

Juan Jesús Doreste Aguilar

Beethoven

Conciertos para piano y orquesta

*Incluye
guías de
audición*



Beethoven

Sus cinco conciertos para piano y orquesta

Introducción, preparación a su escucha y guías de audición

Juan Jesús Doreste Aguilar

Segunda edición: noviembre 2024

Para el texto de este libro:

Copyright © 1996 - 2024 por Juan Jesús Doreste Aguilar

Maquetación, ilustraciones y fragmentos musicales, por Juan Jesús Doreste Aguilar

Edición especial cedida a la Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria para uso no comercial vinculado a sus abonos 8 y 9 de la temporada 2024-2025 (28 y 29 de noviembre de 2024).

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida en ninguna forma sin el permiso por escrito del autor, excepto como lo permite la ley de derechos de autor de cada país.

Dado su carácter educativo y no comercial, no obstante, puede usarse de forma parcial o íntegra en todo centro de educación musical, tanto público como privado, siempre y cuando sea de manera gratuita.

Sobre las guías de audición:

Encontrará cuatro columnas de información.

En la primera, figura un número que identifica el fragmento que se comenta.

En la segunda, está el tiempo (minutos y segundos) en que comienza el fragmento comentado.

En la tercera, el número de compás, para quienes sepan leer música y dispongan de la partitura.

En la cuarta, y más amplia, el texto que indica qué ocurre en dicho fragmento, y cuestiones relevantes a las que puede prestar atención.

Fuera de ellas, y en fuente resaltada, irán los bloques o secciones dentro de cada movimiento.





L. v. Beethoven (1770-1827)

Los conciertos para piano y orquesta de L. v. Beethoven

Los cinco conciertos para piano y orquesta de Beethoven representan un hito en la historia de la música clásica, al igual que sus sinfonías, cuartetos y sonatas.

Cada uno de estos conciertos encapsula la evolución creativa del compositor, sentando las bases para el desarrollo del concierto romántico y dejando una huella indeleble en la posteridad. Aunque fueron solo cinco, la intensidad, la originalidad y la capacidad de Beethoven para reimaginar la relación entre el piano y la orquesta los convierten en referentes inigualables.

Estos conciertos fueron compuestos a lo largo de catorce años, entre 1795 y 1809, un periodo relativamente corto pero muy significativos en la evolución continua de las cualidades creativas de Beethoven. Cada uno de ellos refleja una etapa distinta en su desarrollo artístico, desde la influencia temprana de Mozart hasta el completo dominio de su propia voz, cada vez más libre y poderosa.

Beethoven combina en estos conciertos la herencia de sus predecesores, los gustos del público de la época y una originalidad creciente que redefine el género, abriendo nuevas posibilidades expresivas y técnicas. Su enfoque visionario no solo fue haciendo uso de los avances técnicos del instrumento (el de la época de Beethoven no era todavía el piano moderno que conocemos, y década a década del final del siglo XVIII e inicios del XIX iba evolucionando, ampliando su tesitura y mejorando su mecánica), sino que también estableció nuevas formas de

interacción entre el piano y la orquesta, creando un lenguaje musical que seguiría inspirando a los compositores románticos durante décadas.

Conciertos nº 2 y nº 1: la influencia mozartiana

Los dos primeros conciertos, el *nº 2 en Si bemol mayor, op. 19*, y el *nº 1 en Do mayor, op. 15*, están claramente ligados a la influencia de Mozart y a los gustos musicales de la Viena de finales del siglo XVIII. Estas obras, aunque menos personales que las que vendrían después, fueron concebidas como vehículos de lucimiento para Beethoven, que buscaba conquistar al público vienés —que mostraba un claro favor hacia el concierto y las variaciones pianísticas— y establecerse como virtuoso del piano en la «capital de la música». En estos conciertos se puede apreciar la habilidad de Beethoven para adaptar la estructura clásica a sus necesidades interpretativas, fusionando el brillo técnico con el encanto melódico característico de la época.

Estas dos primeras obras se destacan por su carácter brillante y virtuosístico, pensado para impresionar al público y mostrar la habilidad técnica del solista. Sin embargo, bajo la influencia de Mozart, Beethoven comenzaba a integrar un diálogo más complejo entre el piano y la orquesta, aunque aún de manera más superficial que en sus trabajos posteriores. Las dinámicas de estos conciertos muestran a un Beethoven en proceso de maduración, que empezaba a buscar algo más que la simple exhibición de destreza técnica. Ambas obras preceden a su *Primera Sinfonía* y contienen, según la mayoría de los estudiosos, los dos movimientos lentos mejor escritos por Beethoven hasta ese momento, anticipando la profundidad emocional que caracterizaría a sus composiciones futuras. El público de la época quedaba fascinado con el equilibrio entre el virtuosismo y la belleza lírica, algo que iría marcando el sello de Beethoven de sus obras posteriores.

Curiosamente, el *concierto n.º 2* fue el primero en ser compuesto, y se supone que Beethoven ya llevaba consigo una versión temprana del mismo cuando se trasladó a Viena en 1792. No obstante, los estudiosos coinciden en que fue una primera versión del *concierto n.º 1 en Do mayor* el que se interpretó antes en Viena, el 29 de marzo de 1795, siendo estrenado una versión revisada del *n.º 2*

meses más tarde. Ambos conciertos pasaron por varias revisiones hasta ser publicados en 1801: en marzo el *Concierto en Do Mayor* (que pasó así a figurar como *n.º 1*) y en diciembre el *Concierto en Si bemol mayor*, que quedó definitivamente como el *n.º 2*). Este marco temporal entre la composición, la revisión y la publicación, demuestra la búsqueda constante de Beethoven por alcanzar la perfección en sus composiciones.

Concierto n.º 3: un salto hacia adelante

El *Concierto n.º 3 en Do menor, op. 37*, marca un punto de inflexión significativo en la obra concertante de Beethoven. Compuesto entre 1800 y 1802, de manera casi paralela a la *Segunda Sinfonía*, este concierto tiene un papel similar al de la *Sinfonía «Heroica»* en su corpus sinfónico: establece un antes y un después. Beethoven ya no se conforma con la influencia mozartiana; aquí se sumerge en una expresión más profunda y personal, integrando plenamente al piano y a la orquesta en un diálogo más igualitario y dramático. Se puede sentir en cada nota la intensidad de su alma creativa, que buscaba romper con las convenciones y explorar nuevas dimensiones musicales.

Este concierto, en tonalidad menor, revela un carácter más intenso y emocional. Beethoven comienza a alejarse de la tradición de que el piano actúe como protagonista principal frente a una orquesta que lo acompaña. En cambio, en el *Concierto n.º 3*, el piano y la orquesta presentan un diálogo equilibrado, con el piano entrando con el mismo tema que la orquesta ha presentado inicialmente, en una especie de desafío que define el nuevo lenguaje de lucha dialéctica entre solista y orquesta. La atmósfera dramática y el uso de la tonalidad menor hacen de este concierto una de las piezas más impactantes y expresivas del ciclo. La manera en que el piano responde a la orquesta, a veces con furia y otras con un lirismo conmovedor, marca la evolución de Beethoven hacia un estilo más complejo y personal.

Este concierto también refleja el cambio en la visión de Beethoven sobre la función de la relación entre el piano y la orquesta. Aquí, el piano ya no es un mero vehículo para el virtuosismo; es un igual a la orquesta, un contrincante en un debate musical que fascina por su riqueza expresiva. La estructura del tercer con-

cierto, su color orquestal, y la profundidad emocional con la que Beethoven imprime cada movimiento, lo convierten en una obra bisagra que influenció profundamente el desarrollo tanto de sus futuros conciertos como del concierto romántico en general.

Concierto n.º 4: innovación y lirismo

El Concierto n.º 4 en Sol mayor, op. 58, es quizás la obra más innovadora de los cinco. Compuesto en paralelo con las sonatas «*Waldstein*» y «*Appassionata*», así como con los *Cuartetos Razumovsky* y la *Cuarta Sinfonía*, este concierto destaca por su carácter íntimo y poético. Beethoven se aleja aquí de la atmósfera de confrontación para adoptar un enfoque más lírico, en el que el piano asume un papel casi narrativo, comentando y embelleciendo el discurso musical. Esta obra muestra a un Beethoven que ya no busca solo la brillantez y el poder, sino la profundidad y la introspección.

Una de las características más notables de este concierto es su apertura, en la que el piano comienza solo, algo inusual para la época. Este recurso aporta una atmósfera única, donde el piano parece iniciar un monólogo que luego se convierte en diálogo con la orquesta. El segundo movimiento, de un lirismo conmovedor, presenta un diálogo casi teatral entre el piano y la orquesta, donde la dulzura del piano parece aplacar las respuestas vehementes de la orquesta, logrando una atmósfera de auténtica poesía musical. Este movimiento es a menudo interpretado como un diálogo entre Orfeo y las Furias, lo que añade un matiz mitológico a su ya rica narrativa emocional, reforzando la imagen del piano como un intermediario apaciguador entre el caos y la armonía.

El *Concierto n.º 4* es considerado por muchos como el más personal de Beethoven, una obra donde se revela su faceta más poética y sensible. Los contrastes entre la tranquilidad del piano y la intensidad de la orquesta se desarrollan en un equilibrio perfecto, logrando una atmósfera de calma y contemplación que contrasta con los elementos más heroicos y extrovertidos de los otros conciertos. La forma en que Beethoven utiliza el registro del piano, las dinámicas y la interacción con la orquesta crean una atmósfera tan etérea que el oyente se ve transportado a un espacio emocional único.

Concierto n.º 5: la grandeza del «Emperador»

El *Concierto n.º 5 en Mi bemol mayor, op. 73*, denominado a posteriori como «*Emperador*», es la culminación del ciclo, una obra feliz en resultados artísticos, y una de las obras más grandiosas de Beethoven. Compuesto durante los difíciles años de las guerras napoleónicas, este concierto refleja la monumentalidad y el espíritu triunfal de la época. A diferencia de los conciertos anteriores, el «Emperador» tiene un carácter más extrovertido y heroico, y su estructura destaca por el equilibrio y la coherencia entre el solista y la orquesta.

Escrito en el periodo de las guerras napoleónicas, refleja el clima guerrero de un tiempo en donde a partir de su propia, y algo posterior, *La victoria de Wellington*, hay que contar con obras tales como el *Concierto Militar* de Dussek, el *Gran Concert militaire* de Woelf, el final del *Concierto n.º 3* y el *Gran Concierto militar con coros* de Steibelt o *L'incendie par l'orage* de Field.

Creado en el año de la *Sexta sinfonía*, el *Cuarteto de «Las Arpas»* y la *Fantasia para piano, coro y orquesta*, Beethoven continúa la integración sinfónica del discurso entre solista y orquesta en una pieza mucho más extrovertida y brillante que el precedente *op. 58*. En el aspecto formal, hay que citar enseguida el famoso comienzo de la obra, en el que el solista se ve obligado a abordar una *cadenza* de gran bravura técnica ante los acordes increpantes del *tutti* de la orquesta, para callar posteriormente ante la tradicional exposición orquestal.

A pesar de ese vínculo con su época, el *Concierto n.º 5* logra momentos de gran lirismo y sensibilidad, especialmente en el segundo movimiento, que contrasta con la majestuosidad de los movimientos externos. Este movimiento lento es uno de los más bellos escritos por Beethoven, un oasis de serenidad y belleza lírica que aporta un respiro antes del enérgico y triunfante rondó final. Es notable que este fuera el único concierto que Beethoven sabía que no podría interpretar él mismo, enfrentándotela ya las limitaciones físicas de su propia sordera, lo cual agrega una capa adicional de profundidad y emoción a este concierto.

El «Emperador» representa la apoteosis de la forma concertante en la época de Beethoven. Cada uno de sus movimientos está concebido de manera magistral, y la relación entre solista y orquesta alcanza un nivel de integración que redefine el género. La combinación de brillantez técnica, poder orquestal y lirismo hace

de este concierto un verdadero monumento musical que aún hoy en día inspira y desafía tanto a intérpretes como a oyentes.

Conclusión

Los cinco conciertos para piano y orquesta de Beethoven son un reflejo del crecimiento artístico y personal del compositor. Desde la influencia mozartiana de sus primeros conciertos hasta la majestuosidad y lirismo del «Emperador», Beethoven no solo evolucionó como creador, sino que transformó el género del concierto para piano para las generaciones venideras. Cada una de estas obras muestra un aspecto diferente de su genio, ya sea la brillantez técnica, el dramatismo emocional o la capacidad de innovación sin igual. Estos conciertos no solo marcaron un antes y un después en la historia de la música, sino que siguen siendo un punto de referencia imprescindible para entender el desarrollo del concierto clásico al concierto romántico y la relación entre el solista y la orquesta en el repertorio del siglo XIX y XX

La evolución que se percibe en estos conciertos también nos permite apreciar la lucha interna de Beethoven, su deseo de romper con las formas establecidas y su constante búsqueda de una voz única y personal. A través de estos conciertos, Beethoven no solo redefine el papel del solista frente a la orquesta, sino que lleva el concepto del concierto a nuevas alturas de expresión emocional y cohesión estructural.

Hoy en día, estas obras siguen resonando profundamente, recordándonos el poder del arte para trascender las limitaciones personales y comunicar la esencia del espíritu humano. Cada concierto, con sus características únicas, es un testimonio de la pasión inquebrantable de Beethoven por la innovación y el arte, convirtiéndolos en piedras angulares del repertorio pianístico y orquestal.



Concierto para piano y orquesta n.º 2 en si bemol mayor, op. 19

Preparación a la audición del Op. 19 en Si bemol mayor

El *Concierto para piano y orquesta n.º 2, Op. 19 en Si bemol mayor* de Beethoven se caracteriza por el uso de una orquesta relativamente reducida: la cuerda, la madera, con solo una flauta, dos oboes y dos fagotes y, en los metales, únicamente encontramos dos trompas y, cosa notable, no se emplea timbal ni instrumento de percusión alguno.

A lo largo del tiempo, este concierto experimentó varias modificaciones. Aunque se supone que ya tenía buena parte de su concepcionista al llegar a Viena en 1792, no es hasta 1795 que tiene una primera versión completa del mismo que interpreta en público. Hasta la edición publicada de 1801, la transformación más destacada fue la sustitución completa del tercer movimiento original, que era más largo y claramente influido por la estética de Mozart. Esta versión inicial, conocida hoy en día como *Rondó para Piano y Orquesta en Si bemol mayor (WoO 6)*, es una pieza que rara vez se interpreta o graba.

Las duraciones indicadas en esta guía de audición para todos los conciertos corresponden a la grabación en directo de Maurizio Pollini junto a la Orquesta Filarmónica de Berlín (Berliner Philharmoniker) bajo la dirección de Claudio Abbado, lanzada por Deutsche Grammophon. No obstante, los tiempos de ejecución son bastante similares a los de otras versiones disponibles. Afortunadamente, no faltan grabaciones magníficas integrales por muchos de los grandes pianistas, directores y orquestas, que abarcan desde Arthur Schnabel, Wilhelm Kempff,

Claudio Arrau o Rudolf Serkin, a Daniel Barenboim, Vladimir Ashkenazy, Alfred Brendel, Rudolf Buchbinder, Mitsuko Uchida, Krystian Zimerman o Lars Vogt.

Primer Movimiento

- **Tempo:** Allegro con brio.
- **Tonalidad:** Si bemol mayor.
- **C.:** 4/4.
- **Duración** aproximada: entre 13:30 y 14:30.
- **Forma:** Sonata con doble exposición (orquestal y con solista).

El **primer movimiento** se abre con el **Tema A**, que encierra en sí mismo una característica esencial de todo primer movimiento de concierto en forma de sonata: el contraste de caracteres. Este **tema** se compone de dos elementos breves que se presentan sucesivamente dos veces. El **Elemento A**, basado en las notas del acorde de tónica, es incisivo y rítmico, reflejando fuerza y carácter. En cambio, el **Elemento B** es lírico, calmo y sus notas se desplazan en su mayoría por grados conjuntos. Esta dualidad entre elementos contrastantes se convierte en una constante a lo largo de todo el primer movimiento.

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Concerto No. 2, Op. 19. The score is in G-flat major (one flat) and 4/4 time. It consists of two staves of music. The first staff contains 'Elemento A (I)' (measures 1-4) and 'Elemento B (V7)' (measures 5-8). The second staff contains 'Elemento A (V)' (measures 9-12) and 'Elemento B (I)' (measures 13-16). Dynamics are marked 'f' (forte) for Elemento A and 'p' (piano) for Elemento B. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with some slurs and accents.

Esta dualidad permite que, durante el desarrollo del movimiento, Beethoven utilice de manera separada y diferenciada ambos elementos, especialmente como fórmulas de acompañamiento. Un ejemplo extremo es el uso de ambos elementos tanto en la sección de desarrollo como en la *cadenza*, compuesta por el propio Beethoven, en las que no utiliza ninguno de los **Temas B**, al ofrecerle estos del elementos del Tema A suficiente juego y contraste.

El **Tema A** en su forma completa solo se escucha al inicio de la exposición orquestal (punto 1) y al inicio de la reexposición (punto 18.1), en ambos casos interpretados únicamente por la orquesta completa (tutti).

El **Elemento A** se utiliza de forma aislada en los puntos 2.1, 2.3 (en este punto también se le superpone el Elemento B) y 4 de la exposición orquestal; en los puntos 9 y 13 de la exposición con el solista y, en el desarrollo solo en su final, en el punto 17.3. También reaparece en los puntos 19.1 y 22.4 de la reexposición.

El **Elemento B**, de manera aislada, se escucha en los puntos 2.3, 3.1, 3.2 y 6 de la exposición orquestal; y solo en el punto 13 dentro de la exposición con el solista (que es el equivalente al punto 6 de la exposición orquestal). Durante el desarrollo, Beethoven da una gran relevancia a este elemento, que aparece en los puntos 15.1, 16.1 y 17.1. Por contra, en la reexposición, no lo utiliza de manera aislada en ningún momento.

El **Tema A'** sigue la línea lírica del Elemento B. Su aporte principal es la introducción de cierto cromatismo melódico, ya que el Tema A original está construido solo con notas diatónicas de la tonalidad.



Este **Tema A'** tiene un carácter secundario y se utiliza en esencia para mediar entre el Tema A y su repetición, creando algo así como una «zona A ampliada» (A-A'-elemento A del Tema A) al inicio de la exposición (puntos 1-2.1) y la reexposición (18.1-19.1).

Beethoven también utiliza el **inicio del Tema A'** combinado con el Elemento B del Tema A en las *codettas*, o pequeñas *codas*, tanto de la exposición orquestal (punto 6) como de la exposición con solista (punto 13).

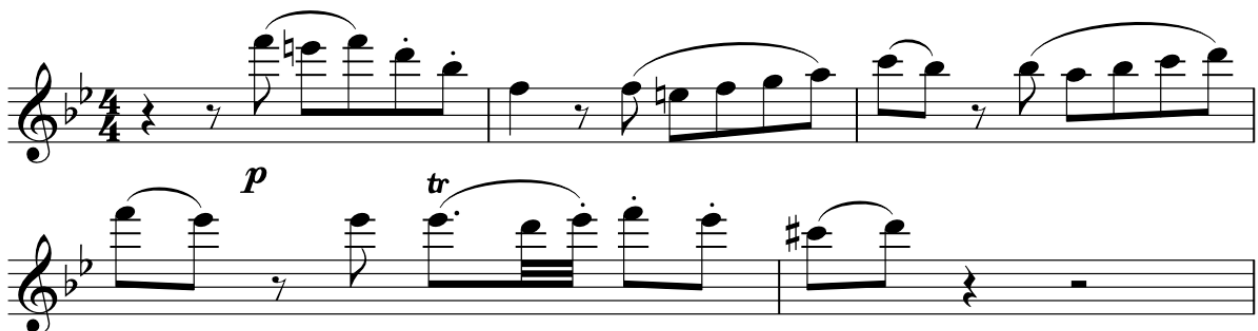
En el puente (transición musical entre los temas A y los temas B), además de desarrollar los elementos del Tema A (principalmente el Elemento A), aparece un

nuevo elemento de puente, caracterizado por una nota larga y acentuada que desciende un semitono seguida de un diseño descendente por grados de terceras, todo ello combinado con una repetición rítmica de notas (posiblemente una variante rítmica del inicio del Tema A').

Cabe destacar que, gracias a la dualidad mencionada de los dos elementos del Tema A, **durante la exposición orquestal no aparece ninguno de los Temas B** propiamente dichos. En su lugar, Beethoven emplea —de forma «engañosa» como supuesto Tema B— una variación del Elemento B del Tema A, que desarrolla ampliamente en los puntos 3.1 y 3.2, haciendo de transición entre la parte inicial y la final de la exposición orquestal, ambas dominadas por el Tema A y su primer elemento.

Para acceder a esta zona central, que tiene un «color» a Tema B, Beethoven usa un truco de autentico toque de genio: toda la orquesta repite la nota do en *fortissimo* y al unísono tres veces, seguida de una breve pausa, y luego repite en *pianissimo* la nota re bemol, cambiando así por completo la ambientación tonal (punto 2.4). Este mismo recurso se emplea de nuevo en el punto 15.2, casi al inicio del desarrollo.

El piano entra con un tema completamente nuevo, y que nunca escucharemos por la orquesta. Este es el **Tema de entrada del piano** (punto 7), que también se repite al inicio del desarrollo (punto 14). Este tema tiene elementos claramente relacionados con el Elemento B del Tema A.



The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The top staff begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4, all beamed together. This is followed by a quarter rest, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3, all beamed together. The bottom staff begins with a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4, all beamed together. This is followed by a quarter rest, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3, all beamed together. The notation includes dynamics *p* and *tr* (trill) and various articulation marks.

Sin embargo, este tema del piano tiene una pequeña preparación en los violines, que aparece casi imperceptible —subliminal— en el nexo de unión entre dos procesos realizados en el punto 2.3 de la exposición orquestal (C. 34), ya que a partir de su tercera nota es idéntico al inicio del Tema de entrada del piano.

El **Tema B1**, por otro lado, contrasta tonalmente (presentándose en la dominante, Fa mayor) y también en carácter, aunque este contraste se da en realidad solo con el Elemento A del Tema A. Se trata de una frase sencilla de ocho compases dividida en dos semifrases de cuatro, y es interpretada tanto por el tutti como por el piano.



Aparece en el punto 10 de la exposición con solista, y nuevamente en el punto 20 de la reexposición, lo cual indica que Beethoven no utiliza este tema ni como material de desarrollo ni como enfrentamiento contrastante al Tema A.

Finalmente, el **Tema B2** comienza en Re bemol mayor (la tonalidad alcanzada en el punto 2.4 del puente de la exposición orquestal y en el punto 15.2 del desarrollo). Este tema tiene un carácter modulante que termina en Fa mayor, la dominante de Si bemol mayor.



Se presenta tanto en la exposición con solista como en la reexposición, tras el Tema B1 (puntos 11 y 21, respectivamente), y es interpretado únicamente por el piano. Beethoven utiliza la «cabeza» de este tema como material de desarrollo y acompañamiento en los puntos 12.1 y 22.1.

Segundo Movimiento

- **Tempo:** Adagio.
- **Tonalidad:** Mi bemol mayor.
- **C.:** 3/4.
- **Duración** aproximada: Entre 07:41 y 10:23, según versiones.
- **Forma:** Sonata sin desarrollo.

El **Tema A** se compone de dos partes, y se presenta con una repetición variada de la primera tras la exposición completa del tema (AA'A).

La primera parte, interpretada inicialmente por la sección de cuerdas, tiene un carácter sereno y expresivo.

The image shows the first part of Theme A, consisting of two staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a fermata over the second measure. The second staff continues the melody with dynamics *sf*, *sf*, *ff*, and *fp*. The music is in 3/4 time and the key signature has two flats.

Por su parte, la segunda parte del tema, menos estática pero con menor peso melódico, la presentan los violines, acompañados de forma rica y matizada por el resto de la orquesta.

The image shows the second part of Theme A, consisting of two staves of music. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with a fermata over the second measure. The second staff continues the melody with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, *ff*, and *pp*. The music is in 3/4 time and the key signature has two flats.

Para su audición, no es necesario añadir más detalles. Basta con seguir la guía de audición que encontrará poco más adelante, para disfrutar de las sutilezas de este movimiento.

Tercer Movimiento

- **Tempo:** Rondó. Molto Allegro.
- **Tonalidad:** Si bemol mayor.
- **C.:** 6/8.
- **Forma:** Rondó-sonata con dos coplas distintas.
- **Duración** aproximada: de 05:54 a 06:10.

Este movimiento tiene una estructura compleja, que combina elementos del rondó y de la sonata. La Exposición se compone del primer estribillo, la primera copla (B) y el segundo estribillo. La Reexposición incluye la segunda copla (C), que equivale al desarrollo, el tercer estribillo, la tercera copla (B') y finaliza con el cuarto estribillo a modo de coda.

El **Tema A** es alegre y juguetón, con acentos marcados en las fracciones débiles del C., lo cual le da un carácter muy dinámico y ligero.



The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of four measures, with dynamic markings 'sf' (sforzando) appearing in the first and third measures. The second system consists of five measures, ending with a fermata. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (Si bemol mayor), and a 6/8 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

Este tema se escucha en cada uno de los estribillos del rondó:

- En el **primer estribillo (A)**, aparece en los puntos 1.1 (interpretado por el piano), 1.2 (por el tutti orquestal) y en 1.3, donde se presenta una pequeña coda del tema.
- En el **segundo estribillo (A1)**, se presenta en el punto 5.1, seguido de una coda un poco más larga en el punto 5.2.

- En el **tercer estribillo** (A2), se escucha en los puntos 7.1 y 7.2, prácticamente idéntico al primer estribillo.
- Finalmente, el aspecto más interesante y novedoso de este rondó es el uso del Tema A en el **cuarto estribillo** o **Coda** (A3). En el punto 11.1, Beethoven introduce una «falsa» entrada del tema en el piano en Sol mayor, eliminando el característico acento a contratiempo. Tras un breve enlace con la intervención de la orquesta, el tema se escucha por el tutti en el punto 11.2. Además, la coda del tema en el punto 11.3 es destacable por la participación del piano, que menciona en cierto momento el ritmo inicial del Tema B.

El **Tema B** no es muy distinto del Tema A. La principal diferencia entre ambos radica en el cambio de sus acentos (en el Tema A, es corchea-negra, mientras que en el Tema B, es negra-corchea). Esta similitud ayuda a mantener una uniformidad de carácter a lo largo del movimiento.

El **Tema B'** conserva el ritmo básico del Tema B, representándolo como una variante del mismo. Además, continúa con una estructura de «pregunta y respuesta» entre el tutti y el piano, lo cual actúa como un nexo entre el Tema B y el Tema B', creando un desarrollo discursivo más amplio y cohesivo.

La presentación consecutiva de estos dos temas se realiza en los puntos 3 y 4.1 de la Copla B1, en la tonalidad de la dominante (Fa mayor), y en los puntos 9 y 10 de la Copla B2, en la tonalidad principal (Si bemol mayor).

El **Tema C**, protagonista de la Copla C (equivalente al desarrollo de la sonata), mantiene muchas similitudes rítmicas con el Tema A, lo cual asegura una coherencia estilística. Este tema consta de dos partes: el tema principal, interpretado siempre por el piano, y un breve apéndice más calmado a cargo de los vientos, al que luego se suman las cuerdas. Ambas partes se repiten dos veces en una especie de «secuencia». El Tema C se puede escuchar en los puntos 6.1 y 6.2.

The image displays a musical score for Tema C, consisting of two staves. The top staff is labeled "Piano" and the bottom staff is labeled "Viento". Both staves are in 6/8 time and the key signature has one flat (Bb). The Piano part begins with a series of eighth notes, marked with *sf* (sforzando) dynamics. The Viento part enters with a trill on a dotted quarter note, also marked with *sf*, and then continues with a melodic line. The two parts are connected by a long horizontal line, indicating they are part of a single sequence.

Guía de Audición

I. Allegro con brio

Exposición orquestal

- 1 00:00 C. 1 **Tema A.**
- 1.2 00:15 C. 9 **Tema A'.**
- 2.1 00:27 C. 16 Comienza la sección de transición o puente, engarzada perfectamente con el **Tema A** al utilizar su **elemento A** en un diálogo entre los primeros violines y los chelos con contrabajos.
- 2.2 00:39 C. 22 Introducción de un **nuevo elemento del puente.**
- 2.3 00:53 C. 31 Dos apariciones del **elemento A del Tema A** preceden a una breve alternancia (tres veces) de acordes entre la cuerda y el viento. Este proceso **se repite**, pero ahora el elemento A pasa a los vientos mientras los violines interpretan el **núcleo central del elemento B** (superponiendo ambos elementos).
- 2.4 01:06 C. 38 Modulación final: repetición en fortísimo y al unísono de la nota do, seguida de una breve pausa y luego una repetición en *pianissimo* de la nota re bemol.
- 3.1 01:14 C. 43 En la tonalidad de re bemol comienza una melodía con **aparición de Tema B**, aunque en realidad se deriva del **elemento B del Tema A**, y que es ampliamente desarrollada.
- 3.2 01:38 C. 57 *Crescendo* en forma de secuencia, todavía sobre el **elemento B del Tema A.**
- 4 01:48 C. 63 Regreso a la tonalidad de Si bemol: vuelta al **Tema A** en una versión similar a la del punto 1.3 (solo sobre el **elemento A**), pero tratado ahora como «secuencia».
- 5 02:08 C. 75 Fragmento de escasa relevancia melódica, pero muy incisiva en lo rítmico y que en lo armónico busca de asentar la dominante del tono principal (Fa).
- 6 02:25 C. 85 **Coda** basada en la **combinación del inicio del Tema A' con el elemento B del Tema A.** Se repite dos veces, primero en los violi-

nes y luego en la flauta, y se cierra con dos acordes de tónica en fortísimo.

Exposición con el solista

- 7 02:35 C. 90 **Tema de entrada del Piano.**
- 8 02:54 C. 102 Brevísimo *tutti* orquestal, en el que destaca la repetición rítmica de una nota, como ya sucediera en el Tema A' y en el punto 2.2, que enlaza el anterior tema de entrada con el...
- 9 03:00 C. 106 ...**Tema A** en la tonalidad principal y que marca, a su vez, el **comienzo del puente o transición** hacia el Tema B. Además de una presentación doble del Tema A se destacan **otras dos secciones** dentro del puente (03:13 C. 114 y 03:20 C. 119).
- 10 03:34 C. 127 **Tema B1** interpretado por el *tutti*. Lo repite el solista (03:49 C. 135) desarrollándolo brevemente sobre elementos de su Tema de entrada.
- 11 04:10 C. 149 **Tema B2** ejecutado por el solista en la tonalidad de re bemol, que nos lleva a la tonalidad de Fa (dominante de Si bemol).
- 12.1 04:25 C. 157 La cuerda acompaña rítmicamente las **escalas del solista** como preludio a un **pasaje de bravura** (04:31 C. 161) en el que se destaca la **cabeza de B2**, el ritmo semicorchea-negra y hasta los diseños interválicos del **nuevo elemento del puente**, todo ello con poca presencia de la orquesta.
- 12.2 04:51 C. 174 **Nuevo diseño rítmico**, más estático, que culmina en un juego de respuestas entre dos acordes en *fortissimo* por la orquesta y una breve célula en *piano* que el solista ya había utilizado justo antes de la entrada del Tema B1 en la orquesta.
- 12.3 05:08 C. 184 El solista continúa con **nuevos diseños**, buscando de nuevo el acorde de la dominante.
- 13 05:31 C. 198 *Tutti* a modo de **Coda** en el que Beethoven **combina el Tema A** en las violas, celos y contrabajos, **con una brillante melodía en los primeros violines**. Como en el final de la exposición orquestal, vuelve a utilizar los **elementos** de inicio de A' con el elemento B del Tema A **de la coda de la exposición orquestal**. (05:48 C. 208).

Desarrollo

- 14 05:58 C. 213 Entrada del solista con el **Tema de entrada del piano**, que en esta ocasión es mucho más moduladorio.
- 15.1 06:11 C. 223 Sobre arpeggios del piano, la cuerda presenta una **variante del elemento B del Tema A**.
- 15.2 06:20 C. 228 Repite el recurso utilizado en el punto 2.4, solo que esta vez los unísonos se hacen sobre Re y Mi bemol.
- 16.1 06:28 C. 232 Violines y flauta interpretan el **elemento B del Tema A**, que luego el piano asume y desarrolla.
- 16.2 06:51 C. 246 **Juego de respuestas** entre notas repetidas en el viento y arpeggios del piano, que continúa (07:03 C. 254) ligeramente modificado entre el piano y la cuerda, ganando cada vez más importancia las repeticiones rítmicas, creando un clímax cuya tensión disuelve el piano.
- 17.1 07:27 C. 269 La Cuerda evoca de nuevo el **elemento B del Tema A** mientras el solista superpone una línea de menor relevancia melódica.
- 17.2 07:37 C. 275 Con sonoridades tenues, el piano sigue con **ornamentaciones bastante mecánicas** con un apoyo mínimo de la orquesta.
- 17.3 07:47 C. 281 Como conclusión del desarrollo, la cuerda evoca de nuevo el **elemento A del Tema A** sobre los arpeggios graves del solista. Una rápida **escala ascendente** del piano desemboca directamente en la...

Reexposición

- 18.1 07:54 C. 285 **Tema A** por el tutti.
- 18.2 08:07 C. 293 **Tema A'** a cargo del solista, con un acompañamiento de la cuerda en el que se destaca la repetición de notas del inicio del propio Tema A'.
- 19.1 08:18 C. 300 Con un **aparente retorno a A** (en *pianissimo*, mientras el piano rellena con arpeggios) comienza la **sección de puente**.
- 19.2 08:31 C. 308 Un breve episodio, cambiando al *forte*, sobre acordes arpegiados del piano, es el segundo y último elemento del puente.
- 20 08:36 C. 312 **Tema B1** interpretado por el *tutti* y repetido por el solista (08:50, C. 320), seguido de un breve episodio de transición al...

- 21 09:13 C. 333 ... **Tema B2**, comenzando ahora en el tono de Sol bemol.
- 22.1 09:26 C. 341 Punto equivalente al 12.1 de la exposición del solista, partiendo ahora del tono de Si bemol.
- 22.2 09:53 C. 358 Idem al punto 12.2.
- 22.3 10:10 C. 368 Idem al punto 12.3.
- 22.4 10:35 C. 384 Aunque equivalente al punto 13, la melodía superpuesta al elemento A del Tema A es ahora más nerviosa y se basa en un ritmo reducido a la mitad de su valor del Tema A2. Beethoven utiliza tanto usando tanto el ritmo semicorchea-negra como síncopas bien marcadas para crear tensión, buscándo el gran acorde que se deja suspendido para que tenga lugar...
- 23 10:54 C. 394 ... La **cadencia del solista**. Salvo excepciones, casi todos los pianistas en la actualidad tocan la cadencia escrita por el propio Beethoven, que desarrolla los dos elementos del Tema A, aunque con predominio claro de su elemento A.
- 24 13:14 C. 395 Brevísima Coda a cargo del *tutti* sobre A¹.
- 25 13:26 C. 400 Final.

II. Adagio

Exposición

- 1.1 00:02 C. 1 Los primeros violines presentan la **primera parte del Tema A**.
- 1.2 00:39 C. 7 **Segunda parte del Tema A**. En la cadencia final, aparece el solista quien, con un breve pasaje a modo de escalas, introduce la exposición de la...
- 1.3 01:11 C. 13 ... **Primera parte del Tema A**, ahora interpretada por el piano.
- 2.1 01:37 C. 18 En lugar de escuchar la segunda parte del Tema A, se presenta una **variante ornamentada de la primera parte**, de nuevo a cargo del solista con acompañamiento de la cuerda. Esta variante podría considerarse como el inicio de la transición o puente al Tema B.
- 2.2 02:04 C. 23 Se establece por dos veces un diálogo entre el *tutti* y el solista sobre un material nuevo desarrollado por este último.

- 3 02:41 C. 31 El **Tema B**, aunque breve, posee una gran hondura expresiva. Lo hace solo el *tutti* en la tonalidad de la dominante (Si bemol mayor).
- 4 03:03 C. 35 Un breve fragmento basado en diseños repetitivos del piano sirve como transición hacia la...

Reexposición

- 5.1 03:14 C. 37 **Primera parte del Tema A** por el **piano**, muy ornamentada, seguida de un ritmo mecánico que el piano mantiene mientras...
- 5.2 03:40 C. 42 ... los instrumentos de **viento** tocan la **primera parte del Tema A**, acompañados con discreción por la cuerda en *pizzicato*.
- 6.1 04:06 C. 47 **Variante ornamentada de la primera parte del Tema A** a cargo del solista (como el punto 2.1), aunque esta vez la sección es mucho más breve.
- 6.2 04:19 C. 49 Material similar al del punto 2.2, aunque el desarrollo tras la segunda respuesta del piano es ahora mucho más extenso y de mayor peso melódico.
- 6.3 05:24 C. 61 El discurso del piano se torna más mecánico, repitiendo un diseño específico.
- 6.4 05:41 C. 65 La cuerda entra discretamente mientras el solista cambia a notas repetidas y luego a trinos, hasta enlazar con el...
- 7 06:01 C. 69 ...**Tema B**, en la tonalidad de Mi bemol mayor, de nuevo interpretado solo en el *tutti*.
- 8 06:31 C. 74 **A modo de lánguida Cadenza**, el piano se queda con diseños etéreos en su registro agudo a los que se intercalan por tres veces la entrada del inicio del Tema A a cargo de la cuerda en *pianissimo*.
- 9 07:59 C. 87 Sin romper la atmósfera de ensoñación, el *tutti* cierra el movimiento con un proceso cadencial.

III. Rondó. Molto Allegro

Exposición

Estrillo A

- 1.1 00:01 C. 1 **Tema A** en el piano.

- 1.2 00:10 C. 9 **Tema A** por el *tutti*.
- 1.3 00:19 C. 17 Pequeña coda del Tema que mantiene su ritmo vivaz hasta la cadencia final.

Copla B1

- 2.1 00:26 C. 23 Comienzo del equivalente a la **sección de puente** en la forma sonata. Unos tranquilos acordes arpegiados de la orquesta son respondidos por dos veces por rápidas escalas en octavas alternas del piano, continuando con ellas en solitario tras la segunda respuesta.
- 2.2 00:46 C. 41 **Nuevo elemento del puente** en el que el piano revolotea con rápidas escalas sobre un ritmo mecánico de la cuerda.
- 3 00:54 C. 49 **Tema B** a cargo del piano, seguido de una sección de pregunta y respuesta entre el *tutti* y el piano (01:03).
- 4.1 01:12 C. 65 **Tema B'**. Tras la segunda respuesta (01:20), el piano amplía el discurso en cuyo juego participan brevemente las maderas.
- 4.2 01:31 C. 82 Acordes espaciados de la cuerda apoyan un último pasaje en el que se alternan breves escalas en las manos del pianista.

Estrillo A1

- 5.1 01:47 C. 96 **Tema A** de nuevo en el piano y repetido (01:55) por el *tutti*.
- 5.2 02:04 C. 112 **Coda** del **Tema A**, esta vez más amplia que la escuchada en el punto 1.3.

Desarrollo

Copla C

- 6.1 02:19 C. 126 **Tema C**, de línea alegre y «coquetona», destacada por sus acentos sincopados.
- 6.2 02:31 C. 137 Repetición no literal del **Tema C en secuencia** por dos veces. La segunda repetición (02:43) ya no incorpora el pequeño apéndice y el piano sigue desarrollándolo hasta enlazar con...

Reexposición

Estrillo A2

- 7.1 03:10 C. 173 **Tema A** en el piano y, luego, por el *tutti* (03:19).

7.2 03:28 C. 189 **Coda del Tema A** en su forma original.

Copla B2

8 03:34 C. 195 **Transición** similar a la escuchada en los puntos 2.1 y 2.2 de la Copla B1.

9 04:02 C. 221 **Tema B**, esta vez en la tonalidad de Si bemol y casi idéntico a como lo escuchamos en el punto 3.

10 04:20 C. 237 **Tema B'** en forma muy parecida a la de los puntos 4.1 y 4.2.

Coda - Estribillo A3

11.1 04:46 C. 262 **Tema A** en el piano, ¡pero en la tonalidad de Sol mayor y sin los acentos a contratiempo!

11.2 04:56 C. 270 **Tema A** respondido en el *tutti*, y ahora sí que en la tonalidad de Si bemol mayor.

11.3 05:05 C. 278 **Coda del Tema**, algo más prolongada y con el piano asumiendo el protagonismo dentro de la misma. En su centro, el piano expone en un solo C. el **ritmo del Tema B**.

11.4 05:21 C. 293 Al volver a tocar el piano el **ritmo del Tema B**, este se alterna entre el piano y la cuerda hasta que continúan juntos sobre **elementos de A**, apaciguando poco a poco el discurso hasta quedar casi estático bajo los trinos dobles del solista.

11.5 05:56 C. 323 Un brevísimo *tutti* en fortísimo cierra con la cadencia final.



Concierto para piano y orquesta n.º 1 en do mayor, op. 15

Preparación a la audición del Op. 15 en Do mayor

Como ya mencionamos en las páginas dedicadas al Op. 19, este Concierto n.º 1 es, en realidad, unos tres años posterior (1797-98) al que se publicó como n.º 2, Op. 19. La cuestión es que el n.º 1 se editó en marzo de 1801, mientras que el n.º 2 lo fue en diciembre de ese mismo año. Se cree cada vez más que Beethoven se presentó inicialmente en Viena como concertista con una primera versión de este concierto, tocando posteriormente el Op. 19. Al igual que este último, está todavía vinculado a la herencia mozartiana y se usa como un vehículo de lucimiento para el solista, si bien la orquesta de este n.º 1 es algo mayor, incluyendo la cuerda, todas las maderas (flauta, oboes, clarinetes y fagotes), los metales (trompas y trompetas) y timbales.

Para el primer movimiento, Beethoven compuso tres cadencias distintas; una de ellas, la más interpretada, tiene amplias proporciones y funciona como un segundo desarrollo, ya que el desarrollo propiamente dicho contribuye poco a expandir o confrontar los diversos temas de la exposición.

En este concierto, mucho más que en el Op. 19, percibimos la energía, la fuerza y el compromiso que el joven Beethoven imprimía a su música, comenzando a diferenciar su estilo del de Mozart (que, no obstante, fue inmensamente intrépido, moderno e incluso dramático en sus conciertos). Aquí, los temas son más

marcados, más «beethovenianos», podríamos decir, y hay más atrevimiento armónico (escúchese, por ejemplo, los puntos 11.4 o 18 de la guía de audición que viene a continuación) y creatividad formal (p. ej., la coda del tercer movimiento, p. 14.1-16). El avance en la capacidad de derivar el material a partir de unos pocos elementos, tanto rítmicos como melódicos, ha sido enorme. No obstante, cuando se editaron el Op. 19 y el Op. 15, Beethoven ya no los consideraba entre sus mejores obras; sin embargo, tienen suficientes méritos musicales para seguir siendo habituales en las salas de concierto y para brindarnos momentos de inmenso placer al escucharlos.

Primer Movimiento

- **Tempo:** Allegro con brio.
- **Tonalidad:** Do mayor.
- **C.:** 4/4.
- **Forma:** sonata con doble exposición (orquestal y con solista).
- **Duración** entre 17:16 y 18:03 en versiones que emplean la cadencia larga.

El **Tema A** es breve, basado en dos elementos casi mínimos pero llenos de potencial como elementos constructivos. Tiene la estructura clásica de ocho compases, con dos semifrases de cuatro compases cada una, estando ambos elementos presentes en cada una de las semifrases. Al **elemento A** podríamos llamarlo «elemento de octava», ya que consiste en una nota larga que se repite tres veces a la mitad de su valor en la octava aguda; al **elemento B** podríamos denominarlo «elemento de escala» por lo llamativo de su entrada con una escala diatónica que cubre también el ámbito de una octava.

The image displays two musical staves in 4/4 time, illustrating the structure of the first theme. The first staff shows the initial presentation: 'Elemento A (I)' is a half note followed by three quarter notes, with the last two quarter notes being an octave higher. 'Elemento B (I-V)' is an eighth-note scale followed by a half note. The second staff shows the same elements in a different context: 'Elemento A (V)' is a half note followed by three quarter notes, with the last two quarter notes being an octave higher. 'Elemento B (V-I)' is an eighth-note scale followed by a half note.

El **Tema A completo** solo se escucha al inicio de la exposición orquestal (punto 1) y al inicio de la reexposición (punto 19). En el resto de ocasiones se presenta transformado, como en el p. 3.2 (entre los temas B1 y B2 en la exposición orquestal), donde se usa la **técnica contrapuntística del «estrecho»** (entre fagot y oboe) sobre el elemento A, mientras los violines interpretan el «elemento de escala», que también aparece invertido (descendente) y doblado en duraciones en los vientos (técnica que también se emplea en el p. 13 o coda de la exposición con el solista). Además, se transforma magistralmente en el gran tutti del p. 25 de la reexposición, que precede a la cadencia del solista.

El **Tema A** también se desarrolla en las secciones de **punteo**, descomponiéndolo en sus dos elementos, siendo más evidente el uso del **elemento B** (el de la escala), claramente reconocible. En el inicio del puente de la exposición orquestal (p. 2.1), todo es fuerza e impulso, con acentos muy marcados. A continuación, en el p. 2.2, el «elemento de escala», a una velocidad más lenta, es el protagonista de la segunda y última sección, algo que se repite en el p. 12, tras los temas B y antes de la coda de la exposición con el solista, y en el p. 8.2, la sección central del puente de la exposición con el solista, a la que le precede, en el p. 8.1, una magnífica transformación del Tema A a cargo del solista.

Escuchamos aislado el **elemento A** en la coda de la exposición orquestal (p. 5.2) y al inicio del desarrollo (p. 14). Los puntos 16.1 y 16.2 del desarrollo también destacan el elemento A; sin embargo, en el 16.1, el diseño ascendente de notas picadas del piano podría considerarse una transformación del elemento B. Por último, cabe mencionar la sección final del desarrollo (p. 18), donde las respuestas de las ricas armonías del piano a la nota siempre estática de las trompas se apoyan en la cabeza del Tema A.

El **piano** no llega a tocar el **Tema A** en su versión completa (aunque sí transformado, como vimos en el p. 8.1). Cuando lo toca por primera vez, en el p. 7, sustituye el segundo elemento por un virtuosístico diseño de arpeggios descendentes.

Al inicio también existe un **Tema A'** (p. 1.2), que sirve de nexo entre la presentación del Tema A y su retorno para desarrollarlo e iniciar el puente. Dado que no

vuelve a utilizarse más adelante, dejamos constancia únicamente de su presencia en dicho punto.

Como sucedía en el Op. 19, el solista entra con un **tema de entrada del piano**, completamente a su cargo, que en esta ocasión no se escucha en ningún otro momento del primer movimiento. Es un tema de gran nobleza, que sorprende como respuesta a la «incredulación» del tutti orquestal y muestra un claro deseo de individualidad.

Aunque sin llegar al extremo del Concierto anterior (el Op. 19), en el que no se incluía ningún Tema B en la exposición orquestal (aunque sí un «sucedáneo» derivado del elemento B del Tema A), en este Op. 15 Beethoven solo hace una **cita parcial del Tema B1** (su primera semifrase) en el p. 3 de la exposición orquestal, utilizándola en una secuencia para darle mayor amplitud.

Para escuchar el **Tema B1** completo debemos esperar al p. 9 de la exposición con el solista, donde se escuchará primero en la orquesta y luego en el solista, en el tono de la dominante (Sol mayor). Se escuchará de nuevo en el p. 21 de la reexposición, esta vez en Do mayor.



El **Tema B2**, de carácter bastante más afín con el Tema A que con el B1, sí se escucha en la exposición orquestal (p. 4), precediendo a la coda de la misma. En la exposición con el solista, solo lo separa del Tema B1 un pequeño desarrollo, y tras presentarse en los vientos (p. 10), lo asume con gran virtuosismo el piano. Volvemos a escucharlo de la misma forma en el p. 22 de la reexposición.



El **Tema B3** es un conjunto de diseños algo mecánicos del pianista, pero de gran fuerza expresiva, en los que se pone a prueba toda la capacidad del intérprete. Se empata con la repetición del Tema B2 a cargo del solista. Consta de dos secciones (p. 11.1 y 11.2), que se repiten con modificaciones en su escritura pianística en el p. 11.3, y concluyen con una tercera sección más armónica y de profuso cromatismo (p. 11.4). Se vuelve a escuchar, como es obvio, en el p. 23 de la reexposición.

En el desarrollo casi no hay rastro de los Temas B, aunque en las cadencias que Beethoven compuso más tarde sí los empleó.

Segundo Movimiento

- **Tempo:** Largo.
- **Tonalidad:** La bemol mayor.
- **C.:** 2/2.
- **Forma:** lied ternario, con una coda bastante amplia.
- **Duración** entre 10:17 y 13:13.

Este movimiento es algo parecido a una larga meditación sobre la naturaleza, con un colorido muy romántico, al que colabora especialmente el clarinete (puntos 3.1, 9.1, 10.3 y 10.5) en pasajes de transición, aportando una atmósfera muy camerística. También el piano intenta mostrar una amplia paleta tímbrica y de recursos, más en intención de imitar a la orquesta que de contrastar con ella.

La escucha de este movimiento es relativamente sencilla, si bien hay que tener en cuenta que, al igual que en el concierto precedente, Beethoven no nos deja escuchar exactamente igual en ningún momento el Tema A, que siempre está modificado y adornado. También llama la atención la amplitud de la sección A', que iguala a la de A y B juntos, y que cuenta con una amplia coda final realmente deliciosa.

Como mencionamos para el tiempo lento del Op. 19, la audición de este movimiento es muy cómoda y grata, por lo que me limitaré a presentar los tres temas principales, además de los puntos mencionados antes que tienen como protagonista al clarinete.

El **Tema A**, en su forma más sencilla, que es la que expone el piano al inicio, se presenta en los puntos 1.1 y 1.2 de la sección A, y en los puntos 5 y 7 de la sección A':

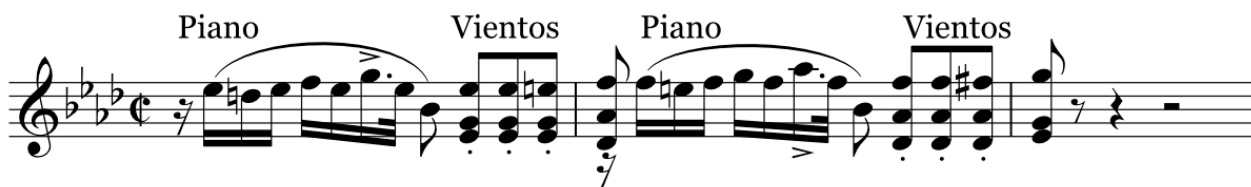


El **Tema A'**, solo lo tocará el tutti en el punto 2 de la sección A y en los puntos 6 y 8 de la sección A'. Llamo la atención sobre el «ritmo característico» que Beethoven introduce al final del tema, porque será un elemento constructor de muchos de los momentos de transición.



En la Sección A', Beethoven repite, variado, el proceso A-A'.

El **Tema B** es un diálogo solista-viento, que se mantendrá como elemento genérico durante toda la sección B, de la que no puedo evitar destacar su final, donde la música se desvanece con las notas agudas del piano con el pedal sostenido.



Tercer Movimiento

- **Tempo:** Rondó. Allegro.
- **Tonalidad:** Do mayor.
- **C.:** 2/4.
- **Forma:** Rondó-Sonata, con algunas «licencias».
- **Duración** aproximada: sobre 9 minutos.

En el **Tema A** podemos apreciar cierta influencia del viejo Haydn, especialmente en su humor y carácter danzarín. Tiene una estructura asimétrica, con tres semi-frases de seis, ocho y seis compases respectivamente.

Allegro



No hay sorpresas en los estribillos A, A1 y A2, que escuchamos siempre primero en el piano y luego en el tutti (puntos 1.1-1.2, 5 y 8), pero sí en el estribillo A3, donde, tras una única entrada en *fortissimo* a cargo del tutti (p. 13), llega una magnífica coda que comienza con un juego de alternancias breves entre la cabeza de A y la escala ascendente de su quinceavo compás. (p. 14.1).

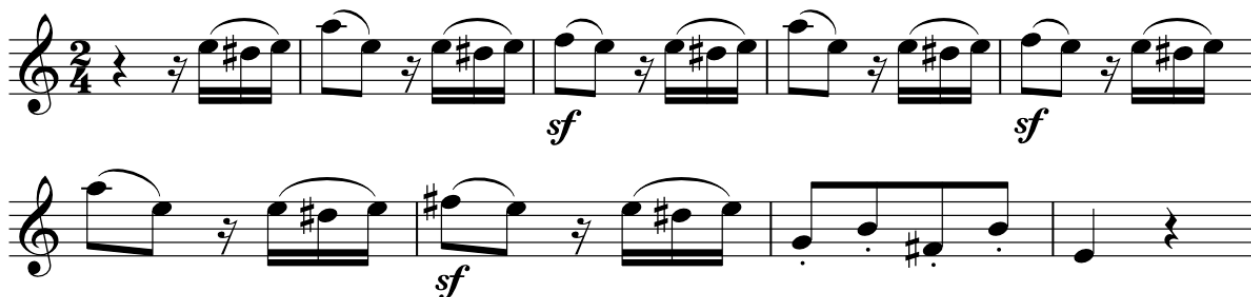
El **Tema B** ofrece algo de contraste, aunque sigue siendo juguetón, con acentos en la nota más débil del compás.



Se escucha en los puntos 3.1 y 3.2 de la copla B1, y de forma más desarrollada e interesante en los puntos 10.1-10.3, donde, sobre el último, se realiza un *crescendo* que nos prepara para el acorde suspendido que permite la «cadencia» del solista (puntos 11.1 y 11.2). Pocos segundos antes de finalizar el movimiento tendrá lugar otra cadencia, aún más breve, pero con la peculiaridad de que tras el solista la continúa el oboe (punto 15.2).

No puedo dejar de mencionar el primer y breve **Tema de transición** o **Tema t**, especialmente porque Beethoven lo usa no solo al inicio de cada copla B para ir al Tema B (puntos 2 y 9), sino también al final de las mismas, combinando consecutivamente una variante del Tema t en el tutti con otra del Tema B en el piano (puntos 4 y 12) e incluso más al final de la copla C (punto 7.1).

El carácter eminentemente humorístico del **Tema C** lo vincula aún más con Haydn. Algunos llegan a escuchar incluso un ritmo de «samba» en este tema — anacronismo absurdo, pero que si sirve para que lo retengan y aprecien mejor, ahí queda—, basado en elementos muy sencillos que se repiten varias veces seguidas.



Separando sus tres apariciones (puntos 6.1, 6.3 y 6.5), encontramos un **Tema C'**, vagamente vinculado al Tema B, que amansa un poco el ímpetu del Tema C (puntos 6.2 y 6.4).

Guía de audición

I. Allegro con brio

Exposición orquestal

- 1 00:00 C. 1 **Tema A** en *piano* a cargo de la cuerda.
- 1.2 00:15 C. 9 **Tema A'**, también en la cuerda, mucho más calmo y contrastante en carácter. En su repetición incorpora un *crescendo* que culmina en el...
- 1.3 00:27 C. 16 **Tema A** en *fortissimo* a cargo del *tutti* orquestal.
- 2.1 00:39 C. 24 Sin solución de continuidad, comienza el **punteo desarrollando el Tema A**, descomponiéndolo en sus dos elementos, si bien queda destacado el **elemento B**.
- 2.2 01:01 C. 38 El «**elemento de escala**», a velocidad más lenta, es el protagonista de esta segunda y última sección del punteo, que concluye en rondos acordes cadenciales sobre la tonalidad de la dominante (Sol mayor).
- 3.1 01:15 C. 49 Sobre unas violas en *pianissimo* en la tonalidad de sol menor, Beethoven introduce (01:20) en los violines **parcialmente el Tema B**, que es concluido por un juego contramelódico entre los vientos y los violines. El proceso **se repite otras dos veces en secuencia**, aunque en la última cambia el juego contramelódico por un desarrollo del último elemento de la primera semifrase del Tema B, hasta concluir en otro proceso cadencial en *pianissimo*, nuevamente sobre la dominante.
- 3.2 01:56 C. 72 Siguiendo la misma ambientación y utilizando la **técnica contrapuntística del «estrecho»** (entre fagot y oboe), Beethoven introduce el **Tema A con un fuerte carácter modulante**, que continúa tras su quinta entrada (02:03) en un *fortissimo tutti*, ya en el tono principal de Do mayor, buscando otro punto cadencial.
- 4 02:18 C. 86 Presentación del **Tema B2** en los vientos, en *piano* y en Do mayor, con acompañamiento de la cuerda.

- 5.1 02:32 C. 95 **Coda** de la exposición orquestal, que comienza con gran garbo rítmico en un *crescendo* que nos lleva a...
- 5.2 02:38 C. 99 ...reiteración en *fortissimo* del **inicio del Tema A** y cadencia final en Do mayor.

Exposición con el solista

- 6 02:51 C. 107 **Tema de entrada del piano.**
- 7 03:08 C. 118 **Cabeza del Tema A** en el *tutti*, que es respondido por un pasaje en **arpeggios del piano** (sustituyendo al elemento B).
- 8.1 03:20 C. 126 El piano continúa su discurso virtuosístico, **comenzando la sección de puente**, con una **transformación del Tema A**.
- 8.2 03:32 C. 134 La **segunda sección del puente**, siempre con el piano como protagonista, es más calmada y melódica, aunque está presente el «**elemento de escala**» del **Tema A** y ciertas síncopas y acentos escuchados anteriormente.
- 8.3 03:50 C. 145 Los vientos y la mano izquierda del piano juegan con el **ritmo del inicio de A**, mientras el piano adorna con un diseño cromático. Un arpeggio descendente del piano cierra en pianísimo.
- 9 04:04 C. 155 **Tema B1 en su forma completa** en violines y flautas. Una escala ascendente del piano preludia al **Tema B1 a cargo del solista** (04:18; C. 163), con un acompañamiento discreto de la cuerda y algo desarrollado en su sección final (04:35) para hacer de transición al...
- 10 04:48 C. 182 ... **Tema B2 en los vientos**, que retoma el **solista** (04:54).
- 11.1 05:02 C. 191 Sección del **Tema B3** a cargo casi exclusivo del piano, dividida en dos partes: una primera de ocho compases y...
- 11.2 05:13 C. 199 ... una **segunda sección del Tema B3**, basada en cuatro compases de notas percutidas combinadas con acordes de acentos irregulares, y otros dos que sirven de enlace para su...
- 11.3 05:23 C. 205 ... repetición, con pocas modificaciones de los puntos 11.1 y 11.2. Esta vez, los dos compases finales de enlace se quedan repitiendo cuatro veces la nota «mi».
- 11.4 05:41 C. 217 A modo de **pequeña coda de la sección B3**, Beethoven establece unos compases bastante modulantes, todavía a cargo del piano.

- 12 05:54 C. 225 Sección con idéntico material al usado en el punto 2.2 (parte del puente de la exposición orquestal), aunque con una intervención importante del solista, que lleva directamente a la...
- 13 06:12 C. 237 **Coda final de la exposición con el solista.** Gran *tutti* que comienza de forma casi idéntica a la del punto 3.2 (que entonces servía de enlace entre B y B2) y que concluye en una brillante cadencia en la tonalidad de la dominante.

Desarrollo

- 14 06:44 C. 257 Se establece un **proceso modulante** que nos lleva de Sol mayor a Mi bemol mayor, en dos partes breves. En la primera, en *pianissimo*, a la entrada por dos veces de la cabeza del Tema A en la cuerda se le superpone una línea casi estática del oboe (con un efecto de gran belleza expresiva); en la segunda, el *tutti* entra en *fortissimo* para rematar el proceso cadencial en acordes.
- 15.1 06:59 C. 266 El solista sigue en *piano* con una sección bastante mecánica, basada principalmente en **arpeggios**.
- 15.2 07:23 C. 280 **Sección bastante cromática**, con acordes del piano y, al igual que la anterior, de **escaso relieve melódico** y sin apenas intervención perceptible de la cuerda.
- 16.1 07:41 C. 292 Fagot, flauta y oboes van entrando con la **cabeza de A**; simultáneamente, el piano contrapone un diseño ascendente con notas «picadas» que podríamos considerar un derivado del «elemento B». La cuerda apenas hace un colchón sonoro.
- 16.2 08:00 C. 304 Sección que continúa a la anterior, pero de forma más camerística: **el piano acompaña con arpeggios a los diseños, siempre sobre la cabeza de A, del oboe y el fagot.**
- 17.1 08:12 C. 312 **Sección** también bastante **mecánica**, en la que a un acompañamiento uniforme en arpeggios de la mano izquierda del solista se superponen diversas escalas cromáticas descendentes.
- 17.2 08:38 C. 328 Aunque distinto, sigue el diseño mecánico de arpeggios, esta vez en la mano derecha, y dos notas se repiten insistentemente en la izquierda (La bemol - Sol).
- 18 08:48 C. 334 A entradas sucesivas de las trompas sobre el **ritmo de la cabeza de A**, les responde el piano con el mismo material, todo en *pianis-*

simo. Una **brillante escala descendente** en octavas y en *fortissimo* del piano cierra el desarrollo.

Reexposición

- 19 09:08 C. 346 Brillante *tutti* en *fortissimo* con el **Tema A** en su forma más breve.
- 20.1 09:20 C. 354 Sobre entradas alternadas entre las dos manos con el «**elemento de escala**» de **A**, el solista comienza la sección del **punteo**.
- 20.2 09:30 C. 360 Parte semejante al punto 8.3 del puente de la exposición con el solista, y que, como entonces, sirve de cierre del puente, concluyendo ahora en el acorde de dominante para que haga su entrada el...
- 21 09:44 C. 369 ... **Tema B1** en Do mayor, en su forma más escueta; repetición en el **piano** (09:58; C. 378).
- 22 10:28 C. 397 **Tema B2** tal y como se escuchó en el punto 10, salvo el cambio al tono principal aquí, en la reexposición.
- 23 10:42 C. 406 **Sección de B3** idéntica a como se escuchó en los puntos 11.1, 11.2 (10:53, C. 414), 11.3 (11:02, C. 420) y 11.4 (11:20, C. 432), aunque ahora todo está en el tono principal.
- 24 11:34 C. 440 Sección semejante al punto 12.
- 25 11:51 C. 452 **Gran tutti sobre la cabeza de A**, que lleva al clímax que deja a la orquesta suspendida para que el solista haga su...
- 26 12:15 C. 465 ... **cadenza**. Beethoven dejó varias cadenzas escritas por él mismo, incluida una bastante larga e inconclusa. En todas ellas utiliza la confrontación temática de todo el material temático y alcanza cotas de imaginación y desarrollo altamente brillantes y virtuosísticas.
- 27.1 16:48 C. 464 **Coda final** a cargo del *tutti* que **comienza sobre B2** en *piano*, y continúa, como era de esperar, sobre...
- 27.2 16:55 C. 471 ... **A** en *fortissimo*.

II. Largo

Sección A

- 1.1 00:00 C. 1 **Primera semifrase del Tema A** a cargo del piano (la cuerda apenas si acompaña su inicio).
- 1.2 00:27 C. 5 **Segunda semifrase del Tema A.**
- 2 00:48 C. 8 El **tutti** acoge el **Tema A'**, en el que se destaca en su final un ritmo característico (corchea con doble puntillo-fusa).
- 3.1 01:26 C. 15 El **primer material complementario** es presentado por el **clarinete solista**, y contiene varios **elementos del Tema A.**
- 3.2 01:48 C. 19 El **piano**, con un discreto acompañamiento orquestal, continúa con las ideas secundarias, recurriendo cada vez más a los ornamentos y a una mayor extensión en su tesitura.
- 3.3 02:24 C. 25 Un pequeño **tutti** amplía la idea rítmica del acompañamiento del punto anterior.

Sección B

- 4.1 02:51 C. 30 El **Tema B** es un largo desarrollo melódico en forma de **diálogo entre el solista y la orquesta**, aunque el papel del primero es claramente preponderante.
- 4.2 03:55 C. 41 El **tutti**, en *fortissimo* y sobre el ritmo característico del punto 2, interrumpe brevemente el discurso del solista.
- 4.3 04:10 C. 44 El **piano** vuelve a su protagonismo en un devenir cada vez más lánguido, apoyado sobre un prolongado acorde de dominante que anuncia el final de esta sección.

Sección A'

- 5 05:02 C. 53 **Tema A** en el **piano**, más adornado que en la versión inicial.
- 6 05:50 C. 60 **Tema A'** por el **tutti**. El piano recoge una única y última vez el ritmo característico y, con un trino sobre notas cromáticas, engarza con una...
- 7 06:25 C. 67 ... **repetición del Tema A por el piano**, con un cambio en el ritmo del acompañamiento, que pasa de binario a ternario.

- 8 07:03 C. 74 **Repetición variada del Tema A'** en la que esta vez sí participa el piano.
- 9.1 07:32 C. 81 Con acompañamiento del piano, el **clarinete** expone de manera variada el material complementario del punto 3.1.

Coda

- 10.1 07:50 C. 84 Con el **ritmo interno cambiado a ternario**, el **tutti** se hace cargo de un pasaje en crescendo de carácter más armónico que melódico. Tras llegar a su punto culminante...
- 10.2 08:25 C. 91 ... el **solista** lo recoge. Tras parecer que se va a desarrollar en forma de diálogo con la orquesta, será el piano quien realmente lo continúe.
- 10.3 09:11 C. 100 **Sección camerística entre el piano y el clarinete** (el ritmo característico forma parte importante de este punto).
- 10.4 09:45 C. 106 En un punto que habría sido propio para una cadencia del **solista**, Beethoven se limita a hacerle repetir un «mi bemol» agudo y luego trinarlo.
- 10.5 09:52 C. 108 Tras la entrada del **tutti**, se restablece el **diálogo camerístico entre solista y clarinete**, que va buscando la cadencia final, en la que el piano vuelve a dejar claro su papel protagonista.

III. Rondó. Allegro

Exposición

Estribillo A

- 1 00:00 C. 1 **Tema A a cargo del solista y luego por el tutti** (00:18; C. 21).

Copla B1

- 2 00:34 C. 41 **Tema de transición (o Tema t)**, con una primera sección muy breve a cargo de los vientos, seguida de una segunda sección a cargo del solista con un leve acompañamiento de la cuerda.
- 3.1 00:54 C. 66 **Tema B**, primero en el tutti y luego de forma más ampliada (01:02) por el piano.

- 3.2 01:10 C. 85 Brevísima **interrupción de la orquesta**, tras la cual el solista sigue ampliando de manera más virtuosística el Tema B.
- 4 01:46 C. 128 El **tutti** realiza una **variante del tema de transición (t')**, que es respondido sobre una **variante ornamentada del Tema B**, por el solista (01:55).

Estribillo A1

- 5 02:06 C. 152 **Tema A** en el solista y luego (02:22) por el tutti.

Desarrollo

Copla C

- 6.1 02:39 C. 192 **Tema C** por el **piano**, con un acompañamiento discreto en la cuerda. Al repetirse, el tema juguetea con la flauta y el oboe.
- 6.2 02:51 C. 207 **Tema C'** en el piano y luego en los vientos.
- 6.3 03:08 C. 227 Repetición del **Tema C**.
- 6.4 03:19 C. 238 Repetición del **Tema C'**.
- 6.5 03:36 C. 261 Última aparición del **Tema C**.
- 7.1 03:46 C. 273 **Variante del Tema t'** en el **tutti**, respondido por la **variante del Tema B** por el **solista**, de forma casi idéntica al punto 4, aunque un tono más alto.
- 7.2 04:08 C. 299 Pianísimo. Una **célula rítmica del Tema A** va apareciendo en diversos instrumentos de la orquesta sobre una nota mantenida por el piano. Una escala ascendente del piano cierra esta copla que hace la función de desarrollo.

Reexposición

Estribillo A2

- 8.1 04:16 C. 311 **Tema A por el piano** y luego (04:32; C. 331) por el **tutti**.

Copla B2

- 9 04:49 C. 351 **Tema t**. La principal diferencia respecto al punto 2 del Estribillo A está en el mayor desarrollo a cargo del solista.
- 10.1 05:14 C. 382 **Tema B**, de forma casi idéntica al punto 3.1 (aquí la melodía está a cargo del viento en lugar de la cuerda).
- 10.2 05:29 C. 401 Punto casi idéntico al 3.2.

- 10.3 05:58 C. 436 Aparición del inicio del Tema B en el oboe, que se repite incorporándose el fagot y es recogido por el tutti en un gran crescendo que nos lleva a una retención en acorde de la orquesta en fortissimo, lo que da lugar a una...
- 11.1 06:18 C. 457 **Breve cadenza del solista.**
- 11.2 06:33 C. 458 Momento casi estático, donde un prolongado trino del piano, acompañado por arpeggios de su mano izquierda y un «colchón» de la cuerda en *pianissimo*, cierra la breve cadencia y engarza con...
- 12 06:38 C. 464 **Variante del Tema B** en el **piano**, que se seguirá desarrollando en sonoridades tenues, **incluyendo alguna célula del Tema A.**

Estribillo A3

- 13 06:58 C. 486 **Tema A** en *fortissimo* a cargo del **tutti**.

Coda

- 14.1 07:14 C. 505 Se establece un **juego de diálogo** y, según avanza, de superposición, con escalas ascendentes y la cabeza del Tema A entre el piano y los diferentes instrumentos del viento. La tensión se va incrementando.
- 14.2 07:33 C. 529 Plenamente engarzado con lo anterior, el piano pasa a un primer plano con brillantes pasajes de octavas alternadas.
- 15.1 07:46 C. 545 Sobre un ritmo persistente de la cuerda, el piano toca un material más tranquilo que contiene **elementos del Tema B y del Tema t'.**
- 15.2 08:05 C. 562 El *tempo* se detiene para dar paso a **dos brevísimas cadenzas**, una a cargo del piano y la otra del oboe.
- 16 08:22 C. 566 **Breve tutti** en *fortissimo*, encargado de una sencilla cadencia final.



Concierto para piano y orquesta n.º 3 en do menor, op. 37

Preparación para la audición del Op. 37 en do menor

La enorme diferencia entre este *Tercer Concierto* y los dos anteriores se ejemplifica en la manera en que entra el piano en el primer movimiento. En los *opus 19* y *15*, el solista comienza con un tema propio, de carácter amable y noble, antes de abordar el tema A propiamente dicho. En este tercero, el solista entrará directamente, precedido solo por tres escalas, con el tema A expuesto al inicio por la orquesta. Esto, que podría parecer sin novedad (anteriormente, Mozart lo hizo muchas veces en sus conciertos), es novedoso debido al nuevo «sinfonismo» que Beethoven otorga a la exposición orquestal. En esta exposición no solo encontramos un tema A de gran poderío y posibilidades (aún más que el del opus 15), sino que aparecen todos los temas «formales» del movimiento: los dos temas A y los tres temas B, de modo que todo el contraste temático y tonal de la forma sonata queda completamente expuesto desde la exposición orquestal inicial.

¿Qué contraste o novedad aporta entonces la entrada del piano? Precisamente el contraste entre el solista y la orquesta. En los dos años que separan este concierto de su predecesor (el opus 15), el avance en el lenguaje pianístico de Beethoven, en su concepción musical e incluso en la evolución técnica del instrumento —incluyendo la extensión del teclado y la mayor robustez sonora— ha sido enorme. Por lo tanto, Beethoven ya no compone un concierto para lucirse como solista con un mero acompañamiento orquestal, sino que se aleja cada vez más de los conciertos mozartianos, rescatando de estos su esencia más profunda: el

lenguaje de un discurso musical único, desarrollado a partes iguales entre el solista y la orquesta. Esta integración sinfónica y discursiva logra una simbiosis cada vez más perfecta entre ambos «contrarios».

Por eso, la entrada del piano es una muestra plenamente afirmativa, lo que hoy llamaríamos asertiva, de un solista que está a la par de una orquesta que ya no se limita al papel de acompañante, sino que toma una dimensión similar a la que Beethoven había mostrado en sus dos primeras sinfonías y que preludia la que le daría en su ««Heroica» con una orquestación a la que solo le faltan los trombones y algunos elementos de percusión. Es a esta orquesta a la que Beethoven enfrenta un piano pletórico, con pasajes muy novedosos y un virtuosismo desconocido para su tiempo. Sin embargo, este nuevo virtuosismo no llama la atención por sí mismo, ya que está plenamente integrado en el desarrollo del discurso musical.

Otro ejemplo interesante son las respuestas del piano a la orquesta en los puntos 7.1 y 7.2. Estas respuestas tienen no solo una importancia musical y estructural, sino también organológica e histórica: el piano era todavía un instrumento joven, con pocas décadas de existencia, y la posibilidad de presentar respuestas que enfrentaran al instrumento con toda una masa orquestal en «forte» eran tanto un recurso como una necesidad, así como una oportunidad de ostentación de los logros en la construcción del instrumento.

Como en los conciertos anteriores, Beethoven no duda en contrastar el sinfonismo con momentos claramente camerísticos, haciendo pasar al piano de ser el instrumento solista a convertirse en un fino acompañante. Podríamos resumir que en este concierto la idea se presenta como algo más importante que los medios utilizados para expresarla, a pesar de que estos medios sean de mayor peso y posibilidades que los empleados anteriormente.

Una característica particular del *opus 37 en do menor* es la rica variedad expresiva que diferencia a sus tres movimientos. En el primero prima el sentido dramático, las sombras; el segundo es como una meditación extática de la naturaleza, mientras que el tercero, especialmente con su cambio de tempo a «Presto», transmite alegría de vivir, diversión y luminosidad.

Primer movimiento

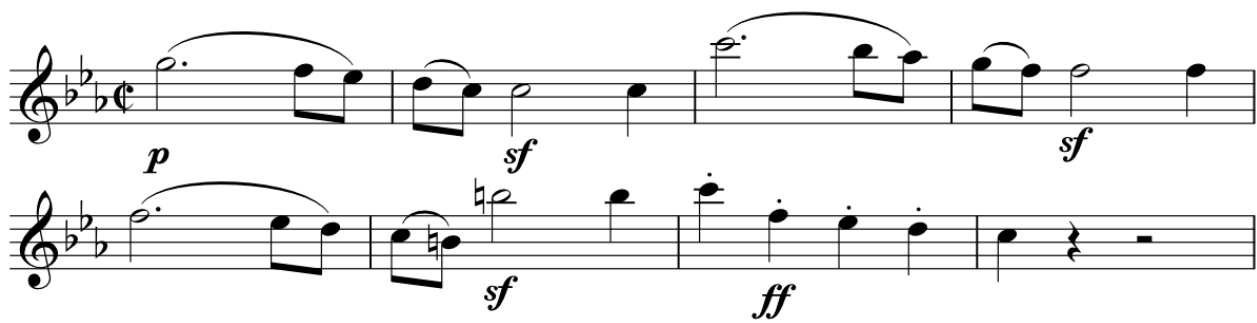
- **Tempo:** Allegro con brio.
- **Tonalidad:** do menor.
- **C.:** 2/2.
- **Forma:** sonata con doble exposición.
- **Duración** aproximada: entre 16 y 17 minutos.

Como en los conciertos anteriores, el **tema A1** será el que asuma mayor protagonismo a lo largo del movimiento. Como ocurre en el *opus 15*, este está compuesto por elementos más pequeños y, casi podríamos decir, básicos. Para el antecedente (primeros cuatro compases, expuestos por la cuerda), estos son: un elemento «a», formado por un arpeggio sobre el acorde de do menor; un elemento «b», formado por un dibujo descendente de todas las notas del tono desde el quinto grado (dominante) hasta la tónica; y un elemento «c», constituido por el ritmo corchea-negra sobre un intervalo de cuarta. Las especificaciones de las notas cambian en el consecuente (expuesto por los vientos), pero siguen siendo perfectamente reconocibles gracias al elemento rítmico.



Lo escuchamos al inicio, en dinámica de «piano». Este truco (que ya utilizó Beethoven en el inicio del Concierto n.º 1) sirve para que intuyamos la potencialidad inherente al tema, dejándonos a la expectativa de cuándo el compositor decidirá mostrarlo con mayor contundencia.

El **tema A2** aporta un carácter contrastante respecto al tema A1. Consta de un pequeño diseño melódico descendente que concluye en una síncopa acentuada, repitiéndose tres veces a distintas alturas (secuencia) y finalizando con una potente cadencia conclusiva en el tono principal que delimita claramente la zona de los temas A.



Al utilizar el inicio del **tema A1** (elementos «a» y «b») **al poco de comenzar el puente** (p. 2.2), se crea una «zona A» amplia (de 1 a 2.2), que incluye el A1 inicial, el A2, el inicio del puente y el uso del inicio del A1 en el mismo. Esta aparición en el puente (p. 2.2) está configurada como una estructura de cuatro compases que se repiten dos veces más mientras suben de grado (secuencia). Más adelante, al usar también el **inicio del A1 en la transición entre los temas B1 y B2** (p. 4), el **elemento «c» en el enlace entre B2 y B3**, y **como parte integrante del propio B3** (p. 5.1 y 5.2), así como **elemento principal de la coda de la exposición orquestal**, vemos cómo el tema A1 se va infiltrando por todas partes, más allá de lo que le correspondería según la teoría estructural de la sonata.

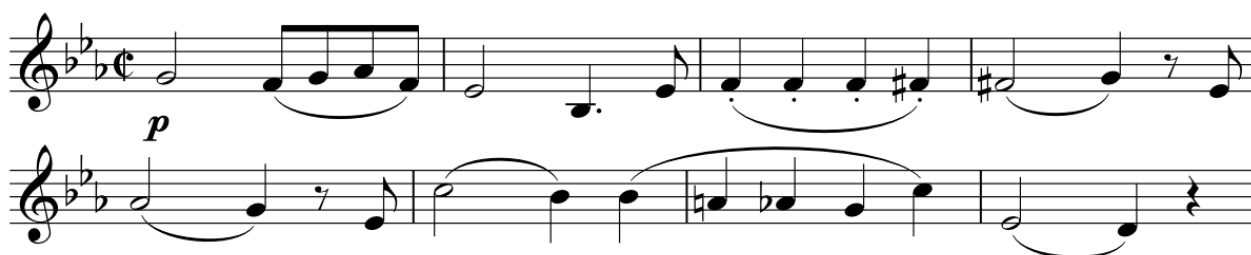
Esta presencia se mantiene en la **exposición con el solista**. Ya no aparece entre los temas B1 y B2, pero sí lo hace, tanto el **elemento «c»** como el **tema A1** completo, entre el B2 y el B3 (p. 9 y, sobre todo, 10). Sin embargo, no se incluye en el tutti final de esta exposición, ni aparecerá, salvo por el ritmo del elemento «c», en la coda final del movimiento.

En la **reexposición**, ya **no aparece el tema A2 tras el A1 en su inicio** (p. 14) y **tampoco aparece el A1 como parte del puente**. Sin embargo, **vuelve a tomar protagonismo tras el tema B2** (p. 19.1) y **sustituye al B3** en el tutti que precede la *cadenza* del solista (p. 19.2), donde, por supuesto, es parte fundamental.

Por último, mencionar que el **tema A1**, con todos sus elementos, tiene un **gran protagonismo** en la breve **sección de desarrollo** (que no llega a los dos minutos de duración) (p. 13.1 y 13.2).

Los temas B son tres.

El **tema B1** es el principal elemento de contraste respecto al A1.



Lo escuchamos en las dos exposiciones y en la reexposición (p. 3, 8 y 17), siempre precedido por el tema T o de transición, del que hablaremos más adelante, y seguido por el tema B2, excepto en la exposición orquestal, donde es un poco más amplio y viene seguido de una transición hacia el B2 protagonizada por el inicio del tema A1 (p. 4). Cada vez que aparece, se repite, apareciendo primero en el piano en la exposición con el solista y en la reexposición.

El **tema B2** es de gran simplicidad, comenzando (antecedente) con cuatro notas repetidas en el oboe (un recurso rítmico que Beethoven usará con frecuencia, valgan como ejemplos el Concierto para piano n.º 4 o la Quinta Sinfonía). En su consecuente, a cargo de la cuerda, vuelve a aparecer el mismo ritmo, pero a la mitad del tiempo.



En la exposición orquestal (p. 5.1) viene precedido por una transición desde el tema B1 basada en el inicio del tema A1 (p. 4), y le sigue directamente el tema B3. En la exposición con el solista (p. 9) y en la reexposición (p. 18.1), viene directamente del tema B1, con la única separación de un breve enlace del solista, y le sigue la transición basada en el inicio del tema A1 (p. 10 y 19.1).

El **tema B3** es muy breve; solo cuatro compases seguidos de otros dos que hacen una cadencia conclusiva en do menor.



Nos avisa de que la célula rítmica de corchea-negra, que ya se escuchaba en los graves de los compases anteriores y que constituye el elemento «c» del tema A1, tendrá una gran importancia en todo el desarrollo posterior de la pieza.

Aparece en las **dos exposiciones** (p. 5.2 y 11), pero **no en la reexposición**, donde es sustituido por el tutti previo a la cadenza del solista, que se basa en el tema A1. En sus dos apariciones **le siguen las codas**, basadas en A1 en la exposición orquestal (p. 5.3) y en el tema T, del que hablaremos a continuación, en la del solista (p. 12).

Hay que destacar que en algunas de las cadencias sobre el tono principal, incluidas las que cierran las codas de las dos exposiciones (p. 5.3 y 12), Beethoven no les otorga una apariencia de cierre o conclusión definitiva, sino más bien de un punto de energía que debe dar lugar a algo posterior que lo continúe o transforme. El acorde final deja en el aire una tensión que espera una respuesta, la cual no vendrá de la orquesta —como podría esperarse—, sino de la entrada del solista con las escalas que preceden a su exposición del tema A1.

Otra novedad viene con la **coda** o sección final (p. 21). En contra de lo habitual por entonces, Beethoven **hace participar al solista** en la coda (lo normal era que, tras la *cadenza*, el solista dejase a la orquesta concluir el movimiento). Otra curiosidad de esta coda es que en ella no se llega a escuchar ninguno de los temas principales del movimiento, aunque es evidente la participación de la **célula rítmica corchea-negra** (y la de tres corcheas-negra).

Una sorpresa estructural que nos presenta Beethoven es la incorporación, además de los temas A y los tres temas B, de **otros dos temas secundarios**, utilizados de manera bastante novedosa.

Uno de ellos es el **tema T** o de transición, caracterizado por sus vigorosas sínkopas, sus acentos y sus notas repetidas. Aparece **al final del puente en las dos exposiciones** (p. 2.3 y 7.3, respectivamente) y en la **reexposición** (p. 14). También se utiliza en la **coda de la exposición con el solista** (p. 12). Es importante señalar que, **al inicio de los puentes** de ambas exposiciones, antes de que aparezca el tema A1, hay un **breve elemento nuevo** en forma de diálogo entre la cuerda y los vientos (p. 2.1) o la cuerda y el piano (p. 7.1).

El otro tema secundario es el **tema D**, que aparece en el desarrollo.



Este tema D no solo se presenta en el brevísimo desarrollo, sino que Beethoven lo incorpora, especialmente como ritmo, a las respuestas del piano al elemento «c» en la orquesta (p. 15), que sustituye al tema A2 en la reexposición (p. 15). En lo melódico de esas intervenciones pianísticas, se puede observar una variación del inicio del tema B2.

Segundo movimiento

- **Tempo:** Largo.
- **Tonalidad:** mi mayor.
- **C.:** 3/8.
- **Forma:** Lied (sección A — sección B — sección A').
- **Duración** aproximada: entre 10 y 12 minutos.
- **Instrumentación:** no se da uso a los oboes, clarinetes, trompetas y timbales, quedando solo las flautas, fagotes y trompas como instrumentos de viento.

Después del dramatismo y la intensidad del primer movimiento, es de agradecer la sencillez y la belleza extrema de esta meditación musical, que se nos presenta con un sentimiento sereno y placentero.

Su estructura es sencilla de seguir. Al inicio, escuchamos directamente el **tema A en el piano** (p. 1.1), una frase larga dividida en tres períodos de cuatro compases cada uno, que repite el tutti con una belleza sobrecogedora (p. 1.2), de una forma mucho más ornamentada en lo melódico y rica en contrastes dinámicos y, obviamente, de color. De hecho, ambos puntos parecen más el desarrollo de una idea amplia que un tema y su repetición.



La entrada siguiente del solista (p. 2) marca el **inicio de la sección B**, con un mayor protagonismo del piano y una sección de carácter camerístico en la que el piano acompaña a la flauta y al fagot (p. 4.1).

El tema A reaparece en el piano al inicio de la sección A' (p. 5.1) y es seguido nuevamente por el tutti (p. 5.2). Donde antes comenzaba la sección B, ahora encontramos un desarrollo de elementos del tema A (p. 6.1), con una intervención destacada del solista que culmina en una breve *cadenza* (p. 6.2) y la coda final (p. 7).

Tercer movimiento

- **Tempo:** Allegro - Presto.
- **Tonalidad:** do menor.
- **C.:** 2/4.
- **Forma:** rondó-sonata.
- **Duración** aproximada: cerca de 10 minutos.
- **Instrumentación:** misma que en el primer movimiento.

En este rondó todo podría parecer convencional, pero Beethoven se toma algunas libertades que lo hacen muy especial. En primer lugar, aunque sin ser tan claramente extrovertido como los de los dos conciertos precedentes, su ambientación es alegre y amable. Sin embargo, tras la *cadenza* del estribillo A3 de la coda, Beethoven cambia el tempo a «Presto» con una ambientación digna de las mejores óperas bufas de Rossini, envolviendo todo en un juego luminoso de profunda alegría vital.

Entre los diversos temas habrá poco contraste, algo más en el tema C, aunque incluso en él se perciben elementos melódicos que lo vinculan al tema A.

Beethoven **divide el tema A en dos partes**, repitiendo la primera (primero el piano [p. 1.1] y luego la orquesta [p. 1.2]) antes de escuchar la segunda por el piano (p. 1.3), a la que sigue una pequeña *cadenza* (p. 1.4) que se escuchará en todos los estribillos, excepto en el A2, para luego volver a escuchar ambas partes de A sin repetición (1.5 y 1.6).

Primera parte de A:



Segunda parte de A:



También hay que destacar el uso que Beethoven hace del **tema A dentro de la copla C**, que equivale a la sección de desarrollo de la forma sonata. Tras presentar el tema C (p. 6), que guarda ciertos elementos de parentesco con el A, el compositor incluye un «**fugato**» **sobre el inicio del tema A** (p. 7.1). Este «fugato» comienza en pianísimo y en la cuerda, a la que gradualmente se van sumando los demás instrumentos orquestales con una sonoridad creciente. Inmediatamente después, y tras unos acordes repetidos que pasan de la orquesta al piano, aprovechando para modular al lejano tono de mi mayor, el piano ofrece una variante del tema A (p. 7.2). Por último, en la parte final de esta copla, la cabeza del tema A se va oyendo de forma «salpicada» en diversos instrumentos.

Todo lo anterior sirve como motivo para que el estribillo A2 (p. 8) sea el más corto de todos y para que, como ocurre en el estribillo A3 de la coda (p. 12), no escuchemos en ellos la segunda parte del tema A ni la habitual *cadenza* del solista.

Es especialmente interesante la **transformación del tema A** que se da tanto al **inicio del estribillo A3** (p. 12) como al **inicio del Presto** (p. 14.1), con un papel significativo del timbal.

El **tema B** viene precedido de un sencillo aunque llamativo **tema de puente** (p. 2 y 9), que está formado por dos llamadas marciales de los vientos con los timbales, a las que el piano responde con arpeggios ascendentes. Tras el tema B (p. 3.1, 3.2 y 10), se cierra su copla con una sección de transición en la que el piano se luce ostensiblemente (p. 4 y 11).

El **tema C**, aunque se presenta con un carácter más tranquilo (p. 6), recoge muchos de los giros melódicos que configuran el tema A. Lo escuchamos inicialmente en el **clarinete** y lo recoge luego el **piano**; este **diálogo** continuará varias veces.

Pero, sin duda, lo más llamativo de toda la Copla C es el «fugato» y las apariciones del Tema A que ya mencionamos más arriba.

Guía de audición

I. Allegro con brio

Exposición orquestal

- 1.1 00:03 C. 1 **Tema A1 en «piano»:** antecedente interpretado por la cuerda y consecuente (00:10) por los oboes, fagotes y trompas.
- 1.2 00:18 C. 9 **Tema A2.**
- 2.1 00:33 C. 17 **Transición** o puente. Comienza con un **pequeño diálogo entre la cuerda y los vientos.**
- 2.2 00:45 C. 24 Pasaje basado en el **inicio del tema A1.** Sin solución de continuidad se introduce un...
- 2.3 01:06 C. 3 ...tema nuevo o tema de transición (**tema T**). En el punto de máxima tensión, Beethoven hace un corte brusco; una pequeña transición de los clarinetes y fagotes nos lleva al...
- 3 01:30 C. 50 ...**tema B1** interpretado por los violines y clarinetes, que es repetido (01:58) por las flautas y oboes, concluyendo con una cadencia bien marcada en el tono principal.
- 4 02:14 C. 74 Sección basada en el **inicio del tema A1**, que se repite tres veces (fagotes, cellos y contrabajos; primeros violines; maderas) en un «crescendo» que va de «piano» a «forte». Todo concluye nuevamente sobre una cadencia en do menor, sobre la cual empieza el...
- 5.1 02:33 C. 85 ...**tema B2.**
- 5.2 02:58 C. 98 **Tema B3.** El final de su cadencia es a la vez el inicio de la...
- 5.3 03:08 C. 104 ...exposición final del **tema A1** por el tutti en *fortissimo*, que se cierra majestuosamente.

Exposición con el solista

- 6.1 03:23 C. 111 Irrumpe el solista con tres escalas ascendentes que preludian al **tema A1** (03:27) mientras la orquesta guarda silencio. El antecedente es interpretado en octavas y en «forte», mientras que el consecuente (03:35) se toca en acordes y en «piano».

- 6.2 03:43 C. 122 **Tema A2.** Nótese las variantes ornamentales que añade el solista. Las cuerdas acompañan tímidamente, como si estuvieran intimidadas por la llegada de este «nuevo coloso» que se enfrenta a la masa orquestal en solitario.
- 7.1 04:00 C. 131 Comienza el puente o **transición** de forma semejante al punto 2.1, pero ahora es el piano el que responde a la cuerda, en lugar de la madera.
- 7.2 04:13 C. 138 Similar al punto 2.2. El solista responde de manera virtuosa a cada exposición del **tema A1** por parte de la orquesta.
- 7.3 04:26 C. 146 Variante muy ornamentada del **tema T** por parte del solista, que se amplía con un pasaje virtuosístico (04:40) que sin solución de continuidad lleva al solista a exponer el...
- 8 04:58 C. 164 **Tema B1**, en una versión algo más breve. Los violines y clarinetes lo repiten (05:13). Unos compases (05:27) a cargo del solista nos llevan al...
- 9 05:38 C. 186 **Tema B2**, que apenas iniciado por las maderas es retomado por el solista. Una aceleración gradual en la figuración del piano nos lleva a un amplio pasaje virtuosístico (06:01), con la insistente célula de corchea-negra en el acompañamiento.
- 10 06:35 C. 219 Interrupción con el **tema A1 en los clarinetes y las trompas**. Tras un trino y una rápida escala descendente del solista...
- 11 06:47 C. 227 ...aparece en el tutti el **tema B3**, que se desarrolla brevemente sobre la célula de corchea-negra en los violines.
- 12 07:04 C. 237 Beethoven incluye a continuación, con un genial efecto de asimetría formal y aún en el tutti, el **tema T**, que se interrumpe bruscamente (aunque con un efecto suspensivo al hacerlo con una cadencia sobre re mayor, un tono bastante lejano al principal, do menor).

Desarrollo

- 13.1 07:25 C. 249 Como en su primera aparición, el solista entra de nuevo con tres escalas ascendentes, pero esta vez no desembocan en el tema A1, sino en la **célula de corchea-negra**, cuya presencia continua, junto con las **entradas del tema A1** y los **pasajes virtuosos del solista**, constituye el grueso del material utilizado por Beethoven en esta

sección, que es relativamente corta en comparación con la duración total del movimiento.

- 13.2 07:43 C. 260 Destaca un nuevo tema breve expuesto por el solista (ampliando así el marco de presentación temática propio de la exposición), que el autor reutilizará más adelante. Lo llamaremos **tema de desarrollo** o **tema D**. Continúa el desarrollo con todo lo mencionado anteriormente (es notable también, casi al final, un lánguido diálogo entre el oboe y el fagot). El final de la sección es una rápida escala del solista que enlaza con la...

Reexposición

- 14 09:06 C. 309 Entrada en *fortissimo* del **tutti** orquestal que interpreta el **antecedente del tema A1**. El **consecuente** es respondido por los **vientos**.
- 15 09:2 C. 317 En este punto, Beethoven ni repite el tema A1 ni introduce inmediatamente el A2, sino que establece una breve sección en *pianissimo* de **diálogo entre la orquesta** (seccionada: cuerdas solas o maderas) con la ya conocida célula de corchea-negra, y el **solista**, que toca una **variante del tema D** junto al **inicio del B2**. Aquí comienza el **punteo**.
- 16 09:37 C. 326 En la **transición** no hay referencia al tema A1, sino un desarrollo de la sección final del **tema T** (las corcheas repetidas). Unos trinos del piano sirven de engarce con el...
- 17 10:01 C. 340 **Tema B1** en el piano, tocado con una textura más densa. Se repite (10:15) en los primeros violines, flauta y oboe. Le siguen unos compases del solista (10:30), tal como ya ocurría en el punto 8.
- 18 10:41 C. 362 **Tema B2**. Este punto es prácticamente igual al 9.
- 19.1 11:37 C. 395 El pasaje es interrumpido por la entrada del **tema A1** en los metales sobre un trino prolongado del piano.
- 19.2 11:50 C. 403 Entradas del **tema A1** que culminan en un apoteósico *tutti* con el consabido «calderón» en el último acorde, que, tras dejar de escucharse, da paso al solista para la...
- 20 12:16 C. 416 **Cadenza**: una improvisación libre —aunque escrita por el propio compositor— del piano sobre los temas del movimiento.

- 21 15:07 C. 417 Entramos en la **coda**, o sección final, con la **participación del solista** y sin referencias temáticas, salvo la **célula de corchea-negra** (y la de tres corcheas-negra mencionada anteriormente).

II. Largo

Sección A

- 1.1 - 00:00 - C. 1 **Tema A** en el **piano**.
1.2 01:14 C. 13 **Tema A** interpretado por el **tutti**.

Sección B

- 2 02:26 C. 25 **Tema B**, comenzando en el piano, que recibe leves apoyos de la cuerda. Su carácter y recursos son mucho más "pianísticos" que los del tema A.
3.1 03:07 C. 32 **Breve interrupción del tutti**, que evoca la atmósfera más melódica de la sección anterior.
3.2 03:21 C. 34 El **piano** retoma la voz con giros «técnicos», como si se negara a esa atmósfera melódica.
3.3 03:37 C. 37 Nueva interrupción del tutti.
4.1 03:50 C. 39 Larga sección con una **ambientación** claramente **camerística**, donde el piano acompaña con arpeggios un lánguido **diálogo entre el fagot y la flauta**. La cuerda contribuye con un discreto acompañamiento en «pizzicatos».
4.2 04:55 C. 51 Una escala descendente del piano y unos pocos acordes de enlace marcan el punto final de esta sección.

Sección A'

- 5.1 05:10 C. 5 **Tema A en el piano**, aunque la orquesta lo sustituye en los momentos más estáticos del tema.
5.2 06:27 C. 64 **Tema A interpretado por el tutti**, de manera similar a lo expuesto en el punto 1.2.
6.1 07:17 C. 73 En el punto en donde antes comenzaba la sección B, ahora hay un **desarrollo de las partes más estáticas del tema A**, al cual el

piano se suma con escalas ascendentes. Se llega al punto culminante del movimiento mediante un largo proceso cadencial, en el que el piano despliega su virtuosismo entre acordes que el *tutti* deja suspendidos, hasta llegar, tras un trino del piano, a una verdadera...

6.2 08:07 C. 81 ...aunque **breve cadenza** del solista.

7 08:55 C. 83 **Coda basada en una parte del tema A:** primero en la cuerda, luego en el piano, para finalmente ser cerrada por las flautas y trompas junto con un acorde del *tutti*.

III. Rondó: Allegro

Exposición

Estribillo A

1.1 00:00 C. 1 **Primera parte del tema A** a cargo del **piano**. En el aspecto tonal hay cierta ambigüedad, ya que el acorde de dominante tiene más peso que el de tónica.

1.2 00:09 C. 9 **Primera parte del tema A** interpretada por los **oboes y fagotes**, con un acompañamiento en arpeggios del solista.

1.3 00:17 C. 17 **Segunda parte del tema A**, nuevamente a cargo del **piano**. Un proceso cadencial en «ritardando» da paso a...

1.4 00:28 C. 26 Una **breve cadenza** del piano, en un momento inusual para presentarse tan al inicio del movimiento.

1.5 00:35 C. 27 **Parte del tema A interpretada por el piano** con leve acompañamiento orquestal, al cual responde...

1.6 00:41 C. 33 Un sonoro *tutti* —hasta ahora todo se había desarrollado en «piano»—, que **comienza con la segunda parte del tema A** y luego se amplía usando la primera parte del mismo.

Copla B1

2 01:04 C. 56 **Tema de puente** o **transición**, sencillo pero llamativo.

3.1 01:17 C. 68 **Tema B**. Más sencillo que el A, pero ofrece poco contraste, ya que también tiene un carácter juguetón.

3.2 01:25 C. 76 La **orquesta** retoma el **tema B**.

- 4 01:33 C. 83 Prolongada **sección de transición** en la que el piano muestra su virtuosismo. Se destaca un breve interludio de la cuerda (01:55) con cierto juego polifónico, que casi podría considerarse un tema B2. Tras este interludio, el piano vuelve a mostrar su agilidad en un pasaje cromático (02:06).

Estribillo A1

- 5 02:19 C. 127 **Tema A**, de forma casi idéntica al estribillo A, incluida la **cadenza** del piano (02:47), que en esta ocasión es un poco más extensa.

Desarrollo

Copla C

- 6 03:31 C. 182 **Tema C**. Inicialmente lo escuchamos en el **clarinete**, luego lo recoge el **piano** (03:41); este **diálogo** continuará varias veces. Tras un rápido y repentino arpeggio descendente del solista...
- 7.1 04:28 C. 230 ...Beethoven sorprende con un «**fugato**» **basado en el inicio del tema A**.
- 7.2 04:53 C. 253 Unos acordes repetidos por la orquesta son recogidos por el piano, disminuyendo la sonoridad, y se aprovecha para modular al lejano tono de mi mayor, donde el piano ofrece una **variante del tema A**.
- 7.3 05:16 C. 274 De nuevo, un proceso modulador sobre notas repetidas da pie a la última **sección del desarrollo**. La cabeza del tema A se escucha de manera intermitente en diversos instrumentos, mientras el piano, que intenta imponerse con furiosos arpeggios ascendentes, finalmente lo consigue y cierra con una escala cromática que enlaza directamente con...

Reexposición

Estribillo A2

- 8 05:40 C. 298 **Tema A** en el piano, que es respondido directamente por el tutti orquestal. Este estribillo es mucho más corto que los anteriores y **no incluye cadenza** del solista.

Copla B2

- 9 06:02 C. 319 **Tema de puente**.
- 10 06:15 C. 331 **Tema B**.

- 11 06:31 C. 346 Sección de **transición** más breve que la escuchada en el punto 4, sin interludio de la cuerda.

Coda

Estribillo A3

- 12 07:04 C. 376 **Tema A** con un fuerte carácter modulante y un desarrollo más libre. Un *tutti* en «crescendo» busca el acorde suspendido tras el cual el solista interpretará una...
- 13 07:39 C. 407 ...**breve cadenza** que, comenzando de manera fulgurante, calma su ímpetu para ofrecer un mayor contraste antes de la entrada del...
- 14.1 07:58 C. 408 ...**Presto**, que incorpora un **cambio de compás** (pasamos a 6/8). El piano despliega todo su virtuosismo (con especial atención al papel relevante del timbal al inicio).
- 14.2 08:33 C. 443 Parte final con **juegos de respuestas entre solista y orquesta**, encargándose esta última de cerrar la obra.



Concierto para piano y orquesta n.º 4 en sol mayor, op. 58

Preparación a la audición del Op. 58 en Sol mayor

De gestación prolongada, esbozado entre 1802 y 1803, concluido entre 1805 y 1807 y finalmente publicado en 1808, el *Concierto para piano n.º 4 en Sol mayor, Op. 58*, fue una de las obras que se estrenó la noche del 22 de diciembre de 1808 en Viena, junto a las *sinfonías n.º 5 y n.º 6* de Beethoven. Este opus surge, por lo tanto, en un tiempo de fecunda creatividad, en el que el lenguaje musical de Beethoven ya es plenamente suyo, abriendo el camino a una libertad formal y tonal desconocida en su época. Al *Op. 58* se le considera el momento de máxima inventiva dentro del ciclo de sus conciertos para piano. De ese mismo tiempo son obras como los *Cuartetos «Rasumovsky»*, las *sonatas «Waldstein»* y *«Appassionata»*, la *Cuarta y Quinta sinfonía*, o el *Concierto para violín*.

Desde el inicio, se destaca el notable incremento de la tesitura aguda del piano, que es cada vez más robusto y sonoro, y la escritura pianística brilla en novedades mecánicas y tímbricas. Como mencioné en la introducción general, Beethoven se recrea en las posibilidades sonoras del piano, que no se enfrenta dialécticamente a la orquesta, sino que asume un papel de comentarista, de adorno constante, que revolotea libremente con su fantasía sonora por un discurso musical eminentemente poético. Porque más que rupturas formales propiamente dichas, lo que más llama la atención del oyente atento y del analista es la cantidad de pasajes ornamentales que se despliegan por doquier desde la entrada del solista.

Como novedad significativa inmediata está el curioso **comienzo a cargo del piano**, que expone en solitario el tema principal; sin embargo, la novedad es relativa, pues acto seguido entra la orquesta (¡aunque en el inusitado tono de si

mayor!), que se encargará de la habitual exposición orquestal. Estas primeras entradas del tema A en el piano y después en la cuerda no forman parte de la simetría estructural habitual; en verdad, constituyen exposiciones introductorias del tema, que hará su entrada «formal» acto seguido y en el tono principal de Sol mayor. Algunos han sugerido que, con este comienzo del piano, más que un elemento caprichoso, Beethoven ha querido dejar claro que el tema A1 es ante todo un tema pianístico, hecho por, para y desde el piano. También está la posibilidad de que, al romper (al menos conceptualmente) la división de las dos exposiciones, nos muestre algo de ese nuevo papel que el solista va a ocupar, ya mencionado en el párrafo anterior.

Un punto y aparte lo marca el prodigioso segundo movimiento, en el cual no hay virtuosismo alguno, sino pura expresión romántica, con esa violenta contraposición en el dramático recitativo entre el piano y la orquesta. Salvo un poco hacia el final, aquí no hay virtuosismo, sino pura expresión musical. Evidentemente, nunca se había escrito nada así para un segundo movimiento de concierto, y este precedente beethoveniano dejaría impronta para el futuro, en obras como el *Concierto para piano* de Ravel o el *concierto para piano n.º 1* de Bartók, en cuyos segundos movimientos prima la sencillez de la idea sobre el lucimiento instrumental del solista.

Un detalle muy importante, que aparece por primera vez en la historia del concierto, es la falta de separación entre el segundo movimiento y el tercero. Al cerrarse la sonoridad de las últimas notas del primero, se comienza directamente con el segundo. Esto viene indicado con la palabra «*attacca*» en la partitura. Este hecho será llevado más lejos en su siguiente concierto, al preludiar el inicio del tema principal del rondó en las últimas notas del tiempo lento.

El tercer movimiento comparte con el del *concierto n.º 3* el contar con un «Presto» al final, pero su principal novedad reside en que contiene un único tipo de copla (Copla B), con un tema B que se expone cada vez en un tono diferente. Las dos primeras coplas B cuentan con un «conato» de *cadenza*, mientras que en la última hay una *cadenza* verdadera, la primera con amplia extensión para un tercer movimiento. Generalmente, se toca la *cadenza* escrita por el propio autor.

Primer Movimiento

- **Tempo:** Allegro moderato.
- **Tonalidad:** sol mayor.
- **Compás:** 4/4.
- **Orquestación:** cuerdas más una flauta, dos oboes, dos clarinetes y dos fagotes en las maderas, y dos trompas en el metal.
- **Forma:** sonata con doble exposición (orquestal y solista) con algunas licencias.
- **Duración** aproximada: entre 17 y 18 minutos.

El **tema A introductorio** a cargo del piano (p. 1.1) consta de un antecedente, sobre la **célula básica del tema A**, y un consecuente distinto. Está en el tono principal de Sol mayor.

Cuando aparece en la cuerda (p. 1.2), lo hace en el inusual tono de si mayor (que tiene cuatro notas distintas al de Sol mayor). También consta de un antecedente sobre la célula básica del tema A y de un consecuente más prolongado que se encarga del retorno a Sol mayor.

Cuando por fin aparece **completo el tema A** «de verdad» (p. 1.3), se constituye enteramente sobre la célula básica.



Es interesante observar la imitación que realizan un compás más tarde, en los graves, las violas, cellos y contrabajos. Lo volveremos a escuchar completo tras la entrada sin carácter motivico del piano por el *tutti* (p. 9) para ser repetido, literalmente, por el piano. En la reexposición, solo lo escucharemos por el *tutti* (p. 22.3) después de que Beethoven haya vuelto a ofrecernos, como al inicio, dos veces el tema A introductorio (p. 22.1 y 22.2).

El tema A también es el protagonista de las dos **codas** de las **exposiciones** (p. 7 y p. 17).

El brevísimo **punte** parte del **tema A** (p. 2.1) e introduce en su desarrollo (p. 2.2) nuevos ritmos que concluyen en un acorde tónica en *fortissimo*, cuya tensión acumulada en los compases anteriores hace que pierda su carácter habitual de acorde de reposo y se vea obligado a pasar al acorde de dominante (Re mayor) en *piano*. Este, a su vez, modula al tono de la menor (otro pase tonal atrevido), que es el que introduce el tema B1. Entre los nuevos ritmos mencionados destaca el de semicorchea-negra —que llamaremos «**célula de marcha**»— y que será de gran importancia en los temas posteriores.

En el **tema B1** se destaca la **célula de marcha** utilizada en el puente, lo que le da cierto brío; un brío que no empaña el ambiente global de ternura y ensoñación de todo el movimiento. El acompañamiento sobre notas repetidas de las violas y los segundos violines sirve de conexión con la célula básica del tema A. Consta de tres semifrases con carácter de repeticiones, cada una en un tono diferente.

The image shows three staves of musical notation for the 'célula de marcha' motif. The first staff is labeled 'Tono de la menor. Primeros Violines' and shows the motif in D minor. The second staff is labeled 'Tono de do Mayor. Oboe' and shows the motif in D major. The third staff is labeled 'Tono de sol Mayor. Primeros Violines, Fagot y Flauta' and shows the motif in G major. The motif consists of a sequence of notes: a quarter note, followed by a dotted quarter note, then a pair of eighth notes, and finally a quarter note with a sharp sign, all within a 4/4 time signature.

En la **exposición orquestal**, el tema B1 es expuesto (p. 3.1) por los primeros violines en la menor, lo repite el oboe en do mayor, y luego lo presentan los primeros violines, fagot y flauta en sol mayor (tono principal, en el que se supone que nunca debería aparecer un tema B durante la exposición).

En la **exposición con el solista**, el tema comienza en re menor expuesto por los primeros violines. Se repite en los primeros violines y la flauta, en fa mayor (en el último compás entra el piano sobre las notas repetidas de los segundos violines y las violas). La segunda repetición comienza en do mayor por el oboe, mientras el piano hace ornamentaciones a su alrededor en el registro agudo. El piano, ya ha quedado claro, no tiene intención de tocar en ningún momento el tema B: he

aquí otra confirmación del papel único que le otorga su autor en este concierto singular.

En la **reexposición**, el tema B1 comienza en los primeros violines (tono de sol menor), se repite por primera vez por el fagot y el oboe (tono de si bemol mayor) y se repite por segunda vez por la flauta (tono de fa mayor), con ornamentaciones del piano semejantes a las de la exposición con el solista.

En la exposición con el solista (p. 13) y en la reexposición (p. 26), el **tema B1** será precedido por el **tema B3** y un pasaje de ornamentación.

Un pasaje basado en la **célula básica del tema A** se escuchará siempre **tras el tema B1**, haciendo de **transición hacia el tema B2**. En la exposición con el solista (p. 14), llaman la atención los acentos sobre las mitades débiles de parte del compás en la mano izquierda del pianista. Una curiosidad es la apariencia de «subliminalidad» que adquieren las referencias a la célula básica que tocan las maderas, comenzadas en *piano* ante la sonoridad desarrollada por el solista, casi imperceptibles; únicamente al final de esta sección, cuando culmina el *crescendo* y alcanzan sus notas más agudas, se pueden escuchar —¡y no demasiado!

El **tema B2** es de carácter secundario, dada la afinidad que guarda con el tema B1 (incluye también la **célula de marcha**).

The image shows a musical score snippet in 4/4 time, key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff is labeled 'Antecedente' and contains a melodic line with a half note, a quarter note, and two triplet eighth notes. The second staff is labeled 'Consecuente' and features a rapid sixteenth-note pattern in the lower register, followed by a few notes with dynamic markings *sf*. The third staff shows two notes with dynamic markings *sf*.

En la **exposición orquestal** (p. 5), el **antecedente** es expuesto por los violines y la flauta en *fortísimo*. El **consecuente** tiene figuraciones rápidas en los graves y acordes en los violines, maderas y trompas. En la **exposición con el solista** (p. 15.1), así como en la **reexposición** (p. 28.1), tanto el antecedente como el con-

Recursos técnicos y puntos destacados

Los amantes y conocedores de la técnica pianística encontrarán en este movimiento una multitud de recursos mecánicos, utilizados con el más fino gusto musical. Baste como ejemplo los trinos y los arpeggios, así como tres puntos concretos sobre los que vale la pena detenerse:

Entrada del piano (p. 8): Esta entrada continúa el discurso orquestal precedente y lo amplía en una sección (a modo de función de dominante ampliada) que **carece de carácter motivico**. Esto ya nos dice mucho sobre el papel del piano: gran virtuosismo y creatividad sonora y tímbrica, aplicada principalmente a la ornamentación y las florituras, sin entablar una dialéctica de oposición, ni temática ni sonora, con la orquesta.

Nueva idea del piano en el puente de la exposición (p. 10.2): Esta es la primera idea temática que presenta el piano, de gran expresividad, aunque no vuelve a utilizarse más en todo el movimiento, por lo que no vale la pena denominarla tema T o de transición. La mano derecha del pianista toca en el registro agudo (otro aspecto importante de este concierto es la tendencia del autor a explorar la región aguda y sobreaguda del instrumento; uno de los logros en la construcción del piano de esos años fue el reforzamiento del armazón, que permitió usar cuerdas más largas y gruesas, ampliando la tesitura sonora), mientras que la izquierda toca en los graves y las cuerdas rellenan la zona media.

Nuevo tema en mi bemol mayor (p. 23.2): Este tema se escucha en el centro del puente de la reexposición. Aunque diferente, tiene parentesco expresivo con el del puente de la exposición con el solista (p. 10.2) y se realiza también en el registro agudo del instrumento. Al hacer estos dos temas distintos, Beethoven les quita su posible carácter temático para otorgarles un papel únicamente expresivo, cometido que cumplen perfectamente.

Segundo Movimiento

- **Tempo:** Andante con moto.
- **Tonalidad:** mi menor.
- **Compás:** 2/4.
- **Orquestación:** solo la cuerda, sin vientos ni percusión.
- **Forma:** alternancia entre cuerdas y solista más *cadenza* final y coda.
- **Duración** aproximada: 5 minutos.

Ya se han mencionado al inicio las principales características de este maravilloso movimiento, que, dado su teatral alternancia entre cuerdas y solista, no necesita mayor explicación para ser escuchado y apreciado.

Tercer Movimiento

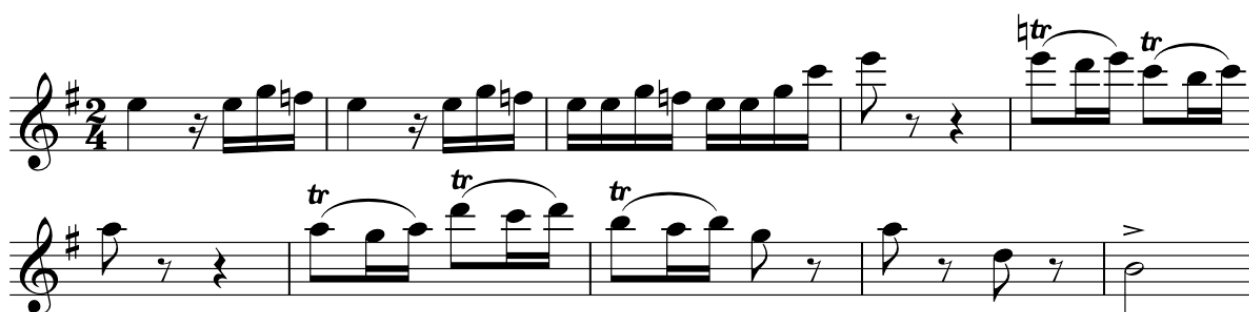
- **Tempo:** Vivace - Presto.
- **Tonalidad:** sol mayor.
- **Compás:** 2/4.
- **Orquestación:** cuerdas, flauta, resto de maderas, trompas y trompetas a dos, y timbales.
- **Forma:** rondó con un solo tipo de copla.
- **Duración** aproximada: entre 9:45 y 10:30

Este rondó constituye el movimiento más tradicional de los tres, y su ambiente desenfadado es un buen contrapunto tras tanta sorpresa en los dos anteriores. No obstante, es totalmente inusual que incorpore un único tipo de copla, y lo cierto es que el tema principal es el más lírico de cuantos compusiera para los terceros movimientos de sus conciertos, ofreciendo esta vez un verdadero contraste temático.

Algo curioso del **tema A** es que Beethoven lo adapta por primera vez al instrumento en el que se escucha. Aunque mantiene la misma esencia y es reconocible, la forma en que lo escuchamos en la orquesta en el p. 1.1 (que sonará con mucho más vigor en el presto final de la coda en p. 15.2)...



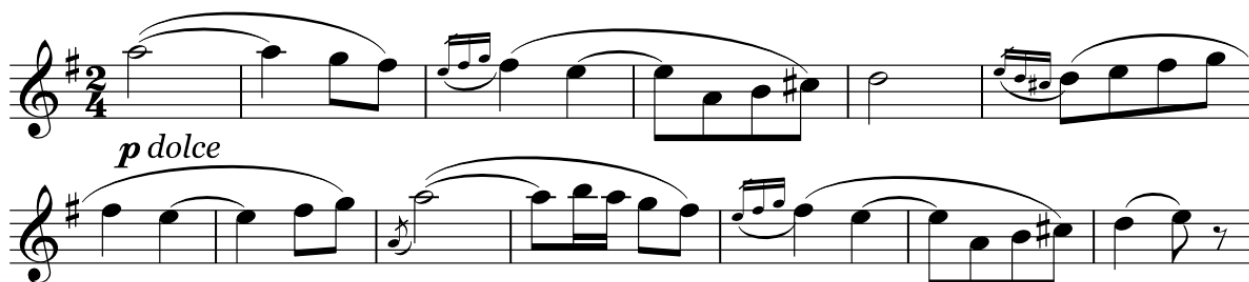
... es distinta de aquella en que lo escuchamos en el piano en el p. 1.2:



Y Beethoven lo modificará en su forma pianística en el estribillo 2 (p. 9).

La **cabeza del tema A**, o **célula A**, se usa también en las partes finales de las coplas B (p. 4.2 de la copla B, como acompañamiento; p. 8.2 de la B1 en forma de vigoroso tutti respondido por el solista; p. 14.2 de la copla B3).

El **tema B** (suena una octava más aguda de como está aquí escrito):



Al escuchar las dos primeras apariciones de este tema cuando es tocado por el piano (p. 3.1 de la copla B y p. 7 de la copla B1) es notorio comprobar que, tal y como ya sucediera en el tema A, el violonchelo le estará dando apoyo. En su tercera aparición (p. 11 de la copla B2), lo hará de forma más breve, y el desarrollo posterior en la orquesta irá acompañado por escalas ascendentes del piano que desembocan en el gran tutti (p. 12) que da lugar a la *cadenza* (p. 13). Esta vez se trata de una *cadenza* real, dejando la posibilidad de que el pianista improvise sobre los temas del movimiento, aunque Beethoven especifica que debe ser breve;

de hecho, la que compuso el propio Beethoven —magnífica— apenas dura unos 40 segundos.

Guía de Audición

I. Allegro con brio

Exposición orquestal

- 1.1 00:00 C. 1 **Tema A introductorio** por el **piano** solo, en *piano*.
- 1.2 00:17 C. 6 **Tema A introductorio** por la **cuerda** en *pianissimo*.
- 1.3 00:40 C. 14 **Tema A**. Expuesto el antecedente por los primeros violines y el oboe, y el consecuente por los primeros violines y flauta.
- 2.1 00:49 C. 18 **Puente o transición**. Comienza sin solución de continuidad con el tema A, desarrollando su célula básica en un 'crescendo' en el que van entrando las maderas y trompas.
- 2.2 00:59 C. 23 A modo de consecuentes de los temas A introductorios, se desarrollan nuevos ritmos en la cúspide del *crescendo*.
- 3.1 01:13 C. 29 **Tema B1**, expuesto por los primeros violines. Lo repite el oboe (01:22) y luego los primeros violines, fagot y flauta (01:30).
- 4 01:38 C. 40 Sección que vuelve a desarrollar la **célula básica** del **tema A**. Como elemento de interés añadido están unas breves intervenciones al unísono de la flauta, el oboe y el fagot.
- 5 02:00 C. 50 **Tema B2**. El **antecedente** es expuesto por los violines y la flauta en *fortissimo*. El **consecuente** (02:08) tiene figuraciones rápidas en los graves y acordes en los violines, maderas y trompas. Una súbita retención cadencial diluye la tensión creada y da paso a...
- 6 02:21 C. 60 ... **ráfagas descendentes** que pasan de unos instrumentos a otros.
- 7 02:42 C. 68 A modo de cierre (aunque no suena como tal), se retoma la **célula básica** del tema A con un *crescendo* que da paso a...

Exposición con el solista

- 8 02:55 C. 74 **El solista entra continuando el discurso orquestal** y lo amplía en una sección que **carece de carácter motivico**.
- 9 03:29 C. 89 **Tema A** tal y como ya se escuchó en el punto 1.3. Lo repite, literalmente, el piano a solo.

- 10.1 03:45 C. 97 **Puente o transición.** Comienza con una sección en donde el piano desarrolla unos rápidos pasajes ornamentales con ligeros apoyos de la orquesta sobre la **célula básica**.
- 10.2 04:04 C. 105 **Nueva idea** —la primera de carácter temático que presenta el piano— de gran expresividad, tocada en el registro agudo del instrumento.
- 10.3 04:19 C. 111 Retorno a los **ornamentos virtuosísticos** con apoyos ligeros de la orquesta.
- 11 04:37 C. 119 **Tema B3** (en re mayor), de apenas cuatro compases y presentado por las cuerdas en *piano* (incluye de nuevo la célula de marcha). El **piano** hará una **repetición adornada** (04:46).
- 12 04:55 C. 127 Nuevo **pasaje ornamental** del solista con apoyo de la orquesta sobre la célula básica.
- 13 05:10 C. 134 **Tema B1** (en re menor) expuesto por los primeros violines. Lo repiten los primeros violines y la flauta y, posteriormente en do mayor, por el oboe mientras el piano hace ornamentaciones a su alrededor en el registro agudo.
- 14 05:37 C. 146 Sección basada en el **desarrollo de la célula básica** con adornos virtuosísticos continuos del solista.
- 15.1 06:02 C. 157 **Tema B2** (antecedente y consecuente) expuesto por la madera al completo mientras el piano adorna con rápidas ráfagas de arpeggios ascendentes.
- 15.2 06:18 C. 164 Corta **sección ornamental** (ráfagas ascendentes que vuelven a bajar y a subir con un trino doble en el agudo y que se detienen sobre un trino triple que distiende la tensión). La orquesta hace en el último compás (C. 169) una versión ampliada de la célula básica.
- 15.3 06:33 C. 170 **Antecedente del tema B2** que es expuesto por el solista.
- 15.4 06:43 C. 174 **Consecuente del tema B2** expuesto por el tutti (p. 5.2).
- 16 06:57 C. 180 **Ráfagas descendentes** que pasan de unos instrumentos a otros (p. 6.2).
- 17 07:16 C. 188 Retorno a la **célula básica del tema A**. Equivalente al punto 7, y tal como sucediera entonces, se enlaza sin solución de continuidad con el...

Desarrollo

- 18 07:27 C. 192 El solista entra de forma **parecida a como lo hizo al inicio de su exposición**, pero de forma más breve y sin crear ninguna tensión. Tonalmente, Beethoven vuelve a hacer algo increíble: la orquesta acaba en un claro acorde de re mayor (que consta de las notas re, fa sostenido y la), y en el mismo compás en que esto ocurre entra el piano ¡en fa mayor!, dando ese paso cromático (fa sostenido-fa natural) como la cosa más natural y normal del mundo.
- 19 08:00 C. 204 Sobre arpeggios fulgurantes en *forte* del piano, la **cabeza del tema A** va pasando (de nuevo «subliminalmente») por los instrumentos de madera.
- 20 08:26 C. 216 El solista se otorga el protagonismo casi absoluto con **pasajes figurativos de gran bravura**. Este pasaje supone el **máximo clímax de todo el primer movimiento...** y tal como llega es interrumpido bruscamente. Una rápida sucesión de notas del piano en la zona aguda (ya sin ningún acompañamiento orquestal) y tres trinos largos diluyen la tensión anterior y producen un cambio tal de color y de ambiente que no podemos evitar pensar que el autor nos esté preparando para lo que va a ser el segundo movimiento.
- 21.1 09:02 C. 231 Tras los trinos, el piano parece que quiere exponer una idea melódica *dolce* y en *pianissimo*; pero es un engaño, pues el inicio de dicha posible idea es repetido varias veces para desembocar en otra sección de florituras del solista con llamadas de la orquesta a la célula inicial.
- 21.2 09:23 C. 239 Al poco, el piano en su mano derecha toca algo parecido a una pequeña melodía sobre notas correlativas ascendentes con varios trinos en algunas de ellas. La cosa no tendría más importancia sino fuera porque Beethoven hace pasar dicha melodía a la mano izquierda del piano (09:28) y, acto seguido, a los violonchelos y contrabajos (09:33).
- 21.3 09:47 C. 249 Un súbito *crescendo* y cinco acordes de la orquesta en *fortissimo* cierran el desarrollo en el mismo punto en que comienza la...

Reexposición

- 22.1 09:57 C. 253 **Tema A introductorio.** Como en el punto 1.1, pero en *fortissimo* y con una escritura bastante densa.
- 22.2 10:13 C. 258 **Tema A introductorio.** Como en el punto 1.2. El piano realiza arpeggios de adorno alrededor del tema expuesto por las cuerdas.
- 22.3 10:35 C. 266 **Tema A.** Tal y como el punto 1.3.
- 23.1 10:45 C. 270 **Transición o puente.** Comienza por lo que parece ser una repetición del tema A por el piano; pero es al acabar el antecedente que este toca dos acordes que invitan a abandonar el tono principal. A estos acordes responden el oboe y el fagot sobre la célula básica. Una rápida escala ascendente del solista le lleva a exponer...
- 23.2 10:55 C. 275 ...un **nuevo tema** en mi bemol mayor en el registro agudo del instrumento.
- 23.3 11:12 C. 281 Un cambio súbito al acorde de re mayor parece hacernos volver a la realidad y tras unos compases del solista (reflejo abreviado del punto 10.3) sobre rápidas notas repetidas y escalas llegamos al...
- 24 11:24 C. 286 **Tema B3**, tal y como se hizo en el punto 11.1, salvo que esta vez está en sol mayor. El piano lo repite (11:34; C. 290) más adornado.
- 25 11:43 C. 294 Pasaje ornamental, correspondiente al del punto 12.
- 26 11:59 C. 301 **Tema B1** en los primeros violines. Se repite por el fagot y el oboe y se repite por segunda vez por la flauta con ornamentaciones del piano semejantes a las del punto 13.3.
- 27 12:25 C. 313 Sección correspondiente al punto 14.
- 28.1 12:49 C. 324 **Tema B2** (antecedente y consecuente), tal como en el punto 15.1.
- 28.2 13:05 C. 331 Sección ornamental idéntica a la del punto 15.2.
- 28.3 13:21 C. 337 **Antecedente del tema B2** por el solista, como en el punto 15.3.
- 28.4 13:31 C. 341 **Consecuente del tema B2** por el tutti, como en los puntos 5.2 y 15.4. La retención cadencial de aquellos es ahora el calderón que cede paso a la...
- 29 13:46 C. 346 **Cadenza** del solista.
- 30 16:06 C. 347 **Versión abreviada** (tanto el antecedente como el consecuente se reducen a dos compases, en vez de los cuatro originales) del **tema**

B2 por el solista al que siguen unos pocos compases ornamentales.

- 31 16:36 C. 356 Todos, piano y orquesta, comienzan a desarrollar la **célula básica** en una **coda** que reitera durante todo el *crescendo* final el acorde tónico de sol mayor.

II. Andante con moto

- 1 00:00 C. 1 Primera increpación de la cuerda en forte.
- 2 00:15 C. 6 Primera y humilde respuesta del piano.
- 3 00:41 C. 14 Segunda increpación orquestal.
- 4 00:56 C. 19 Segunda respuesta del piano.
- 5 01:18 C. 26 A partir de aquí las duraciones de las increpaciones y de las respuestas se van abreviando.
- 6 01:56 C. 38 La cuerda poco a poco va suavizando su discurso. Cuando prácticamente están a la par...
- 7 02:23 C. 47 ... el piano queda a solo, como explicando lánguidamente los motivos de su desavenencia. La cuerda se limita a marcar espaciadamente algunos acordes.
- 8 02:52 C. 55 **Cadenza** del solista perfectamente engarzada en su discurso precedente.
- 9 03:54 C. 64 Sobre un «colchón» extremadamente tenue del resto de la cuerda, los violonchelos y contrabajos evocan quedamente su discurso inicial. El piano, ya sin confrontación, responde por dos veces. Sin interrupción alguna viene el...

III. Rondó. Allegro

Estríbillo A

- 1.1 00:00 C. 1 **Tema A** en *pianissimo* en la **cuerda**.
- 1.2 00:10 C. 11 **Tema A** por el **piano** con el único **acompañamiento de un chelo**. Es notable cómo el mismo tema es planteado por Beethoven de

manera tan distinta dependiendo de si lo interpreta la orquesta o el piano.

- 1.3 00:19 C. 21 Breve **pasaje de alternancias entre cuerda y piano**, siempre **sobre el tema A**.
- 1.4 00:30 C. 32 **Tema A** en *fortissimo* por el **tutti**.
- 2.1 00:38 C. 41 Al acabar A, y sin interrupción, se desarrolla con el mismo brío en forma de **alternancias** entre **tutti y piano**, dando comienzo así a la sección de transición hacia el tema B o copla.
- 2.2 00:55 C. 61 El **piano** asume el protagonismo en esta última sección de la transición con **dos diseños rítmicos repetitivos**: el primero en semicorcheas (00:55, C. 61) y el segundo en tresillos (01:01, C. 68).

Copla B

- 3.1 01:12 C. 80 **Tema B**, mucho más lírico y poético. Lo presenta el **piano sobre una nota sostenida por los violonchelos**.
- 3.2 01:28 C. 96 **Tema B por la orquesta**, con gran riqueza polifónica.
- 4.1 01:41 C. 110 Comienza una **sección de desarrollo** en donde el protagonismo recae nuevamente en los **diseños virtuosísticos del solista**. La orquesta ofrece un acompañamiento basado en acordes espaciados.
- 4.2 02:02 C. 134 El diseño del piano pasa a tresillos y el impulso se va calmando. Poco después, el diseño pianístico pasa a alternarse entre ambas manos del solista, mientras **la cuerda repite cuatro veces el ritmo de la cabeza del tema A**. Como final de esta sección, el solista hace un **conato de cadenza** con una escala diatónica descendente seguida de otra cromática ascendente.

Estribillo A1

- 5 02:30 C. 160 Repetición de los puntos 1.1 a 2.1, aunque con variantes armónicas en el desarrollo de este último.
- 6.1 03:19 C. 216 Esta vez la continuación de la **transición** es mucho **más amplia** que la del primer estribillo y se basa en **diversos diseños desarrollados por el solista**. El primero de ellos se compone de briosos arpeggios en semicorcheas, interrumpidos por células de A en *pia-*

nissimo entre el viento y la cuerda en eco. En el tercero de estos procesos, será el piano quien interprete las células de A.

- 6.2 03:50 C. 252 **Nuevo diseño en tresillos.** La orquesta acompaña con un diálogo entre la cabeza de A en los vientos y la célula final de la primera semifrase de A en las cuerdas.
- 6.3 04:05 C. 272 **Cambio de diseño a semicorcheas,** recuperando el ímpetu inicial de esta sección.
- 6.4 04:18 C. 287 Finaliza esta prolongada transición con un **diseño en tresillos,** aunque diferente al que cerró esta misma transición en el anterior estribillo.

Copla B1

- 7 04:28 C. 299 **Tema B** de forma idéntica a la de la copla anterior (puntos 3.1 y 3.2), aunque en un **tono diferente.**
- 8.1 04:56 C. 329 **Sección de desarrollo** bastante parecida a la escuchada en los puntos 4.1 y 4.2 (05:16). En su inicio, aparte del distinto ámbito tonal, lo más destacable es la melodía que Beethoven confía a las violas, sobre el diseño a manos alternadas de tresillos (05:28), seguida de un nuevo diseño en semicorcheas (05:41).
- 8.2 05:47 C. 391 Ampliando este desarrollo, Beethoven introduce un **vigoroso tutti** en el que destaca la **célula inicial de A en los vientos.** El piano responde (05:56). Un breve *ritardando*, tal y como ocurrió al final de la copla anterior, da paso al **conato de cadenza** (06:11), que aunque no es igual, sí mantiene su contorno.

Estribillo A2

- 9 06:16 C. 416 **Tema A.** Esta vez lo comienza el piano con un nuevo ritmo más puntilloso y acompañado por la orquesta, seguido por el tutti en fortísimo, con un único juego de respuesta por parte del solista (06:34).
- 10 06:37 C. 443 La **transición,** muy **breve** esta vez, comienza como en los estribillos anteriores, pero enseguida pasa a un diseño de tresillos (06:43), bastante repetitivo y en *diminuendo*.

Copla B2

- 11 06:51 C. 459 **Tema B**, de nuevo en **un tono distinto** a las coplas anteriores, expuesto por el piano. Apenas comienza la primera semifrase, es interrumpida de manera bastante estática por la orquesta. Una escala ascendente del piano sirve para volver al tema B (aunque el autor ha aprovechado para continuar en un tono más cercano), que de nuevo es interrumpido por la orquesta de la misma manera.
- 12 07:05 C. 474 La escala ascendente del piano sirve para iniciar el **proceso de desarrollo**, que esta vez conducirá a través de un **gran crescendo con el tutti basado en elementos del tema B** (en el cual el piano colabora en su inicio con escalas ascendentes) hasta llegar al acorde suspendido que da paso...
- 13 07:29 C. 499 ... esta vez a **una auténtica cadenza del solista** (la escrita por el propio Beethoven es bastante breve, si la comparamos con las dedicadas a los primeros movimientos de sus conciertos).
- 14.1 08:09 C. 500 Un acorde en *pizzicato* de la cuerda marca la parte final, escrita en la partitura, de la cadenza a base de **trinos**, hasta que el piano vuelve a un diseño de tresillos y el desarrollo parece continuar con toda normalidad.
- 14.2 08:27 C. 520 Un **nuevo diseño en semicorcheas**, al principio alternando entre las manos del pianista, mientras **clarinetes y fagotes juegan con diversos elementos del tema A** (especialmente la célula final de la primera semifrase), da continuidad al desarrollo. En un momento dado, también se harán perceptibles las **células de A en la mano izquierda del solista**.
- 14.3 08:50 C. 546 **Breve coral del piano** que finaliza con un trino que se mantiene durante el inicio de la...

Coda - Estribillo A3

- 15.1 09:00 C. 554 **Cambio de tempo a presto**. Sobre el trino del piano, la orquesta va entrando gradualmente hasta estallar con un...
- 15.2 09:06 C. 568 **Gran tutti sobre el tema A**. Al concluir, el piano entra suavemente con unos acordes (09:18), seguido de un diseño repetitivo en tresi-

llos que va creando una energía contenida que estalla en el último tutti (09:27), en el que el piano también colabora.



Concierto para piano y orquesta n.º 5 en mi bemol mayor, op. 73

Preparación a la audición del Op. 73 en mi bemol mayor

Al igual que en su *Concierto para violín y orquesta*, Beethoven comienza a reinventar la forma sonata para cada una de sus obras. Aunque la inventiva del lenguaje pianístico quizá no alcance la conseguida en el anterior *Op. 58*, la de este *Op. 73* sigue siendo importante e inmensa, con un piano que confronta a una orquesta que toca esta vez temas más marcados, poderosos y, sobre todo, extrovertidos.

Si en el primer movimiento del *Op. 58* sorprendía la falta de intención contrastante (entre los diversos temas, entre la pugna solista-orquesta), en este quinto concierto la intención es completamente contraria: aquí los temas son claros, incluso en varios casos extremadamente sencillos y bien diferenciados entre sí, y son usados tanto en su totalidad como en elementos parciales de los mismos. El piano a veces tiene el papel de colaborador en el discurso musical con la orquesta, pero otras veces reclama para sí el protagonismo absoluto, sin negar pasajes de transición virtuosísticos de carácter no motivico o pasajes camerísticos donde se convierte en acompañante.

Su célebre inicio, casi tan popular como el del *Concierto n.º 1* de Chaikovski, ya brinda al oyente guías del carácter principal del movimiento, así como del tipo de escritura de bravura que abordará el solista. Y, yendo aún más lejos que en su

antecesor, nos presenta al piano desde el mismo comienzo de la obra; si bien, como en el *Op. 58*, lo que seguirá será una exposición orquestal tradicional.

Desde otro punto de vista, esta apertura con un material muy parecido al de una cadencia, que se repite levemente variado al inicio de la reexposición, resulta curiosa, ya que Beethoven no deja hueco para ninguna cadencia improvisada en ninguno de sus tres movimientos. No es casual mencionar aquí que este fue el primer concierto en el que no iba a ser él mismo su intérprete, y quiso dejar bien escrita hasta la última nota a ejecutar.

En la exposición orquestal, Beethoven presenta directamente todos los temas principales del movimiento.

En la exposición con el solista, ampliará el discurso con secciones de desarrollo y de transición, con claro protagonismo pianístico en todas ellas, y «descolocará» y «mezclará» el orden temático. Por ejemplo, después de la transición que sigue al tema B1 (p. 15, también llamado en la guía «Tema marcial»), presentará: una forma breve del tema B2 (p. 16), otra sección de transición (p. 17), un *tutti* sobre la cabeza del tema A (p. 18), el primer elemento del tema B3 (p. 19), nuevamente el tema B2 (p. 20), esta vez en su forma más completa, para proseguir con el segundo elemento del tema B3 (p. 21).

El desarrollo incluirá el que seguramente sea el mayor punto de clímax del movimiento, que concluye en un intento de hacer un pasaje fugado (como ya hizo en el rondó del tercer concierto).

Los cambios formales que hace en la reexposición son todavía mayores: tras el tema B2 en forma breve (p. 32), viene otra sección de transición (p. 33), un *tutti* sobre la cabeza del tema A (p. 34), y una aparente cadencia del solista (p. 35), que es extremadamente breve y, además, está totalmente escrita en la partitura. Tras ella viene el tema B1 en el piano (p. 36.1) y luego en las trompas (p. 35.2), para pasar a un diálogo *tutti*-solista sobre el inicio de A (p. 37) y continuar con el tema B3 (p. 39).

El **segundo movimiento** tiene la forma de **tema con variaciones**. Es extremadamente austero y sencillo de escuchar, y en ello radica su grandeza. El tema es expuesto por el *tutti* y, posteriormente, el piano será el claro protagonista de las seis variaciones que le siguen.

En el habitual **rondó** del **tercer movimiento**, Beethoven se comporta de manera muy poco habitual. Tal como hizo en el *Op. 58*, no usa una copla C, pero aquí el planteamiento es más arriesgado y más cercano al mundo de la sonata que al del rondó. En donde, como coda de la exposición, debería aparecer un segundo estribillo que desembocara en la copla C propia del desarrollo, Beethoven introduce directamente el desarrollo sobre un estribillo en el que va a aparecer el tema A en formas muy variadas, teniendo como principal elemento de contraste recurrente el tema de puente usado en la copla B. Al final de este desarrollo vendrá, como en el primer movimiento, el principal punto de clímax.

La reexposición comenzará con otro estribillo, pero este ya sujeto a una presentación sencilla del tema A, al que le seguirá una copla B' también sencilla. En el último estribillo, Beethoven hace escuchar dos veces el tema A en forma distinta a las anteriores y se introduce en la coda, en la que destaca un desarrollo del tema del puente donde el piano se escucha con el único acompañamiento del timbal (p. 20).

La orquestación en todos los movimientos es la misma: cuerdas, maderas a dos, dos trompas, dos trompetas y timbal.

Primer Movimiento

- **Tempo:** Allegro.
- **Tonalidad:** mi bemol mayor.
- **Compás:** 4/4.
- **Forma:** sonata de doble exposición con licencias internas, con una amplia cadencia al inicio de la exposición orquestal y de la reexposición, y sin cadencia improvisada del solista.
- **Duración** aproximada (según versiones): entre 19 minutos y medio y casi 23.

La brillante **cadenza** que abre el movimiento se escucha allí, en su inicio (p. 1) y al inicio de la reexposición (p. 26). En ambos casos serán tres los acordes de la orquesta que dejarán al «titán de las teclas» con sus arpeggios, escalas, trinos, acordes y octavas de todo tipo. Cumplen la función de una introducción (que Beethoven había usado en sus otras obras hasta entonces sobre un tempo lento, siguiendo el modelo de Haydn).

El **tema A** siempre ha sido relacionado con lo militar, y tal lo parece en su resolución, brío e inmediatez. En él debemos destacar, por su extenso uso posterior, la «célula marcial».



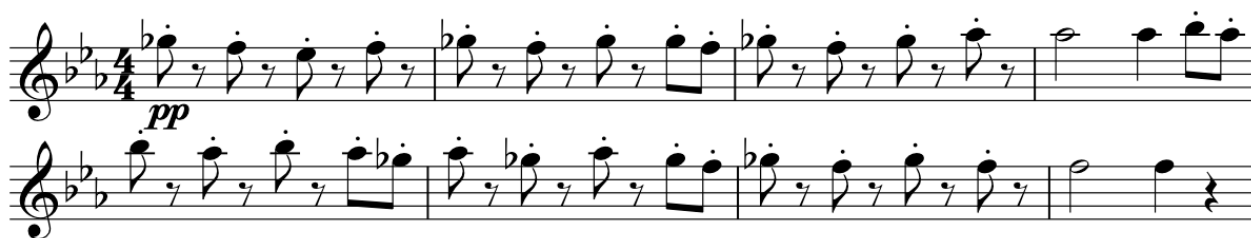
Lo escucharemos muchas veces, pero la mayoría de ellas incompleto, cogiendo únicamente su inicio. Varias de esas veces será en pasajes en medio de los tres temas B. Por ejemplo, entre los temas B1 y B2 en la exposición orquestal (p. 6); el *tutti* sobre el que acaba la transición entre el B2 y el B3 en la exposición con el solista (p. 18); la sección camerística que está casi al inicio del desarrollo (p. 24.1) o el final de este (p. 24.2 y 25), donde entra su célula inicial tímidamente en la cuerda para terminar imponiéndose en el *tutti* o el diálogo *tutti*-solista tras la segunda presentación del tema B1 y precediendo al B3 (p. 38).

También merece atención la variante a la que Beethoven somete al tema A al inicio de la reexposición, donde es convertido en un coral (p. 27.1, 27.2 y 28) y luego es desarrollado en vez de presentar el A2, como hizo en las dos exposiciones.

El **tema A2** solo se usa como continuación directa del A en las dos exposiciones (p. 3 y 12, respectivamente).



El segundo tema en importancia es el **tema B1** o «**tema marcial**», ya que parece seguir el ritmo propio de una marcha como de desfile.



Lo mejor de este tema son las diversas formas en que Beethoven nos lo presenta. En la exposición orquestal lo escuchamos en *pianissimo* y con los sonidos muy cortos y separados en la cuerda (p. 5.1) para, acto seguido, escucharlo con notas largas y ligadas en las trompas (p. 5.2). En la exposición con el solista, es increíble el juego de contrastes que consigue el autor ¡repetiendo tres veces el mismo tema! Lo comienza el piano, en *pianissimo* y con el ritmo alterado en tresillos, para pasar por una variante más melódica y delicada, todavía hecha por el piano en la región aguda del instrumento. Por último, lo escuchamos en todo su vigor por el *tutti* (p. 14). Lo mismo ocurre en la reexposición (p. 30), aunque allí volverá a aparecer, en forma más sencilla, en el piano (p. 36.1) y en las trompas (p. 36.2).

El **tema B2** ofrece dos diseños diferentes: uno descendente, basado en grupos de cuatro notas conjuntas que descienden, aunque en realidad cada grupo se presenta más agudo que el anterior, y otro en un dibujo ascendente de mayor nervio.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, key of B-flat major. The top staff is labeled 'Diseño descendente' and features a series of descending eighth-note groups, each starting on a higher pitch than the previous one. The bottom staff is labeled 'Diseño ascendente' and features a series of ascending eighth-note groups, each starting on a higher pitch than the previous one. Both designs are presented in a simple, rhythmic manner.

En ocasiones se presenta algo más extenso, repitiéndose y con un pequeño desarrollo posterior, como en su primera aparición en la exposición orquestal (p. 7), mientras que otras veces se presenta en su escueto tamaño, como en la exposición con el solista (p. 16).

El **tema B3** consta también de dos elementos: uno más brioso y esquemático, y otro mucho más melódico y fluido, que suele quedarse en la memoria del oyente como un referente melódico de la obra.

En la exposición orquestal lo escuchamos acto seguido del tema B2 (p. 8), pero en la exposición con el solista Beethoven aprovecha sus dos elementos por separado y mezcla estos dos últimos temas, haciéndonos escuchar el primer elemento del B3 (p. 19), luego el tema B2 (p. 20), y finalmente el segundo elemento

del B3 (p. 21). Al terminar el B3 con la célula marcial, Beethoven la aprovecha para que, repitiéndola, cierre ambas exposiciones (p. 9 y 22).

The image shows three staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff, labeled '1er. elemento', begins with a fortissimo (ff) dynamic and features a melodic line with a long note on G4. The second staff, labeled '2º elemento', starts with a sforzando (sf) dynamic and continues the melodic line. The third staff shows a more rhythmic, repetitive pattern of eighth notes, with a sforzando (sf) dynamic marking at the beginning of the section.

Es muy hermosa la sección camerística del desarrollo que utiliza el segundo elemento de B3 (p. 24.5).

También es digna de que le prestemos atención la versión que del B3 hace casi al final del movimiento, con el piano acompañando a la madera (p. 39), con un primer elemento bastante prolongado; cuando comienza el segundo elemento, pasando de las maderas al piano (p. 40.1), se trunca para dejar paso a diseños repetitivos sobre los que intentará imponerse la célula marcial preparando el final.

Segundo Movimiento

- **Tempo:** Adagio un poco mosso.
- **Tonalidad:** si mayor.
- **Compás:** 4/4.
- **Forma:** tema con variaciones.
- **Duración** aproximada: de ocho a nueve minutos.

Este movimiento se escucha sin problemas, ya que, tras el tema presentado por la orquesta, será el piano quien marque el ritmo, y cada nuevo diseño bajo el que modifica el tema inicial es una nueva variación hasta un total de seis, si bien la primera y la segunda guardan mucha semejanza.



Presta atención a los últimos momentos, en los que podemos escuchar en lento lo que será el motivo principal del rondó final, que entra sin solución de continuidad.

Tercer Movimiento

- **Tempo:** Allegro.
- **Tonalidad:** mi bemol mayor.
- **Compás:** 6/8.
- **Forma:** rondó-sonata con mayor inclinación a lo segundo que a lo primero.
- **Duración** aproximada: de diez minutos y medio a once.

Las principales características formales ya quedaron expuestas en el capítulo inicial de esta guía.

Para su audición, lo más importante y básico es conocer el **tema A**, dado que será el gran protagonista no solo de las secciones iniciales de la exposición y la reexposición sino, sobre todo, del desarrollo central (que no está ocupado esta vez por una copla C, sino principalmente por variantes de A, con la intervención importante del tema del puente de la copla B).

El **tema A** es esencialmente acordístico, ya que la mayoría de su diseño melódico está sacado de las notas del acorde de tónica. Sin embargo, lo más relevante es el juego rítmico interno que ofrece, en donde la mano derecha parece estar en 3/4 mientras que la izquierda marca claramente el 6/8, dando ese cierto aire de inestabilidad que lo hace tan peculiar. En su consecuente se encuentra el ritmo de la «célula de llamada», que dará mucha importancia posterior al tema del puente.

Lo escucharemos en forma original al inicio del primer estribillo (p. 1.1 a 1.3), y del estribillo A” (p. 14.1 y 14.2, aunque aquí las transiciones son algo más largas), y solo en el piano al inicio del estribillo A’ del desarrollo (p. 6).

Pero lo mejor es escuchar las variantes creadas por el compositor para el desarrollo y para el estribillo final. En la p. 8, la principal variante es tonal y apenas empezado el tema se transforma en un brillante desarrollo (muy cercano a la escritura del movimiento final de la sonata *Los Adioses*). Lo mismo ocurre en la p. 10, donde comienza menos cargado de notas (sin ser tocado en acordes) y pasa a desarrollarse en pasajes virtuosísticos. Todavía lo escucharemos así en la p. 12.1, que preludia el gran clímax del punto siguiente. Hay que hacer notar que en medio de estas tres variantes de A se encuentra siempre el tema del puente, caracterizado por la «célula de llamada».

En el último estribillo, el A””, lo escucharemos en dos formas novedosas: en el p. 18.1 será en forma de diálogo repartido entre el solista y el *tutti*, para pasar, en la p. 18.2, a un brillante *tutti* con la melodía transformada en una riada de notas rápidas repetidas y sin los silencios que anteriormente separaban algunas de sus notas.

Aunque no sea el tema A, no puedo dejar de llamar la atención sobre el p. 19.2, donde el piano es acompañado únicamente por el timbal, ¡haciendo este la «célula de llamada»!

Por último, presentamos el tema contrastante, el **tema B1** (aunque el B2, bastante parecido en carácter a este último, también es obviamente contrastante con el A).

Ambos temas, el B1 y el B2, se presentan seguidos en las coplas B (p. 3-4 y 16-17), separados por un pequeño desarrollo a cargo del solista.

Guía de Audición

I. Allegro con brio

Exposición orquestal

- 1 00:00 C. 1 **Cadenza inicial** que comienza con un sonoro acorde del *tutti* tras el que el solista se explaya con diseños altamente virtuosos. (Los acordes del *tutti* vuelven a sonar en 00:20 y 00:41).
- 2.1 01:07 C. 8 **Tema A**, que incluye la célula marcial.
- 2.2 01:18 C. 14 **Tema A en el clarinete.**
- 3 01:30 C. 20 **Tema A2.**
- 4 01:42 C. 26 **Tema T.**
- 5.1 02:04 C. 38 **Tema marcial (B1)**, en *pianissimo* y en la cuerda.
- 5.2 02:20 C. 46 **Tema marcial** en las trompas.
- 6 02:38 C. 54 Tutti sobre **cabeza del tema A**, comenzando en *pianissimo* y yendo *in crescendo* hasta llegar al *fortissimo* (02:48, C. 59).
- 7 03:18 C. 75 **Tema B2.**
- 8 03:41 C. 87 **Tema B3**, que incluye la célula marcial y, en su segundo elemento, la cabeza del tema A en violonchelos y contrabajos.
- 9 04:00 C. 100 Célula marcial.

Exposición con el solista

- 10 04:14 C. 104 **Entrada del solista** con una **escala cromática** y **trino** mientras los vientos continúan pasando de la célula marcial a notas repetidas, y luego, sobre el trino del piano, a acordes espaciados.
- 11 04:23 C. 108 **Tema A** en el piano y desarrollo virtuosístico.
- 12 04:55 C. 123 Inicio del **tema A2** por el *tutti*, que recoge el piano (05:03, C. 127) en forma sincopada y mucho más recogida.
- 13.1 05:14 C. 133 **Tema T** en forma camerística: aparece en los vientos con un complejo diseño arpegiado del piano.
- 13.2 05:29 C. 141 Diseño virtuosístico en el piano.

- 14 05:41 C. 148 **Tema marcial** en las trompas, pasa al piano (05:58, C. 156) en el registro agudo y sobreagudo y, por último, al tutti (06:15, C. 164).
- 15 06:32 C. 171 Amplia **sección de transición con el piano como protagonista**. Se inicia con un pasaje sobre un diseño arpegiado; pasa a otro (06:41, C. 177) escalístico y descendente; continúa sobre la cabeza del tema A (06:49, C. 181); sigue con octavas sincopadas (07:10, C. 192) y concluye, disminuyendo la sonoridad, sobre un diseño arpegiado con algunos momentos de escalas sobre octavas quebradas (07:28, C. 202).
- 16 07:37 C. 206 **Tema B2 en forma breve**. El piano hace arpeggios durante el diseño descendente y pasa a ser el protagonista en el ascendente.
- 17 07:52 C. 214 Sin solución de continuidad, viene una breve sección de transición, de nuevo con claro protagonismo del piano. Tras unas escalas descendentes, y cambiando el diseño del piano, se dejan escuchar elementos sincopados en la madera que van creando tensión, que, apoyada por el **crescendo** y un último diseño del piano sobre escalas por movimiento contrario, nos lleva directamente a un...
- 18 08:10 C. 224 ... *tutti* sobre la **cabeza del tema A** (semejante al del p. 6).
- 19 08:30 C. 235 **Primer elemento del tema B3**, pero enseguida volvemos al...
- 20 08:38 C. 239 ... **tema B2 en su forma completa** (como la escuchada en el p. 7), y pasamos al...
- 21 09:00 C. 251 ... **segundo elemento del tema B3**.
- 22 09:11 C. 257 **Célula marcial** (como en el p. 9), esta vez solo en las maderas.

Desarrollo

- 23 09:20 C. 260 **Escala cromática** y **trino** del solista, semejante a la entrada en su exposición. Dos veces continúa este juego (09:28, C. 265), pero cambiando la escala cromática por arpeggios.
- 24.1 09:46 C. 273 Sección **camerística**, con la **célula del tema A** apareciendo periódicamente en instrumentos solistas de la madera.
- 24.2 10:17 C. 289 La sonoridad se incrementa y la atmósfera se tensa sobre diseños repetitivos: arpeggios en el piano, arpeggios lentos descendentes en la madera y célula marcial en el acompañamiento de la cuerda.

- 24.3 10:38 C. 301 Comienza uno de los **clímax**, con varias **células marciales** en la madera que son respondidas una sola vez por el piano. Tras cuatro veces comienza un...
- 24.4 10:53 C. 308 ... **fugato** sobre un diseño de escalas entre el piano y la cuerda. Aunque parece preludiar una amplia sección de clímax, Beethoven la interrumpe haciendo descender su sonoridad.
- 24.5 11:33 C. 330 Nueva sección camerística sobre el **segundo elemento del tema B3** y con la **célula del tema A** presente en los instrumentos graves de la cuerda. Al final se queda un diseño arpegiado bastante estático en el piano, mientras las violas recuperan y comienzan a repetir la célula del tema A.
- 25 12:23 C. 353 Siguen solo las violas con la **célula del tema A** y se suman los violines segundos hasta que estalla brevemente en el tutti (12:30, C. 357), que empata directamente con...

Reexposición

- 26 12:34 C. 359 ... un acorde del *tutti* en *fortissimo* que da paso a la **cadenza inicial**. (Los acordes del tutti vuelven a sonar en 12:43 y 12:52).
- 27.1 13:18 C. 369 **Tema A** en el *tutti* en su forma más breve.
- 27.2 13:29 C. 375 El **tema A** continúa, variado, en **forma de coral** en los clarinetes, fagotes y trompas. El piano repite este coral (13:34, C. 377).
- 28 13:38 C. 379 El **piano desarrolla el tema A, sustituyendo la aparición del tema A2**. La célula marcial está tímidamente presente en los clarinetes y fagotes.
- 29.1 14:00 C. 390 **Tema T** en su vertiente camerística (como en el p. 13.1), siendo esta vez la **trompa** el instrumento solista, con discreta intervención de los clarinetes y fagotes.
- 29.2 14:15 C. 398 Diseño virtuosístico en el piano (semejante al del p. 13.2).
- 30 14:28 C. 405 **Tema marcial** en el piano. Sigue en el piano en el registro agudo y sobreagudo (14:45, C. 413) y, por último, pasa al tutti (15:03, C. 421).
- 31 15:19 C. 428 Amplia **sección de transición con el piano como protagonista**, semejante a la del p. 15.
- 32 16:25 C. 463 **Tema B2 en forma breve**, semejante a la del p. 16.

- 33 16:40 C. 471 **Sección de transición** idéntica a la del p. 17.
- 34 16:59 C. 481 Tutti sobre la **cabeza del tema A**. A diferencia de los del p. 6 y 18, esta vez será muy breve y se verá interrumpido por un juego de respuestas entre el tutti con la célula marcial y rápidos diseños ascendentes del piano (que, a pesar de su diferencia, rememoran la cadencia inicial). Tras la tercera intervención del tutti con la célula marcial, Beethoven rompe todos los esquemas de la época y nos presenta...
- 35 17:33 C. 493 ... lo que parece ser la **cadenza del solista**, pero que está totalmente escrita dentro de la partitura general (o sea, que ningún intérprete podrá crear o improvisar otra) y que, además, es, dada la magnitud de este primer movimiento, extremadamente breve. Unos prolongados trinos marcan su final.
- 36.1 17:57 C. 505 **Tema marcial en el piano.**
- 36.2 18:13 C. 513 **Tema marcial en las trompas.**
- 37 18:29 C. 520 Retornamos a la **sección de transición** con escalas descendentes del solista (como en los p. 17 o 33).
- 38 18:42 C. 526 Sección de **diálogo**: *tutti* sobre el inicio del tema A, y **piano** sobre potentes diseños arpegiados. Tras la segunda vez, el solista ampliará su discurso.
- 39 19:06 C. 539 **Tema B3** en la madera con acompañamiento del piano.
- 40.1 19:31 C. 551 El piano hace un amago de asumir la parte final del tema B3, pero lo que realmente hace es alternar la **célula marcial**, primero con la cuerda, y luego con el viento. Una escala ascendente del piano culmina en...
- 40.2 19:42 C. 558 ...un pasaje de rápidos **acordes alternados**, siempre en el piano, cuya sonoridad va disminuyendo y pasando del agudo a la zona media del teclado.
- 41.1 19:57 C. 566 El final se plantea sobre un *crescendo* donde al diseño arpegiado del piano se le va superponiendo la célula marcial en la orquesta.
- 41.2 20:11 C. 574 Llegando a la cúspide sonora, y emulando en miniatura la cadencia inicial, tres acordes separados del *tutti* (ya todos en la tónica) dejan escuchar entre ellos los rápidos arpeggios del piano, para acabar todos juntos tocando tres veces el acorde de tónica.

II. Adagio un poco mosso

- 1 00:03 C. 1 **Exposición del tema** en forma de coral por la cuerda, aunque en su coda intervendrán la flauta, el clarinete y el fagot.
- 2 01:40 C. 16 **1.^a variación.** Entra el piano transformando el tema en un dibujo escalístico descendente en tresillos. La cuerda apenas hace de colchón armónico. La cuerda hace un breve enlace a la...
- 3.1 02:56 C. 28 ... **2.^a variación.** Muy parecida a la anterior, salvo que el colchón armónico lo hacen ahora los oboes y las trompas. Un brevísimo *crescendo* en la orquesta da lugar a...
- 3.2 03:37 C. 35 ... un pasaje en *forte* del solista con escalas de terceras, sextas y terceras alternadas, estas últimas ya en *diminuendo*.
- 4 03:57 C. 39 **3.^a variación.** El trino en la mano derecha del pianista, con acordes a contratiempo en su mano izquierda, son los protagonistas de esta breve variación.
- 5 04:26 C. 45 **4.^a variación,** que recupera algo el sentido melódico original en los acordes del piano, con el acompañamiento de las cuerdas en *pizzicato*. En la segunda parte de la frase se incorpora el contracanto de las maderas. De nuevo, un breve enlace orquestal da pie a una nueva variación.
- 6 05:13 C. 54 **5.^a variación.** Muy breve, con un dibujo melódico entresacado de un diseño arpegiado. Enseguida, el piano opta por un diseño repetitivo que hace de enlace con la...
- 7.1 05:38 C. 60 **6.^a variación.** El piano acompaña dulcemente el canto de las maderas, con la cuerda apoyando en contratiempo. Más adelante, todo se vuelve más estático, la sonoridad disminuye y la tesitura del piano desciende hasta la región grave del instrumento.
- 8 07:27 C. 81 En un toque magistral, **el piano introduce en *pianissimo* el motivo inicial del rondó,** que se ejecuta sin interrupción con este segundo movimiento.

III. Rondó. Allegro

Exposición

Estribillo A

- 1.1 00:01 C. 1 **Tema A, antecedente**, en el **piano** en *fortissimo*, que se repite.
- 1.2 00:11 C. 9 **Tema A, consecuente**. Al acabar, la cuerda hace un pequeño enlace.
- 1.3 00:22 C. 17 **Tema A en el *tutti***. En su consecuente y en su pequeño desarrollo, se destaca la «**célula de llamada**».

Copla B

- 2 00:49 C. 36 La «**célula de llamada**» en las trompetas se alterna con un breve diseño de la cuerda en este pasaje de transición, que, dado que será utilizado posteriormente, llamaremos **tema de puente**, continuado por el piano (00:58, C. 42).
- 3 01:07 C. 49 **Tema B1** en el piano, que ofrece un gran contraste con el A. Al acabar, es desarrollado por el *tutti* y luego por el piano.
- 4 01:41 C. 72 **Tema B2**, de ambientación cercana al B1.
- 5 01:47 C. 78 Diseños arpegiados del **piano** harán el enlace con la siguiente sección.

Desarrollo

Estribillo A'

- 6 02:10 C. 94 **Tema A** completo en el piano.
- 7.1 02:29 C. 108 **Pasaje de transición**, con cierto **carácter contrapuntístico**, sobre el fragmento del consecuente de A que tiene la 'célula de llamada', mientras el piano revolotea con arpeggios y escalas.
- 7.2 02:54 C. 126 Continúa la transición a cargo únicamente del **piano**.
- 8 03:10 C. 138 **Tema A variado** (también en lo tonal) en el piano, al que le sigue un desarrollo virtuosístico.
- 9 03:32 C. 155 **Tema del puente**, similar al del p. 2 de la Copla B, que será muy recurrente en este desarrollo.

- 10 03:42 C. 162 **Tema A en una nueva variante** muy ligera y breve, que será desarrollado por el solista con pasajes de escalas, primero cromáticas y después diatónicas.
- 11 04:07 C. 181 De nuevo, el **tema del puente**.
- 12.1 04:18 C. 189 En *pianissimo*, escuchamos otra **versión variada del tema A**, que será nuevamente desarrollado tras un brillante pasaje de arpeggios, en forma bastante parecida a la del p. 8, preparando el que quizá sea el punto de clímax de todo el movimiento.
- 12.2 04:48 C. 212 **Clímax** construido sobre brillantes arpeggios del piano y la 'célula de llamada', alternándose entre las cuerdas y los vientos.
- 13 05:14 C. 232 El piano se queda sobre prolongados **trinos**, mientras poco a poco la cuerda trata de introducir el inicio del tema A, al que llegamos tras una fulgurante escala que termina por movimiento contrario.

Reexposición

Estrillo A"

- 14.1 05:37 C. 246 **Tema A por el piano**.
- 14.2 05:59 C. 262 **Tema A por el tutti**.

Copla B2

- 15 06:26 C. 281 **Tema del puente**.
- 16 06:43 C. 294 **Tema B1** con su pequeño desarrollo posterior.
- 17 07:20 C. 319 **Tema B2** y su desarrollo posterior a cargo del solista.

Estrillo A"

- 18.1 07:49 C. 341 **Tema A** repartido fragmentariamente entre solista y tutti.
- 18.2 08:11 C. 357 **Tema A por el tutti**, aunque en una forma nueva respecto a como lo habíamos escuchado.

Coda

- 19.1 08:28 C. 369 Brillante pasaje del piano en el que aparece, sobre todo en el acompañamiento orquestal, la «**célula de llamada**».
- 19.2 09:08 C. 398 **Tema del puente**, seguido por un desarrollo a cargo del piano al que acompaña únicamente el **timbal** con la «**célula de llamada**».

20 09:52 C. 419 Súbito cambio de tempo a ***Piú allegro***, con fulgurantes **escalas del piano**.

21. 09:59 C. 425. Breve y estruendoso **tutti final sobre el inicio del tema A**.

