PROYECTO DE INNOVACIÓN EDUCATIVA

MEMORIA FINAL

INTERRELACIÓN ENTRE LAS MATERIAS TEÓRICAS Y PRÁCTICAS QUE CONFORMAN EL CURRÍCULO DE LAS ENSEÑANZAS MUSICALES (PIN- 085 / 01)

Coordinador:

Antonio Jesús Cruz Martínez

Conservatorio Profesional de Música "Ángel Barrios" de Granada

Proyecto subvencionado por la
Consejería de Educación y Ciencia de la Junta de Andalucía
(Orden de 15-05-2001; Resolución de 30-11-2001)

CONTENIDOS

1 Prefacio 5

2 Proyecto de Innovación Educativa 5

3 Materia de Historia y Estética 8

3.1 Beethoven (1770 – 1827). Breve recorrido por su vida y obra. 8

3.1.1 El clasicismo. Periodización, nacimiento y evolución. 8

3.1.2 La transición al romanticismo. 9

3.1.3 Biografía. 10

3.1.4 Evolución estilística. 10

3.1.5 Su producción pianística. 11

3.1.6 Las sonatas para piano. 12

3.1.7 Los conciertos para piano. 14

3.1.8 Contenido extramusical. 14

3.1.9 Sonata op. 101 de Beethoven 15

3.2 Ludwig van Beethoven (1770-1827). Su Música. 15

3.2.1 La Música de Beethoven 15

3.2.2 Los «tres períodos» de Beethoven 19

4 Materia de Armonía 39

4.1 Haydn – Mozart – Beethoven (1770-1810). 39

4.1.1 El papel estructural de la cadencia 44

4.1.2 La $\overset{S}{D}^{7}$ *..... 45*

4.1.3 La Modulación 46

4.1.4 Modulaciones al segundo tema 47

4.1.5 La modulación en el desarrollo 51

4.1.6 Acordes alterados 55

4.1.7 La armonía en las introducciones lentas 60

4.2 Schubert - Beethoven (1800-1828) 64

4.2.1 Correspondencia de tercera 64

4.2.2 Correspondencia de sensibles 73

4.2.3 Transformación cromática del acorde nota a nota 74

5 Materia de Fundamentos de Composición. El Contrapunto Clásico. 77

5.1 Haydn y Beethoven: Trabajo motívico (1780-1825) 77

5.2 Las fugas de Haydn y Beethoven 88

6 Materia de Instrumento 98

6.1 Aspectos Teóricos de la Interpretación en el Clasicismo 98

6.1.1 Fraseo 99

6.1.2 La Dinámica *99*

6.1.3 El Tempo *100*

6.2 La Técnica en el Período Clásico. 102

6.2.1 El manuscrito Kafka y los «ejercicios técnicos» *105*

6.2.2 El ejemplar de Schindler de los Estudios de Cramer *117*

6.2.3 Una mirada a sus Sonatas *125*

6.3 Sonata op. 101 de Beethoven. 135

6.3.1 Estudio Histórico *135*

6.3.2 El Tempo *137*

1 PREFACIO

Tras dos años de reflexión y de trabajo en los aspectos que en su día fueron origen de este Proyecto de Innovación Educativa, ha llegado el momento de exponer los resultados. Es mi deseo y el del resto de personas que conforman el Equipo que esta responsabilidad sirva al menos como punto de partida para abordar las carencias que inevitablemente se presentan en el quehacer diario del profesor en particular y en la comunidad educativa en general.

Aprobada la LOGSE en 1990, las enseñanzas musicales han experimentado un cambio notable en su organización curricular. La estructura cerrada de cursos con unas materias fijadas por cada Administración Educativa ha de desembocar en una coordinación del Equipo Educativo que en muchos casos es simplemente inexistente y que en la mayoría es insuficiente para una enseñanza de máxima calidad.

Es complejo ofrecer una solución a este problema dada la cantidad de factores y de personas que entran en juego, pero a través de estas páginas, vamos a tratar de organizar los conocimientos que los alumnos han de adquirir a través del estudio del clasicismo, época que se estudia en casi todos los instrumentos y desde la cual trataremos de dar una solución unificada o al menos una profunda reflexión sobre el problema aquí tratado, el de la coordinación entre materias.

2 PROYECTO DE INNOVACIÓN EDUCATIVA

Título del proyecto
Interrelación entre las materias teóricas y prácticas que conforman el currículo de las enseñanzas musicales.

Delimitación de la cuestión o problema a abordar

Tras la implantación de la LOGSE, los docentes así como los alumnos, vemos que las materias que se imparten, con frecuencia están plenamente aisladas entre sí. Este es el problema a abordar, lograr que todas y cada una de las materias que conforman el currículo, especialmente las de grado medio, sean de apoyo para las demás, sea cual sea la especialidad que en el grado superior escoja el alumno.

Justificación de la importancia del proyecto (antecedentes y circunstancias en que se inscribe, adecuación y oportunidad de la experiencia)

Las enseñanzas musicales, han sufrido desde la LOGSE, especialmente en los grados medio y superior, una importante transformación. En el plan 66, para la obtención de un determinado título, se exigía, el cursar materias para cuya matriculación se exigía la superación de otras. En la LOGSE, el currículo viene conformado por diversas asignaturas que hay que realizar en un curso determinado. Esto posibilita, la interrelación entre materias ya que se cursan simultáneamente. Sin embargo, en el plan 66, esto no era posible ya que cada alumno cursaba las materias en el momento que veía oportuno dentro de su carrera.

Sin embargo, día a día asistimos a una enseñanza en la que materias como análisis, armonía, historia de la música e incluso instrumento, se imparten de tal forma que parecen ser totalmente independientes entre sí y sin ninguna relación aparente.

Uno de los objetivos de este proyecto es buscar formas de coordinación dentro del equipo educativo de los alumnos en las cuales el alumno comprenda y adquiera una formación que le permita abordar otros campos de la música con éxito, especialmente el campo de la interpretación instrumental.

Por lo tanto, la importancia de este proyecto, es primaria, ya que circunscribiéndonos a una materia concreta, por ejemplo instrumento, dicho proyecto permite dotar al alumno de los recursos necesarios para afrontar con éxito el campo de la interpretación. El alumno adquirirá la capacidad de aplicar el análisis a las obras que estudia desde una perspectiva formal, armónica, melódica, etc.

Objetivos que se pretenden e hipótesis que se desean validar con la innovación

- Dotar al alumno de la formación necesaria para aplicar las materias de análisis y armonía a la interpretación instrumental.
- Analizar formalmente, estilísticamente, estéticamente y armónicamente las obras a abordar en la materia de instrumento a lo largo del curso.
- Establecer nuevas formas de coordinación entre los profesores que conforman el equipo educativo de un alumno.
- Transmitir los recursos necesarios para poder expresar emociones, sentimientos así como llegar a lo más profundo de la interpretación instrumental.
- Concienciar al alumno de la importancia de la partitura como instrumento de comunicación entre compositor e intérprete de forma que esta sea descifrada de acuerdo a los cánones del estilo en la que fue compuesta.
- Evitar lesiones fruto de una mala comprensión ocasionada por una mala aplicación de los conocimientos que se debían haber relacionado con los propios de la materia de instrumento.

Metodología de trabajo (Acciones a desarrollar, fases en la que se organiza y temporalización)

La metodología se basará especialmente en el análisis de las obras que posteriormente se abordarán en la clase de instrumento.

Dicho análisis se realizará desde el punto de vista armónico, formal, estético, melódico y rítmico. En las materias de grado medio se estudia análisis pero queda un poco desvinculado de la interpretación. El propósito fundamental de este proyecto consiste en realizar un trabajo conjunto entre los profesores de las asignaturas teóricas y prácticas, estableciendo unos contenidos que se interrelacionen de la forma más profunda entre sí. Con este fin, se analizarán obras que posteriormente se interpretarán en público.

Tras la adquisición del material imprescindible para realizar el proyecto, el profesorado procederá a su estudio, especialmente la profesora de fundamentos de composición. Después el profesorado estará en condiciones de emprender una enseñanza coordinada del repertorio instrumental.

Para ambas acciones, se utilizará tanto el horario lectivo así como algunas horas fuera de este.

La duración del proyecto será de **dos años**. En un primer año, se abordarán obras de estilo renacentista, barroco, clásico, romántico, impresionista, español, y del s. XX.

En el primer año, el trabajo se desenvolverá en los siguientes campos: análisis armónico de las terminaciones de frase, análisis formal sin profundizar demasiado en la estructura interna de las secciones, así como las características generales del estilo.

En el segundo año se profundizará más en los contenidos anteriormente enunciados. Además, se estudiará la estructura armónica de los temas, se abordará la estructura interna de las secciones, se estudiará la estética del período en el que se enmarca la obra así como las circunstancias en las cuales se ve envuelta ésta.

Resultados o productos esperados con el desarrollo del proyecto y posibilidades de generalización

- Visión con mayor amplitud del enfoque de una obra que evite el esfuerzo repetitivo.
- Comprensión de la partitura de tal forma que se comprenda el lenguaje y se abandonen los fallos de memoria fruto del nerviosismo.
- Mayor comprensión del análisis armónico y formal de las obras propuestas.
- Motivación hacia una sensibilidad musical más evolucionada.
- Mejor rendimiento cualitativo del alumno al interpretar.
- Preparación para la improvisación a través de una comprensión de la estructura.
- Desarrollar la capacidad auditiva necesaria para distinguir en general, la estructura formal de una obra tras su audición.
- Interpretación integral en público.

Las posibilidades de generalización son enormes ya que el problema a analizar está presente tanto en todos los instrumentos como muy probablemente en los conservatorios profesiones de música de nuestra comunidad autónoma. Mediante la realización de este proyecto, se logrará concienciar al profesorado y especialmente a los equipos educativos de los alumnos de la importancia de la existencia de puntos en común entre las materias así como de una mejor coordinación.

Criterios para valorar los resultados y proceso de evaluación previsto

- Observación periódica del creciente interés del alumno.
- Comentario de todo el equipo educativo tras el concierto ofrecido por el alumno al final del proyecto.
- Análisis de una obra, por parte del alumno, y su posterior comentario oral con el profesor.
- Estudio analítico y posterior interpretación de una obra sin ayuda del profesor.
- Capacitación para realizar un estudio inteligente de memoria.

3 MATERIA DE HISTORIA Y ESTÉTICA

3.1 BEETHOVEN (1770 – 1827). BREVE RECORRIDO POR SU VIDA Y OBRA.

3.1.1 EL CLASICISMO. PERIODIZACIÓN, NACIMIENTO Y EVOLUCIÓN.

El periodo clásico, dentro del cual podemos distinguir un periodo preclásico (1750-1775), llega a su apogeo con las últimas obras de Haydn y de Mozart y no desaparece bruscamente a comienzos del s. XIX. Las composiciones de los maestros vieneses ejercerán una poderosa influencia sobre los primeros músicos románticos.

El período de transición entre 1750 y 1775 se caracteriza por cierta ambigüedad: los compositores quieren desahogar su corazón, pero sólo disponen de los medios técnicos del barroco. Muchos intentan librarse de ellos, pero la mayoría de las veces sus esfuerzos sólo van en una dirección, lo que hace que en parte queden neutralizados: ¿qué alcance tienen las innovaciones de Stamic en el ámbito de la dinámica si su armonía es la del barroco y su técnica de desarrollo se apoya en las secuencias que tanto gustaban a los compositores italianos de principios del XVIII? Aunque es cierto que existe evolución, ésta sólo es parcial y sólo se manifiesta en ciertos ámbitos, lo que dificulta la comprensión del período.

La tarea del artista clásico será restablecer la coherencia del lenguaje musical. Para ello deberá rechazar los elementos barrocos, ya caducos, y crear un estilo nuevo apoyándose en las experiencias de estos años de transición. Pero no todos los compositores podrán conseguirlo. Muchos conservarán parte de la herencia barroca, especialmente en el ámbito de la forma y de la armonía. Sólo unos pocos conseguirán dominar totalmente los distintos elementos del lenguaje musical: Haydn, Mozart y Beethoven serán los tres representantes del nuevo estilo. Entre ellos existirán puntos comunes en cuanto a las concepciones musicales, pero sobre todo estarán unidos por ese nexo cualitativo que constituye su aptitud para realizar la síntesis de las nuevas posibilidades experimentadas desde 1750. Como escribía E. T. A. Hoffmann en 1814, “Haydn, Mozart y Beethoven llevaron a enormes alturas una nueva forma de arte cuyos orígenes se remontan a mediados del s. XVIII”.

Haydn será el primero en demostrar esas cualidades sintéticas tan especiales, seguido de Mozart. Beethoven llegará a Viena en 1792, demasiado tarde para trabajar con Mozart, que había muerto el año anterior, pero aprovechará las enseñanzas de Haydn. Las relaciones que unen a estos tres compositores eran evidentes para muchos de sus contemporáneos, como expresó el conde Waldstein al propio Beethoven: "Vais a Viena a realizar un deseo hace mucho tiempo expresado [...] recibid de manos de Haydn el espíritu de Mozart." De la obra de estos tres compositores se desprende el estilo llamado "clásico", "síntesis de las posibilidades artísticas de la época".

3.1.2 LA TRANSICIÓN AL ROMANTICISMO.

El periodo clásico, dentro del cual podemos distinguir un periodo preclásico (1750-1775), llega a su apogeo con las últimas obras de Haydn y de Mozart y no desaparece bruscamente a comienzos del s. XIX. Las composiciones de los maestros vieneses ejercerán una poderosa influencia sobre los primeros músicos románticos. En sus sinfonías anteriores a la *Inacabada* y en parte de su música de cámara, Schubert se mantiene en la línea de las obras clásicas que él mismo había interpretado y dirigido de adolescente en el Konkikt. Mendelssohn practica una maestría de las formas, un rechazo del virtuosismo y del *pathos*, que también le acercan los maestros clásicos. El estilo de Beethoven, se definió así mismo a partir de los modelos propuestos por Haydn y Mozart.

Pero tendrá lugar un cambio de tono, que ya se percibía en las obras de juventud de Beethoven: el mensaje transmitido se vuelve más personal; su contenido, más subjetivo. Haydn y Mozart supieron siempre mantener una cierta distancia entre los acontecimientos adversos de su vida personal y su música: es difícil, por ejemplo, establecer una relación entre las obras de Mozart y las dificultades que ensombrecieron su existencia. Por el contrario, a comienzos del s. XIX, los impulsos creadores de los compositores estarán regidos por las peripecias de su vida privada. El artista, emancipado ya de la tutela de los mecenas, trabaja siguiendo sus impulsos, para sí mismo y no para satisfacer una demanda.

Así empieza la soledad del creador, que no siempre es comprendido por el público y que no necesita de la aprobación de éste para componer. Se ha dicho de Beethoven que fue el primero que escribió *contra* su tiempo, y no *para* él. La profunda afinidad que existía en el s. XVIII entre el público y el compositor se ha roto. La música, hasta entonces ligada a la vida cotidiana de un determinado modelo de sociedad, se desgaja de ella para convertirse en un placer ocasional materializado en el concierto. No podemos dejar de mirar con cierta nostalgia el período clásico, edad de oro de la música.

3.1.3 BIOGRAFÍA.

Su padre era tenor en la Capilla del príncipe Elector en Bonn. El organista de la Corte C. G. Neefe, que poseía una copia manuscrita del *Clave bien temperado* de Bach, proporcionó a Beethoven sólidas nociones básicas de música. Desde 1783 trabajó Beethoven como pianista acompañante en la Capilla de la Corte. En Abril de 1787 Beethoven fue durante un breve período alumno de Mozart en Viena.

En 1792, un año después de la muerte de Mozart, Beethoven se traslada definitivamente a Viena para estudiar con Haydn. Desde 1794 vive independiente con sus ingresos por dar clases y conciertos y por sus composiciones, que los mecenas y editores le pagan bien. El conde Waldstein lo recomendó a la aristocracia vienesa de los Lichnowsky, Esterhazy, el archiduque Rodolfo, etc...

Ya en 1795 comienzan las dolencias auditivas de Beethoven. A partir de 1808 oye con dificultad y en 1819 se queda sordo. Cada vez se retrae más de la sociedad, y debe renunciar también a sus apariciones en público como pianista y director.

El aislamiento producido por su dolencia fue contrarrestado por una fantasía apabullante y una gran capacidad inventiva. Unida a su fuerza creativa creció en él la moderna conciencia de apostolado propia del artista del s. XIX.

Su ideal artístico y su actitud moral y ética, con los ideales de libertad y fraternidad, caracerizan toda su obra y la llevan más allá de toda norma. Su reprecusión ha sido muy fuerte desde el s. XIX hasta hoy, pero ya en su tiempo fue extraordinaria. Su carácter caprichoso, enérgico y obstinado, en el que sabía proteger muy bien su alta sensibilidad, también colaboró a ello.

3.1.4 EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA.

Además del período de juventud (hasta aproximadamente 1802), se pueden distinguir 3 períodos en la producción de Beethoven:

Primeros años en Viena (hasta aproximadamente 1802). Beethoven enlaza con la tradición clásica. Su equilibrado melodismo, la madurez de su estructura, el carácter de divertimento y la concentración indican una elaboración severa y a la vez inspirada. A este período corresponden los primeros conciertos para piano y las primeras once sonatas para piano (hasta la opus 22 nº 11).

Período intermedio (1802-12/14). Beethoven emprende nuevos rumbos e introduce en la música un fuerte contenido

extramusical, da paso a nuevas estructuras y formas. Son obras del período intermedio, las sonatas comprendidas entre la Sonata nº 12 opus 26, en la bemol mayor "*Marcha fúnebre"* y la sonata nº 26 opus 81a, en mi bemol mayor "Los adioses", los tres últimos conciertos para piano, las *variaciones Heroica* y las 32 *variaciones en do menor*. Como dijo Beethoven a Krumpholz: "Ahora quiero marchar por nuevos caminos" a propósito de la opus 31 nº1. No vamos a dudar que la opus 31 nº2, más especialmente, marca un paso decisivo hacia la liberación de la forma o, para decirlo mejor, hacia la sumisión de ésta hacia la expresión, que se encarna inmediatamente en una forma concebida para ella.

Obras de última época (años 20): Remontándonos hasta 1814/15, sobresale claramente la obra de última época de Beethoven, como las últimas 5 sonatas para piano y las *33 variaciones sobre un valos de A. Diavelli*, opus 120. El hondo contenido poético, las sutilísimas estructuras y una gran concentración permiten vislumbrar el gran valor de la labor desarrollada por Beethoven a lo largo de su vida.

3.1.5 SU PRODUCCIÓN PIANÍSTICA.

Beethoven estaba ya considerado en su época un excelente pianista, improvisador y compositor para piano. Su voluntad de expresión y su estilo pianístico influyeron decisivamente en la interpretación pianística del s. XIX.

Improvisaciones*: Fantasías* de gran libertad formal, *cadencias* de conciertos para piano; *variaciones* sobre modelos y libres, tema con frecuencia ad libitumn. Gran parte de ellas eran incluidas en sus composiciones, en ocasiones con una clara relación como la *Sonata quasi una fantasía* (Op. 27). El propio Beethoven escribió las cadencias para sus conciertos.

Composiciones: 32 sonatas; piezas para piano como rondós, danzas, *Para Elisa* (1810); Bagatelas, opus 33 (1802), opus 119 (1820/21), opus 126 (1823); 22 Variaciones (exceptuando las de las sonatas), especialmente:

Variaciones Heroica en Mi bemol mayor, op. 35 (1802), 15 variaciones y fuga.

32 Variaciones en do menor, WoO 80 (1806), una chacona sobre un tema de 8 compases.

33 Variaciones sobre un vals de A. Diabelli, opus 120 (1819-23); Diabelli publicó una colección de variaciones de diversos compositores (también de Schubert) sobre un tema propio, entre los que destaca Beethoven, que escribió más tarde un gran ciclo (carácter de obra de última época).

3.1.6 LAS SONATAS PARA PIANO.

Dentro de la obra completa de Beethoven destacan las 32 **Sonatas para piano.** Sigamos aquí su evolución con ejemplos escogidos:

Op.2 n. 1-3: Las primeras tres sonatas para piano publicadas en Viena (op. 2, 1796) contienen algunos pasajes con reminiscencias de Haydn, a quien están dedicadas; el adagio de la número 1, por ejemplo estotalmente haydiano tanto en sus temas como en su tratamiento. Sin embargo todas estas sonatas tienen cuatro movimientos en lugar de los tres habituales del Clasicismo; además en la segunda y tercera sonatas, el minué clásico se ve sustituido por el scherzo beethoveniano, práctica a la cual es compositor se atuvo con bastante consecuencia durante todas sus obras posteriores. La Sonata nº 3 presenta a Beethoven como virtuoso del piano, con terceras, pasajes con acordes de octava y secta, cadencia, tonalidades distantes conforme al estilo romántico (2º movimiento: mediante, Mi mayor) y un brillante diseño de trinos.

Op. 13: en do menor (nº8), recibió su título *Patética* ya en la edición original, especialmente por su primer movimiento. Fue escrita en 1798-99 y es una obra que marca sin duda la cumbre de la producción pianística de Beethoven hasta 1800. Es también la segunda vez (la primera en la op.10 nº1) que el músico utiliza la tonalidad de do menor, tan significativa para él; sólo volverá a ella otra vez con la sonata op. 111.

Op. 14 nº 1-2: Después de la *Sonata Patética*, sus contemporáneas, marcan una pausa y, puede decirse, el resurgimiento del espíritu haydniano. Hay que señalar que la *Sonata en mi mayor*, (op. 14 nº1) sería transcrita para cuarteto de cuerda, en fa mayor, por el propio Beethoven.

Op. 22: Fue abocetada en 1799 y acabada en 1800. Es verosímil que Beethoven no hubiera concebido en principio una obra de tan vastas dimensiones y que la revisara y alargara antes de su publicación. Está considerada tradicionalmente como una de las últimas partituras del "primer" Beethoven. Hay que señalar que esta estructura de cuatro movimientos sólo será adoptado en dos ocasiones, la *Sonata opus 28*, y la *Sonata opus 106*.

Op. 26: Esta sonata titulada "Marcha fúnebre" (número 12), se estructura en cuatro movimientos. Andate con variaciones, scherzo, Marcia funebre ("sulla morte d'un Eroe") y Allegro. En la marcha fúnebre el piano

imita sonidos orquestales con redobles de timbal y fanfarrias (el propio Beethoven instrumentó en 1815 este movimiento).

Op. 27, 1-2: Ambas sonatas llevan la denominación de *Sonata quasi una Fantasia*. La creciente necesidad expresiva y la fantasía rebasan el mundo de las formas cláscias e introducen el nuevo siglo señalando el rumbo que ha de tomar (fecha de composición: 1800-01). Es característica la denominación de *Sonata "Claro de luna"* para la Op. 27 nº 2, que imaginaba en los sonidos del primer movimiento el "*lago de Vierwaldstatt en el claro de luna*"; con ello añadió una idea extramusical a la sonata de Beethoven. Liszt llamaba al segundo movimiento *"una flor entre 2 abismos"*, y son numerosas las especulaciones sobre si Beethoven plasma en la sonata el infortunado amor con su alumna Giulietta Guicciardi, a quien está dedicada la sonata. En realidad, la música de Beethoven incita a la fantasía y apunta a unos ámbitos superiores no especificados. El primer movimiento recuerda a la escena de la muerte del Comendador en *Don Giovanni* de Mozart casi con las mismas notas (también tresillos, *alla breve*).

Op. 31, 1-3: Las dos primeras fueron compuestas casi simultáneamente y la tercera, más tarde. Parece ser que la primera fue escrita después que la numerada como segunda, pero de cualquier forma, fueron publicadas ambas al mismo tiempo por el editor de Zürich Naegeli en 1803.

Op. 53 "Waldstein" o "Aurora": Dedicada al conde von Waldstein, exprotector del joven Beethoven en Bonn y después instalado en Viena, fue esbozada en 1803, pero no se terminó de escribir hasta el verano de 1804. Beethoven ya no escribe para ejecutantes de una mediana fuerza, sino para pianistas capaces de sobremontar las mayores dificultades.

Op. 57 "Appassionata": En ella Beethoven eleva hasta el límite las dimensiones compositivas y las posibilidades tímbricas del piano. Abandona las categorías estéticas establecidas y sustituye la belleza tradicional por una nueva expresividad. La mayor potencia sonora irrumpe tras un sorprendente *pp*: acordes ascendentes en fa menor, con ritmo sincopado, rompen bruscamente la línea melódica y la atmósfera. Pero también hay una cohesión: como contraste con el sombrío primer tema descendente aparece el delicado segundo tema ascendente.

Op. 81a "Les Adieux": Pertenece a las sonatas con programa: *Despedida* en el primer movimiento, *Ausencia* en el segundo y *Regreso* en el tercero. El núcleo temático se forma a partir de las palabras "Lebe wohl" ("Adiós"), escritas sobre las notas. El segundo movimiento está configurado como un emocionante canto fúnebre y el tercero contiene un animado impulso. La sonata fue compuesta durante los desastres de la

guerra, entre mayo de 1809 y enero de 1810, en la época de la evacuación de la familia imperial a Ofen.

Las 5 últimas sonatas, a partir de la **Op. 101** (1816), suelen incluirse entre las *obras de última época*. Todas las obras de última época experimentan un giro hacia el planteamiento polifónico. Un caso extremo es la *Gran Sonata para Hammerklavier* **Op. 106,** que después de las dimensiones sinfónicas de los 3 primeros movimientos concluye con una gran fuga. Esta fuga se acoge a la tradición contrapuntística, pero con expresión de la nueva época, y la transforma en una nueva forma. De igual modo procede Beethoven en la fuga final de la Sonata **Op. 110,** con la inclusión de reminiscencias del movimiento lento. El movimiento central de la Op. 110 es un *recitativo de lamento* con influencia belcantista.

La ultima sonata, la **Op. 111,** tiene sólo dos movimientos, uno de ellos en forma sonata, en do menor, con introducción lenta y secciones fugadas, y el otro en forma de variaciones en Do mayor. Las varicaciones se basan en un tema de máxima sencillez, la *Arietta*, que presenta a modo de canción una melodía íntima en compás de 9/16, con una suave anacrusa.

3.1.7 LOS CONCIERTOS PARA PIANO.

Los conciertos para piano de Beethoven comienzan a la manera tradicional con el opus 15 en Do mayor y el opus 19 en Si bemol mayor. El tercer concierto en do menor, opus 37 (1800-3) abre nuevos rumbos en forma y expresión. El cuarto concierto en Sol mayor, opus 58 (1805-6) combina un brillante virtuosismo con un gran encanto lírico. El quinto y último Concierto en Mi bemol mayor, opus 73 (1809) irradia una grandiosidad imperial.

3.1.8 CONTENIDO EXTRAMUSICAL.

La fantasía creadora de Beethoven es puramente musical, pero con frecuencia está motivada por lo extramusical. Una obra como la Sonata Op. 2 nº1 corresponde por su forma clásica al ámbito puramente musical de su producción. En cambio, lo extramusical se manifiesta en una sonata como la Op. 31 nº2, del período de las "nuevas vías" (1802). Puede servir como ejemplo de cómo un contenido extramusical y una idea puramente musical producen una nueva forma autónoma.

> A la pregunta de Schindler acerca de la clave de las Sonatas opus. 31 nº 2 y opus 57, Beethoven respondió al parecer: "¡Lea la tempestad de Shakespeare!". Desde entonces se llama a la opus 31 nº2 Sonata "La tempestad", pero no así a la opus 57 (*Appasionata*).

La respuesta de Beethoven remite a un contenido extramusical, una idea poética en la música, no a un programa concreto.

El aspecto musical de la sonata recuerda sólo remotamente a la forma sonata (con los ulteriores conceptos de exposición, desarrollo y reexposición). Sorprende, en cambio, la multitud de ideas que contrastan (motivos) y, a pesar de ello, se relacionan a modo de variaciones.

3.1.9 SONATA OP. 101 DE BEETHOVEN

Puede resultar una obra utópica para su estudio en Grado Medio por su gran dificultad, aunque no obstante, me parece un buen ejemplo ya que es un compendio de dificultades y aspectos, todos ellos tratables en Grado Medio.

3.2 LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827). SU MÚSICA.

3.2.1 LA MÚSICA DE BEETHOVEN

El 14 de julio de 1789, la muchedumbre parisina tomó por asalto la Bastilla, liberó a siete prisioneros y desfiló por las calles llevando sobre picas las cabezas de los guardianes asesinados. Al cabo de tres años, Francia fue proclamada república y sus ejércitos de ciudadanos se congregaron contra los invasores a los sones de una nueva canción patriótica llamada *La Marseillaise.* Algunos meses más tarde guillotinaban a Luis XVI y un oscuro teniente de artillería, Napoleón Bonaparte, iniciaba su ascensión hacia la dictadura.

En 1792, George Washington era presidente de los Estados Unidos; Goethe, en Weimar, dirigía el teatro ducal y publicaba estudios sobre la ciencia óptica; Haydn se hallaba en el pináculo de su fama y el cadáver de Mozart yacía en la fosa común para los indigentes, en el cementerio de Viena. A comienzos de 1792, un ambicioso joven compositor y pianista llamado Ludwig van Beethoven, por entonces a punto de cumplir los veintidós años de edad, viajaba de la ciudad de Bonn, sobre el Rin, a Viena, trayecto de unos ochocientos kilómetros que llevaba una semana en diligencia. En Viena se halló escaso de dinero y durante un tiempo llevó una detallada cuenta de sus finanzas. Una de las entradas en su libreta de anotaciones registra un gasto de veinticinco groschen en concepto de «café para Haydn y para mí».

Haydn había hecho escala en Bonn en su viaje a Londres en diciembre de 1790, y tras escuchar, sin duda, algunas de las composiciones de Beethoven, instó al señor de éste, el arzobispo elector de Colonia, a que enviase al joven a Viena para proseguir sus estudios. No hay certeza acerca de cuánto aprendió Beethoven de sus lecciones con Haydn, pero en todo

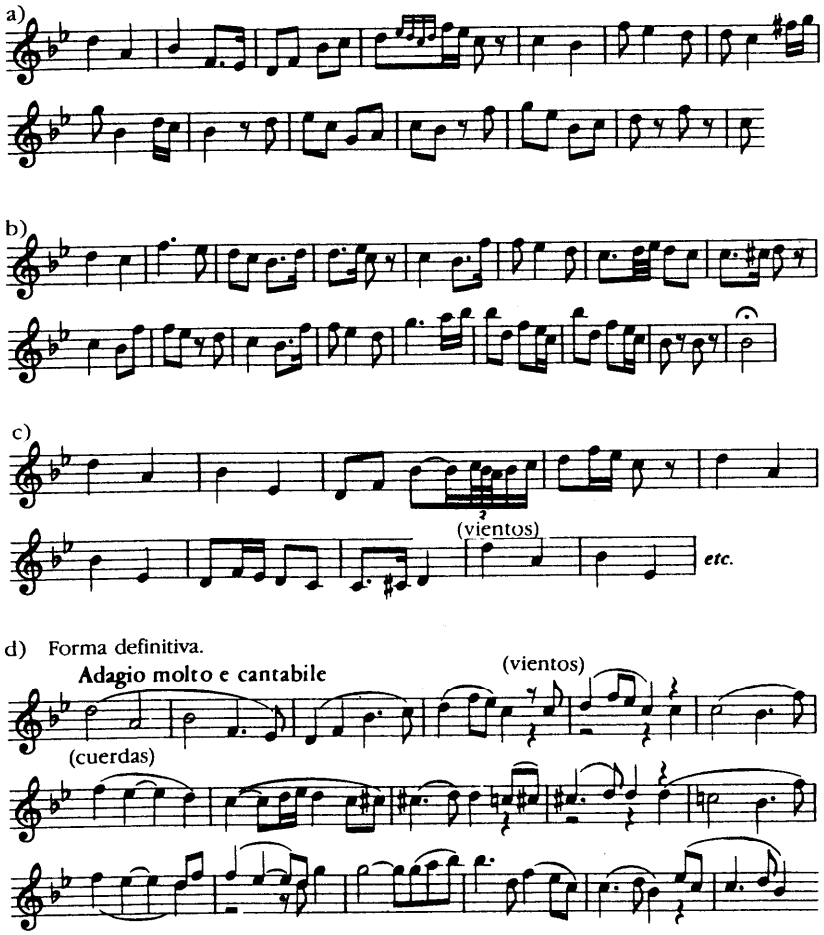
caso las lecciones prosiguieron hasta que Haydn volvió a abandonar Viena con destino a Londres, en 1794. Entretanto, Beethoven también recibió ayuda de Johann Schenk (1753-1836), popular compositor vienés de singspiele. Después de 1794, Beethoven estudió contrapunto durante un año, más o menos, con Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), uno de los principales maestros de su tiempo y autor de un célebre tratado de composición publicado en 1790. Beethoven también recibió algunas lecciones informales de composición vocal del compositor operístico italiano Antonio Salieri (1750-1825), antiguo discípulo de Gluck que vivía en Viena desde 1766. La educación musical de Beethoven comenzó con su padre, cantor de la capilla de Bonn, quien forzó los progresos del niño con la esperanza de convertirlo en un segundo Mozart; también tomó lecciones en Bonn de Christian Gottlob Neefe (1748-98), el organista de la corte, quien había logrado un modesto renombre como compositor de singspiele y canciones. En una breve visita a Viena, efectuada en 1787, Beethoven tocó para Mozart, quien le profetizó un futuro brillante.

Beethoven entró en escena en un momento favorable de la historia. Vivió en una época en que cundían nuevas y poderosas fuerzas en la sociedad humana, fuerzas que le afectaron intensamente y que se dejaron sentir en su obra. Como Napoleón y Goethe, Beethoven era hijo del tremendo cataclismo que fermentó durante todo el siglo XVIII y terminó por estallar con la Revolución Francesa. Históricamente, la obra de Beethoven se eleva sobre los convencionalismos, géneros y estilos del período clásico. En virtud de circunstancias externas y de la fuerza de su propio genio, transformó esta herencia y se convirtió en la fuente de muchos de los elementos característicos del período romántico.

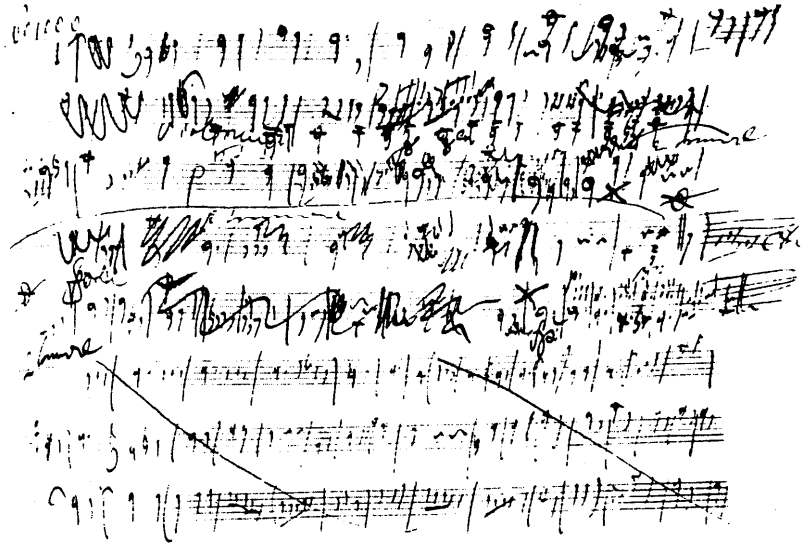
Sus obras comprenden 9 sinfonías, 11 oberturas, música incidental para obras teatrales, un concierto para violín y 5 para piano, 16 cuartetos para cuerdas, 9 tríos con piano y otra música de cámara, 10 sonatas para violín y 5 para violoncello, 30 grandes sonatas y numerosas series de variaciones para piano, un oratorio, una ópera (Fidelio), y dos misas (una de ellas, la Missa solemnis en Re), además de arias, canciones y numerosas composiciones menores de diversas clases. Hay una disparidad obvia cuando se comparan estas cifras con las creaciones de Haydn y Mozart: 9 sinfonías, por ejemplo, contra las 100 de Haydn o las 50 de Mozart. Una explicación parcial es, por supuesto, la de que las sinfonías de Beethoven son más extensas y grandiosas; pero otra razón más importante es la de que Beethoven escribía su música con gran dificultad. Beethoven conservaba cuadernos de apuntes en los que esbozaba planes y temas para sus composiciones, y gracias a estos cuadernos de esbozos podemos seguir a veces el avance de una idea musical, a través de diversas etapas, hasta llegar a su forma final (ejemplo 15.1). Los apuntes para el Cuarteto Op.

131 cubren un número de páginas tres veces mayor que el ejemplar acabado de la obra.

EJEMPLO 15.1 *Esbozos del tema del adagio de la Novena sinfonía, de Beethoven.*



La música de Beethoven, más que la de cualquier otro compositor precedente, da la impresión de ser la efusión directa de su personalidad. Por ello, para entender su música es útil conocer algo acerca de su propio hombre (véase recuadro).



Bocetos pertenecientes al tercer movimiento de la Sinfonía número cinco, Op. 67 (Viena, Gesellschaft der Musikfreunde).

Es posible que la «melancolía» de Beethoven se debiese a su sordera. Esta, la más horrenda de todas las aflicciones para un músico, comenzó a manifestarse ya en 1798 y empeoró de continuo hasta hacerse prácticamente total hacia 1820. En el otoño de 1802, Beethoven escribió una carta, conocida actualmente como el «testamento de Heiligenstadt», estinada a ser leída por sus hermanos después de su muerte; en ella describe, en términos conmovedores, todo lo que sufrió al comprender que su enfermedad era incurable:

Debo vivir casi solo, como alguien que ha sido proscrito, y sólo puedo mezclarme con la sociedad en la medida en que las auténticas necesidades lo exijan. Cuando me acerco a la gente se apodera de mí un terror ardiente y temo hallarme expuesto al peligro de que pueda advenirse mi estado. Así ha ocurrido durante los últimos seis meses que pasé en el campo...; qué humillación fue para mí el que alguien situado junto a mí oyese una flauta lejana y yo no oyera nada, o alguien oyera cantar a un pastor y una vez más yo no oyese nada. Esta clase de

incidentes me llevaron a la desesperación; un poco más y hubiese puesto fin a mi vida; sólo *mi arte* hizo que me abstuviese de ello. ¡Ah!, me pareció imposible abandonar el mundo sin haber expresado todo cuanto sentía que había en mi interior... ¡Oh, Providencia!, concédeme cuando menos un día de *alegría pura;* ha transcurrido tanto tiempo desde que la verdadera alegría dejó de resonar en mi pecho'.

¡Y sin embargo, el mismo hombre que gritaba así desde las profundidades había escrito, durante ese mismo medio año pasado en el campo, la exuberantemente gozosa Segunda sinfonía!

Beethoven tenía el hábito de componer al aire libre, a menudo mientras efectuaba prolongadas caminatas. Decía:

Me preguntaréis de dónde tomo mis ideas. No puedo decirlo con grado de certeza alguno: acuden a mí sin invitación, directa o indirectamente. Podría casi tomarlas en mis manos, al aire libre en la naturaleza, en los bosques, durante mis paseos, en el silencio de la noche, durante los primeros albores. Las despiertan estados de ánimo que, en el caso del poeta, se transmutan en palabras, y en el mío, en sonidos, que resuenan, rugen y braman hasta que, por fin, asumen para mí la forma de notas [2].

3.2.2 LOS «TRES PERÍODOS» DE BEETHOVEN

Se acostumbra a dividir las obras de Beethoven en tres períodos, basados en el estilo y la cronología. Casi nunca en esta división se tienen en cuenta las piezas que Beethoven compuso en Bonn, entre las que se incluyen obras claramente influidas por Mozart y algunos lieder y variaciones para piano magníficos. Se dice que el primer período abarca hasta 1812; en esta época, Beethoven asimilaba el lenguaje musical de su tiempo y trataba de hallar una voz personal. Pertenecen a esta época los seis cuartetos para cuerda Opus 18, las diez primeras sonatas para piano (hasta el Opus 14) y las dos primeras sinfonías. El segundo período, en el que el compositor se siente fieramente independiente, abarca hasta 1816, y en él se incluyen las Sinfonías 3, 4, 5, 6, 7 y 8, la música incidental para el drama *Egmont,* de Goethe, la *Obertura Coriolano,* la ópera *Fidelio, los* conciertos para piano en Sol *y Mi* bemol, el Concierto para violín, los cuartetos Opus *59 (Rasumovsky) 74 y* 95 y las sonatas para piano hasta el Opus 90. El último período, en el cual la música de Beethoven se vuelve más reflexiva e introspectiva, abarca las cinco últimas sonatas para piano, las *Variaciones Diabelli,* la *Missa solemnis,* la Novena sinfonía, los cuartetos Opus 127, 130, 131, 132, 135 y la *Grosse Fuge* (Gran fuga) para cuarteto de cuerdas (Opus 133, en un principio el movimiento final del Opus 130). Esta división sólo tiene carácter aproximativo, abarca diferentes momentos cronológicos y comprende géneros diferentes. Sin embargo, es una forma. conveniente de organizar el estudio de la música de Beethoven.

Primer período

Las sonatas

Como es natural, las obras del primer período muestran con mucha claridad la dependencia de Beethoven de la tradición clásica. Las primeras tres sonatas para piano publicadas en Viena (Op. 2,1796) contienen algunos pasajes con reminiscencias de Haydn, a quien están dedicadas; el adagio de la número 1, por ejemplo, es totalmente haydniano tanto en sus temas como

en su tratamiento: Sin embargo, todas estas sonatas tienen cuatro movimientos en lugar de los tres habituales en el Clasicismo; además, en la segunda y tercera sonatas, el minué clásico se ve sustituido por el más dinámico scherzo beethoveniano, práctica a la cual el compositor se atuvo con bastante consecuencia durante todas sus obras posteriores. La elección de *Fa* menor como tonalidad para la primera sonata le fue sugerida, indudablemente, por la sonata en *Fa* menor de C. P. E. Bach, que le sirvió de modelo a Beethoven; pero esta tonalidad no es común en el período clásico. El amplio uso del modo menor y las audaces modulaciones en las tres primeras sonatas de Beethoven son, asimismo, rasgos individuales; en la segunda, por ejemplo, el tema segundo del primer movimiento se inicia en la dominante menor, *Mi,* y de inmediato modula, sobre la línea del bajo que se eleva, a través de Sol mayor y Si bemol mayor, hasta una séptima disminuida culminante, antes de establecerse en la tonalidad «correcta» de *Mi* mayor durante el tramo conclusivo de la exposición.

La sonata en *Mi* bemol (Op. 7), publicada en 1797, es especialmente característica de Beethoven en el tema del largo, con sus elocuentes pausas y en el misterioso trío en *minore* del tercer movimiento. La Op. 10, número 1, en *Do* menor (1798),

Con un fugato similar se da inicio al allegro con fuoco; el sujeto ligeramente transformado se ve escoltado ahora por un contrasujeto y la segunda y tercera entradas están condensadas en una sola entrada simultánea. Como en algunas de las fugas posteriores de Beethoven, en ésta explota súbitamente un fortissimo con escritura puramente homófona. En la sección de desarrollo, el largo vuelve en *Do* mayor inmediatamente después de haber llegado a la modulación más remota, *Mi* mayor (ejemplo 15.2b). El sujeto se despoja ahora de sus vestiduras fugadas, vistiéndose en cambio con una homofonía operística más bien vulgar. En este movimiento se anticipan prácticas decimonónicas en su vacilación entre Si bemol mayor y Si bemol menor en la última parte de la exposición; el grupo temático secundario están en modo mayor, y la sección final, en modo menor. También en el desarrollo, el *Do* mayor de la reaparición del largo se ve seguido de inmediato por *Do* menor. Resulta evidente por qué Beethoven halló en Clementi un espíritu afín y por qué a veces se sintió impulsado a imitarlo.

es una obra digna de acompañar a la *Sonate Pathétique Op.* 13, que se publicó al año siguiente. Ambas están escritas en tres movimientos, de los cuales los dos extremos tienen el carácter tempestuoso y apasionado que se asocia con la tonalidad de *Do* menor, no sólo en Beethoven, sino también en Haydn (sobre todo en sus sinfonías) y, asimismo, en Mozart; cada una de ellas tiene un movimiento lento calmado, profundo y de rica escritura, en *La* bemol. El adagio de la Op. 10, número 1, tiene una típica

coda retrospectiva; en la *Pathétique,* la doble recurrencia de la introducción grave en el primer movimiento y la obvia semejanza del tema del finale con uno de los temas del primer movimiento, anticipan algunas de las innovaciones formales de las obras posteriores de Beethoven. Algunas de las características armónicas de estas primeras obras, así como el frecuente empleo de octavas y la textura densa y plena de la escritura pianística, puede que fueran sugeridas a Beethoven por las sonatas para piano de Muzio Clementi (1752-1832). Entre otras influencias posibles se hallan también las sonatas para piano del compositor de origen bohemio Jan Ladislav Dussek (1760-1812).

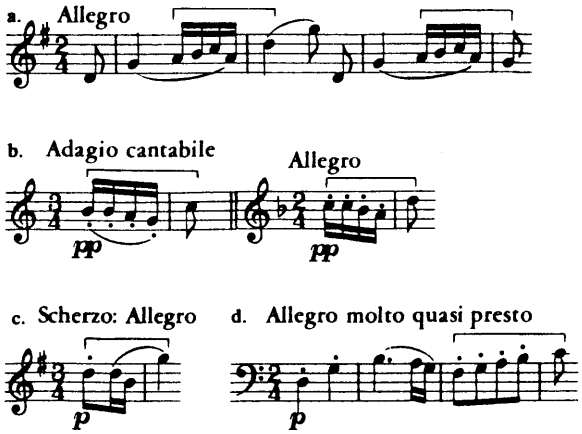
Clementi y Dussek merecen que se les estudie por su propia música, excelente y sumamente original; hacemos aquí una pequeña digresión, cuyo objeto es llamar la atención sobre los rasgos que seguramente habrían impresionado a Beethoven. El primer movimiento de la Op. 34, en *Sol* menor, de Clementi (1795), sirve para ejemplificar algunos de ellos.

Es posible que la Grandesonate, Opus *44, Les adieux,* en *Mi* bemol mayor, de Jan Dussek, publicada en *1800,* influyera sobre la sonata *Los adioses, Op. 81* a, escrita en la misma tonalidad por Beethoven unos diez años más tarde, pero probablemente sea más importante rastrear en la primera algunas de las orientaciones que la composición de sonatas para piano tomaba hacia la época del Op. 22 de Beethoven.

Música de cámara

Si la escritura pianística de Beethoven tal vez deba algunos rasgos estilísticos a Clementi y Dussek, su arte de desarrollar motivos y animar la textura mediante el contrapunto, se basa indudablemente en el ejemplo de Haydn. Los cuartetos del *Opus 18* (compuestos en *1798-1800)* prueban esta deuda; sin embargo, no son meras imitaciones, pues la individualidad de Beethoven es evidente en el carácter de los tenias, los frecuentes e inesperados giros de las frases, las modulaciones anticonvencionales y algunas sutilezas de estructura formal. Así, el adagio del cuarteto en *Sol* mayor (núm. 2) tiene una estructura tripartita *ABA* en *Do* mayor; su sección intermedia es un allegro en FA, formada íntegramente por el desarrollo de un pequeño motivo de la cadencia conclusiva del adagio; este motivo, además, está vinculado con otros destacados pertenecientes a los temas iniciales de los otros tres movimientos (ejemplo 15.4).

EJEMPLO 15.4 *Motivos relacionados entre sí del Cuarteto en Sol mayor, Opus 18, número 2, de Beethoven.*



La restante música camerística del primer período de Beethoven abarca los tres tríos con piano, Op. 1; tres sonatas para violín, Op. 12; las dos sonatas para violoncello, Op. 5, y el Septeto *(Septimíno)* en *Mi* bemol para cuerda y viento, Op. 20, que se ejecutó por vez primera en un concierto en *1800* y que pronto se volvió tan popular que Beethoven llegó a detestarlo.

La Primera sinfonía

La Primera sinfonía fue compuesta en *1799;* se ejecutó por vez primera en un concierto en abril de *1800,* en un programa que incluía asimismo una sinfonía de

Mozart, un aria y un dúo de *La Creación* de Haydn, un concierto para piano y el Septeto de Beethoven, así como improvisaciones tocadas por el propio Beethoven al piano. La Primera es la más clásica de las nueve sinfonías. Su espíritu y muchos de sus rasgos técnicos proceden de Haydn; sus cuatro movimientos son de forma tan regular, que podrían servir como modelos en un libro de texto. La originalidad de Beethoven es evidente, no en los grandes lineamientos formales, sino en los detalles de su tratamiento, y también en el desusado relieve conferido a la madera, en el carácter del tercer movimiento -un scherzo, aunque lleve el nombre de minué- y sobre todo en las extensas e importantes codas de los demás movimientos. La frecuente indicación *cresc.* < *p* no es sino un ejemplo de la cuidadosa atención prestada a los matices dinámicos, elemento esencial en el estilo de Beethoven.

La introducción en adagio al primer movimiento de esta sinfonía es especialmente notable. La tonalidad de la sinfonía es *Do,* aunque la introducción comienza en *Fa,* modula *a Sol* en el cuarto compás y evita una cadencia definitiva en Do durante los ocho compases siguientes, es decir, hasta el primer acorde del verdadero allegro; de esta manera Beethoven converge sobre la tónica desde dos lados opuestos, la subdominante y la

dominante. La breve introducción al finale es una broma a la manera de Haydn: al decir de Tovey, el tema se introduce mediante el proceso de «ir revelando un secreto poco a poco».

La Segunda sinfonía

Con la Segunda sinfonía en *Re* mayor (compuesta en 1802) estamos en los umbrales del segundo período estilístico de Beethoven. El extenso adagio introductorio al primer movimiento anuncia una obra concebida a una escala hasta entonces desconocida en la música sinfónica. La introducción está ampliamente expuesta en tres divisiones: *a)* ocho compases en *Re* mayor; *b)* dieciséis compases de modulación, primeramente a Si, y luego gradualmente de regreso a la dominante de *Re; c)* diez compases de preparación en la dominante, que establecen una cadencia sobre la tónica al comienzo del allegro. El primer movimiento tiene una extensa coda que incluye un amplio y nuevo desarrollo del material principal. El resto de la sinfonía tiene dimensiones correspondientemente amplias, con profusión de material temático que se mantiene en cohesión con un equilibrio formal perfecto. El larghetto es especialmente notable por el gran número de temas y por su rico carácter *cantabile.* El scherzo y el finale, como el primer movimiento, están pletóricos de energía y fuego beethovenianos. El finale está escrito en una forma sonata ampliada, con sugerencias de rondó en las recurrencias adicionales del primer tema, una al comienzo de la sección de desarrollo y otra al inicio de la coda; la propia coda es de longitud doble que la sección de desarrollo y presenta un tema nuevo.

Segundo período

Al cabo de una docena de años desde su llegada a Viena, se reconocía en toda Europa a Beethoven como el principal pianista y compositor pianístico de su tiempo y como sinfonista que se hallaba a la misma altura que Haydn y Mozart. Sus innovaciones no pasaron desapercibidas y a veces se las despreció como meras excentricidades. Un compositor de la época se quejó de sus «frecuentes y osados desplazamientos de un motivo a otro, en virtud de lo cual dejaba de lado la relación orgánica del desarrollo gradual de las ideas. Esta clase de defectos a menudo debilitan sus más grandes composiciones, que surgen de una exuberancia de concepción demasiado grandiosa... Lo singular y lo original parecían ser su objetivo principal en la composición». Estas palabras son de J. V. Tomásek (1774-1850), pianista y compositor contemporáneo, apenas más joven que Beethoven, quien le escuchó improvisar en Praga en 1795; éstas son también expresiones típicas de muchas críticas posteriores. Las opiniones de Tomásek demuestran que algunas de las ideas, incluso de las primeras obras de Beethoven, que ahora aceptamos como naturales porque

se han convertido en parte de nuestro lenguaje musical común, molestaban a un músico inteligente de la década de 1790, para quien el ideal del compositor lo constituían, presumiblemente, Haydn y Mozart. El propio Haydn no guardaba especial simpatía por todas las innovaciones de Beethoven y a veces aludía humorísticamente a su temerario y joven ex alumno como el «gran mogol».

Es posible que Beethoven cultivara sus excentricidades en sus maneras y en su modo de hablar como un elemento para obtener el éxito social. Se le recibía amistosamente en el seno de las familias más encumbradas de la nobleza de Viena. Tenía mecenas devotos y generosos, aunque sus relaciones con ellos eran diferentes que las que tuvieron Haydn y Mozart con los suyos: durante la mayor parte de su vida Haydn usó librea de criado, y en una ocasión Mozart fue expulsado de la casa por un secretario del arzobispo. Beethoven no se rebajaba ante los príncipes en procura de favores; en lugar de ello, los trataba con independencia y, en ocasiones, con extrema grosería, a lo cual ellos replicaban encantados con ofertas de ayuda financiera. Como lo señalara Beethoven en una ocasión, «está bien mezclarse con aristócratas, pero hay que saber cómo impresionarles». Regateaba duramente con sus editores y no desdeñaba recurrir ocasionalmente a prácticas estrictas en tratos comerciales. En general, se las compuso para dejar un cómodo patrimonio a su muerte y, lo que es más importante en toda su vida, jamás tuvo necesidad de escribir música por orden de nadie y rara vez debió enfrentarse a la tarea de cumplir una fecha tope. Como decía él mismo, podía permitirse el lujo de «pensar y pensar», de revisar y pulir una obra hasta que estuviese conforme con ella. Al hecho de que escribía para sí mismo -es decir, para un público universal ideal y no para un mecenas o para alguna función particular inmediata- se debe el que su música parezca tan intensamente personal y tan directamente expresiva de lo que eran el propio Beethoven y la época histórica que le tocó interpretar.

La sinfonía Eroica

La Tercera sinfonía en Mi bemol, compuesta en 1803, es una de las obras más importantes del segundo período de Beethoven. Esta sinfonía lleva el título de *Eroica,* es decir, la «sinfonía Heroica». Hay pruebas de que Beethoven tenía la intención de dedicarla a Napoleón, al que admiraba como el héroe que habría de conducir a la humanidad hacia una nueva era de libertad, igualdad y fraternidad; sin embargo, el director de orquesta Ferdinand Ries cuenta que cuando Beethoven se enteró de que Napoléon se había hecho proclamar emperador (en mayo de 1804), en su decepción de descubrir que su ídolo era otro ambicioso ser humano en vías de convertirse en tirano, desgarró airadamente la portada que contenía la dedicatoria. Probablemente este relato sea una exageración, aunque en la

portada de la propia partitura de Beethoven, que se conserva, se lee en un principio «Sinfonía grande intiolata Bonaparte» (Gran sinfonía intitulada Bonaparte), título que corrigió por el de 'Geschrieben auf Bonaparte» (compuesta sobre Bonaparte). A pesar de todo, el 26 le agosto de 1804, Beethoven escribió a sus editores Breitkopf & Hártel lo siguiente: «El nombre de la sinfonía es, en realidad, *Bonaporte... » ;*. Cuando se publicó esta obra por vez primera en Viena en 1806, llevaba el título «Sinfonía Eroica... composa per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo» (Sinfonía heroica... compuesta)ara celebrar la memoria de un gran hombre). Fueran los que fuesen los resentimientos que Beethoven sintiera por Bonaparte, parece ser que se calmaron, ya que ;l compositor dirigió la obra en un concierto realizado en Viena en 1809 al cual debía de asistir el emperador, y en 1810, el músico parece ser que consideró la idea de dedicarle su misa en Do (Op. 86).

La sección central *Maggiore* o trío de la marcha de Beethoven también se inspira, en apariencia, en otra fuente francesa, a saber: los himnos y cantatas entonados en loor de los ideales y los héroes republicanos, tales como el *Hymme á la liberté* (1791), de Ignace Pleyel, *o Aux manes de la Gironde (A* los manes de la Gironda), de Gossec. La exultante melodía de Beethoven incluso tiene cadencias femeninas (compases 71, 73, etc.) similares a las que son comunes a los versos en francés, a causa de la «e» final muda en esta lengua. Si bien es posible que Beethoven pensara específicamente en Napoleón, en general la marcha fúnebre está dedicada al tema del heroísmo, el sacrificio y el duelo.

Cualquiera que sea la verdad acerca de esta dedicatoria, la Tercera sinfonía permanece como una expresión inmortal en música del ideal de la grandeza heroica. Era una obra revolucionaria, de extensión y complejidad tan sin precedentes, que al principio los públicos la consideraron de difícil captación. Comienza, tras dos acordes introductorios, con uno de los temas más sencillos imaginables con las notas de la triada de Mi bemol mayor, aunque un inesperado *Do* sostenido, en este momento, da lugar a variaciones infinitas y a un desarrollo a lo largo del movimiento. Además de los temas secundarios y de cierre acostumbrados, hay cierto número de motivos de transición que se destacan de manera prominente en todo el movimiento. Sin embargo, es mucho más notable en este movimiento, así como en todos los de Beethoven, no la pauta formal ni la abundancia de ideas, sino la manera en que el material se ve impulsado constantemente hacia adelante: un tema parece surgir de otro en una evolución dinámica que no deja de crecer y que pasa de un clímax a otro, con una fuerza de máxima inevitabilidad hasta el final. El tema principal recibe el tratamiento de un personaje dramático, retratado en su lucha, que se enfrenta a sus enemigos y se ve sometido, aunque triunfe finalmente.

En lugar del habitual movimiento lento, esta sinfonía tiene una marcha fúnebre en *Do* menor, con una sección contrastante en *Do* mayor, de grandeza *y pathos* trágicos.

El final de la Tercera sinfonía es una serie de variaciones bastante libres que desarrolla en episodos fugados y tiene coda.

Página de cubierta de la copia de Beethoven de la sinfonía Eroica, *en la que se lee «Sinfonía grande/intitolata Bonaparte» (Gran sinfonía intitulada Bonaparte; esta última palabra aparece parcialmente tachada) y a continuación la fecha «1804 im August/del Sign/Louis van Beethoven». No se ve la corrección hecha a lápiz por el compositor y que dice «Geschrieben auf Bonaparte» (compuesta sobre Bonaparte). (Viena, Gesellschaft der Musikfreunde.)*

Fidelio

La ópera *Fidelio* fue compuesta hacia la misma época que la Tercera sinfonía, y se le asemeja en carácter. En cuanto a su libreto respecta, *Fidelio* es una ópera de rescate del tipo de las que tanta popularidad disfrutaron en las postrimerías del siglo; en efecto, su libreto fue tomado de una ópera francesa de rescate de la era revolucionaria. Sin embargo, la música de Beethoven transforma este material convencional y convierte a la protagonista, Leonora (cuyo nombre llevaba originalmente esta ópera) en un personaje de valor sublime y abnegado, en una figura idealizada. Toda la última parte de la ópera es, en efecto, un homenaje al heroísmo de Leonora y a los grandes ideales humanitarios de la Revolución. Esta ópera deparó a Beethoven más problemas que ninguna otra obra suya. Las primeras representaciones de la versión original en tres actos tuvieron lugar en noviembre de 1805, inmediatamente antes de que los ejércitos franceses entrasen en Viena; reelaborada y abreviada a dos actos, la ópera volvió a representarse en el siguiente mes de marzo, pero fue retirada de inmediato. Por último, en 1814, logró el éxito una tercera versión, con revisiones aún más extensas. En el curso de estos tres cambios, Beethoven escribió nada

menos que cuatro oberturas diferentes para la ópera. La primera nunca se utilizó y fue sustituida en las representaciones de 1805 por la obertura que ahora se denomina *Leonora número 2;* a su vez, ésta se vio reemplazada por la *Leonora número 3* para la exhumación de 1806; para la versión final de la ópera en 1814, Beethoven escribió aún otra, más conocida actualmente como obertura de *Fidelio.* (La *Leonora número 3* es la que actualmente se escucha con mayor frecuencia en los conciertos.)

No sólo la obertura, sino prácticamente todo el resto del *Fidelio* fue reescrito una y otra vez. La introducción al recitativo y aria al comienzo del segundo acto, por ejemplo, experimentó por lo menos dieciocho revisiones antes de que Beethoven quedase finalmente satisfecho. Las dificultades no eran meramente las que debían superar en sus composiciones instrumentales; sus problemas se complicaron aún más por la presencia de un texto. Beethoven sabía escribir bastante bien para voces, pero su pensamiento se movía habitualmente en un plano tan elevado que le resultaba en exceso difícil componer música para un texto que, como el de los libretos operísticos habituales, se ocupa de los pequeños hechos de los personajes en situaciones particulares. Por ello, en las partes de *Fidelio* que se asemejan a una ópera comique o a un singspiel corriente, Beethoven no se halla a sus anchas; sólo habla con todo su poderío natural cuando las palabras le sugieren emociones mayores e ideas universales. Jamás volvió a escribir una ópera, principalmente a causa de que no pudo hallar otro libreto que le conviniese.

Los cuartetos Rasumovsky

Los tres cuartetos del Op. 59 están dedicados al conde Rasumovsky, embajador ruso en Viena. Este patrocinaba un cuarteto de cuerdas del que se decía que era el mejor de Europa y en el cual él mismo tocaba el segundo violín. A modo de cumplido para el conde, Beethoven introdujo una melodía rusa como tema principal del finale del primer cuarteto y otra en el tercer movimiento del segundo. Estos tres cuartetos, compuestos en el verano y en el otoño de 1806, ocupan en la obra de Beethoven una posición similar a la de los cuartetos Op. 17 y 20 en la de Haydn: son los primeros que ejemplifican su manera de expresión característica en este medio. Tan innovador fue su estilo, que sólo lentamente lo aceptaron los músicos. Cuando los ejecutantes del conde Rasumovsky leyeron por primera vez el cuarteto en *Fa* (núm. 1 de la serie), llegaron al convencimiento de que Beethoven les estaba gastando una broma. Clementi relata haber dicho a Beethoven: «Seguramente no pensará usted que estas obras son música», a lo cual replicó el compositor, conteniéndose de modo desusado en él: «¡Oh!, no son para usted, sino para una época posterior.» El movimiento allegretto del cuarteto en *Fa* mayor, en particular, dio origen a que se le formulasen cargos de ser «música demente». Les llevó algún tiempo a los

músicos y al público comprender que las innovaciones de Beethoven eran lógicas y que la naturaleza de sus ideas musicales obligaba a una modificación del lenguaje y de las formas tradicionales.

En los cuartetos del Op. 59, así como en la sinfonía *Eroica,* la forma sonata se halla ampliada hasta alcanzar proporciones inauditas, en virtud de la multitud de temas, los largos y complejos desarrollos y las extensas codas, que asumen las dimensiones, y la significación de una segunda sección de desarrollo. Junto a esta expansión, Beethoven oculta intencionadamente las líneas divisorias anteriormente claras entre las diversas partes de un movimiento: las recapitulaciones aparecen disimuladas y variadas, temas nuevos crecen imperceptiblemente a partir del material anterior y el avance del pensamiento musical tiene un carácter dinámico y propulsor que juguetea con los esquemas nítidos y simétricos de la era clásica, si no es que se burla realmente de ellos. Estos desarrollos prosiguen durante todo el segundo período de Beethoven, pero el cambio es más radical en los cuartetos y en las sonatas para piano que en las sinfonías y oberturas menos íntimas. Los dos cuartetos Op. 74 (1809) y Op. 95 (1810) muestran a Beethoven camino de la disolución de la forma tradicional que luego habría de caracterizar a los últimos cuartetos del tercer período.

Entre las otras obras camerísticas del segundo período de Beethoven deben mencionarse de modo especial las sonatas para violín Op. 47 (la *sonata a Kreutzer)* y Op. 96, y el trío en Si bemol, Op. 97. Las dos sonatas para violoncello y piano, Op. 102 (1815), pertenecen estilísticamente al tercer período.

De las sinfonías Cuarta a Octava

Las sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta fueron compuestas entre 1806 y 1808, época de productividad excepcional. Al parecer, Beethoven trabajó simultáneamente en sus sinfonías Cuarta y Quinta; en efecto, los dos primeros movimientos de la Quinta ya existían antes de completarse la Cuarta. Ambas obras contrastan entre sí, como si Beethoven hubiese querido expresar simultáneamente dos polos de sentimientos opuestos. La jovialidad y el humor caracterizan a la Cuarta sinfonía, mientras que la Quinta siempre se ha interpretado como la proyección musical de la decisión de Beethoven: «Lucharé contra el destino; no habrá de vencerme.» El avance a través de la lucha hacia la victoria se halla simbolizado en esta sinfonía por la sucesión de *Do* menor *a Do* mayor. El primer movimiento está dominado por el motivo de cuatro notas que tan impresionantemente se anuncia en los compases iniciales; este mismo motivo regresa bajo una u otra forma, también, en los tres movimientos restantes. La transición de menor a mayor se lleva a cabo en un inspirado pasaje que conduce, sin

interrupción, del scherzo al finale, en el que la entrada de la orquesta en pleno, con trombones, con el acorde de *Do* mayor, tiene un efecto electrizante. Se dice que ésta fue la primera vez que se utilizaron trombones en una sinfonía, aunque ya los habían empleado en óperas tanto Gluck como Mozart. En el finale de la Quinta sinfonía se recurre asimismo al flautín y al contrafagot, además de los trombones y del complemento normal de cuerdas, maderas, metales y timbales.

La Sexta sinfonía *(Pastoral)* fue compuesta inmediatamente después de la Quinta, y ambas se ejecutaron por vez primera en un mismo programa, en diciembre de 1808. Cada uno de sus cinco movimientos lleva un título descriptivo que evoca una escena de la vida en el campo. Beethoven adapta su programa descriptivo a la forma sinfónica clásica habitual, simplemente insertando después del scherzo *(Alegre reunión de campesinos)* un movimiento adicional *(Tormenta),* que sirve como introducción al finale *(Sentimientos de gratitud después de la tormenta).* En la coda del andante *(Escena junto al arroyo),* la flauta, el oboe y el clarinete se aúnan armoniosamente en la imitación de cantos de pájaros: el ruiseñor, la codorniz y, desde luego, el cuclillo. Todo este aparato programático se ve subordinado a la forma musical expansiva y despreocupada de la sinfonía en su conjunto; el propio compositor advierte que estas descripciones no deben tomarse de una manera literal: las califica de «expresión de sentimientos, antes que descripción». La *sinfonía Pastoral* es una de los centenares de obras del siglo XVIII y comienzos del XIX que aspiraban a retratar escenas naturales o a evocar los estados anímicos suscitados por la contemplación de tales escenas (los conciertos de *Las cuatro estaciones,* de Vivaldi); la persistencia de su atractivo atestigua no la exactitud de esta pintura paisajística, sino el modo en que las emociones de un amante de la naturaleza aparecen captadas en una música ilustre.

Las sinfonías Séptima y Octava se completaron ambas en 1812. La Séptima, como la Segunda y la Cuarta, se inicia con una extensa introducción lenta con modulaciones remotas que conduce hacia un allegro, dominado todo el tiempo por la figuración rítmica M El segundo movimiento, en la tonalidad relativa menor de *La,* fue tan aplaudido en su estreno que hubo de repetirse. El scherzo (no denominado de esta manera) está en la tonalidad bastante lejana de *Fa* mayor; otro rasgo desusado es que el trío *(Re* mayor) reaparece por segunda vez, expandiendo así este movimiento y dando pie a la forma pentapartita *(ABABA). El* finale allegro amplio, en forma sonata con coda, «sigue sin tener parangón en la música como triunfo de energía báquica» [4]. En contraste con las enormes dimensiones de la Séptima sinfonía, la Octava parece ser una miniatura..., o lo parecería si no fuera por la extensa coda del primer movimiento y por la

más prolongada aún del finale. Esta es la más animada de la nueve sinfonías, aunque su humor es refinado y sus formas están en extremo condensadas. El segundo movimiento es un brioso allegretto, mientras que el tercero, a modo de compensación, es un minué deliberadamente arcaico, que ocupa el lugar del habitual scherzo beethoveniano.

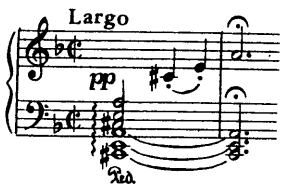
Estilísticamente emparentadas con las sinfonías se hallan las oberturas orquestales de Beethoven, que habitualmente asumen la forma del primer movimiento de una sinfonía. Ya se han mencionado las oberturas *Leonora. Las* otras de gran importancia son *Coriolano* (1807), inspirada por una tragedia homónima de H. J. von Collin, y que se representó ocasionalmente en Viena después de 1812, *y Egmont,* compuesta, junto con canciones y música incidental, para una representación del drama de Goethe, realizada en 1810.

Las sonatas y conciertos

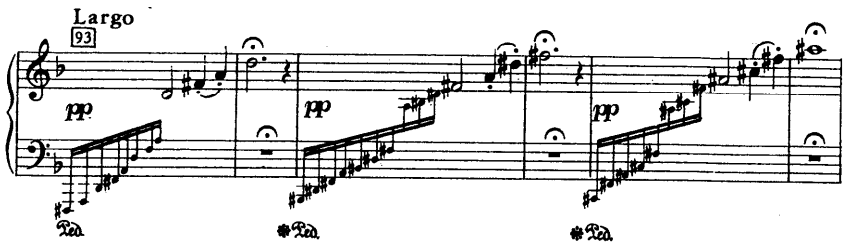
Las sonatas para piano del segundo período muestran un amplio espectro de estilos y formas. Entre las primeras, que datan de alrededor de 1802, se hallan la sonata en *La* bemol con su marcha fúnebre, Op. 26, y las dos del Op. 27, cada una de las cuales lleva la designación de «quasi una fantasia»; la segunda es la popularmente conocida *Sonata claro de luna.* El primer movimiento de la sonata en *Re* menor, Op. 31, número 2, tiene una frase de introducción en largo que regresa al comienzo de la sección de desarrollo, y de nuevo con el inicio de la recapitulación, cada vez en una forma ampliada y con vínculos nuevos con la música que la rodea; su última aparición conduce a un expresivo recitativo instrumental, de la índole que Beethoven utilizaría posteriormente con eficacia en algunas de sus obras posteriores (véase el ejemplo 15.6). El finale de esta sonata es un estimulante *moto perpetuo* con forma rondó-sonata.

EJEMPLO 15.6 *Sonata para piano Opus 31, número 2, de Beethoven:*

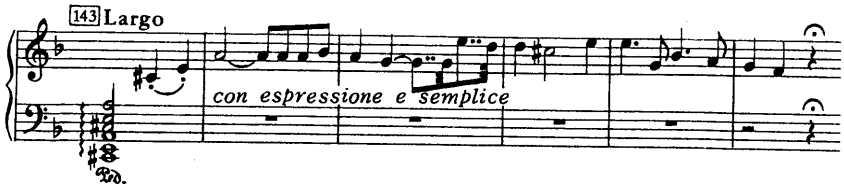
a) Introducción.



b) Recitativo en el comienzo del desarrollo.



c) Recitativo antes de la recapitulación.



Entre las sonatas del segundo período descuellan las Op. 53 en *Do* mayor (llamada *Sonata Waldstein* por el mecenas de Beethoven, a quien está dedicada) y la Op. 57 en *Fa* menor, comúnmente conocida como *Appasionata.* Ambas fueron compuestas en 1804. Estas dos obras ejemplifican lo ocurrido con la sonata clásica en manos de Beethoven. Cada una de ellas tiene los tres movimientos habituales del Clasicismo, en su orden rápido-lento-rápido; cada una de ellas presenta los esquemas de la forma sonata, el rondó o las variaciones, con esquemas tonales apropiados. Sin embargo, diríase que su orden formal se ha expandido hacia todas las direcciones para apoyar el desarrollo lógico y la realización de temas de excepcional tensión y concentración.

Después de *Waldstein* y de la *Appasionata,* Beethoven no escribió más sonatas durante cinco años. Al año 1809 pertenecen tanto la sonata en *Fa* sostenido, Op. 78, que en una ocasión Beethoven afirmó que era su favorita, y la casi programática Sonata Op. 81a. Esta última se inspiró en la partida y regreso a Viena del archiduque Rodolfo, uno de sus mecenas; sus tres movimientos se conocen como *Despedida, Ausencia* y Regreso. La Sonata Op. 90 (1814), tiene dos movimientos, un allegro en *Mi* menor, en una concisa forma sonata, y un extenso andante, pausado, de forma rondó-sonata, en Mi mayor, que constituye una de las inspiraciones líricas mis felices de Beethoven.

En su condición de concertista de piano es natural que Beethoven compusiera conciertos para su propio uso. Sus tres primeros datan de sus primeros años en Viena (núm. 1 en *Do,* núm. 2 en Si bemol, núm. 3 en *Do* menor). Las dos obras mayores en esta forma son el concierto en Sol mayor, Op. 58, compuesto en 1805-06, y el concierto en *Mi* bemol, conocido como *Concierto del emperador,* compuesto en 1808-09 y ejecutado por vez primera en Viena, en 1812, por Carl Czerny. Cuando joven, Czerny (1791-1857) estudió piano con Beethoven y luego desarrolló una brillante carrera docente en Viena; compuso muchos estudios y otras obras para piano.

Los conciertos de Beethoven están emparentados con los de Mozart casi de la misma manera que las sinfonías de ambos compositores; Beethoven mantuvo la división del concierto en tres movimientos y el esquema general de la forma clásica; pero amplió su marco e intensificó su contenido. El virtuosismo de la parte solística es más marcado que en los conciertos de Mozart y está entretejida de modo más continuo con la orquesta, tal como ocurre en Concierto para violín Op. 61, en *Re* mayor (compuesto en 1806).

Tercer período

En general, los años hasta 1815 fueron tranquilos y prósperos para Beethoven. Su música se tocaba muy asiduamente en Viena y era famosa tanto en su patria como en el extranjero. Gracias a la generosidad de los mecenas y a la constante demanda de obras nuevas por parte de editores, sus asuntos financieros estaban en buen orden, a pesar de una ruinosa devaluación de la moneda austriaca en 1811; sin embargo, su sordera se convirtió en una prueba cada vez más severa. Puesto que la misma le hizo perder contacto con los demás, se encerró en sí mismo, tornándose hosco, irascible y enfermizamente suspicaz, aun con sus amigos. Problemas familiares, mala salud e infundados temores de pobreza atormentaban asimismo a Beethoven, y sólo gracias a su esfuerzo de voluntad supremo prosiguió componiendo en medio de todas estas calamidades. Sus últimas cinco sonatas para piano las escribió entre 1816 y 1821; la *Missa solemnis* la completó en 1822, las variaciones *Diabelli* en 1823 y la Novena sinfonía en 1824, cada una tras largos años de trabajo; los últimos cuartetos, testamento musical de Beethoven, les siguieron en 1825 y 1826. A su muerte, acaecida en 1827, tenía planes para una décima sinfonía y muchas otras obras nuevas.

Hacia 1816, Beethoven aceptó el silencioso mundo de los sonidos que sólo existían dentro de su mente. Sus composiciones del tercer período llegaron a tener un carácter cada vez más meditativo; el antiguo sentido perentorio de comunicación se vio sustituido por un sentimiento de segura

tranquilidad, de apasionada efusión mediante una serena afirmación. Su lenguaje se hizo más concentrado, más abstracto. Los extremos se tocan: lo sublime y lo grotesco, uno junto al otro, en la Misa y en la Novena sinfonía; lo profundo y lo aparentemente ingenuo, en los últimos cuartetos. Las formas clásicas quedan como los rasgos anteriores de un paisaje después de un cataclismo geológico: reconocibles aquí y allá bajo nuevos contornos, yacen en rincones extraños debajo de la nueva superficie.

Características del estilo tardío de Beethoven

Una de las características -concomitante con la meditación- de las obras tardías de Beethoven es la reflexiva elaboración de temas y motivos hasta el máximo de sus potencialidades. Esto es, en parte, una continuación de su anterior técnica de desarrollo motívico, a la que ahora lleva hasta sus límites; de modo más especial, refleja una nueva concepción de las posibilidades de variación temática.

El método seguido para componer variaciones radica en conservar la estructura esencial del tema completo en cada nuevo enunciado mientras se introducen ornamentos, figuraciones, ritmos e incluso metros y tiempos nuevos, as¡ como en la ocultación del mismo tema. Difiere del desarrollo por el hecho de que comprende un período musical íntegro y no sólo fragmentos o motivos. La variación es un método de escritura que puede practicarse a cualquier altura de capacidad técnica; Mozart, por ejemplo, a menudo imponía a un alumno principiante la tarea de componer variaciones sobre un tema, y cuando pianistas como Mozart y Beethoven improvisaban en público, un rasgo habitual de su ejecución solía ser la improvisación de variaciones sobre un tema. En las obras de Haydn, Mozart y Beethoven, la variación aparece en tres tipos de situaciones: 1) como técnica dentro de un plan formal más amplio, como cuando en un rondó se varía cada reaparición del tema principal, o en la forma sonata se hace otro tanto con el primer tema en la recapitulación; 2) el tema con variaciones como forma de composición independiente, y 3) el tema con variaciones como uno de los movimientos de una sinfonía o sonata. Ejemplos de la primera utilización en las obras tardías de Beethoven son los movimientos lentos de la Sonata Op. 106, del Cuarteto Op. 132, y de la Novena sinfonía: el final de esta última pieza también se inicia (después de la introducción) como una serie de variaciones.

En lo tocante a las composiciones autónomas en la forma variación, Beethoven escribió en total veinte series para piano, en su mayor parte sobre melodías de óperas contemporáneas; en su último período sólo hay una serie independiente, aunque se trata de una obra que supera todo cuanto se haya escrito dentro de esta forma desde las *Variaciones Goldberg,* de Bach: *las Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli, Op. 120,* que

fueron concluidas y publicadas en *1823.* Estas difieren de otras variaciones de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX en que no están constituidas por alteraciones relativamente rectilíneas de la fisonomía del tema, sino por transformaciones de su propio carácter. El pequeño vals corriente de Diabelli, tomado por Beethoven como si fuese algo desdeñoso para demostrar qué se podía hacer con él, se expande y convierte sorpresivamente en un mundo de abigarrados estados de ánimo -solemne, brillante, caprichoso, misterioso- ordenados con debida consideración de contrastes, agrupamientos y clímax. Cada variación está constituida sobre motivos derivados de alguna parte del tema, aunque alterada en ritmo, tempo, dinámica o contexto, para producir un nuevo diseño. L*as Variaciones Diabelli* fueron el modelo para los *Estudios sinfónicos,* de Schumann, las *Variaciones sobre un tema de Händel,* de Brahms, y muchas otras obras en esta forma del siglo XIX. Otros ejemplos de variaciones, como la serie Diabelli, pero más concentrados, son los movimientos lentos de la Sonata Op. 111, de Beethoven, y de los cuartetos *Op. 127 y 131.* En ellos se diría que atisbamos al compositor mientras medita sobre su tema, hallando con cada reflexión nuevas profundidades de comprensión, lo que gradualmente nos conduce al reino en el que la música asume una índole luminosa y trascendente de revelación mística.

Otro rasgo del estilo tardío de Beethoven es la continuidad que logró mediante el desdibujamiento intencional de las líneas divisorias: dentro de una frase musical, mediante progresiones cadenciales que concluyen sobre un tiempo débil, gracias a demorar la progresión de las voces inferiores, al situar la tercera o la quinta del acorde de tónica en la voz superior en una de tales resoluciones, o bien la de ocultar de otro modo el efecto cadencial (primer tema del movimiento lento de la Novena sinfonía); dentro de un movimiento, al hacer que se interpenetren la introducción y el allegro (primeros movimientos de la Sonata Op. 109 y de los cuartetos *Op. 127, 130 y 132) o al* convertir a la introducción en parte del allegro (primer movimiento de la Novena sinfonía); incluso dentro de una obra completa, mediante la fusión de movimientos (adagio y fuga en la Sonata Op. 110; por evocación del tema del primer movimiento después del adagio de la Op. 101). Una sensación de vastedad surge asimismo de los arcos armónicos ampliamente espaciados y de la pausada marcha de las melodías en movimientos tales como el adagio del Cuarteto *Op. 127 o* el *Benedictus* de la misa en Re. A veces, todo el movimiento hace una pausa durante prolongados momentos de reflexión; esta clase de pasajes tiene el carácter de una improvisación y pueden darnos una idea sobre las improvisaciones que Beethoven tocaba al piano y que tanto impresionaban a sus oyentes. (Ejemplos similares son el movimiento lento de la Sonata Op. 101 y la introducción en largo al finale de la Sonata Op. 106; este estilo se anunció ya en el movimiento lento de la *Sonata Waldstein, Op. 53.)* A veces estos

pasajes improvisatorios culminan en un recitativo instrumental, como en el adagio de la Sonata Op. 110, y asimismo en los recitativos de los cuartetos *Op. 131 y Op. 132* y en el finale de la Novena sinfonía.

La índole abstracta y universal del estilo tardío de Beethoven está simbolizada por la creciente extensión e importancia de las texturas contrapuntísticas en las composiciones del tercer período. Este acrecentamiento era, en parte, fruto de la reverencia que sintió durante toda su vida por la música]. S. Bach, pero, asimismo, consecuencia de la naturaleza de su pensamiento musical durante los últimos diez años de su vida. El mismo se manifiesta en las numerosas imitaciones canónicas y en la conducción generalmente contrapuntística de las voces en todas sus obras tardías; se hace específicamente evidente mediante fugados incorporados a las secciones de desarrollo (como en el finale de la Op. 101) y gracias a movimientos fugados completos, como los finales de las Sonatas Op. 106 y 110, el primer movimiento del Cuarteto en *Do* sostenido menor, *Op. 131,* la gigantesca Grosse *Fuge* para cuarteto de cuerdas, Op. *133,* las fugas al final de gloria y el credo en la misa en Re, y las dos dobles fugas del finale de la Novena sinfonía.

Otra consecuencia incidental de la índole abstracta de las últimas obras de Beethoven fue la invención de sonoridades nuevas: cuando los anteriores hábitos de combinación vertical de sonidos se vieron modificados por la rigurosa lógica de las líneas contrapuntísticas, o cuando las ideas nuevas exigían nuevas alienaciones de sonidos para su realización, el maestro creó efectos singulares. Las sonoridades pianísticas ampliamente espaciadas al final de la Sonata Op. 110, la división del tema entre los dos violines (según el principio del hoquetus medieval) en el cuarto movimiento del Cuarteto en *Do* sostenido menor y la colaboración extraordinariamente sombría de la orquesta y del coro con la primera aparición de las palabras «Ihr stürzt nieder» en el finale de la Novena sinfonía, son ejemplos de estas nuevas sonoridades. Algunos de estos experimentos parecen poco apropiados. Ciertos críticos han sostenido que, en sus últimas obras, Beethoven fue demasiado lejos al subyugar la eufonía y las consideraciones de practicabilidad a las exigencias de sus concepciones musicales, y algunos atribuyen este presunto defecto a su sordera. Hay pasajes el finale de la Sonata Op. 106, la primera sección de la *Grosse Fuge,* la cadencia en Si mayor de los cuatro solistas en el último movimiento de la Novena sinfonía, la fuga *Et vitam venturi* en la Misa- que exigen casi un milagro para hacerlos «sonar» en su ejecución. Las ideas parecen ser demasiado grandes para que las expresen las facultades humanas; pero se aprueben o se condenen estos pasajes, no existe la menor razón para suponer que Beethoven, aun cuando su sentido de la audición hubiese sido perfecto, habría alterado siquiera una sola nota, con el fin de

no herir los oídos delicados de algunos oyentes o de facilitarles las cosas a sus ejecutantes.

Lo mismo que ocurre con la textura y la sonoridad clásicas sucede con la forma clásica en las obras instrumentales del tercer período de Beethoven: en dos de los últimos cuartetos y dos de las últimas sonatas se conserva el esquema exterior de cuatro movimientos, aunque en el resto se renuncia a prestar esta obediencia a la tradición. La Sonata Op. 111 sólo tiene dos movimientos, un allegro en forma sonata compacta y una larga serie de variaciones, adagio moho, tan elocuente y perfecta que ya no parece hacer falta nada más. El cuarteto *Op. 131* tiene siete movimientos:

1) Una fuga en Do sostenido menor, adagio, en 4/4.

2) Allegretto molto vivace, en *Re* mayor, 6/8, en una forma vagamente parecida la sonata.

3) Once compases, allegro moderato, con el espíritu del recitativo acompagnato, que funcionan como introducción al movimiento siguiente y que modulan de Si menor *a Mi* mayor, tonalidad que se convierte en la dominante de:

4) el andante, en *La* mayor, *214:* tema de dos períodos dobles, con seis variaciones y una séptima variación incompleta, que se funde con una coda que, de por sí, encarna una nueva variación del primero y cuarto períodos del tema.

5) Presto, C, en *Mi* mayor: cuatro temas que se persiguen rápidamente unos a otros, en círculo, en el orden *AbcdAbcdAbcdA* siendo el último *AbcdA* una coda.

6) Adagio en *Sol* sostenido menor, 3/4: 28 compases en la forma *ABB* con coda, que sirven de introducción a:

7) allegro, *Do* sostenido menor, C, forma sonata.

Forzándolo, todo esto podría equipararse al esquema clásico de la sonata: l y 2 serían la introducción al primer movimiento; 3 y 4, introducción y movimiento lento; 5 scherzo, y 6 y 7, introducción y finale. Un arreglo similarmente arbitrario también sería posible en el caso del Cuarteto Op. 132, pero no en el del Op. 130, que en su número y orden de movimientos se asemeja más que nada a una serenata. En todo caso, en todas las sonatas y cuartetos tardíos de Beethoven tanto el material musical como su tratamiento difieren hasta tal punto de las pautas clásicas, que las semejanzas son, a lo sumo, circunstanciales.

La Misa en Re

Las creaciones más imponentes del último período son la Misa en Re (la *Musa solemnis) y* la Novena Sinfonía. Beethoven consideraba que la

primera era su obra más ilustre. Se trata de una confesión de fe profundamente personal y universal al mismo tiempo. En la partitura hay símbolos histórico-musicales y litúrgicos en una proporción muchísimo mayor y, en cierto modo, muchísimo más detallada de lo que pueda advertir un oyente no informado [5]. Como la Misa en Si menor de Bach, la de Beethoven es demasiado extensa y elaborada como para el uso litúrgico corriente; más bien se trata de una enorme sinfonía vocal e instrumental que utiliza como trama el texto de la misa.

El tratamiento coral debe algo a Händel, cuya música Beethoven reverenciaba al igual que la de Bach; uno de los temas del *Dona nobis pacen* está adaptado de la melodía escrita por Händel para las palabras «Y El reinará por siempre jamás», del coro del Aleluya, además, su sublime estilo tiene por completo el espíritu de Händel. Sin embargo, la forma es diferente. Los oratorios de Händel fueron concebidos como una serie de números independientes, sin temas o motivos de relación entre ellos y habitualmente sin ningún plan muy definido de unidad musical de la obra en su conjunto. La Misa de Beethoven tiene una unidad musical planificada, es una sinfonía en cinco movimientos, cada uno basado en cada una de las divisiones principales del ordinario de la misa. En este aspecto es como las misas tardías de Haydn y, como en éstas, también se combinan y alternan libremente voces solistas y coro en cada movimiento. La atención prestada por Beethoven a los requerimientos de la forma musical ocasionalmente le llevó a tomarse libertades con el texto litúrgico, tales como la repetición de la oración inicial, «Gloria in excelsas Deo» al final del segundo movimiento, o las recurrencias, semejantes a las del rondó, de la palabra «Credo», con su motivo musical, en el tercer movimiento.

Dentro del marco de la estructura sinfónica hay abundante variedad de detalles. Beethoven se apodera de cada frase y de cada palabra que le brinde alguna posibilidad de expresión musical dramática. Haydn ya había anunciado algunos de estos gestos en su *Missa in tempore bella,* por ejemplo, con las palabras «judicare vivos et mortuos» (para juzgar a los vivos y a los muertos), la pausa tras «et» y la interrupción triple del *Dona nobis pacen.* -la «plegaria por la paz interior y exterior», como la encabezara Beethoven- mediante ominosos interludios orquestales con floreos marciales en las trompetas y timbales.

La Novena sinfonía

La Novena sinfonía fue ejecutada por primera vez el 7 de mayo de 1824, en un programa formado por una de las oberturas de Beethoven y tres movimientos de la Misa (el kyrie, el credo y el agnus dei). El numeroso y distinguido público aplaudió vociferante después de la sinfonía.

Beethoven no se volvió para agradecer los aplausos porque no podía oírlos; uno de los cantantes solistas «le asió de la manga y le llamó la atención acerca del batir de palmas y el ondear de sombreros y pañuelos... Entonces se volvió hacia el público y saludó» [6.] Los ingresos del concierto fueron grandes, pero tan poco fue lo que quedó después de pagarse los gastos, que Beethoven acusó a sus amigos, organizadores del acontecimiento, de haberle engañado. Una repetición del mismo, dos semanas más tarde, ante un teatro con medio aforo, tuvo un resultado deficitario. De este modo quedaba lanzada al mundo la Novena sinfonía.

Su novedad más sorprendente es el empleo del coro y de las voces solistas en el finale. Ya en 1792 Beethoven había pensado en componer una obra sobre la *Oda a la alegría,* de Schiller, pero la decisión de escribir un finale coral sobre este texto para la Novena sinfonía no la tomó hasta el otoño de 1823. Resulta significativo de los ideales éticos de Beethoven el hecho de que, al elegir las estrofas que utilizaría, haya escogido las que subrayan dos ideas: la fraternidad universal del hombre expresada a través de la alegría y su fundamento en el amor de un padre celestial eterno. Beethoven se vio perturbado por la aparente incongruencia de introducir voces como culminación de una extensa sinfonía instrumental. Su solución a esta dificultad estética determinó la forma desusada del último movimiento: una introducción breve, tumultuosa, disonante; un pasaje de revista y rechazo (mediante recitativos instrumentales) de los temas de los movimientos precedentes; una sugerencia del tema de la alegría y su gozosa aceptación; exposición orquestal del tema en cuatro estrofas, *crescendo,* con coda; de nuevo los tumultuosos compases disonantes del comienzo; recitativo del bajo: «¡Oh!, amigos, no entonemos estos sonidos, sino otros más agradables y colmados de alegría»; exposición coral-orquestal del tema de la alegría en cuatro estrofas variadas (incluida la marcha turca) y un extenso interludio orquestal (doble fuga) antes de la repetición de la primera estrofa; tema nuevo, orquesta y coro; doble fuga sobre los dos temas, y una compleja y gigantesca coda, en la cual la «llama descendida del cielo» de la alegría es saludada con sonoridades de una sublimidad sin parangón posible. Los tres primeros movimientos de la sinfonía están escritos a gran escala relativa. El scherzo, en particular, es un descollante ejemplo de la capacidad de Beethoven para organizar un movimiento íntegro en forma sonata en torno a un único motivo rítmico.

Beethoven y los románticos

Sólo unos pocos de los contemporáneos de Beethoven comprendieron sus obras tardías que, de todos modos, eran tan personales que difícilmente se hubiera podido imitarlas. Su influencia sobre los compositores posteriores emanó principalmente de las obras del período

intermedio, sobre todo de los *Cuartetos Rasumovsky,* las sinfonías Quinta, Sexta y Séptima, y las sonatas para piano.

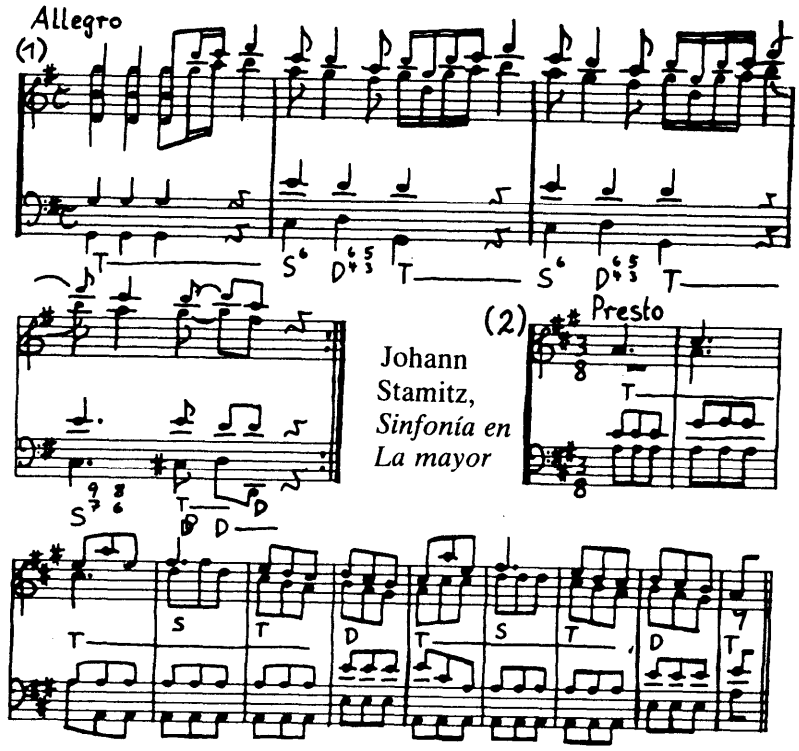
Incluso en estas obras no fue el elemento clásico en el estilo de Beethoven: el sentido predominante de la forma, la unidad y la proporción que siempre gobernó hasta sus creaciones más subjetivas ni tampoco la afanosa artesanía de la cual sus cuadernos de apuntes rinden tan constante testimonio, sino más bien el elemento revolucionario, el espíritu libre, impulsivo, misterioso, demoníaco, la concepción subyacente de la *música como modo de expresión propia, lo* que fascinó principalmente a la generación romántica. Como escribiera E. T. A. Hoffmann: «(a música de Beethoven pone en movimiento la palanca del miedo, del pavor, del horror, del sufrimiento, y despierta precisamente ese anhelo infinito que es la esencia del Romanticismo. En consecuencia, es un compositor totalmente romántico...»'. Hoffmann no dejó de advertir ni de apreciar la importancia de la estructura y del control en la música de Beethoven, ni en la de Haydn y Mozart... a quienes calificó asimismo de «románticos». (Uno tiene la impresión de que utiliza esta palabra, principalmente, como término general de aprobación.) Romántico o no, Beethoven fue una de las grandes fuerzas de ruptura en la historia de la música. Después de él, ya nada pudo volver a ser lo mismo; había abierto las puertas a un mundo nuevo.

4 MATERIA DE ARMONÍA

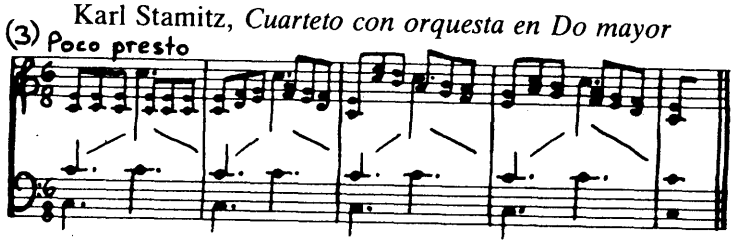
4.1 HAYDN – MOZART – BEETHOVEN (1770-1810)

Tres típicos ejemplos de Johann Stamitz (1717-1757) y de su hijo Karl Stamitz (1746-1801) nos ilustran claramente el cambio de estilo que tuvo lugar hacia 1750.

Johann Stamitz, *Sinfonía en Sol mayor*



Karl Stamitz, *Cuarteto con orquesta en Do mayor*



Llega a su fin la cultura de la composición a cuatro voces. La melodía, acompañada por la segunda voz en forma de terceras, flota por encima del más escueto fundamento del bajo. El precario papel de la viola, en medio de estos procesos, nos prohibe hablar todavía aquí de una voz. Con frecuencia aparece conducida en octavas con las cuerdas graves (3). Es una absoluta barbaridad el que una voz de viola se conduzca al principio independientemente, para convertirse después en algo tan superfluo como en (2), donde se resigna a las octavas paralelas con el cello, si exceptuamos unas tímidas ideas propias como las del compás 7 (¡véanse también los primeros cuartetos para cuerda de Haydn!). Las personas habituadas a pensar en la pulcritud de la composición a varias voces no pueden hablar con respeto de obras semejantes.

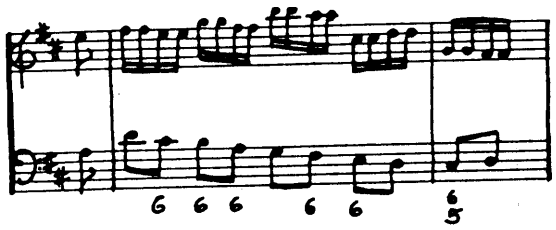
El bajo se limita a las tres funciones principales. Si era difícil encontrar en Bach pasajes con simples funciones de fundamentales, nos es difícil ahora localizar comienzos de composiciones que vayan más allá de T, S y D. A consecuencia de ello, ocurre, para empezar, que frente a muchas notas melódicas hallamos pocos cambios de fundamentales y, por

lo mismo, pocas notas en el bajo: esto es uno de los varios motivos de esa liviandad e ingravidez del melodismo clásico temprano. La facilidad de su comprensión, esa iluminación inmediata que las caracteriza, brotan asimismo de la simplicidad de su armonía temática. Esta es idéntica en un sinnúmero de composiciones de la época. Una vez que se conocen algunas de ellas, encontraremos convincente *y natural* la invención de cualquier otra.

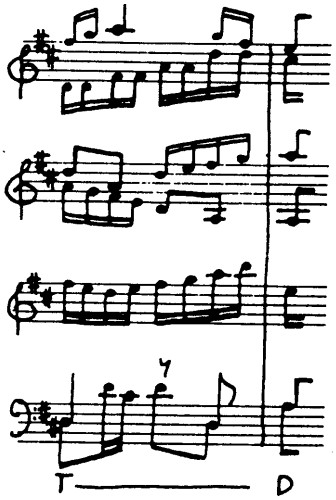
La música conquista con esta nueva estructura compositiva un nuevo tempo: *el presto.* Casi cada nota de una fluyente voz de bajo barroco se traducía en un nuevo acorde del cémbalo del continuo; aportaba -en la formulación actual- un cambio de función. Aquello había que entenderlo con el oído, cosa que exige su tiempo. Pero es el número de cambios de funciones lo que determina el posible tempo de una voz melódica.

En el allegro del *Quinto concierto de Brandemburgo* de Bach una corchea es necesariamente mucho más lenta que en los tres ejemplos de

los Stamitz:



También allí donde, como en el caso de Bach, una función rige la mitad de un compás, la reivindicación melódica de seis *personas* impone un tempo moderado: porque lo que comunican esas seis personas, *tiene peso.* Y fue precisamente la renuncia a ese peso lo que posibilitó el nuevo encanto que caracterizó a la ligera melodía clásica.



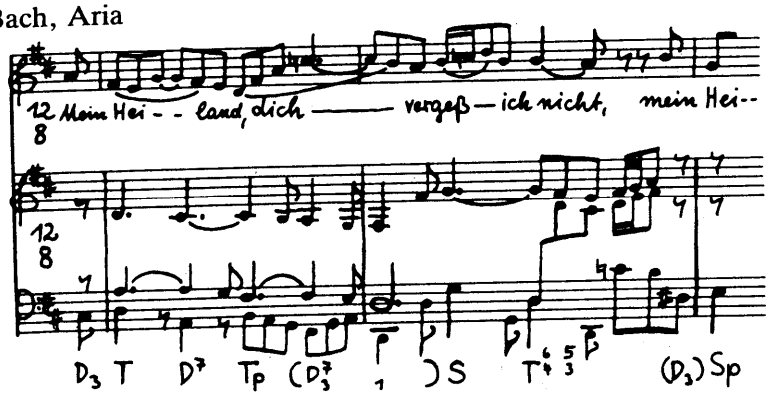
La repetición de compases o de grupos de compases desempeña un gran papel en los tres ejemplos de los Stamitz; son en ese sentido

característicos de la música de su tiempo. El compás 3 repite el compás 2 en (1), el compás 3 al 6 es igual que el compás 7 al 10, exceptuando unas desviaciones mínimas en (2). Y en el ejemplo (3) aparecen ocho compases escritos aquí abreviadamente: la viola y el cello tocan lo mismo durante ocho compases. Durante cuatro compases el segundo violín descansa al comienzo del movimiento mientras el primero toca la tercera inferior de nuestro ejemplo; y a continuación suenan los compases que aparecen escritos aquí.

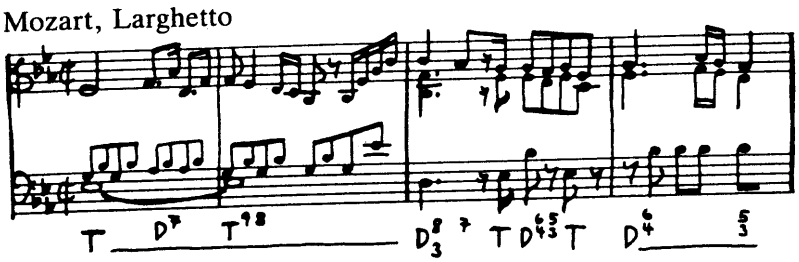
Esta alegre propensión a repetir nos revela dos cosas: por un lado, el valor para la solución sencilla, que se manifiesta tanto en la formación de la melodía como en el material de los acordes. Y por el otro brota de ella también una indicación hacia la nueva vivacidad del tempo: es como si tampoco en el desarrollo melódico estuviese permitido dar demasiada información en demasiado poco tiempo.

Comparemos dos melodías y su entorno.

Bach, Aria



Mozart, Larghetto



La melodía del larghetto de Mozart, tomada del Cuarteto para cuerdas KV 589, es tocada por el cello en una tesitura muy alta. El segundo violín acompaña, la viola aporta, después del pedal en la tónica, los fundamentos armónicos necesarios, y el primer violín descansa: no hace falta en absoluto un cuarto acontecimiento.

El aria de Bach, de la *Pasión según san Mateo,* nos presenta cuatro voces reales de una considerable independencia, que conduce a fuertes tensiones disonantes. Fijémonos en la Tp^9 y, dos corcheas después, en la fugaz sonoridad simultánea de *Si-La-Sol-Fa sostenido.* Bach despliega toda una rica vida armónica frente a los únicos dos grados de Mozart.

La melodía de Mozart lleva en sí misma todo su sentido. El proceder armónico palpita claramente en la misma melodía, con sólo cantarla, la *poseemos* por entero. La melodía de Bach, en cambio, depende en doble sentido de las tres partes de acompañamiento. Sólo gracias a ellas llega a ser lo que tiene que ser el *Re* de la melodía: no tónica, sino tercera de la Tp. Y sólo gracias a las voces acompañantes reciben los ligados de la melodía su impulso motor.

Se trata de captar en el aparente simplismo de la armonía temática clásica el secreto artístico de su sencillez. Si sólo con tres funciones se da una armonía mínimamente interesante, es porque lo único importante reside en qué acorde y cuándo se aplica a un contexto formal y en cuántos cambios se produce.

Volvamos al ejemplo de Mozart. (Obsérvese la correspondencia de la disposición armónica y la curva de la melodía.)

Número de funciones por compás	2	1	4	1
Curva de la melodía:	Tesitura media	Punto de depresión	Punto culminante	Descenso hacia la tesitura media

Más aclaraciones nos ofrecen nueve temas principales de ocho compases tomados de sonatas para violín de Mozart.

KV 305, 1.er mov.	T				D		T D^7	T
KV 306, 1.er mov.	T				$S_3 T_5$	$S T_3$	S $D^{6\,5\,7}_{4\,3}$	T
KV 301, 1.er mov.	T		S	$T_{13} S^6$	D^7	T S	$D^{6}_{4}\ {}^{5}_{3}$	T
KV 376, 3.er mov.	T D_7	T_3		D^7	T D_7	T_3	D^7	T
KV 296, 2.º mov.	T S	T		D^7	T S	T D^7_5	$T_3 S^6 D^{6\,5\,7}_{4\,3}$	D^7 T
KV 377, 2.º mov.	t	D^7_3	t	D_{87}	t_3	s^6	D^7	t
KV 378, 1.er mov.	T	D^7		T	T SD	T	$D^{6\,5\,7}_{4\,3}$	T
KV 380, 1.er mov.	T	D^7_5	D		T_3	S	$D^{6\,5\,7\,6\,5\,7}_{4\,3\,4\,3}$	T
KV 481, 2.º mov.	$T D^7_3$	$T S_3$	$T_3 S^6_5$	$D^{6\,5}_{4\,3}$	$T D^7_3$	$T S_3$	$T_3 S^6 D^{6\,5\,7}_{4\,3}$	T

En siete de los nueve ejemplos el devenir armónico se concentra en la frase consecuente. Sólo en dos de estos ejemplos tienen el antecedente y el consecuente el mismo número de grados armónicos. En ninguno de ellos presenta la frase antecedente una mayor actividad armónica. El íntimo nexo existente entre la armonía y la forma en la música clásica aparece ya bien claro en estos períodos de ocho compases.

La cadencia presenta dos aspectos dentro de la música clásica: por un lado es la base de la invención melódica. A partir de las pocas progresiones permitidas por ella vemos guiada de un modo imperceptible la inspiración melódica. Imperceptible para el oyente, que cree por supuesto en la

invención melódica natural. Al mismo tiempo la cadencia es el medio más importante en la forma conclusiva. ¡Veamos sólo una vez la densísima actividad armónica del compás 7 en todos los ejemplos! T | D87 | T_{31} S | D6543 | T |||| sería un proceso armónico inimaginable para un tema clásico. (La cadencia seguirá siendo por más tiempo un medio de la forma conclusiva aun cuando haya dejado de servir de base al proceso musical.)

La serie S D, que habíamos encontrado enteramente en la época de Bach, no aparece tanto como antes en la música clásica. Una escueta S sigue a la T o a la D6453 y también la S^6 o la Si preceden a una escueta D.

4.1.1 EL PAPEL ESTRUCTURAL DE LA CADENCIA

Observemos el papel estructural de la cadencia en el primer movimiento de la «Sinfonía Haffner», KV 385, de Mozart. Aunque esta grandiosa obra contiene muy pocos procesos armónicos complicados, el número de cadencias (que aparecen en las versiones S^6 D^7 T, S5 D^7 T, s5, D T, SS D T, T S^6 D T) es muy reducido: sólo seis series de subdominante-dominante-tónica hasta el comienzo de la reexposición en el compás 125. ¿Y dónde aparece empleado este medio conclusivo y de arti^{c}ulación de las secciones?

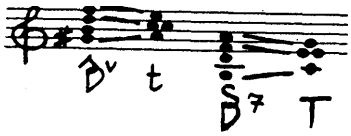
Una primera cadencia apunta al compás 13: fin del tema. Segunda aplicación del tema; superposición canónica; un desarrollo que se libera del material del tema; semicadencia sobre la dominante. Una nueva aparición del tema principal en instrumentación pianística (técnica de Haydn: en vez de un segundo tema, presentación del primero bajo una fisonomía modificada); modulación definitiva a La mayor. Primera idea conclusiva, formada con el tema principal y cerrada con la cadencia número 2 en el compás 66. A continuación una segunda idea conclusiva llevada por los oboes y cerrada con la cadencia número 3 en el compás 74. En la tercera idea conclusiva otras dos cadencias, construidas sin duda sobre Tp $Sp_{3\,1}$ D T, y un final definitivo de esa idea con la cadencia completa número 4 en el compás 88. Se suman inmediatamente las cadencias números 5 y 6: una cadencia repetida sobre un pedal de tónica (compases 90 y 92) al final de la exposición. Y no hay más cadencias: hasta el compás 125.

Así, el complicado flujo armónico evolutivo del desarrollo no con tiene una sola cadencia. En la exposición, el tema principal termina cono una cadencia y por lo mismo se ve confirmado como una imagen te. mática bien delimitada en su entorno. Las cinco cadencias restantes no

se encuentran hasta el proceso de retención del grupo final donde se siguen unas a otras, cada vez con más densidad. Así pues, vemos ya en Mozart la tendencia hacia una cadencia articuladora y conclusiva del proceso musical, si bien ha dejado de ser su fundamento.

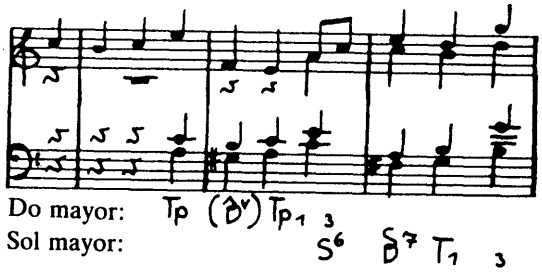
4.1.2 LA $\overset{S}{D}{}^{7}$

Con excepción de las progresiones sólo hallamos en la música de la época de Bach el *acorde de séptima sobre el séptimo grado en modo mayor* como estructura de transición o de paso. La música del período clásico lo conoce en cambio también como acorde. Representa una mezcla de las funciones de D y de S de la misma manera que el acorde de séptima disminuida en modo menor era una mezcla de las de D y de s. En consecuencia, nuestra designación será:



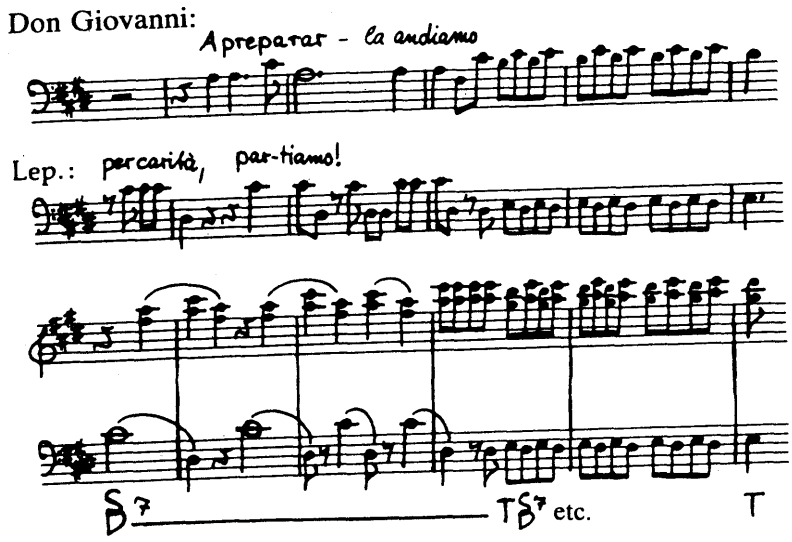
Su séptima es aún una séptima igual de clara (y no una novena) como la del t". Sólo el romanticismo conoce un acorde de séptima y novena de dominante abreviado (véase el capítulo de Schumann), que *puede* concebirse -pero no aún- como un acorde de séptima sobre el séptimo grado si el contexto se presta concretamente a ello.

La progresión que vemos en el ejemplo siguiente (minueto del cuarteto de cuerdas opus 76, número 3 de Haydn) nos patentiza la relación de la $^{S}D^{V}$ en el menor y de LA $\overset{S}{D}{}^{7}$ en el mayor.



En el lenguaje de Mozart, la 5' es un acorde empleado con mucha frecuencia.

He aquí un pasaje típico, tomado del diálogo de Don Giovanni y Leporello ante la estatua del Comendador:



4.1.3 LA MODULACIÓN

Merece ser comentado el hecho de que no hayamos tratado la modulación hasta este momento.

Cada movimiento de suite barroca modulaba en la doble barra para regresar en la segunda parte a la tonalidad de partida. En el primer movimiento del *Segundo concierto de Brandemburgo* de Bach el tema principal aparece en el curso del movimiento sobre los seis grados estables de la escala, siendo de notar el empleo predominante de encadenamientos en progresiones de quinta descendente. Estas se representaron en el capítulo correspondiente a la época de Bach exclusivamente en su aspecto no modulante.

Modelos modulantes serían, por ejemplo, en plan descendente: *la re*

sol do fa Si bemol ---> Mi bemol o bien *la re Sol Do Fa --> Si bemol,* así como en el ascendente: *la re Sol Do ta si* (tríada disminuida) *Mi --> La* o bien *La Re Sol do sostenido* (tríada disminuida) *Fa sostenido --> Si,* etcétera. (Minúsculas = tríada menor; mayúsculas = tríada mayor.)

Cierto es que en el caso de Bach los bajos móviles del continuo y los acordes construidos sobre ellos no se contentan con las siete notas propias de la escala. En sólo cinco compases (13-17) del aria «Blute nur» de la Pasión *según san Mateo* aparecen once acordes mayores y menores ***(Si mayor, Do mayor, Do sostenido mayor, Re mayor, mi mayor, Fa sostenido mayor, Sol mayor, La mayor; si menor, mi menor, la menor').***

A la vista de una sección A en si *menor* tan enriquecida carece de sentido hablar de una sección B siguiente *modulante.* (Compárese en el capítulo correspondiente a la época de Bach el coral de las páginas 25-27, que cambia constantemente de centro tonal.) La técnica bachiana de las

dominantes intermedias mantiene el devenir armónico en un flujo tal que es difícil hacer una diferenciación entre la ampliación *de una* tonalidad y la modulación *a otra* tonalidad, y a través de ésta posiblemente a una tercera, etc.

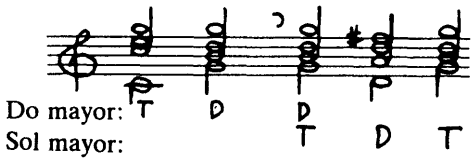
La simplicidad de los temas clásicos, limitados al medio de la cadencia, empieza a crear la conciencia de la tonalidad en el oyente, logrando de ese modo que el cambio de tonalidad sea un hecho percibido conscientemente. Las sonatas y sinfonías clásicas, al hablar de planos temáticos, de secciones de transición y desarrollo, así como de desarrollos propiamente dichos, hablan en tres lenguajes diferentes. Esas diferencias de lenguaje no eran todavía tan grandes en el barroco, en el romanticismo se verán cada vez más encubiertas por el hecho de que el lenguaje musical pierde en él el escueto espacio cadencial, por considerarlo agotado.

La sección que sigue al primer tema de los movimientos en forma de sonata, sección que a menudo empieza repitiendo el material del tema expuesto, para desarrollarlo, fragmentarlo y disolverlo hasta hacer de él un movimiento anónimo impulsante que prepara la entrada del segundo tema, ejerce la tarea armónica de la modulación. La meta acostumbrada en el modo mayor es -* d; en el menor, --j t P.

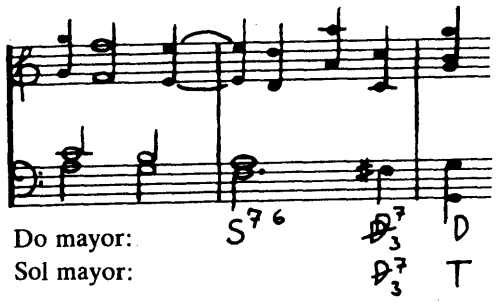
Las modulaciones enfocadas hacia un objetivo son otra cosa que la labor modulatoria de los desarrollos, que se podrían caracterizar más como un *alejamiento de* que como una *evitación de.* Téngase en cuenta que las técnicas son también tan diferentes como los respectivos objetivos.

4.1.4 MODULACIONES AL SEGUNDO TEMA

El camino más sencillo, aunque no es nada frecuente en la literatura, es el que sigue el Cuarteto «Emperador», opus 76, 3 de Haydn (compases 12-13):

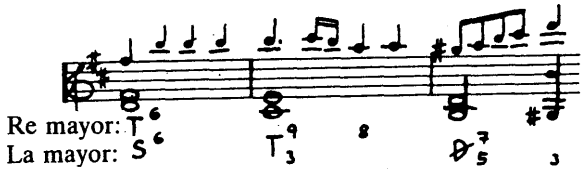


La semicadencia sobre la dominante, tomada de nuevo tras la pausa general, se convierte en la nueva tónica, o diríamos mejor, va a convertirse, porque tiene que pasar primero por la estabilización a través de su dominante, que la hará verosímil. En casi todos los casos esto .ocurre antes, al preceder la i9 a la D, aunque sólo sea en una breve transición, como en la Sinfonía «Júpiter», KV 551 de Mozart (compases35-37):



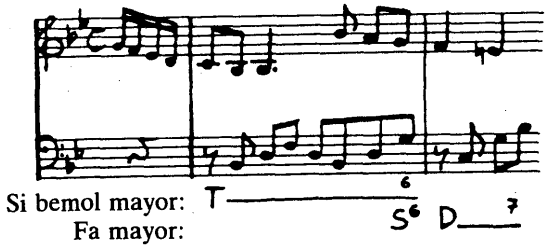
La entrada de la tonalidad de la dominante precedida por la tónica en forma de T^6, es especialmente concluyente para quien escucha. Este intervalo, característico de la función de subdominante, hace que percibamos ya a la T como la s^6 de la tonalidad de la dominante.

Presentamos aquí como ejemplo la Sinfonía número 104 de Haydn



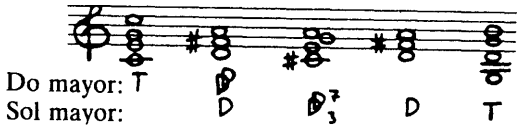
(compases 34-36 o bien 50-53, si se cuenta la introducción):. '

Parecido es el pasaje de la Sonata para piano de Mozart en Si bemol mayor, KV 333:

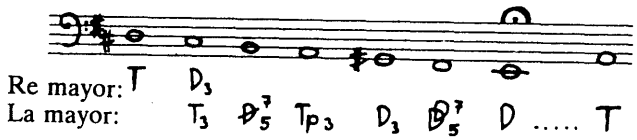


Para la simple confirmación de la D como nueva T basta su D respectiva. Pero con frecuencia, antes de alcanzar la tonalidad de meta, se prolonga el desarrollo de la transición sobre su dominante, que a ese fin, por otra parte, inserta entonces su D.

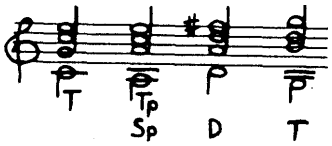
He aquí la representación esquemática:



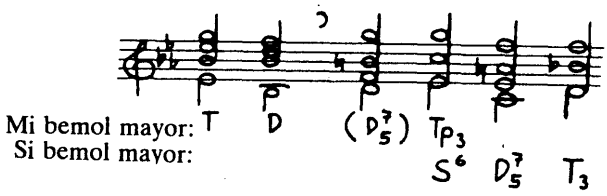
. Como ejemplo al respecto, la Sinfonía «Haffner» de Mozart (compases 41-48):



En la mayoría de los casos, los clásicos siguen la vía modulante a través de la Tp. Esta es a la vez la Sp de la tonalidad de meta. Desde aquí un doble salto de quinta descendente nos lleva al objetivo de la modulación:

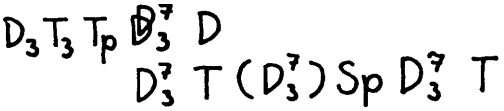


Hay varias versiones al respecto. En la Sinfonía número 103 de Haydn vemos en los compases 58-64:

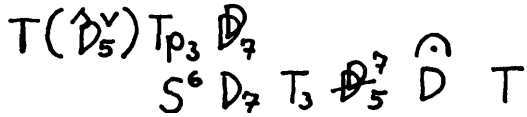


Si bemol mayor es, primero, semicadencia sobre la dominante y, finalmente, nueva tónica. El cuarto compás, escuchado desde su origen, parece ser un do menor sobre la tercera. Pero, si se ha percibido toda la transición, podría ser concebido también a posteriori como una S^6 formada sobre Mi *bemol* camino hacia Si bemol

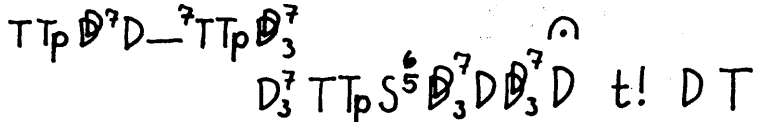
He aquí un fragmento de la Sinfonía «Linz» de Mozart, KV 425, desde el compás 47:



La Sinfonía en Mi bemol mayor de Mozart, KV 543, transcurre así a partir del compás 71:



También aquí -y si se sabe adónde se va- el acorde de séptima de la Tp puede oírse también, a posteriori, como la S^6 de la tonalidad final. Haydn, de modo muy original, sigue en su Sinfonía 94 (compases 29 al 68) la misma ruta a través de la Tp repetida dos veces, permitiéndose entonces la sorpresa de introducir brevemente, en vez de la esperada dominante en modo mayor, su variante en modo menor:



Una modulación a la tonalidad de la dominante, estructurada y afirmada sólidamente con la ayuda de su *19 y* su D, puede permitirse, tras' una

breve dominante intermedia, transitar la antigua T, percibida ahora incuestionablemente como la S de la nueva tonalidad. Así hace Haydn en su Sinfonía 102 (compases 46-58):

$T(D^7_{51})T_p(D^7_5)T_{p_3}(D^7_3)D^7_3D$! 2.º tema

$\|:D^7_2TD^7_2T_2:\|(D^7_2)S(\hat{D}^V)S_pD^7D^7\ DT$

Observemos cómo Beethoven se suma a esa técnica modulatoria, por *ejemplo* en su Sonata para cello opus 102, 2 (compases 18-63):

$T\,D^7\,T_p\,(D^7)\,T_p\,D^7\,D$

$S_p\,D^7\,T$

La sinfonía número 101 de Haydn empieza por renegar de la cadencia escueta que había determinado el devenir de los primeros 40 compases. Tras una semicadencia en la dominante, vuelve a entrar el tema principal que nos conduce enseguida al ámbito de la Sp que, apuntalada por su cadencia, recorrerá de nuevo, a través de la T y la Tp, la vía modulatoria de costumbre:

$\overset{\frown}{D}(\hat{D}^V_3)S_{p_3}(\flat D^7)S_p\,\underline{\overset{(D)}{}\,S_p}\,D^7_3\,T\,\underline{D^7}\,T_{87}T_{p_{87}}D^7_3$

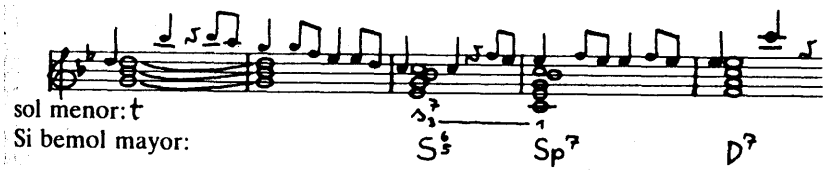
$D^7_3TS^6(\overset{S}{D}{}^7)D\ldots\ldots T$

Como se describió en el anterior capítulo, el clasicismo no cambió en absoluto el aspecto de gran inestabilidad tonal característico del modo menor respecto del mayor. No es precisa una gran fantasía modulatoria para, partiendo de una t, ir a parar a la tP: porque su dominante, que tendría que haber procurado una modulación para introducir la nueva tonalidad, pertenece ya como dP al más íntimo ámbito de la cadencia.

En las sonatas y sinfonías en modo menor tenemos problemas inversos: no es difícil el proceso de modulación, lo difícil es, al establecer un tema, permanecer por encima de todo en el menor.

El primer tema de la Sonata para piano en mi menor, opus 90 de Beethoven, nos indica con bastante claridad lo que le puede ocurrir a uno en el modo menor: con la t dP tP se ha alcanzado ya en el cuarto compás lo que habría tenido que ocurrir 40 compases más tarde debiéndose así modular de nuevo á la t. (Aquí, a Beethoven, en este movimiento, no le ha *ocurrido* nada al anticipar la tonalidad del segundo tema, pues la pone, como en algunos de sus movimientos en modo menor, en la dominante menor, si menor.)

La *sinfonía en sol menor* (núm. 40), KV 550 mantiene la exposición del primer tema dentro de la cadencia, tomando al comenzar de nuevo el camino directo, después de una semicadencia en la dominante:



En su Sonata para piano en la menor KV 310 (compases 9-22) Mozart elige el camino más largo a través de Fa mayor, re menor, La mayor, Re mayor y Sol mayor. Al llegar a la dominante -objetivo de la modulación- cambia incluso al acorde de cuarta y sexta de do menor, a fin de proporcionar al segundo tema un acorde en Do mayor no utilizado aún:

en	la	$t\,D^7\,t(D_5^7)tGs$	menor:
en	re	$t\,D_5^7\,T$	menor:
en	Do	$\mathbb{D}D_3^7\,T\,T_pS^6\,\mathbb{D}_3^7\,D\,t\,D\,t\,D\ldots\ldots T$	mayor:

También el tema en la menor de la Sonata para violín opus 47 Kreutz*er* de Beethoven, se afirma ya en el noveno compás con un calderón en la tP. Sin embargo, tras la repetición del tema modulante aparece un gran plano compuesto en el ámbito de la tónica menor. La modulación sigue después a través de muchos grados, pasando por tonalidades entre; un , y seis # (re menor, Do mayor, la menor, Sol mayor, mi menor, La, mayor, Si mayor, Fa sostenido mayor), y reservándose con ponderación: lo que va a ser la meta de la modulación: la tonalidad dominante mayor, Mi mayor

en la menor: $t(S_3D_3^7)tP(D_3^7)s\mathbb{D}_3^7\,d\,\mathbb{D}^7d_3$

en Mi mayor: $t_3s\mathbb{D}D\|:t\,\mathbb{D}^7\,D:\|\,T$

:

4.1.5 LA MODULACIÓN EN EL DESARROLLO

El camino modulante, que apunta hacia el segundo tema, trata de convencer. El desarrollo, en cambio, trata de sorprender.

Carece de objetivo preestablecido. El compositor abre las puertas a un espacio libre armónico de una amplitud sorprendente, ilimitada. La dominante de la tonalidad principal, que se aborda por último en la reexposición, no es buscada y alcanzada sino al final.; en manera alguna el compositor la tiene presente durante todo el desarrollo.

Ningún sistema de enseñanza de la armonía ha penetrado hasta ahora en las modulaciones del desarrollo, pues cualquier ejercicio decía «Modula

(con la mayor rapidez posible) de ... a ...». En cambio, e ejercicio que el compositor se había planteado personalmente decía escuetamente: «¡Modula! Conduce libremente y permanece durante un tiempo considerable en un ámbito sin centro tonal».

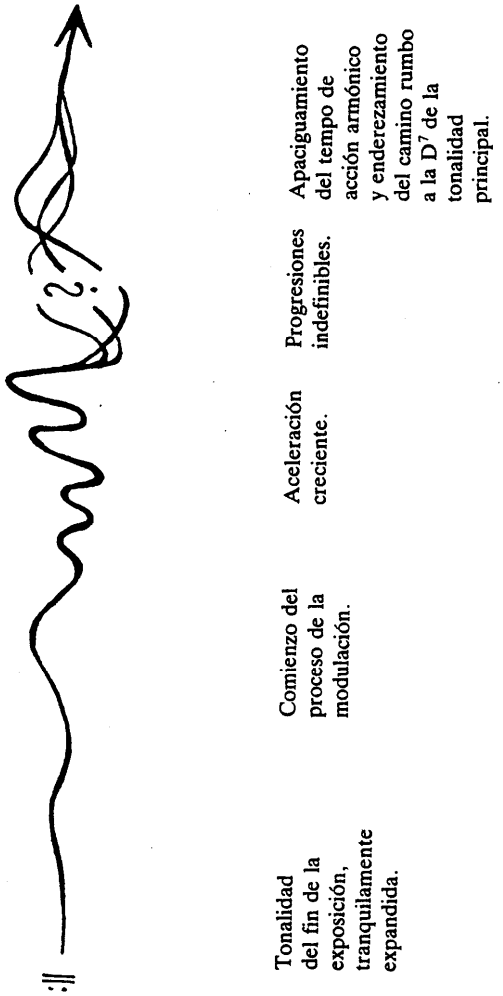
Además, un desarrollo clásico apenas omite el recurso que, al menos en algún punto, estimule la inquietud en el oyente atento.

Recurso número 1. La imaginación del oyente, que por así decirlo está componiendo mientras escucha, sometida a semejante apremio, no tendría la menor idea de cómo volver a orientarse en tan poco tiempo.

Recurso número 2. Los giros inesperados dejan imposibilitado al oyente para seguir «taquigrafiando» espiritualmente el proceso armónico: abrumado por sorpresa, no sabe ya dónde está.

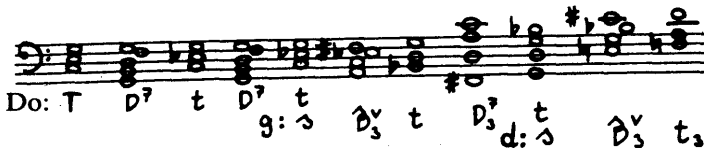
Una sistemática de lo sorpresivo sería en sí misma una contradicción. Cien sonatas y sinfonías nos llevan por un mismo camino al segundo tema, pero cada desarrollo bien logrado en sí es un caso único. Lo que

muchos tienen en común es solamente una tendencia general a la articulación:



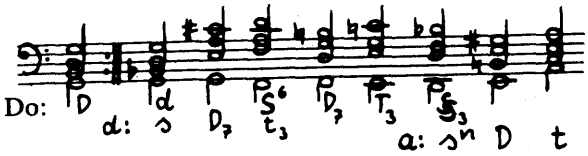
A fin de poder comentar el mayor número posible de ejemplos, nos permitiremos escribirlos en forma de extracto y comentar detalles puntualmente.

Mozart, Sonata para piano en Fa mayor, KV 332:



Cambio de especie T t, suavizado por el enlace de una dominante ; común. Después, simples cambios de significado de la función (la t de do menor funciona como una s de sol menor, etc.).

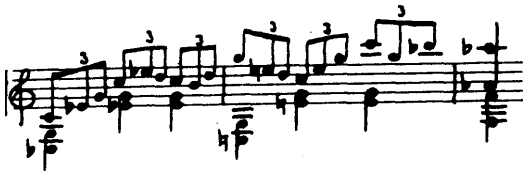
Mozart, Sonata para piano en Do mayor, KV 279:



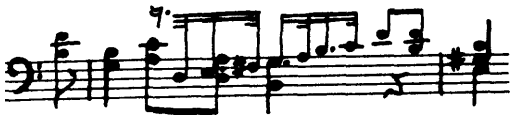
Cambio de especie inesperado, como sorpresa, al comienzo del desarrollo. Más adelante: un acorde de sexta mayor cambia su significado

en s".

Haydn, Cuarteto para cuerdas opus 74, 3:



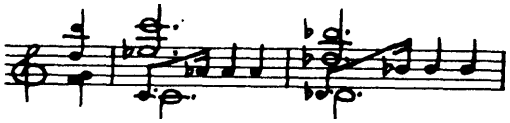
Cambio de especie: un acorde menor se vuelve mayor y se convierte en acorde de séptima de dominante. ` Haydn, Cuarteto para cuerdas opus 76, 3:



Ambigüedad de una tríada reducida a dos notas. El Si y el *Re,* tercera y quinta de Sol mayor, se convierten en quinta y séptima de una

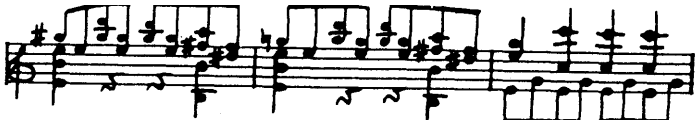
D^7 en *Mi.*

Haydn, Cuarteto para cuerdas Opus 74, 3:



Procedimiento similar: el acorde de dos sonidos *Do-Mi bemol* (complemento sugerible *Sol)* se edifica sobre *La bemol* como nueva fundamental.

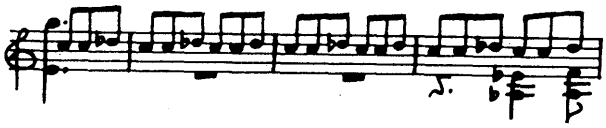
Haydn, Sinfonía 104:



Cambio de especie de Mi mayor a mi menor. Reducido éste luego

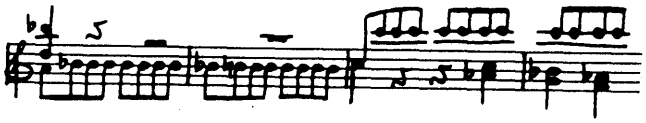
al acorde de dos sonidos *Mi-Sol,* complementado por la nueva fundamental *Do.*

Haydn, Sinfonía 103:



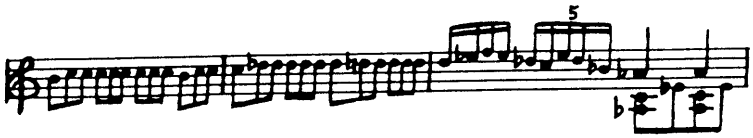
Reducción armónica a una nota, cuya ambigüedad naturalmente es mayor que la de un acorde de dos sonidos. La nota fundamental de Do mayor se convierte en tercera de La bemol mayor. Obsérvese la pro ongada espera. (¿Para olvidar? ¿Para crear tensión?)

Haydn, Sinfonía 102:



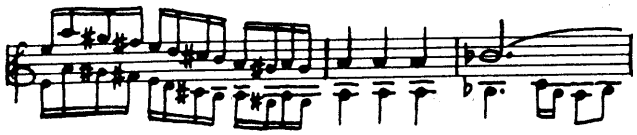
¡Importante confusión! Reducción armónica, igualmente, a una sola:, nota. Después, falta de claridad en el segundo compás. ¿Progresión? ¿Así pues, *La sostenido* como sensible de Si? El tercer compás indica que esa suposición era falsa: se trata de una nota de paso cromática. Pero ¿qué papel va a desempeñar la nota de resolución *Do?* Respuesta: la tercera de *La bemol.* Rectificación en el compás 4: ¡Do es la quinta de fa menor!

Compárese la adopción de esta táctica desconcertante en el Rondó en Do mayor para piano opus 51, número 1 de Beethoven:



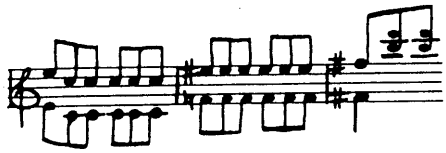
Hallamos en Beethoven muchos ejemplos de *modulación por unísono.* En la mayoría de los casos, un unísono por semitono conduce a la nueva tonalidad.

Veamos ahora un ejemplo de su Cuarteto para cuerdas opus 18, número 1. Los cuatro instrumentos van al unísono:



Véase también la Sinfonía 98 de Haydn, compases 139-142: Re mayor, unísono *Re-Mi bemol,* nueva tonalidad Mi bemol mayor.

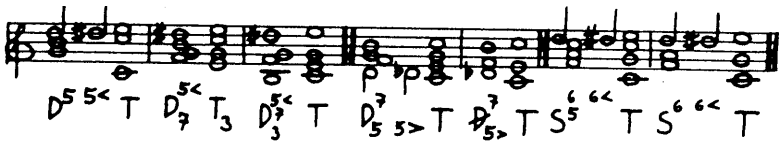
La curiosa notación del compás 190 de la Sinfonía 101 de Haydn - interesante descuido- atestigua lo poco claro que resulta el momento preciso del cambio de tonalidad (el compositor piensa por anticipado, el oyente comprende a posteriori, ¿qué es lo que se debe escribir?):



4.1.6 ACORDES ALTERADOS

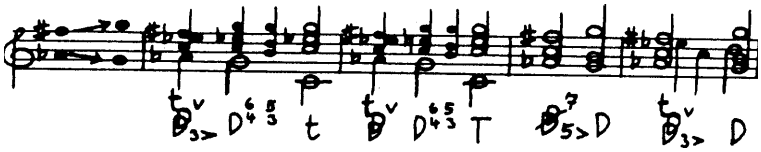
Antes de la discusión sobre posteriores ejemplos, digamos algo sobre los acordes alterados que tan a menudo aparecen en el período clásicoAlterar es lo mismo que cambiar. Alterar hacia arriba (hacia abajo) implica una elevación (descenso) de una nota, manteniendo, sin embargo, la función del acorde.

Las alteraciones más conocidas son:

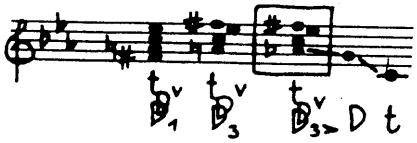


Las notas alteradas están situadas generalmente en el movimiento direccional de la voz exterior.

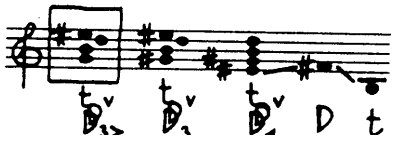
Una alteración de especial importancia: la creación de una sensible adicional en el camino hacia la D.



Proceso de *construcción* de este acorde:



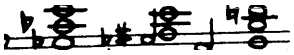
Proceso en sentido inverso de análisis de este acorde:



(Obsérvese: S65 y tDDv3 suenan como un acorde de séptima de dominante.)

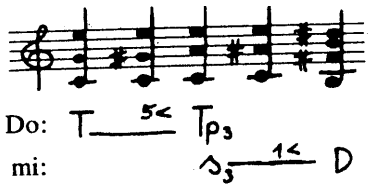
Cuando estas estructuras se forman por movimiento cromático a partir de la forma fundamental supuesta del acorde, se les percibe como acordes alterados en el sentido de la clasificación dada. Las cosas se ponen más difíciles al oyente (y es más cuestionable la clasificación de la función), cuando la nota que calificamos de alterada ha sido antes componente de un acorde sin alteración.

El Cuarteto para cuerdas opus 74, número 3 de Haydn presenta en los compases 94-96:



¿La bemol, que primero fue nota fundamental de La bemol mayor, debería llamarse *propiamente La* en el segundo acorde? ¿No sería también *Fa sostenido* creíble como alteración elevada de Fa? (No se deberían tomar aquí decisiones definitivas de ningún tipo, «o blanco o negro»: porque la ambigüedad identifica a los compositores que se enfrentan a un desarrollo.)

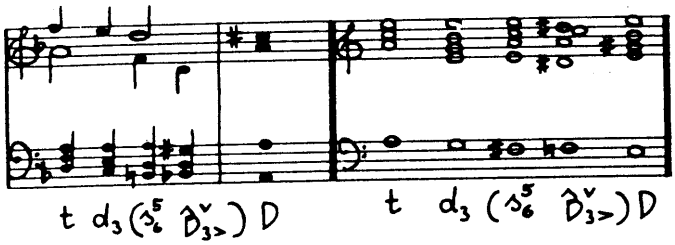
Algo similar le ocurre a Mozart en el Cuarteto para cuerdas KV 464 (compases 29-33 de la exposición; todos los demás ejemplos están tomados de desarrollos):



La voz intermedia se mueve entre voces exteriores inmóviles. Esto dificulta la creencia de que el último *Do* sea un componente alterado de un *Fa sostenido-La sostenido-Do sostenido-Mi* propiamente dicho

s> D.

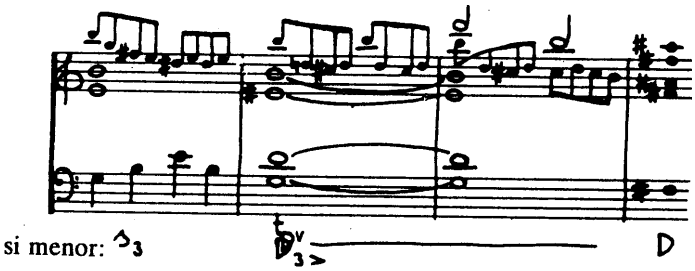
He aquí dos ejemplos idénticos, exceptuando las tesituras de las voces, del acorde de séptima disminuida con una sensible adicional hacia la dominante.



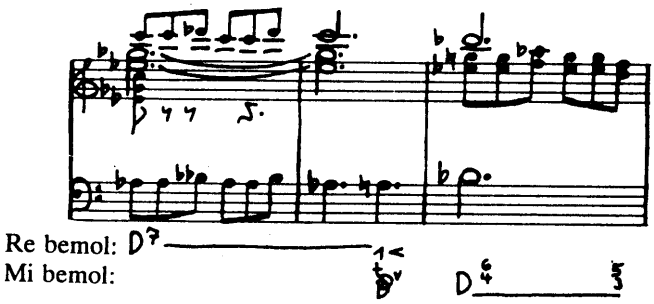
Mozart, Sonata para piano Sonata para piano

en Fa mayor, KV 533 en la menor, KV 310

Similar en Haydn, Sinfonía 104, compases 154-158

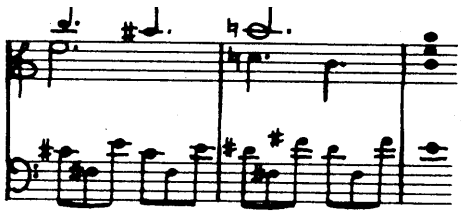


El desarrollo de la Sinfonía 103 de Haydn, compases 136-138, nos presenta otra posibilidad de alteración. La fundamental del acorde de séptima de la dominante de Re bemol mayor sufre una alteración hacia arriba. Se produce entonces un acorde de séptima disminuida sobre el *La* que, en forma de ']9^{v}, conduce a Mi bemol mayor. La sorpresa es perfecta, porque ese mismo movimiento de semitono en el bajo había sido antes una *inofensiva* bordadura:

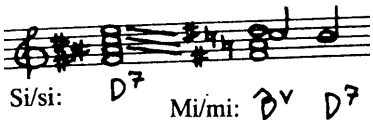


Otra posibilidad de obtener un acorde de séptima disminuida a partir de un acorde de D^7 nos la presenta la Sonata para piano en Re mayor KV 576 de Mozart. Aquí descienden las tres voces superiores, mientras permanece inmóvil el bajo.

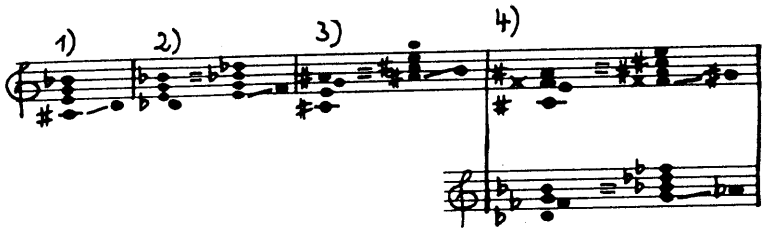
Enseguida queda clara la función del acorde resultante de séptima disminuida. Una de las cuatro notas desciende por movimiento de semitono. Vuelve a producirse, así, un acorde de séptima de dominante que alcanza enseguida su objetivo, mi menor



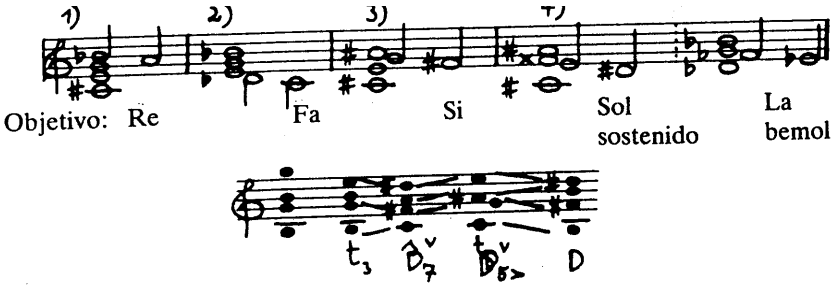
Extracto armónico:



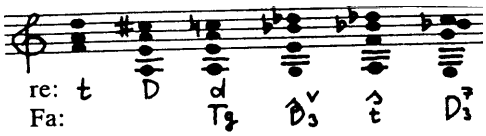
Veamos una explicación fundamental del último ejemplo: Cada una de las cuatro notas de un acorde de séptima disminuida puede convertirse en sensible de una nueva tónica. La notación de un compositor que la escriba correctamente, hace ya legible la meta de la resolución, pero audible (audible por anticipado) no lo es desde luego todavía.



También al oyente podrá hacerse evidente la resolución mediante el movimiento de semitono de una voz, cuando éste hace que una D7 se convierta en un claro acorde funcional:

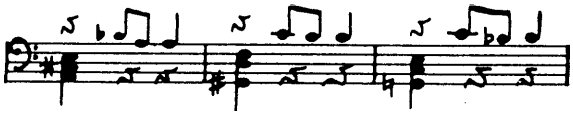


También el ejemplo siguiente, tomado de la pequeña Sonata para piano en Fa mayor en dos movimientos de Mozart, muestra la misma tendencia a la *legitimación de la sensible* mediante unos encadenamientos a los que nos parece casi imposible atribuir un carácter funcional:

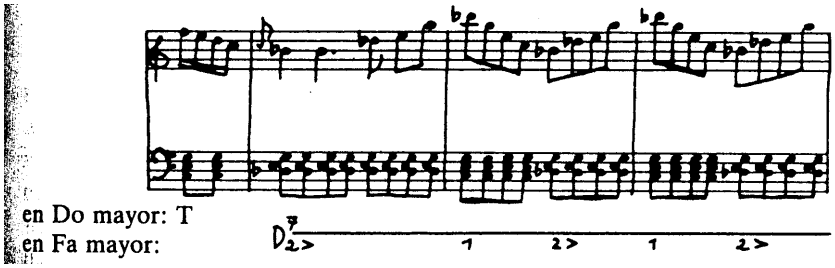


Como es natural, el cifrado de funciones puede permitirse todavía semejantes tareas, pero al sentido musical, es decir, *a aquello que percibe el oyente,* le va a costar aceptarla. En la consumada tarea de la clasificación de funciones acecha el peligro de desangelar los hechos excitantes. Un reportaje microfónico del pasaje inmediatamente anterior vendría a ser algo así como: «Voz superior: *Re, Do sostenido, ¡Do! Do sostenido. ¡No! ¡Re bemol! Do».*

También el oyente se siente desorientado en la Sonata para piano en Fa mayor, KV 280 de Mozart. El acorde de séptima disminuida, referido a La mayor, nos suena *Sol sostenido-Si-Re-Fa.* Pero en el tercer compás se da uno cuenta de que ha sido interpretado como *Si-Re-FaLa bemol,* referido a Do mayor.



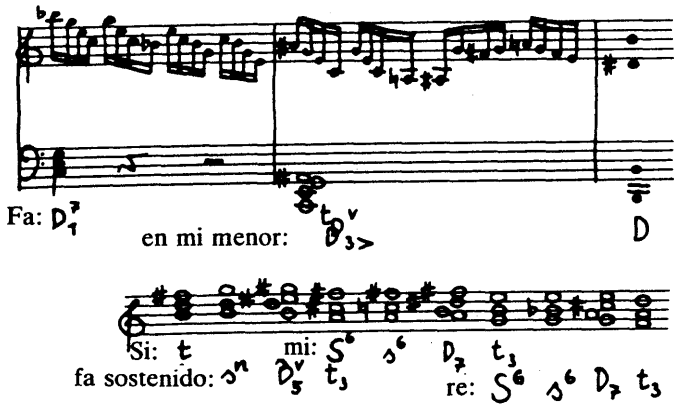
En el siguiente pasaje (Mozart, Sonata para piano en la menor, KV 310) a Do mayor sigue un acorde de séptima disminuida erigido sobre Mi, que se queda sin alcanzar la meta (Fa mayor como acorde de cuarta y sexta), para desenmascararse en cambio como una simple formación de retardo del acorde de séptima de dominante sobre *Do.* Éste sufre a continuación *un cambio enarmónico (Si bemol* por *La sostenido) y* la nueva meta, Si mayor, se concibe entonces como dominante de Mi, puesto que el último giro armónico es usual como introducción de una nueva dominante.



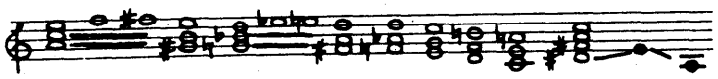
Los tres ejemplos siguientes, tomados de sonatas para piano de Mozart reproducidas sencillamente en forma de extracto armónico, nos ponen

de manifiesto que el cromatismo, como legitimación de la sensible en los enlaces de los acordes, elude las tríadas estables en modo mayor r y prefiere incluir este material en su forma debilitada como acorde de sexta. *Do-Mi-Sol* es demasiado fuerte, y se resiste a convertirse en elemento de una continuada cadena de acordes. En cambio, *Mi-Sol-Doflota en suspenso* en Do mayor y funciona al mismo tiempo como s° en Si mayor o en si menor.

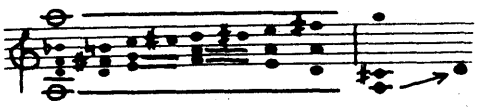
Sonata en Re mayor, KV 284:



Sonata en Do mayor, KV 309:



Sonata en Re mayor, KV 576:



4.1.7 LA ARMONÍA EN LAS INTRODUCCIONES LENTAS

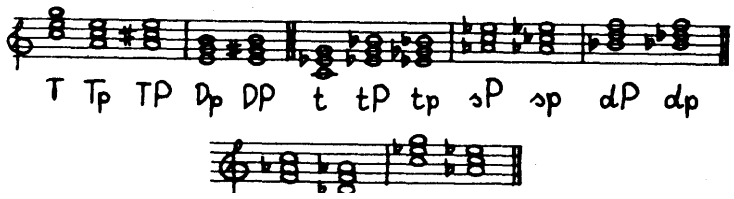
Los procesos armónicos que observamos en las introducciones de la grandes sinfonías o sonatas no son más complicados, sino de otro tipo Aunque los temas clásicos difícilmente desafían ya al instrumental de la teoría de las funciones, y en los desarrollos clásicos la interpretación funcional alcanza en muchas ocasiones el límite mismo de su competencia, podemos en cambio declararla apropiada, muy especialmente, e el caso de secciones de la introducción. El oyente de una introducción clásica tardía se acerca a un edificio de impresionantes dimensiones espaciales; muchas puertas se le abren y ninguna vuelve a cerrársele. E una promesa; una tentación, pero no aún una consumación. Es un indicio de la importancia y el formato de los hechos que se avecinan.

Cualquiera que sea el intento de traducir en palabras el especial carácter de una introducción, en el fondo ocurre lo siguiente: se trata de establecer la intocable soberanía de un tono central. Y al hacerlo surge en nosotros la impresión de la amplitud del terreno por él dominado, debido

sobre todo a su capacidad para disponer del modo mayor y del menor. Ese tono es T y t y domina por lo mismo tanto Tp Sp Dp como tP sP dP, admitiendo a su vez la versión mayor y menor de esas funciones. Pero todo ello concibiendo siempre al tono fundamental de la obra como un centro indiscutible, aunque ampliado hasta los límites mismos que permite la fuerza centrípeta.

El compositor hace posible esa impresión auditiva a base de pasar varias veces por la inmediata cercanía de la T (o la t), reconociendo de esa manera su poder de soberana. La habilidad radica en que aquélla no vuelve a sonar hasta la semicadencia final sobre la dominante. Es un arte de rodeos y atajos, de pedales, semicadencia y cadencias evitadas, de procesos cadenciales que nunca terminan de cerrar la cadencia.

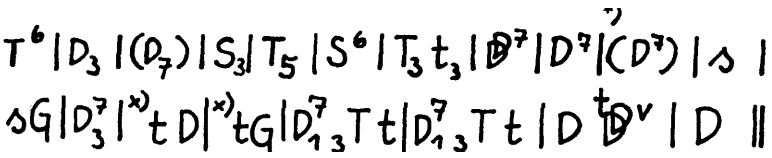
En este punto, la clasificación de las funciones, completada en esta forma por Wilhelm Maler, necesita todo su instrumental.



5y t tG

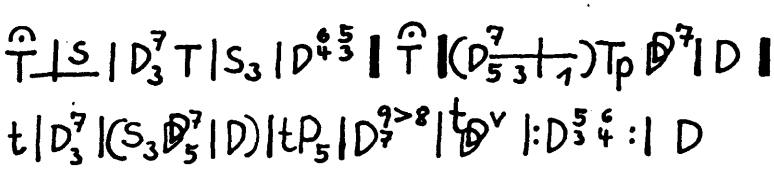
(sG = Contraacorde mayor de la subdominante menor; máxima complicación terminológica aunque fácil de retener. Lo mejor es pronunciarla como se escribe: *ese minúscula, G mayúscula.)*

He aquí el proceso armónico de la introducción de la *Sinfonía Linz* de Mozart, en Do mayor, KV 425:



* Estos puntos nos indican muy claramente cómo es eludida la T sin que por ello sufra merma su derecho de soberanía.

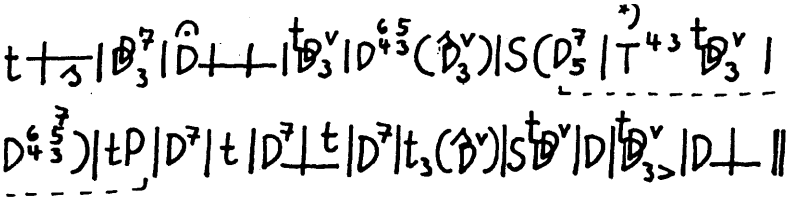
Otra posibilidad: La Sinfonía en Si bemol mayor, número 102, de Haydn: Se expone la tonalidad. Al principio se abre hacia la dominante. Sigue una nueva apertura de uno de los reinos vasallos de la t:



(tP = relativo mayor del si bemol menor = Re bemol mayor.)

Muchas introducciones de sinfonías en mayor empiezan sin más en modo menor, con lo que consiguen ahorrar la tónica hasta el comienzo del movimiento rápido.

Obsérvese esto, por ejemplo, en la Sinfonía en Re mayor, número *101, El reloj,* de Haydn:



* Esta T no es la tónica en Re mayor: el entreparéntesis entero se refiere al acorde tP = Fa mayor que le sigue. Por lo tanto, la T situada dentro del paréntesis es una tónica referida a Fa mayor.

|_____|= Toda esta sección podría estar clasificada también como (D75) tP^{43} (tDDv3 D64537) tP, pero creo que tiene más sentido un solo paréntesis para *una* relación tonal.

Ejercicios. De la exposición precedente de armonía clásica se deduce la falta de sentido que tendría poner ejercicios de composición en este capítulo. La melodía temática y la armonía del desarrollo (mejor dicho, la técnica de desarrollo, teniendo más importancia en este caso el *modo de hacer* de las modulaciones que la simple serie de grados correspondiente) se convierten en logros artísticos individuales. Querer imitar la composición sería una vana presunción y muy escasa la utilidad de las copias estilísticas respectivas.

Es en cambio muy útil y no poco estimulante el análisis armónico de las obras clásicas, si se tiene en cuenta constantemente al hacerlo el aspecto formal. Ese análisis deberá efectuarse a la vista de la presentación dada del material: como confirmación de la misma, su complemento (descubrir otros procedimientos de modulación) o su corrección crítica. Hacer una clasificación completa de las funciones existentes en un movimiento entero es una estupidez y, por mucho que uno se aplique, pura pereza intelectiva. Vale más que uno mismo se conteste las preguntas siguientes:

¿Cómo es de estable el primer tema en su armonía?

¿Va dirigida la modulación hacia el segundo tema? ¿Da rodeos o presenta ya rasgos de un *desarreglo en el. desarrollo?*

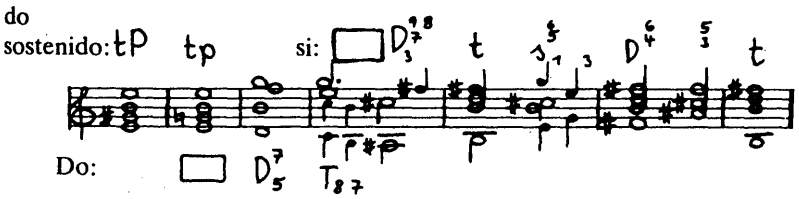
¿Domina en la exposición, como sería de esperar, la D y en segundo lugar la T (dado que el segundo tema y el grupo conclusivo están determinados desde luego por la D) o está poco claro el orden de prioridades debido a inclusiones modulatorias?

¿Hay planos de reposo en el desarrollo? Si los hay, ¿dónde están? (probablemente al principio y al fin).

¿Cómo se desarrolla el tiempo de acción armónica en el desarrollo?

¿Qué vías están funcionalmente claras? ¿Cuáles se ven legitimadas por la sensible? Etcétera.

.La clasificación de las funciones debe explicar tanto los acordes por separado como, sobre todo, el conjunto de los pasos. Veamos como ejemplo, en este sentido, los compases 9-15 del primer movimiento de la Sonata para piano en do sostenido menor, opus 27, número 2, de Beethoven:



La clasificación que aquí aparece explica en conjunto los acordes, pero deja sin analizar los dos pasos decisivos. ¿Con qué cuidado o hasta qué punto repentinamente se hace el cambio del ámbito de do sostenido menor al de Do mayor y por último, al de si menor? Respuesta: el segundo acorde estaría ya clasificado en la tonalidad de Do como Tg y el cuarto acorde en el sistema de si menor como sG y por esa razón se habrían dado ya en esa soldadura la clasificación antigua y la nueva de un acorde.

La invención de vías propias de modulación tiene únicamente sentido en el caso de la *armonía de las introducciones lentas. No* se debería dar aquí como ejercicio otra cosa que el número de compases. Una introducción de cinco compases adopta un curso diferente que el de una de 30, que exige ya un máximo refinamiento de la disposición (porque hay que llegar también oportunamente y con seguridad a la D^7).

Quien se halle en condiciones para ello, puede tratar de esbozar introducciones *en forma de reducción para piano,* pero desde luego nada de composición *estricta* a cuatro voces. Otra posibilidad: escribir la voz superior y la del bajo, pudiendo convertirse la primera también en dos voces alternantes.

Se observará que la fantasía sigue otros caminos si primero se fija el proceso de las funciones, continuando luego por la reducción para piano, y escribiendo entonces palmo a palmo en la clasificación funcional lo imaginado según la marcha de las notas.

4.2 SCHUBERT - BEETHOVEN (1800-1828)

4.2.1 CORRESPONDENCIA DE TERCERA

El empleo del término *mediante* para los acordes situados *en el medio* (la distancia de quinta) no es unívoco. 0 se tienen en cuenta todas las correspondencias de tercera, o sea, en Do mayor: La mayor/menor, La bemol mayor/menor, Mi bemol mayor/menor y Mi mayor/menor, o se distingue entre *acordes relativos* (respecto de T: Tp y Tg; de t: tP y tG) *y mediantes,* entendiéndose entonces por tales sólo aquellas correspondencias de tercera que no sean acordes relativos.

Propongo eludir el término *mediante y* especificar con precisión el gradó de relación.

1. Acordes relativos. Dos notas en común. Respecto de T (Do mayor), Tp (la menor) y Tg (mi menor); y de t (do menor), tP (Mi bemol mayor) y tG (La bemol mayor).

2. Acordes relativos de la variante (la denominación de *variante* para el acorde de la otra especie situado sobre la misma nota fundamental procede de Riemann). Una nota en común. Respecto de T (Do mayor), las paralelas de t (do menor); respecto de t *(do* menor), las paralelas de T (Do mayor).

3. Variantes de los acordes relativos. Una nota en común. Respecto de T (Do mayor) los relativos convertidos en mayor, TP (La mayor) y TG (Mi mayor); y de t (do menor) los relativos convertidos en menor, tp (mi bemol menor) y tg (la bemol menor).

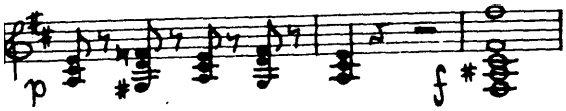
4. Variantes de los acordes relativos de la variante. Ninguna nota en común. Respecto de T (Do mayor), las variantes de los acordes relativos de t (do menor): tp (mi bemol menor) y tg (la bemol menor); y de t (do menor), las variantes de los acordes relativos de T (Do mayor): TP (La mayor) y TG (Mi mayor).

Correspondencia de quinta-correspondencia de tercera: la semejanza de estas clasificaciones de uso general nos inclina a creer que en el caso de las relaciones de tercera se trataría también de un material de construcción armónica, por así decirlo, anónimo y disponible en general. Pero, para empezar, las relaciones de tercera siguen siendo también en el romanticismo enlaces mucho más infrecuentes que los de dominantes; es decir, son algo especial. En segundo lugar, en el empleo de acordes en correspondencia de tercera predominan los rasgos individuales de los distintos compositores y de diferentes situaciones compositivas. Digamos

que «se emplea» una serie D-T; pero una serie de acordes en correspondencia de tercera hay que inventarla.

Ya en el barroco pudimos comprobar la existencia de ciertos aspectos individuales en el empleo del material armónico (multitud de progresiones con descenso de quinta en Vivaldi; cadencias de S-T en Händel, y dominantes intermedias como especialidad de Bach). Pero ahora no podemos limitarnos ya a hablar del empleo individual de los materiales. La armonía, otrora un simple instrumento artesanal, va convirtiéndose poco a poco -y después cada vez más- en un ámbito de la inspiración, en objeto propio de la invención. Sería, por lo tanto, un contrasentido que nos pusiésemos a explicar ahora distintas series de acordes como material a secas; tenemos que observar el sinnúmero de posibilidades existentes en situaciones concretas de composición.

1. La gran distancia: el desarrollo de la Sinfonía *Haffner* en Re mayor, KV 385 de Mozart empieza en La mayor, se vuelve hacia Re mayor sobre un *La* mantenido de los bajos y permanece durante diez compases en una tríada semicadencial en La mayor. Pausa. Una doble sorpresa en la nueva entrada. Primero: un forte del tutti tras el piano precedente. Después: la tonalidad de Fa sostenido mayor.



El Fa sostenido sigue siendo el centro del resto del desarrollo, que termina desembocando mediante un múltiple descenso de quinta a través de Si, *Mi y La* en la reexposición en Re mayor. El *La-Fa sostenido* no es aquí una correspondencia de tercera, todo lo contrario. El nuevo acorde en Fa sostenido mayor adherido a la esperada tercera de la tónica Fa sostenido es sorpresa, lejanía, apartamiento.

2. La *correspondencia de tercera condicionada por la estructura:* la

Sonata para piano en Sol mayor, op. 31, número 1, de Beethoven, aparecida veintiún años después (1803) nos muestra una situación muy cambiada. Primer movimiento: un adornado curso descendente de la escala de Sol mayor. Rítmicos batidos de la tónica. La cadencia final del tema modula, en la conocida manera, de una *modulación en. Tp* hacia el *segundo tema* en la tonalidad de la dominante:

Sol: T Tp
Re: Sp D^{65}_{43} T

Sol

Compás 12: sorprendente repetición del tema en Fa mayor. Doble subdominante SS del Sol mayor o, en la situación momentánea, Re mayor - * Fa mayor: *acorde relativo de la variante.* Conclusión de una repetición

exacta del tema en la tonalidad de la dominante de Fa mayor, Do mayor. Vuelven a añadirse los compases escindidos de la modulación que conducen ahora desde Do mayor hacia la nueva tónica Sol mayor. Una figuración continua en unísono, obtenida del adornado curso de la escala, confirma Sol mayor y concluye en la semicadencia sobre la dominante, compás 45. Nueva entrada del tema en Sol mayor, si bien la modulación sigue otro camino, igual de rápido, pero más amplio:

Sol mayor	T	Tp
Si mayor/menor		s D, s_3 D^7_5 D

Queda confuso si se está preparando Si mayor o si menor. De hecho, llega el segundo tema en el compás 66 en Si mayor para repetirse acto seguido en si menor. Parecido es el grupo final: primero en si menor, después en Si mayor, para volver a concluir en si menor.

Considero el Fa mayor después del Re mayor del compás 12 como *alejado,* como sorpresivo en el contexto del ejemplo de la sinfonía Haffner. Pero ¿qué significa el Si mayor del segundo tema en esta sonata en Sol mayor? ¿Lejanía o proximidad? Me pregunto, adónde debía haber modulado Beethoven a partir del compás 52 una vez que el primer tema hubiese cadenciado en Sol mayor, Re mayor, Fa mayor y Do mayor. El atractivo de lo nuevo -la tonalidad de la dominante Re mayor- podría estar ya agotado por ese motivo, necesitándose, entonces, un camino más dilatado que brindara al oyente la sensación de un nuevo panorama armónico en el segundo tema.

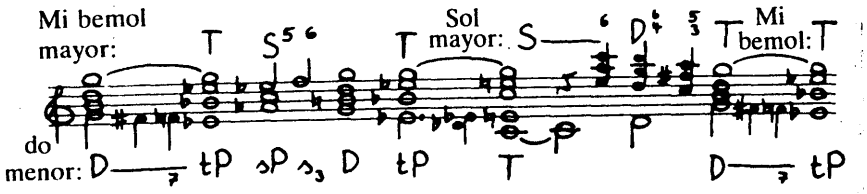
La respuesta, por lo tanto, Si mayor/menor es una tonalidad en correspondencia de Fa-Do-Sol-Re mayor. La posición del segundo tema es la consecuencia de la penetración de fuerzas modulantes en el primer tema Sol mayor-SÍ mayor es aquí una correspondencia una correspondencia de tercera condicionada por la estructura.

3. Cambio 'de color de una nota central (melodía de una *nota mantenida):* Schubert, Quinteto para cuerdas en Do mayor, op. 163,$D_1$956 primer movimiento. La transición al segundo tema termina, con I D, con golpes de acordes en tutti en los compases 57158. Armónicamente llevado por un pizzicato de la viola -los violines se limitan a esbozar el acorde en los tiempos débiles-, el primer cello, acompañado por el legato del segundo sobre todo en terceras y sextas, canta una melodía extrañamente angosta en una tesitura aguda -siempre sin cesar las mismas notas- que es repetida a continuación por el primer violín. Asombrosa preponderancia de la nota *Sol.*

Si sumamos los valores separados, ese Sol es en los compases 58 al 81 (24 compases) la nota de la melodía durante 56 negras; esto supondría, pegadas unas a otras, 14 compases, más de la mitad de toda la melodía.

Pues bien, esa melodía tan pobre en movimiento, de tal manera encadenada a una nota central, constituye para muchos amigos de la música de cámara la quintaesencia de la melodía, de la amplitud y profundidad de la expresión. Nadie se resiente por la estrechez del espacio tonal, nadie percibe un desgaste de la nota central; ¿por qué? Ese Sol es en el compás 58 una octava de Sol mayor y se convierte en el compás 60 en una tercera de Mi bemol mayor. En el compás 65 el Sol vuelve a ser la octava de Sol mayor, alcanzado, a través de fa menor, como semicadencia de dominante de la tonalidad paralela do menor. El *Sol* vuelve a ser tercera de Mi bemol en los compases 66 al 70 para convertirse en el compás 71 en quinta de Do mayor. Modulación a la dominante de esta tonalidad: en el compás 79 se alcanza Sol mayor. Como al principio: en el compás 81 Sol aparece como tercera de Mi bemol mayor.

Esquema armónico de este pasaje:

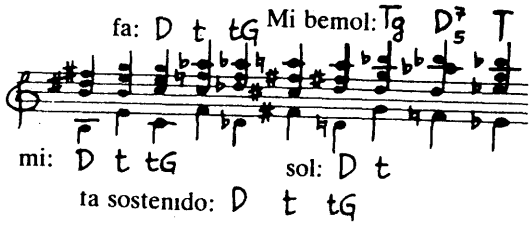


Todas las transformaciones de acordes situadas bajo el *Sol* mantenido son transformaciones de tercera; la sencilla relación D-T (Sol-Do mayor) no ha llegado a emplearse. El *Sol* aparece expuesto una y otra vez de nueva manera como centro de la melodía. Es una nota mantenida. En ella la melodía se eleva hacia la quinta (de Do), alcanza e fundamento seguro (Sol mayor) y flota en suspenso hacia la delicada tercera (de Mi bemol mayor): es un movimiento melódico sin camino La transformación del fundamento de los acordes crea la impresión de una gran amplitud espacial melódica y es percibida incluso como un acontecimiento melódico. *4. Ruptura y 5 tónica con una perspectiva ampliada:* dos veces Mi bemol mayor-Do bemol mayor en la exposición del último movimiento de la cuarta sinfonía de un Franz Schubert de diecinueve años. Tonalidad, do menor.

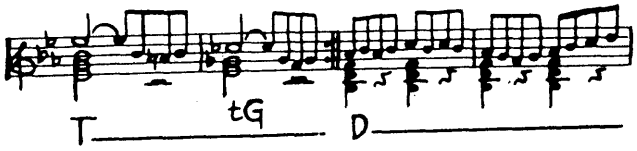
Cuatro compases de introducción. Sigue un tema en allegro de dieciséis compases no muy alejado de Haydn. Armonía escueta, s° D tG como hecho más acusado. Repetición con modulación hacia la tP Mi bemol mayor. Una amable melodía de unión a partir del compás 33, regreso al primer tema, de nuevo en do menor. (Como tantas veces en Schubert: un tema en forma de lied A-B-A cerrado en sí mismo.) Terminan los hechos melódicos en el compás 63, sección de transición y modulación (t" repetidas veces como medio de modulación). Segundo tema a partir del compás 85. Más rico armónicamente que el primero, aunque tampoco hay en él ningún medio inhabitual. Grupo conclusivo en el compás 129,

claramente referido al primer tema. Una simple fórmula repetida T T D D de cuatro compases en Mi bemol. Y entonces, en la tercera entrada, la catástrofe: sin previo aviso se ve el oyente lanzado al alejado Do bemol mayor. Ruptura, sin previa preparación armónica. Posibilitada, tal vez legitimada, por la acumulada fuerza de un movimiento de corcheas que durante todo el movimiento no se había interrumpido, al menos en una de las voces.

Sigue inmediatamente una aumentada actividad armónica. una modulación cromática ascendente por medio de la siguiente progresión:



Alcanzado de nuevo el Mi bemol mayor, 30 compases antes de concluir la exposición, una primera cadencia de afirmación del objetivo alcanzado; el viento que concluye su participación en el proceso melódico aclara al oyente la función cadencial, al limitarse en lo sucesivo a marcar los puntos fuertes de los compases:



También volvemos a tener aquí Mi bemol/Do bemol mayor, pero no ya como ruptura de Mi bemol mayor, sino como un acorde que, construido sobre la fundamental Mi bemol, enriquece su base, pero sin ponerla ya en peligro. Se confirma el centro Mi bemol que, a modo de resumen, recuerda a continuación los hechos armónicos anteriores de importancia.

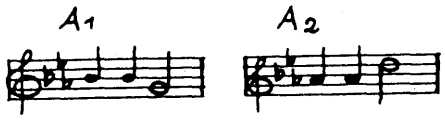
6. Atractivo armónico: Beethoven, Sonata para piano en Mi bemol mayor, op. 27, número 1, primer movimiento. Forma de lied tripartito. La sección A se divide a su vez en melodías de cuatro compases que vuelven a repetirse al pie de la letra o variadas:

|: A1 :I: A2 :: A3 :j: A4 :I: A1 :|: A2 :I

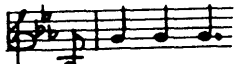
1 J

Repetición, variada cada vez

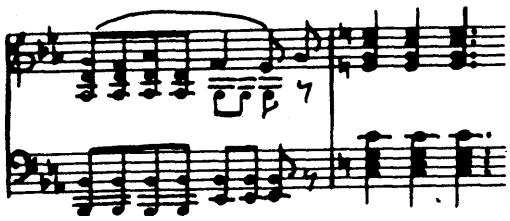
Elemento de enlace: la repetición de la nota en negras al comienzo del primer compás:



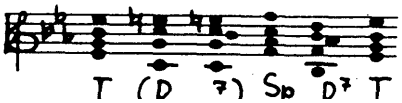
A3 introduce la anacrusa y prolonga la repetición de la nota:



A4 se encarga de ambas cosas, mientras el espacio armónico gana un nuevo color a través de la nota de enlace Sol -la tercera de la tonalidad antigua y quinta de la nueva-: Do mayor, variante de la relativa.

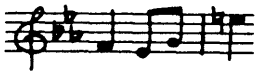


Pero la escueta conducción armónica ulterior no deberá inducir a hacer una interpretación *(Do mayor como dominante intermedia) sim*plificadora de lo asombroso de este pasaje:



Para empezar, Do mayor es, desde cualquier punto de vista, una tónica en el sentido de un acorde que descansa en sí, que no se esfuerza, que no se refiere a otros acordes. Este enfoque se ve apoyado además por la anacrusa correspondiente de la sección A3:

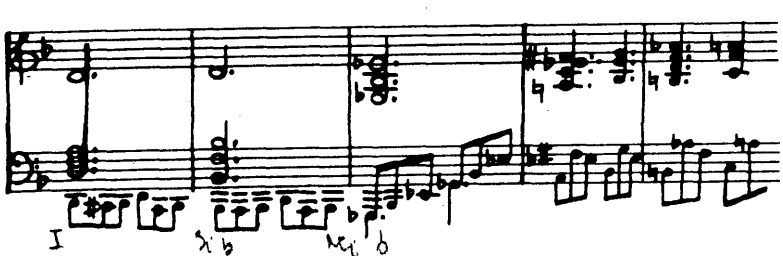
La entrada de este Do mayor es impresionante. Ninguna clasificación funcional, ni T TP ni T (D) Sp delata lo asombroso de este pasaje. Tenemos sólo por un lado el cambio de posición. Un diáfano Do mayor después de la grave disposición de la sección A3. Por el otro, y esto es lo principal, inténtese, sólo una vez, cantar la conclusión melódica:



La melodía de este pasaje está compuesta de tal modo que, para el oyente que se adelanta pensando un *Mi,* es realmente inimaginable, imprevisible, resultando el acorde en Do mayor, por ello fascinante, incluso después de oírlo repetidas veces. Es un hecho de gran atractivo armónico.

7. Movimiento circular armónico en Schubert: el Largo e mesto de la Sonata para piano en Re mayor, op. 10, número 3 de Beethoven se basta hasta el comienzo de la gran coda con el mínimo entorno de la tonalidad de re menor. Modulación a la dP Do mayor, compás 13, a la d la menor, compás 21. Entrada de la tP, Fa mayor, compás 30, retromodulación a la tónica, compás 44 y su confirmación, compás 60, tras una breve desviación al tG Si bemol mayor, compás 56.

Y entonces, al comienzo de un desarrollo codal de 23 compases, se abre un espacio armónico más amplio. Posición más grave en el círculo de quintas e, igualmente, nota más grave del movimiento en el compás 67. He aquí el extracto del proceso armónico:



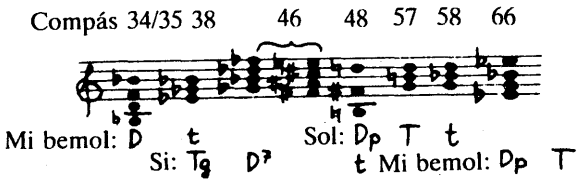
Beethoven escribe en el cuarto compás de este pasaje, de acuerdo con la conducción de las voces, un *Fa sostenido* en vez de un *Sol bemol,* aunque en la progresión del compás siguiente elige la notación funcionalmente correcta *(La bemol* en vez de *Sol sostenido).*

En los giros 1)' D^5 T, en los que la 7 en contra de su tendencia descendente es forzada hacia arriba, en la D^6, se deciden los compositores con frecuencia (aunque no de modo unánime o sistemático) por la notación propia de la conducción de las voces.

El compositor concilia la impresión auditiva del hundimiento en la mayor profundidad y de un laborioso resurgir hacia arriba enfocando el ordenamiento de las tonalidades en forma de línea recta, de línea con puntos finales y no en forma de un círculo de quintas, susceptible de ser recorrido en redondo: más allá de mi bemol menor es inimaginable un nuevo descenso, y La mayor, la posición más alta de este movimiento, vista desde aquí se ve muy alejada.

Mientras el clásico se aleja de esa organización de tonalidades lineales únicamente en las modulaciones del desarrollo, confirmación de una tónica como centro *(posición de equilibrio estable),* en Schubert gana terreno una tendencia a la *posición de equilibrio, indiferenciado* en todas las secciones formales, resultado de una escritura personal y no del lenguaje de la época. Schubert atraviesa descendiendo el círculo de quintas mediante el empleo de pasos armónicos de gran alcance. Abandona la tónica descendiendo, para volver a alcanzarla descendiendo.

Trío con piano en Mi bemol mayor, op. 100, primer movimiento:

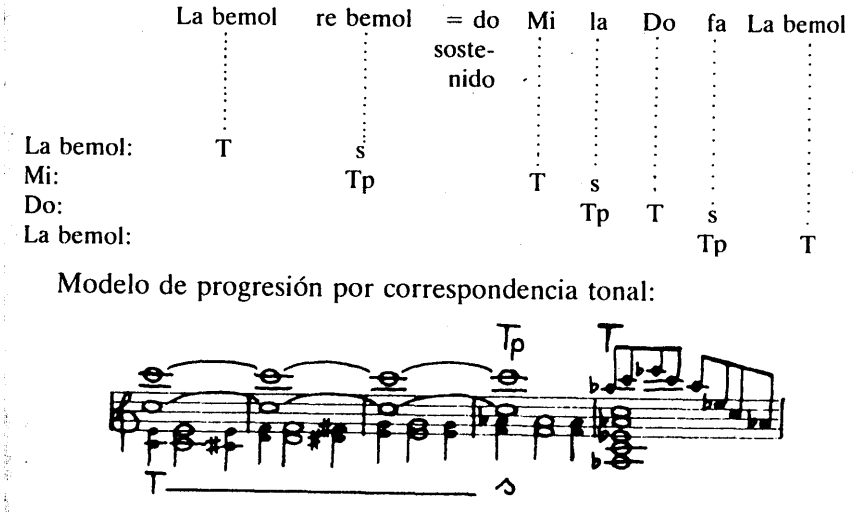


Dominante mayor --> Tónica menor (2 e -> 6 e). En el terreno alcanzado, presentación de un acorde mayor (6 1 = 6 #), que a su vez como dominante, conduce a una tónica menor (2 #). De nuevo presenta, en el terreno alcanzado, un acorde mayor que a continuación se convierte en menor (1 # -> 2 b).

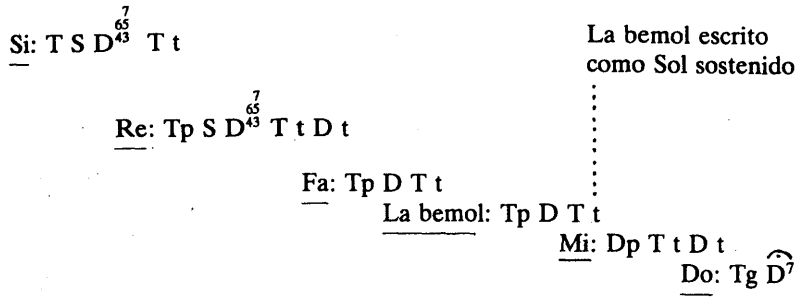
¿Qué ha ocurrido? No hay ninguna modulación hacia una meta. Ha dejado descansando durante un rato el ámbito de la tónica, reavivándolo de ese modo. Esto se habría conseguido antes mediante una estancia transitoria en su cercanía, digamos en el ámbito del relativo. La innovación decisiva consiste en que una permanencia de ese tipo en el ámbito del relativo no habría combatido la soberanía de la tónica ni debilitado la fuerza centrípeta de la cadencia, sino que más bien la habría confirmado.

El movimiento circular de Schubert da lugar a lo contrario. El Mi bemol mayor, en el tema principal al comienzo del movimiento es la tónica vigorosa de setenta años antes, desde que existen los temas de cadencia simple del clasicismo temprano. Tenemos en cambio ahora, a partir del compás 66, a Mi bemol mayor como un acorde atractivo, *obsequio reciente,* suspendido en suma ante todo como actual valor armónico sin la anticuada y trillada estabilidad de la tónica. Ya en esta música de Schubert de tan agradable sonido y de una tal apariencia de inequívoca seguridad tonal para el oído especialmente interesado tiene lugar, como una apacible revolución, un primer cuestionamiento radical de la tónica como centro funcional.

Ahora un ejemplo un tanto esquemático de esa misma técnica, tomado del primer movimiento de la cuarta Sinfonía de Schubert, compases 85-105:



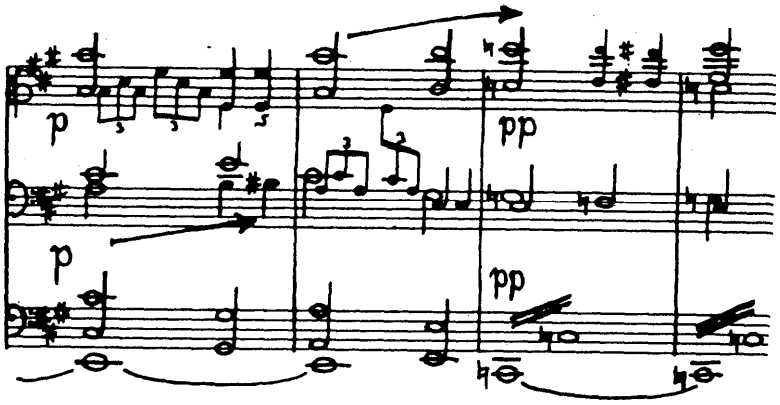
Schubert, Cuarteto de cuerdas en Do mayor, op. 163, primer movimiento, compases 228 al 251. Aquí se recorre una vez y media el círculo de quintas a partir de Si mayor, alcanzándose la preparación de la reexposición en Sol mayor, como D^7.



Vemos cómo una tónica mayor es convertida en menor cinco veces, de forma tal que los grandes pasos descendentes (T t = 3 grados) permanezcan dentro de los grupos- tonales y los cambios de tonalidad puedan proceder por pasos mínimos (t si menor es la Tp del Re mayor).

En el Quinteto con piano en La mayor, op. 114 de Schubert, el desarrollo del primer movimiento constituye un único descenso en el curso del cual se disponen breves planos melódicos en los grados recorridos: final de la exposición Mi mayor, comienzo del desarrollo en el contraacorde de la variante, Do mayor. Compás 147 Do mayor (o b), compás 161 do menor (3 b), compás 164 Mi bemol mayor (3 b), aquí una mayor permanencia (tonalidad de tritono de la T La mayor). Compás 185 fa menor 4 b), compás 189 La bemol mayor (4 b), compás 193 Do bemol mayor (7 b) transpuesto como Si mayor (5 b). Compás 196 mi menor (1 #), compás 197 Do mayor (o #), compás 199 fa menor (4 b), compás 200 Re bemol mayor (5 b), escrito como Do sostenido mayor (7 #). Compás 202 fa sostenido menor (3 #), compás 203 La mayor (3 #). Compás 210 comienzo de la reexposición, como suele hacer Schubert, en la subdominante Re mayor. (De ese modo se consigue que la T no se vea desgastada por toda la reexposición, no alcanzándose hasta la modulación al segundo tema.)

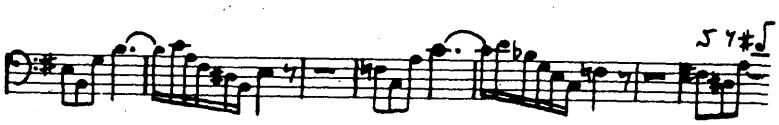
8. Cadencia evitada (rota): podríamos denominar el repentino movimiento de tercera en los compases 104-110 del primer movimiento del mismo quinteto con piano, como un tipo desacostumbrado de cadencia evitada de especial atractivo armónico. El movimiento ascendente de la voz de cello *La Si Si sostenido Do sostenido* retarda en el piano el *La Si Si sostenido,* que se desvela inmediatamente como un *Do.* El repentino pianísimo subraya el carácter de impulso hacia lo inesperado. Modulación de regreso a través del acorde *Do Mi Sol La sostenido como* $_{tDDv3>}$ D6453 en Mi mayor;



4.2.2 CORRESPONDENCIA DE SENSIBLES

Hemos hablado ya de la *modulación de sensible* en Beethoven como de un medio modulatorio propio de los desarrollos clásicos. Sin embargo, numerosos pasajes de sus obras tardías nos permiten sospechar la presencia de otras intenciones compositivas en los enlaces de sensibles. No se trata ya sólo de secciones del desarrollo, sino también de ideas temáticas. Al oír esos pasajes percibimos más bien una ampliación de un espacio tonal que el abandono del mismo.

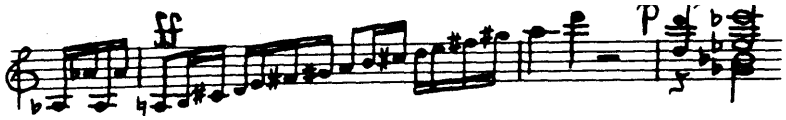
Al comienzo del Cuarteto para cuerdas en mi menor, op. 59, número 2, y tras unos contundentes acordes en la t D_3, se presenta el tema, separado mediante pausas generales, bajo dos formas distintas. Hablar aquí de t y de movimiento hacia sG sería tal vez un error. Porque lo cierto es que ese Fa no se relaciona con Mi como representante de un *La,* sino que *está simplemente cerca de él.* Elevación cromática de una tónica. Observemos cómo prosigue lógicamente esa tendencia ascendente en el *Fa sostenido* de la entrada de la viola.



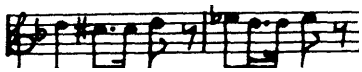
En su Cuarteto para cuerdas en fa menor, op. 95, después de una semicadencia sobre la dominante en el compás 5 y una pausa general, el

cello entra con el tema elevado asimismo en un semitono en Sol bemol mayor. El tercer arranque temático a partir del compás 18, de nuevo en fa menor, trae como resumen de los hechos la tónica elevada (como *en el* ejemplo anterior) enlazada mediante sensible hacia ambos lados:

Varias veces vuelve a surgir el mismo procedimiento en la evolución ulterior del movimiento. Así, el unísono en La mayor de los compases 38-39 se produce naturalmente con *La bemol-La y* se abandona con *Re Mi bemol:*



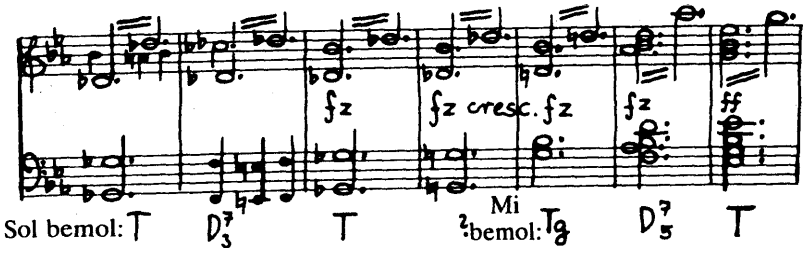
En el primer movimiento de la «Novena Sinfonía» durante la reexposición el grado de la tónica Re, aparece elevado fugazmente.



Y pocos compases después se produce el regreso en unísono.

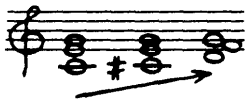
4.2.3 TRANSFORMACIÓN CROMÁTICA DEL ACORDE NOTA A NOTA

Echemos un nuevo vistazo a las partituras de Schubert, estudiadas ya desde la perspectiva de la correspondencia de terceras. Trío con piano en Mi bemol mayor, op. 100, primer movimiento, compases 106-112:

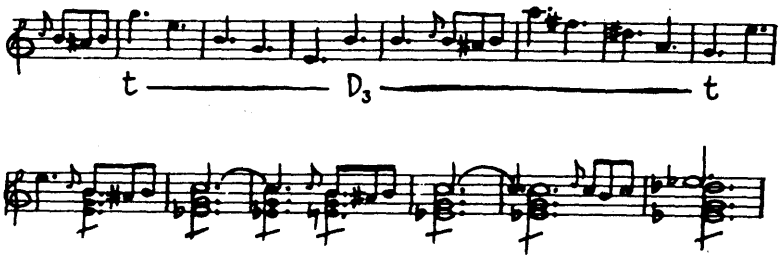


Tras una confirmación en la dominante de la tonalidad de Sol bemol mayor, la fundamental experimenta una elevación cromática. Tríada disminuida. Pero no se trata aquí de un cromatismo por nota de paso del

tipo sino también a continuación de una elevación cromática de la quinta. El elemento de enlace de esta transformación armónica, imprevisible totalmente en su evolución, es la nota *Si bemol;* la tercera mayor de *Sol bemol* se convierte en la tercera menor de Sol.

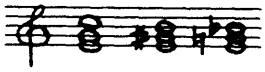


Último movimiento de la misma obra, compases 666-679. Una melodía simple de ocho compases derivada del tema principal, experimenta en su prosecución un atractivo inesperado. Interesante en la melodía misma es el cambio a la D_3, situada en «lugar falso», sobre tiempo débil:

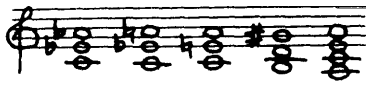


El Do, sexta menor de mi menor (tercera de la s), se convierte inesperadamente, por el rebajamiento cromático de la fundamental, en sexta mayor sobre *Mi bemol.* Vuelve a hacer aquí el *Sol,* la tercera, de centro de transformación del acorde. (Por lo demás, esa melodía en mi menor no es tan simple, si atendemos a su preparación: una modulación en unísono había elevado la tónica Mi *bemol* del compás 661 al fundamento *Mi.* La melodía atraviesa en consecuencia por primera vez un fascinante espacio armónico nuevo, y el inesperado descenso inmediato de -la fundamental restaura la base original de *Mi bemol.)*

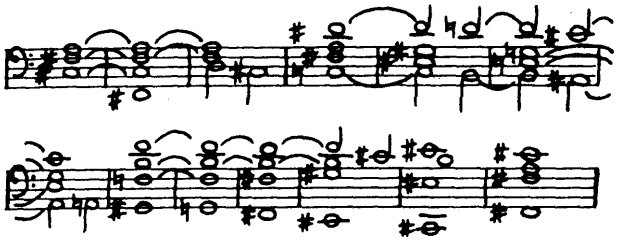
Ahora sólo una breve indicación sobre otros pasajes que se deberían estudiar en las partituras: Quinteto de cuerdas en do menor, op. 163, segundo movimiento, compases 47-48:



Quinteto con piano en La mayor, op. 114, segundo movimiento, compases 80-84:



Es digno también de estudio el comienzo de la escena en el *Furchtbaren Waldschlucht* del *Freischütz* de Carl Maria von Weber:



Ejercicios. La correspondencia tercera no fue tratada en este pasaje como material armónico anónimo que, de acuerdo con las reglas de uso general (digamos: *reglas de resolución de la* D^7*),* podría utilizar cualquiera en cualquier momento. La exposición en ocho pequeños capítulos deberá dejar en claro más bien que el efecto artístico de una progresión armónica de terceras no es lo mismo, de ninguna manera, en diferentes situaciones musicales concretas. La persona que después de este razonamiento se sume a mi opinión («Una serie D-T es algo que se utiliza, una serie de acordes por correspondencia de tercera hay que inventarla») no esperará aquí ninguna invitación a componer piezas schubertianas. En cambio, es necesaria la solución de ejercicios de otro tipo, y a mi juicio, más eficaz:

1, El círculo de quintas se recorre de ese modo con tal rapidez que hay que movilizar de modo correspondiente la conciencia de las relaciones.

a) Crear vías de modulación tocando los ejemplos al piano.

b) Invención de algunos caminos de más envergadura (por ejem=plo, de Si a *Mi bemol) o* también modulaciones circulares (por ejemplo,

de *Do a Do)* aplicando vías amplias (T-t = 3 pasos, T-s = 4 pasos), y cuando haga falta, incluyendo pasos estrechos (D-t o Dp-T o D-Tp un paso), siendo a este fin posibles las dos técnicas: primero, empezar con' pasos amplios en dirección a la meta para averiguar, poco antes de llegar a ella, cómo se la debe abordar, si hacen falta aún uno o dos paso descendentes o ascendentes; segundo, como estrategia de planificación, descender de D a D = doce pasos. Plan: 4 + 1 + 3 + 3 + 1. Solución:

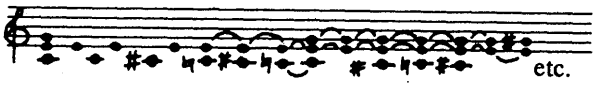
		4		1	3			3		1		
en Re:	T		s									
en Mi be-mol:			Dp	T		t						
en Sol be-mol/Fa sostenido:						Tp	T		t			
en Re:									Dp	Tp	S	D	T

2. Formación del oído: lea los ejemplos utilizados y compruebe si consigue su representación en acordes. De no ser así, tóquelos al piano escuchándolos conscientemente. Imagine otras series de acordes (por ejemplo, Re mayor, Si bemol mayor, si bemol menor) e intente oírlos.

Compruebe al piano si el oído interno los ha percibido correctamente. Hay que trabajar sobre todo las transformaciones de los acordes nota a nota.

No tengo inconveniente en admitir que me cuesta esfuerzo representarme el sonido de series como ésta .

Por esta razón me uno con mi propio trabajo a este punto. Recomiendo este procedimiento: de la audición correlativa a la audición simultánea. Por consiguiente, me representaría:



3. Es evidente: hay que analizar. Claro está que no tiene sentido empeñarse en introducir a la fuerza pasajes en los ocho títulos que hemos dado. Es preciso estar atento para aprender a definir por uno mismo el sentido compositivo de un pasaje.

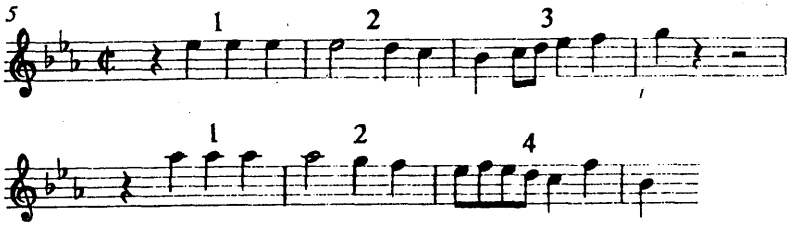
5 MATERIA DE FUNDAMENTOS DE COMPOSICIÓN. EL CONTRAPUNTO CLÁSICO.

5.1 HAYDN Y BEETHOVEN: TRABAJO MOTÍVICO (1780-1825)

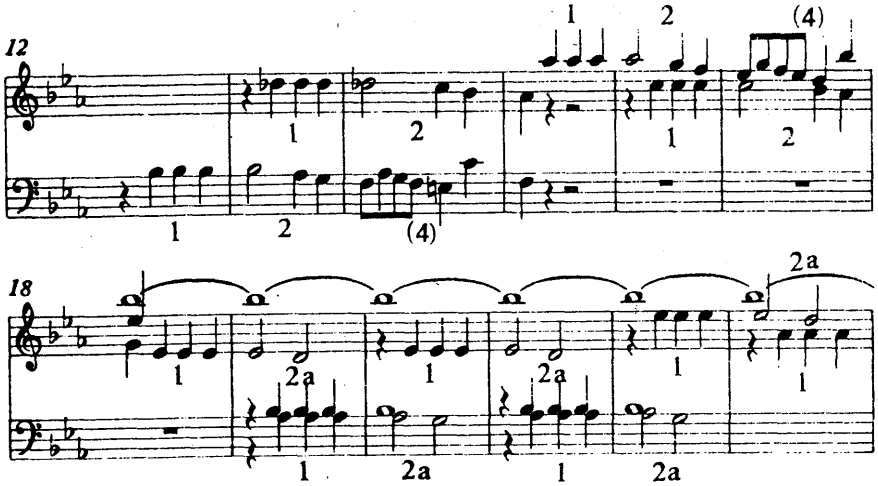
Durante treinta años compuso Joseph Haydn (1732-1809), como empleado del príncipe Eszterházy, música de baile y de entretenimiento, música nocturna para el aire libre, divertimentos, cantatas de homenaje, música de cámara, misas y sinfonías: todo lo que hiciera falta («Mi príncipe siempre ha estado satisfecho con mis trabajos»). Pero en 1790, el agente Salomon consigue comprometerlo como compositor y director de sus conciertos de abono en Londres, a cambio de una considerable suma; un éxito resonante para organizador y compositor. Haydn, que nunca hasta esa ocasión había salido de Austria y que hasta entonces sólo era «conocido», se hizo famoso por su éxito entre el público burgués de la metrópoli y en la prensa: el salto a una nueva época no requirió un cambio de generación, sino que fue consumado por el Haydn de 60 años.

Y también le salió bien otro salto, quizá el más discretamente revolucionario de la historia de la música. A partir de 1740, aproximadamente, el rígido y anticuado estilo contrapuntístico iba a de-

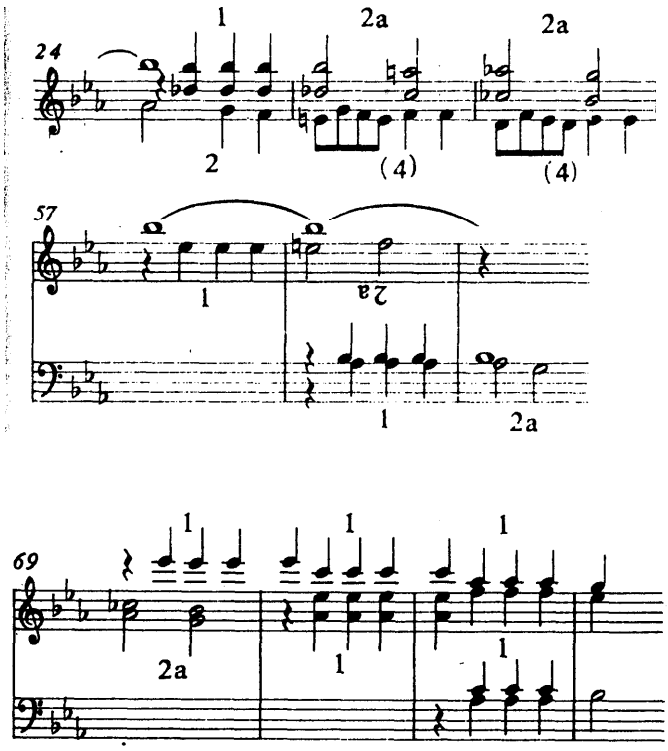
sembocar en un lenguaje musical homofónico más complaciente y ligero. Lo que aún hasta 1750 escribiera el cantor de Santo Tomás de Leipzig, Bach, no tenía ya, por el momento, ningún papel en el desarrollo de la música. El contrapunto sólo siguió componiéndose como «estilo eclesiástico» y se enseñaba como «composición estricta» (por ejemplo, en el manual de Cherubini, de 1835). Con la *elaboración motívico-temática* por él inventada (hacia 1770-1780), Haydn consiguió desarrollar *una nueva polifonía* que no recordaba a la música antigua, como le sucedía al grave estilo eclesiástico (tal era su intención, al fin y al cabo), sino que evolucionó a partir del nuevo lenguaje de la sinfonía y el cuarteto de cuerda. Pero justamente en Haydn, «cuya inmensa popularidad entre sus contemporáneos no hace mermar, a la postre, su franqueza frente a las exigencias del amplio círculo de entendidos», y cuya música «es asequible de inmediato tanto al profano como al experto del más alto nivel» (Larsen/Landon, en MGG), justo en Haydn tiene que sorprendernos la expresión *elaboración* temática, que hoy es común y corriente y que podemos remontar hasta el *Musikalisches Lexicon* [Enciclopedia musical] de H. Chr. Koch, de 1802; porque, precisamente en Haydn, la elaboración queda oculta por la facilidad de ejecución. Veámoslo en el Finale, Allegro con spirito, de la Sinfonía núm. 103, en Mib mayor, estrenada en Londres en 1795. Hay en el tema de ocho compases cuatro motivos-compás, cosa que suena más a divertimento que a elaboración:



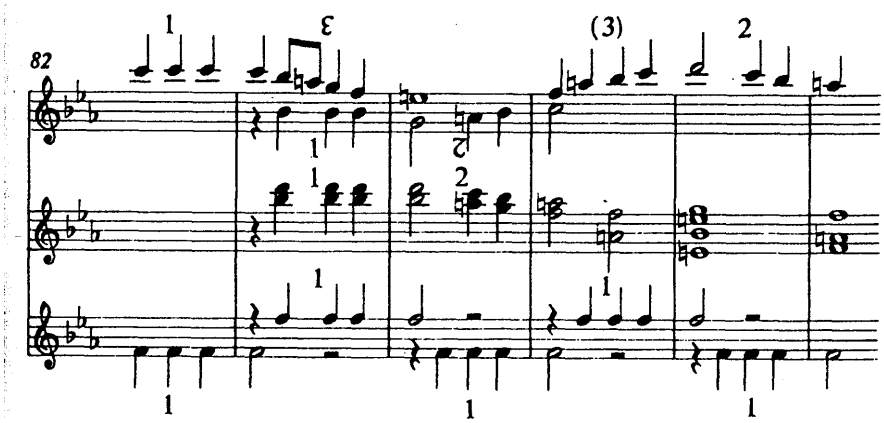
Inmediatamente después del tema, este juego se engarza con sus elementos; no hay oyente que tenga aquí la impresión de que el compositor se haya arremangado las mangas, como suele hacerse antes de una dura «faena». (4) recoge sólo el ritmo del cuarto motivo compás; señalamos como 2a una configuración del compás derivada del segundo motivo y elevada a rango de motivo propio:

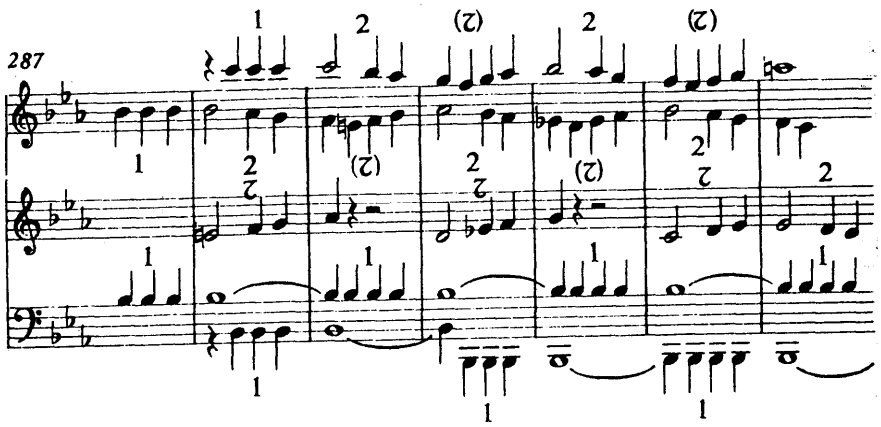


En el curso posterior, los motivos-compás, disociados, se convierten en elementos que se ejecutan independientemente. El motivo 2a aparece también en inversión:



Y aquí tenemos dos puntos culminantes del juego motívico. Se utilizan variantes de los motivos 2 y 3, que están también vueltos cabeza abajo. Desde el punto de vista de la llamada composición estricta, lo que las voces inferiores de ambos fragmentos nos ofrecen como «curso de las voces» no deja de ser, desde luego, una impertinencia:

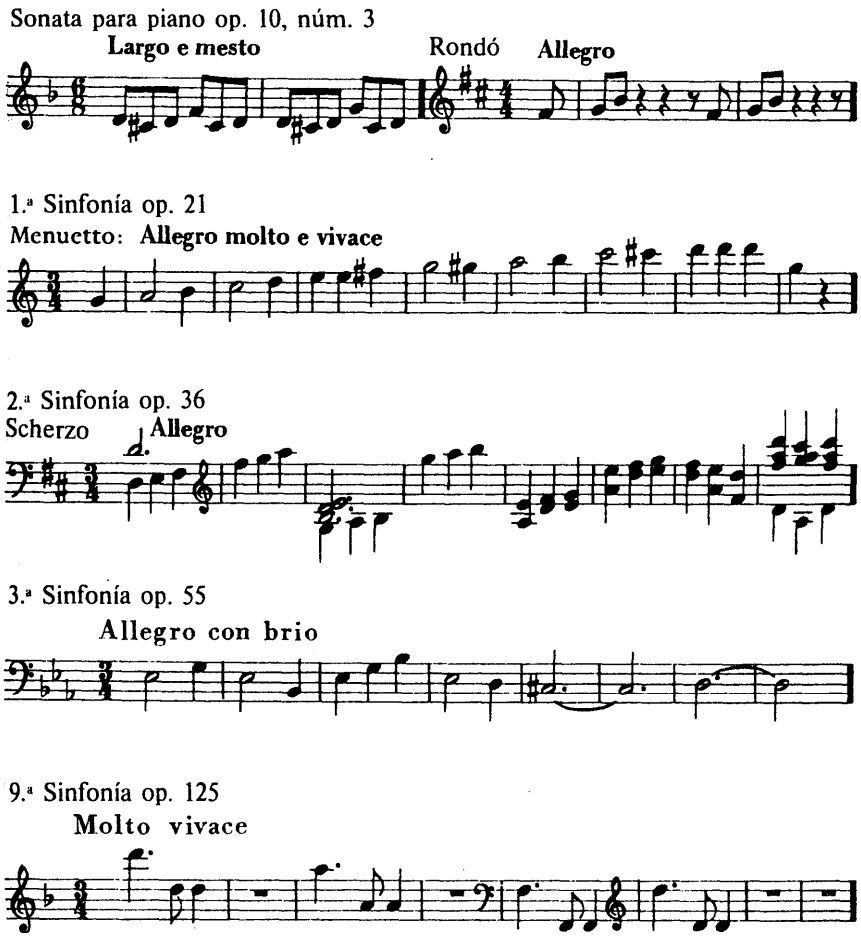




Recomiendo como muy productivas para los propios estudios de otras obras de Haydn las siguientes partes: Finale de la Sinfonía núm. 100, en Sol mayor; primer movimiento de la Sinfonía núm. 102, en Sib mayor; primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. *7612;* primer movimiento del Cuarteto de cuerda op. 76/3.

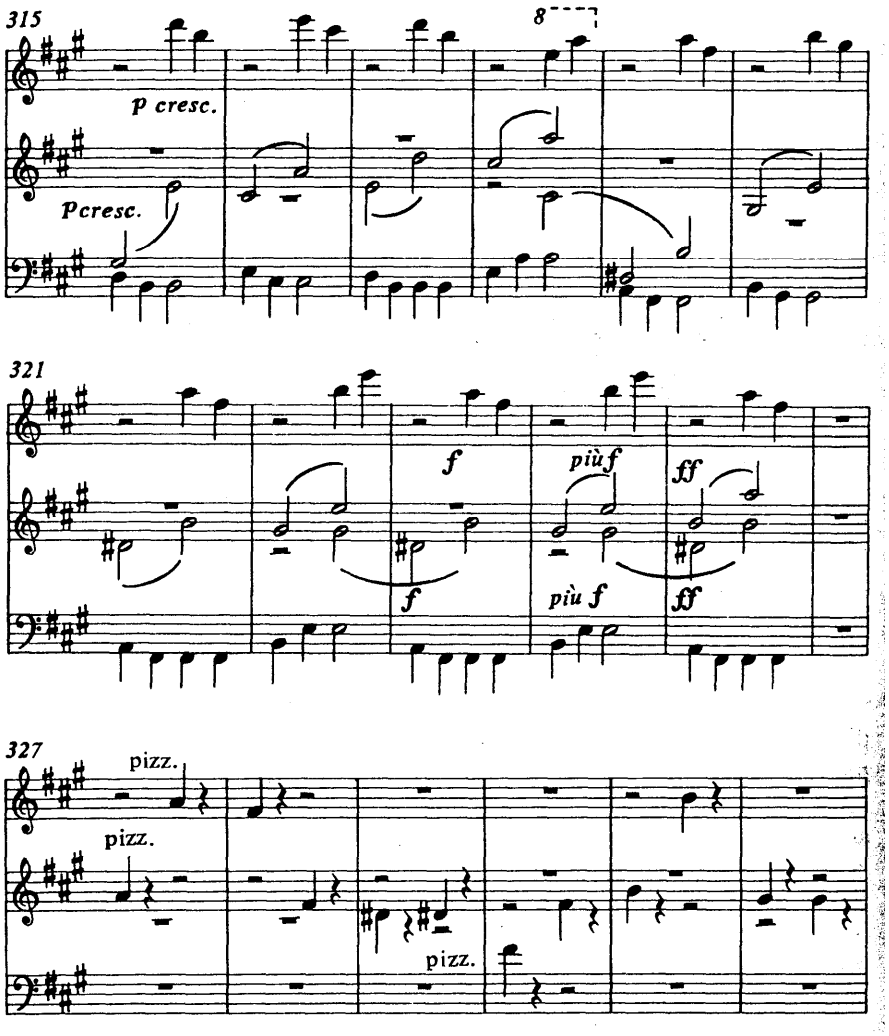
De Mozart y Beethoven, vía Brahms, hasta Mahler y Schoenberg, se deja ver una ilación ininterrumpida de la elaboración motívicotemática de Haydn. El caso es que el *salto evolutivo mayor* no se lleva precisamente a efecto, como a uno le agradaría suponer, entre Mahler y Schoenberg, es decir, con la transición de tonalidad a atonalidad, sino del Beethoven primitivo al tardío. Siempre es grande el compositor (y el artista, en general) que sabe sacar el máximo provecho no sólo de sus habilidades, sino también de su carencia de ellas. Bach, inferior a un Vivaldi en vitalidad, a un Telemann en facilidad discursiva de la composición y a un Pergolesi en actualidad, sale ganador de su obstinación en el *Arte de* la *fuga.* Y la grandeza de Beethoven brota de su habilidad con una situación de talento en la que la inventiva melódica no tiene el papel dominante que era común en esa época. Lo que agrada melódicamente en sus obras tempranas delata la dependencia del hallazgo melódico de Haydn y Mozart; su lenguaje propio se desarrolla allí donde, en una, especie de *análisis del material,* se poda de lo vegetativo todo aquello que florece, crece o

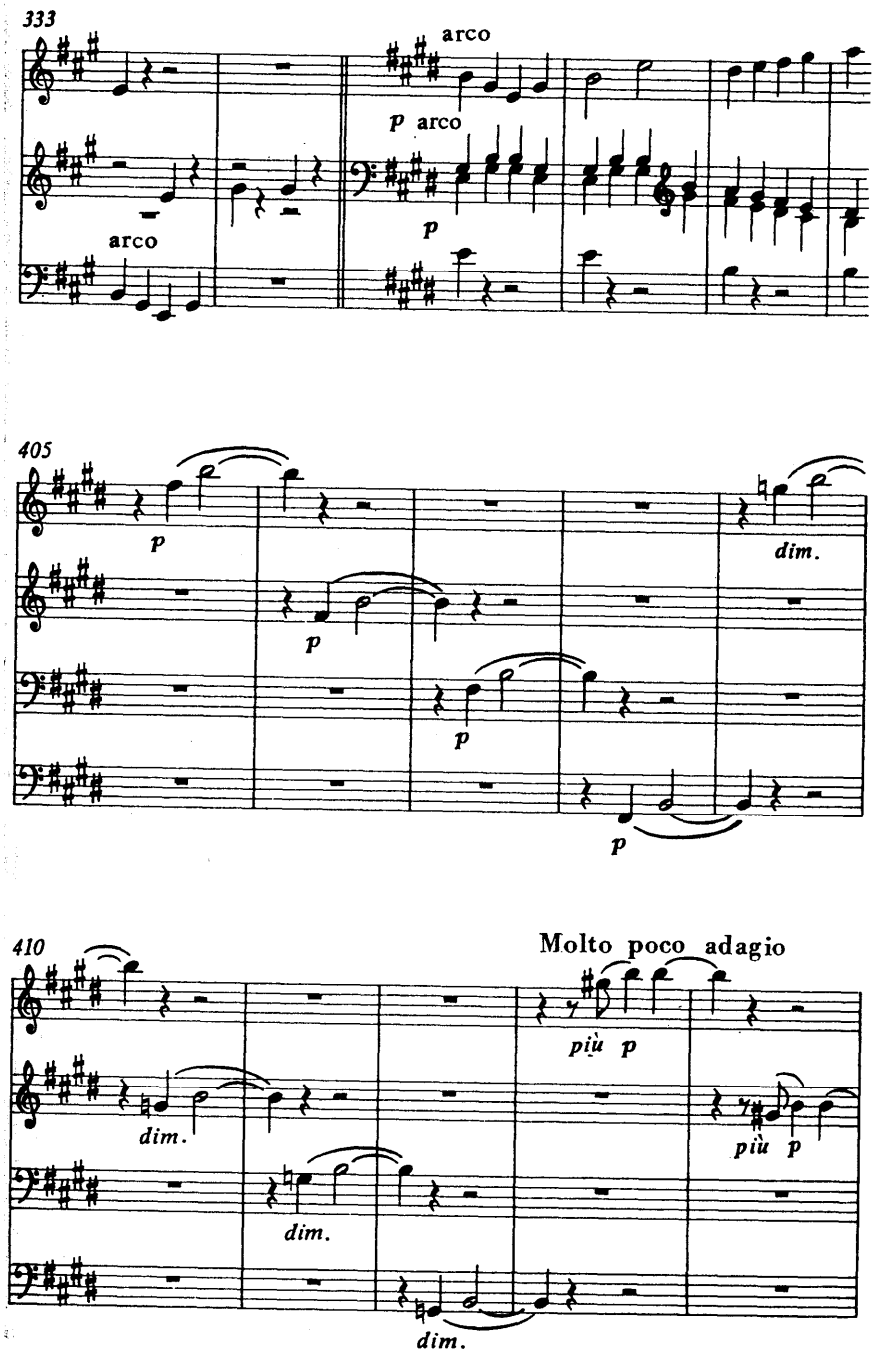
prolifera y donde, como resultado del desmonte, queda el esqueleto desnudo, *elementos estructurales, material constructivo.* He aquí unos cuantos casos, naderías desde el punto de vista melódico, que provocan y fomentan un peculiar arte arquitectónico:

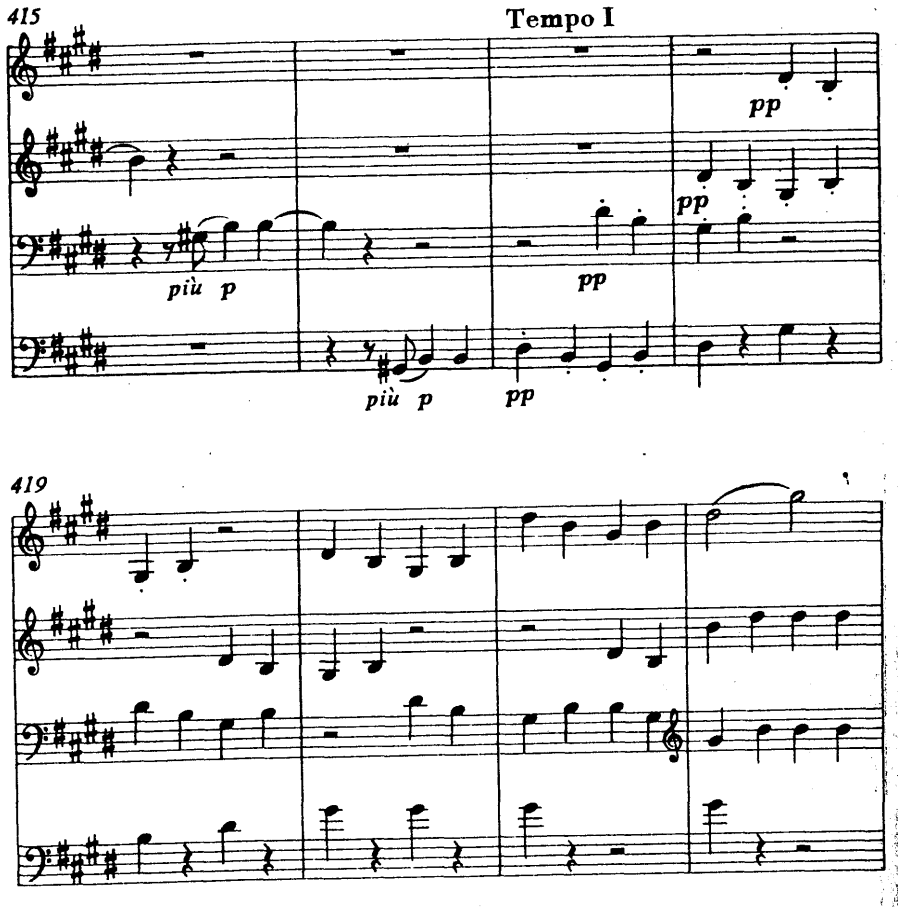


La estructura compositiva polifónica, que en modo alguno deriva de tales materiales, sino que es construida a partir de ellos, se diferencia en un punto esencial del *juego motívico llevado a cabo por Haydn.* En Haydn, la organización motívica tiene lugar como un añadido sobre el que resulta posible fijar profesionalmente la atención, sin que ello sea forzoso. Al oyente, a quien se quiere poner las cosas fáciles, se le ofrece aún una «voz principal» que merece la pena escuchar y que se deja acompañar en su canto. Todos los motivos siguen siendo parte de la melodía. Ésta salta de una voz a otra, aparece, desaparece, sorprende en un lugar inesperado... Por el contrario, en el *Beethoven tardío* no se produce sino una construcción a partir de elementos motívicos. Los oyentes se ven forzados a escuchar esta construcción, la música no tiene ya un primer plano grato y confortable, como en Haydn. El oyente contempla un ensamblador en pleno trabajo. 0 un escalpelo. Los dos pasajes siguientes, del Scherzo-Presto del Cuarteto de cuerda en doy menor, op. 131, realizan, en todo caso, una disección. De una tríada-tema se extirpa la tercera; se emplea ésta con diversos valores al

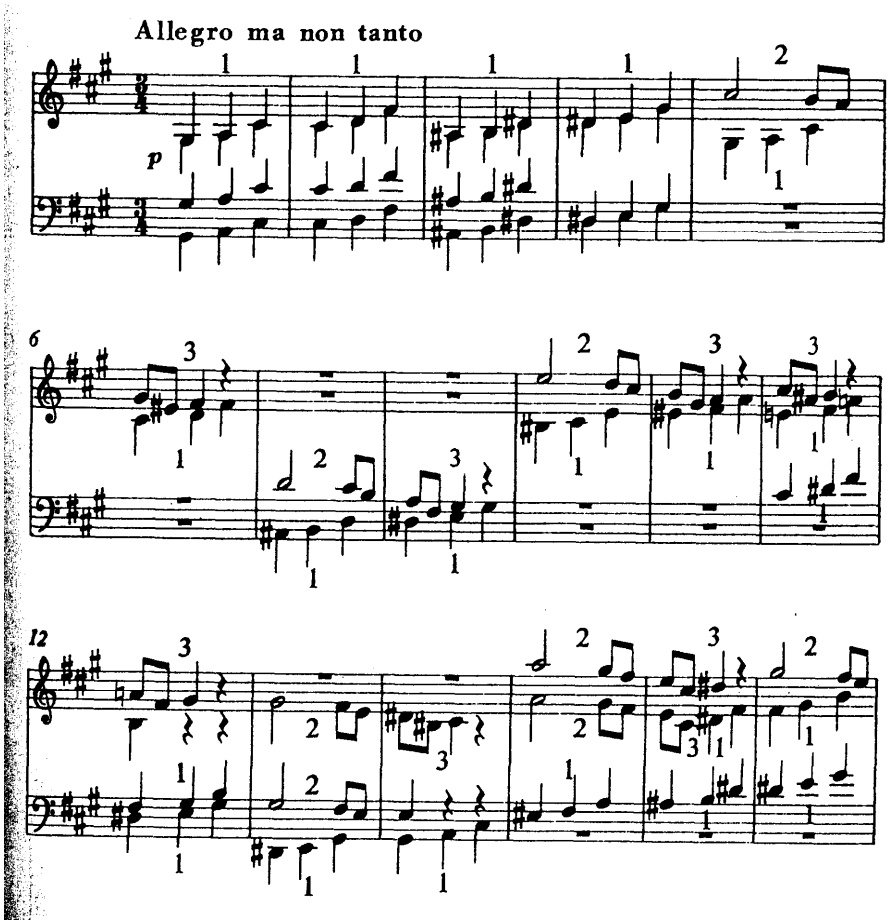
mismo tiempo (en blancas en la inversión, es decir, como sexta), e incluso una nota aislada de ella:




333
arco
p arco
p
arco
405
p
p
p
p
dim.
410
Molto poco adagio
più p
dim.
dim.
più p
dim.

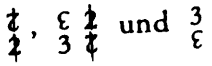


"El Allegro ma non tanto, segundo movimiento del Cuarteto dei cuerda en la menor, op. 132, muestra con su A B A lo que llama*mos forma scherzo.* Aunque aquí no se señale así, este movimiento pertenece claramente a los *scherzi* de Beethoven, y puede que el lector se sorprenda de que no pasemos inmediatamente a hablar de ,', las fugas de Beethoven o, por lo menos, del trabajo motívico poli fónico de sus exposiciones del movimiento de sonata, asuntos estos:, que hacen al caso. Pero es que el salto evolutivo mayor, al que no 1'` referimos ahora, está dominado precisamente por los *scherzi* de Beethoven. Es difícil decir si el nuevo tono de este compositor llega á ser aquí un hecho que en modo alguno podemos dejar de escuchar, o si se deja atrás el estilo típico de Beethoven, o si es que ya se ensaya una praxis compositiva del siglo XX, en rigurosa anticipación y aun con el material tonal clásico. En todo caso, es asombroso que en los 17 primeros compases del scherzo del op. 132 no se utilice ni una sola nota ajena a los tres compases-motivo:

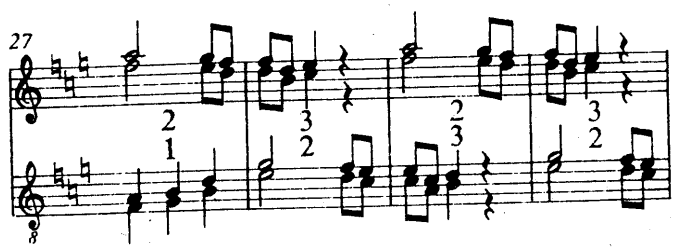


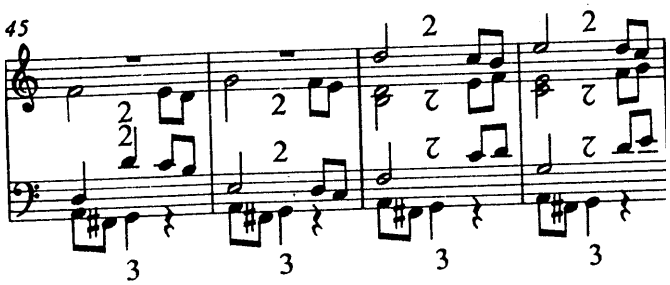
Cuatro veces se escucha el motivo 1 al unísono; acto seguido, seis veces el grupo de dos compases 1 1, sólo que una de ellas interrumpido por las dos veces del compás suelto ¡ Í. En los seis grupos de dos compases escuchamos -siguiendo el hilo de la nota más; larga- *Do#, Re, Mi, Sol# y La.* ¡Una estructura abierta!; albañilería sin *a;* revocado. No hay nada en absoluto que reclame un acompañamiento al canto, pues no existe una voz principal melódica, predominante, digna de tal nombre (y esto es condición indispensable para que surja el deseo de unirse al canto).

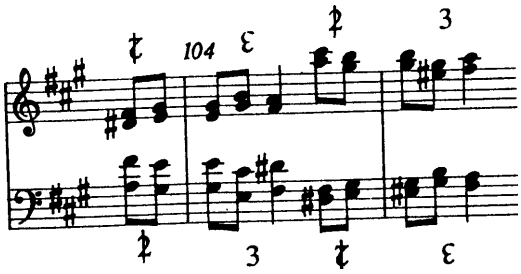
Se exploran todas las posibilidades del material. En. el ejemplo siguiente tenemos, en un doble pasaje de terceras, el motivo 2 sobre el 1, así como el 3 sobre el 2 y el 2 sobre el 3. En el fragmento que va a continuación se añade a esto el acoplamiento del motivo 2 con su inversión y el motivo 3. En el tercer ejemplo se introducen otras cuatro disposiciones más:

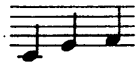


(ȶ significa la mitad del motivo 2, en inversión).



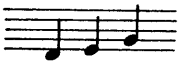




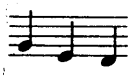
El largo fragmento que sigue nos obliga además al lenguaje del análisis dodecatónico, porque no podemos referirnos a 

de otro modo que como retrogradación de la inversión del motivo1

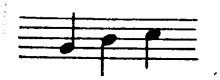
:

Motivo 1: 

Motivo 1 en retrogradación (= comenzando por la última nota):

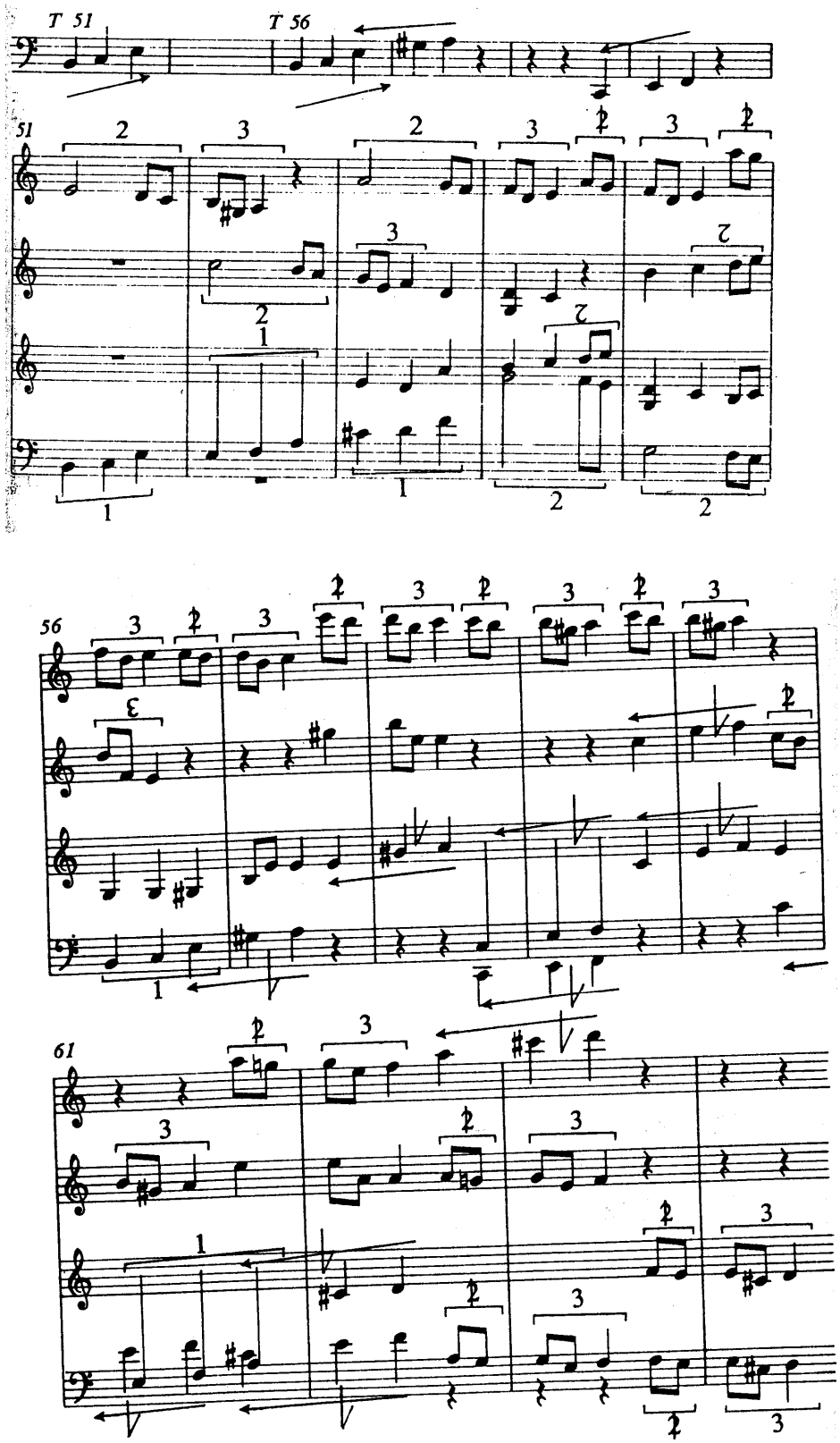


Motivo 1 en inversión de la retrogradación (ahora se invierte también la dirección de los intervalos):

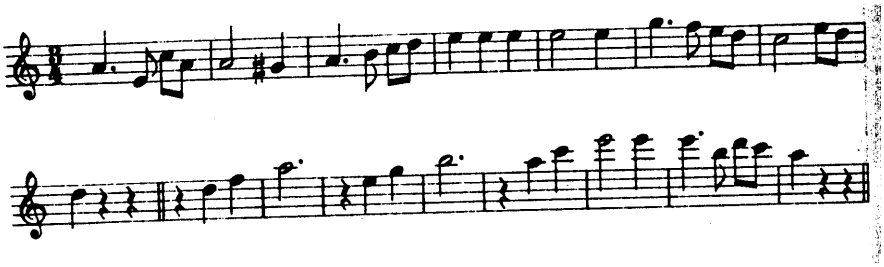


No creo que nos estemos excediendo en la interpretación. En primer lugar, casi cada una de las notas se halla aquí legitimada motívicamente. Y obsérvese en segundo término, siquiera sea una vez, cómo se entromete en

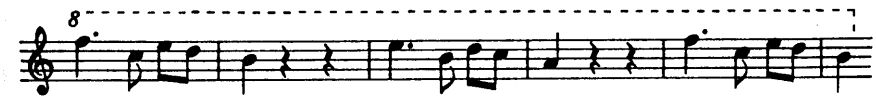
el discurso, en la voz de violonchelo, la inversión de la retrogradación; la parte del violonchelo ilustra correctamente la derivación de la nueva forma motívica:



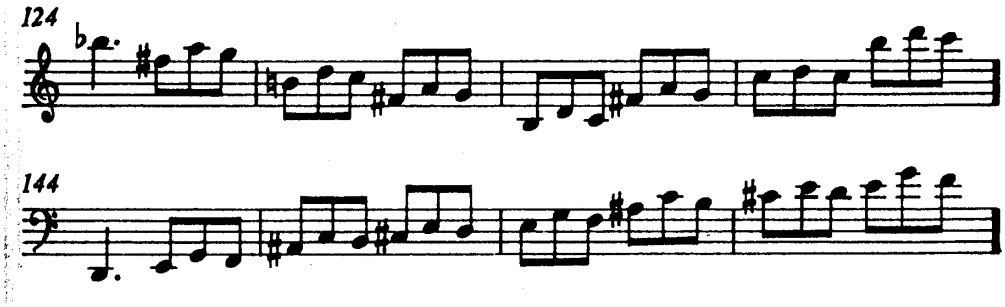
Una muestra más del material, tomada del Rondo-Finale del mismo Cuarteto op. 132. Aquí tenemos el tema, cuyas dos partes se repiten:



Unido de inmediato a ello, se alude por tres veces a los dos últimos compases:



pero parecen quedar olvidados a continuación, hasta que el primer violín y el violonchelo avanzan de repente hasta el foco de los acontecimientos. Adquiere importancia un diseño de tres notas extraído del grupo de dos compases:



5.2 LAS FUGAS DE HAYDN Y BEETHOVEN

Si tomamos todo esto en consideración, se hace claro que las *fugas clásicas (y* este es el motivo por el que sólo ahora las traemos a colación) se dirigen más al pasado que al futuro, pues la noción de ellas, que tampoco se inserta en el período clásico, es la de una verdadera *conjunción de voces independientes.* Dejemos al margen el ámbito de lo sacro, más unido, por

otra parte, a la música del barroco, y veamos sin más dilación la conquista de la fuga por Haydn en sus cuartetos de cuerda op. 20.

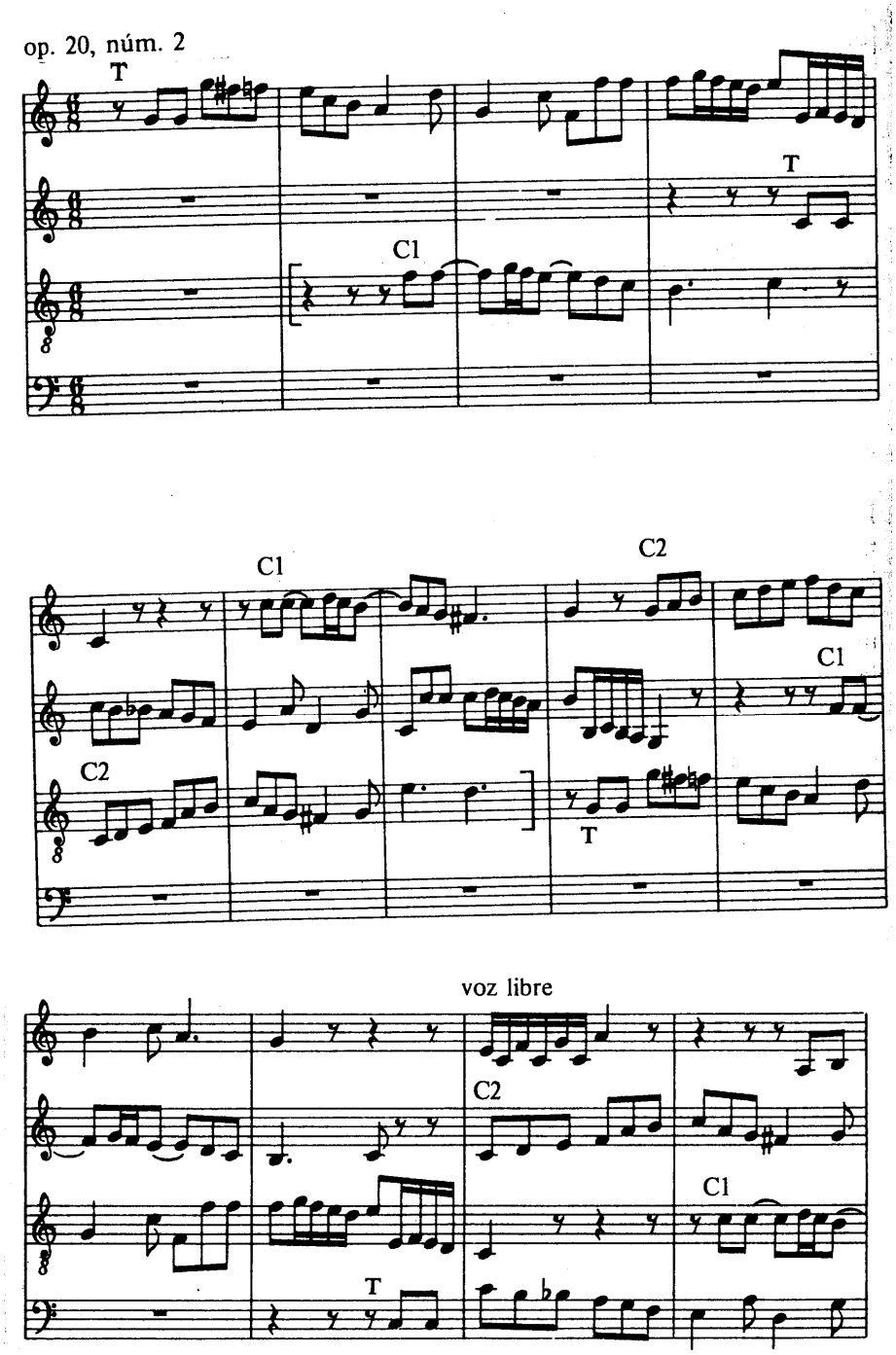
Fugas son los movimientos finales de los op. 20, núms. 2, 5 y 6. En los tres resulta reveladora la timidez del clásico ante el comienzo a una sola voz: ya para la exposición del primer tema se reclama la ayuda de un contrapunto, a fin de acabar con lo molesto de aquél. La construcción habitual de la fuga presenta la tendencia a incrementar, de entrada en entrada, el número de voces que suenan. He aquí el modelo de entrada de una fuga de Bach con dos contrapuntos mantenidos.

Número de voces:	1	2	3	4
	Tema...	Contrapunto 1....	Contrapunto 2....	Voz libre
		Tema....	Contrapunto 1....	Contrapunto 2
			Tema....	Contrapunto 1
				Tema....

En Haydn, por el contrario, el nivel de ocupación se mantiene sin cambios en la tercera entrada.

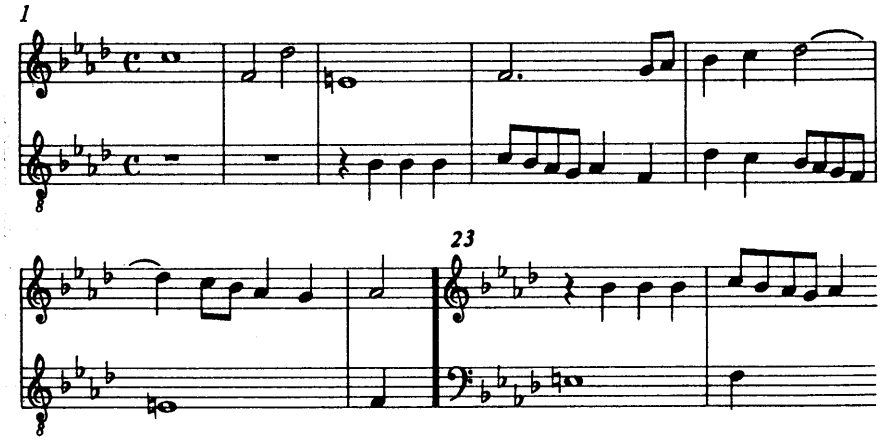
Número de voces:	2	3	3	4
	Tema...	Contrapunto 1....	Contrapunto 2....	Voz libre
		Tema....	Contrapunto 1....	Contrapunto 2
	Contrapunto 1....	Contrapunto 2....	Tema....	Contrapunto 1
				Tema....

Si omitiésemos las notas entre corchetes resultaría una fuga barroca:

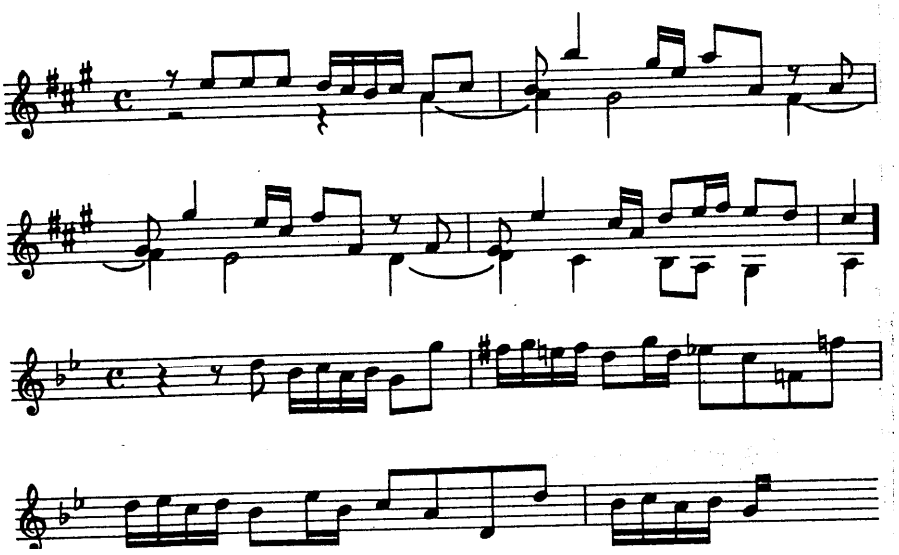


Probablemente, Bach hubiese censurado el que al comienzo del tercer compás se suba la disonancia de segunda hacia el unísono. Por lo demás, la composición se acerca bastante a la práctica de Bach (si se compara con lo alejados que quedan, en general, los lenguajes de Haydn y de Bach). La fuga del op. 20, núm. 5, parece aún más bachiana. El tema complementaría magníficamente los que doy de Bach, en la página 78 de mi *Armonía,* comprobantes del estereotipo barroco de elaboración de temas en modo menor. Sólo que Bach no hubiese aceptado el giro del tercero al cuarto compás en un lugar tan expuesto. En el cruce de voces se producen necesariamente quintas ocultas-explícitas, que no estaban bien vistas. Por el

contrario, el movimiento complementario de tema y contrapunto resulta otra vez muy bachiano:



El tema de la fuga del op. 20, núm. 6 (i el contrapunto aparece ya en el primer compás!), se ideó, asimismo, con un dejo bachiano;, son características las progresiones descendentes del tema. A efectos de comparación, ofrecemos aquí el tema de la fuga para órgano en sol menor, de Bach:

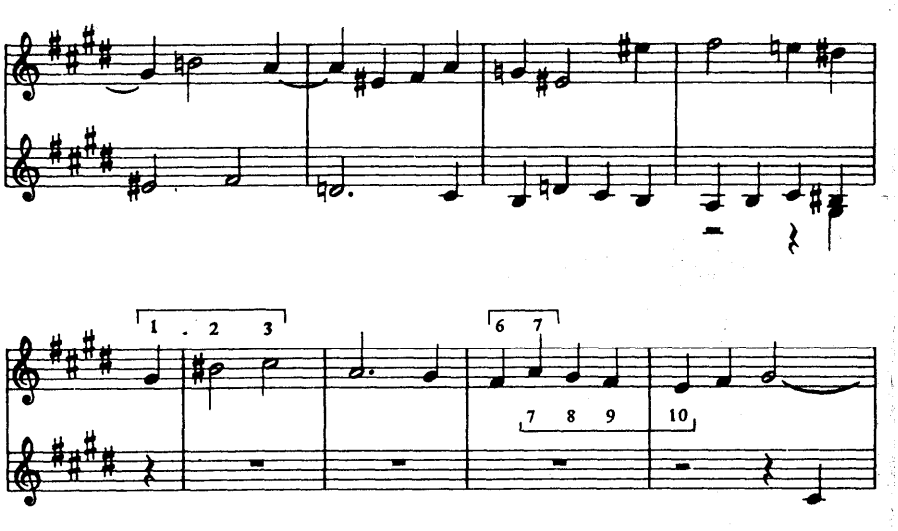


También las fugas del último Beethoven son música para voces; no están libres, por tanto, de evocaciones de la polifonía de Bach (porque las demás, es decir, las polifonías anteriores, como por ejemplo la de Josquin, no tenían ningún papel en la conciencia de los clásicos). Sin embargo, el que estas fugas no tengan casi nada que ver con la música de Bach, el que, además, s alejamiento del arte fugas de Haydn sea bastante grande, son cuestiones que dan origen en la *constitución formal* de estas composiciones. En la fuga de Bach (e incluso en la de Haydn) el tema se mantiene como factor de orden hasta alcanzar el último compás. En cada una de las múltiples apariciones del tema se confirma tema se había sido

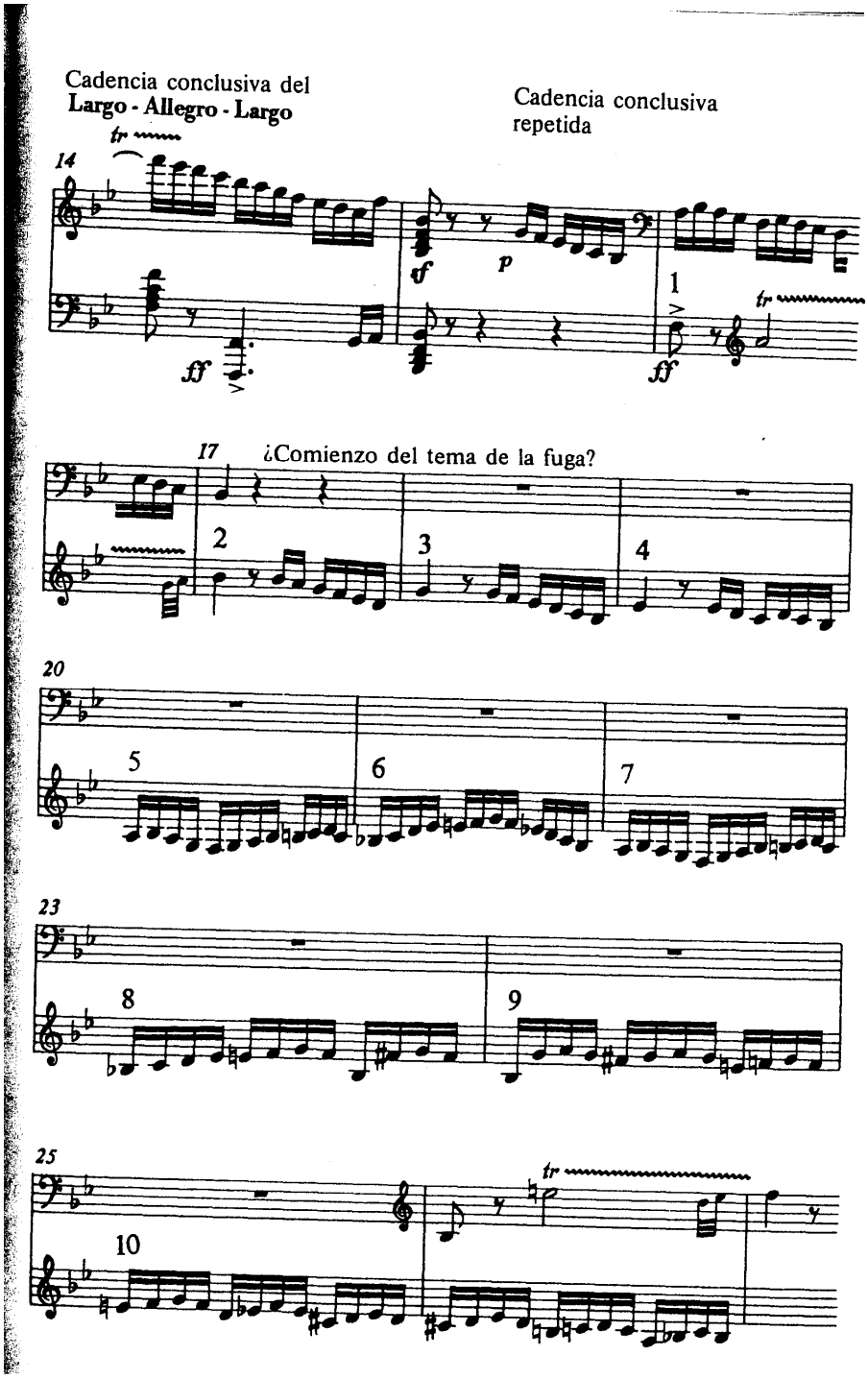
cabo, en la exposición. Entre las entradas del tema se lleva a cabo, en episodios una interpretación del material motívico del tema y de los contrapuntos -muchas veces en fragmentos a un número reducido de voces, es decir, en secciones de importancia menor-.... El término *episodio* es acertado. Estos pasajes nunca alcanzan a ser cosa principal, quedan siempre en jugueteo y se localizan siempre eentre lo importante. Las progresiones, como modelo de una «música en curso libre», desempeñan el papel decisivo, y en muchas fugas de Bach varios episodios hacen exactamente el mismo juego. Justo esto es lo que ya no concierne a las fugas de Beethoven. Beethoven no acepta ya el tono de conversación grato y relajado del episodio. Sus fugas son graves, esforzadas, concentradas en cada compás, que saca siempre a relucir información nueva que el oyente no debe dejar de percibir. El antiguo «en medio de» alcanza el mismo rango que el antiguo asunto principal, la exposición del tema. Pero cuando aquello se convierte en importante, cosa que sucede con los elementos del tema que evolucionan hacia un objetivo en ese fragmento, en el que el tema ya no suena íntegro, ello tiene necesariamente unas consecuencias formales. El tema no puede seguir presentándose una y otra vez como si en el entretanto no hubiese sucedido nada. La consecuencia lógica de esto es que el número de apariciones íntegras del tema es extraordinariamente pequeño y que estas apariciones se hacen cada vez más raras en, el transcurso de la pieza. Las fugas de Beethoven tampoco finalizan con unas últimas apariciones del tema que repiten la situación inicial a modo de reexposición y que son prueba de la indiscutible predominancia de aquél; bien al contrario, el desarrollo del material ha dejado atrás este punto desde hace un buen rato: está olvidado. Las fugas de Beethoven ya no dan vueltas en torno a una sola idea, sino que son vías de especulación, caminos llenos de acontecimientos y de decisiones que apuntan a un nuevo objetivo. Es este el motivo por el que tampoco nos apetece utilizar, para las vías especulativas de la fuga beethoveniana, el término *desarrollo,* tomado de la sonata, pues al desarrollo de la sonata le sigue una reexposición, mientras que las fugas de Beethoven son hostiles a la reexposición. Comienzan con un tema y lo llevan adelante rumbo a su propia liquidación final. Es la *música de la desintegración progresiva.* En este sentido, podemos referirnos a esta música como anticipación de la música del siglo XX.

El primer movimiento del Cuarteto de cuerda en do# menor, op. 131, si se juzga tras los 16 primeros compases, está en la línea de la fuga de Bach. Hay un tema de cuatro compases y cada entrada sigue a la anterior sin compases de modulación retrospectiva. Sólo es inusual la serie armónica t s t s. El final de la exposición queda en el compás 16. Sin embargo, en los siguientes 105 compases del movimiento hallamos aún otras cuatro entradas: 1.er violín, así como viola, compases 63-67, y 1.e[1] violín y violonchelo, entre los compases 93 y 107. Bien es verdad que en el

movimiento no hay ningún compás en el que no se desarrollen células motívicas del tema. No obstante, el descollante motivo de las notas 1-3 sólo desempeña un papel secundario, y la tercera (notas 6-7) uno intermedio. Es el tramo por segundas descendentes de las notas 7-10, es decir, el elemento anónimo del tema, el que menos explícitamente manifiesta su origen, sobre todo cuando aparece en movimiento por corcheas a partir del compás 55, el que se convierte en material central.



La fuga de la sonata *Hammerklavier,* op. 106, se aleja desde el principio de la tradición de Bach. Después de un giro cadencial D-T de dos compases, que se repite, la mano derecha guarda silencio. ¿No debería uno suponer que sólo ahora, en el pasaje a una voz de la mano izquierda, comienza un tema de fuga? Pero es al continuar cuando queda de manifiesto hasta qué punto yerra uno si se plantea así las cosas, ¡porque es el segundo grupo cadencial de dos compases el que se revela como cabeza del tema! El final resulta tan poco claro como el comienzo, porque ¿cuánto dura el tema? Después de diez compases sigue la segunda entrada, y reza una ley fundamental de la fuga de Bach que un tema de fuga acaba cuando da comienzo la segunda entrada.



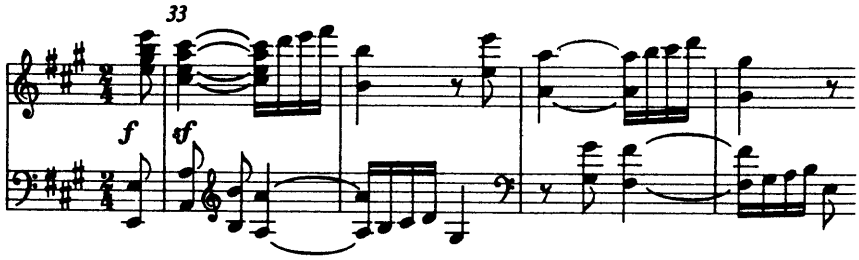
Sin embargo, en esta fuga nunca se mantienen los diez compases del tema; muy raramente se llega a siete, en la mayor parte de los casos sólo se dan seis y, con frecuencia, también cinco o incluso apenas tres y medio. El tema (en su versión acortada a seis com$_a$, pases) se presenta además en inversión e incluso en retrogradación; (= comenzando por la última nota y, por tanto, yendo hacia atrás, precisamente en la mano izquierda, desde el compás 152); a partir del compás 294 se reúnen, asimismo, inversión (cinco compases) y tema (seis compases) en un estrecho. Es decir, que se movilizan todos los recursos del arte del contrapunto. Es precisamente un

tema que se dispersa de este modo en un mecanismo motriz sin contornos, y cuyos compases 8-10 ningún oyente es capaz de memorizar, el que demuestra ser la base ideal para el planteamiento compositivo de Beethoven. Si un tema no se presenta al principio como forma íntegra, sino como *reserva de material que se despliega con fluidez,* no cabe entender la toma posterior de partes de ese material como destrucción del tema. En un tema que ya no es un tema no tenemos por qué hablar, como todavía hicimos anteriormente con el op. 131, de «disolución». Aquí no se destroza nada; aquí sólo se construye. Y la escucha puede concentrarse en la plenitud impresionante de los nuevos acontecimientos que se producen en la construcción, de cada pasaje al siguiente.

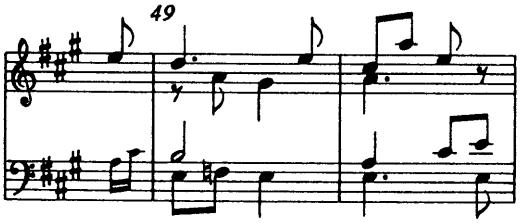
Sólo entenderemos lo que sucede realmente si 'consideramos lo que precede a estos «temas de fuga» de Beethoven. Donde más' claramente se percibe esto es, quizá, en la Sonata para piano en La mayor, op. 101. Sólo el segundo movimiento, Vivace alla Marcia, con su esquema constructivo Scherzo-Trio-Scherzo, se corresponde con una forma musical común que deja escuchar un principio, una parte media y un final. El primer movimiento, un Allegretto que hay que tocar «con el más íntimo sentimiento», no comienza, sino` que pretende llevar a su fin, en los primeros compases, una música anterior que no se oye (y que hay que imaginar comenzando en La mayor). Llega a ser audible con la dominante del compás 1 en un posterior estadio de desarrollo. Una evocadora melodía se disuelve y alcanza su paz en Mi mayor, tras múltiples conclusiones, equívocas y a medias, que se alargan e introducen digresiones varias. Sólo al final del movimiento se percata uno de que Mi mayor es la dominante que confirma finalmente La mayor, y no un centro tonal. Los modelos formales conocidos no dan resultado, con todo derecho, en el tercero y principal movimiento de la sonata, de 361 compases. Introducción-Adagio, cita evocadora del primer movimiento,

Allegro y Fuga constituirían una denominación provisional de las cuatro secciones que habría que rechazar muy pronto. Porque también este Adagio, que empieza a la dominante, oculta su principio; deja oír tan sólo el final en disolución de un canto anterior que ni siquiera coloca la tonalidad de la menor en tiempo fuerte, que conduce muy pronto a la tonalidad relativa de Do mayor y que, al final, queda en suspenso en un acorde de Mi mayor; de manera que la cita del primer movimiento que le sigue, la cual flota en la dominante durante ocho compases, sobre Mi, parece una continuación natural, y de ningún modo la inclusión de una cita de otro movimiento. Así de similares en gesto son ambas músicas de despedida. Vía libre hacia un Allegro cuyo principio sólo puede escucharse con asombro, por no decir con protestas. No hay el menor signo de una idea principal, importante, que merezca ser escuchada o que, al menos, se

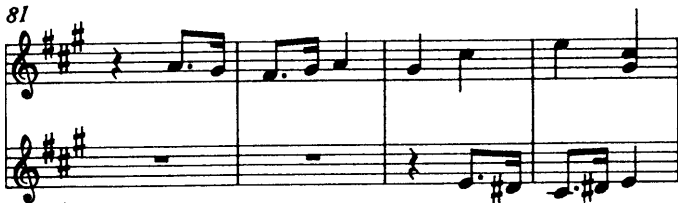
formule hasta el final. Es obvio que se ha omitido toda una parte más rápida y se escucha ya la stretta, que, en una apretada marcha progresiva por grados conjuntos descendentes, utiliza lo que parece material temático extraído de un tema que no ha llegado a los oídos de quien escucha:



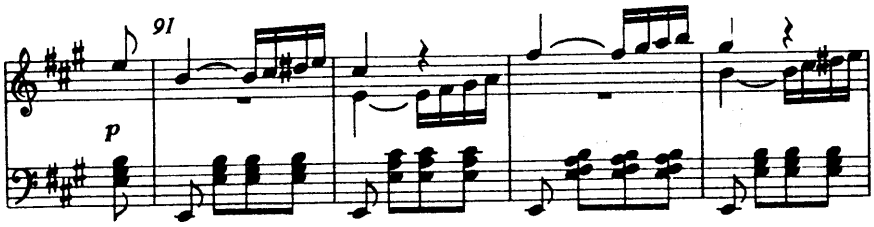
Pocos compases después, el esquema progresivo acredita su eficacia en el contrapunto doble, con voces intercambiadas. Entonces, el curso descendente por grados conjuntos se reduce aún más a sus notas estructurales, cosa típica de una stretta:



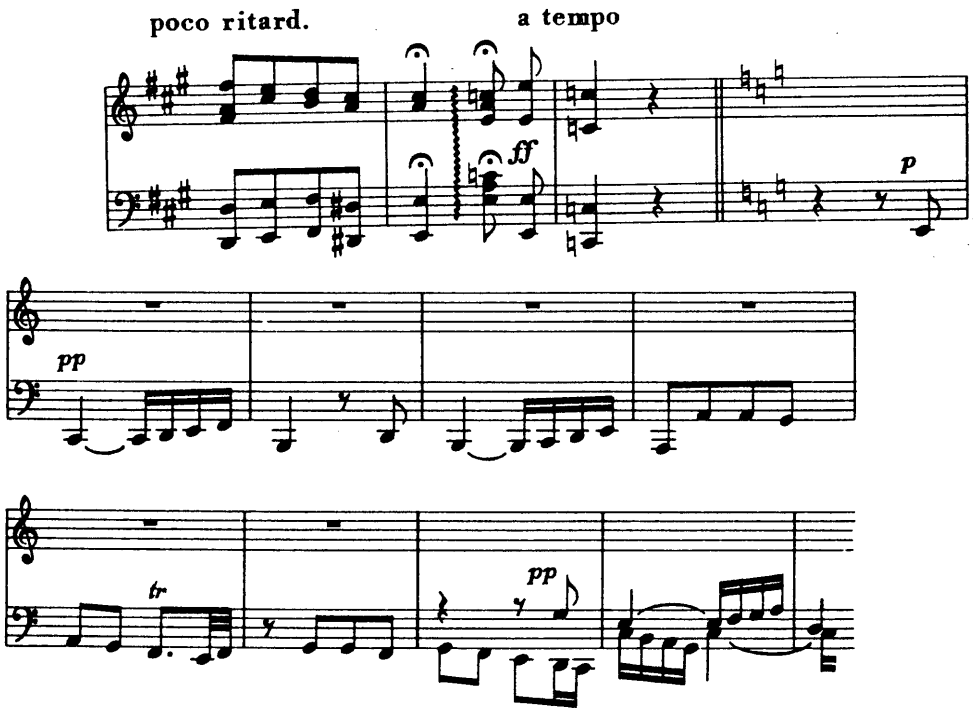
Sigue muy cerca la elaboración de un motivo anacrúsico y una serie en segundas con semicorcheas. Y después, una segunda idea que se roza por unos momentos y queda olvidada después de ocho compases:



En la parte conclusiva aparece de nuevo, cierto que sólo alusivamente, la conducción apretada de la idea de la stretta, esta vez a la distancia de un compás completo:



Tampoco ahora se encuentra la tónica hacia la que se navega, el acorde cadencial de cuarta y sexta se extravía tras la menor y el final queda suspendido con una caída de tercera presentada al unísono. Así parece dar comienzo, con las mismas notas, una fuga cuyo tema creemos conocer, aunque nunca lo hayamos escuchado completo:



Las cuatro entradas de la exposición, según la sucesión t -> Rt, Rt - s, s - t, t - Rt, que se abre en lo tonal de manera inusualmente amplia (cada entrada del tema modula a la siguiente estación), presentan, con todo, las únicas formulaciones completas del tema. La siguiente entrada se desvía ya después de cuatro compases y todas las demás permanecen fieles al tema durante sólo dos, máximo tres compases, por lo que no son tema, sino motivo parcial, tal como lo emplea la fuga en los episodios. Continúa el tratamiento libre (no sujeto a las reglas de la fuga), pero denso, del motivo del Allegro precedente y se recoge también la segunda idea de éste.

Se hace clara la estrecha relación entre los movimientos de la sonata, su interdependencia y, sobre todo, esto otro: sería erróneo interpretar la parte a una voz del compás 123 como «inicio de una fuga»; no hay fuga que valga -¡y menos aún principio alguno! En las vías de especulación, que ya habían sido introducidas motívicamente, se encuentra por una vez, y durante un breve lapso de tiempo, una idea formulada íntegramente, pero la pieza retrocede con rapidez hacia la franqueza de los pensamientos en plena evolución. Lo que llamamos normalmente exposiciones no es aquí punto de partida, sino estación intermedia de un *discurso intelectual abierto y en continua evolución.*

Ejercicio. Quien quiera llevar a cabo sus propios estudios sobre la forma polifónica abierta de Beethoven, que estudie el primer movimiento de la Sonata para violonchelo en Re mayor, op. 102, núm. 2.

He aquí unas preguntas que hay que tomar en consideración: 1.ª ¿Es el tema de la fuga el comienzo? 2.a La exposición se halla ya en el estadio de excitación de un estrecho. ¿Cómo se provoca esta impresión y qué es lo

que resulta de ello para el movimiento en su conjunto? 3a Desde mi punto de vista hay varias posibles contestaciones a la pregunta «¿dónde acaba el tema?». 4.a ¿Son al menos las cuatro entradas de la exposición fieles al tema? 5a En el discurso posterior, ¿dónde aparece el tema completo y dónde sólo fragmentario? 6.a ¿Qué supone esto para la disposición formal del movimiento? 7a ¿Se utiliza también el tema en inversión? 8.a ¿Qué motivos parciales aparecen en el curso del trabajo motívico extremadamente denso del movimiento, en parte también en inversión y en parte modificados métricamente? 9.a ¿Hay compases que estén libres de referencias motívicas al material expuesto?

6 MATERIA DE INSTRUMENTO

6.1 ASPECTOS TEÓRICOS DE LA INTERPRETACIÓN EN EL CLASICISMO

Con el período clásico, la adhesión a la partitura se hace cada vez mayor. La improvisación que tan en boga había estado en el período barroco, desaparece dejando lugar a una nueva forma de interpretar en la que la interdependencia entre partitura e interpretación es patente. Desde Haydn hasta Beethoven, observamos una cada vez más evidente utilización de indicación destinadas a una correcta interpretación de la partitura. Este progresivo avance lo podemos observar incluso en el catálogo de obras de cada compositor.

La transición progresiva del estilo clavecinista al dinámico del fortepiano, influye notablemente en la forma de componer así como en la forma de interpretar. Las prescripciones dinámicas son cada vez más frecuentes aunque bien es cierto que obras publicadas casi simultáneamente no las contienen. No obstante el término "per il Clavicémbalo", va transformando su significado para convertirse en un término que indica que está designada para un instrumento de teclado. De esta forma se explica que obras con esta designación sobrepasan más y más la capacidad del clave, sobre todo a partir de 1766.

No obstante, la ausencia de indicaciones en muchas obras del período clásico, se explica ya que la mayoría de los compositores supervisaban sus interpretaciones y explicaban personalmente sus instrucciones, además, se esperaba que el instinto del músico descifrara la interpretación correcta de las partituras sin ayuda de signos o símbolos.

6.1.1 FRASEO

El término "fraseo" tiene un doble significado:

a) articulación, la dicción de la música

b) el proceso de demarcación y organización de partes estructuradas en la música, la dicción de la frase musical

El fraseo es un rasgo común al habla y a la música: tiene el mismo fin tanto en el lenguaje de las palabras como en el de los sonidos. Lo que se podría denominar articulación en la música es equivalente a la dicción en el habla.

Musicalmente hablando el fraseo es uno de los pilares en lo que se sustenta una buena interpretación y a la vez es una de las carencias que con más frecuencia, manifiesta el estudiante.

Uno de los primeros documentos en los que se habla de la alta importancia del fraseo es *Clavierschule* (1789) de D. C. Türk, en el que se muestra la analogía entre el lenguaje de las palabras y el de los sonidos:

Perdió su vida no, sólo su propiedad.

Perdió su vida, no sólo su propiedad.

Turk llega a la conclusión de que el mismo peligro que puede significar un mal fraseo para el significado de una frase, lo puede tener también la interpretación de la música.

6.1.2 LA DINÁMICA

Toda buena interpretación ha de apoyarse en la dinámica para conseguir expresar con acierto los sentimientos, sensaciones y vivencias que se encuentran en una obra musical. Las dinámicas de una obra derivan de la expresión natural del hombre, de la misma manera que nos expresamos en la vida misma, la felicidad, el éxtasis, la tristeza, la lamentación, la indignación, el miedo, el dolor, la calma tienen su correspondencia en una determinada dinámica que puede variar según el contexto musical.

Los cambios dinámicos constituyen casi con certeza una parte de la interpretación desde mucho antes a la aparición del pianoforte, pero al igual que otro tipo de indicaciones, sólo comenzaron a escribirse con cierta regularidad en el s. XVII. En el ámbito de la música para teclado, empezamos a ver una utilización clara a partir de la Sonata nº 20 de Haydn cuyo autógrafo original se conserva y nos indica que es una indicación originaria del autor.

Leopold Mozart, en su *Escuela de violín*, afirma: "En la interpretación uno debe intentar encontrar los afectos y expresarlos correctamente, tal y como el compositor quería que se utilizaran. Uno debe ser capaz de alternar lo débil con lo fuerte, aun cuando no se den las indicaciones, y colocarlos en sus lugares correctos". Quanta en su *Vesuch*, dice: "no es de ninguna manera suficiente hacer el forte y el piano donde se indiquen. Todo acompañante debe conocer el arte de emplear estas dinámicas, incluso donde no se indican". Sulzer, en su *General Theory of the Fine Arts*, nos ofrece la siguiente información: "Los signos *f* y *p*, que indicon lo fuerte y lo débil, no son suficientes. A menudo se colocan sólo para prevenir grandes errores. Si realmente tuvieran que ser suficientes, sería necesario colocarlos bajo cada una de las notas".

El esclarecimiento dinámico de la dinámica es un reto que debe afrontar el intérprete. La sagacidad, la armonía, la forma, el conocimiento de la historia, de la estética, la opinión de los personajes de la época nos proporciona pistas para una interpretación coherente, acorde con los cánones de la época y expresiva. No obstante, se trató de establecer una serie de normas para ayudar a planificar dinámicamente una obra. Carl Philip Enmanuel Bach afirma que toda nota extraña a la tonalidad puede muy bien conllevar un *forte*, sin importar que se porduzca como consonancia o como disonancia. Quanz distingue entre tres tipos de disonancia, que deberán ser ejecutadas *mezzoforte, fote y fortísimo,* respectivamente.

6.1.3 EL TEMPO

El Pulso es un elemento básico a la hora de obtener una interpretación coherente y un factor que nos ayuda a no perder la unidad de la obra. Desde el punto de vista compositivo, la unidad se manifiesta en una utilización de armonía, melodía, ritmo y timbre coherente, el intérprete tiene en un pulso estable, una de sus mejores armas para que la obra no pierda la unidad.

No obstante, a pesar de la importancia de la importancia de la unidad en una obra, es también ciertamente importante que la unidad alcance un difícil equilibrio con la variedad, puesto que si malo es una interpretación con excesivos cambios de tempo, también puede llegar a no ser correcto un rígido mantenimiento del pulso.

Es un tema muy debatido hasta qué punto se producían modificaciones del tempo en la interpretación del s. XVIII. El término "modificación del tempo" como tal se ha utilizado desde la época de Wagner, pero lo que el término implica era ya puesto en práctica desde el Renacimiento.

La interpretación instrumental en sus orígenes, tiene pocas oportunidades de variación del tempo puesto que el intérprete estaba relegado sólo a pequeñas formas de danza, pero con la evolución de la música instrumental y con el desarrollo de música a partir de evolución de modelos vocales entre otros muchos factores no menos importantes, hace necesario ciertas variaciones en el pulso. Según Leopold Mozart: la melodía debe hacerse cantabile, indicación normalmente asociada a la interpretación vocal, que aparece ahora en la ejecución instrumental.

En este sentido, se nos ha legado de varios preceptos entre los que cabe destacar este de Quanz: "Cuando una composición (especialmente una rápida) se repite (por ejemplo, un allegro de un concerto o de una sinfonía), debe ser algo más rápido la segunda vez, para no dormir a los oyentes. Con esta modificación del tempo toda la ejecución cobra un nuevo aspecto: al oyente se le refresca y su atención se reaviva." Estas ideas no están de acuerdo con la visión actual; llevarlas a cabo supondría romper la unidad de la obra. Por lo tanto se hace necesario retomar el pulso en cada repetición aunque se utilicen otra serie de recursos para no aburrir por falta de variedad.

Carl Philipp Emmanuel Bach, nos proporciona también su solución al respecto, insiste en que las notas y los silencios (excluyendo *fermatas* y *cadenzas*) deben ser tocadas estrictamente de acuerdo con el movimiento general, de otra forma la lectura se haría liosa. Pero también considera que uno puede cometer… "las más bellas faltas contra la medida con una buena intención". Estas faltas, son lo que se denomina *tempo rubato*.

Leopold Mozart opina lo siguiente sobre la variación del tempo: "*Mejor puedo mostrar que decir lo que el tiempo sustraído pueda ser"*, lo cual evidencia la difícil tarea de establecer normas para modificar el pulso, no obstante fruto del análisis de la Correspondencia de Mozart, se desprende que Mozart tocaba rubato, un descubrimiento de gran importancia, ya que la mayoría de los intérpretes evitan el rubato en Mozart. Además nos lega su propia forma de rubatear: "la mano izquierda no sabe nada sobre ello". Por lo tanto la función de la mano izquierda es la de suministrar un acompañamiento estrictamente a tempo. Es la función de la mano derecha tocar un *expresivo* independiente, llevando la melodía como lo haría un cantante.

Czerny alumno de Beethoven dice con respecto al tempo: "*Toda composición debe ser tocada en el tempo prescrito por el compositor y a él debe ceñirse el ejecutante, a pesar de que, no obstante, en casi toda línea exiten ciertas notas y pasajes en donde es necesario un pequeño retardando o acelerando, para con ello embellecer la lectura y aumentar el interés".*

El intérprete de Beethoven debe encontrar su posición entre los dos textos de rígida objetividad y libertad sin garantías. Si nos fiamos de los documentos citados, entonces debe reducir el *rubato* a lo mínimo necesario. Mas, siendo esta condición bastante relativa, ningún intérprete se podrá sentir seguro a menos que tenga algún material más tangible como guía.

A pesar de la dificultad de establecer unas reglas para las variaciones de pulso, Czerny se atrevió a enumerar los casos en los que se hace un rallentando:

- A la vuelta del tema principal.
- Cuando una frase debe separarse de la melodía.
- Sobre notas largas muy acentuadas.
- En la transición a una velocidad diferente.
- Tras un calderón.
- En el diminuendo de un pasaje rápido y vivo.
- Cuando las notas ornamentales no pueden ser tocadas *a tempo giusto.*
- En un crescendo bien marcado que sirva para introducir o terminar un pasaje importante.
- En pasajes en los que el compositor o el interpretad rienda suelta a su imaginación.
- Cuando el compositor indica el pasaje como expresivo.
- Al final de un trío o cadencia.

En cuanto a la indicación expresa del término de *rubato*, hemos de advertir que fue introducido por Chopin aunque hay pasajes beethovenianos en los que se sugiere su utilización a través de otras indicaciones. Tal es el caso del primer movimiento de la Sonata op. 101 en la que aparece la indicación *molto expresivo.*

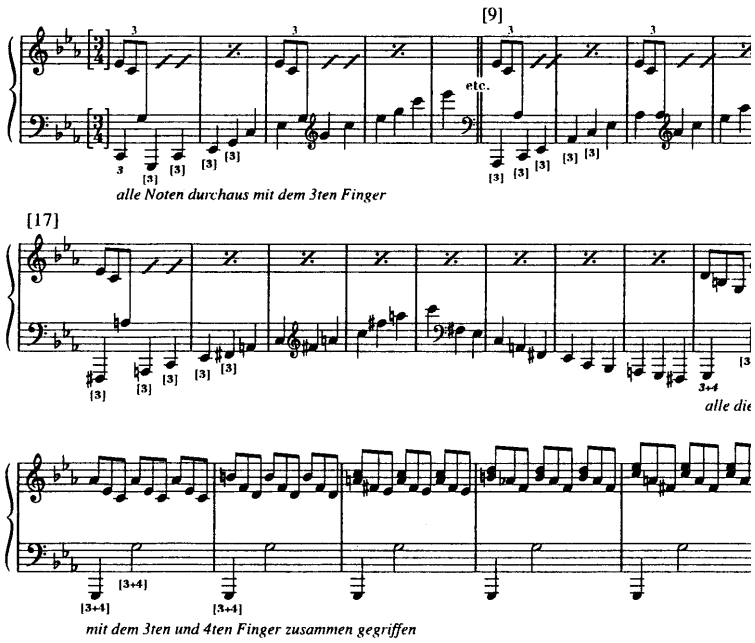
6.2 LA TÉCNICA EN EL PERÍODO CLÁSICO.

Movimientos bruscos, una inaudita y a menudo desenfrenada fuerza expresiva, la búsqueda de un elevado volumen sonoro y un frecuente descuido de los detalles: los testimonios de quienes vieron tocar a Beethoven inciden con sorprendente asiduidad en estas características. Debía de tratarse de una técnica realmente impactante, ya que nadie permanecía indiferente ante sus exhibiciones. Pese a ello, Beethoven nunca

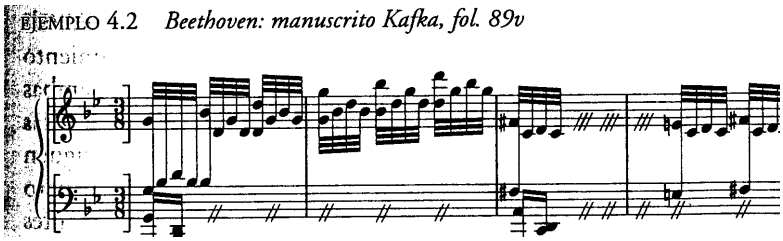
fue un pianista profesional en el sentido moderno; tocó poco, y sólo durante un breve período de su vida. En-atendió que la actividad concertística era una óptima forma de publicidad personal, pero permaneció, durante toda su vida, totalmente concentrado en *su* labor creadora, sin dedicar a la práctica del instrumento ni el tiempo ni el cuidado suficientes. No obstante, el papel de Beethoven en la evolución de la técnica pianística es decisivo, y no sólo por la importancia de sus obras, sino porque tras ellas se esconden innovaciones técnicas destinadas a dejar una huella imborrable en las costumbres futuras.

Esta personal relación con el instrumento se fraguó en los años de su juventud, los años que precedieron el inicio de su formidable catálogo compositivo. Sus dedos se formaron sobre el órgano y el clavicordio, bajo la guía de un maestro —Christian Gottlob Neefe— poco interesado en la técnica instrumental y atento, en cambio, a un correcto aprendizaje del bajo continuo, por lo que Beethoven creció, desde el principio, como músico completo más que como pianista especializado. Así le presentó en 1783 el *Cramers Magazine,* al hacer público su prometedor talento, destacando que su «habilidad» y su «energía» como intérprete se habían formado esencialmente estudiando los Preludios *y* Fugas de *El clave bien temperado.* Madurar con la música de Johann Sebastian Bach encima del atril no era algo muy usual a finales del siglo XVIII; el mismísimo Mozart llegaría a percibir la auténtica magnitud de la figura de Bach sólo a partir de los 25 años, gracias a las ejecuciones públicas que se realizaban en casa del barón van Swieten. Que Bach fuera el pilar de la educación de un niño era un hecho excepcional, que permitía contactar des-de el principio con la tradición contrapuntística y, al mismo tiempo, estimulaba un tipo de declamación y un estilo «ligado» que rompían con los moldes entonces de moda.

EJEMPLO 4.1 *Beethoven: manuscrito Kafka, fol. 139v*



Tras dejar Bonn por primera vez en 1787, Beethoven abandonó definitivamente su ciudad natal en 1792, instalándose en una Viena ya huérfana de Mozart, pero en la que todavía estaban en activo Haydn, Albrechtsberger y Salieri. Impaciente por abrirse camino, Beethoven entabló durante cierto tiempo relaciones didácticas con estos últimos, aunque en ningún momento se mostró interesado en recibir clases de piano. Sin embargo, si el joven alemán no tardó en afirmarse en el difícil ambiente musical vienés fue precisamente debido a su habilidad como pianista e improvisador: una actividad bien documentada y que causaba gran impresión. Entre los testimonios de quienes le oyeron entonces destaca el de Carl Ludwig Junker, que relacionó, ya en 1791, el altísimo nivel del pianismo de Beethoven con el descubrimiento de una «manera de tratar el instrumento totalmente diferente de cualquier otra» [2]. Por otra parte, comparados con el catálogo pianístico beethoveniano; este y otros testimonios análogos no pueden dejar de sorprender, porque hacia 1791 aún no había nacido ni una sola de sus inmortales obras pianísticas. Lo que Beethoven estaba escribiendo (piezas tan inconsistentes como la Sonatina en Fa mayor WoO 50 o el pequeño díptico *Lustig-Traurig* WoO 54) no nos dice nada acerca de esta «diversa manera de tratar el instrumento». El genio de Bonn no se daba a conocer con estas obras de compromiso, sino con sus improvisaciones: un universo sonoro irrepetible, perdido para siempre y que ninguna partitura será capaz jamás de devolvernos.



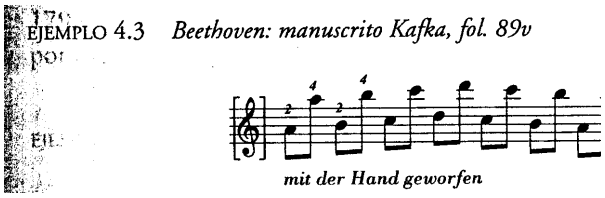
Beethoven improvisaba y, mientras tanto, experimentaba, sondeando los límites y las posibilidades del teclado de entonces. Era una búsqueda que trascendía los límites de la escritura pianística, presentándose como una verdadera aventura técnica, ya que, para buscar nuevos movimientos, Beethoven amaba ponerse a prueba y transformarse en una especie de «conejillo de Indias» de sus propios experimentos pianísticos. Sus cuadernos de apuntes y sus manuscritos juveniles contienen una sorprendente cantidad de breves fragmentos que ilustran este complicado camino. Algunos de estos bocetos parecen el intento de investigar diversas soluciones para un determinado pasaje o practicar determinadas fórmulas de cara a una improvisación. Otras veces se trata de genéricas experimentaciones acerca de las posibilidades del instrumento y del instrumentista, casi tanteando sus respectivos recursos. En cualquier caso, estamos ante un fenómeno único en la historia de los instrumentos de teclado: estos fragmentos deben ser considerados como auténticos «ejercicios técnicos» y constituyen una ocasión extraordinaria para que los pianistas de hoy podamos seguir los pasos de Beethoven en busca de esa técnica tan personal.

6.2.1 EL MANUSCRITO KAFKA Y LOS «EJERCICIOS TÉCNICOS»

La fuente más importante para conocer los experimentos técnicos del joven Beethoven es, sin duda, el llamado manuscrito Kafka, conservado hoy en el British Museum de Londres: un imponente testimonio formado por cientos de páginas de apuntes que incluyen casi todos los ejercicios técnicos más importantes. Pero para comprender el auténtico alcance de los descubrimientos beethovenianos es indispensable también la comparación con otros textos parecidos, *y* en especial con el manuscrito Kessler (propiedad de la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena), con el imponente manuscrito Wielhorsky (conservado en el Museo Glinka de Moscú) y con algunos de los numerosos esbozos recogidos por Gustav Nottebohm a finales del siglo XIX.

En todos estos textos destaca, en primer lugar, la voluntad de profundizar en aquellos movimientos que más se alejaban de la técnica digital que Beethoven había heredado de la tradición clavicordística y organística alemana. Decenas de ejemplos parecen estar animados por esa inquietud, y en algunos de ellos se trata de algo más que una simple

suposición. Según explica el propio compositor, en el asombroso ej. 4.1 todas las notas de la mano izquierda deben realizarse "con el 3•" dedo" e incluso con el empleo simultáneo del 3.0 y 4º en los últimos siete compases.

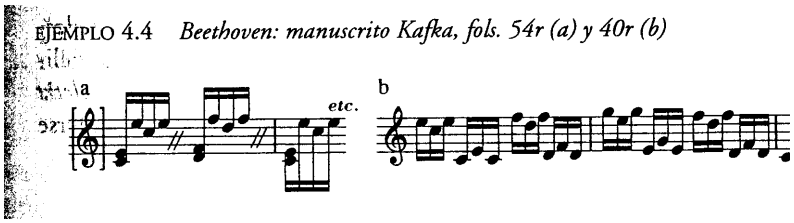


Este es, probablemente, el caso más significativo entre aquellos que explotan insólitas digitaciones en busca de un nuevo tipo de ataque. La realización k todos estos arpegios con el mismo dedo y, sobre todo, el acoplamiento de los dedos 3.º y 4.° en la sección conclusiva no tienen otro sentido que el de buscar un ataque que prescinda del tradicional movimiento del dedo. Semejante escritura comporta inevitablemente un auténtico movimiento del brazo aunque, si pensamos en la fecha de composición de estas líneas (1793-principios de 1794), resulta realmente sorprendente que Beethoven buscara en un instrumento de tipo mozartiano las prestaciones de un piano tardorromántico.

Precisamente aquí reside la «utopía» de estos ejercicios técnicos. Con el paso de los años, el uso del peso y la actividad del brazo se harán cada vez más explícitos, pero son los fragmentos más tempranos los que mejor delatan la emoción de Beethoven ante el descubrimiento de estas nuevas opciones. Una y otra vez, la acción del dedo pasa a segundo plano frente a un movimiento que afecta a toda la mano; de ahí el interés por esas octavas que, mientras tanto, estaban interesando a Clementi y que atraen a Beethoven desde el primer momento. Octavas «en todas las tonalidades» y «lo más rápido posible» se encuentran mencionadas en un fragmento aislado (1790-1792) citado por Nottebohm en su *Beethoveniana* [5], mientras que combinaciones de octavas *y* acordes como la siguiente se repiten, una *y* otra vez, en el manuscrito Kafka:

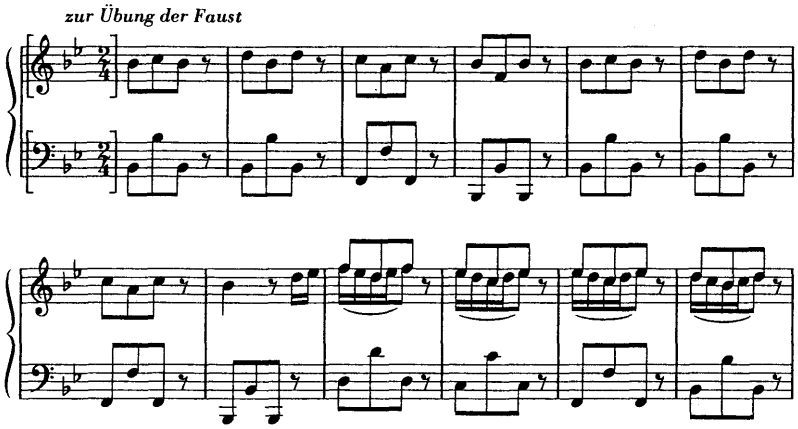
Beethoven parece intuir perfectamente el potencial de esos movimientos laterales y de rotación que dominarán la técnica romántica. Los dos fragmentos del ejemplo 4.4, de hecho, resultarían extremadamente complicados con una técnica de tipo tradicional; por el contrario, si el brazo no se limita a «llevar los dedos al sitio» y participa activamente en el ataque de la primera nota de cada grupo, la situación cambia por completo, favoreciendo la relajación de la mano durante el salto, al tiempo que ambos pasajes reciben la oportuna acentuación.

EJEMPLO 4.4 *Beethoven: manuscrito Kafka, fols. 54r (a) y 40r (b)*



De todas las indicaciones manuales contenidas en estos ejercicios técnicos, la más explícita es también la más ambigua. *Zur Ubung der Faust,* nos dice el compositor a propósito del siguiente pasaje (ej. 4.5), es decir, literal-mente, «para ejercitar el puño». Pero, ¿a qué se refiere? ¿A un movimiento vertical de la mano? ¿A una verdadera rotación de muñeca? ¿Quizás a ambas cosas a la vez? Y en la continuación del ejercicio, ¿también debemos tocar las semicorcheas con el movimiento de toda la mano? Estas preguntas siguen hoy en día abiertas y seguramente nunca encontrarán una respuesta; pero animan a buscar, demostrando que, a veces, las dudas son más estimulantes que las certezas. De cualquier modo, se trata de un caso insólito, porque éste es el principio de una pieza más elaborada que las anteriores, formada por una serie de siete variaciones inacabadas que son el intento más coherente, por parte de Beethoven, de redactar un verdadero «estudio» y no un simple ejercicio técnico.

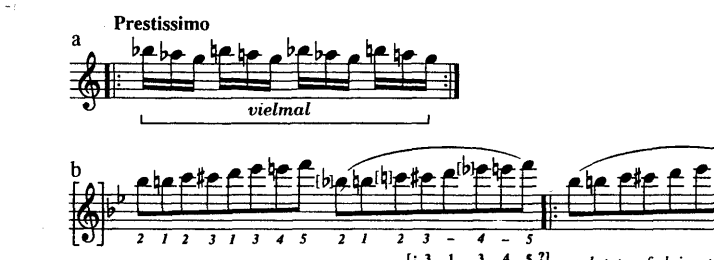
EJEMPLO 4.5 *Beethoven: manuscrito Kafka, fol. 153r*



No menos interesantes son los ejercicios dedicados al movimiento del dedo. La curiosa sucesión de tresillos del ej. 4.6a estimula una faceta insólita pero importantísima de la técnica digital: la distensión y contracción del dedo a la altura de la segunda articulación. Se trata de un único compás destinado a ser repetido muchas veces *(vielmal),* análogo, en este sentido, al delicado cromatismo del posterior ej. 4.66. «Hasta lo más piano posible» *(zuletzt aufs leiseste),* escribe Beethoven a propósito de esta figura que parece perderse en el silencio:La aparente simplicidad de estas fórmulas no nos debe engañar. Todo está calculado con extrema precisión, y nada es casual, sobre todo en los ejercicios dedicados a la búsqueda de las

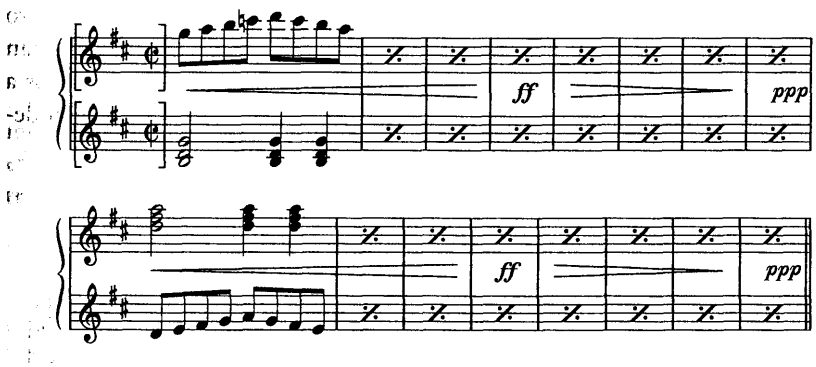
posibilidades coloristas del instrumento. En el siguiente fragmento, la dificultad consiste en dosificar adecuadamente el *crescendo y* el *diminuendo:* un problema que interesa a Beethoven ya a finales de 1793, cuando el método de Pleyel —con su célebre ejercicio— estaba aún por escribir [6].

EJEMPLO 4.6 *Beethoven: manuscrito Kafka, fols. 88r (a) y 39v (b)*



El interés por los matices condiciona también el estudio de las escalas, para las cuales, junto a combinaciones muy tradicionales (en movimiento paralelo y en movimiento contrario), encontramos todo tipo de fórmulas, des-de experimentos de coordinación hasta notas dobles, pasando por un pequeño estudio del color que evoca al mismísimo Debussy. Pero lo que más impresiona es el gusto por la velocidad, por el juego acrobático que preside pro-puestas a veces frenéticas:

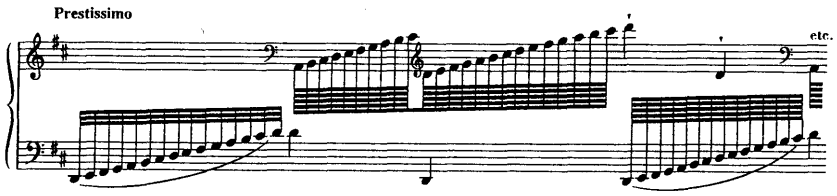
EJEMPLO 4.7 *Beethoven: manuscrito Kafka, fol. 51r*



Estas vertiginosas prestaciones y los sorprendentes juegos tímbricos que. comportan eran ingredientes esenciales de las ejecuciones públicas del joven Beethoven. No es de extrañar, pues, que en el manuscrito Kafka este tipo de experimentos se encuentren codo con codo con compases que parecen llegar directamente de una improvisación: fórmulas cadenciales, efectos de eco y arpegios de lo más diverso que evocan la caprichosa inventiva de un Carl Philipp Emanuel Bach. Pero, por encima de todo, estaba el gusto por el desafío y por la conquista de lo que parecía imposible de alcanzar. Por ello, junto a visionarias intuiciones y efectos sonoros

poderosamente nuevos, no faltan en estos ejercicios combinaciones impracticables, experimentos destinados a acabar en callejones sin salida y fragmentos como el siguiente, que siguen dejando boquiabiertos a más de dos siglos de distancia:

EJEMPLO 4.8 *Beethoven: manuscrito Kafka, fol. 88v*



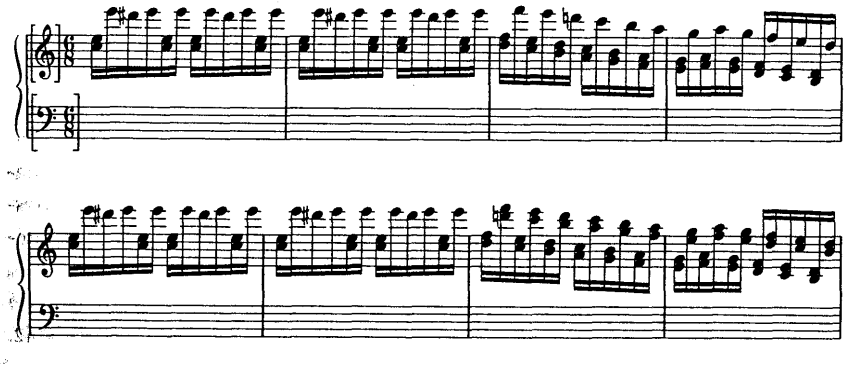
En 1793, una escritura como ésta era auténtica ciencia-ficción. No se halíarvisto nada parecido hasta el momento: esas notas dobles, en el ligero instru-mento de entonces, se presentan como un reto al límite de lo imposible. Yero es precisamente este constante duelo con el teclado lo que demuestra hasta qué punto Beethoven, desde el principio, se reveló como uno de los grandes protagonistas de la historia de la ejecución. *legato diferente*

Del pianismo de Beethoven nos hablan difusamente los escritos de los hombres de su entorno y, sobre todo, los de Carl Czerny, quien nos ha dejado tres, documentos de gran importancia: una autobiografía fechada en 1842, unas anécdotas sobre Beethoven redactadas en 1852 para el historiador Otto Jahn y, por último, los escritos que en aquel mismo año dirigió al editor londinense Robert Cocks para la publicación en su *Cocks' Musical Miscellany.* Se trata de textos tardíos, pero lúcidos, coherentes y llenos de detalles. Czerny recuerda:

Su comportamiento, al tocar, era magistralmente quieto, noble y bello, sin la más mínima mueca (sólo empezó a inclinarse hacia delante a medida que la sordera avanzaba); sus dedos eran muy poderosos, no eran largos y se habían ensanchado en las puntas, debido a tanto tocar. [...] Cuando enseñaba, ponía mucho énfasis en la correcta posición de los dedos'. Dedos fuertes, yemas anchas, mano cuadrada: lo ideal para un instrumento que con tanta facilidad producía una sonoridad seca e igualada. En efecto, sobre todo improvisando o leyendo a primera vista, Beethoven mostraba una habilidad extraordinaria:

Era sorprendente cómo leía rápidamente a primera vista cualquier composición (tanto manuscritos como grandes partituras) y lo bien que las tocaba. Bajo este aspecto era inigualable. Su ejecución era siempre clara, nítida y severa [...]. Tocaba magníficamente los oratorios de Händel, las óperas de Gluck [...] y las fugas de Sebastian Bach [8].

EJEMPLO 4.9 *Beethoven: manuscrito Kafka, fol. 40v*



A pesar de todas estas cualidades, las obras que el propio Beethoven iba creando necesitaban inevitablemente un estudio específico, algo que nunca atrajo especialmente al compositor de Bonn. Ya sea por falta de paciencia, por falta de tiempo o, más sencillamente, por falta de interés, el compositor parecía lucirse más improvisando que tocando sus propias obras, cuya ejecución resultaba a menudo descuidada e incorrecta [9]. Lo que parece fuera dé toda discusión es que la técnica de Beethoven no encontraba una adecuada respuesta en los instrumentos de su época:

Al igual que en su modo de componer, su manera de tocar se adelantaba a su época, y los pianos extremadamente secos e imperfectos de entonces (antes de 1810) a menudo no aguantaban su gigantesco estilo de ejecución. Es por este motivo por lo que el estilo puro y brillante de Hummel —perfectamente calculado para la moda de la época— resultaba más comprensible y más placentero para el gran público. No obstante, en pasajes lentos y sostenidos, la ejecución de Beethoven producía un efecto casi mágico en cada oyente y, por lo que sé, no ha sido jamás mejorada.

Si ya en su juventud Beethoven se caracterizaba por una ejecución poco «pulcra», las cosas empeoraron ulteriormente con el avance de la sordera. Nos bastarán las apasionadas palabras de Ludwig Rellstab, quien recuerda al compositor enseñándole el fortepiano Broadwood que le habían regalado.

«Es un bonito regalo», continuó, estirando las manos por encima del teclado, siempre sin dejar de mirarme. Luego, amablemente, tocó un acorde. Jamás nadie podrá herir mi alma con tanta desgracia, con un acento que desgarre tanto el corazón. Había tocado el acorde de Do mayor con la mano derecha, y un Si en el bajo, sin que sus ojos dejasen los míos; y para que pudiera apreciar el timbre suave del sonido del instrumento, repitió el falso acorde muchas veces y... ¡el músico más grande de la tierra no podía oír esa disonancia!"

En todo caso, no fue la sordera la que impidió a Beethoven una carrera concertística por la que jamás mostró especial interés. Tocó el

Concierto en Re menor de Mozart, estrenó sus primeros cuatro Conciertos y una gran par-te de su música de cámara, pero, en su conjunto, reservó a la práctica instrumental una parte insignificante de su vida: una porción incluso inferior al poco tiempo destinado a la enseñanza.

La escasa dedicación a la pedagogía explica por qué los contactos de larga duración con alguno de sus alumnos se cuentan con los dedos de una mano.

No por ello, sin embargo, hemos de olvidar el alcance de sus intuiciones peagógicas, tras las cuales —como acontece a menudo con los grandes genios— se esconde toda la novedad de su concepción del instrumento. No es e extrañar, por tanto, que Beethoven, entre los métodos publicados hasta entonces, no encontrara ninguno que se adaptase a sus exigencias. Sabemos que no apreciaba el método de Pleyel, cuya traducción alemana se hizo muy popular en los primeros años del siglo XIX, *y* nunca llegó a mencionar la *Wiener Pianoforte-Schule* de Friedrich Starke, en la que aparecen incluso obras suyas. Si al joven Czerny le había impuesto el antiguo texto de Carl Philipp Emanuel Bach, en sus últimos años acabó por decantarse —aunque sin demasiada convicción— por el método de Clementi, que, por lo menos, favorecía la asimilación de ese *legato* y de esas acentuaciones que le caracterizaban. En todo este proceso, Beethoven consideraba indispensable una precisa postura de la mano. Gerhard von Breuning recuerda que en su primer contacto con el viejo maestro, en 1826, éste le dijo:

«Toca algo para mí». Dado que no podía oír, fijó con gran atención mis manos: su posición no le satisfacía, así que tocó él mismo un pasaje como ejemplo 13

Esta «correcta posición» de las manos y de los dedos presentaba, al menos exteriormente, bien pocas novedades con respecto al pasado: los dedos en-corvados, las falanginas verticales y las yemas alineadas, con una postura de la mano cuadrada *y* compacta que facilitaba un movimiento digital preciso *y* reducido. Pero pronto las cosas cambiarían; por ello, los observadores que recordaron a Beethoven a lo largo del siglo XIX destacaron el contraste entre la posición de su mano y la que los pianistas posteriores introdujeron. El propio Breuning comentó:

Beethoven tocaba manteniendo los dedos muy encorvados, hasta el punto de que quedaban totalmente escondidos por la mano: parecía, por tanto, que él conservara la típica posición definida como «vieja», en contraposición **a** la que se enseña actualmente, con los dedos más distendidos [14].

Es difícil reconocernos en una división tan tajante entre una posición «antigua» y una posición «moderna»; pero Breuning, con su lenguaje inge-

nuo y no profesional, nos recuerda que en 1874, mientras él estaba escribiendo esas palabras, los pianistas de moda eran Hans von Bülow y Anton Rubinstein, y la técnica se hallaba en una fase muy distinta. En cambio, estos dedos «totalmente escondidos por la mano» evocan, de forma impresionante, las palabras usadas por Forkel a propósito de Bach padre.

Si la posición que Beethoven imponía a sus alumnos recordaba a los instrumentistas del siglo anterior, no puede decirse lo mismo de los movimientos que el compositor empleaba, ni tampoco de su sonoridad. Todo lo que Beethoven exigía al piano sólo podía realizarse mediante una postura muscular nueva, que permitiera alcanzar su característica ejecución «expresiva». A pesar de ello, los principales testimonios acerca de la actividad pedagógica de Beethoven no mencionan ningún ejercicio técnico específico. El compositor parecía el primero en haber olvidado sus esbozos juveniles, que habrían perfectamente podido servir de eje a su actividad pedagógica e incluso ocupar un papel de primer plano en ese «método de piano» del que a veces hablaba [15]. Los ejercicios quedaron así esparcidos entre las toneladas de papeles que Beethoven nunca ordenó, y es realmente un milagro que hayan llegado hasta nosotros.

Ferdinand Ries, en sus simpáticas *Biographische Notizen* publicadas junto con Franz Wegeler, insiste, en cambio, en la atención que Beethoven dedicaba a la «expresión correcta»:

En las Variaciones en Fa mayor op. 34, dedicadas a la Princesa Odescalchi, me obligó a repetir casi toda la variación conclusiva (Adagio) diecisiete veces; y él seguía sin estar satisfecho de la expresión en la pequeña cadencia, a pesar de que yo la tocaba tal y como él lo hacía. Ese día recibí casi dos horas de clase. Cuando yo omitía algo en algún pasaje (una nota o un salto, que en muchos casos él deseaba poner de relieve) o cuando yo tocaba una nota equivocada, él rara vez decía algo; sin embargo, cuando me equivocaba en la expresión —en los *crescendi o* en cosas de este tipo—, así como en el carácter de la pieza, podía llegar a enfadarse mucho. «Errores de otro tipo», decía, «son producto de la casualidad; estos últimos, en cambio, se deben a una falta de comprensión, de sensibilidad y de atención». El mismo cometía errores del primer tipo, incluso cuando tocaba en público'.

Ante un reparto tan claro entre errores de mecanismo y errores de comprensión, es significativo que el acento caiga exclusivamente en la faceta poética de la ejecución, y que esto afecte a los propios procedimientos de estudio: la necesidad de repetir tantas veces la misma sección (17 veces no son pocas...) procedía exactamente de una insatisfacción de tipo expresivo. La carrera de Ries, como concertista y

compositor, sería particularmente intensa Y apreciada, superando con creces la de su propio maestro. Beethoven llegó a definirlo como su *famulus,* y es una lástima que, en sus memorias, Ries casi no hable de técnica.

Más amplio e importante es el relato que nos regala Czerny a propósito dé su primer encuentro con el compositor, del que ya hemos leído, en el capítulo anterior, un breve extracto. No es fácil confiar en la increíble cantidad dé detalles que presenta este texto, escrito cuatro décadas después de que acontecieran los hechos: por aquel entonces, Czerny (que había nacido en 1791) tenía solamente diez años. Sin embargo, se trata de un escrito de gran interés, que ofrece una mirada insustituible sobre el día a día del genial desordenadísimo compositor.

Beethoven no fue nunca un pedagogo aplicado *y* constante, *y* no faltan testimonios de clases anuladas de repente porque su imaginación acababa de concebir el tema de alguna nueva composición; la pedagogía no era, desde luego, su principal preocupación. Pero a veces sabía ser muy cuidadoso (y no sólo con el tema de la expresión), según nos demuestra el propio Czerny en la continuación de su autobiografía. La técnica, en esas primeras clases, tenía una importancia fundamental, y entre todas las preocupaciones de Beethoven sobresale un asunto decisivo: el *legato.*

Durante las primeras clases, Beethoven me obligó a practicar exclusivamente escalas en todas las tonalidades, enseñándome la única, correcta posición de la mano y de los dedos (entonces todavía desconocida por la mayoría de los ejecutantes), así como el buen uso del pulgar: unas reglas cuya utilidad aprendí a reconocer plena-mente sólo mucho más tarde. Luego estudió conmigo los ejercicios del método [de C. Ph. E. Bach], concentrando mi atención en el *legato,* que él realizaba de manera verdaderamente inalcanzable y que los pianistas de aquella época consideraban inejecutable en el piano.

Este nuevo concepto de *legato* era una auténtica novedad, *y* no es de extrañar que Beethoven, desde la primera clase, atrajera la atención de su joven alumno sobre este aspecto de la ejecución. Más estimulante aún, sin embargo, es la siguiente comparación con la técnica del veneradísimo Mozart, una técnica que Beethoven no dudaba en presentar como una etapa arcaica en el camino hacia el «moderno» modo de tocar. Las reservas acerca del sonido «entrecortado, brevemente *staccato» (gehachte, kurz abgestossene)* atribuido a Mozart en esta son aún más contundentes en otro recuerdo czerniano de 1852:

Beethoven —quien había escuchado a Mozart tocando— dijo más tarde que su so-nido era limpio *y* claro, pero bastante vacío *[leed,* apagado *[zahm] y* anticuado *[altmodisch].* El *legato y* el *cantabile* en el piano eran

entonces desconocidos, y Beethoven ha sido el primero en revelar efectos totalmente nuevos y grandiosos, con una técnica compleja y, al mismo tiempo, un estilo lleno de sonido y cantabilidad.

Este testimonio es particularmente significativo, ya que Czerny, nuestro informador, no fue considerado nunca un «vanguardista» en lo que a técnica se refiere. Estaba en juego la transición desde la antigua pulsación suelta, ha-,soda en la articulación (y, por ello, controlada exclusivamente por la acción digital), hasta una pronunciación ligada, organizada por los contrastes dinámicos: una transición de alcance histórico de la que Beethoven era más consciente que nadie. Había otros pianistas que destacaban en esos años por esta misma capacidad de moldear el sonido y que sabían transformar su ejecución en una auténtica «declamación». Uno de ellos era Johann Baptist Cramer, quien precisamente por ello fue alabado en repetidas ocasiones por Beethov$_e$n, Moscheles *y* otras importantes figuras. Pero estos efectos *y* esta nueva contabilidad tardaron mucho en entrar a formar parte de un patrimonio común a todos los pianistas. No es de extrañar, por tanto, que el público mismo notara diferencias tan profundas entre la técnica de Beethoven y la de sus contemporáneos, incluido el más célebre pianista de su época, Johann Nepomuk Hummel.

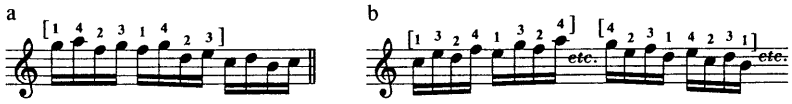
La contraposición entre Beethoven y Hummel, de la que el omnipresente Czerny también nos informa con detalle [22], era una de las muchas versiones de un contraste antiguo, que a lo largo de la historia de la música se repite a me-nudo, con protagonistas distintos y diferentes escenarios pero con la misma cuestión de fondo: la incompatibilidad entre la elegancia apolínea de uno y el dionisíaco ciclón expresivo de otro. El contraste afectaba, naturalmente, a la 'dimensión estética, pero la técnica era entonces uno de los puntos clave de la discusión; y el veredicto del público fue claro: Hummel era un hombre rico, concertista famoso y pedagogo de moda, mientras que Beethoven se abrió camino con mucha dificultad. Incluso Czerny, a pesar de la defensa apasionada de su ilustre profesor, se vio obligado a admitir que la pulcritud inmaculada de la técnica de Hummel ejerció en él una fuerte influencia: una 'observación que la lectura de su *Pianoforte-Schule* nos confirma plenamente. También por este influjo, Czerny se mereció duras críticas por parte de Anton Schindler, colaborador de Beethoven en sus últimos años y su primer biógrafo. Schindler no dudó en acusarle de haber «traicionado» la enseñanza del maestro, porque los escritos de Czerny, en busca de un sonido claro y transparente, mencionan sólo fugazmente aquella acentuación y aquella búsqueda sonora que eran la característica más peculiar del pianismo beethoveniano. En una época en que seguía en boga una pronunciación fuertemente articulada, y con instrumentos a menudo difíciles de manejar,

no resultaba fácil distinguir cuestiones tan diversas entre sí como la separación de los diversos sonidos, el uso simultáneo de planos sonoros distintos o los efectos relacionados con el pedal; pero es significativo que Beethoven, más que cualquier persona de su entorno, hablara con tanta insistencia de la dimensión «tímbrica» que se esconde detrás de los diversos tipos de articulación.

Una célebre carta, dirigida precisamente a Czerny, muestra a la perfección estas preocupaciones. Con ella, Beethoven confiaba a su ex alumno la educación musical de su sobrino Carl y sus consejos empiezan por sugerencias muy generales: ser paciente pero riguroso, cuidar la digitación y corregir cada error sólo al finalizar cada pieza [25]. A continuación, sin embargo, se concentran en un aspecto sorprendentemente puntual, ligado directamente a la articulación:

En algunos pasajes como [a] quisiera que se ejercitaran todos los dedos, y lo mismo también en los pasajes siguientes [b], para que el ejecutante pueda deslizarse sobre ellos

EJEMPLO 4.10 *Beethoven: carta a Czerny [1817]*



A Beethoven no le preocupaba tanto la digitación en sí, sino el efecto resultante. Frente a la tradicional sucesión 2-4-2-4 (o 1-3-1-3), la nueva realización 2-3-1-4 favorecía, al mismo tiempo, el *legato y* la acentuación. De ahí la irónica anotación siguiente:

Por supuesto, estos pasajes suenan [...] «perlados», o «tocados como perlas», cuan-do se utilizan pocos dedos; pero, a veces, uno desea otra clase de joyería. Los problemas de articulación se transforman, por tanto, en asuntos tímbricos: con respecto al tradicional *jeu perlé* (un término que Beethoven incorpora a su vocabulario mucho antes de que entrara de manera estable en la «jerga» pianística), esta «otra clase de joyería» favorece la acentuación y, al mismo tiempo, permite ligar las notas lo máximo posible; el verbo original, de hecho, es *zu schleifen,* es decir, «deslizarse» e incluso «arrastrase» de una te-da a otra.

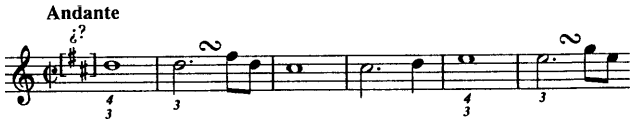
Schindler, en su célebre biografía beethoveniana, nos habla difusamente de la necesidad de plasmar el sonido en busca de una mejor pronunciación. u texto, a pesar de las muchas imprecisiones, sigue siendo una sugerente fuente de información incluso a nivel técnico:

A propósito de la manera de tocar, Beethoven siempre enseñaba la siguiente regla: «Poned las manos sobre el teclado de forma que los dedos no necesiten levantarse más de lo estrictamente necesario. Éste es el único

método mediante el cual el ejecutante puede aprender a «generar» el sonido y, de este modo, hacer que el instru mento cante» 28.

Es fascinante imaginarnos a un Beethoven «trabajando» dentro del sonido, descubriendo las posibilidades sonoras escondidas en la variación de la velocidad de descenso de la tecla y buscando la posibilidad de variar el timbre mediante uno u otro tipo de ataque. Sus esbozos juveniles testifican, de hecho, su incansable deseo de encontrar diferentes formas de control sobre la sonoridad; en el manuscrito Kafka, en especial, hallamos fascinantes fragmentos como el siguiente:

EJEMPLO 4.11 *Beethoven: manuscrito Kafka, fol. 39v*



En estos pocos y enigmáticos compases, las palabras que acompañan a las ambiguas digitaciones de Beethoven no despejan del todo nuestras dudas: apelan a la permanencia del cuarto dedo «tumbado» sobre el 3.° «hasta el momento en que este último le sustituye». Pero lo que está fuera de duda es que se está hablando de una precisa investigación sonora: con toda probabilidad, en la primera nota debía intervenir el peso de la mano (favorecido por la digitación 3+4), mientras que el *sforzando* sucesivo era el producto de un movimiento digital. Se trata, en cualquier caso, de propuestas sorprendentes para esa época. En el piano moderno, las diferencias tímbricas dependen de' un complicado sistema de palancas que, a pesar de responder a nuestras órdenes, trabajan de forma muy «fría»; la sencilla mecánica de los instrumentos antiguos ofrece, en cambio, un contacto muy cálido, y la propia naturaleza de los materiales usados (madera, cuero, marfil) favorece cierta «interacción» entre el cuerpo del pianista y la mecánica del instrumento.

Esta voluntad de conseguir una sonoridad «propia» sobresale aún con mayor evidencia en una carta enviada por Beethoven a Andreas Streicher en 1796; el constructor de pianos (heredero de la tradición constructiva de Stein tras casarse con la famosa Nannette tan duramente criticada por Mozart) acababa de pedirle una opinión acerca de un nuevo instrumento:

Anteayer recibí su fortepiano, que está fabricado de forma verdaderamente excelente. Cualquier otro quisiera guardárselo para él, mientras que yo —no se ría— mentiría si no le dijera que es demasiado bueno para mí. Y ¿por qué? Porque me quita mi libertad para crear mi propio sonido. Pero esto no debería ser un obstáculo para que Ud. siga construyendo de este modo todos sus fortepianos: habrá muy pocas personas que tengan caprichos como el mío [29].

Es difícil comprender cómo un piano puede ser «demasiado bueno», aunque Beethoven no fue el único en formular comentarios de este tipo: Chopin, ante los pianos Érard, reaccionaría exactamente del mismo modo. También en ese caso, el problema sería el sonido «estereotipado» que estos instrumentos generaban, mientras que ambos compositores anhelaban una sonoridad personal y moldeable a cualquier exigencia expresiva.

mente poco importante en
«largas» y las «breves». De este mo
la ejecución de piezas tan diversas c

6.2.2 EL EJEMPLAR DE SCHINDLER DE LOS ESTUDIOS DE CRAMER

Lbs heterogéneos testimonios que hemos observado en estas últimas páginas demuestran que, detrás del modernísimo y sorprendente lenguaje de Beethoven, se escondía una precisa idea de la ejecución: una idea basada en las reglas de la declamación y de la retórica. Para profundizar en esta dirección necesitamos dirigir nuestra atención hacia otra fuente, un texto que, en importancia *y* en amplitud, supera con creces todo lo visto hasta aquí *y* nos introduce directamente en la actividad pedagógica y en los procedimientos de estudio de Beethoven. Se trata, naturalmente, de las notas manuscritas que integran el ejemplar de los primeros 42 Estudios de Johann Baptist Cramer conservado hoy en la Deutsche Staatsbibliothek de Berlín, recuerdo de las lecciones que el propio Beethoven impartió a su sobrino Carl, probable-mente en 1816[31].

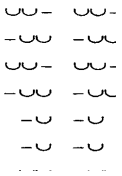
Abrir este volumen supone el máximo acercamiento posible a las clases de piano impartidas por el compositor: veintiuno de estos estudios están acompañados por comentarios acerca de la forma de estudiar, de la postura técnica y de la práctica interpretativa, todos ellos firmados con el nombre de *Beethoven.* Aquí deberían empezar los problemas, porque estas líneas manuscritas no están redactadas con la caligrafía de Beethoven, sino con la del fiel Anton Schindler, propietario del volumen después de la

♪.♪♪(Estudio n.º 24), ♪.♪(Estudio n.º 5) o ♪♪(Estudio muerte del compositor. La mala fama que este ambiguo e incómodo personaje ha ido labrándose entre los musicólogos ha permitido, de este modo, que se levantasen dudas acerca de la fiabilidad de las indicaciones que contienen. Sin embargo, la autenticidad de las afirmaciones está fuera de discusión, sobre todo si las comparamos con las anotaciones banales y muy repetitivas que acompañan los estudios restantes, en este caso firmadas *Schindler.* Es fácil creer que, en el caso de es-tos 21 estudios, se trata de una transcripción casi literal de los consejos dados por el propio Beethoven en las clases que impartió a su sobrino, a las que Schindler, con toda seguridad, asistió [32]. En caso contrario, quedaría por explicar cómo pudo Schindler (que no era pianista, sino violinista y director de orquesta) elaborar ideas tan originales, espontáneas y novedosas.

Schindler nunca quiso publicar estas anotaciones, consciente de la dificultad que los hombres de mediados del siglo XIX habrían encontrado en comprender la peculiar actividad didáctica del gran compositor. Sus sospechas debían de ser muy realistas, ya que cuando, en 1893, John Shedlock editó por primera vez veinte de estos estudios *with comments by L. van Beethoven,* éstos pasaron casi inadvertidos; e incluso hoy en día no resulta sencillo entender y aceptar la gran cantidad de información que contienen. Estas anotaciones conciernen básicamente a cinco aspectos de la ejecución:

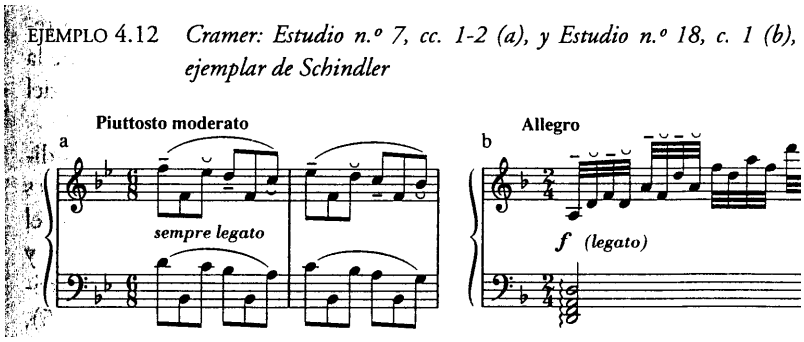
- La manera de estudiar (principalmente en los Estudios n.° 1, 4, 9 y 12).
- La posición de la mano y algunos movimientos concretos (n.°54, 8, 27 y 29).
- La localización de la línea melódica (n.°s 5, 23 y 27).
- La realización del *legato* (n.°s 1, 3, 13, 15 *y 24).*
- La importancia de la prosodia *y* de la acentuación (n °s 4, 5, 7, 13 *y* 18).

Carl van Beethoven no era uno de esos estudiantes talentosos a quienes les bastan unas pocas palabras para encontrar rápidamente el mejor camino hacia la resolución de sus problemas, ni tampoco estaba demasiado mentalizado para estudiar; por ello, necesitaba explicaciones y toda una serie de consejos prácticos. No obstante, el asunto que parece interesar especialmente a su célebre tío es el que resulta en apariencia más complejo: alcanzar una declamación coherente con la estructura métrica de cada pieza.



No se trata de una simple distribución de acentos y matices, sino de resaltar una idea de la interpretación centrada en la dimensión prosódica. Las indicaciones «larga» (—) y «breve» (u) se encuentran apuntadas cuidadosamente en la partitura, como si se tratase de poesía clásica, tanto en fragmentos melódicos como en sucesiones de gran velocidad. De hecho, para el Beethoven maduro, la cuestión métrica se estaba convirtiendo en el fundamento de toda su actividad creadora, según nos confirman sus propios procesos compositivos. Lo sorprendente es que la efectiva duración de las notas es relativa demostrando que, para él, el fondo de la cuestión no es la duración de cada nota, sino la coincidencia entre la nota «larga» y la parte fuerte del compás. De hecho, los esbozos preparatorios de sus obras (como

el Adagio de la 5ª Sinfonía, cuyo tema principal tuvo muchas versiones diversas) nos lo confirman: la antigua proporción de 2 a 1 (sílaba larga = dos sílabas cortas) no re-presenta para Beethoven más que una simple referencia ideal, mientras que la estructura métrica es inseparable de una idea del ritmo basada en la idea del «acento».



La terminología utilizada denota, por otra parte, sutiles pero decisivas diferencias entre el proceso creativo y el acto interpretativo. En las anotaciones relativas a los Estudios de Cramer, la fórmula más recurrente para definir el acento es *rhythmische Accent [sic];* sin embargo, la distribución de largas *y* breves presente en la partitura se indica como *rhytmische Gliederung* («distribución rítmica», Estudio n.° 6) *o Scansion* («escansión», Estudio n.° 15), pero nunca *Accentuation.* El pianista, por tanto, debe tocar con una adecuada «acentuación» esa «distribución» de largas y breves que es el armazón de toda la partitura. Sin la comprensión de este aspecto básico del estilo compositivo de Beethoven es imposible entender su concepción de la técnica, y es por este motivo por lo que, en sus observaciones sobre los Estudios de Cramer, hay tantas referencias a la organización métrica y a la adecuada localización de los diversos «pies». Eso sí: al estar el ritmo tan condicionado por la posición de la barra del compás, los pies acaban por ser siempre troqueos (– v) o yambos (v –), dependiendo de si se trata de un ritmo tético o anacrúsico.

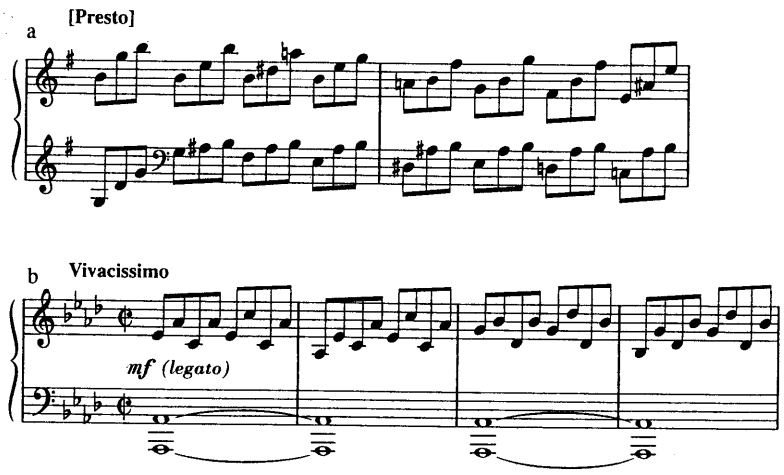
En este sentido, Beethoven estaba siguiendo la tendencia de los teóricos alemanes del siglo XVIII. Wolfgang Gaspar Prinz, en 1696, ya había remarca-do la centralidad de los conceptos de *arsis y tesis,* organizando toda su teoría del ritmo a partir de seis pies fundamentales [35]; Mattheson, en su *Der vollkommene Capellmeister,* había reducido las fórmulas básicas a cuatro [36], *y* en ese mismo 1739 Johann Adolf Scheibe llegaba incluso a tres. Pero semejan-te simplificación, realizada precisamente en nombre de la creciente importancia de la acentuación, no impedía a Beethoven reconocer en cada obra estructuras métricas sorprendentemente variadas. Según sus comentarios, por ejemplo, la ininterrumpida sucesión de semicorcheas del Estudio n.° 13 va intensificando paulatinamente su densidad, pasando de un acento cada

medio compás a las seis e incluso las ocho notas acentuadas. En el caso de este 'estudio, sus palabras son particularmente tajantes:

Con la atención a largas y breves, la línea melódica emerge del pasaje; sin esta atención, cada parte pierde su significado.

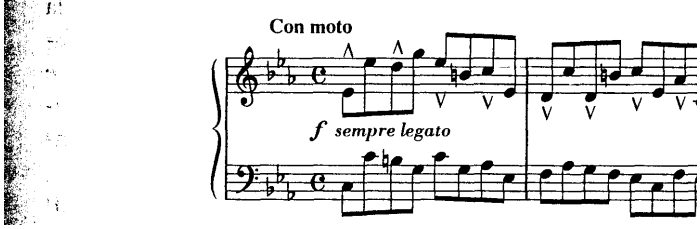
Beethoven ve un interés métrico incluso en el más uniforme de los pasajes, prestando una especial atención a aquellos pasajes donde la simetría del ritmo choca con la irregularidad de la melodía, situada a menudo en la parte 'débil. De hecho, sin su ayuda, no resulta sencillo entender que existan melodías escondidas en figuras como las siguientes:

EJEMPLO 4.13 *Cramer: Estudio n.º 2, cc. 16-17 (a), y Estudio n.º 27, cc. 1-3 (b), según el ejemplar de Schindler*



En el primer caso, la «melodía» que hemos de subrayar se encuentra en la l tercera nota de cada tresillo: una observación que podría trasladarse con sorprendente facilidad a numerosos pasajes de obras beethovenianas (Sonata op. 7, III; op. *53,* I *y* III; op. 57, I). Más complejo es el segundo caso, donde das palabras de Beethoven no despejan del todo nuestras dudas:

EJEMPLO 4.14 *Cramer: Estudio n.º 4, cc. 1-2, según el ejemplar de S*



Antes que nada hay que buscar la melodía, que no está distribuida uniformemente. Empieza con Mib, Lab, Do, Lab, etc. Luego debe ser ejecutada por completo con las largas y las breves que siguen a partir de allí".

Según parece, la «melodía» se inicia con la 1.ª, la 4.ª, la 6.ª y la 8.ª nota del compás, pero no está muy claro lo que debería acontecer a continuación, sobre todo en el c. 3. En cualquier caso, esta peculiar distribución de acentos es el punto de partida para propuestas técnicas precisas, que destacan sobre todo si las relacionamos con la persistencia de un *legato* realizado mediante la sujeción de cada nota más allá de su valor. Beethoven aconseja esta costumbre antigua incluso en casos (como el del célebre Estudio n.° 1) que dejan realmente estupefactos: la prolongación de estas notas limita la movilidad del dedo e impide desarrollar el acusado levantamiento de la segunda articulación que caracterizará la pedagogía de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, si la prolongación se relaciona con la necesidad de una acusada acentuación, el simple movimiento del dedo no es suficiente, y es precisamente en estos casos cuando el lenguaje de Beethoven enseña sus rasgos más novedosos. A propósito del Estudio n.° 15, por ejemplo, sus comentarios hablan explícitamente de añadir al aumento de duración un apoyo específico del brazo, de modo que el dedo «sujete sólidamente la primera nota» [41].

Beethoven siente incluso la necesidad de desarrollar una manera de estudiar específica, que permita familiarizarse con esta peculiar forma de relacionarse con el teclado. El consejo de estudiar «muy lentamente», que encontramos también en el caso del Estudio n.° 1 [42], se enlaza así con otras observaciones que sorprenden por su perspicacia pedagógica. A propósito del Estudio n.° 9, por ejemplo, sus palabras se centran en el tema de la atención, introduciendo un elemento entonces inusual: estudiar *forte los* pasajes difíciles. «Al principio, hay que practicar este estudio lentamente y con un ataque robusto», sugiere Beethoven, recordando que el objetivo no es la velocidad, sino «mantener la atención siempre despierta».

Estudiar «lento y fuerte» es un consejo habitual en la enseñanza del piano, pero a principios del siglo XIX constituía una auténtica novedad. En un clave, de hecho, estudiar una pieza de esta manera no tenía ningún sentido; sólo con un teclado cada día más robusto la dinámica se convertiría en un arma de estudio importante, capaz de desarrollar el oído al tiempo que acostumbra la mano a encontrar en las teclas la estabilidad necesaria.

La atención de Beethoven por los procedimientos de asimilación de una pieza culmina en sus observaciones acerca del Estudio n.° 4:

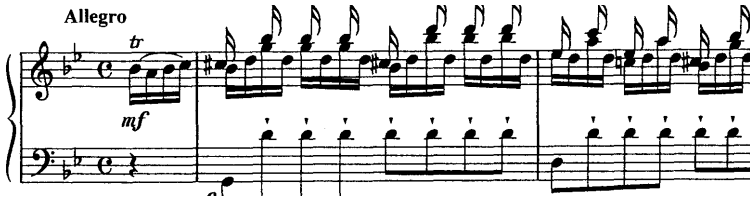
Aquí hay que tener siempre en cuenta las largas y las breves, es decir, la primera [nota es] larga (—), la segunda breve (v), la tercera otra vez larga, la cuarta breve, como si se pronunciase un pie trocaico. Al principio se alargan deliberadamente la primera y la tercera nota para que

se distingan bien las largas de las breves [...]; luego se acelera el movimiento, de manera que los «ángulos agudos» se redondeen.

Palabras como «igualdad», «articulación» o «agilidad» no aparecen por ningún lado: lo que genera el correcto mecanismo, según Beethoven, es el correcto entendimiento de la métrica. Y su formidable instinto le lleva a ex-tender esta concepción a un procedimiento pedagógico que es todo un puente entre el pasado y el futuro. Desde los tiempos más antiguos, la práctica interpretativa había aceptado que la proporción entre «largas» y «breves» variase en función de la velocidad, de manera que en un pasaje más rápido las diferencias entre unas y otras eran más reducidas que en un pasaje más lento, hasta poder desaparecer del todo. Beethoven aprovecha esta costumbre, inspirada en la lengua hablada, para transformarla en un principio pedagógico global, inventando la que es, con pleno derecho, la primera «variante rítmica» de la historia del piano.

Pero allí donde los teóricos posteriores —empezando por Alfred Cortot— vieron un medio para conseguir una «igualdad» de movimiento, Beethoven pretendía obtener precisamente el resultado opuesto. Su objetivo era prevenir el riesgo de una presión uniforme sobre el teclado, y de ahí la importancia de los acentos: las notas «largas» se transforman en los momentos en que organizan la acción la mano, una mano que ejerce sobre el teclado un tipo de fuerza variable en función del papel que cada nota desempeña en la estructura métrica. La actividad del brazo y la acentuación están tan vincula-das que con Beethoven ya no es posible concebirlas por separado.

Desarrollando sus experiencias juveniles y ayudado por la conformación de su mano carnosa y cuadrada, Beethoven es el primero en elaborar un len-guaje propiamente «pianístico» basado en los contrastes dinámicos y en la variedad en el tipo de ataque. De ahí la necesidad de modificar a menudo la posición delante del instrumento; de las «manos un poco alargadas» del Estudio n.° 4 pasamos a la mano derecha del n.° 27, que debe mantenerse «más pegada a las teclas de lo normal, casi apoyada encima>) [45]: opciones di-versas que están justificadas únicamente por la sonoridad que desea el compositor.



Esta búsqueda, técnica y sonora al mismo tiempo, culmina con las importantísimas observaciones relativas a los Estudios n.ºs 8 y 29. Leamos los consejos a propósito del primero de ellos:

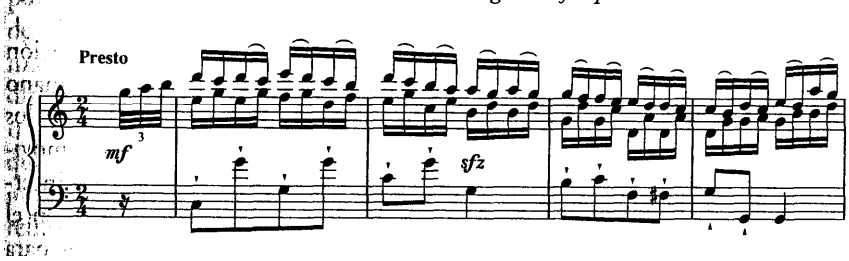
EJEMPLO 4.15 *Cramer: Estudio n.° 8, cc. 1-2, según el ejemplar de Schindler*

La melodía se halla en las notas con la pica hacia arriba. Los acentos rítmicos estáis distribuidos de manera desigual: en el primer compás se encuentran en la primera y en la tercera parte; en el segundo compás, en cambio, se corresponden con la primera nota de cada grupo. La mano derecha debe permanecer alargada, apoyando. con firmeza [en los compases 1, 3, 5, 7 y 9] las partes fuertes (1.ª *y* 3.ª) *y,* en los compases 2, 4, 6, 8 y 10, la primera nota de cada grupo, ya que, de otro modo, la mano pierde el equilibrio *[sonst kommt die Hand aus dem Gleichgewich].* ,1

Beethoven parece más atento que nunca a las leyes de la física: de ellas nace la necesidad de que el apoyo en las notas acentuadas sea firme y le per-Mita a la mano encontrar en el teclado su «equilibrio». Es alrededor de esas notas donde se articula no solamente la percepción del ritmo básico (blanca-blanca, negra-negra-negra-negra), sino también la realización de todas las semicorcheas que las rodean. Es difícil dar una medida al «apoyo» que la mano podía ejercer sobre un teclado de principios del siglo XIX, pero el hecho mismo de que aquí se hable de «apoyar con firmeza» nos proyecta hacia el pianismo romántico. Ni siquiera el más atento entre los alumnos de Beethoven, Carl Czerny, será capaz de hacer suya la relación con el instrumento que el genio de Bonn estaba descubriendo: serán Chopin, Liszt, Brahms y Anton Rubinstein quienes volverán, cada uno a su manera, a la idea de un «apoyo» obre el teclado,

, El Estudio n.° 8 ocupa, sin duda, un lugar privilegiado en esa mina de in-formaciones que es este ejemplar de los Estudios de Cramer. Pero todavía más revelador, y en todo momento complementario con lo dicho anteriormente, es el Estudio n.° 29.

EJEMPLO 4.16 *Cramer: Estudio n.º 29, cc. 1-4, según el ejemplar de Schindler*



El objetivo de este Estudio es aprender a levantar suavemente la mano; [un moví-,<,,> miento que] se alcanzará cuando la mano, encontrándose siempre encima de la primera de las dos notas ligadas, tocará la segunda mediante un rápido movimiento vertical.

Es la primera vez en la historia del teclado que alguien utiliza términos semejantes. Beethoven está proponiéndonos ese movimiento vertical de la muñeca que hoy en día parece ser lo único en que coinciden

prácticamente todas las escuelas pianísticas, y lo hace con una terminología muy significativa hablando de «tocar» la segunda nota no tanto «ayudándose» con la muñeca.

A lo largo de todo el Barroco, a pesar de la importancia de la articulación y de un sistema de digitación que favorecía una suave movilidad, la mano *calma e ferma* se consideró en todo momento un ideal irrenunciable, *y* los eventuales desplazamientos del brazo no modificaban sensiblemente el movimiento del dedo. Por el contrario, con Beethoven, la muñeca no sólo interviene, sino que modifica de manera decisiva la naturaleza del ataque. En el caso del estudio anterior, ya no podemos hablar de «dos» movimientos para cada grupo, sino de una única acción capaz de encontrar en el mismo levantamiento de la mano la energía necesaria para la percusión del segundo acorde. El dedo pone en entredicho su tradicional papel en la producción del so-nido, demostrando que puede llegar a transformarse en el simple transmisor de un impulso que se origina en otra parte del cuerpo.

Los primeros manuscritos beethovenianos nos hablan a menudo de esta intuición; entre sus bocetos se encuentran diversos casos que evocan explícitamente este desplazamiento de la muñeca, demostrando que Beethoven asimiló muy pronto esta nueva concepción del gesto y del sonido pianísticos. No se trataba de un simple tema de «comodidad»: detrás de esta inquietud había una exigencia estética, la búsqueda de una precisa sonoridad y, sobre todo, de un nuevo tipo de *legato.* Mejor que cualquier teclado anterior, el piano podía imitar las formas de emisión del sonido de los cantantes y de los instrumentos de cuerda, y Beethoven buscó este objetivo incesantemente. La conexión entre el gesto pianístico y el movimiento del arco, en particular, es muy sugerente, porque el gesto de un pianista y el gesto de un violinista, en el momento de realizar un pasaje como el anterior, poseen características fisiológicas similares: un movimiento de todo el brazo, una flexibilidad extrema de la muñeca y cierta resistencia por parte de los dedos. Además, al igual que en un instrumento de cuerda, el gesto exterior del pianista es inseparable de-un ponderado empleo del peso del brazo, indispensable para «sentir» físicamente la conexión entre las notas.

La técnica de Beethoven se alimentó constantemente de estas comparaciones violinísticas. Las palabras que acompañan un fragmento de sus esbozos pianísticos reflejan perfectamente el sentido de su *legato,* donde el objetivo es «tocar como si se estuviera pasando el arco», para que «no se llegue a notar en absoluto el ataque de los dedos» [48]**.** Beethoven evoca el arco no tanto en función de la articulación, sino en relación con una ininterrumpida conexión entre las notas, que permite dejar en segundo plano la actividad digital. Incluso las observaciones más típicamente

mecánicas, cuando se refieren a una melodía *cantabile,* parecen abogar por una eliminación del movimiento articulatorio. En otro curioso fragmento juvenil escrito probablemente en 1793 y publicado por primera vez en 1887, Beethoven conecta directamente una posición de las manos «lo más recogidas posible» con la correcta realización de una melodía de notas largas, que proceden por saltos, pero que deben realizarse *pianissimo* «en el más estricto ligado» *(auf das strengste ligato).* No es difícil visualizar la imagen de la mano recogida y maciza de Beethoven controlando en cada momento el descenso de la tecla y desplazándose de modo que la mano mantenga siempre su centro de gravedad por encima de cada nota. Estamos hablando de la antesala de la moderna técnica del peso: una reflexión que bastaría para comprender la importancia, para la historia de la ejecución, de los comentarios de Beethoven a estos Estudios de Cramer.

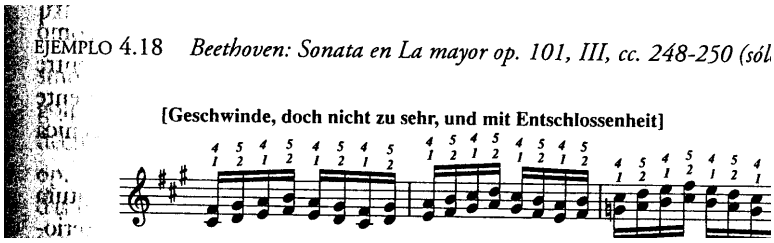
6.2.3 UNA MIRADA A SUS SONATAS

El pianismo de Beethoven se articulaba, como hemos visto, alrededor de dos puntos esenciales:

El apoyo de la mano sobre el teclado, que genera un nuevo equilibrio entre el cuerpo y el instrumento.

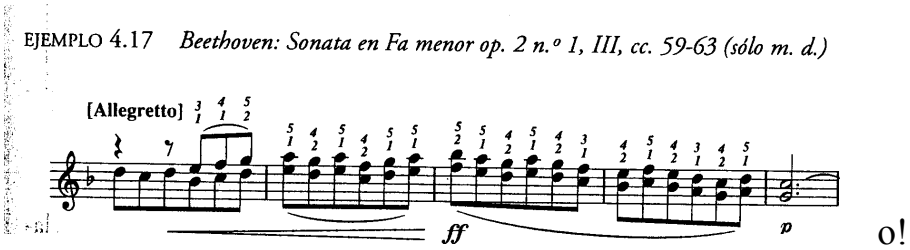
Estas nuevas actitudes no brotaban, por supuesto, de una mera curiosidad manual: Beethoven buscaba nuevos «sonidos»; fue tras ellos como si se tratara de buscar nuevas combinaciones orquestales, y se encontró con una manera inédita de tratar el instrumento. La originalidad de la producción beethoveniana radica precisamente en estos nuevos ideales expresivos. Sus obras brotaron de un complejo y sufrido camino de búsquedas, intentos fallidos y mejoras continuas que, por primera vez en la historia del instrumento, supo generar una escritura ajena a cualquier tradición y nacida en función de una nueva relación con el teclado.

Si observamos sin prejuicios el principio del catálogo pianístico beethoveniano, no podemos evitar quedarnos admirados ante la capacidad del joven compositor para encontrar una manera de escribir tan personal, coherente y madura. Beethoven es el primer componente de un selecto grupo de personajes que supieron destacar desde su época más temprana no sólo por los rasgos esenciales de su estética, sino también por un uso personalísimo del instrumento: un hechizo que se renueva de forma especialmente llamativa con Chopin y Brahms. Los Tríos op. 1 (con sus amplios arpegios y el uso constante de masas acórdicas) y, más aún, las tres Sonatas op. 2 presentan un uso del teclado que ya ha absorbido los recursos esenciales de lo que sería la escritura beethoveniana madura. En estas obras el virtuosismo, el riesgo y la necesidad de romper barreras representan una inagotable fuente de estímulos,> constantemente ligada a una atracción irresistible hacia insólitas combinaciones tímbricas.



En el movimiento lento de la Sonata op. 2 n.° 2, por ejemplo, la super posición de *tenuto y staccato* (frecuente también en las Sonatas op. *7 y* op. 10) encuentra ya, en 1795, una genial aplicación que le exige al pianista realizar simultáneamente dos tipos de ataque muy diferentes. El flexible movimiento de la muñeca que hallábamos en los experimentos del manuscrita Kafka se esconde, sin duda, detrás de la volátil escritura del Finale de la Sonata op. 2 n.° 3, así como de una infinidad de pasajes de las Sonatas op. 2 n.° 1, op. 7, op. 10 n.°s 1, 2 y 3, mientras que las vigorosas sonoridades que requieren a menudo estas obras parecen proceder directamente de cierto ejercicios basados en la repetición de un único dedo o de esa inusual superposición de los dedos 3.0 y 4.°.

De hecho, no es difícil relacionar los fascinantes fragmentos del manuscrito Kafka con las palabras que Beethoven empleó a propósito de los Estudios de Cramer. En tantos pasajes del joven Beethoven una mano que «se apoya con firmeza sobre el teclado» preserva la elasticidad de la mano al tiempo que facilita la acentuación. Las indicaciones de digitación que el compositor nos ofrece proceden casi siempre en esta dirección; distribuidas sistemáticamente en pasajes «dudosos» y susceptibles de soluciones técnicas distintas, sus propuestas son a menudo anticonvencionales y se relacionan, casi siempre, con los dos «pilares» de la ejecución beethoveniana: la acentuación *y* el *legato.* La peculiar sucesión sugerida para el tercer movimiento de su Sonata op. 2 n.° 1, por ejemplo, sólo cobra sentido en relación con una correcta declamación. Más que buscar un *legato* concebido como mera continuidad de sonido, la digitación de Beethoven parece perseguir puntos de referencia precisos, como demuestra la extrañísima sucesión que conduce desde la segunda mitad del c. 60 al punto culminante constituido por el principio del c. 61:



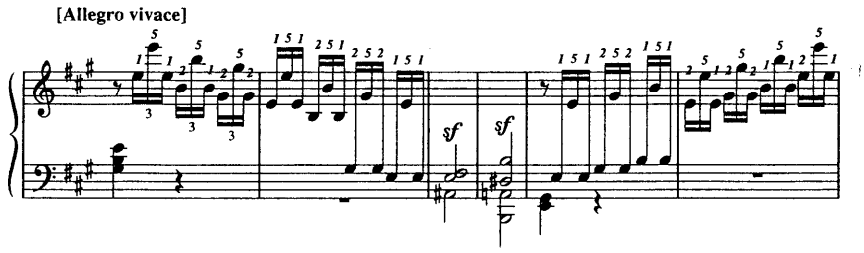
o!

La singular relación de Beethoven con las sucesiones de cuartas tendrá una continuación muchos años después: poco antes de la conclusión de su ¿p. 101, un pasaje análogo nos ofrece la otra cara de la misma

moneda. La digitación, no menos sorprendente aunque mucho más simétrica, está aquí al servicio de una acentuación más equilibrada, basada en la sucesión de «largas» y «breves», en el contexto de una sonoridad más suelta, coherente con la ausencia de cualquier ligadura:

Un ejemplo de digitación aún más significativo es el que caracteriza los temidos arpegios del primer movimiento de la Sonata op. 2 n.° 2: una fórmula que fue repetidamente ensayada por Beethoven 5° y cuya numeración aparece indicada con sumo cuidado en la edición original de Artaria tanto en la exposición (cc. *84-85, 88-89)* como en la reexposición (cc. *304-305, 308*-309). El manuscrito de la obra, en este caso, se ha perdido, pero la digitación es exquisitamente beethoveniana, y permite resaltar de manera extraordinaria la desafiante explosión de energía de este pasaje:

EJEMPLO 4.19 *Beethoven: Sonata en La mayor op. 2 n.º 2, I, cc. 84-89*

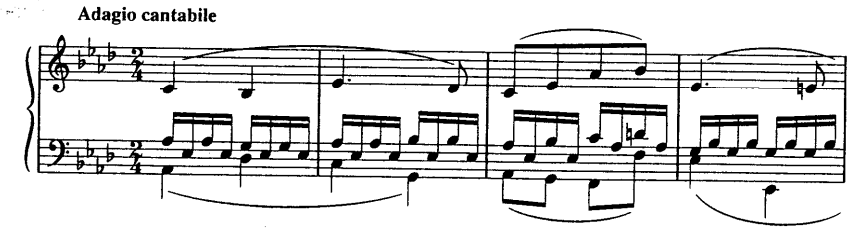


Trasladar al piano moderno semejante digitación, pensada para un tecla-do de dimensiones más reducidas que el actual, es sin duda complejo, pero no olvidemos que cualquier posible «arreglo», cualquier distribución de las notas entre las dos manos, comporta el riesgo de alterar el sentido de todo el pasaje. Evidentemente, con su peculiar escritura, Beethoven pretendía destacar la primera nota de cada tresillo: en este caso no le interesan ni el *legato* ni la igualdad dinámica, sino una acentuación decidida y mordaz. En cualquier caso, si pensamos en la popularidad de la que el clavicordio seguía gozando entonces en Austria y Alemania, este pasaje muestra la fuerza arrolladora del pianismo beethoveniano. Pero denuncia, al mismo tiempo, su indiferencia por esa elegante y superficial inmovilidad que justificarán, pocos años después, el éxito del Guiamanos de alkbrenner o el triunfo de pianistas como Herz o Thalberg. Bien se explica por qué en los textos teóricos escritos entre *1830 y* 1850 las obras de Beethoven se juzgarán a menudo pedagógicamente «problemáticas» y su estudio quedará reservado a pianistas con una técnica ya perfectamente formada.

Después de haberse presentado de manera tan revolucionaria, la escritura pianística beethoveniana evoluciona de forma paulatina en los años posteriores a *1795,* principalmente afinando los recursos encontrados en las primeras obras: las octavas son cada vez más numerosas y

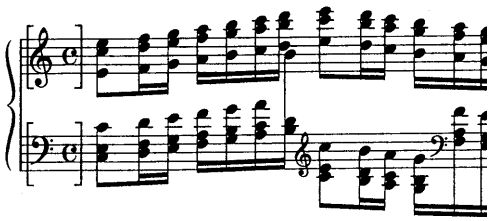
diversificadas *(staccato,* liga-das, alternas *y* partidas) *y* se profundiza en la búsqueda de un sonido cantable, en especial en los movimientos lentos. Al oír una obra como el *Largo e Mesto* de la Sonata op. 10 n.° 3 no es de extrañar que todos los contemporáneos se quedasen admirados ante su *legato* tan repetidamente buscado. Un momento decisivo, en este proceso, es el célebre movimiento central de la *Grande Sonate Pathétique,* significativamente indicado como Adagio *cantabile.* La necesidad de un sonido «cantable» origina aquí una escritura radicalmente nueva, en la que la mano derecha se encarga, al mismo tiempo, de la melodía y de gran parte del acompañamiento.

EJEMPLO 4.20 *Beethoven: Sonata en Do menor op. 13, II, cc. 1-4*



La verdadera novedad que respalda esta disposición es de índole técnica, porque aquí el *cantabile* sólo se puede conseguir mediante dos tipos de ata-que diferentes: la mano empieza a sentir la melodía como el punto de referencia de su «apoyo» sobre el teclado, dejando al movimiento del dedo la realización de la línea intermedia. La técnica clavecinística, basada en una digitalidad omnipresente y sustancialmente uniforme, está transformándose en una técnica en la cual el pianista debe explotar los diversos tipos de ataque para conseguir una aceptable calidad sonora y resaltar la línea del canto.

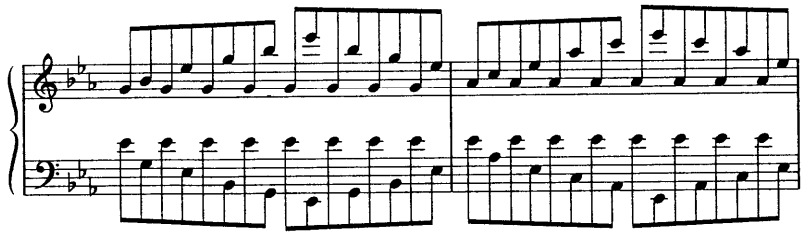
EJEMPLO 4.21a *Beethoven: manuscrito Wielhorsky, fol. 15r*



Esta búsqueda del *legato* se relaciona no sólo con la imitación del canto, sino también con la constante referencia a los instrumentos de cuerda y a los golpes de arco, que se hace especialmente acusada en los años *1798-1799,* es decir, precisamente cuando Beethoven está trabajando en sus seis Cuartetos op. *18* y en su primera Sinfonía. Pensemos, por ejemplo, en las octavas liga-das que encontramos en el sorprendente desarrollo de la Sonata op. 14 n.° 1 o' en los efectos violinísticos y violonchelísticos de la op. 14 n.° *2.* Pero la mayor novedad, en las últimas

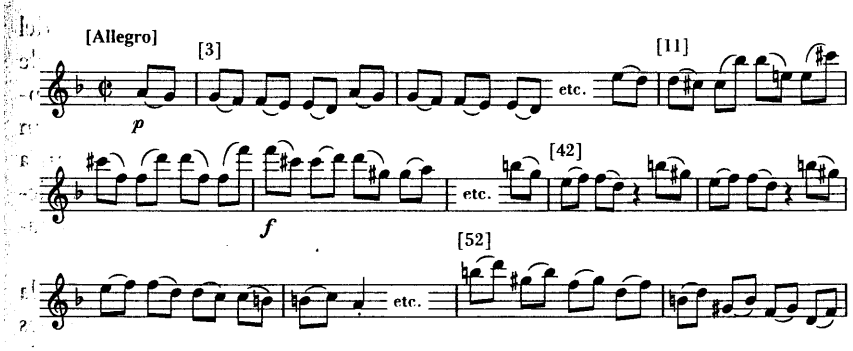
obras del llamado «primer período», es la creciente intervención del brazo, que origina gran parte de las más peculiares <invenciones» pianísticas de este período. En las Sonatas op. 22 y op. *27* se multiplican los acordes y las octavas, utilizados frecuentemente en situacio*nes* de alto riesgo como saltos y grandes desplazamientos: aunque raras veces podamos hablar de un verdadero «apoyo» sobre el teclado, el alejamiento de la antigua técnica clavecinística es definitivo. En este sentido, son particularmente significativos los acordes *sforzando* en el Finale de la Sonata op. 27 nº2 porque el principio beethoveniano de un brazo que encuentra en el teclado su «equilibrio» es aquí la única opción para conseguir el efecto dinámico deseado y reducir al mínimo la contracción muscular después del ataque. A partir de 1800, precisamente en la época en que la sordera empieza a hacerse notar, Beethoven sigue experimentando justamente en esta dirección. El compositor se muestra cada vez más inquieto ante los instrumentos que tenía a su disposición, y sus cuadernos de apuntes (especialmente los manuscritos Wielhorsky y Kessler, ambos escritos entre 1802 y 1803) se llenan de combinaciones que necesitan inexcusablemente el empleo activo del brazo, acercándose en más de una ocasión a la escritura experimental de los ejercicios técnicos de Liszt, Tausig y Joseffy:

EJEMPLO 4.21b *Beethoven: manuscrito Kessler, fol. 23v*



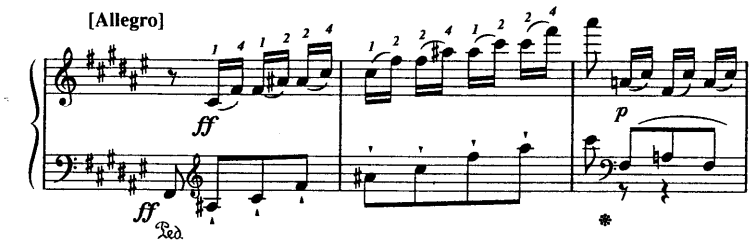
Esta búsqueda alcanza resultados especialmente sorprendentes con el primer movimiento de la que es, en todos los sentidos, una de la obras más experimentales de todo el catálogo beethoveniano: la Sonata op. 31 n.° 2. Aquellos grupos de dos notas que ya vimos en el Estudio n.° 29 de Cramer se transforman aquí en protagonistas absolutos, adoptando una insospechada variedad de formas.

EJEMPLO 4.22 *Beethoven: Sonata en Re menor op. 31 n.º 2, I, cc. 3-4, 11-13, 42-45, 52-53 (sólo m. d.)*



La indicación dada en aquella ocasión («tóquese la segunda nota levantando ligeramente la mano») surge de manera espontánea, pero es fácil comprobar que la elevada velocidad de ejecución difícilmente permitirá realizar *un* auténtico movimiento vertical. A decir verdad, la velocidad era elevada incluso en el caso del Estudio de Cramer, aunque es muy probable que Carl van Beethoven se quedase muy lejos del 132 por negra indicado en la partitura original; pero en esta Sonata, lejos de cualquier compromiso pedagógico, el problema adquiere una nueva dimensión. A la incomodidad técnica se añade aquí la cuestión métrica, porque una pieza como ésta (que debe ser medida a 2, y no a 4) impone diferenciar entre sí las primeras notas de cada grupo, moldeando la dinámica a las exigencias expresivas de cada combinación. A pesar de sus evidentes similitudes, los cuatro ejemplos citados anteriormente necesitan otras tantas soluciones técnicas, ligeramente diversas entre sí: una necesidad que se volverá explícita con el Finale de la Sonata op. 78 (ej. 4.23), donde estos grupos de dos notas vuelven a desempeñar un papel de extraordinaria importancia. Las digitaciones originales de Beethoven, en este caso, demuestran precisamente la subordinación de la articulación a la correcta acentuación del pasaje:

EJEMPLO 4.23 *Beethoven: Sonata en Fa♯ mayor op. 78, II, cc. 116-118*



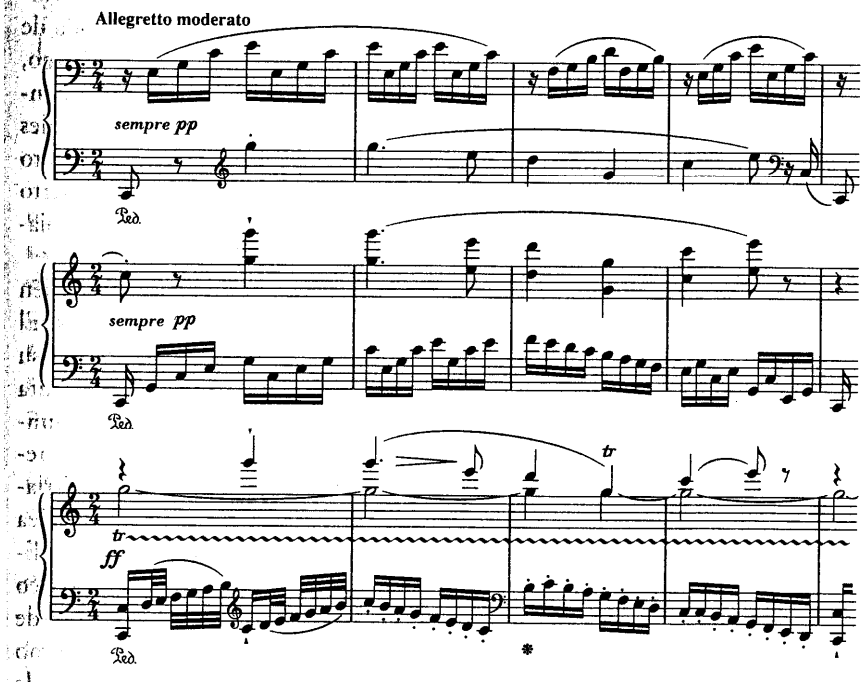
Para explotar adecuadamente estas digitaciones disponemos no sólo del impulso muscular, sino también del peso del brazo, auténtico soporte de toda la actividad digital. El levantamiento de la mano es, aquí más que nunca, la cara visible de una diferencia de ataque en la que el peso desempeña un papel determinante. Por este motivo, los anteriores pasajes nos ayudan a

completar las conclusiones a que nos llevaron los Estudios de Cramer, de-mostrando la íntima unión que puede existir entre los «firmes apoyos» cita-dos a propósito del n.° 8 y los movimientos de la mano del n.° 29.

No sabemos mucho acerca de los pianos que Beethoven usó durante la primera fase de su vida, pero es sorprendente que todas estas conclusiones (que se extienden con facilidad a los primeros tres Conciertos o a obras de cámara tan revolucionarias como la Sonata *Kreutzer)* hayan ido madurando sobre pianos de cinco octavas muy similares a los de Mozart y Haydn [52] Sólo en 1803 Beethoven pudo disfrutar de un piano de mayor extensión; un instrumento de Sébastien Érard que, a pesar de su aspecto indudablemente frágil, poseía una mecánica de tipo inglés, robusta y resistente. El compositor jamás se declararía particularmente satisfecho con este nuevo instrumento, y encontró grandes dificultades para acostumbrarse a él 53, pero este nuevo teclado coadyuvó al ulterior salto de calidad que Beethoven experimentó en su técnica con obras como el Concierto n.° 4 o las Sonatas op. 53, op. 54 y op. 57.

Su búsqueda tímbrica alcanza las cotas de mayor intensidad precisamente en los años 1804-1805 y adquiere un carácter ejemplar con el Rondó de la

EJEMPLO 4.24 *Beethoven: Sonata en Do mayor op. 53, III, cc. 1-5, 31-35, 55-59*



La primera en presentar la melodía es la mano izquierda, cruzada por encima de la derecha, en un gesto de gran impacto visual que facilita una posición del dedo casi vertical y un ataque muy ligero. Luego vienen las octavas de la mano derecha, en *pianissimo,* con su posición abierta *y* sus dedos tranquilamente tendidos, con una escritura que anticipa en al menos tres décadas .el *cantabile* romántico. Finalmente, la obra maestra, una de esas genialidades que sólo los grandes compositores saben regalarnos: en el *fortissimo,* el tema está acompañado por un trino que impone un fuerte estiramiento del meñique, afectando inevitablemente a la sonoridad del conjunto. En los tres casos se trata de ataques inusuales, en los que el ángulo entre el dedo y la tecla va-ría notablemente, al tiempo que la escritura modifica el estado muscular de la mano. Como si Beethoven quisiera llevar al piano la riqueza tímbrica de sus obras orquestales, la disposición varía en función de un color preciso, según una idea que presagia las más geniales intuiciones de Liszt.

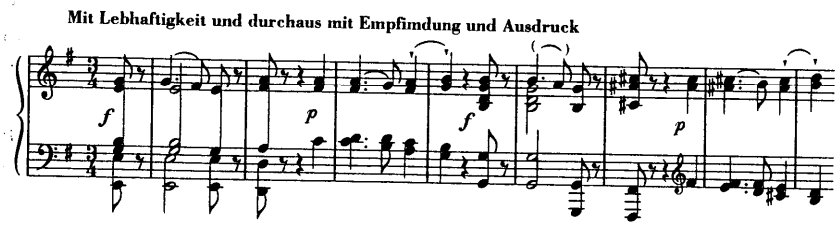
Toda la producción beethoveniana de esta época es un verdadero muestrario de recursos técnicos diversos, donde el experimento instrumental llega a convertirse, en más de una ocasión, en el pretexto de composiciones ente-ras. El segundo movimiento de la Sonata op. 54, por ejemplo, está construido casi enteramente en función de la rotación del antebrazo, aprovechada de principio a fin y en las formas más diversas. A partir de 1805, sin embargo, esta búsqueda sonora parece detenerse. La extensión del teclado va ampliándose paulatinamente y permite incorporar algunos efectos instrumentales concretos (como los efectos de eco en la conclusión del primer movimiento de *Les Adieux),* pero, tras la publicación de la *Appassionata y* del Concierto op. 58, Beethoven no introduce novedades sustanciales en su escritura pianística.

El avance de la sordera fue decisivo en todo este proceso, pero también influyeron las características de los instrumentos utilizados en estos años. El piano de Andreas Streicher que Beethoven poseyó a partir de 1810, con su mecánica vienesa «perfeccionada», está claramente en línea con la escritura elegante *y* refinada de las Sonatas op. 81a y op. 90; *y* también vieneses (aun-que de incierta localización) eran los *Hammerklaviere* a los que hacen referencia sus posteriores Sonatas. Sólo las últimas tres Sonatas y las Variaciones op. 120 pudieron conocer otra vez un instrumento de mecánica inglesa: un piano que el constructor inglés Thomas Broadwood le regaló a finales de 1817 y que hoy se conserva en Budapest. Se trataba de un magnífico instrumento, pero llegó tarde, cuando su oído ya no le permitía disfrutar de ningún teclado. Y aun así, al final de sus días, Beethoven adquirió un último gran piano, el Conrad Graf que puede hoy admirarse en su casa natal de Bonn, que presenta la

particularidad de poseer cuatro cuerdas para cada tecla: un último intento, tal vez, de llegar a penetrar en el silencio del gran compositor.

La paulatina idealización que su escritura experimenta en estos últimos años coincide perfectamente con los rasgos fundamentales de la última etapa de su evolución estilística; pero no por ello Beethoven renuncia a las sugerencias manuales que estos nuevos instrumentos le ofrecían. Los acordes inicia-les de la Sonata op. 90, por ejemplo, generan una verdadera «mímica» coherente con la pronunciación del pasaje (ej. 4.25); las acentuaciones y los movimientos de la mano observados anteriormente se convierten en movimientos hacia abajo y hacia arriba que evocan en muchos sentidos la gesticulación del director de orquesta, cuya figura, precisamente en esos años, estaba empezando a difundirse.

EJEMPLO 4.25 *Beethoven: Sonata en Mi menor op. 90, I, cc. 1-8*



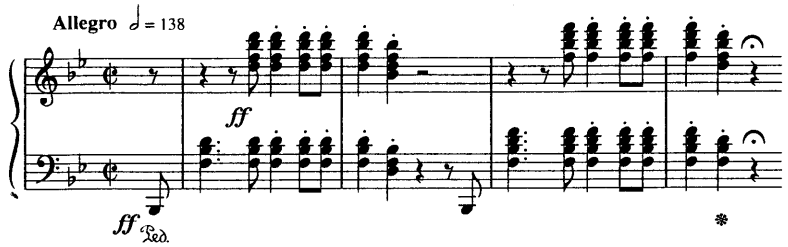
Estamos ante un óptimo ejemplo de aquella cristalización de los movimientos que caracterizará la técnica del piano durante la segunda mitad del siglo XIX, aunque a la simetría de la acentuación se superponen aquí una tensión armónica creciente *y* una alternancia de *forte y piano* que condiciona ulteriormente el ataque de la tecla. No debe extrañarnos que Liszt considerara el principio de esta Sonata tan poco frecuentada como una óptima ocasión para familiarizar a sus alumnos con la flexibilidad de ataque propia de la técnica romántica

A nivel de realización técnica, sin embargo, ni siquiera la impresionante escritura de las últimas Sonatas nos permite hablar de una ulterior «revolución», porque el compositor encuentra lo nuevo dentro de lo conocido: unos simples trinos, arpegios y escalas dan origen tanto a las espectrales visiones del final de la op. 111 como a las telúricas sonoridades de la variación conclusiva de la op. 109. Si acaso, es precisamente la continua mirada hacia el pasado, característica de toda la última etapa beethoveniana, lo que genera las más visionarias intuiciones pianísticas, como en el caso del *recitativo* de la Sonata op. 110, con su mezcla de *vibrato* clavicordístico *y* de prerromántico levantamiento de la mano.

El aspecto más extraordinario de la técnica del Beethoven tardío se mueve, sin embargo, en otra dimensión. Se ha subrayado a menudo que, en su último «período», el anterior «idealismo» acaba por trasformarse en «utopía»; pero se olvida a menudo que la técnica también desempeña su

papel en este fenómeno. La utopía se insinúa en las etéreas atmósferas de la *Arietta* de la Sonata op. 111, en los efectos de pedal y en los exaltados contrastes dinámicos de las Bagatelas op. 126, o en las microscópicas formas de sus homólogas, las tan injustamente olvidadas Bagatelas op. 119. Y es «utópica», sobre todo, la Sonata op. 106, con sus dimensiones ciclópeas y su escritura aparentemente alejada de cualquier condicionamiento manual. En este caso, por supuesto, no se trata de una simple «dificultad» mecánica: incluso las controvertidas indicaciones metronómicas originales pueden ser respetadas, por lo menos en un instrumento antiguo. Además, está muy documentada la aversión de Beethoven hacia el metrónomo de Mälzel, de modo que sus sugerencias pueden considerarse una simple declaración de principios más que un elemento ineludible de la composición. El problema es otro: todo, en esta *Grosse Sonate für das Hammer-Klavier,* parece un último *y* desesperado desafío a la materialidad, una «materialidad» representada no sólo por el instrumento, con sus leyes y sus imperfecciones, sino, sobre todo, por los límites físicos e intelectuales del intérprete. El gesto inicial, escrito y pensado para ejecutarse sólo con la mano izquierda, podría erigirse, por ello, en el símbolo de este último período creativo de Beethoven:

EJEMPLO 4.26 *Beethoven: Sonata en Si♭ mayor op. 106, I, cc. 1-4*



Este inicio impone una actitud que compagina actividad muscular, coordinación entre las diversas secciones del brazo, cálculo de las distancias y una gran dosis de sangre fría, sin contar que tras él vienen otros 45 minutos de música. En esta Sonata, separar lo físico de lo material es, además de inútil;, imposible: la utopía reside precisamente en la voluntad de conjugarlos armoniosamente, según una alquimia similar a la que, en esos mismos años, estaba persiguiendo Franz Schubert. Lo curioso es que Beethoven —de manera, análoga a Schubert, pero por razones totalmente distintas— estaba escribiendo para un instrumento que estaba fuera de su época, cuyo teclado debía ser, al mismo tiempo, ligero y resistente, con una amplia extensión e imponentes contrastes dinámicos. Un piano como éste jamás existiría, porque el instrumento con que Beethoven sueña tampoco es el moderno piano de cola, con su calado profundo y pesado que crea tantos problemas en el momento de respetar sus indicaciones metronómicas.

Semejante enfrentamiento entre mecanismo y actitud interpretativa es un verdadero signo de los tiempos, que recuerda contrastes análogos presentes en todos los campos de la cultura entre los siglos XVIII y XIX. La enigmática conclusión del recorrido artístico de Beethoven mantiene, de hecho, evidentes paralelismos con la fascinación que había ejercido sobre él la figura de Kant, con su famosa contraposición entre «ley natural» y «ley moral». Alcanzar la unidad dentro del contraste —típicamente pianístico— entre las implacables leyes de la anatomía y los problemas interpretativos vinculados a las reglas del lenguaje musical es, en el fondo, la ambición última de toda la técnica pianística: un sueño cuyas contradicciones pondría de manifiesto el tiempo y que Beethoven fue el primero en sentir como algo completamente suyo.

6.3 SONATA OP. 101 DE BEETHOVEN.

6.3.1 ESTUDIO HISTÓRICO

Habiendo estudiado con anterioridad los contenidos históricos, armónicos, etc, esenciales sobre los que cimentar un acertado estudio de esta obra, habría que hacer un acercamiento un poco más preciso al contexto en el cual se compuso esta sonata.

En el año 1815 y simultáneamente a la creación de dos sonatas para violonchelo y piano, Beethoven comienza esta monumental sonata, que concluiría en noviembre de 1916.

Con esta Sonata, se inicia el tercer y último período en el estilo de Beethoven. Anteriormente y en el catálogo pianístico, tenemos como más inmediato precedente la Sonata op. 90 de Beethoven que aunque publicada en febrero de 1817, no tiene nada que ver en cuanto a concepción formal, armónica, estética y poéticamente.

A partir de esta sonata, prosigue el compositor con la op. 106, *Hammerkavier*, op. 109, op. 110 y op. 111. Sonatas sobre las que merece la pena hacer un breve recorrido y reflexión ya que van a marcar un punto de inflexión en la explotación de las posibilidades tímbricas, técnicas y expresivas del piano y sin duda van a ser un claro antecedente del repertorio pianístico del s. XIX.

Son multitud de elementos los que podemos analizar, pero sin duda alguna hay algunos que empiezan a marcar una diferencia con respecto al repertorio anterior y sobre todo rompen con el clasicismo. La vuelta a la polifonía, es un denominador común y un elemento de ruptura con la estética clásica.

Desde luego, esta polifonía marca una diferencia notable con respecto a la utilizada por J. S. Bach, aunque existen secciones fugadas en las cinco últimas sonatas que no son más que un paso más en la evolución de los Preludios y Fugas de J. S. Bach.

La orquesta está presente en este repertorio cuya escritura genera incomodidades pianísticas propias de Beethoven que por otra parte se producen también como consecuencia de una concepción orquestal. De hecho en este último período son muy frecuentes cuatro líneas melódicas simultáneas, más propias de un cuarteto de cuerda, que de una sonata para piano.

En esta diferenciada utilización polifónica, existe una línea que se correspondería con la del Violín I, que tiene el mayor protagonismo melódico por lo general, pero por otra parte es relevado por el resto de instrumentos que para nada tienen un papel secundario aunque con menos protagonismo que el Violín I.

La forma es también bastante innovadora. Aún manteniendo la estructura formal en sus mínimas directrices, la forma sonata y la sonata como género comienzan un camino de libertad sobre cánones preestablecidos que años más tarde alcanzaría una nueva dimensión en la música programática.

No obstante, a pesar del inaparente seguimiento de un programa, la idea poética y el predominio de situaciones trágicas y de vivencias sobre la forma es un hecho consumado. Wagner, al respecto del *Cuarteto opus 131*, también de este último período, se refería "como la cosa más apesadumbrada que jamás se ha dicho en sonidos".

Beethoven demuestra mayor libertad de concepción y forma que nunca antes. El vuelo de su fantasía es inmensamente poderoso. Pero cuando se ciñe aún a las líneas tradicionales las amplifica de modo extraordinario, lo cual ya había realizado anteriormente en las sonatas op. 53 y 57. Bach, reance con nuevo espíritu y forma en el estilo fugado y en la fuga beethoveniana. Asimismo, la "gran variación", es un fruto de este tercer período, que se apoya en el antiguo coral variado.

En cuanto a la Sonata op. 101 de Beethoven, a pesar de ser la primera del último período, ya hay una gran diferencia en cuanto a la utilización formal. Los elementos novedosos se verán en el análisis adjunto con más detenimiento, aunque hay algunos que merece la pena enumerar aquí:

1) Esquema de Tonalidades de los movimientos: Primer movimiento, La Mayor, Segundo Movimiento, Fa Mayor,

Tercer movimiento, La menor y por último, La Mayor de nuevo.

2) Innovación en la utilización de la forma. El primer movimiento es Algo Vivo, que se podría traducir al italiano como Allegretto ma non troppo, tiempo que no es para nada habitual en la sonata. El último movimiento es una forma sonata con la pecularidad de usar como desarrollo una fuga que usa como sujeto el Tema A; algo totalmente inusual.

La Sonata op. 101 se halla muy lejana de la forma tradicional, dominando ampliamente en ella cierto carácter de fantasía, que alterna con procedimientos muy severos. Como a la anterior, se le atribuye un programa referido por Schindler, ignorándose si con fundamento exacto: "Primer tiempo, impresiones de ensueño; segundo, invitación a la acción; tercero, nuevas impresiones de ensueño, acción espiritual". Son conceptos de carácter schumaninano. También se refiere que Beethoven había anotado en su diario, un día de 1815: "Si asoma una lágrima a tus ojos, oponte valorosamente al llanto". Algunos creen ver relación entre ese pensamiento estoico y el espíritu de esta sonata, si bien la resignación beethoeniana inspira su tercera época de modo conmovedor, especialmente en la *Novena Sinfonía* con el Himno a la alegría y a la fraternidad, elevado desde un corazón profundamente acongojado.

Esta sonata, se publicó en febrero de 1817, y está dedicada a la baronesa Dorotea Ertmann, gran pianista, e intérprete notable de las sonatas de Beethoven, que había estudiado bajo la dirección del maestro. Es probable que aquella dama fuera, en tiempos anteriores, otro de los amores platónicos del compositor. Al enviarle la sonata a la Baronesa, Beethoven agregaba estas palabras: "Reciba ahora lo que tantas veces he deseado ofrecerle: una prueba de mi devoción a su talento artístico y a su persona".

6.3.2 EL TEMPO

Las indicaciones de tempo de la sonata así como el título se encuentran en alemán lo cual responde según varios investigadores, a una tendencia germanizante. Esta tendencia se inició con la sonata op. 81ª "Los adioses", continuó en la op. 90 y dejaría años más tarde lugar otra vez a las indicaciones en italiano, como en el caso de la Sonata 30.

El título de la Sonata, *Sonate für das Hammer-Klavier* (piano de martillos) en lugar del nombre italiano de *pianoforte*, fue comunicado a su editor, Steiner en clave humorística: "Hermos decididito, según nuestro propio consejo, que de ahora en adelante en todas nuestras obras que contegan título en alemán, se diga *Hammer-Klavier*, en vez de pianofrte,

por lo que nuestro excelente teniente general [en referencia a Stein], con sus ayudantes, como cuantos tengan relación con este mandato, se conducirán en lo sucesivo en forma de asegurar la ejecución del presente decreto. Queda decidido tal punto de una vez para siempre. Dado el 23 de enero de 1817". No obstante el título de *Hammer-Klavier*, quedaría monopolizado por la Sonata op. 106, con cuya denominación se conoce.

El tempo del primer movimiento de la Sonata "Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung", está traducido en la Wiener Urtext Edition a *Allegretto ma non troppo* aunque su traducción en castellano viene a significar: "Algo vivo y con el más íntimo sentimiento". En la edición Schirmer se añade la versión inglesa: "Rather animatedly, and with most fervent expression" (Más bien con animación y con la expresión más ferviente).

El segundo indica "Lebhaft. Marschmäßig", en italiano: Vivace alla Marcia. No obstante la indicación de tempo en el manuscrito dice Ziemlich lebhaft (bastante vivo). La palabra ziemlich fue añadida después por Beethoven.

El tercero, "Langsam und sehnsuchtsvoll" se traduce como Adagio, ma non troppo, con afetto. Como en el primer tiempo, la indicación alemana del adagio no corresponde exactamente a la escrita en italiano, puesto que el concepto "despacio, pero no demasiado, con afecto" se completa con el de "lento y anhelante".

Por último, el cuarto movimiento, "Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit", Allegro, pero no demasiado, con determinación.