al descubierto el tresillo de semicorcheas y la melodía. Aun así, crea un *crescendo* muy lírico. La escala que enlaza con la reexposición la interpreta con *ritardando*.

En la reexposición el *tempo* se estabiliza entre $\text{♩}=72-74$, con una cadencia marcada por un *rubato* más acentuado que en la exposición. Los arpeggios de la segunda frase se interpretan con una articulación precisa, aunque el uso del pedal es escaso, destacando un contraste dinámico más pronunciado respecto a la exposición. El ritmo se mantiene estable a excepción del uso de un pequeño *ritardando* en el enlace con la transición.

En la transición el *tempo* es $\text{♩}=70$, con un breve silencio antes del *piano* súbito del c. 65. A partir de ahí baja gradualmente a $\text{♩}=64-68$. La articulación de la m. d. es pesada y el pedal es escaso. En la escala que conecta con el tema B vuelve a realizar un *ritardando*.

En el tema B el *tempo* baja de $\text{♩}=64$ a 60. Arrau mantiene una interpretación estable en cuanto a carácter, articulación y dinámica similar a la exposición.

El *tempo* en la coda está entre $\text{♩}=64-68$. En la primera parte se aprecian contrastes dinámicos más pronunciados, especialmente en los *crescendos*, y el uso del pedal es prolongado y envolvente. En la segunda parte de la coda interpreta las escalas de enlace sin *ritardando*, excepto la tercera, donde emplea *tempo rubato*. El contraste dinámico entre el último *crescendo* y el *piano* súbito es notable, logrando una finalización impactante.

4.1.3.3 Tercer movimiento

Arrau inicia el movimiento con un *tempo* estable de $\text{♩}=66$, adoptando una articulación predominantemente *legato* que enfatiza el carácter melódico y lírico del tema principal. Aunque inicialmente otorga mayor protagonismo a la m. d. para destacar la melodía, a medida que avanza, la m. i adquiere relevancia, equilibrando el conjunto dinámico. El uso del pedal es moderado, proporcionando cohesión sonora sin sacrificar la claridad. En las escalas cromáticas descendentes opta por mantener el *tempo* constante, sin hacer uso de *ritardando*.

En la transición el *tempo* varía entre $\text{♩}=66-70$, esta sección se presenta con una dinámica *forte* y un carácter vigoroso, casi embravecido. Combina un pedal moderado y preciso

con una articulación que contrasta los pasajes *legato* y los picados, destacando los detalles técnicos y estilísticos. Este enfoque refuerza la intensidad de la sección.

En el tema B1 el *tempo* oscila entre $\text{♩}=74-76$, mostrando fluidez y precisión. Mantiene una dirección clara en las voces, logrando coherencia en la dinámica. En el enlace al tema B2, introduce un *crescendo* progresivo y un breve *ritardando* en las notas finales. El tema B2 se interpreta con delicadeza, mientras que, en las cadencias, utiliza un *crescendo* que culmina con acentos en las notas finales. El tema B3 sigue un enfoque similar, con fluidez y claridad. Destaca los *sforzato*, aportando dramatismo. El enlace hacia la repetición y el desarrollo incluye un *ritardando* sutil, garantizando una transición natural.

La repetición es muy similar a la exposición, aunque presenta un mayor uso de rubato entre frases, lo que aporta una sensación más flexible y expresiva.

El desarrollo comienza con un *tempo* de $\text{♩}=66$, acompañado de una articulación clara y un uso moderado del pedal. En las progresiones incrementa gradualmente la velocidad hasta alcanzar $\text{♩}=70$. En el cuarto periodo el *tempo* desciende nuevamente a $\text{♩}=66$, creando un contraste expresivo. Además, establece diferencias texturales entre las manos: la izquierda adopta una articulación más seca, mientras que la derecha mantiene un carácter resonante. Durante las progresiones armónicas emplea un *crescendo* que acentúa la tensión dramática, subrayada por un uso destacado de los *sforzato*, al igual que en el quinto periodo. El enlace hacia la reexposición incluye un *ritardando* en sus dos últimos compases que aporta fluidez y cohesión.

En la reexposición retoma el *tempo* de $\text{♩}=66$, manteniendo el carácter y la articulación de la exposición inicial. El enlace hacia la siguiente sección es fluido y sin interrupciones dinámicas o rítmicas.

Comienza la transición con un *tempo* de $\text{♩}=66$ y aumenta gradualmente hasta 70. Reduce el uso del pedal, favoreciendo una articulación más ligera y clara. La dinámica se mantiene estable en *forte*, mientras que el enfoque técnico resalta la precisión del fraseo.

En el tema B1, B2 y B3 el *tempo* fluctúa entre $\text{♩}=72-76$, manteniéndose fiel a la exposición inicial y demostrando una consistencia en el enfoque técnico y dinámico. En el enlace a la coda introduce un *ritardando* que anticipa el cierre de manera efectiva.

En la primera parte de la coda su articulación se distingue por su carácter melódico, complementada con un uso moderado del pedal que genera una atmósfera misteriosa y envolvente. La tercera nota de cada compás adquiere protagonismo, aportando profundidad y expresividad al discurso musical. Antes de retomar el tema A realiza una leve cesión de *tempo* que resalta el contraste entre las secciones. En el tema A toma el *tempo* de $\text{♩}=64$, que disminuye gradualmente a $\text{♩}=62$ en los compases finales. Los *sforzato* en esta sección son moderados y controlados, evitando picos de sonido que puedan comprometer la cohesión interpretativa. Arrau otorga especial relevancia a la corchea de la cadencia que precede a la extensión cadencial, ralentizando el *tempo* para marcar una nueva sección y contrastar con el *piano* súbito. Su articulación es delicada, y el uso del pedal crea una atmósfera cálida y resonante. La interpretación concluye con un *ritardando* expresivo en el arpeggio final, cerrando el movimiento con elegancia y control.

4.2 Comparación de interpretaciones

En este apartado se analizan las diferencias interpretativas entre Gilels, Kempff y Arrau en los tres movimientos de la *Sonata op. 31 n.º 2*. El análisis se desarrolla movimiento por movimiento, comenzando con la explicación de los *tempos* representada mediante gráficas. A continuación, se presenta una tabla comparativa que sintetiza los enfoques individuales en aspectos técnicos como carácter, articulación, pedal y dinámica.

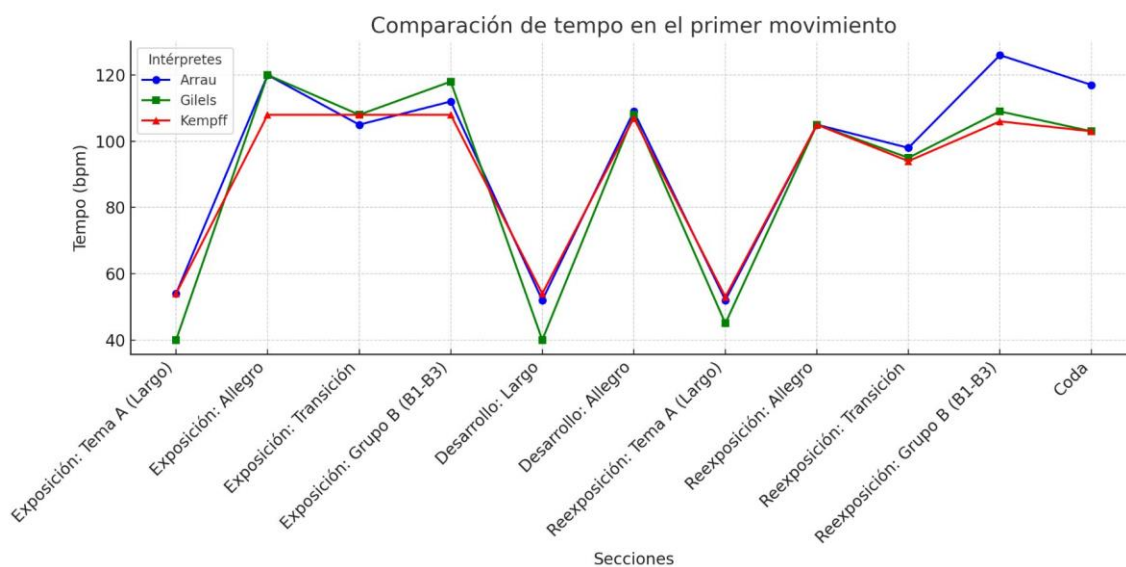
4.2.1 Primer movimiento

Kempff adopta un enfoque moderado y equilibrado, manteniendo *tempos* consistentes, *Largo* $\text{♩}=52-54$ y *Allegro* $\text{♩}=100-110$, respetando la equivalencia del pulso. Este enfoque prioriza la claridad estructural y enfatiza un carácter introspectivo y contenido a lo largo del movimiento.

Gilels, en contraste, presenta una interpretación con marcados extremos de *tempo*: en los *Largos* $\text{♩}=38-44$, que resaltan un carácter solemne y dramático, en los *Allegros* alcanza

hasta $\text{♩} = 120$. Este contraste dinámico intensifica la tensión narrativa y refuerza un carácter apasionado e intenso.

Arrau, por su parte, destaca por un enfoque expresivo y dinámico. Su interpretación presenta el *tempo* más alto en el *Allegro* de la reexposición, resaltando un carácter brillante y lleno de vitalidad. Sin embargo, en el *Largo*, mantiene una moderación más cercana a la de Kempff ($\text{♩} = 52-54$).



Por otro lado, en cuanto a articulación, pedal, dinámica y carácter:

	Kempff	Gilels	Arrau
Articulación	- Ligera. Las frases melódicas son nítidas y equilibradas, mientras que los pasajes de acompañamiento tienen un carácter más sutil. - Los tresillos los interpreta de forma uniforme.	- Clara y precisa, especialmente en pasajes melódicos. - En los tresillos y progresiones introduce pequeñas pausas.	- Fluida y <i>cantabile</i>. El fraseo melódico es natural, con una ejecución técnica impecable y acentos bien integrados. - En los tresillos introduce pequeñas pausas.
Pedal	- El uso del pedal es discreto. - En los recitativos cada nota tiene un cambio de pedal,	Utiliza un pedal moderado, asegurando claridad en las texturas y evitando mezclas excesivas.	El uso del pedal es generoso pero controlado, logrando una resonancia

	asegurando una resonancia clara sin afectar la nitidez armónica. • En la coda el pedal es más prolongado, aportando una atmósfera introspectiva al cierre del movimiento. • En la transición de la exposición hace un fuerte contraste.	• En los recitativos logra un efecto de resonancia sutil que añade misterio. • En la coda emplea cambios parciales en el pedal, logrando un cierre sereno y equilibrado.	armónica potente y limpia. • En los recitativos crea una atmósfera difusa y recargada.
Dinámica	• Suave y equilibrada, con transiciones graduales y <i>crescendos</i> sutiles que realzan los pasajes líricos. • En el tema B1 de la reexposición destaca la nota del bajo aportando profundidad expresiva.	• Utiliza una dinámica progresiva, especialmente en los <i>crescendos</i> hacia los momentos culminantes. • En el tema B2 introduce un <i>ritardando</i> que enlaza con un <i>crescendo</i>, destacando los contrastes entre frases.	• Emplea una amplia gama dinámica, comenzando en <i>pianissimo</i> en las progresiones iniciales y creciendo hacia un <i>fortissimo</i> bien estructurado. • Los <i>sforzato</i> están claramente marcados.
Carácter	• Contenido e introspectivo. • En el <i>Largo</i>, enfatiza un aire contemplativo y calmado; en el <i>Allegro</i>, evita excesos dramáticos, optando por un desarrollo estructurado y elegante.	• Solemne y dramático, especialmente en las transiciones entre secciones. • El contraste dinámico y rítmico entre el <i>Largo</i> y el <i>Allegro</i> enfatiza el carácter agitado del movimiento.	• Reflexivo, pero con momentos de dramatismo controlado. • El <i>Largo</i> tiene un aire misterioso, mientras que el <i>Allegro</i> contrasta con su energía más marcada y su desarrollo agitado.

Tabla IV: Análisis comparativo de las interpretaciones del primer movimiento.

Elaboración propia (2024).

Articulación: Kempff opta por un enfoque más ligero y delicado. Gilels, por su parte, prioriza la precisión rítmica y la claridad melódica, mientras que Arrau se inclina hacia una articulación más fluida y *cantabile*.

Pedal: Kempff destaca por su discreción en el uso del pedal, especialmente en los recitativos. Gilels busca un equilibrio entre claridad y resonancia y Arrau utiliza un pedal generoso y envolvente.

Carácter: Kempff ofrece una interpretación más serena e introspectiva, mientras que Gilels se inclina por un enfoque más dramático. Arrau, por su parte, logra un equilibrio entre la reflexión y la energía.

Dinámica: Kempff se enfoca en transiciones suaves y graduales. Gilels es el más contrastante, sin embargo, Arrau utiliza una gama amplia con énfasis en *crescendos* bien estructurados.

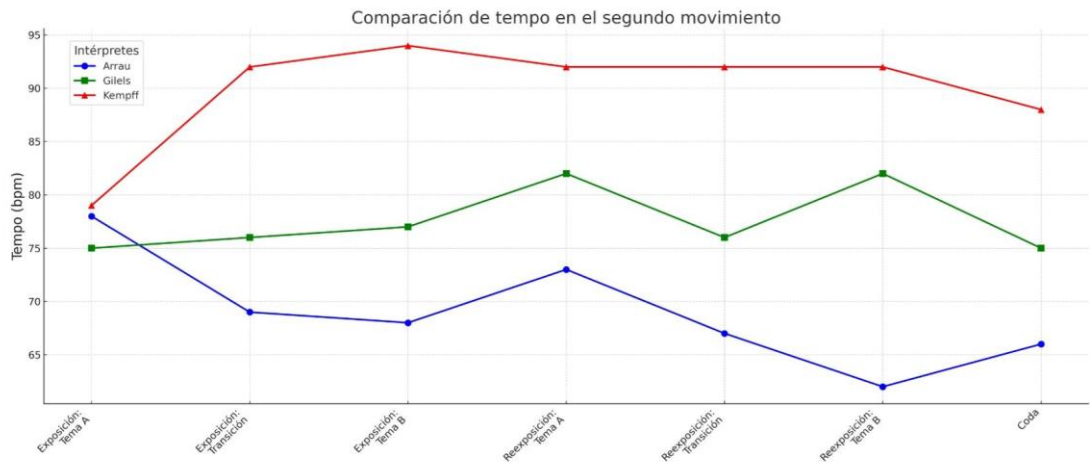
La comparación entre las interpretaciones de Kempff, Gilels y Arrau en el primer movimiento de la Sonata op. 31 n.º 2 revela enfoques profundamente distintos que reflejan sus personalidades artísticas. Mientras que Gilels enfatiza el dramatismo y los contrastes dinámicos, Arrau opta por una interpretación que combina reflexión y energía. Kempff, por su parte, se distingue por su serenidad y claridad estructural. Estas diferencias no solo enriquecen la visión de la obra, sino que también destacan la versatilidad interpretativa que esta sonata permite.

4.2.2 Segundo movimiento

Kempff adopta un *tempo* consistente y ligeramente más rápidos, oscilando entre ♩=78-94, lo que aporta una sensación de claridad estructural y dinamismo moderado. Su interpretación destaca por la fluidez en las transiciones y una narrativa equilibrada, sin recurrir a extremos de *rubato*.

Gilels ofrece una interpretación más estable, con un *tempo* entre ♩=76-84. Su uso frecuente de *ritardando* y articulaciones cálidas crea un carácter expresivo y melódico, especialmente en las transiciones y la coda.

Arrau, en comparación, utiliza un *tempo* más fluctuante y en general más lentos (♩=60-84), especialmente en la coda y las secciones conclusivas. Su interpretación prioriza un carácter introspectivo y melódico, con un uso destacado del *rubato*.



Por otro lado, en cuanto a articulación, pedal, dinámica y carácter:

	Kempff	Gilels	Arrau
Articulación	• Delicada y precisa, priorizando la claridad melódica y rítmica.	• Clara y precisa, con fraseo suave y fluido.	• Fluida y lírica, destacando la melodía principal.
Pedal	• Generoso, resalta resonancia sin confusión sonora.	• Moderado, conecta motivos con delicadeza.	• Discreto y controlado, enfatiza la nitidez sonora.
Dinámica	• Dinámica contenida, pero con momentos expresivos claros.	• Contraste notable entre <i>piano</i> y <i>forte</i>.	• Amplia gama dinámica con <i>crescendos</i> bien estructurados.
Carácter	• Meditativo y calmado, con un carácter ligero y sereno.	• Cantabile y expresivo, con momentos introspectivos.	• Reflexivo y grandioso, con un equilibrio introspectivo.

Tabla V: Análisis comparativo de las interpretaciones del segundo movimiento.

Elaboración propia (2024).

Articulación: Kempff destaca por su delicadeza, logrando una interpretación transparente y contenida. Gilels se centra en una articulación más precisa y técnica, mientras que Arrau adopta un enfoque melódico y *cantabile*, con una articulación clara y fluida que enfatiza la conexión entre frases

Pedal: Kempff utiliza un pedal generoso que enriquece la resonancia del movimiento, aunque siempre controlado para mantener claridad. Gilels equilibra el uso del pedal con

la nitidez. Arrau hace un uso discreto del pedal, incrementándolo solo en pasajes que requieren mayor resonancia, como las transiciones y las progresiones

Dinámica: Kempff se inclina hacia transiciones dinámicas suaves y progresivas. Gilels presenta los contrastes dinámicos más acentuados, destacando los *crescendo* y *diminuendo*, mientras que Arrau equilibra ambas aproximaciones con una gama dinámica estructurada y expresiva.

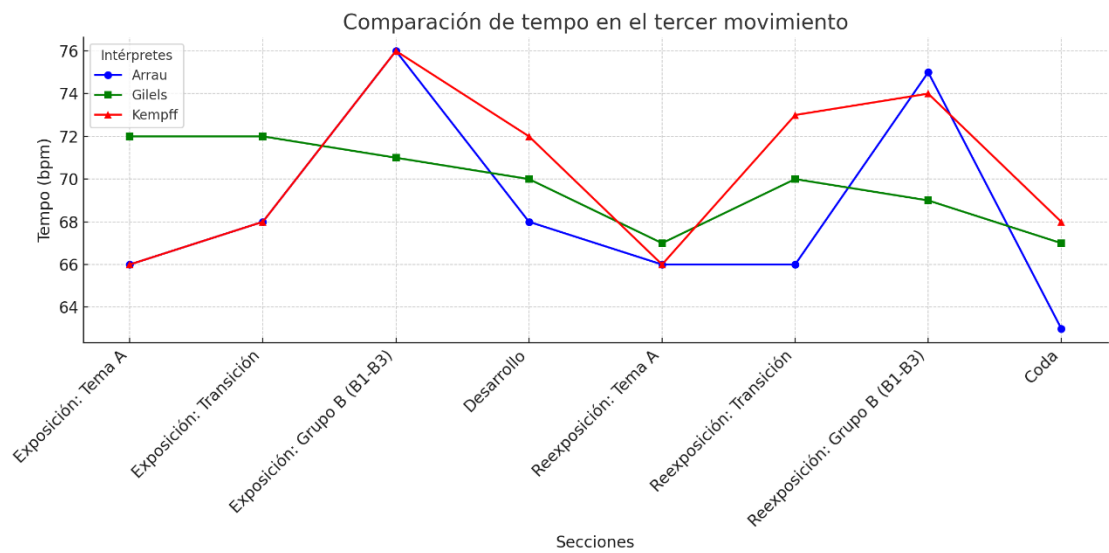
Carácter: Kempff crea una interpretación serena e introspectiva, enfocada en la claridad y el equilibrio. Gilels resalta el lirismo y la profundidad emocional, mientras que Arrau dota al movimiento de un carácter grandioso y expresivo.

4.2.3 Tercer movimiento

Kempff marca un contraste expresivo entre el tema A (♩.=66) y el grupo B, donde acelera notablemente (♩.=72–76). Esta diferencia de *tempo* ayuda a resaltar el carácter más activo del segundo grupo frente al más contenido del primero. A lo largo del movimiento mantiene un pulso bastante constante, pero introduce pequeñas variaciones expresivas en momentos concretos, como un ligero *ritardando* en el arpeggio final de la coda o en algunos enlaces entre frases. Estos detalles aportan una pausa dramática sin romper la fluidez general de su interpretación.

Gilels mantiene un enfoque lineal y controlado del *tempo*. La exposición es algo más rápida que el desarrollo y la reexposición, pero su interpretación se caracteriza por una gran estabilidad a lo largo del movimiento. Evita contrastes marcados incluso en momentos intensos como el desarrollo o el tema B1, lo que refuerza la continuidad y el equilibrio. Aun así, introduce cesiones sutiles en progresiones y transiciones, aportando flexibilidad sin perder unidad.

Arrau utiliza un enfoque expresivo del *tempo*, con fluctuaciones sutiles que marcan el contraste entre secciones. Mantiene un *tempo* más lento en el tema A (♩.=66-70), la transición y la coda, frente a una mayor agilidad en el grupo temático B (♩.=72-76). Aunque el pulso generalmente es estable, introduce *ritardando* en enlaces y cadencias.



Por otro lado, en cuanto a articulación, pedal, dinámica y carácter:

	Kempff	Gilels	Arrau
Articulación	Extremadamente delicada; logra un balance perfecto entre ambas manos.	Precisa y nítida; destaca los contrastes entre picado y ligado.	Predominantemente legato, destacando un enfoque melódico.
Pedal	Discreto, con uso más generoso en progresiones dinámicas.	Moderado y escaso, enfatizando claridad, especialmente en secciones más rápidas.	Moderado en general, con mayor uso en secciones armónicamente densas para cohesión sonora.
Dinámica	Sutil, con transiciones suaves; mayor contraste dinámico en la repetición de la exposición.	Controlado y redondeado, con suaves contrastes; evita cambios bruscos.	Amplio rango dinámico, con <i>crescendos</i> progresivos y contraste entre secciones.
Carácter	Introspectivo y etéreo, con enfoque en la claridad y fluidez del discurso musical.	Dramático e introspectivo, variando entre secciones serenas y energéticas.	Melódico y reflexivo, con un carácter equilibrado y dramático en los momentos clave.

Tabla VI: Análisis comparativo de las interpretaciones del tercer movimiento.

Elaboración propia (2024).

Articulación: Kempff adopta una articulación extremadamente delicada y equilibrada, logrando destacar todas las voces con claridad. Gilels opta por una ejecución precisa, con énfasis en los contrastes entre ligado y picado, aportando nitidez técnica, mientras que

Arrau utiliza una articulación legato que realza el carácter melódico y fluido del tema principal.

Pedal: Kempff hace un uso discreto del pedal, incrementándolo solo en pasajes que requieren mayor resonancia, como las transiciones y progresiones. Gilels lo emplea de manera escasa para mantener claridad, pero lo intensifica en momentos clave como las progresiones armónicas, en cambio el uso del pedal en Arrau es moderado, contribuyendo a la cohesión sonora, especialmente en las secciones armónicamente densas.

Carácter: Kempff ofrece una interpretación más introspectiva y etérea, con un discurso musical limpio y estructurado. Gilels alterna entre un carácter dramático y pasajes introspectivos, logrando un contraste expresivo notable. Arrau, por su parte, proyecta un enfoque melódico y reflexivo, manteniendo un equilibrio entre dramatismo y fluidez.

Dinámica: Kempff emplea dinámicas cuidadosamente graduales para enriquecer la expresividad sin romper la cohesión sonora. Gilels es más contrastante, con un manejo dinámico que refuerza su enfoque técnico. Aunque más sutil, Arrau trabaja con un amplio rango dinámico, utilizando *crescendos* progresivos para estructurar las secciones y enfatizar el dramatismo.

5 PROPUESTA INTERPRETATIVA

En este apartado se desarrolla una propuesta interpretativa basada en los datos obtenidos a lo largo del trabajo, integrando la inspiración proporcionada por las interpretaciones grabadas junto con materiales interpretativos de otras fuentes. Este enfoque busca combinar el análisis técnico y estilístico con una visión personal y fundamentada de la obra.

5.1 Primer movimiento

El arpeggio inicial será interpretado como una obertura a un recitativo, destacando la última nota del arpeggio y las tres siguientes (*la, do#, mi, la'*). La primera blanca se ejecutará con peso, mientras que las negras picadas serán ligeras y dirigidas hacia la redonda final, que también debe tocarse con peso y profundidad sonora (Biss, 2024). El *tempo* del *Largo* será de $\text{♩}=40$, inspirado en Gilels, para reforzar su carácter solemne y meditativo.

En el cambio al *Allegro* se ha seleccionado un *tempo* de $\text{♩}=104-110$, buscando un contraste marcado entre las secciones. Este cambio será abrupto, enfatizando un carácter energético, con un pedal moderado y una articulación clara, como en la interpretación de Gilels. Además, se interpretará con un pequeño *ritardando* en la cadencia de enlace con la transición siguiendo enfoque interpretativo de Gilels y Arrau.

En la transición el tema principal en la m. i. será decidido y enérgico, mientras la respuesta, en dinámica *piano*, se refleja un carácter suplicante, como Gilels. El acompañamiento de tresillos es constante como Kempff y la progresión de segundas ascendentes se interpretará con un *crescendo* y un pedal moderado y regular, como el de Gilels.

En el tema B1 se ha optado por un progresivo *crescendo*, como Gilels, con un *tempo* de $\text{♩} = 110-120$. La articulación será *cantabile* y misteriosa, destacando tanto la melodía de la m. d. como la contra melodía de la izquierda. Para el tema B2 se hará un uso moderado de los *sforzato* y el pedal, reflejando un carácter más turbulento, como Arrau. En los compases añadidos al tema B2 se descartará la melodía de la m. d., mientras la m. i. gana protagonismo progresivamente, siguiendo la decisión de Gilels. Así también en el tema B3 se dará más importancia a la melodía de la m. d, como Kempff.

El desarrollo comenzará con el *Largo* a $\text{♩} = 40$, inspirado en Gilels, con un pedal que respete los silencios escritos en la partitura, al estilo de Arrau, para aportar solemnidad al último arpeggio. En el *Allegro* se utilizará un *tempo* de $\text{♩} = 104-110$, con un pedal y articulación más ligera, como Kempff, y una dinámica bien dirigida, también inspirada en Arrau. En la codetta del desarrollo los *sforzato* serán marcados pero coherentes, como Gilels, se mantendrá la estabilidad rítmica, incorporando un pequeño *ritardando* en los compases que enlazan con la reexposición, siguiendo el enfoque de los tres intérpretes.

En los recitativos de la reexposición el carácter es operístico (Biss, 2024), adoptando por un *tempo* ligeramente *rubato* con una velocidad de $\text{♩} = 42-44$, como Gilels. El pedal será moderado y controlado, apoyado en la vibración por simpatía sugerida por Ferguson (2012) como se detalla en el apartado 2.2.2 y ejecuta Gilels. La dinámica será más contenida, al estilo de Kempff, y el cambio al *Allegro* incluirá un *rubato* inspirado en Arrau, favoreciendo un carácter introspectivo y meditativo en contraste con la exposición.

La transición de la reexposición se abordará con un *crescendo* progresivo y cambios parciales de pedal que favorezcan la fluidez y una clara articulación, con un *tempo* de $\text{♩} = 94-96$, siguiendo el enfoque de Gilels.

En el segundo grupo se mantendrá el carácter, *tempo*, articulación y pedal de la exposición, pero con mayor flexibilidad en los enlaces entre temas.

Finalmente, la coda será interpretada con un pedal largo que cree un efecto misterioso, acompañado de un *ritardando* y *diminuendo* muy sutil en los últimos arpeggios, con carácter misterioso siguiendo el enfoque de Kempff.

5.2 Segundo movimiento

El segundo movimiento destaca por su carácter alegre y lírico, evocando un paisaje idílico. La interpretación debe resaltar la delicadeza de sus frases, el contraste dinámico y su esencia expresiva, basándonos en referencias como Biss (2024) y Bengtson (2024).

El inicio del movimiento presenta un acorde arpegiado, al igual que en el primer movimiento, pero aquí en estado fundamental, lo que contribuye a un carácter más estable y tranquilo. En el tema A Beethoven alude al *bel canto*, interpretando este pasaje como un dúo, mientras que la cadencia que lo cierra recuerda a las sonoridades propias de un cuarteto de cuerdas (Biss, 2024). Para este tema, se ha adoptado el *tempo* de Kempff ($\text{♩}=78-84$), que se incrementa progresivamente, combinado con su articulación delicada y el enfoque de pedal generoso de Gilels. Esta mezcla transmite el carácter cálido y expresivo requerido para esta sección.

En la transición el *tempo* seleccionado es $\text{♩}=80$, similar al de Gilels. La m. i. imita un redoble de timbales en el tresillo de semicorcheas, mientras que la m. d. presenta un tema con carácter de himno (Biss, 2024; Bengtson, 2024). En el puente se ha optado por un uso moderado del pedal y la articulación clara de Arrau, destacando el carácter grandioso y *cantabile* en la primera parte, contrastando con un carácter más apacible y calmado en la segunda, marcado por un *diminuendo* y un *ritardando*. La escala de enlace con el tema B se interpretará sin *ritardando*, inspirado en Kempff y Gilels.

El tema B se interpretará con un carácter cálido y generoso, evocando una aria operística (Biss, 2024). Para esta sección, se toma el *tempo* de Gilels ($\text{♩}=76-78$), acompañado de un uso del pedal amplio y expresivo inspirado en Kempff. En el enlace con la reexposición el pedal será discreto, siguiendo el enfoque de Gilels y Arrau.

La reexposición se conserva el carácter de la exposición, con ajustes interpretativos:

En el tema A se ha seguido el *tempo* de Gilels ($\text{♩}=80-84$). Los arpeggios se tocarán en *pianissimo*, con protagonismo en la melodía principal y un pedal largo y envolvente para crear cohesión sonora al estilo de Kempff.

En la transición se utilizará un *tempo* inferior al de la exposición, introduciendo mayor variedad dinámica al estilo de Arrau.

En el tema B se ha elegido el *tempo* aproximado de $\text{♩}=74-78$ con pequeñas fluctuaciones, enfatizando la melodía principal al estilo de Gilels, combinada con la articulación clara de Kempff.

En la primera parte de la coda el pedal será más generoso siguiendo el enfoque de Kempff y el *tempo* de Gilels ($\text{♩}=72-78$). Se mantendrá una articulación rítmica precisa en las escalas, excepto en la última, donde se introducirá mayor libertad siguiendo la fluidez métrica de Arrau. Los contrastes dinámicos serán destacados, combinando el control refinado del pedal de Gilels con cesuras y *ritardando* en las cadencias finales, logrando un cierre expresivo y persuasivo que realce el carácter lírico del movimiento.

5.3 Tercer movimiento

El tercer movimiento será abordado desde un enfoque que resalte su dualidad emocional, siguiendo las indicaciones de Biss (2024) y Rosen (2019). El *tempo* será constante y moderado, como Gilels.

Este movimiento, descrito como un *perpetuum mobile*, no debe interpretarse con velocidad extrema, sino con fluidez y control, destacando los matices dinámicos y de carácter. (Biss, 2024).

Para el tema A se ha elegido un *tempo* de $\text{♩}=68$, tomando como referencia la estabilidad rítmica de Gilels. La articulación será nítida y precisa, priorizando una interpretación delicada que permita destacar el fraseo melódico. La dinámica será moderada, inspirada en Arrau, mientras que el uso del pedal será escaso, siguiendo el enfoque de Gilels, para mantener la claridad de las voces. En las escalas cromáticas descendentes se mantiene la coherencia en el carácter, culminando en un *piano* súbito al final de la escala cromática, como se observa en la interpretación de Arrau y Kempff.

La transición será ejecutada con un carácter decidido y articulación clara, adoptando un *tempo* estable de $\text{♩}=72$ inspirado en Gilels. Las progresiones serán interpretadas con un pedal moderado y dinámicas progresivas, creando un contraste natural con el tema B.

En el tema B1 el *tempo* será de $\text{♩}=74-76$, siguiendo la fluidez de Gilels. La articulación *cantabile* resaltará tanto la melodía principal como las líneas de acompañamiento, logrando un balance expresivo. En el tema B2 el *tempo* será de $\text{♩}=70$. Se ha optado por un uso del pedal más generoso, inspirado en Arrau para enfatizar el carácter introspectivo de esta sección mencionado por Biss (2024). Se ha optado por un uso del pedal más generoso, inspirado en Arrau y una dinámica envolvente para enfatizar el carácter introspectivo de esta sección. En el tema B3 el uso de *sforzato* será coherente como el estilo de Gilels.

El desarrollo comenzará con un *tempo* de $\text{♩}=70$, aumentando gradualmente hasta $\text{♩}=74$ en las progresiones, como Gilels. El clímax será tratado con un carácter profundamente emocional, como sugiere Biss (2024), con un pedal generoso que enfatice la resonancia armónica como Arrau. Los *sforzato* serán coherentes y controlados, siguiendo el enfoque de Gilels, mientras que las transiciones entre secciones estarán marcadas por cesuras sutiles, que aportarán claridad al discurso musical. En el enlace con la reexposición se hará un *ritardando*, recurso estilístico compartido por los tres intérpretes.

En la reexposición el tema A retomará la articulación delicada de Kempff y un *tempo* aproximado de $\text{♩}=68$, añadiendo un carácter más reflexivo en comparación con la exposición.

La coda será interpretada al *tempo* de Kempff $\text{♩}=68$, con una articulación clara y un uso controlado del pedal como Gilels. Las escalas descendentes serán precisas, evitando el uso del *ritardando*, salvo en los compases finales, donde se aplicará un ligero *rubato* para generar una sensación de cierre introspectivo, como describe Biss (2024).

6 CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo se han alcanzado los objetivos establecidos y se han confirmado las hipótesis planteadas en la introducción. El análisis exhaustivo de la *Sonata op. 31 n.º 2* ha revelado cómo elementos como el contexto biográfico de Beethoven, las características del fortepiano de la época y las distintas aproximaciones interpretativas han influido de manera significativa en la comprensión y ejecución de la obra. Además, a partir de este análisis, se ha podido desarrollar una propuesta interpretativa personal, basada en la integración de los aspectos técnicos y estilísticos observados en las interpretaciones de pianistas destacados, respetando las intenciones originales del compositor y adaptándolas al contexto contemporáneo.

- En relación con la identificación de los factores sociales, culturales y biográficos, se ha confirmado la hipótesis de que los acontecimientos biográficos de Beethoven influyeron significativamente en la composición de la *Sonata op. 31 n.º 2*. Entre 1790 y 1800, a pesar de la aparición de los primeros síntomas de sordera, Beethoven vivió uno de los periodos más felices de su vida. Sin embargo, entre 1800 y 1802, la progresión de su sordera se hizo más evidente, afectándolo profundamente tanto a nivel personal como artístico. Su creciente aislamiento social, motivado por la necesidad de ocultar su discapacidad, lo sumió en una crisis que culminó en su estancia en Heiligenstadt por recomendación médica. Fue allí donde, atormentado por ideas suicidas, escribió el Testamento de Heiligenstadt, un documento en el que expresa su desesperación, sentimiento de soledad y lucha interna. A pesar de este sufrimiento, Beethoven reafirmó su compromiso con la música, iniciando una nueva etapa creativa que marcaría el rumbo de su obra posterior. (Tapia García, 2016).

Estas circunstancias se reflejan en la *Sonata op. 31 n.º 2* a través de distintos elementos expresivos y estructurales. La elección de la tonalidad de Re menor, poco frecuente en su producción pianística, refuerza el carácter dramático de la obra. (Badura-Skoda & Demus, 2019).

Asimismo, los contrastes de *tempo* en los compases iniciales del primer movimiento contribuyen a generar una sensación de incertidumbre y tensión. Por otro lado, el *perpetuum mobile* del tercer movimiento crea un efecto de continuidad ininterrumpida que sugiere un destino inevitable, en clara sintonía con la angustia existencial que

Beethoven plasmó en su testamento. Este análisis ha permitido comprender cómo la situación personal del compositor no solo influyó en el carácter de la sonata, sino que también contribuyó a la transformación de su lenguaje musical, consolidando el estilo más audaz e introspectivo que caracterizaría su producción posterior.

- Del mismo modo, con las características y diferencia técnicas del fortepiano y los pianos modernos, se ha confirmado que los fortepianos de la época influyeron en la composición de esta sonata. Beethoven mantuvo contacto con al menos cuatro constructores vieneses (Bohak, Moser, Jakesch y Streicher) a partir de 1801, pero ninguno de sus instrumentos parecía satisfacerlo plenamente. Aunque no se ha determinado con certeza qué modelo utilizó para *La Tempestad*, sí se han identificado características esenciales de estos fortepianos que condicionaron su escritura. (Chiantore, 2020).

Uno de los aspectos clave es el uso del pedal. Se ha observado una clara diferencia entre los fortepiano de la época de Beethoven y los pianos modernos. Los fortepiano del siglo XIX, con su sonido más delicado y efímero, permitían mantener el pedal durante más tiempo sin comprometer la claridad sonora, algo que resulta difícil de conseguir con un piano actual. Este carácter particular del fortepiano generaba efectos de resonancia y misterio, que representan un reto al intentar recrearlos en un piano moderno. Un ejemplo de esto es el recitativo del primer movimiento de la *Sonata op. 31 n.º 2*, donde se especifica que el pedal debe mantenerse durante todo el pasaje. Una posible solución moderna para replicar este efecto difuso sería utilizar el tercer pedal o recurrir a la resonancia simpática generada por cuerdas no amortiguadas. (Ferguson, 2012).

En cuanto a la articulación, Beethoven mostró una creciente preocupación por las limitaciones de los instrumentos de su tiempo, lo que lo llevó a explorar nuevas formas de ejecución. En el primer movimiento, las ligaduras de dos notas a gran velocidad rompen con la tradición, exigiendo una mayor intervención física del pianista. (Chiantore, 2001).

Al mismo tiempo, el rango reducido de los fortepianos (cinco octavas) influyó en la escritura de la obra. En el tercer movimiento, la imposibilidad de mantener un pasaje idéntico en la reexposición llevó a Beethoven a transformar el material, intensificando su dramatismo con la repetición insistente de la nota *re*₆. En una interpretación moderna,

aunque podría optarse por tocar sin estas restricciones, en este caso, la limitación original se convierte en un recurso expresivo que conviene respetar. (Ferguson, 2012; Rosen, 2019).

- Por otra parte, las características compositivas y técnicas de la *Sonata op. 31 n.º 2*, se ha confirmado la hipótesis de que el análisis formal y armónico ha permitido profundizar en el conocimiento integral de la obra, facilitando la identificación de sus características estructurales y musicales más destacadas. El desglosar los movimientos en sus respectivas secciones ha proporcionado una comprensión más detallada de la evolución temática y de los recursos compositivos utilizados por Beethoven. El análisis formal ha revelado cual es la estructura de la obra, mientras que el estudio armónico ha puesto de manifiesto la riqueza y complejidad de las modulaciones que atraviesa la pieza. Esto, a su vez, ha permitido identificar las elecciones estilísticas del compositor, como la incorporación de cambios de *tempo* y dinámicas contrastantes, que no solo enriquecen la interpretación, sino que también ofrecen una base sólida para la comparación entre diferentes versiones interpretativas. Este enfoque ha sido crucial para lograr una comprensión más profunda de las intenciones de Beethoven y, en consecuencia, para evaluar las interpretaciones de los pianistas con una mayor perspectiva técnica y estilística.

- De la evaluación de diferencias estilísticas y técnicas de las interpretaciones junto a las líneas interpretativas establecidas por estos destacados pianistas del s. XX, se ha confirmado la hipótesis de que las interpretaciones de Wilhem Kempff, Emil Gilels y Claudio Arrau muestran variaciones en aspectos clave como carácter, *tempo*, articulación y pedal. El análisis y comparación de sus interpretaciones muestra claramente cómo cada uno toma decisiones interpretativas diferentes. En el primer movimiento el *tempo* escogido es diferentes en los tres intérpretes, siendo Kempff el que utiliza un *tempo* más estable y Gilels quien hace cambios de *tempo* más radicales ($\text{♩}=40$ y $\text{♩}=120$). Así, el uso del pedal es diferente en los tres, especialmente en un momento clave que es el recitativo de la reexposición. Mientras Kempff utiliza constantes cambios de pedal destacando la melodía y evitando todo tipo de mezcla entre sonidos, Gilels parece utilizar el tercer pedal o la resonancia de cuerdas no amortiguadas para crear un efecto misterioso sin que comprometa la claridad del sonido, en cambio Arrau usa un pedal más prolongado, dando

un ambiente difuso de la melodía. En lo referido a la articulación Kempff es extremadamente lírico, mientras que Arrau destaca por su virtuosismo y Gilels consigue equilibrar ambos aspectos.

En el segundo movimiento el *tempo* es todavía más diferente entre sí, llevando Kempff un *tempo* más rápido (♩=82-94), Gilels el más estables (♩=66-74) y Arrau el más lento pese a empezar a un *tempo* parecido (♩=64-84). En cuanto a uso del pedal es más parecido entre los tres, habiendo diferencias marcadas especialmente en enlace del segundo grupo a la reexposición y la coda. En cuanto a dinámica y carácter hay pequeñas diferencias como la mayor amplitud dinámica de Gilels y el carácter sereno e introspectivo de Kempff.

En el tercer movimiento, el *tempo* es más estable y similar entre los tres pianistas (♩=66-76); no obstante, se aprecian algunas diferencias. Tanto Kempff como Arrau establecen un *tempo* más lento para el tema A en comparación con el tema B, que se interpreta a un *tempo* más rápido. En contraste, Gilels interpreta la exposición a un *tempo* más rápido que el del desarrollo y la reexposición. En cuanto a pedal Kempff y Gilels hacen un uso discreto a excepciones de algunas progresiones, Arrau en cambio hace mayor uso del pedal especialmente en las secciones armónicamente densas. La dinámica Kempff y Gilels es más delicada y evitan cambios bruscos mientras Arrau cuenta con un mayor rango dinámico. Lo que refiere a carácter Kempff aporta introspección y claridad estructural, Gilels equilibra dramatismo e introspección con contrastes expresivos, y Arrau combina lirismo y fluidez con matices dramáticos.

Por último, en relación con la elaboración de una propuesta interpretativa, se ha confirmado la hipótesis que con los datos obtenidos se puede proponer una interpretación propia. La propuesta interpretativa se ha elaborado a partir de los datos obtenidos en los distintos apartados del trabajo, incorporando también elementos estilísticos destacados por Biss (2024) y Bengtson (2024). En el primer movimiento se ha optado por un *tempo* con contrastes entre *Largo* y *Allegro*, que resalte el carácter dramático del movimiento, al estilo de Gilels. Así como su uso del pedal en el recitativo. Los tresillos de la transición se deben interpretar bien medidos y sin cortes, como Kempff, así como la dinámica el carácter difuso con *ritardando* de la coda.

En el segundo movimiento, se observa un carácter alegre y lírico, evocando un paisaje idílico. El *tempo* escogido es más parecido al de Gilels (♩=76-84), manteniendo una sonoridad equilibrada y natural en el fraseo.

En el tercer movimiento, marcado por el *perpetuum mobile*, es de carácter melancólico y se ha considerado un *tempo* estable de ♩.=68-74, como Gilels. Con una articulación clara y precisa, evitando el exceso de pedal para lograr mayor transparencia en la textura, como Arrau y Kempff. En la sección central, se ha buscado una mayor tensión dinámica y expresiva, siguiendo la dirección del fraseo como Gilels. En las escalas cromáticas descendentes se establece una interpretación similar a la dinámica y dirección de Kempff y de Arrau.

BIBLIOGRAFÍA

Badura-Skoda, P. & Demus, J. (2019). *Las sonatas para piano de Ludwig van Beethoven*. Editorial Arpeggio.

Bulla Clavijo, M. A. (2016). *Análisis interpretativo de la Sonata op. 31 n.º 2 en Re menor «Tempestad» de Ludwig van Beethoven* [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Pontificia Universidad Javeriana.

Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Alianza Editorial.

Chiantore, L. (2020). *Beethoven al piano. Improvisación, investigación sonora y virtuosismo revolucionario en sus ejercicios técnicos*. Musikeon Books.

Ferguson, H. (2012). *La interpretación en los instrumentos de teclado del siglo XIV al XIX*. Alianza Editorial.

Rosen, C. (2019). *Las sonatas para piano de Beethoven*. Alianza Musical.

Tapia García, F. J. (2016). *Discurso de ingreso en la Real Academia Europea de Doctores, como Académico de Número, en el acto de su recepción el 17 de mayo de 2016*. Real Academia Europea de Doctores. ISBN: 978-84-608-7507-9.

Tejedor Marbán, I. (2019). *Análisis del primer movimiento de la Sonata para piano op. 31 n.º 2 «La tempestad» de L. van Beethoven*. Grupo de Trabajo del Conservatorio Profesional de Música de La Rioja.

Tovey, D. (1998). *A Companion to Beethoven's Fortepiano Sonatas*. Associated Board of the Royal Schools of Music.

FONOGRAFÍA

Beethoven, L.V. (1953) *Primer movimiento Sonata op. 31 n.º 2*. [Grabada por Wilhem Kempff, CD]. Youtube. Deutsche Grammophon.
<https://www.youtube.com/watch?v=LMrWwPYVgMo>

Beethoven, L.V. (1953) *Segundo movimiento Sonata op. 31 n.º 2*. [Grabada por Wilhem Kempff, CD]. Youtube. Deutsche Grammophon.
<https://www.youtube.com/watch?v=QNd6mD-oAec>

Beethoven, L.V. (1953) *Tercer movimiento Sonata op. 31 n.º 2*. [Grabada por Wilhem Kempff, CD]. Youtube. Deutsche Grammophon.
<https://www.youtube.com/watch?v=sgVUBOkkO8A>

Beethoven, L.V. (1982) *Primer movimiento Sonata op. 31 n.º 2*. [Grabada por Emil Gilels, CD]. Youtube. Deutsche Grammophon.
<https://www.youtube.com/watch?v=Ww7Mpq4yRss>

Beethoven, L.V. (1982) *Segundo movimiento Sonata op. 31 n.º 2*. [Grabada por Emil Gilels, CD]. Youtube. Deutsche Grammophon.
https://www.youtube.com/watch?v=y5B2o7OU_Ww

Beethoven, L.V. (1982) *Tercer movimiento Sonata op. 31 n.º 2*. [Grabada por Emil Gilels, CD]. Youtube. Deutsche Grammophon. <https://www.youtube.com/watch?v=COJLm-yRDS4>

Beethoven, L.V. (1965) *Sonata op.31 n.º 2* [Grabada por Claudio Arrau, CD]. Youtube. Philips. https://www.youtube.com/watch?v=MJMtxDb_lic&t=532s

WEBGRAFÍA

Bengtson, Matthew. (2024). The Piano Sonata: Beethoven and the Romantics [Curso en línea]. Coursera. <https://www.coursera.org/learn/piano-sonata-beethoven-to-romantics>

Biss, Jonathan. (2024). Explorando las sonatas para piano de Beethoven [Curso en línea]. Coursera. <https://www.coursera.org/learn/beethoven-piano-sonatas>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Tema B2 en la exposición (cc. 74-86). Henle Verlag.	13
Ilustración 2: Tema B2 en la reexposición (cc. 303-316). Henle Verlag.	13
Ilustración 3: Motivo a1 (cc. 1-2). Henle Verlag.	16
Ilustración 4: Motivo b1 y b2 (cc. 2-6). Henle Verlag.	16
Ilustración 5: Transición de la exposición. (cc. 21-24). Henle Verlag.	17
Ilustración 6: Tema B1 (cc. 41-42). Henle Verlag.	17
Ilustración 7: Tema B2 (cc. 55-56). Henle Verlag.	18
Ilustración 8: Añadido del tema B2 (cc. 69-71). Henle Verlag.	18
Ilustración 9: Tema B3 (cc. 75-78). Henle Verlag.	19
Ilustración 10: Largo en el desarrollo (cc. 95-99). Henle Verlag.	19
Ilustración 11: Codetta del desarrollo (cc. 121-124). Henle Verlag.	20
Ilustración 12: Segundo recitativo (cc. 153-158). Henle Verlag.	20
Ilustración 13: Transición de la reexposición (cc. 159-162). Henle Verlag.	21
Ilustración 14: Coda (cc. 221-228). Henle Verlag.	21
Ilustración 15: Tema A (cc. 1-7). Henle Verlag.	23
Ilustración 16: Cadencia tema A (c. 8). Henle Verlag.	23
Ilustración 17: Transición (cc. 19-23). Henle Verlag.	24
Ilustración 18: Tema B (cc. 31-35). Henle Verlag.	24
Ilustración 19: Enlace a la reexposición (cc. 40-42). Henle Verlag.	25
Ilustración 20: Tema A en la reexposición (c.51). Henle Verlag.	25
Ilustración 21: Extensión final (cc. 98-103). Henle Verlag.	26
Ilustración 22: Tema A (cc. 1-5). Henle Verlag.	27
Ilustración 23: Enlace a la transición (cc. 23-24). Henle Verlag.	27
Ilustración 24: Transición (cc. 32-38). Henle Verlag.	27
Ilustración 25: Tema B1 (cc. 46-52). Henle Verlag.	28
Ilustración 26: Tema B2 (cc. 67-73). Henle Verlag.	28
Ilustración 27: Tema B3 (cc. 81-87). Henle Verlag.	29
Ilustración 28: Enlace al desarrollo (cc. 91-94). Henle Verlag.	29
Ilustración 29: Desarrollo (cc. 95-100). Henle Verlag.	29
Ilustración 30: Desarrollo (cc. 113-118). Henle Verlag.	30
Ilustración 31: Desarrollo (cc. 178-181). Henle Verlag.	30

Ilustración 32: Enlace con la reexposición (cc. 199-204). Henle Verlag.....	31
Ilustración 33: Tema A variado en la coda (cc. 351-354). Henle Verlag.....	32
Ilustración 34: Extensión cadencial de la coda. (cc. 386-392). Henle Verlag.....	32

PARTITURA

Sonate

Komponiert 1801/02

Opus 31 Nr. 2

17. **Largo** **Allegro** **Adagio**

pp *p* *cresc.* *sf* *p*

Red. *

7 **Largo** **Allegro**

pp *p* *cresc.*

Red. *

13

f *sf* (*sf*)

18

sf *f* *p*

23

f *p*

27

f *sf*

(31)

Measures 31-34. Treble clef, key of B-flat major. Measure 31: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 32: Treble has a whole rest and a half note G4, bass has eighth-note runs. Measure 33: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 34: Treble has a whole rest and a half note G4, bass has eighth-note runs. Dynamics: *sf* (sforzando) above the treble staff in measures 32 and 34.

(35)

Measures 35-38. Treble clef, key of B-flat major. Measure 35: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 36: Treble has a whole rest and a half note G4, bass has eighth-note runs. Measure 37: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 38: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Dynamics: *sf* above the treble staff in measure 36, *ff* (fortissimo) above the treble staff in measure 38.

(39)

Measures 39-42. Treble clef, key of B-flat major. Measure 39: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 40: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 41: Treble has a whole rest and a half note G4, bass has eighth-note runs. Measure 42: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Dynamics: *sf* above the treble staff in measures 39 and 40, *p* (piano) above the treble staff in measure 41.

(43)

Measures 43-47. Treble clef, key of B-flat major. Measure 43: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 44: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 45: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 46: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 47: Treble has eighth-note runs, bass has half notes.

(48)

Measures 48-52. Treble clef, key of B-flat major. Measure 48: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 49: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 50: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 51: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 52: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Dynamics: *cresc.* (crescendo) above the treble staff in measure 49, *f* (forte) above the treble staff in measure 52.

(53)

Measures 53-56. Treble clef, key of B-flat major. Measure 53: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 54: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 55: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Measure 56: Treble has eighth-note runs, bass has half notes. Dynamics: *sf* above the treble staff in measure 55.

59

Measures 59-65. Treble and bass staves. Dynamics: *sf*, *sf*, *decresc.*, *p*, *sf*, *sf*. The piece is in B-flat major, 4/4 time. Measures 59-61 feature a complex texture with many beamed sixteenth notes. Measure 62 has a *p* dynamic. Measures 63-65 return to *sf*.

66

Measures 66-71. Treble and bass staves. Dynamics: *sf*, *sf*, *ff*, *(p)*, *p*. Measures 66-68 have *sf*. Measure 69 has *ff*. Measure 70 has *(p)*. Measure 71 has *p*. The texture continues with beamed sixteenth notes in the bass.

72

Measures 72-76. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *(p)*. Measures 72-74 have *cresc.*. Measures 75-76 have *(p)*. The bass line continues with beamed sixteenth notes.

77

Measures 77-81. Treble and bass staves. The texture continues with beamed sixteenth notes in the bass and chords in the treble.

82

Measures 82-87. Treble and bass staves. Dynamics: *p cresc.*. Measures 82-87 feature a *p cresc.* dynamic. The bass line continues with beamed sixteenth notes.

88

Measures 88-93. Treble and bass staves. Dynamics: *sf*, *sf*, *pp*. Measures 88-90 have *sf*. Measures 91-92 have *sf*. Measure 93 has *pp*. The piece is marked *Largo* starting at measure 91. The bass line continues with beamed sixteenth notes.

120

125

130

137

Largo

146

Allegro

152

Adagio

Largo

*) c¹ nach einer Korrektur in einem Exemplar aus dem Besitz Erzherzog Rudolphs. Originalausgabe und Frühdrucke haben des¹.

*) c¹ according to a correction in a copy formerly owned by Archduke Rudolph. Original edition and early editions give db¹.

*) do¹ selon une correction dans un exemplaire de la collection de l'archiduc Rudolph; réb¹ dans l'édition originale et dans les premières éditions.

159

Allegro

Measures 159-164. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Measure 159 starts with a piano (*pp*) dynamic. The right hand features chords and triplets, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 160 includes a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 161 has a triplet in the right hand. Measure 162 features a sixteenth-note run in the right hand. Measure 163 has a *sf* (sforzando) dynamic. Measure 164 ends with a chord. A small asterisk (*) is placed above measure 165.

165

Measures 165-169. Measure 165 begins with a triplet in the right hand. Measure 166 has a sixteenth-note run in the right hand. Measure 167 features a triplet in the right hand. Measure 168 has a *sf* dynamic. Measure 169 ends with a chord.

170

Measures 170-174. Measure 170 has a *sf* dynamic. Measure 171 has a *(p)* (piano) dynamic. Measures 172-174 continue with eighth-note accompaniment in the left hand and melodic lines in the right hand.

175

Measures 175-179. Measures 175-178 continue with eighth-note accompaniment in the left hand and melodic lines in the right hand. Measure 179 has a *cresc.* marking.

180

Measures 180-185. Measures 180-182 continue with eighth-note accompaniment in the left hand and melodic lines in the right hand. Measure 183 has a *f* (forte) dynamic. Measure 184 has a *sf* dynamic. Measure 185 ends with a complex chordal structure.

186

Measures 186-190. Measures 186-188 have a *sf* dynamic. Measure 189 has a *dimin.* (diminuendo) marking. Measure 190 has a *p* (piano) dynamic. The piece concludes with a final chord.

194

Measures 194-200. The music is in B-flat major. The right hand features chords and single notes with dynamic markings *sf*, *sf*, *ff*, and *p*. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment. A *cresc.* marking is present above measure 200.

200

Measures 200-205. The right hand continues with chords and single notes. The left hand's eighth-note accompaniment continues. A *cresc.* marking is present above measure 200.

205

Measures 205-210. The right hand continues with chords and single notes. The left hand's eighth-note accompaniment continues. A *p* marking is present at the beginning of measure 205.

210

Measures 210-215. The right hand continues with chords and single notes. The left hand's eighth-note accompaniment continues.

215

Measures 215-221. The right hand continues with chords and single notes. The left hand's eighth-note accompaniment continues. A *p cresc.* marking is present above measure 215, and a *pp* marking is present above measure 218. A *Red.* marking is present below measure 218.

221

Measures 221-227. The right hand continues with chords and single notes. The left hand's eighth-note accompaniment continues. A *Red.* marking is present below measure 221, and a ** Red.* marking is present below measure 224.

Adagio

Measures 1-7 of the Adagio section. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) at the start, *sf* (sforzando) in measure 5, and *p cresc.* (piano crescendo) in measure 7.

Measures 8-13. Measure 8 begins with a trill (*tr*) in the right hand. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) in measure 10.

Measures 14-18. Measure 14 starts with a trill in the right hand. The right hand has a melodic line, and the left hand features a triplet accompaniment. Dynamics include *f* (forte) in measure 15 and *p* (piano) in measure 16.

Measures 19-23. Measure 19 begins with a trill in the right hand. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo) in measure 21 and *(p)* (piano) in measure 22.

Measures 24-26. Measure 24 starts with a trill in the right hand. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo) in measure 24.

Measures 27-30. Measure 27 begins with a trill in the right hand. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *p* (piano) in measure 27, *dimin.* (diminuendo) in measure 29, and *cresc.* (crescendo) in measure 30.

34

p dolce

cresc.

p

36

cresc.

p

pp

cresc.

40

sf

decresc.

43

p

cresc.

sf

49

p

cresc.

tr

52

54

Measures 54-55. Treble clef: Measure 54 has a half note G4 with a fermata and a half note A4. Measure 55 has a half note Bb4 with a fermata. Bass clef: Measure 54 has a continuous eighth-note pattern. Measure 55 has a half note G3 with a fermata, marked *sf*.

56

Measures 56-57. Treble clef: Measure 56 has a half note G4 with a fermata. Measure 57 has a half note A4 with a fermata, marked *f*. Bass clef: Measure 56 has a continuous eighth-note pattern. Measure 57 has a half note G3 with a fermata, marked *sf*.

58

Measures 58-60. Treble clef: Measure 58 has a half note G4 with a fermata, marked *p*. Measure 59 has a half note A4 with a fermata. Measure 60 has a half note Bb4 with a fermata. Bass clef: Measure 58 has a continuous eighth-note pattern. Measure 59 has a half note G3 with a fermata. Measure 60 has a half note A3 with a fermata.

61

Measures 61-65. Treble clef: Measure 61 has a half note G4 with a fermata. Measure 62 has a half note A4 with a fermata. Measure 63 has a half note Bb4 with a fermata. Measure 64 has a half note C5 with a fermata. Measure 65 has a half note D5 with a fermata. Bass clef: Measure 61 has a continuous eighth-note pattern. Measure 62 has a half note G3 with a fermata. Measure 63 has a half note A3 with a fermata. Measure 64 has a half note Bb3 with a fermata. Measure 65 has a half note C4 with a fermata, marked *cresc.* and *p*.

66

Measures 66-70. Treble clef: Measure 66 has a half note G4 with a fermata, marked *cresc.*. Measure 67 has a half note A4 with a fermata. Measure 68 has a half note Bb4 with a fermata. Measure 69 has a half note C5 with a fermata. Measure 70 has a half note D5 with a fermata, marked *f*. Bass clef: Measure 66 has a continuous eighth-note pattern. Measure 67 has a half note G3 with a fermata. Measure 68 has a half note A3 with a fermata. Measure 69 has a half note Bb3 with a fermata. Measure 70 has a half note C4 with a fermata.

69

Measures 69-73. Treble clef: Measure 69 has a half note G4 with a fermata, marked *p*. Measure 70 has a half note A4 with a fermata. Measure 71 has a half note Bb4 with a fermata. Measure 72 has a half note C5 with a fermata. Measure 73 has a half note D5 with a fermata, marked *cresc.*. Bass clef: Measure 69 has a continuous eighth-note pattern. Measure 70 has a half note G3 with a fermata. Measure 71 has a half note A3 with a fermata. Measure 72 has a half note Bb3 with a fermata. Measure 73 has a half note C4 with a fermata, marked *decresc.*

73

(p dolce)

cresc.

p

78

cresc.

p

pp

cresc.

83

sf

cresc.

p

sf

87

p

cresc.

sf

91

cresc.

sf

sf

sf

p

98

tr

tr

cresc. p

p

Allegretto

p

6

cresc. *dim.*

12

p cresc. f p cresc.

19

dim. p cresc. f sf p cresc.

26

f sf p cresc. f

32

39

46

53

60

67

74

81

88

sf *dim.* *p* *f* *cresc.* *p* *cresc.* *sf* *cresc.*

*) In Originalausgabe und Frühdrucken *p* schon auf Eins (vgl. jedoch T. 301).

*) In original edition and early editions, *p* is found already on first beat (however, see m. 301).

*) Dans l'édition originale et les premières éditions, *p* déjà sur le 1^{er} temps (voir cependant mes. 301).

95

First system of music (measures 95-100). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

101

Second system of music (measures 101-106). The right hand continues the melodic development. The left hand maintains the accompaniment. A piano (*p*) dynamic is indicated.

107

Third system of music (measures 107-112). The right hand has a more active melodic line. The left hand accompaniment is consistent. A forte (*f*) dynamic is marked.

113

Fourth system of music (measures 113-118). The right hand features a series of eighth-note chords. The left hand accompaniment continues.

119

Fifth system of music (measures 119-124). The right hand has a melodic line with slurs. The left hand accompaniment is consistent.

125

Sixth system of music (measures 125-130). The right hand features a melodic line with slurs. The left hand accompaniment continues.

131

Measures 131-136: The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats.

137

Measures 137-142: Continuation of the eighth-note accompaniment in the left hand and the melodic line in the right hand. The key signature remains two flats.

143

Measures 143-148: The right hand's melodic line continues with eighth-note patterns. A *ff* (fortissimo) dynamic marking appears in measure 148. The key signature remains two flats.

149

Measures 149-154: The right hand's melodic line continues. A *p* (piano) dynamic marking appears in measure 150. The key signature remains two flats.

155

Measures 155-160: The right hand's melodic line continues. A *cresc.* (crescendo) dynamic marking appears in measure 157. The key signature remains two flats.

161

Measures 161-166: The right hand's melodic line continues. The key signature changes to one flat in measure 165. The left hand's accompaniment remains consistent.

(167)

(173)

(179)

(185)

(191)

(198)

*) In der (ziemlich unzuverlässigen) Originalausgabe steht hier e¹ (ohne b); in Frühdrucken d¹.

*) Here the (rather inaccurate) original edition has e¹ (without b); early editions give d¹.

*) Dans l'édition originale (assez inexacte) se trouve ici mi¹ (sans b); dans les premières éditions ré¹.

205

Measures 205-211. Treble clef, key signature of two flats. Measure 205 starts with a forte (*sf*) dynamic. Measures 206-210 continue with a forte (*sf*) dynamic. Measure 211 ends with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth-note runs with various accidentals.

212

Measures 212-217. Treble clef, key signature of two flats. Measure 212 starts with a *dimin.* (diminuendo) marking. Measures 213-214 continue with a *pp* (pianissimo) dynamic. Measures 215-217 continue with a *p* (piano) dynamic. The melody features eighth-note runs and rests.

218

Measures 218-223. Treble clef, key signature of two flats. Measures 218-222 continue with a *p* (piano) dynamic. Measure 223 ends with a *cresc.* (crescendo) marking. The melody consists of eighth-note runs with various accidentals.

224

Measures 224-229. Treble clef, key signature of two flats. Measure 224 starts with a *decresc.* (decrescendo) marking. Measures 225-226 continue with a *p* (piano) dynamic. Measures 227-228 continue with a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 229 ends with a *f* (forte) dynamic. The melody features eighth-note runs and rests.

230

Measures 230-235. Treble clef, key signature of two flats. Measure 230 starts with a *p* (piano) dynamic. Measures 231-232 continue with a *cresc.* (crescendo) marking. Measures 233-234 continue with a *p* (piano) dynamic. Measure 235 ends with a *p* (piano) dynamic. The melody consists of eighth-note runs with various accidentals.

236

Measures 236-241. Treble clef, key signature of two flats. Measure 236 starts with a *cresc.* (crescendo) marking. Measures 237-238 continue with a *p* (piano) dynamic. Measures 239-240 continue with a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 241 ends with a *p* (piano) dynamic. The melody features eighth-note runs and rests.

(243)

Measures 243-248. The music is in B-flat major (two flats). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamics include *f* (forte) at the beginning and *sf* (sforzando) at the end of the system.

(249)

Measures 249-255. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the accompaniment. A *sf* (sforzando) dynamic is marked at the end of measure 255.

(256)

Measures 256-261. The melodic line in the right hand shows some chromatic movement. The left hand accompaniment remains consistent.

(262)

Measures 262-268. The right hand features a more active melodic line with sixteenth notes. The left hand accompaniment includes some chromatic movement. A *sf* (sforzando) dynamic is marked at the beginning of measure 262.

(269)

Measures 269-274. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a more active accompaniment with sixteenth notes. A *f* (forte) dynamic is marked at the beginning of measure 270.

(275)

Measures 275-280. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a more active accompaniment with sixteenth notes. Dynamics include *sf* (sforzando) at the beginning, *decresc.* (decrescendo) in measure 276, *p* (piano) in measure 277, and *f* (forte) in measure 279.

282

282 283 284 285 286 287 288

sf *dim.* *p* *cresc.*

This system contains measures 282 through 288. The right hand features a melodic line with various articulations and dynamics, including *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

289

289 290 291 292 293 294 295

f *p*

This system contains measures 289 through 295. The right hand continues the melodic development with a *f* (forte) dynamic in measure 291, followed by a *p* (piano) dynamic in measure 295. The left hand maintains the eighth-note accompaniment.

296

296 297 298 299 300 301 302

cresc. *p*

This system contains measures 296 through 302. The right hand shows a *cresc.* (crescendo) in measure 299 and a *p* (piano) dynamic in measure 301. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

303

303 304 305 306 307 308 309

(cresc.)

This system contains measures 303 through 309. The right hand features a *(cresc.)* (crescendo) in measure 305. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

310

310 311 312 313 314 315 316

sf *sf*

This system contains measures 310 through 316. The right hand has a melodic line with a *sf* (sforzando) dynamic in measure 315. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

317

317 318 319 320 321 322 323

sf *(p)*

This system contains measures 317 through 323. The right hand has a melodic line with a *sf* (sforzando) dynamic in measure 317. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

323

329

335

341

348

355

*) In Originalausgabe und Frühdrucken f^2 ; vgl. aber die entsprechenden Stellen T. 97 f., 105 f. und 325 f.

*) In original edition and early editions f^2 ; but see the analogous passages mm. 97 f., 105 f. and 325 f.

*) Dans l'édition originale et les premières éditions, fa^2 ; mais voir endroits analogues mes. 97 s., 105 s. et 325 s.

362

362

p *cresc.* *f* *p* *cresc.*

This system contains measures 362 to 367. It features a piano introduction with a treble and bass staff. The bass staff has a melodic line with slurs and ties, while the treble staff has a more complex, arpeggiated texture. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), forte (*f*), and piano (*p*) again.

368

368

dim. *p* *cresc.* *f* *sf*

This system contains measures 368 to 373. The piano continues with similar textures. Measure 368 starts with a decrescendo (*dim.*). Measure 373 ends with a sforzando (*sf*) dynamic.

374

374

p *cresc.* *f* *sf* *p* *cresc.*

This system contains measures 374 to 379. The piano part has a more active role in measures 374-375. Measure 379 ends with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking.

380

380

ff *p*

This system contains measures 380 to 385. Measure 380 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 385 ends with a piano (*p*) dynamic.

386

386

This system contains measures 386 to 392. The piano part continues with a steady, rhythmic accompaniment. The treble staff has a more complex, arpeggiated texture.

393

393

cresc. *p*

This system contains measures 393 to 398. Measure 393 starts with a crescendo (*cresc.*). Measure 398 ends with a piano (*p*) dynamic.