
CONTRASTE Y CONTINUIDAD EN EL PROCESO CREATIVO DE BEETHOVEN *

William Kinderman •

a Daniel

En su libro *The Sense of Reality* Isaiah Berlin escribió acerca de la estética del romanticismo temprano que “toda creación es, en cierta medida, creación a partir de la nada. Es la única actividad humana completamente autónoma, una liberación de la ley de la causalidad, de la mecánica del mundo externo, de su tiranía, de las influencias exteriores o de las pasiones que me dominan —factores en relación con los cuales soy un objeto de la naturaleza en la misma medida en que lo son los árboles, las piedras o los animales”.¹ Beethoven constituye una figura fundamental en este proceso de revalorización de la creación artística como una actividad original y autónoma y en millares de páginas de bosquejos y borradores de sus obras,² nos dejó un registro documental incomparable del proceso mismo. Estos abundantes documentos nos permiten establecer algunos de los medios por los cuales los convencionalismos y las ideas musicales han sido reconfiguradas de acuerdo con los diversos propósitos artísticos y los fines perseguidos, que a menudo no fueron entrevistados por el compositor sino poco a poco.

* Kinderman, William: “Contrast and Continuity in Beethoven’s Creative Process en *Beethoven and His World*, eds. Scott Burnham y Michael P. Steinberg, Princeton University Press, 2000, pp. 193 y ss.

• William Kinderman ha sido profesor de los Cursos de Especialización musical del Aula de Música de la Universidad de Alcalá.

¹ Isaiah Berlin: *The Sense of Reality Studies in Ideas and Their History*, Londres, 1996, p. 178.

² Para una visión general de los cuadernos de borradores, véase Douglas Johnson, Alan Tyson y Robert Winter: *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, Berkeley y Oxford, 1985. Hay otros estudios más recientes que se ocupan de interpretar estas fuentes: por ejemplo, Barry Cooper: *Beethoven and the Creative Process*, Oxford, 1990; William Kinderman, ed.: *Beethoven’s Compositional Process*, Lincoln y Londres, 1991; y Lewis Lockwood: *Beethoven: Studies in the Creative Process*, Cambridge, Mass. y Londres, 1992. Una revisión reciente de la literatura académica acerca de los cuadernos de bocetos de Beethoven se puede encontrar en mi ensayo: “Beethoven: Sketch Studies” en *The Reader’s Guide to Music: History, Theory, and Criticism*, ed. Murray Stieb, Chicago y Londres, 2000.

El presente ensayo se ocupa de la relación existente entre libertad y determinación, entre el caos y el orden en el proceso creativo de Beethoven. En cierto nivel, las decisiones acerca de la variación o de la permanencia invariada de los diversos elementos formaban parte indispensable del día a día de la actividad compositiva. De hecho, el concepto beethoveniano de originalidad —a saber, que “el arte no puede permanecer inmóvil”—³ limitaba enormemente la posibilidad de reutilizar las ideas de las que ya se había servido en obras anteriores. Cada nueva sinfonía o sonata debía distinguirse de las precedentes. Por otra parte, ciertos criterios acerca de la permanencia y la presencia constante de determinados elementos afectaban también a las características compositivas básicas, como, por ejemplo, el carácter de las tonalidades. El “carácter de la tonalidad de do menor”, tan frecuentemente considerado por comentaristas y estudiosos, no es sino el ejemplo más familiar de ciertas semejanzas técnicas o de carácter que también tienen sus equivalentes en las piezas escritas en otras tonalidades.⁴

La idea de que la comunicación artística no debía estar determinada de antemano estaba estrechamente relacionada con la noción de *fantasieren* —es decir, de la fantasía como generación y reinterpretación espontáneas de las ideas musicales. Cuando, en 1826, Karl Holz preguntó a Beethoven cuál de sus últimos cuartetos era el mejor, el compositor, según consta, señaló su preferencia por el cuarteto en do sostenido menor op. 131 y aludió a una “nueva manera de conducir las voces” y afirmó que este cuarteto “peca menos de falta de fantasía que ninguna otra obra suya anterior”.⁵ Otros comentaristas posteriores, como Gustav Nottebohm, destacaron el hecho de que este cuarteto manifestaba un carácter semejante al de una fantasía.⁶ El interés que Beethoven había manifestado desde mucho tiempo atrás en fundir la fantasía y la forma sonata es más conocido en relación con las dos Sonatas para piano op. 27 “Quasi una Fantasia”, escritas en 1800-1801. En un cuaderno de bosquejos que data de 1807-1808, Beethoven escribió: “sólo se improvisa de verdad cuando no se presta atención a lo que se está tocando, de modo que, para improvisar en público de la manera mejor y más auténtica, es necesario abandonarse libremente a las propias inclinaciones”.⁷ Resulta difícil traducir adecua-

³ Alexander Wheelock Thayer, rev. de Elliot Forbes *Life of Beethoven*, Princeton, 1967, p. 982.

⁴ Un reciente estudio del tratamiento beethoveniano de esta tonalidad es el de Michael Tusa, “Beethoven’s ‘C-minor mood’: Some Thoughts on the Structural Implications of Key Choice”, *Beethoven Forum* 2 (1993): 1-27.

⁵ Véase Thayer/Forbes: *Life of Beethoven*, p. 982. Es la continuación de la cita de la nota 3.

⁶ Gustav Nottebohm: *Beethoveniana*, Leipzig y Winterthur, 1872, p. 54.

⁷ “Man fantasiert eigentlich nur, wenn man gar nicht acht giebt, was man spielt, so —würde man auch am besten, wahrsten fantasieren öffentlich— sich ungezwungen überlassen, eben was einem gefällt”. Un facsmil de la página que contiene esta anotación aparece como ilustración núm. 6 en el libro *Beethoven, Goethe und Europa: Almanach zum Internationalen Beethovenfest Bonn 1999*, Laaber, 1999, acompañada de un ensayo de Hans-Werner Kütchen, titulado “Was ist, und zu welchem Ende treiben wir das virtuose Spiel?: Gedanken zum Thema Beethoven und der Reiz des Unübertrefflichen” pp. 107-138. Véase también Helmut Aloysius Löw: *Die Improvisation im Klavierwerk L. van Beethovens*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Saarland, 1962, p. 12, y Elaine Sisman, “After the Heroic Style: Fantasia and the ‘Characteristic’ Sonatas of 1809”, en *Beethoven Forum* 6 (1998), p. 76.

damente el verbo alemán “*fantasieren*”, puesto que este término no sólo designa la acción de improvisar, sino que además subraya el papel de la imaginación productiva o “fantasía” en el desarrollo de esta actividad.⁸

Al igual que Mozart y otros compositores virtuosos de los instrumentos de teclado, Beethoven encarna el ideal de “orador por medio de sonidos” cuya música conmueve el espíritu y las pasiones del oyente.⁹ De un modo no muy distinto al de la literatura, la poesía o el drama, sus obras musicales presentan un carácter expresivo inmediato, a la vez que transmiten un hilo narrativo por medio del cual una sucesión de estados expresivos llega a representar un todo mayor que la suma de sus partes. Esta diferenciación en el seno de la unidad, o de contraste en la continuidad, constituye un aspecto fundamental del estilo de Beethoven cuya importancia difícilmente puede ser subestimada. En última instancia, sus raíces estéticas quizás se hallen en una síntesis de tendencias barrocas y clásicas. La estética de Beethoven, tan preocupada por la integración de los diversos elementos en el todo e incluso determinista, se encuentra en oposición directa al arte de la yuxtaposición plena de colorido de Mozart. La fuerza irresistible de la continuidad dramática y narrativa de la música de Beethoven debe mucho al principio de la unidad de carácter, principio estético típico del anterior período Barroco; en este sentido, la empresa artística beethoveniana descansa en su totalidad en una síntesis de tradiciones estilísticas que parecen independientes entre sí o incluso antagónicas.¹⁰ La fusión de la solidez constructiva y la continuidad bachianas con los contrastes dramáticos y las discontinuidades características del estilo del clasicismo otorga al arte de Beethoven una riqueza y una fuerza únicas.

En este estudio nos ocuparemos de algunas de las estrategias compositivas de las que Beethoven se sirve con el fin de reconciliar las partes y el todo en obras de diversos períodos de su carrera. Entre las obras que estudiaremos se encuentran dos de las sonatas para piano más impresionantes de sus primeros doce años de labor creativa en Viena: la Sonata en mi bemol mayor, op. 7, y la Sonata *Waldstein*, op. 53, así como de su ópera *Fidelio* y las tres últimas sonatas para piano, op. 109, 110 y 111. Diversos testimonios de los procesos creativos de estas

⁸ Para una discusión reciente acerca de temas relacionados, véase y Elaine Sisman, “After the Heroic Style”, pp. 67-96. Sisman cita a un crítico contemporáneo, August Wendt, al que, en 1815, le pareció “problemático que la mayor parte de las sonatas y las sinfonías de Beethoven estuvieran afectadas de la falta de forma de la fantasía” (p. 96). Véase también la contribución de Sisman al presente volumen: “Memory and Invention at the Threshold of Beethoven Late Style”, en *Beethoven and His World*, ed. por Scott Burnham and Michael P. Steinberg, Princeton, 2000, pp. 51 y ss.

⁹ En relación con esto, véanse George Barth: *The Pianist as Orator*, Ithaca, Nueva York, 1992 y Elaine Sisman: “Pathos and the *Pathétique*: Rhetorical Stance in Beethoven’s C-Minor Sonata, op. 13”, *Beethoven Forum* 3 (1994), pp. 81-105.

¹⁰ Para una discusión más detallada acerca de este asunto, véase mi ensayo “Bachian Affinities in Beethoven” en *Bach Perspectives* 3 (1998), pp. 81-108.

obras nos ofrecen a menudo pistas que nos ayudarán a interpretar los cambiantes objetivos estéticos que Beethoven perseguía en estas obras.

* * * *

Desde que Nottebohm dio a conocer su estudio pionero, es bien sabido que la gran Sonata en mi bemol mayor, op. 7, se desarrolló a partir de su tercer movimiento, un *Allegro con Minore* con carácter de danza. Este movimiento fue concebido originalmente como una pieza independiente, una bagatela de un grupo de cuatro.¹¹ Sin embargo, es evidente que este movimiento no es un mero apéndice de la sonata, sino que debió de ser el núcleo inicial a partir del cual se desencadenó el proceso creativo beethoveniano. Como sucede con otras sonatas de este autor, la op. 7 se basa muy fundamentalmente en fuertes contrastes de carácter. El *Allegro con Minore* desempeña un papel central en este juego de contrastes. La sección central, nítidamente contrastada, de un movimiento de danza, el "trío", constituye una parte compacta del diseño formal que puede utilizarse para exponer ciertas relaciones expresivas presentes en otras partes de una obra en varios movimientos. En el trío de la Segunda Sinfonía, por ejemplo, Beethoven yuxtapone las frases de las maderas en la tonalidad de re mayor a la respuesta de las cuerdas: una enérgica llamada en fa sostenido mayor, presentando así en forma concisa una relación que aparece en forma más desarrollada en los movimientos extremos de la sinfonía.

El *Minore* de la op. 7 se sirve de una textura de rápidos tresillos arpegiados en un metro ternario que sugieren en cierto modo el galope de un caballo. A la vez, el ritmo armónico lento y las agudas disonancias recuerdan a otra obra anterior de carácter trágico en esta tonalidad infrecuente de mi bemol menor: el correspondiente preludeo del primer libro de *El clave bien temperado* de Bach. Especialmente desoladas y sombrías resultan las dos últimas frases del *Minore*, en las que la melodía aparece finalmente en su forma más desnuda e interpretada en *pianissimo* en la mano derecha, mientras que los tresillos se prolongan en la mano izquierda (ejemplo 1a). En estos compases resalta el áspero choque entre la armonía de séptima disminuida *dob-re-fá-lab* y el *mib* de las dos voces extremas. Beethoven destaca esta disonancia al mantenerla durante los dos compases centrales de las dos frases conclusivas, quedando así la parte media de éstas bajo su sombra. El *Minore* finaliza en el mismo registro en el que había comenzado, pero en la segunda resolución de la resonancia, en el c. 146, el ritmo en tresillos se aplaca y la música descansa sobre una quinta abierta sin armonizar, *mib-sib*, señalada con *ppp*.

¹¹ Gustav Nottebohm: *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze*, Leipzig, 1887, pp. 508-511.

El carácter desesperado de este pasaje contrasta intensamente con la parte principal del *Allegro*, de carácter lírico y en cuyo comienzo se lee la indicación *dolce*. No obstante, la consecuencia más evidente de la característica disonancia del final del *Minore* se manifiesta en el tema principal del *Finale* de la Sonata op. 7. De hecho, la relación entre ambos elementos ayuda a comprender una característica llamativa además de inusual de dicho tema: su delicado comienzo sobre un acorde de séptima de dominante. La melodía desciende sobre el acorde y se adorna con una apoyatura de *mi♭* sobre *re* que aparece en el primer compás completo del movimiento y que reproduce exactamente la apoyatura con esas mismas notas del final del *Minore* (ejemplos 1a y 1b). La importancia que adquiere este motivo tan cargado de expresividad, junto con la pedal de dominante y el contorno descendente de las frases de cuatro compases, contribuyen a dar al tema una gracia y un aire como en suspenso. Pero lo que otorga una profundidad añadida al tema principal del rondó es su resolución cadencial sobre *mi* bemol mayor, llena de sensibilidad, que proviene de aquellas sombrías frases del *Minore* del movimiento precedente. Por otro lado, la coda del rondó nos proporciona otra forma de resolver la tensión: una figuración robusta de estilo casi barroco, proveniente de un episodio anterior en *do* menor, se transforma en una textura de acentos mucho más delicados y transparentes. En ambos casos se subraya el carácter gracioso característico del *Rondó-Finale* y la tensión del conflicto se convierte en gracia.

Sonata para piano en mi bemol mayor, op.7, III, final del *Minore*

Ejemplo 1a

Allegro D.C.

Sonata para piano en mi bemol mayor, op.7, principio del *Finale*

Rondo
Poco Allegretto e grazioso

Ejemplo 1b

Si bien es cierto que el movimiento preexistente bajo la forma de una bagatela tuvo una influencia decisiva sobre el *Finale* de la op. 7, fueron, no obstante, las consideraciones relativas al contraste y la continuidad existentes entre los movimientos las que desempeñaron un papel esencial en uno de los casos más fascinantes de sustitución de un movimiento en una obra de Beethoven: se trata de la sustitución del célebre *Andante favori* (WoO 57) como movimiento lento de la Sonata *Waldstein* en do mayor, op. 53. En 1804, tras haber finalizado la sonata en su forma original, que incluía el mencionado *Andante*, Beethoven decidió sustituir este encantador movimiento por una breve pero profunda *Introduzione*. Según nos informa Ferdinand Ries, fue la excesiva longitud de la sonata lo que llevó a Beethoven a tomar esta decisión para acortarla sustituyendo el movimiento lento independiente por una mera transición.¹² Sin embargo, es evidente que había otras razones musicales para el cambio. No conservamos ningún borrador de la introducción, pero podemos suponer, a partir de los manuscritos conservados, que el movimiento debió de componerse entre abril y mayo de 1804.¹³ En esta época Beethoven se ocupaba intensamente de su ópera *Fidelio*, cuyas versiones más tempranas —completadas en 1805 y 1806— se conocen generalmente con el título que el autor hubiera preferido para ellas: *Leonore*. Cualquiera que fuese el motivo original que pudo decidir a Beethoven a llevar a cabo la sustitución del *Andante favori*, es claro que, precisamente en la época en la que Beethoven compuso el movimiento de transición, debió de tener lugar cierto efecto de fertilización cruzada entre la composición de la ópera y la de la sonata.

El *Andante favori* es un rondo de cierta extensión y carácter decorativo, en el cual los retornos del tema principal se producen siempre de forma delicadamente variada. Por otro lado, los episodios contrastantes intermedios están concebidos con una opulencia casi operística, y a veces toman el aire y ciertos gestos de la música de ballet. El atractivo de esta música llena de encanto encuentra eco en una de las anécdotas más tristes de Ries. Éste cuenta que cuando Beethoven interpretó por primera vez el *Andante* para él y para su amigo Kumpholtz —que también era músico—, mostraron un entusiasmo tal que convencieron a aquél de que repitiera la interpretación. Más tarde, Ries consiguió transmitir su entusiasmo al príncipe Lichnowsky, que incluso llegó a aprender parte de la pieza, atribuyéndose su autoría, y la interpretó ante Beethoven. Este giro de los acontecimientos resultó muy desafortunado para Ries,

¹² Véase Thayer/Forbes, *Life of Beethoven*, p. 351. Muchos comentaristas ofrecen esta explicación, como, por ejemplo, el reciente ensayo de Ulrich Siegele acerca de la Sonata y del *Andante favori* (WoO 57) en *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, vol. I, ed. por Albrecht Reitmüller, Carl Dalhaus y Alexander Ringer, Laaber, 1994, pp. 370-379.

¹³ Véase mi estudio "Skizze zur *Leonore*: Der Einfluss instrumentaler Gattungen auf die Oper" en *Von der 'Leonore' zum 'Fidelio'*, ed. por Helga Luehning y Wolfgang Steinbeck (Bonn, de próxima publicación). Las fuentes podrían contener también elaboraciones destinadas a los números 3-11 de *Leonore* y los primeros movimientos del Triple Concierto, op. 56, y la Sonata para piano en fa mayor, op. 54.

puesto que, tal y como él nos explica, “Beethoven se enfadó muchísimo, y a causa de este enfado jamás pude volver a escucharle tocar [el piano]”.¹⁴

Las dos sonatas que Beethoven compuso durante el tiempo en que estuvo trabajando en *Leonora* –la *Waldstein* y la *Appassionata*– participan del simbolismo de las tonalidades propio de la ópera. A un lado de la dualidad expresiva de la ópera se encuentra la música en fa menor que corresponde a las escenas de las mazmorras y al aria de Florestan del último acto; del otro lado se encuentra la brillante tonalidad de do mayor de las tres oberturas *Leonore* y del *Finale* del último acto y que culmina con la llegada del ministro y la liberación de Florestán y de los demás prisioneros políticos que retenía el tirano Pizarro. Fa menor es también la tonalidad de la *Appassionata*, op. 57, que Beethoven concibió, según parece, en torno a 1804, es decir, en la época en que estaba escribiendo la música de esas partes de la ópera.¹⁵ Ambas obras presentan también ciertas semejanzas motivicas y tonales, como, por ejemplo, la insistencia en el intervalo de semitono *reb-do* o la importancia otorgada a la tonalidad de re bemol mayor en el contexto tonal de fa menor. Pero si la exclamación de Florestán al comienzo del segundo acto de *Leonore/Fidelio*: “¡Oh, Dios! ¡Qué terrible oscuridad!” (“Gott! welch’ Dunkel hier!”) podría servir de comentario del final de la *Appassionata*, la frase cantada por el coro del pueblo y de los prisioneros liberados: “¡Loado sea el día, loada sea la hora...!” (“Heil sei dem Tag, heil sei der Stunde!”) al final de la ópera casi valdría de *motto* para la exultante coda en do mayor del finale de la *Waldstein*.

En su forma original, con el *Andante favori* a modo de movimiento lento, la Sonata *Waldstein* no llega a dirigir la mirada en dirección al lado oscuro de esta dualidad expresiva; falta aquí del todo el carácter trágico que conforma la *Appassionata* de principio a fin. No obstante, al sustituir el *Andante* por la *Introduzione*, Beethoven hace más profundo el contraste expresivo en el interior del todo de la obra –con más que una mera referencia a la ópera– y a la vez fortalece la continuidad entre las secciones antitéticas al enlazar la transición lenta directamente con la textura sonora que se escucha al comienzo del *Finale*.

Para situar adecuadamente la *Introduzione* en su contexto, es necesario advertir su afinidad con la sección orquestal en fa menor que, con la indicación de carácter *Grave*, da comienzo al último acto de la ópera. Este pasaje, a su vez, está estrechamente relacionado con la temprana *Cantata a la muerte de José II* (WoO 87), una obra escrita por un Beethoven todavía

¹⁴ Véase Thayer/Forbes, p. 351. Según Carl Czerny, fue el propio Beethoven el que llamó al movimiento *Andante favori* a causa de su popularidad.

¹⁵ Algunos borradores de la sonata se encuentran en *Mendelssohn 15*, que es el cuaderno más importante de borradores de la ópera. Además, un informe detallado proporcionado por Ries acerca del trabajo realizado por Beethoven para el *Finale* de la op. 57, si es exacto, establecería una conexión entre este trabajo y el final del verano de 1804. Véase también, en relación con este asunto, Theodore Albrecht: “Beethoven’s *Leonore*: A New Compositional Chronology” en *Journal of Musicology* 7 (1989), pp. 165-190.

muy joven en Bonn en 1790. El gesto decisivo que aparece en estas tres obras consiste en cuatro complejos sonoros distintos presentados por parejas: las octavas al unísono en el registro grave cargadas de misterio junto con unos acordes en el registro agudo, primero de tónica y después sobre armonías más contrastadas o disonantes. En la *Cantata* estos acordes acompañan al coro, que canta "Todt! Todt!" (¡Muerto, muerto!) y explicita así las connotaciones expresivas tan sombrías de la música.

Cuando el telón se levanta al comienzo del acto final de *Leonore/Fidelio*, escuchamos una transposición de este *topos*¹⁶ de la "muerte" a la tonalidad de fa menor, y también a la atmósfera triste y sombría que reina en las mazmorras de Pizarro (ejemplo 2).¹⁷ Beethoven se sirve aquí de una variedad de recursos técnicos —rítmicos, armónicos, lineales y motivicos— para dotar a la música de una coherencia y una fuerza dramáticas que en 1790 estaban fuera de su alcance. Aquí Beethoven elimina los calderones que prolongan cada complejo sonoro del pasaje que inicia la *Cantata*. Dota a la música de un vigor rítmico nuevo que tiene que ver con el recurso tan característico de la disminución y de la simplificación: el énfasis métrico en las unidades de dos compases nos permite escuchar los tres acordes que se repiten en el c. 5 como una disminución de la forma rítmica de todo el gesto inicial y su lenta articulación de tres impulsos repartidos en cinco compases. Este procedimiento proyecta la música hacia adelante y produce un aumento gradual de la tensión. Por otro lado, la progresión armónica a mayor escala está determinada por el movimiento descendente del bajo y alcanza la primera articulación de frase de cierta importancia en el c. 11 sobre la armonía de la dominante de fa menor. En este punto Beethoven introduce en la textura unos pasajes de carácter declamatorio interpretados por las cuerdas que recuerdan intensamente a las frases sin armonizar de las cuerdas que aparecían poco después del comienzo de la *Cantata* dedicada a la muerte de José II. Sin embargo, a diferencia de lo que sucedía en la *Cantata*, la música da la impresión de estar escuchándose a sí misma constantemente. El gesto expresivo del c. 11 destaca el intervalo de semitono *reb-do*; los matices rítmicos y dinámicos subrayan la aguda tensión de la disonancia. Por su parte, este motivo encuentra respuesta en un giro más agudo, presente en las maderas, con el que se enlaza y forma una progresión en secuencia de intensidad creciente. Pero esto no es todo: el intervalo de semitono *reb-do* no constituye sólo una figuración expresiva, sino un elemento de intensificación *estructural*—sólo gracias a la confluencia de estas dos funciones alcanza a desarrollar toda su fuerza estética—. Pues, en efecto, ya la conducción de las voces de los

¹⁶ N. del editor: el artículo utiliza la acepción retórica del término *topos*.

¹⁷ En la *Cantata* dedicada a José II, esta música se escucha en la tonalidad de do menor, que fue la inicialmente escogida para la escena de las mazmorras, aunque fue desechada en favor de fa menor, como demuestran los borradores que hizo Beethoven. Para un análisis más detallado de la *Cantata*, véase mi estudio *Beethoven* (Oxford y Berkeley, 1995), las pp. 20-27, de las que están tomados algunos elementos de esta discusión.

acordes de las maderas con los que se abría la pieza –los gestos que en la *Cantata* acompañaban a la sombría exclamación “¡Muerto, muerto!”– había expuesto el intervalo *do-reb* de manera muy evidente. El motivo de las cuerdas se ve atormentado por la dolorosa disonancia que ya se había escuchado en el mismo comienzo del *Grave*.

Fidelio, Acto II, comienzo

Grave

Ejemplo 2

The musical score for Example 2 is for the beginning of Act II of Beethoven's *Fidelio*. It is in 3/4 time and D minor. The tempo is marked *Grave*. The score includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoons, Trompas I-II in D, Trompas III-IV in F, Timbal, Violín I, Violín II, Viola, Florestan, and Violonchelos/Contrabajos. The woodwinds play sustained chords, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*).

Veamos a continuación cómo Beethoven se sirve de este mismo *topos* en el movimiento lento que sustituye al *Andante* en la Sonata *Waldstein*. Como hemos visto, dicho movimiento es una introducción algo extensa al *Finale* con el que se enlaza sin interrupción; a la vez, provoca un efecto mucho más intenso de contraste en relación con los movimientos extremos que el movimiento lento original. En la decisión beethoveniana de sustituir este movimiento estaban en juego complejas consideraciones acerca del equilibrio y la integración del ciclo de la sonata considerado como un todo. Dicha sustitución marcó también un punto de inflexión por lo

Ejemplo 2 cont.

que se refiere a la práctica del compositor. Después de la *Waldstein*, el principio de servirse en un diseño general en tres movimientos, de un movimiento central lento que contrasta con los otros dos y que a modo de introducción enlaza con el *Finale*, se convertirá en el pilar de su estilo durante unos seis años, esto es, hasta 1810. Encontramos ejemplos de ello en las sonatas *Appassionata* y *Lebewohl*, el Concierto para violín y los dos últimos Conciertos para piano.

Al yuxtaponer directamente el movimiento lento contrastante y el *Finale*, Beethoven establece una relación más estrecha entre sus caracteres respectivos a la vez que dota de un relieve especial al momento de transición al segundo. Muchas de las obras maestras del período tardío, del *Trio del Archiduque* al Cuarteto en do sostenido menor, siguen este patrón. Pero más revelador en relación con la Cantata resulta la manera en que Beethoven alcanza esa cualidad de grandiosa simplicidad que caracteriza el breve interludio de la Sonata *Waldstein* (ejemplo 3). El *topos* de la Cantata —con una nota pedal grave y las octavas desnudas a las que res-

ponden primero el acorde de tónica y luego otros acordes más disonantes con una conducción de las voces ascendente— reaparece en la sonata. No obstante, la resolución armónica del acorde disonante no nos lleva a la tónica —como sucedía en la Cantata—, sino a un acorde de mi mayor que proporciona un mayor ímpetu direccional a la frase, que salta por encima del silencio acentuado situado al comienzo del segundo compás. Es más, la séptima ascendente del bajo —de *fa* a *mi*— sirve a Beethoven como punto de partida de una larga progresión descendente por grados conjuntos todavía más rotunda que la de *Leonore/Fidelio*.

Sonata para piano en do mayor, op. 53 *Waldstein*, II-III

Introduzione
Adagio molto

Ejemplo 3

Ejemplo 3 cont.

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows a piano introduction with a violin part. The piano part features a sequence of chords and moving lines, with dynamic markings *cresc.* and *sf*. The violin part enters with a melodic line. The second system continues the piano part with a *sf* marking and a *delesc.* (decreasing) dynamic marking over a series of chords. The third system marks the beginning of the 'Rondo Allegretto moderato' section. The piano part starts with a *sf* marking and a *sempre pianissimo* instruction. The violin part has a *sf* marking. A performance instruction reads 'attacca subito il Rondo:'. The fourth system shows the continuation of the piano part with a *sf* marking.

La forma del *Adagio molto* se basa en una doble formulación de esta progresión extraída del *topos* de la Cantata, a la que se añade un elemento expresivo que recuerda al recitativo y un planteamiento temático dual. A continuación de la frase inicial de nueve compases, Beethoven reformula el motivo inicial en la mano derecha que ahora despliega en un estilo declamatorio y que encuentra ecos ascendentes en una textura de carácter polifónico (a diferencia del resto de la *Introduzione*, este pasaje recuerda lejanamente al *Andante favori*). Después de tan sólo seis compases, el pasaje se disuelve en un retorno callado y enigmático del comienzo del *Adagio molto*. Las frases semejantes a las de un recitativo constituyen un cierto contrapeso al carácter más sombrío y estático de la música con la que comenzaba la pieza y que recuerda a la Cantata. Sin embargo, este estilo más brillante y consolador no puede mantenerse; la música se sumerge incluso más profundamente en la atmósfera meditabunda que produce la progresión descendente del bajo y el ascenso complementario de los motivos de la mano derecha. Después de un clímax arrebatador sobre una armonía de séptima disminuida muy espaciada en el registro del piano que converge en un acorde de séptima de dominante de la tonalidad

de do, llegamos a un milagroso punto de inflexión: el movimiento descendente del bajo se invierte y de sol asciende a sol sostenido, preparando el camino a una progresión cadencial en do mayor que subraya la textura luminosa y la amplitud del espaciamento del comienzo del *Finale*.

Quizás lo más destacable aquí es la economía rigurosa del material temático y la estricta coherencia de su desarrollo. En la *Waldstein*, el modelo estructural de la solemne progresión armónica que abre esta obra de vigor juvenil basta para fundar la estructura completa de la introducción lenta. A la vez, el carácter oscuro y misterioso de su música crea una polaridad expresiva que sitúa la brillante tonalidad de do mayor de los movimientos extremos de la sonata a otra luz.

Muchas características de la *Introduzione* —los silencios que, sorprendentemente, suelen caer sobre acentos rítmicos, la interrupción del segundo tema de estilo recitativo, el ascenso melódico gradual pero irresistible hasta alcanzar el *sol* agudo— configuran el movimiento como una suerte de drama en proceso. Mucho más que el movimiento que había sustituido, esta pieza parece encarnar una narrativa de búsqueda o de demanda, en la cual un objetivo idealizado, una vez alcanzado, señala el final de la empresa. Como un drama, comporta una representación en tiempo real; el evento capital del movimiento lo constituye la llegada al *sol* agudo que sirve de transición a la tonalidad de do mayor del *Finale* y que, por lo tanto, clausura la *Introduzione*.

Aunque la tonalidad de la *Introduzione* es fa mayor y no fa menor, y aunque el material temático es distinto del que aparece en el *Grave* de la ópera, existe un paralelismo simbólico entre ambas obras. Al final de su aria, Florestán, en su delirio, cree contemplar a Leonora en la forma de un ángel que le conduce a la libertad; esta idea dramática se encarna en la música mediante unas figuraciones ascendentes de un oboe en la tonalidad de fa mayor. Este pasaje se añadió en 1814, es decir, cuando *Fidelio* sufrió la última y definitiva revisión. El simbolismo de la progresión de la sonata no es tan evidente, pero no es menos importante, puesto que nos conduce a la liberación del estado de confinamiento. La transición nos lleva hasta el arrollador tema principal del *Finale*, que irrumpe y se despliega en las alturas del registro agudo del piano sobre una profunda pedal en el registro grave. Gracias a la incorporación de la *Introduzione*, ya no da la impresión de que el *Finale* se da por garantizado, sino que se nos aparece como un resultado que ha sido buscado y logrado con esfuerzo.

En 1814, cuando Beethoven estaba finalizando la última revisión de *Fidelio*, comentó con tono de queja que se había ganado “una corona de martir”. Lo más frustrante de su experiencia en el campo de la ópera —o al menos lo más paradójico— debió de tener que ver con las oberturas (llegó a escribir cuatro distintas). El problema de las más ambiciosas oberturas de *Fidelio* —las oberturas *Leonore* II y III— es que destilan los temas principales de la obra con una fuerza y una concentración tales que eclipsan y hasta casi aniquilan las más prosaicas escenas que abren el primer acto. La elección de la tonalidad de do mayor para las oberturas está relacionada con la voluntad de anticipar los acontecimientos de mayor importancia que habrán de seguir —y que se reflejan no sólo en la cita literal del aria de Florestán y en las llamadas de trompeta, sino también y con mucha mayor relevancia en el clímax extático que se produce sobre un acorde de dominante con novena menor en la coda de la obertura *Leonore* III, donde la intensidad musical iguala a la de cualquiera de los eventos dramáticos más emocionantes que siguen—. Nada de lo que hizo Beethoven en sus revisiones, ni siquiera la concentración de los tres actos originales en dos, pudo resolver el conflicto entre la obertura y el primer acto. Beethoven había llevado demasiado lejos la técnica de la anticipación musical. En consecuencia, la más poderosa de las oberturas —la obertura *Leonore* III— tuvo que ser eliminada de la ópera, a la que, por lo demás, estaba inextricablemente ligada.

La modificación del comienzo de la ópera obligó también a arreglar los números vocales iniciales. El dueto inicial de Marzeline y Jacquino (“Jetzt Schätzchen, jetzt sind wir allein”), en la tonalidad de la mayor, era originalmente el segundo número de la obra, pero en 1814 Beethoven lo situó justo al comienzo de la ópera. Este dueto se sirve con gran brillantez de las nuevas técnicas beethovenianas del contraste tonal —de la que encontramos también buenos ejemplos en el comienzo de la Sonata en sol mayor op. 31 núm. 1 y en la *Waldstein*— como medio para traducir musicalmente la tensión psicológica entre los personajes. Cuando Jacquino, nervioso pero entusiasmado, saca el tema del matrimonio, es rechazado por Marzeline. La falta de armonía entre ambos se refleja en los cambios de tonalidad de la mayor a si menor y viceversa. Las respuestas de Marzeline alteran repetidamente la tonalidad de las súplicas de Jacquino. El ritmo de las interrupciones que tanto perturban al pobre Jacquino vuelve a modo de venganza en los gritos de las negativas de Marzeline (“Nein!”). Las esperanzas de Jacquino (“Hoffnung”) acaban por resultar molestas a Marzeline, puesto que “la más mínima señal le hace abrigar esperanzas” (“Er hofft bei dem mindesten Schein”).

En relación con este nuevo número inicial, Beethoven modificó la tonalidad de la obertura de *Fidelio* a mi mayor, la dominante de la tonalidad del dueto que sigue, que es la mayor. Desde un punto de vista tonal, las oberturas *Leonore* —en do mayor— anticipan no sólo el *Finale* del acto segundo, sino también el que era originalmente el número inicial, el aria de Marze-

lline “O wär’ ich schon mit dir vereint” (“¡Oh, si ya estuviera unida a ti!”) que se inicia en do menor pero evoluciona a do mayor. El abismo dramático que separa la sensibilidad sencilla de Marzeline, profundamente enamorada aunque engañada por las circunstancias, por un lado, y las sobrecogedoras consecuencias morales y políticas de las oberturas *Leonore*, por otro, tuvo que plantear un serio problema a Beethoven. Ciertamente, a éste debió de parecerle arriesgado enlazar ambas esferas de simbolismo tonal, dado el carácter modesto del personaje de Marzeline y su prominencia excesiva al comienzo de la obra, pero la versión final evita en gran medida tal ambigüedad acallando los tonos heroicos en la nueva obertura en mi mayor, que apenas insinúa los asuntos más serios implicados en la acción de la ópera. A su vez, la referencia al amor que Marzeline siente por Fidelio en la sección central del dueto inicial sirve para preparar el aria que sigue, que se extiende sobre este asunto.

Fidelio, Acto II, melodrama

Ejemplo 4

Poco sostenuto

Oboes

Trompas I-II en Mi

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelos
Contrabajos

pp

Leonora (casi murmurando)
¡Qué frío hace en este subterráneo!

Rocco:
Es lo natural, es muy profundo.

Oboes

Trompas I-II en Mi

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelos
Contrabajos

pp

sempre pp

Leonora:
(examinando con
ansiedad todo
su alrededor).
¡Yo pensaba que no
encontraríamos la
entrada!

Allegro

Oboes

Trompas I-II en Mi

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelos
Contrabajos

p

Rocco: (volviéndose
hacia Florestán).
¡Allí está!

Leonora: (con voz quebrada
mientras intenta vislumbrar
el rostro del prisionero).
Parece completamente inmóvil.

Ejemplo 4 cont.

The musical score is divided into two sections. The first section is marked *Poco Adagio* and features a melodic line in the oboe. The vocal parts are as follows:

- Rocco:** "Quizá esté muerto"
- Leonora (estremeciéndose):** "¿eso pensáis?"
- Florestán (se mueve lentamente):** "Florestán (se mueve lentamente)"
- Rocco:** "¡No, no, está dormido!"

The second section is marked *Allegro* and features a rhythmic accompaniment in the strings, marked *sempre pp*. The vocal parts are:

- Rocco:** "Aprovechemos para poner de inmediato manos a la obra, no tenemos tiempo que perder."
- Leonora (aparte):** "Es imposible distinguir sus rasgos."

La sensibilidad de Beethoven para las relaciones distantes y las sutilezas psicológicas queda muy bien ilustrada en otro pasaje que, casi con toda seguridad, fue añadido a la obra en 1814, a pesar de que no nos queda ningún borrador suyo. Se trata del núm. 14 del segundo acto, en el que Rocco y Leonora acuden a cavar la tumba y se quedan mirando al prisionero inmóvil: Rocco: "Quizás esté muerto"; Leonora: "¿Eso pensáis?"; Rocco: "¡No, no, está dormido!" (ejemplo 4). En el *Poco Adagio*, la línea arpegiada del oboe, en fa mayor, es casi una cita de la sección final del aria de Florestán, que se acaba de escuchar. En este registro y con este carácter, la cita se parece mucho a las frases de oboe que acompañaban al texto de Florestán "ein Engel, Leonore" ("un ángel, Leonora"), pasaje en el que el intercambio de fragmentos melódicos entre el oboe y la voz hace evidente el papel simbólico del oboe.

¿Cuál es el significado de esta correspondencia? Leonora y Rocco, que van a cavar la tumba, se acercan al prisionero, que parece inerte; desde el punto de vista de aquéllos, el prisionero podría estar muerto. Lo que ha mantenido a flote las escasas fuerzas de Florestán en contra de todas las dificultades es una experiencia de orden ideal, espiritual –la esperanzadora visión de Leonora como ángel de la libertad–. En un sentido profundo, el aria del prisionero, y especialmente la sección que culmina en la tonalidad de fa mayor, es de carácter interior y psicológico, no comporta un despliegue externo de actividad o una acción física. En el melodrama el pasaje del oboe sugiere cómo son la imaginación y la convicción interior de Florestán las que lo mantienen con vida; de este modo, identifica precisamente este estado interior con el clímax simbólico del aria precedente. Si queremos, podemos considerar ambos eventos simultáneos en lugar de sucesivos: el signo externo de vida que Rocco reconoce con sus palabras “¡No, no, está dormido!” coincide con la visión interior que enseguida se convierte en más real que la realidad externa. Porque el objeto real de semejante aspiración y agente del cambio ha entrado en la cámara prohibida y, así, la muerte de Florestán está a punto de ser evitada.

Los ejemplos finales que queremos considerar aquí los encontraremos en la trilogía final de las sonatas para piano, que Beethoven compuso entre 1820 y 1822: las Sonatas en mi mayor, op. 109; en la bemol mayor; op. 110, y en do menor, op. 111. En estas obras los principios de contraste y continuidad se desarrollan de maneras verdaderamente únicas y de gran alcance. En sus diseños narrativos, cada una de estas tres sonatas evoluciona hasta alcanzar un estado de euforia lírica, lo que exteriormente se manifiesta en el uso de un tema con variaciones en *tempo* lento como base de los finales de la op. 109 y de la op. 111.

Como el tercer movimiento de la op. 7, el primer movimiento de la op. 109 fue concebido originalmente como una pieza corta separada e independiente, una bagatela.¹⁸ En un primer momento esto puede resultar sorprendente, a juzgar por los estrechos vínculos –motívicos, estructurales y melódicos– que existen entre el *Vivace, ma non troppo* que abre la obra y los otros dos movimientos. Durante un corto período de tiempo Beethoven pudo tener la intención de componer, por un lado, una bagatela en mi mayor –la pieza que se convirtió en el primer movimiento de la sonata– y, por otro, una sonata en dos movimientos que evolucio-

¹⁸ Véanse a este respecto William Meredith, “The Origins of Beethoven’s Op. 109” en *The Musical Times* 126 (1985): 713-716; y Nicholas Marston, *Beethoven’s Piano Sonata in E, Op. 109*, Oxford, 1995, esp. las pp. 29-37.

nara de mi menor a mi mayor –como sucede, por ejemplo, en otra sonata anterior en esa misma tonalidad, la op. 90–. Si fue así, muy pronto debió de decidir reunir todo ello y elaborar una estrecha red de relaciones entre los tres movimientos que llegaron a formar la sonata op. 109.

Al comienzo de esta sonata, Beethoven establece un contraste muy acentuado, pues la textura continua de estilo barroco del *Vivace* nos lleva hasta las puertas de una cadencia sobre la dominante, si mayor, que, sin embargo, queda rota y salta a un acorde de séptima disminuida que da comienzo a la sección *Adagio espressivo* (ejemplo 5). Esta segunda idea temática fue etiquetada como *Fantasia* por el mismo Beethoven en uno de sus borradores.¹⁹ Este pasaje difiere enormemente en metro, textura, tonalidad y retórica del *Vivace*, y se asemeja a una meditación apasionada con abundante ornamentación y pasajes derivados de escalas y arpeggios. Aunque es mucho más extenso que el *Vivace* inicial, funciona como una especie de enorme interpolación; cuando en el c. 16 se completa finalmente la cadencia sobre si mayor exactamente en el mismo registro en el que fue interrumpida, el *Vivace* continúa, dando la sensación de que se acaba de cerrar un paréntesis, o de que un determinado tiempo ha quedado encerrado en otro. El primer movimiento descansa de manera muy esencial en la yuxtaposición de estas dos ideas temáticas contrastantes, entre las cuales se establece finalmente, en la coda, una estrecha interconexión.

Sonata para piano en mi mayor, op. 109, I

Ejemplo 5

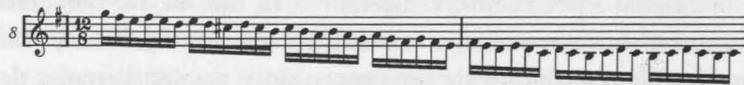
The musical score for Example 5 is presented in three systems. The first system shows the beginning of the *Vivace* section in G major, 3/4 time, marked 'p dolce' and 'Vivace, ma non troppo'. The second system continues the *Vivace* section, marked 'sempre legato' and 'cresc.'. The third system shows the transition to the *Adagio espressivo* section, marked 'Adagio espressivo', with dynamic markings 'f', 'p', and 'cresc.'.

¹⁹ Para una discusión detallada y una transcripción del boceto, véanse mis artículos "Thematic Contrast and Parenthetical Enclosure in the Piano Sonatas, Opp. 109 and 111" en *Zu Beethoven 3: Aufsätze und Dokumente*, ed. por Harry Goldschmidt, Berlín, 1988, pp. 43-59; y "The Reconciliation of Opposites in Beethoven's Sonata in E, Op. 109" *Arietta 1* (1999), pp. 5-9.

Los bocetos que Beethoven realizó del segundo y del tercer movimientos de la op. 109 se encuentran fundamentalmente en el libro de borradores *Artaria 195*, que se guarda en Berlín en la Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz.²⁰ En medio de la página 35, en el 8º pentagrama, Beethoven interrumpe sus borradores del *Incarnatus est* del Credo de la *Missa* y anota una figuración pianística descendente en compás de 12/8. Si la consideramos en el contexto de los borradores que siguen, es prácticamente seguro que esta música está pensada en un *tempo* rápido y en la tonalidad de mi menor (ejemplo 6).

Cuaderno de borradores *Artaria 195* (Berlín), p. 35, pentagrama 8

Ejemplo 6



Los estudiosos que han analizado este borrador o se han mostrado confusos acerca de su posible relación con la op. 109, como sucede con William Meredith,²¹ o han excluido explícitamente su relación con esta sonata, como hizo Nicholas Marston.²² No obstante, si lo examinamos cuidadosamente en relación con otros pasajes de los borradores referidos a este movimiento, advertimos que se trata del punto de partida del borrador del *Presto* en mi menor que, eventualmente, se convertirá en el *Prestissimo* de la obra tal como la conocemos. Se observará que la figuración en tresillos dibuja una línea descendente, en la cual las primeras notas de los tresillos de semicorcheas son respectivamente: *sol-fa#-mi-re-do#-si-la-sol-fa#-mi-re-do-si-do*. Como en algunos de los pasajes de la obra en su forma definitiva, el *do#* del primer compás contrasta con el *do* del siguiente. El carácter del pasaje del borrador evoca una improvisación al teclado como las que sabemos que Beethoven realizaba en las sesiones improvisatorias de sus primeros años.

En los pentagramas 10º y 11º y en otros posteriores, Beethoven conserva la tonalidad, el metro y el ritmo básico del 8º, pero sustituye las semicorcheas por corcheas en frases que dibujan un patrón descendente basado en tríadas, primero a partir de la tríada de la tónica y luego en una secuencia que comienza un grado más arriba. La continuación de este borrador se acerca de manera reconocible a la obra tal como la conocemos. La derivación de este material del boceto original resulta evidente, no sólo porque en ambos hacen uso de pasajes de contorno y registro descendentes con abundantes floreos que se sirven de notas vecinas, sino tam-

²⁰ Mi edición de este cuaderno de bocetos será publicada por la Universidad de Nebraska con el título *Beethoven's Sketchbook for the Missa Solemnis and the Piano Sonata in E, Op. 109* (Lincoln y Londres).

²¹ William Meredith *The Sources of Beethoven's Piano Sonata in E Major, Opus 109*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Carolina del Norte, Chapell Hill, 1985.

²² *Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*, p. 81. Marston escribe que esta anotación "difícilmente podría calificarse en sentido estricto de borrador de la op. 109; no obstante, la armadura y el compás expreso recuerdan al segundo movimiento de la sonata".

bién por el pulso rítmico de base. Con toda probabilidad, el pulso de las rápidas semicorcheas fue reescrito en el boceto posterior como una figuración de corcheas a un tempo más rápido, como confirman los bocetos posteriores, en los que Beethoven añade la indicación *Presto*.

No era infrecuente que Beethoven adelantara alguna anotación en su cuaderno de borradores quedando así separada por algunas páginas en blanco del resto, de modo que el lugar de la anotación puede llegar a engañarnos acerca de su cronología si después se han llenado los espacios en blanco con otros bocetos. Esto es lo que sucede con los borradores subsiguientes que corresponden al segundo movimiento de la op. 109. En lugar de proseguir sus anotaciones a continuación de las que ya se hallaban en las páginas 35-36, Beethoven escribió un extenso bosquejo de un pasaje para el segundo movimiento en las páginas 41-42 del cuaderno.²³ El ejemplo 7 recoge una parte de este bosquejo que corresponde a parte de la reexposición del segundo movimiento. Como se verá, las figuraciones con floreos y los contornos melódicos que descienden por grados conjuntos que aparecen en la p. 41 recogen elementos de las anotaciones de la página 35 que acabamos de considerar. En este bosquejo, no obstante, Beethoven ha cambiado el metro y utiliza compás de 6/8, que es el que aparecerá en la obra en su estado definitivo.

Ejemplo 7 Cuaderno de borradores *Artaria 195* (Berlín), p. 41, pentagramas 13-16, que presentan parte de la recapitulación del segundo movimiento de la op. 109 en mi mayor

The image shows a musical score for Example 7, consisting of four staves numbered 13 to 16. The music is in G major (one sharp) and 6/8 time. Staff 13 shows a melodic line with eighth notes and a treble clef. Staff 14 shows a bass line with dotted rhythms and a bass clef. Staff 15 continues the melodic line, featuring a fermata over a note and a dynamic marking of '8 [ve]'. Staff 16 shows a bass line with eighth notes and a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

¿Por qué retiró Beethoven el material de los estados posteriores del movimiento que aparece en el ejemplo 7 y desarrolló la música en una dirección completamente diferente? A

²³ Meredith advierte acertadamente esta irregularidad en la sucesión de borradores, pero Marston los trata como si estuvieran bien ordenados. Escribe acerca del boceto que “uno se ve sorprendido por el contenido, gran parte del cual es nuevo”, y añade: “Nada de lo que hay en las páginas 35-40 anuncia el extenso fragmento de casi 130 compases que aparece aquí” (*Beethoven's Piano Sonata in E, Op. 109*, p. 125). Pero lo cierto es que el material de la p. 35 tiene mucho que ver con el fragmento de las pp. 41-42.



diferencia de la obra definitiva, en este pasaje aparece gran parte de la reexposición en la tonalidad de la tónica mayor, y, además, la textura del segundo tema, con sus patrones de movimientos paralelos a distancia de tercera que descienden por grados conjuntos, tampoco se encuentra en la pieza tal y como la conocemos. Indudablemente, la razón tiene que ver con el parentesco demasiado estrecho que presenta este pasaje con el primer movimiento de la obra. En efecto, en las secciones *Vivace* de éste aparece un patrón muy característico formado por terceras o décimas paralelas que descienden por grados conjuntos en la tonalidad de mi mayor. Aparentemente, fue en este momento del proceso de composición de la obra cuando Beethoven decidió utilizar la bagatela preexistente como movimiento inicial de una sonata en mi mayor en tres movimientos. En consecuencia, hubo que eliminar del segundo movimiento el importante papel de la tonalidad de la tónica mayor, de modo que la tonalidad de mi menor domina el movimiento prácticamente en su totalidad. Por su carácter impetuoso y agitado y por su insistencia en el modo menor, el *Prestissimo* produce un impresionante contraste a gran escala con los dos movimientos extremos en mi mayor, de carácter lírico.

Carl Czerny comentó en cierta ocasión en referencia a las improvisaciones de Beethoven que a éste “a menudo le bastaban unas pocas notas insignificantes para improvisar una pieza completa, por ejemplo, el *Finale* de la op. 10, núm. 3 en re mayor”.²⁴ A veces, daba la impresión de poder convertir casi cualquier figuración musical en una obra de arte, como sucedió durante su victoria avasalladora en duelo pianístico sobre Daniel Steibelt en 1800: en aquella ocasión, casi desdeñosamente, tomó unas pocas notas del quinteto de su rival, les dio la vuelta y construyó a partir de ellas toda su improvisación. Algo de esto se puede percibir en el proceso de composición de este segundo movimiento de la op. 109, en el que la rápida figuración descendente en tresillos que aparece en el ejemplo 6 —una típica figuración pianística con un carácter rítmico y motriz perfectamente definido— se fue desarrollando paso por paso hasta tomar una forma similar a la que nos es familiar por la obra en su estado definitivo. Como sucede a menudo en Beethoven, una cierta cualidad de tensión rítmica resultó determinante desde el principio. El imaginativo proceso de transformación que se encuentra en el corazón del método creativo de Beethoven puede escapar fácilmente al análisis si no se tienen en cuenta todos los parámetros de la experiencia musical.²⁵

De acuerdo con los borradores, Beethoven habría compuesto el segundo movimiento de la op. 109 durante el mes de junio de 1820. Poco antes, su editor, Adolph Martin Schlesin-

²⁴ Czerny, “Anecdotes and Notes about Beethoven”, en Paul Badura-Skoda, ed., *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for Piano*, Viena, 1970, p. 15.

²⁵ De hecho, el análisis schenkeriano de la conducción de las voces, a pesar de todo su valor, no es un medio adecuado para enfrentarse al estilo de Beethoven, en el que los aspectos relativos al ritmo, al fraseo y a la retórica expresiva adquieren una importancia enorme.

ger le había pedido tres sonatas, y el compositor le contestaba el 28 de junio que la primera de ellas (la op. 109) ya estaba terminada, y que las otras dos estarían listas a finales del mes siguiente.²⁶ Esta afirmación resultó ser demasiado optimista, pues la op. 109 tardó en terminarse algunos meses más y las op. 110 y op. 111 se compondrían en lo fundamental a finales de 1821 y en los primeros meses de 1822, respectivamente. Por otro lado, los estudiosos han afirmado a menudo que Beethoven comenzó a componer las sonatas op. 110 y op. 111 a finales de 1821.²⁷ No obstante, esta tesis ha de ser revisada.

Recientemente he identificado ciertos borradores de junio de 1820 que parecen representar las primeras ideas que Beethoven elaboró para las dos sonatas que restaban de la trilogía proyectada. En la época en que elaboró estos borradores, Beethoven todavía no distinguía entre los embriones de sonata que estaba desarrollando. El primer borrador para la op. 110 se encuentra en la página 63 de un cuaderno de bocetos de gran tamaño que es el que sigue al *Artaria 195*, a saber, el cuaderno de bocetos *Artaria 197* (Berlín, Staatsbibliothek preussischer Kulturbesitz). A causa de su posición en la mitad posterior del cuaderno, los estudiosos que lo habían examinado habían creído que estos bocetos habían sido elaborados en 1821. Esto se basaba en el supuesto de que Beethoven trabajaba en sus cuadernos de borradores de principio a fin de manera más o menos ordenada y que la sucesión de los cuadernos y de sus páginas refleja la cronología del progreso de su actividad compositiva.

En el caso de los borradores para la op. 110 que se encuentran en el *Artaria 197*, este supuesto no puede mantenerse. Este cuaderno forma parte de aquellos que fueron elaborados por el propio Beethoven al reunir una serie de papeles que datan de momentos distintos. Si se examinan las primeras páginas de los borradores para la op. 110 resulta evidente que cuando fueron anotados todavía no formaban parte de un cuaderno. La falta de alineación de las manchas de cera de las velas o de tinta e incluso la distribución de los garabatos de su sobrino Karl demuestran que cuando estas páginas se llenaron de borradores todavía se usaban como hojas sueltas y que no habían sido unidas en un cuaderno de gran formato.²⁸ En este caso, como seguramente sucede también en otros, Beethoven reunió sus múltiples hojas de bocetos en forma de cuaderno, al menos en parte, como medida para mantener el orden, para imponer un orden a los trabajos que ya había confiado al papel.

²⁶ *Beethoven Briefe*, vol.4, ed. por Sieghard Brandenburg, Munich, 1996, c. 1397.

²⁷ Véase, por ejemplo, las observaciones de Robert Winter en *The Beethoven Sketchbooks*, pp. 268-269; y el comentario que hace Brandenburg de la carta a Schlesinger del 28 junio de 1820 en la p. 406 n. 7, en el que afirma: "En la época de la carta en cuestión, ninguna [de las dos sonatas] había sido empezada".

²⁸ Una discusión detallada de esta prueba se encuentra en los comentarios a mi edición de *Artaria 195*, que será publicada en breve. Fue Lynn Matheson (que en estos momentos está escribiendo una tesis acerca de la op. 110 para la Hochschule der Künste de Berlín) quien me hizo prestar atención a los garabatos de Karl.

El ejemplo 8 recoge una transcripción de la página 63 del *Artaria 197*. Puesto que estos borradores fueron elaborados cuando el cuaderno como tal no existía todavía, hemos de buscar otros medios para datarlos. Estos medios nos lo proporcionan los borradores para el Credo de la *Missa solemnis* que se encuentran dispersos entre los de la “sonata siguiente” (“nächste Sonate”), tal como Beethoven escribió en lo alto de la hoja. La anotación de una melodía de bajo de un pasaje del Credo en el 7º pentagrama, acompañada del texto “Bass durchaus: so geht überall” (“El bajo de principio a fin: esto vale en todas partes”) se refiere en concreto a un bosquejo del “sedet ad dexteram” del Credo de la página 1 del *Artaria 195*, y resulta especialmente coherente en el contexto del trabajo que Beethoven realizó en torno al Credo durante la primera mitad de 1820; lo mismo puede decirse de otros borradores de la *Missa* que se encuentran en la misma página, como, por ejemplo, la anotación referente a la fuga “et veniat venturi” que se encuentra en el 11º pentagrama. Puesto que Beethoven afirmó haber comenzado a trabajar en más de una sonata en junio de 1820, hay suficientes razones para atribuir este bosquejo a ese período.

Cuaderno de borradores *Artaria 197* (Berlín), p. 63

Ejemplo 8

nächste Sonate ad[algio molto sentine[n]to moltissimo espressione

1

2

3

4

5

6

7

8

ped.

all[egr]o

sedet ad dexteram

Bass durchaus: so geht überall

Gustav Nottebohm relacionó el epígrafe “nächste Sonate” con la sonata op. 109,²⁹ y William Drabkin, en su disertación acerca de la génesis de la sonata op. 111, lo relacionó con ésta.³⁰ No obstante, los bocetos de la página 63 representan, de hecho, las primeras anotacio-

²⁹ Cf. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, p. 463; y también Johnson et al. *The Beethoven Sketchbooks*, pp. 266-67.

³⁰ *The Sketches for Beethoven's Piano Sonata in C minor, Opus 111*, tesis doctoral, Universidad de Princeton, 1976, vol.2, p. 1.

Ejemplo 8 cont.

The image shows a musical score for 'Ejemplo 8 cont.' It consists of two systems of staves. The first system (measures 9-10) is labeled 'Sonata' and shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system (measures 11-14) shows a vocal line with lyrics: 'ju - di ca - re et vi tam ven tu ri - cu li a - men a - men'. The third system (measures 15-16) shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The score is in 6/8 time and features various rhythmic and harmonic patterns.

nes que se conservan de la “sonata siguiente” a la op. 109, es decir, la op. 110.³¹ Estos bocetos diseñan el concepto básico de cada sonata antes incluso de que el material temático o la tonalidad estuvieran decididos. La anotación del primer sistema se refiere, como demuestran su retórica semejante a un recitativo y sus inflexiones rítmicas y armónicas, a la transición en forma de recitativo que lleva al *Finale* de la op. 110. La conclusión de esta sección en la tónica de do sostenido menor en el segundo sistema y la reinterpretación de esa altura como parte de una progresión ascendente en *tempo Allegro* en la misma tonalidad en modo mayor corresponden a la transición del primer *Arioso dolente* a la fuga en la op. 110. El patrón descendente del lado derecho de este sistema tiene que ver, como indican su articulación insólita desde un punto de vista pianístico y su acentuación vocal, con algunos pasajes del segundo *Arioso* de la obra en su estado definitivo. La anotación semejante a un scherzo de los pentagramas 9-10, por otro lado, guarda poca relación con la sonata en su forma final. El bosquejo de la parte más baja, sin embargo, contiene una versión muy temprana del lamento del *Arioso* anotado aquí en do menor. El metro de 6/8, con los acordes repetidos de acompañamiento, el cromatismo y las inflexiones retóricas del boceto guardan una relación manifiesta con la op. 110. Es más, los bocetos de las páginas siguientes de *Artaria 197* desarrollan algunas de las ideas de la página 63 tan claramente que su relación con la sonata no puede ser puesta en duda.

³¹ Véanse a este respecto también el libro de Karl Michael Komma: *Die Klaviersonata As-Dur Opus 110 von Ludwig van Beethoven* (edición facsímil con comentarios, Stuttgart, 1967), p. 5; y Klaus Kopfinger: “Streichquartett B-Dur op. 130”, en *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, vol.2, ed. Albrecht Reitmüller, Carl Dalhaus y Alexander Ringer, Laaber, 1994, p. 301, n. 4.

Como demuestran estos bocetos, Beethoven parece haber comenzado la composición de la op. 110 con el *Finale*, que explota el contraste de maneras realmente notables, especialmente con su doble presentación de un lamento doliente en tono menor equilibrado por las secciones fugadas en tono mayor. Este diseño único presenta cierto parentesco con la dualidad del *Agnus dei* y del *Dona nobis pacem* del movimiento final de la *Missa solemnis*, que ocupó a Beethoven por aquellas fechas.³² De manera bastante semejante a la afinidad existente entre la ópera *Leonore/Fidelio* y las Sonatas *Waldstein* y *Appassionata*, Beethoven permitió que ciertas preocupaciones compositivas derivadas de su trabajo con la *Missa* se infiltraran en la última trilogía de sonatas, compuesta a la vez que aquélla. El proceso fue recíproco: esto es, ciertos recursos tomados de su vasta experiencia con la música instrumental también encontraron aplicación en sus composiciones vocales más ambiciosas, como *Fidelio* y la *Missa solemnis*.

Los primeros borradores de la Sonata op. 110 han resultado difíciles de reconocer, al menos en parte, debido a las tonalidades —por ejemplo, el *Arioso dolente* aparece escrito en do menor en lugar de la bemol menor—. Lo mismo sucede con el primer boceto de lo que será la sonata op. 111. En la página 58 de un cuaderno de bolsillo catalogado como *SV 82, BH 108*, fuente que fue publicada en edición facsímil y en transcripción por la Beethoven-Haus, editado por Joseph Schmidt-Görg, Beethoven hizo unas breves anotaciones para un *Presto* de una Sonata en mi menor (“Sonate in E moll”). Una de estas anotaciones aparece en el ejemplo 9a, según la transcripción de Schmidt-Görg. Gracias a otras anotaciones del mismo cuaderno fáciles de datar, sabemos que las anotaciones correspondientes a la futura op. 111 se remontan a junio de 1820, el período inmediatamente posterior a la petición de Schlesinger del conjunto de tres sonatas y en el que seguramente Beethoven realizó el resto de los bocetos que hemos estado considerando aquí.³³ Una vez más los investigadores han intentado identificar los primeros borradores por referencia a las tonalidades de las obras acabadas y, en consecuencia, han fracasado a la hora de encontrar los contextos en que surgieron las ideas de Beethoven. Schmidt-Görg no hace ningún comentario acerca de los borradores que editó, y Marston, que reproduce las anotaciones en su libro acerca de la op. 109, concluye acertadamente que éstas “[no] parecen tener nada que ver con el segundo o el tercer movimiento de la op. 109”.³⁴ No obstante, el ritmo, el metro, la armonía, el perfil motivico y el movimiento en secuencia

³² Para un estudio detallado de esta sonata y sus relaciones con la *Missa solemnis*, véase mi artículo: “Integration and Narrative Design in Beethoven’s Piano Sonata in A-flat Major, Op. 110”, en *Beethoven Forum* 1 (1992): 111-145. Véase también Birgit Lodes, *Das Gloria in Beethovens Missa Solemnis*, Tutzing, 1997, esp. pp. 261-268.

³³ Beethoven aceptó la propuesta de Schlesinger de escribir las sonatas en una carta del 31 mayo de 1820 (*Beethoven Briefe*, vol.4, c. 1393); en su comentario de esta carta, n. 4, Brandenburg afirma que “Beethoven compuso las sonatas op. 110 y op. 111 en 1821-1822 y no antes”.

³⁴ *Beethoven’s Piano Sonata in E, Op. 109*, p. 36.

ascendente manifiestan una afinidad muy notable con el primer movimiento de la op. 111, especialmente la sección en la que Beethoven construye la exposición fugada basándose en el motivo inicial que comienza con dos notas largas sobre el primer y el tercer grado de la tonalidad menor. La sección correspondiente de la obra acabada, que comienza en el compás 35, aparece en el ejemplo 9b. El borrador de las figuraciones que acompañan en contrapunto a la idea principal también se asemeja al contrasujeto en octavas de la sonata en su estado definitivo, como se puede apreciar en la mano izquierda al comienzo del c. 37, en el que las notas *famib-do* corresponden a las terceras descendentes del borrador. En la obra acabada, por supuesto, el valor de las figuras se ha reducido a la mitad y el *tempo* es *Allegro con brio ed appassionato* en lugar de *Presto*. Es precisamente la configuración rítmica de este topos contrapuntístico el que revela su parentesco con lo que se convirtió en parte del primer movimiento de la op. 111.

Ejemplo 9a

BH 108, p. 58

Sonate in in E moll

9 *presto*

E moll
hier ist es nur

10

11 *presto*

12 Ende

Ejemplo 9b Sonata para piano en do menor, op. 111, cc. 35-38

a tempo

f

Así, pues, la idea inicial que finalmente se conservó en la op. 111 no es sino un elemento desechado de los intentos que Beethoven realizó de escribir un *Presto en mi menor*, mientras que el temprano bosquejo de un *Arioso dolente* en do menor de la página 63 en el cuaderno catalogado como *Artaria 197* pronto quedó absorbido en el contexto de una sonata en la bemol mayor, la sonata op. 110. Las tonalidades de los primeros bocetos fueron intercambiadas cuando estas dos obras alcanzaron individualidad e independencia entre sí. En el caso de la op. 111, podemos identificar en otros borradores conservados estados posteriores de la evolu-

ción de la idea contrapuntística original. Algunos de los bosquejos subsiguientes de *Artaria 197* se refieren a la “segunda sonata” (es decir, a una sonata posterior a la que se convirtió en la op. 110) que tendría como tercer movimiento un presto basado en una versión desarrollada del *topos* contrapuntístico ya prácticamente idéntica a la que se emplea en la obra acabada. Este boceto, que se encuentra en la página 76 de *Artaria 197* encabezado por las palabras “3tes Stück Presto” aparece en el ejemplo 10 en la transcripción de Drabkin. Revela la intención de Beethoven de desarrollar este material como una serie de entradas fugadas, tal como sucede en el primer movimiento de la obra acabada. No obstante, el contexto en el que acabaría situándose esta idea todavía habría de cambiar radicalmente, puesto que Beethoven decidió reconfigurar la sonata en dos movimientos y hacer del segundo de ellos a la vez el polo opuesto y la resolución del primero.

Cuaderno de borradores *Artaria 197* (Berlín), p. 76

Ejemplo 10



Se ha escrito mucho acerca de la estructura, del diseño narrativo e incluso del significado posible de la última sonata de Beethoven.³⁵ A la vista de estas especulaciones, no resulta insignificante saber que la génesis de la op. 111 se remonta en cierta forma hasta junio de 1820, la época en la que Beethoven concibió no sólo la sonata op. 109, sino las tres últimas sonatas para piano a la vez. Por supuesto, gran parte de la originalidad de estas obras reside no tanto en los temas y en los motivos como en su relación con el contexto musical más amplio. De hecho, en cierta ocasión Czerny destacó la supuesta falta de originalidad del *Finale* de la sonata op. 109, por cuanto, afirmaba, “todo el movimiento estaba compuesto en el estilo de Händel y de Bach”.³⁶ Indudablemente las tres sonatas deben mucho al legado de estos dos compositores, las únicas figuras de su tiempo que, en opinión de Beethoven, poseían auténtico “genio”. A la vez, Beethoven creía que si bien es cierto que los viejos maestros eran superiores por lo que respecta a su “solidez” (*Festigkeit*), el “refinamiento de nuestras [modernas] virtudes comporta un avance en otros aspectos” y que había una necesidad de “libertad y de progre-

³⁵ La dicotomía que encarnan los dos movimientos de la op. 111 ha sido descrita de muy diversas maneras: “Samsara y Nirvana” (Hans von Bülow), “este mundo y el más allá” (Edwin Fischer) y “Resistencia y sumisión” (Wilhelm von Lenz); algunos estudios que se enfrentan a la sonata op. 111 de manera más especulativa son los de Philip T. Barford, “Beethoven’s Last Sonata”, en *The Beethoven Companion*, ed. por Thomas K. Sherman y Louis Biancolli, Nueva York, 1972, pp. 1040-1050 (este ensayo apareció originalmente en *Music & Letters*) y Wilfrid Mellers: *Beethoven and the Voice of God* (Nueva York y Londres, 1983), pp. 254-284.

³⁶ Carl Czerny, *On the Proper Performance of All Beethoven’s Works for the Piano*, p. 56 [66].

so... lo mismo en el mundo del arte que en la creación en general". Para expresar este punto de vista que podríamos calificar de conservadurismo progresista —esa cualidad de futurismo académico que tan bien se aplica a su estilo tardío— Beethoven llegó a acuñar el término "Kunstvereinigung" o "fusión artística".³⁷

La evolución y despliegue de una única idea musical —como, por ejemplo, la idea contrapuntística en do menor que aparece en el ejemplo 10— ilustra este doble aspecto, pues apunta, como la cabeza de Jano, a la vez adelante y atrás, revelándose como arte visionario y a la vez herencia del pasado. En su papel conservador o histórico, representa un venerable *tropo* en do menor que destaca la sexta menor y la sensible, un *tropo* que no había sido inventado por Beethoven, sino que se remonta a través de las obras maestras de Haydn y especialmente de Mozart por lo menos hasta la *Ofrenda musical* de J. S. Bach. El hecho de que este núcleo de fuga en do menor quedara finalmente emplazado en el primer movimiento de la sonata y no en un proyectado tercer movimiento que nunca llegó a existir resulta enormemente sugerente. No podemos explorar aquí todas las consecuencias que esto tiene, pero afectan incluso a las cuestiones planteadas en la lectura de la obra que hace Kretzschmar, el personaje del *Doktor Faustus* de Thomas Mann, en el capítulo octavo de esta obra, y que manifiestan la influencia de las ideas de Adorno. Allí se hace referencia a un "punto final" del que "no hay retorno posible", que representa en ese contexto una resolución en un plano espiritual lejos de todo conflicto. En la op. 111, Beethoven parece resolver de una vez por todas las tensiones implicadas por el "carácter de la tonalidad de do menor".

Como demuestran estos ejemplos, en Beethoven, el proceso de desarrollo de la obra de arte, de la semilla al árbol —desde las primeras ideas de carácter fragmentario a la obra acabada— comporta una parte muy importante de autonomía en el sentido de Isaiah Berlin, aunque definitivamente no se trata de creación "de la nada". La autonomía de la imaginación productiva se abre necesariamente en relación con unos medios de expresión, de un lenguaje comunicativo sin el cual el proceso de *fantasieren* quedaría mudo o silenciado del todo. Lo que tiene lugar aquí es un proceso dialéctico en el que lo nuevo: el principio de contraste y de progreso, surge de lo familiar: el principio de continuidad, entendido en un sentido lo suficientemente amplio como para abarcar el respeto y la veneración de los valores culturales del pasado. ■

Traducción: Juan Carlos Lores

³⁷ Las citas precedentes están tomadas de la importante carta que escribió Beethoven el 29 de julio de 1819 al Archiduque Rodolfo (*Beethoven Briefe*, vol.4, c. 1318). Para un comentario detallado que explora la noción de "Kunstvereinigung", véase Hans-Werner Küthen, "Quaerendo invenietis". "Die Exegese eines Beethoven-Briefes an Haslinger vom 5. September, 1823", en *Musik-Edition-Interpretation: Gedenkschrift Günter Henle*, ed. por Martin Bente (Munich, 1980), pp. 282-313; véase también mi libro *Beethoven*, esp. las pp. 1-7, 13-14, 201-210, 225-237, 277-278 y 335-336.