
LA RECONCILIACIÓN DE OPUESTOS: ELEMENTOS CROMÁTICOS EN LOS DOS PRIMEROS MOVIMIENTOS DE LAS SONATAS PARA PIANO OP. 31 NÚM.1 Y OP. 53 DE BEETHOVEN ¹

Carl Schachter *

Comenzaré con una historia que escuché hace ya bastante tiempo en una clase de biología en el bachillerato (es posible que no la recuerde exactamente) acerca del Barón George Cuvier, un gran científico francés casi contemporáneo exacto de Beethoven (sus fechas son 1769-1832). A Cuvier se le conoce hoy en día probablemente más por su oposición testaruda a la idea de la evolución (en la temprana versión lamarckiana) que por sus contribuciones significativas en los campos de la anatomía comparada y la paleontología. Una noche, un grupo de sus alumnos decidieron gastar una broma. Varios de ellos se metieron en un enorme disfraz que parecía un monstruo endemoniado con cuernos, pezuñas y colmillos largos y afilados; se pusieron debajo de la ventana de su dormitorio y uno de ellos le llamó con voz de ultratumba: “¡Profesor Cuvier, vengo a devorarlo!” Cuvier se asomó a la ventana y respondió: “¿Tienes cuernos y pezuñas de buey? ¿Dientes de tigre? ¡No existes!”, y se volvió a dormir enseguida. Está claro que pretendían divertir a su profesor, además de hacerlo ellos mismos, con esta contradicción obvia de un principio básico de la filosofía natural de Cuvier: que las distintas partes de un organismo deben estar adaptadas las unas a las otras; la manera en que un animal se mueve, por ejemplo, debe estar relacionada con el tipo de alimentación y la manera en que lucha o escapa de sus depredadores, si es que los tiene.

En la época de Beethoven, los pensadores sobre las artes estaban comenzando a aplicar una noción algo parecida a la de Cuvier en sus análisis de estructuras artísticas, una noción integral en la que las distintas partes de una estructura están adaptadas entre sí, y todas ellas desempeñan funciones útiles

1. Una versión de este trabajo fue presentada en el simposio “The Beethoven Piano Sonatas: The Works and their Critical Reception”, presentado en el Carnegie Hall de Nueva York los días 8 y 9 de Marzo de 1996.

* Carl Schachter es profesor de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá.

y con miras a un objetivo dentro de la totalidad de una obra de arte. Esta noción es una faceta de lo que se conoce generalmente como “organicismo”. Éste tiene una larga historia (que aún continúa) plagada de polémicas acerca de qué aspectos musicales son explicables, si es que alguno lo es, por medio de tales nociones. Heinrich Schenker, por ejemplo, probablemente el más influyente de los teóricos de la música tonal del siglo XX, fue sin duda un organicista, al menos después de sus primeros trabajos; sin embargo, se opuso a algunas de las ideas organicistas más populares del pensamiento musical del siglo XIX, entre ellas la noción de que un motivo melódico o rítmico básico (o un grupo de tales motivos) forme una especie de semilla o germen a partir del cual pudiese deducirse una obra o movimiento enteros. El primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, por citar el ejemplo más obvio, estaría así generado por la figura inicial de cuatro notas –el destino llamando a la puerta–. Es fácil imaginar el porqué de su objeción a esta idea. La Música es obviamente algo más que su diseño temático y motivico –su estructura armónica y contrapuntística, por poner un solo ejemplo–; y estos otros aspectos no resultan simplemente de alguna idea motivica básica: la importancia de la relación tónica-dominante en una obra dada surge del sistema tonal global y no puede derivarse de ningún motivo de la pieza. Schenker tenía nociones organicistas acerca de cómo pueden entenderse tales relaciones tonales, y también acerca del diseño motivico y temático, pero eran de una naturaleza un tanto diferente a las de los teóricos anteriores.

En este ensayo propongo plantear una explicación schenkeriana –y en parte organicista– de la presencia de dos rasgos muy inusuales que comparten dos movimientos de sonatas de Beethoven, los primeros movimientos de la *Sonata en Sol mayor* Op. 31 núm. 1 y la *Sonata en Do mayor* Op. 53, “*Waldstein*”. Debo decir, de entrada, que estas similitudes llaman bastante la atención y que no soy de ningún modo el primero en advertirlas. Alguien que ya lo hizo fue el gran autor británico Donald Francis Tovey.² El enfoque que Tovey ofreció de estos rasgos, por otro lado interesante y valioso, es sin embargo muy diferente del que ofreceré aquí. Uno de estos rasgos concierne a la estructura armónica a gran escala y su relación con la forma *allegro* de sonata. Ambos movimientos se dirigen al mismo lugar en el segundo tema de la exposición, y ese lugar no es la dominante habitual. Ahora bien, una de las innovaciones importantes de Beethoven, en lo que respecta a las sonatas para piano y los géneros afines, fue la concepción de esquemas tonales diferentes para algunas de sus exposiciones. Comenzó a hacerlo en torno a los años 1801 y 1802 –cuando compuso la sonata Op. 31 núm. 1–. De hecho, la Op. 31 núm. 1 es la primera ocasión, a la que seguirán otras, en que Beethoven compone un movimiento en el que el segundo tema se asienta sobre el tercer grado (y no el quinto) de la tonalidad principal. El tercer grado, o mediente, está también relacionado con la

2. Donald Francis Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (Londres 1931), págs. 115 y 150.

tónica, pero no tanto como la dominante. Tóquese el principio del movimiento, que anuncia la tónica Sol mayor, seguido inmediatamente del Si mayor que Beethoven empleó como tonalidad del segundo tema; se advertirá un contraste mucho más marcado que en una modulación normal a V.

El contraste entre Sol y Si mayor de la exposición viene dado no sólo por una relación armónica algo tenue entre áreas tonales, sino también porque el tema en Si mayor incluye como elemento más prominente un Re # extraño y en conflicto con la tonalidad básica del movimiento, Sol mayor. (Hay otras tres notas -Do #, Sol # y La #- que también diferencian a Sol de Si mayor, pero no participan con tanta prominencia en este tema.) Todas estas notas son elementos cromáticos en Sol mayor, y un uso destacado de una o más de ellas, incluso en un contexto de Si mayor donde se integran con su entorno, antagoniza con el recuerdo de la tonalidad principal en la memoria del oyente. Algo de esta fricción, pero no toda, desaparecería si la segunda tonalidad fuese Si menor en lugar de Si mayor, puesto que entonces solamente Do # y La # serían extraños a Sol mayor. De hecho, Beethoven va rápidamente a Si menor (después de ocho compases en el segundo tema). La exposición termina en Si menor, con sólo un vago eco del Re # -la nota que produce una gran parte del choque entre Sol mayor y Si mayor-. En el Ej. 1 presento un esbozo del plan tonal a gran escala de esta exposición, dejando de lado detalles individuales para ofrecer una especie de vista aérea. Este tipo de representación gráfica -un tipo de análisis en notación musical- fue ideado por Heinrich Schenker, a quien ya me he referido antes.

Beethoven, Op. 31 núm. 1. exposición del primer movimiento, plan básico

Ejemplo 1

transportado a Do

El primer movimiento de la Opus 31 núm. 1, como ya mencioné más arriba, es también el primero en forma sonata en que Beethoven explora este nuevo camino. Le habrían de seguir varios: la Segunda y Tercera Oberturas "*Leonora*", el Finale del *Trío en Mi b*, Op. 70 núm. 2 y, con algunas diferencias armónicas y formales, el *Scherzo* del Finale de la *Séptima Sinfonía*. No obstante, la siguiente obra en la que utilizó este esquema es probablemente la más conocida de todas, la conocida como Sonata "*Waldstein*", Op. 53, escrita pocos años des-

pués de la *Sonata en Sol mayor* y publicada en 1805. La tonalidad de esta sonata es Do Mayor y, por tanto, la modulación al tercer grado de la escala nos conduce a Mi mayor, por lo que las notas extrañas serán Sol #, Fa #, Do # y Re #. Al igual que en la Op. 31 núm. 1, la nota más prominente es la tercera de la nueva tonalidad, en este caso Sol #; y, al igual que en la Op. 31 núm. 1, Beethoven traslada eventualmente la nueva tonalidad al modo menor, pero permanece en éste muchísimo más tiempo que en la otra sonata. En el Ej. 2 presento un esbozo de la exposición de la "*Waldstein*". Siguiendo los números de compás veremos que Mi mayor persiste entre los compases 35 y 82 -cuarenta y siete compases frente a los ocho de Si mayor en la otra sonata-. He colocado un esbozo de la Op. 31 núm. 1 transportada a Do justo encima del Ej. 2 para facilitar una comparación de las dos exposiciones.

Beethoven, Op. 53, primer movimiento, plan básico comparado con la Op. 31 núm. 1.

Ejemplo 2

En la Op. 53, Beethoven introduce de modo ingeniosísimo la sonoridad del Sol # en los compases iniciales, y prepara así al oyente para la sonoridad del eventual Mi mayor mucho antes de que pueda atisbar que es allí donde se dirige. No hay ningún Sol # propiamente dicho, pero en los compases 9-11 hay varios La b -equivalentes enarmónicos de Sol #- muy prominentes. De este modo, consigue preparar al oyente en la "*Waldstein*" para el eventual Mi mayor, y lo hace en parte por medio de una enarmonía en lugar de la nota en cuanto tal.

El radio de acción y la grandiosidad del primer movimiento de la "*Waldstein*" es una consecuencia no sólo de sus enormes dimensiones sino también de la facilidad con la que consigue los giros tonales más inusitados y arriesgados y los adapta fácilmente a su camino. Esta impresión de soltura y elegancia heroicas no se daría si Beethoven no hubiese preparado cuidadosamente al oyente; acabamos de ver un ejemplo de esto al inicio del tema en los La b como preparación de Mi mayor y Sol #. Por contraste, en la Op. 31 núm. 1 Beethoven crea una narración mucho más discontinua, plagada de gestos abruptos. Pero incluso ahí inserta un elemento de Si mayor en el primer tema. El Re # del segundo compás, el primer cromatismo de la pieza, es un sonido muy fugaz: una nota de paso cromática no demasiado inusual en sí misma y ni por asomo tan prominente como el La b en la "*Waldstein*". Aun así, se trata de un indicio -aunque pequeño- de lo que queda por llegar.

Las similitudes en la estructura tonal a gran escala entre los dos movimientos se extienden a sus respectivas reexposiciones. En las dos sonatas, Beethoven, al llegar a la reexposición del segundo tema, lo inicia no en la tónica habitual, sino en Mi mayor (Op. 31 núm. 1) y La mayor (Op. 53). De este modo consigue seguir extrayendo consecuencias de la inusual estructura armónica de la exposición, puesto que se dirige hacia una tonalidad cuya tónica se encuentra una tercera por debajo de la tónica real, como una especie de contrapeso al giro a la tercera superior en la exposición. Y los contrastes cromáticos de largo alcance de la exposición -Re a Re # en la Op. 31 núm. 1, por ejemplo- tienen su contrapartida en nuevas inflexiones de Sol a Sol #. De este modo, el esquema tonal que Beethoven introdujo en la exposición de la Op. 31 núm. 1, y que recicló para la "Waldstein", motiva otro para la reexposición que vuelve a relacionar los dos movimientos. El tema no puede, por supuesto, permanecer mucho tiempo en estas tonalidades lejanas, puesto que el efecto de resolución que debe acompañar a la reexposición requiere un alivio de la tensión de este cromatismo por medio de un giro que nos devuelva a la tónica.

Veamos ahora en mayor detalle el primer tema de las dos sonatas. Son muy diferentes en casi todo, pero tienen algo importante en común, y este "algo" es el segundo rasgo inusual que los une. En ambos la idea inicial se repite casi literalmente transportada un tono descendente, de Sol a Fa en la Op. 31 núm. 1 y de Do a Si b en la "Waldstein". Esta repetición de la idea inicial subraya elementos tonales ajenos a la tonalidad; y, por añadidura, lo hace en un estadio muy temprano de la composición: un estadio, de hecho, en el que la tónica aún no ha tenido tiempo de establecerse.

En el Ej. 3 presento reducciones de ambos temas, y una transposición de la Op. 31 núm. 1 a Do. Como puede verse, tanto las diferencias como las semejanzas son muy notables: los acordes principales son prácticamente los mismos, pero representados por saltos angulosos en el bajo de la Op. 31 núm. 1 y por un movimiento conjunto muy uniforme en la Op. 53.

Lo que Beethoven está haciendo aquí es, en cierto modo, tomar una manera conocida de construir un tema y después ponerla boca abajo. Es frecuente encontrarse primeros temas en una tonalidad mayor que exponen algo y después lo repiten o varían a distancia de un tono, pero ascendente, no descendente. Esto es precisamente, por cierto, lo que Beethoven hace en el primer tema del primer movimiento de la primera Sinfonía.

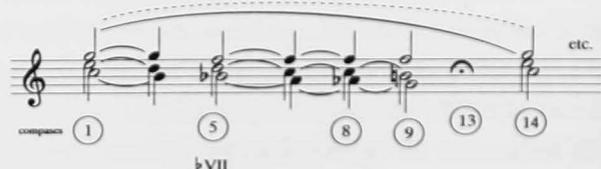
a. Op. 31 núm 1 y Op. 53, primeros temas
(reducciones melódico-armónicas)

Ejemplo 3

transportado a Do



b. Op. 53



Una diferencia significativa entre el tema de la sinfonía y las sonatas estriba en que el Re menor de la sinfonía representa la expansión de un acorde que pertenece de modo bastante normal a Do mayor y que no interrumpe la fluidez del discurso tonal, mientras que Fa mayor y Si \flat mayor son una expansión en las sonatas de armonías extrañas cuya introducción continuará dejándose sentir a lo largo de la mayor parte de los movimientos. El término técnico de este acorde extraño es \flat VII, esto es, el acorde construido sobre una nota bajada un semitono desde el VII normal. La utilización de este tipo de acorde está más o menos tan alejada de los procedimientos compositivos normales como el uso de III en lugar de V como región tonal del segundo tema. Por cierto, a pesar de ser un elemento exótico en tonalidad mayor, el \flat VII se encuentra bastante a gusto en menor y su uso en mayor representa lo que llamamos ‘mezcla’, es decir, la presencia en mayor de sonoridades pertenecientes a menor y viceversa. Esta implicación del modo menor causada por el \flat VII tiene sólo consecuencias leves en el primer tema de la Op. 31 núm. 1; en la Op. 53, por el contrario, toda la frase aparece tan pigmentada por el modo menor que la última dominante suena como V de Do menor, más que de Do mayor.

La escucha y comprensión de estos temas se complica por una ambigüedad armónica inherente a su estructura. Considero el armazón armónico del primer tramo de los temas — compases 1-11 de la *Sonata en Sol mayor* y 1-4 de la “*Waldstein*”— como I a V de V y después a V. Pero también es posible escuchar la misma sucesión de acordes como IV-V-I en la tonalidad de la dominante. Y el segundo fragmento, por la misma razón, que leo como \flat VII a V de V y a continuación a V, puede escucharse legítimamente como IV-V-I de la subdominante. Hay más de un análisis publicado de una u otra sonata basados en esta teoría, ya sea global o parcial: por ejemplo, Félix Salzer sobre la Op. 31 núm. 1, Nicholas Cook sobre la Op. 53 y Donald Francis Tovey sobre ambas.³ No considero en absoluto este modo de escuchar la música erróneo o sin sentido, pero puede resultar engañoso a menos que se integre en un enfoque más amplio que reconozca dos aspectos importantes de los temas. 1) En ambas sonatas, el acorde inicial, como toda tónica al principio de una pieza, se percibe como tónica, y en estas sonatas esta interpretación está confirmada por las cadencias que finalizan los temas. Si

3. Donald Francis Tovey, *A Companion to Beethoven's Piano Sonatas*, pág. 115. Félix Salzer, *Structural Hearing* (New York, 1952, 1962), Ej. 440 (vol. 2, pág. 199) [Existe traducción española]. Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (New York, 1987), págs. 18-22.

se escuchan los temas como unidades cuyos principios y finales están relacionados, la interpretación primaria de los acordes iniciales debe ser como tónicas, a pesar de que un cambio provisional de función a lo largo de los temas pueda producir una interpretación secundaria como subdominante de la dominante. Hacer de esta interpretación secundaria la primaria, como lo hacen algunos analistas, supone invertir la audición de este fragmento. 2) Los acordes más resaltados, a excepción de las tónicas iniciales, son también los más inusuales: el Fa mayor de la Op. 31 núm. 1 y el Si \flat mayor de la Op. 53. El énfasis resulta del ritmo -estos acordes aparecen en una posición fuerte al principio de un grupo de compases-, del diseño -repite el material escuchado primeramente en la tónica-, y del efecto de sorpresa creado por su aparición. Los \flat VII, por lo tanto, no pueden explicarse como meras subdominantes de la subdominante, aunque desempeñen ese papel como función provisional y secundaria.

Los dos elementos inusuales que conectan la Op. 31 núm. 1 con la Op. 53 parecen apuntar a primera vista en direcciones opuestas. Modular a III -a Si mayor en una pieza en Sol mayor o a Mi mayor en una en Do mayor- supone un movimiento ascendente dentro del círculo de quintas, en dirección hacia un mayor número de sostenidos. Por otro lado, ir a \flat VII es viajar al sur en lugar del norte: descendentemente por el círculo de quintas en dirección a los bemoles. Si ambos elementos se dieran solamente en una de las sonatas, no resultaría tan tentador investigar si existe una conexión entre estos giros sin relación aparente. Pero el hecho de que ambos aparezcan en las dos piezas parece sugerir que pudiera existir algún tipo de relación.

Creo que, de hecho, tal conexión existe, y que tiene que ver con el modo en que Beethoven realiza esta modulación a la mediante. En el Ej. 4 esbozo la transición al segundo tema de la Op. 31 núm. 1. Beethoven vuelve a reenunciar su idea inicial después del calderón, pero justo en el punto en que un acorde de Mi menor conducía a V de Re, ahora sustituye este último por un Fa \sharp mayor, el primer indicio de que nos dirigimos a Si mayor. En lugar de dirigirse directamente a este objetivo, Beethoven vuelve a Mi menor, pero en inversión: las líneas entrecruzadas en el esbozo del Ej. 4 indican un intercambio de voces, donde la voz superior y el bajo se intercambian Sol y Mi. Esto lleva el Sol de nuevo al bajo, pero ya no como soporte de una tónica de Sol mayor; el Mi menor por encima desempeña la función de un IV que se dirige a V y I en Si. Este movimiento armónico aparece intensificado por una progresión cromática en la mano derecha: una inflexión ascendente de Mi a Mi \sharp . La armonía determinada por el Sol del bajo y el Mi \sharp de la voz superior es un acorde de sexta aumentada, una sonoridad cuya función más frecuente es la de conducir a la dominante, como de hecho lo hace aquí. Las sextas aumentadas tienden, por tanto, a caracterizar los acordes que les siguen como dominantes, una capacidad muy útil en el proceso de modulación, puesto que la dominante

especifica a su vez la localización de la nueva tónica a la que se llegará más tarde.

Op. 31 núm 1, transición

Ejemplo 4

Ahora bien, el $Mi \sharp$, sonido característico de la sexta aumentada, es idéntico a una nota que nos es familiar desde el principio del movimiento: $\flat VII$, el $Fa \natural$ del compás 12. Cuando aparece por primera vez el $Fa \natural$ choca casi de forma evidente con el $Fa \sharp$ justo anterior en consonancia con el carácter un tanto humorístico del movimiento, y es por lo tanto un sonido bien impreso en la memoria y la consciencia del oyente. En este nuevo contexto, su significado aparece alterado y trasladado a un entorno de sostenidos, donde ayuda a conducir la armonía hacia la tonalidad de Si . Esta transformación enarmónica es, creo, la conexión oculta entre el $\flat VII$ del primer tema y el III hacia donde eventualmente se dirigirá la exposición. Adviértase cuánto se repite el $Mi \sharp$, primero después de $Mi \natural$ y después sobre la dominante de Si mayor, en una especie de trino invertido desde $Fa \sharp$; Beethoven no deja que esta conexión pase inadvertida.

Creo que este proceso aparece expresado de un modo aún más hermoso en la "Waldsteint" que en la *Sonata en Sol mayor*. En el compás 14, después del calderón que concluye el primer tema, Beethoven comienza una repetición ligeramente variada del tema inicial. Como es habitual, esta repetición forma la transición o puente hacia la nueva tonalidad y el nuevo tema. Pero, en lugar de dirigirse descendentemente hacia $\flat VII$, la música se dirige ascendentemente a II , Re menor, y lo utiliza para llegar a una tríada de La menor con el Do en el bajo.

Ejemplo 5

Op. 53, transición

Como venimos de Do mayor, conectamos naturalmente este Do del bajo a la tónica precedente, y más teniendo en cuenta que este Do continúa sonando durante tres compases antes de bajar a Si , la dominante de Mi mayor que está por llegar. Por encima de esta progresión a gran escala en el bajo, la mano derecha continúa ascendiendo, y este ascenso contiene la bellísima línea cromática $Sol - Sol \sharp - La - La \sharp - Si$. Este proceso aparece ilustrado en el Ej. 5.

Adviértase que el último giro en esta serie cromática, La \sharp -Si, coincide con el descenso de la línea del bajo de Do a Si, es decir, de la tónica del movimiento a la dominante de la segunda región tonal. La armonía determinada por el Do del bajo y el La \sharp de la voz superior es un acorde de sexta aumentada -contrapartida exacta del que nos encontrábamos en la Op. 31 núm. 1, y precisamente en el mismo momento de la forma del movimiento. Al igual que en la *Sonata en Sol mayor*, Beethoven repite una y otra vez la nota que define la sexta aumentada cuando llega al V de la segunda región tonal, en este caso el La \sharp . De hecho, en los compases 24 a 26 toda la línea cromática ascendente que culmina en la sexta aumentada -Sol-Sol \sharp -La-La \sharp -Si- está entretejida en la figuración de semicorcheas, un magnífico ejemplo de cómo un pequeño detalle compositivo puede reflejar en miniatura aspectos de la estructura tonal a gran escala. Creo que no es fortuito que esta línea cromática ascendente utilice, en sentido opuesto, el notable descenso del bajo del primer tema; este bajo es el origen de una gran parte del cromatismo que impregna todo el movimiento.

De hecho, como se muestra en el Ej. 6, la resolución del La \sharp en Si también aparece pre-sagiada enarmónicamente en el primer tema. Esto es así porque el elemento de Do mayor al que se opone especialmente el Si \flat es el séptimo grado de la escala normal, Si \natural . Cuando el primer tema concluye en la dominante, el Si \natural constituye una parte inevitable, y de hecho muy prominente, del tejido musical. El ajuste a largo plazo de Si \flat a Si \natural aparece así entretejido en el diseño musical al principio mismo del movimiento. A pesar de que el primer movimiento del Si \flat sea descendente a La como parte de un bajo cromático, este Si \flat a Si \natural a gran escala también forma parte de nuestra audición: estamos ante un ejemplo de la noción básica de que la estructura musical se desarrolla a varios niveles simultáneamente. Esta sucesión de sonidos a gran escala reaparece más tarde transformada enarmónicamente como La \sharp a Si e impulsa la música hacia su nueva tonalidad. Esta transformación enarmónica adicional, como el La \flat del tema inicial que preparaba el Sol \sharp del segundo tema, ayuda a Beethoven a crear una cierta lógica retrospectiva dentro de esta modulación no convencional.

Op. 53, primer tema y transición comparados

Ejemplo 6

En la Op. 31 núm. 1 el Fa \flat (al igual que el Si \flat en la “*Waldstein*”) tendrá que dar paso a la sensible de la tonalidad principal en la dominante de la cadencia del tema. Al igual que en la “*Waldstein*”, este Fa \flat tiene un objetivo inmediato en dirección descendente -hacia el Mi del acorde de Do mayor-, aunque en la voz superior en lugar de en el bajo. Pero, en un sentido más amplio, el Fa tendrá que ir hacia Fa \sharp . Como muestra el Ej. 7, es este amplio Fa \flat -Fa \sharp lo que aparece replicado en los Mi \sharp -Fa \sharp que aparecen tantas veces antes del segundo tema. De este modo, la asociación entre alturas enármicamente equivalentes ayuda a establecer, en ambas sonatas, una conexión entre la breve zambullida en la región de \flat VII y la ascensión al III de la estructura a gran escala. Estos aparentes opuestos aparecen reconciliados e integrados en un discurso musical coherente por medio del recurso en parte mágico de la enarmonía, coherente incluso en la Op. 31 núm. 1 a pesar de algunas discontinuidades muy deliberadas, tales como la aparición inicial de Fa mayor.

Op. 31 núm. 1, primer tema y transición comparados

Ejemplo 7

El tema básico de este ensayo es qué es lo que hace que este discurso sea coherente. Estoy tratando de sugerir que esta coherencia resulta no sólo de una continuidad de textura y de ritmo en la superficie, o de relaciones temáticas o motivicas explícitas, sino también de progresiones lineales y armónicas y de las conexiones entre notas cromáticas puestas de relieve que caracterizan una obra dada: sucesiones de sonidos tales como La \sharp -Si o Si \flat -Si de la “*Waldstein*” y la relación enarmónica entre el La \sharp y el Si \flat . En cierto modo, estas relaciones musicales más abstractas son comparables a los elementos de la estructura y el diseño de un cuadro: las armonías de color, claroscuro, y las verticales, horizontales o diagonales de su composición; los temas y motivos de la música podrían compararse, por una parte, a las figuras y objetos representados en él. Hace tiempo que estos elementos estructurales se toman en consideración, pero ha sido principalmente en el siglo XX cuando los analistas musicales se han ocupado de estas conexiones y asociaciones a un nivel profundo. No sólo Schenker, sino que también Arnold Schönberg reparó en tales elementos en sus escritos analíticos, mientras que otros han seguido los caminos que aquéllos abrieron.

La utilización de relaciones cromáticas y enarmónicas específicas para establecer relaciones entre distintos componentes temáticos y secciones de la forma no se limita a las exposiciones de estas sonatas sino que prosigue en los desarrollos y reexposiciones. Por razones de espacio sólo discutiré dos de tales situaciones, ambas en la "Waldstein". El Ej. 8 presenta un esbozo de la estructura lineal y armónica a gran escala del desarrollo. Tras unos pocos compases introductorios, esta sección se asienta brevemente en Fa, la subdominante de la tonalidad principal. Este Fa se escucha como un giro ascendente desde el Mi mayor y menor que se estabilizó en gran parte de la exposición. Es un paso en dirección a Sol, la armonía dominante que hasta ahora sólo había aparecido como un objetivo cadencial local en lugar de como parte de una estructura a gran escala. Pues bien, al final del desarrollo hay un clímax construido precisamente sobre este acorde, como preparación de la vuelta a la tónica. Si consideramos conjuntamente la exposición y el desarrollo podremos ver cómo una enorme progresión de Do a Mi en la exposición continúa a través de Fa hacia Sol como objetivo final en el desarrollo.

El Fa, como indica el pequeño gráfico del Ej. 8, no va a Sol directamente sino que lo hace a través de Do. Tanto el Fa como el Do están bastante elaborados o prolongados, y ambos nacen como acordes mayores y terminan en menor. Este cambio de cualidad refleja el penetrante cromatismo de este movimiento impregnado por entero de sonidos extraños que crean modelos de color enfrentados a la tonalidad blanca de fondo de Do mayor.

Op. 53, desarrollo

The musical score shows two systems. The first system covers measures 90 to 104, with notes circled at 90, 104, 112, 132, and 135. The second system covers measures 112 to 135, with notes circled at 112, 120, 126, and 130. A bracket above the second system is labeled "se convierte en". Below the bass line, a diagram shows the chromatic movement: C — B \flat — (A \sharp) — B \flat — C. Above the second system, there are labels: 6 \flat 4 \flat , 6 \sharp 5 \flat , 5 \sharp - 6, and b.

Ejemplo 8

El gráfico grande muestra sólo la prolongación de Do, que puede que sea la parte más tempestuosa del movimiento. Comienza con el Do mayor del compás 112 y concluye con el Do menor del compás 132. Si nos concentramos en la línea del bajo veremos que primero descende por quintas de Do a Si \flat a través de Fa, y en este punto el movimiento del bajo entra en una nueva fase. El Si \flat se mantiene un rato y más tarde sube a Si \sharp , convirtiéndose en

la sensible de Do. Antes de ir a Si \flat , el Si \flat se convierte enarmónicamente en un La \sharp -véase e compás 126- y el consiguiente ascenso de la línea del bajo depende de este cambio enarmónico de bemol a sostenido. Esta transformación no es más que una nueva manifestación de la asociación Si \flat -La \sharp de la exposición. Allí, un movimiento de Si \flat a Si \sharp aparecía transformado en La \sharp a Si mucho después. Aquí, una refundición del Si \flat en La \sharp facilita el giro a Si. Cuando el Si va a su vez a Do menor, toda la prolongación de Do toca a su fin y una breve transición conduce la armonía a su objetivo, la dominante con la que culmina el desarrollo. En este notable desarrollo vemos cómo Beethoven elabora no sólo las ideas motívicas y temáticas de la exposición o las estructuras lineales y armónicas que inició en ella, sino también las relaciones cromáticas que planteó como cuestiones a explorar y resolver.

Las reexposiciones en las sonatas de los grandes compositores nunca son meras repeticiones de la exposición con transposiciones mecánicas a la tónica como un sustituto de la modulación de la exposición. Antes mencioné que la reexposición de la "Waldstein" va brevemente a La mayor como una especie de respuesta al Mi mayor de la exposición, pero que vuelve rápidamente a la tónica principal. La nueva tonalidad, al igual que en la exposición, está anunciada por una sexta aumentada que resuelve en una extensa preparación sobre la dominante. En la exposición, como ya vimos anteriormente, esta sexta aumentada que va al V con La \sharp a Si en la voz superior forma la sonoridad culminante de una serie de eventos que se remonta al cromatismo del tema inicial, centrada en la conexión enarmónica entre el La \sharp de la sexta aumentada y el Si \flat del \flat VII que forma ese elemento tan prominente del tema inicial. Lo que es realmente asombroso es el modo en que Beethoven introduce una conexión enarmónica nueva e igualmente imaginativa en la reexposición, entre el tema inicial y la transición que modula hacia la segunda región tonal y su eventual resolución de vuelta a Do mayor. Esta conexión -uno de los elementos más extraordinarios de este extraordinario movimiento- aparece en el Ej. 9.

Con La mayor como nuevo objetivo armónico, la nota que definirá la sexta aumentada es Re \sharp en lugar del La \sharp de la exposición. La preparación de una transformación enarmónica requeriría por tanto un Mi \flat prominente que se correspondería con el Si \flat de la exposición. Pero aquí surge un pequeño problema: el primer tema no pone de relieve ningún Mi \flat . Esta es posiblemente la razón por la que Beethoven cambia repentinamente el tema en el compás 168: en este punto nos sorprende un La \flat que niega la esperada cadencia en la dominante y que motiva un nuevo tramo que extiende el tema y lo lleva hacia la repetición de la tónica inicial. Este tramo nace de la sonoridad de Do menor en lugar de mayor, permitiendo un punto culminante que no es sino el necesario Mi \flat . El camino que conduce a este punto culminante, un ascenso desde Do, prefigura estrechamente la aproximación a los Res del siguiente tramo

de transición, como pretende mostrar el ejemplo. Tanto en la reexposición como en la exposición los cromatismos introducidos en el primer tema, en su mayoría bemoles, constituyen el primer eslabón dentro de una cadena mágica de asociaciones que nos prepara para la excursión hacia los sostenidos que vendrán más tarde. Finalmente, el tramo de escalas en treillos que lleva al reenunciado del segundo tema (compases 203-204) culmina en una manifestación más de la misma sucesión cromática.

Op. 53, reexposición, compases 164-174

Ejemplo 9

cf. 182-184

y 203-204

A algunos de sus contemporáneos y sucesores inmediatos, las innovaciones compositivas de Beethoven podrían haberles parecido un poco como aquel monstruo imposible (con su mezcla de componentes irreconciliables, dientes carnívoros y pezuñas de buey) confeccionado por los alumnos de Cuvier. Si nos fiamos de los diarios de Delacroix, incluso Chopin opinaba que Beethoven a veces daba la espalda a principios compositivos fundamentales, con la consiguiente pérdida de unidad y claridad. Aquí he tratado de ofrecer un pequeño apunte de cómo la visión del todo da vida a los detalles -a veces los más pequeños- en Beethoven y sus incomparables sonatas para piano. ■

Traducción: David Aijón