

# BEETHOVEN Y LA VARIACIÓN: EL RETO DE PROMETEO

William Kinderman \*

Desde el mismo comienzo de la carrera de Beethoven, la forma variación tiene una importancia central e indispensable a la hora de comprender su música. Ya en su niñez, Beethoven improvisaba variaciones sobre conocidas melodías de otros compositores. La primera obra suya publicada fueron las *Nueve variaciones sobre una marcha de Dressler Wo. 63*; esta obra se editó en 1782. Después de su traslado a Viena en 1792, Beethoven escribió numerosas series de variaciones para piano, basándose en temas de compositores tan dispares como Dittersdorf, Gretry, Haibel, Mozart, Paisiello, Righini, Salieri, Sussmayr, y Winter;<sup>1</sup> también utilizó un tema de *Judas Macabeo*, de Händel, en sus *Variaciones para violoncello Wo. 45*. Un ejemplo más de variaciones de Beethoven sobre temas populares lo encontramos en el finale de su *Trío para clarinete op. 11*, para el que emplea un tema de la ópera *L'amor marinaro*, de Joseph Weigl.

El hecho de que Beethoven se sirviera tan frecuentemente de la forma variación no es sorprendente en un pianista tan dotado para la improvisación como él. Sus numerosas series de variaciones para piano escritas en los años 1790 deben verse en relación con su actividad como intérprete virtuoso. No asignó número de opus a estas obras, debido en parte a la estrecha relación de éstas con la música improvisada. Los temas, por supuesto, no eran originales de Beethoven, y, sin lugar a dudas, fueron escogidos no tanto por sus características formales como por su gran popularidad. Algunas de estas obras muestran un considerable ingenio al tiempo que una gran brillantez, y podríamos destacar las *Veinticuatro variaciones sobre "Vieni amore"* de Righini Wo. 65, de 1791, que constituyen una de las más extraordinarias muestras de virtuosismo instrumental de los primeros años de la trayectoria de Beethoven.

\* William Kinderman es profesor de los Cursos de Especialización Musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

1. Para un recorrido por las series de variaciones de Beethoven compuestas hasta 1802, véase el artículo de Glenn Stanley *The "worklich gantz neue Manier" and the Path to It: Beethoven's Variations for Piano, 1783-1802. Beethoven Forum 3* (1994); págs. 53-79.

En las sonatas para piano y en los cuartetos de cuerda de la década de 1790, el procedimiento de la variación también desempeña un papel importante, la mayoría de las veces en los movimientos lentos. El Andante de la *Sonata en sol mayor op. 14/2* contiene tres variaciones sobre un tema de estructura binaria y carácter algo jocoso, y el compositor confirma el carácter humorístico de la pieza con un inesperado golpe en *fortissimo* que nos recuerda al movimiento lento de la *Sinfonía núm. 94 "La Sorpresa"* de Haydn. El Andante inicial de la poco convencional *Sonata para piano en la bemol mayor op. 26* consta de cinco variaciones y una coda algo más extensa. En este movimiento, como en el del *op. 14/2*, Beethoven se atiene a la estructura formal del tema y su distribución métrica, subdividiendo los valores rítmicos según se suceden las variaciones, y pasando al modo menor en la *tercera variación* (en el caso de la *op. 26*).

Si dejamos aparte el uso de la forma variación en las series de variaciones para piano o en los movimientos lentos de obras mayores, observamos que el joven Beethoven mostró ya un gran interés por un procedimiento variativo que transformara o reexaminara el material musical. En este sentido, el principio de la variación subyace en lo más esencial de su pensamiento como compositor. La reinterpretación motívica, las recapitulaciones alteradas, o las citas musicales de un movimiento dentro de otro distinto, son situaciones en las que se dan procesos musicales emparentados con la variación.

En el *Allegro* que da comienzo a la *Sonata núm. 1 en fa menor op. 2/1*, por ejemplo, Beethoven modificó el boceto original de forma que el segundo tema se asemejara formal y rítmicamente al motivo inicial -invertido, eso sí, con un arpeggio descendente en lugar de ascendente (véanse los ejemplos 1a y 1b)-.

Sonata en fa menor op. 2/1. Comienzo del primer movimiento

Ejemplo 1a

**Allegro**

Sonata en fa menor op. 2/1. Comienzo del segundo tema del primer movimiento

Ejemplo 1b

La intención de este gesto es la de crear un parentesco audible y al propio tiempo un contraste perceptible: el proceso dramático de la música que se va desplegando parece moldear o transformar el material original.

Análogamente, la esperada sensación de repetición o reafirmación literal es tratada por Beethoven –cada vez con mayor frecuencia– como ocasión idónea para una reinterpretación o transformación. Las dos reapariciones del *Grave* inicial en el primer movimiento de la *Sonata "Patética" op. 13* no sólo quedan truncadas, sino que además modifican considerablemente el pasaje citado. Estos pasajes parecen darnos a entender que el “pianista-orador” vuelve en su pasear a la melancolía, el obsesivo estado de ánimo del *Grave*, para después tratar de salir de este *impasse* de diferentes maneras.<sup>2</sup> Hay en juego aquí todo un proceso dramático psicológico que realmente desaconseja un patrón de repeticiones literales, en favor de una narrativa orgánica que insinúe una sucesión de estados psicológicos.

En el movimiento final de la *Sonata "Patética"* hay dos pasajes en los que Beethoven retoma, en el contexto del dramático *allegro en do menor*, el material musical del movimiento inmediatamente precedente: el sereno e introspectivo *Adagio en la bemol mayor*. El episodio central en *la bemol mayor* que comienza en la anacrusa del compás 79, así como el pasaje de coda en la misma tonalidad que comienza en la anacrusa del compás 202, recrean el ambiente del comienzo del *Adagio*; las notas de valor largo contribuyen a recrear su carácter. Ambos pasajes parecen ser recuerdo y evocación del espíritu del movimiento lento. El procedimiento es afín al de la variación, y sin embargo lo que se evoca es claramente distinto del proceso y el contexto del pasaje del movimiento rápido. Ejemplos como estos nos dan muestra de la gran gama de matices psicológicos que podemos encontrar en los procedimientos de variación en Beethoven, y de la validez que para ellos tiene el término que el compositor empleara para designar a su magna serie de variaciones, las *Variaciones "Diabelli" op. 120*: “*Veränderungen*”, esto es, “transformaciones”.

\* \* \*

La primera encrucijada en la evolución del tratamiento de la forma variación de Beethoven llega en 1802, con las dos primeras series de variaciones a las que asigna número de opus: las *Variaciones en fa mayor op. 34*, y las *Variaciones "Prometeo" op. 35*. En una carta de octubre de 1802, Beethoven explica que estas dos obras fueron compuestas “en un

2. Para un perspicaz estudio de la retórica musical de este movimiento, véase el artículo de Elaine Sisman *Pathos and the Pathétique: Rhetorical Stance in Beethoven's C-Minor Sonata op. 13. Beethoven Forum 3*, págs. 81-105.

estilo completamente nuevo, y cada una de ellas de una manera completamente diferente”.<sup>3</sup> Ambas obras incorporan elementos que superan los rasgos más estáticos y aditivos de la técnica de la variación clásica. El plan tonal del *op. 34*, por ejemplo, es bastante inusual y abarca muchas regiones tonales: las sucesivas variaciones no se quedan en la tónica, como cabría esperar, sino que aparecen en tonalidades que forman entre sí una cadena de terceras descendentes, partiendo de la tónica, *fa mayor*, para pasar por *re mayor*, *si bemol mayor*, *sol mayor*, *mi bemol mayor*, y *do menor*; una breve extensión de la variación quinta sirve para elaborar la séptima dominante sobre *do*, preparando así la cadencia a *fa mayor* en la variación final, que cierra el ciclo de terceras descendentes. Esta variación nos recuerda al tema original con más claridad que las variaciones intermedias (éstas tienen una individualidad muy fuerte, y se caracterizan por sus grandes contrastes y sus frecuentes cambios métricos); esta serie de variaciones concluye con un *adagio molto*, una exposición bastante ornamentada del tema.

Las *Variaciones op. 35* representan una concepción de mayor envergadura y originalidad que el *op. 34*, y revisten una importancia muy especial al constituir el modelo del *finale* de la *Sinfonía “Eroica”*. Tal como ha demostrado Lewis Lockwood, esta obra para piano constituye el auténtico embrión de la sinfonía.<sup>4</sup> Beethoven volvió a utilizar el tema empleado en estas obras nada menos que cuatro veces; lo más revelador de todo es el contexto dramático de este tema en el ballet *Die Geschöpfe des Prometheus op. 43* (Las criaturas de Prometeo) –una obra muy poco conocida hoy, compuesta en 1801 por Beethoven en colaboración con el maestro de danza Salvatore Vigano–. Tanto en caso de las variaciones para piano como en el de la sinfonía, subyace una fuente de inspiración mitológica que hoy ha quedado prácticamente olvidada, debido a lo poco conocido que es el ballet en nuestro tiempo. Después de su estreno, la coreografía se perdió. Casi no ha habido intentos de recuperar este ballet, y su interpretación “de concierto” es poco menos que inusitada. No fue hasta la década de los 70 que Constantin Floros logró reconstruir buena parte de la coreografía y el simbolismo a ella asociado a partir de los bocetos de Beethoven que han llegado hasta nosotros.<sup>5</sup> Las asociaciones entre música y danza son fáciles de reconstruir gracias a las anotaciones de tipo escénico que Beethoven hizo en estos bocetos. El trabajo de Floros ha servido para mostrar que los vínculos entre el ballet y la sinfonía son mucho más significativos que de lo que generalmente se suponía.

3. Ludwig van Beethoven. *Briefwechsel Gesamtausgabe, I*; edición de Sieghard Brandenburg. Munich, 1996; núm. 108.

4. Véase *The Compositional Genesis of the Eroica Finale*, de Lockwood, en el libro *Beethoven's Compositional Process*, editado por W. Kinderman (Lincoln y Londres, 1991); especialmente págs. 84-85; véanse además los cuatro textos sobre la *Eroica* en el libro de Lockwood *Beethoven: Studies in the Creative Process* (Cambridge, Mass., y Londres, 1992).

5. Véase la obra de Floros *Beethovens Eroica und Prometheus-Musik*. Wilhelmshaven, 1978; especialmente los capítulos 4 y 6.

La versión del mito de *Prometeo* que utilizaron Beethoven y Vigano hace una nueva interpretación de la narración mítica en torno a ese desafiante campeón de la humanidad que es Prometeo, una interpretación compatible con el espíritu de la Ilustración. Prometeo es quien proporciona a la humanidad los medios para su progreso, gracias a los dones de la sabiduría y el arte que modeló a partir del fuego robado a los dioses. En todas las versiones del mito, Prometeo es castigado con severidad por sus acciones en favor de la humanidad. En la versión originaria, es encadenado a una roca, hacia la que desciende un águila que le devora el hígado. Tras largos años de sufrimiento, es finalmente liberado por Hércules, descendiente de Ío –que, bajo la forma de una cabra, había visitado a Prometeo unos cuantos años antes-. Aunque existen variantes de la leyenda en las fuentes escritas de la antigua Grecia, todas las versiones coinciden en que el titán se niega a rendirse o a ceder. Si bien físicamente está encadenado, Prometeo es libre espiritualmente. Muy posiblemente, no puede encontrarse en el mundo mítico un símbolo más elocuente de resistencia al ejercicio arbitrario de autoridad.

En la versión utilizada musicalmente por Beethoven, el sufrimiento de Prometeo en la roca se disipa, pero su castigo es más implacable todavía, ya que es ejecutado. Otra diferencia importante radica en la función dramática de las dos “criaturas”, los “*Urmenschen*” u hombre y mujer arquetípicos. En las fuentes griegas, la lucha de Prometeo tiene lugar incluso antes de la creación de la mujer, en tanto que en el ballet la historia es modificada de forma que el sacrificio prometeico tiene por beneficiario a todo el género humano. Las duras pruebas y la agonía de Prometeo son sustituidas aquí por una sucesión de muerte y renacer, ya que a Prometeo le es devuelta la vida. El ballet concluye con la apoteosis de Prometeo, y su exaltación por las dos criaturas, que finalmente empiezan a mostrar que verdaderamente comprenden el pleno alcance de la hazaña heroica.

Esta versión del mito no pone el acento dramático tanto en martirio desafiante como en la recepción, por parte de la humanidad, del don prometeico de la cultura. En el ballet, el don cultural del titán no es inicialmente comprendido del todo por sus dos “criaturas” y, en consecuencia, el sufrimiento de Prometeo guarda un paralelismo con el sufrimiento del artista incomprendido. Finalmente, se produce una reconciliación en la última sección del ballet, que ha sido siempre vista como un vínculo con la sinfonía *Eroica*. El material común es la animada melodía que Beethoven empleó en la séptima de sus *Doce contradanzas alemanas Wo 14*. Como ya hemos señalado, Beethoven reutilizaría el tema de la contradanza en tres ocasiones: en el ballet, en las *Variaciones para piano op. 35*, y en el último movimiento de la *Eroica*.

Hay que decir que los elementos dramáticos y simbólicos tomados del mito de Prometeo no se circunscriben al *finale* de la *Eroica*. La progresión narrativa global de los cuatro movimientos de la sinfonía describe la siguiente línea dramática: lucha, muerte, renacer y apo-

teosis. Hallamos aquí un inequívoco paralelismo con la desesperación del propio Beethoven, sus pensamientos de suicidio, y el descubrimiento de un “nuevo camino” artístico en torno a 1802, la época de su “testamento de Heiligenstadt” y de obras tan innovadoras como las *Sonatas para piano op. 31* y las *Variaciones para piano op. 35*. Pero el simbolismo heroico de la *Tercera Sinfonía* se halla tan profundamente encarnado en la obra musical que no se puede interpretar en términos meramente biográficos, o en relación con otras figuras históricas como Napoleón. Lo que Beethoven explora en la *Eroica* son los aspectos universales del heroísmo, aglutinados en la idea de una confrontación con la adversidad que, en último término, conduce a una renovación de las posibilidades creativas. Las variantes de esta idea narrativa afloran una y otra vez en la música del compositor hasta sus años postreros.

¿Cómo se materializa el simbolismo de Prometeo en el tratamiento de las variaciones sobre la contradanza del *op. 35*? Aquí, como en la *Eroica*, se yuxtapone al gesto introductorio inicial (comprimido en un solo acorde *fortissimo*) lo que, a primera vista, podría parecer una serie de acontecimientos un tanto desconcertante.

En lugar de enunciar el tema una sola vez, como base de las variaciones subsiguientes, Beethoven se limita a presentar la línea del bajo -el “basso del tema” (ejemplo 2a)-, cuyo efecto de “esqueleto” musical es subrayado por las octavas en *fortissimo*, rodeadas por silencios, que se escuchan al comienzo de la segunda parte.

Variaciones en mi bemol mayor op. 35. Introduzione col Basso del Tema

Allegretto vivace

Ejemplo 2a

The musical score for 'Ejemplo 2a' is presented in two systems. The first system shows the piano part (treble clef) and the bass line (bass clef) in E-flat major, 2/4 time. The piano part begins with a forte (ff) dynamic and a piano (pp) dynamic. The bass line is marked with '1' and '2' indicating first and second endings. The second system continues the bass line with first and second endings, marked with '1.' and '2.' respectively. The piano part has a forte (ff) dynamic and a piano (p) dynamic. The bass line is marked with '1' and '2' indicating first and second endings.

La octava del *si b* en el calderón casi parece evocar el gesto de un actor avisando silencio -“shh...”- inmediatamente detrás de la humorística crudeza -un poco fanfarrona- del arrebato en *fortissimo*.

Empleando tan sólo el “basso del tema”, Beethoven dirige la atención del oyente hacia el proceso musical como cadena extendida de sucesos cuyo punto de partida es esta configuración tan fragmentaria e, incluso, grotesca. De forma análoga a las vacilantes figuras de barro del mito, a las que la vida les es infundida sólo por acción del fuego creativo del don prometeico, el bajo del tema sirve como base de una serie de variaciones que se van desplegando y que, orgánicamente, conducen a un tema complejo (ejemplo 2b).

Variaciones en mi bemol mayor op. 35. Tema complejo

Ejemplo 2b

Tema

Pero este no es el final del recorrido: incluso aquéllas de las últimas variaciones que reexponen más fielmente la contradanza original transforman y desarrollan considerablemente la música mediante el uso de varios procedimientos. En la *Variación 6*, por ejemplo, Beethoven recupera el contorno melódico del tema, rearmonizándolo en *do menor* –en lugar de *mi bemol mayor*–, la tónica. Después de la vigorosa fuga que lleva la indicación “*finale*”, el *Andante con moto* retorna a la contradanza original, cuyo ritmo de dos semicorcheas con puntillo, no obstante, apunta ya la elaboración textural que sigue en el resto de la coda, donde encontramos trinos y una intrincada figuración pianística.

El contraste más marcado entre variaciones sucesivas se da en la segunda mitad de la obra. La *Variación 13* lima el áspero *mi b* de la segunda mitad del “basso del tema”, al tiempo que las notas de adorno y el enérgico ritmo en tresillos realzan el carácter humorístico, paró-

dico. Unas expresivas apoyaturas acentuadas con la nota *do*  $\flat$  (sustituyendo al *si*  $\flat$  del “basso del tema”) vienen a reforzar la sombría quietud de la variación que sigue, “*minore*” (núm. 14). Una directa transición de sonoridades conduce al ornamentado *Largo* (*Variación 15*) que se caracteriza por una expansión figurativa de la estructura interna del tema. Una expresiva inflexión a *do menor* (con reminiscencias de la *Variación 6*) sirve como preparación de la fuga, que a su vez constituye el clímax propulsivo y dinámico de la serie completa. De esta forma, Beethoven combina y desarrolla varios aspectos de la forma variación clásica al final del *op. 35*: una variación lenta ornamentada; una fuga climática que desarrolla tanto el bajo como la línea superior del tema; y una reminiscencia final del tema cuya continuación nos depara nuevas variaciones de figuración hasta el último momento. No es de extrañar que Beethoven, en una carta de abril de 1803 a su editorial, Breitkopf & Haertel, insistiera en que esta serie contenía muchas más variaciones que las *Quince variaciones* y fuga a las que el título hace alusión.<sup>6</sup>

Como sucede en el *op. 35*, en el movimiento final de la *Sinfonía “Eroica”* Beethoven articula la creación gradual del tema complejo a partir de sus elementos constituyentes; sin embargo, el resto del movimiento está concebido de forma bastante diferente de la forma de la innovadora serie de variaciones para piano. Las variaciones del *finale* de la *Eroica* se combinan hábilmente con pasajes fugados, una sección *alla marcia*, y un *andante* extenso con solo de viento, originándose así un singular diseño formal. Como observa Lewis Lockwood, “el *finale* de la *Eroica* se nos presenta como el movimiento generador de toda la sinfonía, y como el movimiento final más original de los escritos por Beethoven o cualquier otro compositor hasta esa fecha.”<sup>7</sup>

\* \* \*

En la producción de los años posteriores a la composición de la *Eroica*, observamos que algunos de los tratamientos más originales que hiciera Beethoven de la forma variación se hallan en los movimientos lentos de obras extensas –obras como la *Sonata “Appassionata” op. 57*, concebida en el periodo 1804-6, y la *Quinta Sinfonía*, que data de 1808-. En estas dos obras, la cadena de variaciones desempeña un papel especial dentro del diseño narrativo global de la obra. El *Andante con moto* de la sinfonía constituye tanto una desviación lírica tras el *pathos* del *Allegro* inicial, como un significativo presagio de lo que ha de ser el triunfal movimiento final. Los episodios de este *Andante* tornan repetidamente a *do mayor* con la interven-

6. Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel Gesamtausgabe*; carta núm. 133.

7. Beethoven: *Studies in the Creative Process*. Cambridge, Mass.; Harvard University Press, 1992; pág. 166.



ción de las trompas y trompetas, y sólo entonces se recogen misteriosamente en una especie de crepúsculo de ambigüedad tonal. En sus bocetos, Beethoven probó una anticipación más directa del movimiento final en *do mayor*, pero finalmente optó por una solución cuyo equilibrio –más precario– sugiere la lejana premonición de una meta que no puede ser alcanzada todavía. La cadencia final de este movimiento resulta inestable al oído, y subraya una breve fanfarria triádica que está tomada del tema principal, una figura que presagia el final triunfal.

El movimiento lento de la “*Appassionata*” también lleva la indicación “*Andante con moto*”, y representa asimismo una aspiración utópica que, en este caso, es aplastada en el trágico contexto general de la obra. En el diseño general de la “*Appassionata*”, Beethoven explota la relación entre el lirismo sereno del *re bemol mayor* del movimiento lento, y la tempestuosa gestualidad de los movimientos extremos en *fa menor* que lo envuelven. Hay que destacar los paralelismos de carácter entre el *Allegro assai* inicial y el *Allegro ma non troppo* final, y la función contrastante –entre los dos movimientos extremos– de las variaciones en *re bemol mayor* sobre el tema *andante*, un tema casi estático con carácter de coral. El curso de estas variaciones parece predeterminado por la naturaleza tranquila y reflexiva del tema, que se compone inicialmente de notas pedales inmóviles que desembocan repetidamente en la tríada de tónica. Las variaciones ornamentan el tema mediante una serie de subdivisiones rítmicas progresivas, coordinadas en un ascenso gradual en el registro. No obstante, todo el proceso tiene un carácter contemplativo y de ensoñación, hasta que queda abruptamente truncado –como señaló Donald Francis Tovey– por la primera acción que sobreviene.<sup>8</sup> Ésta acción es la sustitución armónica del acorde arpegiado de séptima disminuida en el *re b* cadencial de la voz superior –la nota que, en otras circunstancias, habría puesto fin al movimiento (véase el ejemplo 3)–.

Sonata “*Appassionata*” op. 57. Movimientos segundo y tercero

Ejemplo 3

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is for the second movement, marked "[Andante con moto]". It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The notation includes various dynamics: *cresc.*, *più f*, *p dim.*, and *pp*. There are also *Ped.* markings. The second system is for the third movement, marked "Allegro ma non troppo". It also has a treble and bass clef with two flats. Dynamics include *ff arpeggio*, *ff*, and *p*. It also features *Ped.* markings and a double asterisk symbol at the end of the system.

8. Beethoven. Londres, OUP (1944); pág. 24.

El acorde arpegiado retorna a la octava superior, para ser luego repetido trece veces en su registro original al comienzo del *Allegro ma non troppo*, intensificado rítmica y dinámicamente. Beethoven emplea para estos acordes el ritmo del tema del *Andante*, y establece así el umbral que conduce al último movimiento. La “autosuficiencia” de este movimiento en forma de variaciones queda de esta forma aniquilada, y su tónica, *re b*, se convierte en una disonancia crucial en el contexto de *fa menor*, lo que nos recuerda un tratamiento similar que se daba en el primer movimiento. De hecho, Beethoven construye el tema principal del último movimiento a partir de los trece acordes repetidos, mediante la elaboración del acorde de séptima disminuida como figuración sinuosa que conduce a los pasajes de desarrollo del *Allegro ma non troppo*.

Por tanto, tanto en la sinfonía como en la sonata, el movimiento lento en forma de variaciones, en la tonalidad de la sexta menor, no sólo constituye un remanso lírico en la obra, sino un estadio esencial en la progresión global de la misma. En ninguno de los dos casos podemos hablar de un movimiento independiente. La aparente insularidad de las variaciones en *re bemol mayor* en la “*Appassionata*” queda de repente desmentida por la introducción del acorde común *fa menor* en el mencionado umbral del último movimiento. También en la sinfonía la reinterpretación tonal por medio de acordes comunes es un recurso muy utilizado. Las tres inflexiones a *do mayor* de las trompas y trompetas parecen quedar fuera del movimiento lento en sí, como sugiere el carácter misterioso, algo atenuado, de estos pasajes, por lo demás bastante vigorosos; los fragmentos en *do mayor* son como citas musicales que no pertenecen al discurso principal del *Andante*, y su importancia reside, en cierta medida, en este contraste. Al propio tiempo, el papel de *la b* como área tonal en suave contraste con *do mayor/menor* vuelve a manifestarse en la conocida transición entre el scherzo y el último movimiento. El final del scherzo propiamente dicho se produce en el compás 324, en el registro grave y con la dinámica más suave -la indicación es de *ppp* en la cuerda-. Se escuchan aquí los timbales en el *do* grave, percutiendo suavemente el motivo rítmico, antes de que esta figura se transforme gradualmente en una pulsación rítmica regular. El sonido del timbal queda envuelto por la cuerda; los violoncellos y contrabajos se quedan en un *la b* tenido, llevando la música a una misteriosa cadencia rota. El efecto de este pasaje de transición, tan velado y sin embargo tan lógico e inevitable, debe mucho a estos recursos de suspensión tonal y temporal, que siguen en juego incluso después de que Beethoven comience a repetir fragmentos motivicos del scherzo sobre la nota pedal y el toque de los timbales.

En obras como el *Trío “Archiduque” en si bemol mayor op. 97* -escrito en su mayor parte en 1810- y la *Sonata para violín y piano en sol mayor op. 96* -de 1812-, Beethoven también se sirve sustancialmente de la forma variación. El movimiento lento en forma de

variaciones del *Trío "Archiduque"* es el penúltimo movimiento de la obra, y aparece después del scherzo, una disposición que ya anuncia la configuración de la *Novena Sinfonía*. El tema se asemeja a una zarabanda, la danza barroca lenta que se caracteriza por el énfasis de la segunda parte de un ritmo ternario. Por su ritmo y por su carácter, este tema es comparable con el tema a modo de zarabanda que Beethoven utiliza para sus variaciones del último movimiento de la *Sonata para piano en mi mayor op. 109*. Al mismo tiempo, el esquema rítmico general de las variaciones "*Archiduque*" -en el que cada variación presenta todavía más subdivisiones rítmicas, acompañadas con frecuencia de expansiones de registro y textura- prefigura el diseño estructural del movimiento en forma de variaciones que sirve como conclusión a la última de las sonatas para piano del compositor, la *Sonata en do menor op. 111*. El movimiento final de la *Sonata op. 96* explora una gama inusualmente amplia de matices psicológicos, cuyo denominador común es el contraste entre el animado tema de carácter popular, y la expresión más reflexiva e introspectiva del *Adagio espressivo (variación 5)*.<sup>9</sup> Pero los mayores logros de Beethoven en el campo de la variación se produjeron en la última década de su vida: varios de los movimientos lentos de sus últimas sonatas y cuartetos, los dos últimos movimientos de su *Novena Sinfonía*, y la más extensa de las series independientes de variaciones, las *Variaciones "Diabelli" op. 120*.

\* \* \*

En dos de las últimas sonatas de Beethoven, las *op. 109* y las *op. 111*, los movimientos lentos en forma de variación tienen tal peso y sentido conclusivo que cualquier movimiento posterior resultaría superfluo. La ingenua pregunta del editor Moritz Schlesinger sobre si faltaba un tercer movimiento final en el manuscrito del *op. 111* fue desdeñosamente recibida por Beethoven; se cree que el compositor respondió también a una pregunta de Anton Schindler acerca del mismo particular contestando irónica -incluso despreciativamente- que "no había tenido tiempo de escribir un movimiento final, y que por ello se había visto obligado a alargar el segundo movimiento".<sup>10</sup> Thomas Mann, tras consultar a Theodor W. Adorno, dedicó un capítulo de su famosa novela *Doktor Faustus* a esta pieza, y en boca de Wendell Kretzschmar, uno de los personajes del libro, describe el aspecto culminativo -y sin embargo abierto- del final del movimiento de la *Arietta* como "un final sin retorno", también en el sentido genérico de despedida de la sonata como forma artística.

9. Para una discusión más detallada, véase mi estudio *Beethoven*. Oxford, Clarendon Press 1995; págs. 162-166.

10. *Thayer's Life of Beethoven*, editado por Elliot Forbes. Princeton, Princeton U. P. 1964; pág. 786.

En cierto modo, la última variación del *op. 109* -en la que se produce un clímax- proporcionó a Beethoven un modelo estructural para todo el movimiento de la *Arietta* del *op. 111*. Después de la vigorosa variación fugada del *op. 109* (núm. 5), la *sexta variación* restaura el tempo original del tema a modo de zarabanda, junto con su carácter *cantabile* y su registro. No obstante, ahora Beethoven emplea una pedal de dominante en las dos manos, con la nota *si* repetida y a distancia de doble octava (ejemplo 4). La nota pedal es acelerada en un proceso gradual, pasando de negras a corcheas (compases 3-4), tresillos de corchea (compás 5), y semicorcheas en compás de 9/8 (compases 6-8), antes de llegar a fusas (compases 8-12).

Sonata en mi mayor op. 109. Última variación

Ejemplo 4

Tempo I del tema  
*cantabile*

The musical score for the final variation of the Sonata in E major, Op. 109, is presented in a grand staff format. It begins with a 3/4 time signature and a key signature of two sharps (E major). The tempo is marked 'Tempo I del tema' and the character is 'cantabile'. The score is divided into systems, with measures numbered 1 through 12. The first system (measures 1-5) features a piano (p) dynamic and a 3/4 time signature. The second system (measures 6-8) introduces a 9/8 time signature and a crescendo (cresc.) marking. The third system (measures 9-12) continues with a 9/8 time signature and a poco a poco dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the 9/8 time signature.

También la melodía participa de la creciente tensión rítmica, ya que ahora se ligan las notas de dos en dos, y éstas son corcheas en lugar de negras. En el compás 12, la aceleración rítmica de la nota pedal tiene su lógico resultado: el trino tenido en ambas manos. Sin embargo, la variación no ha alcanzado todavía su punto medio, y Beethoven sigue llevando a cabo el proceso de desarrollo rítmico. Por encima y por debajo de los trinos, la melodía aparece bajo la forma de tresillos de corcheas, y se da un nuevo proceso de crecimiento al llegar a la segunda mitad de la variación (compás 17).

Beethoven enfatiza este momento de varias formas: mediante el prolongado *crescendo* al *forte*; por medio del contraste de registros, ya que la nota pedal con trino desciende al bajo; y mediante la reelaboración de la armonía que sirve como soporte a la melodía en un acorde de séptima disminuida, en una textura maravillosamente labrada de fusas en la mano derecha. En una buena ejecución, las notas principales del tema quedan resaltadas en esta textura. La etapa final de este extraordinario proceso se alcanza en la repetición de la segunda mitad de la variación en el compás 25, donde el trino asciende a la mano derecha, y la figuración rápida es tomada por la izquierda, en tanto que la melodía aparece en valores sincopados en el registro más agudo. Así, aunque en rigor se da una aceleración rítmica y una expansión de registro, el tema *cantabile* lento emerge de lo más profundo, produciendo, como si de una fisión nuclear se tratase, una fantástica y elaborada textura de brillante y resonante sonoridad.

A diferencia de la obra anterior, en el movimiento de la *Arietta de la Sonata op. 111* cada variación sucesiva constituye un paso en el proceso de expansión rítmica, contrapuntística y registral. De este modo, la tercera variación ya transforma considerablemente el tema, cuyo halo *cantabile* -casi de coral- deviene un vivaz juego casi jazzístico, lleno de enérgicas síncopas acentuadas. Lo que acontece en la *cuarta variación* resulta de lo más extraordinario, con el carácter tan etéreo y suspensivo, y los marcados contrastes de registro del doble enunciado de cada mitad de la misma.

El clímax más importante del interior del movimiento de la *Arietta* se da después de la extensión de la *cuarta variación*, momento en el que queda ya preparada la cadencia a *do mayor* que da paso a la *variación quinta*, una variación recapitulativa. Y aquí Beethoven interpola un pasaje de tipo cadencial que comienza con un trino en la supertónica, *re*; este pasaje se recrea por unos momentos en los intervalos melódicos más importantes del tema, que se escuchan por encima y por debajo del trino tenido. Como en el *op. 109*, el trino representa el resultado lógico de un desarrollo rítmico a gran escala; y, sin embargo, no es el final de un proceso, sino la antesala de acontecimientos ulteriores. Aquí, por primera vez en este extenso movimiento, la música se desvía de *do mayor* y modula a *mi bemol mayor* -momen-

to enfatizado por la presencia del triple trino y la posterior extensión de la voz superior al registro sobreguido; los trinos actúan durante todo el proceso (ejemplo 5)-.

Sonata en do menor op. 111. Segundo movimiento

Ejemplo 5

The musical score for Example 5 consists of three systems of piano and violin parts. The first system shows the piano part with dynamics *f*, *p dimin.*, and *pp*, and the violin part with a trill (*tr*) and a double trill (*btr*). The second system shows the piano part with *p cresc.* and the violin part with a trill (*tr*) and a double trill (*btr*). The third system shows the piano part with *sf*, *p cresc.*, *dim.*, and *p*, and the violin part with a double trill (*btr*) and the marking *espressivo*.

Al tiempo que el encadenamiento de trinos da paso a la frase expresiva tomada de los compases 5 y 6 del tema -ahora en *mi bemol mayor*- el bajo desciende al tenebroso registro grave, produciendo un efecto sobrecogedor. El pasaje secuencial que sigue casi parece, por el contrario, “llenar el tiempo”, y, con su persistente movimiento descendente y su empleo de armonías más disminuidas y oscuras, representa una fase regresiva en el desarrollo del conjunto.

Las últimas secciones del movimiento de la *Arietta* constituyen un especie de síntesis de los estadios anteriores, de modo que lo que antes se había escuchado de manera sucesiva ahora aparece de manera combinada y superpuesta. Así, el tema es retomado en su registro originario en la *variación quinta*, y combinado con la rápida figuración en los tresillos de fusa de variaciones precedentes, y con el diseño de semicorcheas, de paso más lento, que recuerda a la primera variación. Un punto culminante de esta variación es aquél en el que la disonancia melódica la se contrapone al acorde de séptima dominante que aparece en el segundo compás del ejemplo 6.

Ejemplo 6

Sonata en do menor op. 111. Segundo movimiento

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a piano introduction with a forte (f) dynamic. The second system features a trill (tr) and a piano (pp) dynamic. The third system continues the piano accompaniment.

Momentos después, la colisión entre las notas adyacentes *la* y *sol* vuelve a aparecer en forma de un trino que queda tenido durante la mayor parte de la coda que sigue, en combinación con el tema en el registro agudo, y con la figuración etérea de la *cuarta variación* en la mano izquierda.

En pasajes como estos, el “Ser” y el “Devenir” parecen fusionarse en una estructura unitaria. Sin embargo, el carácter abierto y la complicidad con el silencio que caracterizan a la conclusión de esta sonata se deben en parte a la imposibilidad de una resolución definitiva o equilibrada. El sonido del trino permanece en el memoria mucho después de su desaparición física. El origen de esta tensión direccional está en el propio tema, cuyo acento sobre el *sol* del último compás proporciona la clave de todas estas “ramificaciones” que culminan en el trino tenido de la dominante en la coda. El intenso fervor de la música parece oponerse a la fugacidad de la vida, reivindicar una posesión más permanente de la experiencia, la “efigie de lo ideal” de Schiller.<sup>11</sup>

\* \* \*

11. La afinidad de la música de Beethoven con las ideas estéticas de Schiller es objeto de discusión en la introducción de mi libro *Beethoven* (págs. 1-14).

Las *Treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli op. 120* son la última y más ambiciosa de las colecciones independientes de variaciones que escribiera Beethoven. El editor Anton Diabelli pidió a Beethoven una variación solamente, como parte de una labor publicitaria para la que solicitó la colaboración de diversos compositores, incluidos algunos de los alumnos y conocidos de Beethoven. Inicialmente Beethoven rechazó la oferta con desdén, tildando el tema de "*Schusterfleck*" o "remiendo de zapatero", debido a las progresiones tan mecánicas del mismo. Finalmente su respuesta a Diabelli –aunque monumental– se hizo esperar bastante: después de escribir un boceto con nada menos que veintitrés variaciones en la primavera de 1819, abandonó este trabajo para retomarlo en el invierno de 1822-23; la obra se publicó en primavera de 1823 como volumen distinto de aquella publicación colectiva en la que Diabelli inicialmente había pensado incluir la obra de Beethoven. Cuando Diabelli anunció la publicación de las *Variaciones*, proclamó que éstas "era una grande e importante obra maestra, digna de figurar entre las inmortales obras de los clásicos" y que merecía "un lugar junto a la gran obra maestra en la misma forma de J. S. Bach",<sup>12</sup> las *Variaciones "Goldberg"*.

Como en el caso de las *Variaciones "Prometeo" op. 35*, las *Variaciones "Diabelli"* fascinaron a Beethoven por la posibilidad de transformar un material bastante común. En lugar de la grotesca simplicidad del "Basso del Tema", buscó aquí una respuesta creativa a los rasgos más banales y repetitivos del vals, unos rasgos de los que anteriormente se había quejado, pero que, con todo, albergaban un rico potencial como base de la variación. De hecho, como ha revelado un estudio en profundidad sobre la génesis de la obra,<sup>13</sup> en la última fase de la composición de las *Variaciones* Beethoven se preocupó de manera especial por la relación directa entre el tema y la obra en su conjunto.

En tanto que en el boceto original la mayoría de las variaciones transforman y ennoblecen los rasgos de superficie del tema, hallamos una referencia inusualmente explícita al contorno melódico del vals original –con el mismo registro– en tres de las variaciones incorporadas en 1823: las variaciones núms. 1, 15 y 25. La *Variación 1* es una impresionante marcha, un poco altisonante, en la que el bajo realiza el descenso de cuarta del vals, dando lugar a choques de acento con la voz superior; la *Variación 15* es una miniatura –es la más corta de las treinta y tres– cuyo peculiar estatismo en el plan tonal, y cuyos caprichosos saltos de dos octavas en el bajo en la segunda parte han provocado las "correcciones" de editores perple-

12. Cita extraída de la obra de Donal Francis Tovey *Essays in Music Analysis*. Londres, OUP (1944); pág. 124. El texto original en alemán está recogido en *Chronologisches Verzeichnis der Werke Ludwig van Beethovens* (Berlín, 1865; pág. 151).

13. Véase mi libro *Beethoven's Diabelli Variations*. Oxford, Clarendon Press 1987. Dicho libro será reeditado próximamente junto con mi grabación en CD de la obra (Hyperion Records CDA 66763).



jos.<sup>14</sup> Mediante la cita directa del tema en estas variaciones, con el contorno melódico intacto, Beethoven convirtió el propio vals en la base fundamental de la progresión musical global. Y si la elusiva caricatura de la *Variación 15* invoca de nuevo al tema en una especie de alucinación justo en el momento en que se han apoderado de la mano derecha contrastes drásticos y sorprendentes, esta alusión al comienzo de la obra queda ampliada en la siguiente pareja de variaciones con carácter de marcha (núms. 16 y 17), que son contrapuestas con la *Variación 1* (la variación de tono más grandilocuente). Con la *Variación 25*, el vals se reencarna en una humorística danza alemana, pero esta apariencia es gradualmente destruida en la serie de variaciones rápidas interconectadas que culminan en la núm. 28, caracterizada por las punzantes disonancias que aparecen en las partes fuertes de la misma. Esta serie de variaciones delimita también el comienzo de una consolidación en la forma de conjunto.

Después de la *Variación 28*, nos adentramos en un reino transfigurado en el que el vals de Diabelli y el mundo que representa parecen haber quedado atrás. Estamos ante un grupo de tres variaciones lentas -las tres en modo menor- que culmina en la *Variación 31*, una elaborada aria con reminiscencias de la ornamentada variación menor de las "Goldberg" de Bach, que anticipa asimismo el estilo de Chopin. La enérgica fuga subsiguiente en *mi bemol* es inicialmente handeliana por su carácter; su segunda parte crece hasta un tremendo clímax en el que tres temas se combinan simultáneamente antes de que la fuga se disipe en un poderoso acorde disonante. Una impresionante transición conduce a *do mayor* y da paso a la última y la más delicada de las variaciones: un minueto mozartiano cuya elaboración rítmica conduce, en la coda, a una etérea textura que inequívocamente recuerda la cuarta de las variaciones sobre la *arietta* que constituyen el último movimiento de la última sonata de Beethoven, la *op. 111*, escrita en 1822. Los numerosos paralelismos entre la *Sonata op. 111* y la última variación de las "Diabelli" son de índole estructural, y tienen también que ver con las proporciones del tema y el empleo de una sucesión similar de disminuciones rítmicas que conducen, en cada caso, a una textura etérea y suspensiva; pero la similitud más obvia aflora en los pasajes conclusivos que delinean la cuarta descendente *do-sol*, de importancia tan crucial en ambas obras. Y he aquí la sorpresa final: el movimiento de la *Arietta*, influido por la composición de las "Diabelli", se convierte a su vez en el modelo de Beethoven para la última de las *Variaciones "Diabelli"*. La conclusión de una serie de alusiones se convierte así en una referencia a sí misma, una coordenada final de orientación en una obra de arte que recorre

14. Considero que el pasaje con el salto descendente de dos octavas en el bajo del c. 21 es correcto tal y como aparece en el manuscrito y en la primera edición. Sin embargo, ha sido "corregido" en la edición "Urtext" de Henle. Véase también el artículo de Alan Tyson *Weiteres über die problematische Stelle*, perteneciente a *Die Musikforschung xviii* (1965); págs. 46-48.

una gran gama expresiva, desde la caricatura irónica hasta la transformación sublime de un vals bastante común.

\* \* \*

La predilección de Beethoven por la forma variación en sus últimos años se hace manifiesta en la mayor parte de los movimientos lentos de sus obras más extensas: el *Adagio molto e cantabile* de la *Novena Sinfonía*, el gran *Adagio* del *Cuarteto en mi bemol mayor op. 127*, el "*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*" ("Canto sacro de acción de gracias de un convaleciente a la divinidad, en modo lidio") del *Cuarteto en la menor op. 132*, así como el *Andante* central del *Cuarteto de do sostenido menor op. 131*, y el *Lento assai* del *Cuarteto en fa mayor op. 135*, el último de sus cuartetos. Un análisis de estos movimientos rebasaría los límites del presente trabajo.<sup>15</sup> Concluiremos con una breve consideración sobre el movimiento que constituye la más original síntesis formal beethoveniana en el procedimiento de la variación, así como su ejemplo más influyente: el final coral de la *Novena Sinfonía*.

La *Sinfonía "Coral"* no sólo es la única sinfonía de Beethoven desde 1812, o una de sus obras más avanzadas, sino también el resultado de una preocupación de toda una vida:

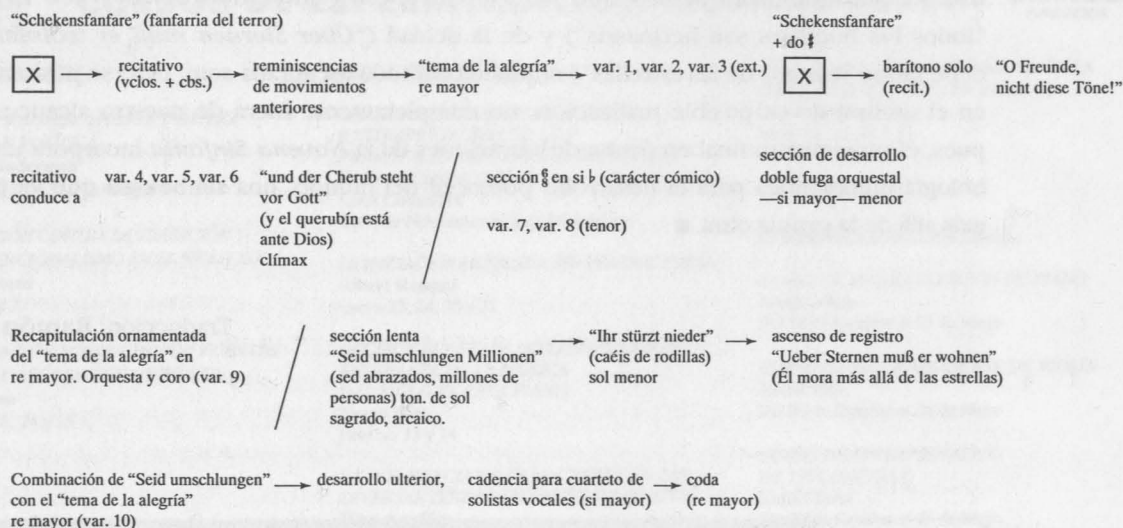
Beethoven había considerado la utilización musical del texto de Friedrich Schiller "*An die Freude*" ("A la alegría") antes incluso de abandonar Bonn en 1792. Existen bocetos fechados en torno a 1798 y a 1811-1812 que dan fe de su permanente interés por el poema; dos de los versos de la oda de Schiller figuran en el texto del final del último acto de *Fidelio*. En el final coral de la *Novena*, Beethoven combina una cadena básica de variaciones sobre el famoso "tema de la alegría" con aspectos de la forma sonata y la forma concierto, que deja entrever una estructura en cuatro movimientos contenidos en uno solo. Entre los elementos propios de la forma concierto destacan la "doble exposición" de variaciones instrumentales seguidas de variaciones corales, así como la cadencia en *si mayor* para solistas vocales, cerca del final de la obra.

15. Puede encontrarse un excelente análisis reciente del "*Heiliger Dankgesang*" del *op. 132*, a cargo de Keven Korsyn, en el artículo *J. W. N. Sullivan and the Heiliger Dankgesang: Questions of Meaning in Late Beethoven*, publicado en *Beethoven Forum* ii (1993); págs. 133-174. En mi libro *Beethoven* puede encontrarse un comentario de los restantes movimientos y otras referencias bibliográficas; págs. 271-72, 287-90, 316-17, 331-32, 345-46.

La figura 1 es un bosquejo de la síntesis formal de este último movimiento coral.

Figura 1

Novena Sinfonía op. 125. Esquema formal del último movimiento



La analogía con la forma sonata estriba en el carácter de desarrollo de las variaciones en si bemol y la subsecuente fuga orquestal, en relación con las cuales la variación coral que sigue tiene el efecto de recapitulación decorada; la posterior doble fuga coral tiene también una función recapitulativa al restituir la tónica *re mayor* y servir como síntesis de los dos temas principales. Al propio tiempo, la sucesión global que sigue puede leerse como esquema en varios movimientos: 1) el tema y las primeras variaciones en *re mayor*; 2) la sección de scherzo en 6/8 con su orquestación "turca"; 3) los pasajes arcaizantes *andante-adagio* con tendencias modales y trombones en la instrumentación; 4) las secciones finales que dan comienzo con la doble fuga coral.

El final coral constituye el ejemplo beethoveniano más célebre de forma compuesta que logra fusionar las posibilidades de géneros diversos. Al igual que otros ejemplos que hemos examinado —el "Basso del Tema" del *op. 35*, o el trivial vals de Diabelli— este final se origina en cierto modo en lo más accesible y elemental, el "tema de la alegría" desprovisto de acompañamiento, un tema cuyo sencillo movimiento melódico por grados conjuntos y carácter popular ha permitido un grado de asimilación por el gran público inusitado en la música seria. Al propio tiempo, la forma variación permite a Beethoven unir a este mensaje elemental ramificaciones inesperadas y desafiantes, y las citas de movimientos anteriores en la transición

hacia el final sirven como recordatorio de que las etapas previas de la sinfonía no deben olvidarse, ya que siguen siendo importantes en la progresión psicológica de la obra en su globalidad. La perdurabilidad de la visión de armonía social (“*Alle Menschen werden Brüder*”, “todos los hombres son hermanos”) y de la deidad (“*Über Sternen muß er wohnen*”, “Él debe morar más allá de las estrellas”) no queda del todo asegurada aquí, pero se postula como en el umbral de su posible realización, no completamente fuera de nuestro alcance.<sup>16</sup> Así pues, el movimiento final en forma de variaciones de la *Novena Sinfonía* incorpora una simbología metapolítica para el desarrollo potencial del mundo, una simbología que va mucho más allá de la propia obra. ■

Traducción: **Ramón Silles**

MÚSICA DIDÁCTICA S. L.  
Fuentes, 6  
Tel y Fax: 541 62 80  
28013 MADRID

Francisco Calés Otero  
**TRATADO DE CONTRAPUNTO**  
I. CONTRAPUNTO SEVERO

Francisco Calés Otero  
TABLAS DE REALIZACIÓN  
PARTE TEÓRICA

Luis García Vegas  
**PIANO COMPLEMENTARIO**  
PRIMER CURSO

F. Sor  
**F. SOR**  
25 ESTUDIOS PARA GUITARRA  
PRIMER CURSO  
25 ESTUDIOS PARA GUITARRA OP. 60

G. Valerio  
**G. VALERIO**  
15 DUOS PARA GUITARRA

16. Para un examen más detallado véase, entre otros, el estudio de Maynard Solomon *The Ninth Symphony: a Search for Order*, publicado en *Beethoven Essays*. Cambridge, Mass.; Harvard University Press 1988; págs. 3-32. Véase también mi obra *Beethoven*; págs. 263-83.