

FRASE, PERIODO, TEMA *

Roger Kamien

Al igual que gran parte del público de hoy, los músicos más brillantes de comienzos del s. XIX admiraban la originalidad de las ideas musicales de Beethoven y las imaginativas maneras en que las desarrollaba. Por ejemplo, en una crítica que data de 1813 del Trío con piano en re mayor op. 70 núm. 1, el escritor, compositor y crítico musical E. T. A. Hoffmann escribió que el final comenzaba con “un tema corto, original, que aparece una y otra vez a lo largo del movimiento con muchos cambios e ingeniosas alusiones, en alternancia con diversas figuras.”¹ Hoffman señalaba también el modo en que los comienzos de las obras de Beethoven crean tensión y expectación. En la crítica que en 1812 hizo de la obertura de *Coriolano*, observaba que el “tema principal del *Allegro* tiene un carácter de inquietud irresistible, de inconsolable nostalgia... el transporte de este tema a un tono más bajo es inesperado y aumenta la tensión que ya se sentía en los primeros compases... Todo se combina... [para crear] el más alto grado de expectación ante lo que el misterioso telón desvelará al levantarse.”² En años posteriores del mismo siglo, los temas de Beethoven se convirtieron en modelos para los estudiantes de composición. A comienzos de los años 90 de aquel siglo, Brahms aconsejó a su alumno Gustav Jenner “hacer un estudio aprovechado de los temas de las sonatas de Beethoven y observar su influencia en la estructura del movimiento...”³

Como fondo a este estudio sobre los temas en Beethoven, comenzamos con una breve introducción al ritmo de la frase clásico, un término referido

* Kamien, Roger: “Phrase, period, theme” en *The Cambridge companion*, ed. Glenn Stanley, Cambridge University Press, 2000, pp. 64-83.

¹ AmZ (*Allgemeine Musikalische Zeitung*) 15 (1813), trad. de Stefan Kunze (ed.), *Ludwig van Beethoven: Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, Laaber, 1987, p. 25.

² AmZ 14 (1812), trad. Robin Wallace en *Beethoven Critics: Artistic Dilemmas and Resolutions during the Composer's Lifetime*, Cambridge, 1986, p. 24.

³ Gustav Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler: Studien und Erlebnisse*, Marburg, 1905, p. 60, tr. Carl Schachter en *The First Movement of Brahms's Second Symphony: The Opening Theme and Its Consequences*, *Music Analysis* 2 (1983), p. 55.

tanto a la estructura de las frases como al agrupamiento métrico de compases.⁴ Se explican algunas de las formas en las que se emparejan las frases para formar periodos, y cómo las frases se conectan y amplían usando pasajes de las obras de Beethoven como ejemplos.

Los teóricos del s. XVIII establecían a menudo analogías entre la segmentación en el lenguaje y en la música.⁵ En 1771, Johann Philipp Kirnberger escribió que “del mismo modo en que un párrafo en el discurso hablado está compuesto por secciones, frases y oraciones que están marcadas por diversos símbolos como la coma (,), el punto y coma (;), los dos puntos (:), el punto (.), el [equivalente] armónico [del párrafo] puede también consistir de diversas secciones, frases, y periodos.”⁶ Una frase podría definirse como un grupo de compases que contienen un movimiento tonal o una meta cadencial.⁷ Las frases de cuatro u ocho compases son las más frecuentes, pero también son comunes otras duraciones (véanse, por ejemplo, las frases de diez compases que abren la Sonata para violín y piano en fa mayor op. 24 [*Primavera*] y la Sonata para piano en re mayor op. 28).

Ejemplo 1

Sonata para piano op. 53, Waldstein, mov. 1, cc. 35-43

⁴ Para la organización y parte de la terminología de esta introducción, quedo muy agradecido a William Rothstein, *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Nueva York, 1989, pp. 16-101.

⁵ Véase Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, MA, 1992, pp. 164 y 286.

⁶ Johann Philipp Kirnberger, *The Art of Strict Musical Composition*, tr. David Beach y Jürgen Thym, New Haven y Londres, 1982, p. 114.

⁷ Rothstein, *Phrase Rhythm*, p. 15.

Dos o más frases pueden formar una unidad musical llamada periodo. A menudo, éste incluye dos frases, la segunda de las cuales termina con una cadencia más conclusiva que la primera. La segunda frase de un periodo puede ser una repetición variada de la primera o tener un contenido motivico diferente. Un tipo importante de organización formal en la música clásica es el periodo paralelo, que consiste en una frase antecedente que termina en una semicadencia, y una frase consecuente que comienza como la semicadencia y termina con una cadencia perfecta. Ésta resuelve la tensión tonal y melódica provocada por la semicadencia del antecedente. El ejemplo 1 muestra el periodo paralelo de ocho compases que inicia el grupo del segundo tema del *Allegro con brío* de la Sonata para piano en do mayor op. 53 (*Waldstein*) de Beethoven. A principios de los años 30 del s. XIX, el pianista, compositor y teórico Carl Czerny, que había estudiado con Beethoven, lo describió como “el hermoso tema central en mi mayor, a modo de coral, que, como tantas de las ideas de Beethoven, deriva su melodía de la simple escala diatónica...”⁸ Cada una de las frases de cuatro compases del periodo se subdivide, como era habitual, en unidades de dos compases llamadas sub-frases (que en el ejemplo 1 son indicadas por ligaduras punteadas). Como Czerny observara, estas sub-frases están formadas por segmentos de la escala de mi mayor.

Ejemplo 2 Sonata para violín y piano op. 96, *Scherzo*, cc. 1-8 (sólo piano)

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled 'Allegro' and 'sfp'. It consists of two measures, each marked '2 cc.' (two measures). The second system is labeled '(fragmentación)' and 'sfp'. It consists of three measures: the first is marked '1 c.' (one measure), the second is marked '1 c.', and the third is marked '2 cc.'.

⁸ Carl Czerny, “Apéndice (hacia 1832-1834) a Anton Reicha”, *Course of Musical Composition*, tr. A. Merrick, ed. J. Bishop, Londres [1854], reimposición en Ian Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century*, vol. I: *Fugue, Form and Style*, Cambridge, 1994, p. 195. Con bastante frecuencia se elabora una escala ascendente al principio de un movimiento *scherzo*, como en el del Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1, la Primera Sinfonía, el Trío con piano en si bemol mayor op. 97, y el Cuarteto de cuerda en mi bemol mayor op. 127.

En los periodos musicales, los compases o grupos de compases alternos suelen percibirse como métricamente fuertes y débiles, de forma semejante a los tiempos de un compás.

En el ejemplo 1, los cc. 1, 3, 5, y 7 son métricamente más fuertes que 2, 4, 6, y 8. Por tanto, los cc. 1-2, 3-4, 5-6, y 7-8 forman grupos de dos compases conocidos como hipercompases. Beethoven hace varias indicaciones verbales que sugieren que era consciente de la existencia del hipercompás. En las partituras de varias obras, por ejemplo, escribe *ritmo di due battute*, *ritmo di tre battute* o *ritmo di quattro battute* (“ritmo de dos compases”, “ritmo de tres compases”, o “ritmo de cuatro compases”).⁹

Numerosos temas clásicos incluyen un tipo de frase conocido como idea musical completa (ejemplo 2). La idea típica se compone de ocho o dieciséis compases cuyo plan es el siguiente: $(2 + 2) + (1 + 1 + 2)$ ó $(4 + 4) + (2 + 2 + 4)$. Como ha observado Rothstein, “el rasgo que distingue a una idea musical completa es la repetición inmediata, a menudo transportada o con otro tipo de variante, del segmento melódico inicial. De ese modo, si la idea se compone de ocho compases, los cc. 3-4 serán una repetición o variante mínima de los compases 1-2 (el segmento inicial) mientras que los cc. 5-8 contienen mayores variantes. Éstas últimas tienden a ser cada vez más cortas, omitiendo o comprimiendo partes del segmento inicial. Este proceso de recorte progresivo evidentemente produce una aceleración o ‘empuje hacia la cadencia’...”¹⁰ En el ejemplo 2, el segmento inicial de dos compases en V se presenta en una repetición variada, en los cc. 3-4, que va de V a I. La segunda parte de la idea comienza con una fragmentación del segmento inicial en unidades de un solo compás (cc. 5 y 6) y concluye con una cadencia a V menor (re menor). En estos temas Beethoven suele crear empuje mediante este tipo de contracción o aceleración progresiva de las unidades motívicas, un proceso que también puede llamarse reducción motívica.

Como Haydn y Mozart, Beethoven era un maestro a la hora de unir subfrases y frases sucesivas.

Sus temas tienen a menudo líneas melódicas expansivas que requieren interpretarse como si se cantaran con una sola respiración o se tocaran en un solo golpe de arco. En estas líneas melódicas, sutiles conexiones entre las sucesivas sub-frases y frases logran una impresión de fluidez casi sin rupturas.¹¹ Para crear continuidad entre las subfrases y frases sucesivas, Beet-

⁹ En el manuscrito autógrafo del Scherzo de la Novena Sinfonía (cc. 177-238), Beethoven incluso escribió “1 2 3 1 2 3” bajo el pentagrama al principio del pasaje de *ritmo di tre battute*. Estos números indican que el pasaje está organizado en grupos de nueve compases. Para una discusión sobre el hipercompás y el pasaje de ritmo de *tre battute*, véase Rothstein, *Phrase Rhythm*, 8-10, y 38-39.

¹⁰ *Ibid.*, 26. Para discusiones recientes sobre temas que combinan rasgos del período y de la idea musical, véase William Chaplin, *Hybrid Themes: Toward a Refinement in the Classification of Classical Theme Types*, BF 3 (1994), 151-66.

¹¹ Para un interesante discusión sobre los borrosos límites de la frase en el Beethoven tardío, véase Edward Cone, *Beethoven Experiments in Composition: The Late Bagatelles*, BS II, 93-94.

hoven usa una amplia gama de técnicas. Por ejemplo, frases sucesivas pueden estar conectadas por una introducción, un continuo movimiento rítmico en la melodía o acompañamiento. En el ejemplo 1, las frases antecedente y consecuente están conectadas por la introducción *si-la-sol#*, desde la voz intermedia del c. 38 a la voz superior del c. 39. En el c. 42, una introducción de tresillos de corchea continúa el ascenso por grados *si-do#-re#-mi* del c. 41 y conecta el final de este periodo con la siguiente repetición variada.

A menudo, el final de una frase se superpone al comienzo de la siguiente, de modo que la nota final de una frase funciona de manera simultánea como la nota inicial de la siguiente. Un ejemplo de esta técnica aparece en el final de la Segunda Sinfonía, que comienza con frases antecedente y consecuente de seis compases (ejemplo 3). Aquí el *re* melódico y el acorde de tónica finalizan el consecuente en el primer tiempo del c. 12 y simultáneamente inician una nueva frase. A veces esa superposición de frases provoca también una reinterpretación métrica. En el ejemplo 3, cada frase se divide en tres hipercompases de dos compases. Debido al súbito *forte* y a la idea motivica del primer tiempo en el c. 12, el oyente reinterpreta el segundo compás “débil” del hipercompás como el primer compás “fuerte” de un nuevo hipercompás.

Ejemplo 3 Sinfonía núm. 2 op. 36, *Finale*, cc. 1-14

The musical score for Example 3 is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro molto'. The first system, labeled 'antecedente', spans measures 1-4 and contains two phrases: the first phrase (1) is marked *f* and *v⁷*, and the second phrase (2) is marked *sf* and *p*. The second system, labeled 'consecuente', spans measures 5-8 and contains two phrases: the first phrase (1) is marked *f* and *v*, and the second phrase (2) is marked *ff* and *sf*. The third system, labeled 'superposición de frases', spans measures 9-12 and contains two phrases: the first phrase (1) is marked *f* and *tutti*, and the second phrase (2) is marked *f* and *tutti*. The score includes various musical notations such as trills (*tr*), accents (*acc*), and dynamic markings (*f*, *ff*, *p*, *sf*, *tutti*).

Tales reinterpretaciones métricas dan como resultado la “represión o supresión de un compás,” en palabras del teórico del s. XVIII Heinrich Christoph Koch.¹² El autor explica que “el compás que ahora contiene tanto la cesura de la primera frase como el inicio de la siguiente debe ser tenido en cuenta por partida doble con respecto a las relaciones rítmicas de las frases: es decir,

¹² Heinrich Christoph Koch, *Introductory Essay on Composition*, tr. y ed. Nancy Kovaleff Baker, New Haven y Londres, 1883, pp. 54-55.

una como el compás con el que acaba la primera frase, y en segundo lugar como el primer compás con el que comienza la segunda.”¹³

Junto al movimiento rítmico continuo, la superposición de frases y la reinterpretación métrica, los compositores del clasicismo usan cadencias débiles y engañosas, imitación contrapuntística, y conexiones armónicas, motívicas o de conducción de las partes para enlazar el final de una unidad con el principio de la siguiente. El estribillo del *Adagio cantabile* de la Sonata para piano en do menor op. 13 ilustra la maestría de Beethoven a la hora de conectar las frases (ejemplo 4).

Ejemplo 4 Sonata para Piano op. 13, *Pathétique*, mov.2, cc. 1-8

El tema extraordinariamente lírico de este movimiento *Rondo* (cc. 1-8, repetidos una octava más alta en los cc. 9-16) es un dueto entre la voz superior y el bajo con un acompañamiento de dieciséis notas regulares en la parte intermedia. Aunque está dividido en dos frases temáticamente diferenciadas (cc. 1-4, 5-8), el tema crea un efecto de flujo melódico ininterrumpido con una duración de ocho compases. Las conexiones motívicas y tonales entre las dos frases del tema son esenciales a la continuidad. Por ejemplo, el *mi b* que termina el primer segmento de la melodía (t. fuerte del c. 4) está conectado al principio del siguiente segmento a través de las ligaduras de las voces exteriores, del continuo movimiento del acompañamiento,

¹³ *Ibid.*, p. 55.

y de la nota de paso cromática *mi♯* en la voz superior (última corchea del c. 4). El *mi♯* funciona como introducción al *fa* que comienza la segunda sub-frase.¹⁴ ¿Qué hace que esta nota de paso sea tan esencial para el fluir mágico y rítmico de esta melodía? En parte, refleja el patrón rítmico del ascenso cromático *mi♯-mi♯-fa* de los cc. 4-5 y el de *mi♯-reb-do* descendente de los cc. 2-3. Lo que es más importante, el ascenso *mi♯-mi♯-fa* (c. 4) surge del ascenso anterior, *lab-sib-do-re-mi♯* en el “acompañamiento” de los cc. 3-4 (ver los nombres de las notas en el ejemplo 4).

En la segunda frase del tema, el movimiento oculto de la voz intermedia *lab-la♯-sib* en los cc. 6-7 tiene ecos del ascenso *mi♯-mi♯-fa* de los cc. 4-5. La quinta descendente *sib-mi♯* en la parte superior de los cc. 3-4, una inversión de las cuartas ascendentes *sib-mi♯* y *mi♯-lab* de los cc. 1-3 (véanse los paréntesis del ejemplo 5), inicia otra conexión motívica que sirve de puente entre la primera y la segunda sub-frases. Esta quinta descendente genera nada más y nada menos que tres quintas descendentes en los cc. 5-7: *fa-sib*, *mi♯-la♯*, *reb-sol*. En el c. 7, *reb-sol* se amplía y varía rítmicamente por el efecto de arpeggio descendente *reb-sib-sol*.

Ejemplo 5 Sinfonía núm. 9 op. 125, 3^{er} mov. cc. 1-7

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a 'prefijo' (prefix) section. It includes parts for clarinetes, cuerdas (strings), and fagotes (bassoons). The strings play a chromatic ascent from *Sib* to *La* to *Sol* to *Fa*. The second system shows the continuation of the piece, with a 'sufijo' (suffix) section. It includes parts for cuerdas and vientos (winds). The strings continue the chromatic ascent, and the winds play a descending line. The score is in 3/4 time and features a chromatic ascent in the upper voice and a descending line in the bass.

El movimiento descendente de la línea del bajo, que se mueve por grados conjuntos desde el *lab* de I en el c. 3 al *sib* de II en el c. 7, también contribuye a la continuidad entre los

¹⁴ La sucesión cromática *mi♯-mi♯-fa* juega un importante papel a lo largo del movimiento, más obviamente como figura en anacrusa al comienzo de la coda (cc. 66-69). Introducciones cromáticas semejantes se encuentran también en el c. 4 de otros movimientos lentos en la bemol mayor de su época temprana, los del Trío con piano en mi bemol mayor op. 1 núm. 1 y la Sonata para piano en do menor op. 10 núm. 1.

dos segmentos del tema. La serie de saltos de octava ascendentes y descendentes que comienza en el c. 3 y se extiende por el c. 5, refuerza esta sensación de continuidad en el bajo. Es también destacable el aumento progresivo de los valores rítmicos de los conjuntos de afinaciones del descenso por grados conjuntos del bajo de los cc. 3-7: desde corcheas (*la-b-sol*, c. 3) a una negra (*fa*, c. 3) y a blancas (*mib-reb-do-sib*, cc. 4-7). También hay una hermosa aumentación en la voz superior: la progresión de tercera descendente *fa-mib-reb* de los cc. 5-7 responde a la más rápida progresión de tercera ascendente *do-re- \sharp -mib* de los cc. 3-4 (ver los nombres de nota sobre el pentagrama en el ejemplo 4).

Como Haydn y Mozart, Beethoven hace uso de diversas técnicas para ampliar las frases. A veces introduce una frase con un prefijo o la amplía usando un sufijo. Los prefijos y sufijos son muy variables en duración, y pueden tener de uno a muchos compases. En el tema inicial del *Adagio molto e cantabile* de la Novena Sinfonía, cuyo comienzo se muestra en el ejemplo 5 aparecen un prefijo breve y varios sufijos también cortos. Observemos que las cuatro notas que abren el prefijo anticipan la contramelodía de los segundos violines y violas, segunda mitad del c. 6 (véanse los nombres de nota en los cc. 1-6). Beethoven desdibuja el límite entre el prefijo y la frase de entrada con una tónica anticipatoria 6/4 (última corchea del c. 2), un procedimiento característico de sus obras posteriores. La textura a modo de coral de la frase inicial es típica de los temas de los movimientos lentos de todos los periodos de Beethoven. Amplía esa frase inicial con un sufijo en los vientos (c. 7) que de forma conmovedora se hace eco en las cuerdas de la semicadencia anterior.¹⁵

Los compositores clásicos usan diversas técnicas, entre ellas la repetición motivica, para ampliar las frases desde dentro. Al comienzo del Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1 (ejemplo 6), aparece una ampliación interna con un largo sufijo. El tema se abre con un perio-

Ejemplo 6 Cuarteto de cuerda op. 18 núm. 1, cc. 1-29

¹⁵ Beethoven usa la misma técnica de repetición en la cavatina del Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 130, como observa Lewis Lockwood en *Beethoven: Studies in Creative Process*, Cambridge, 1992, p. 215.

Ejemplo 6 cont.

The musical score is divided into three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola/Vocals, and Cello/Double Bass).
 - **System 1 (Measures 8-14):** Labeled 'consecuente'. It features a sequence of four measures (4, 1, 2, 3, 4) with dynamic markings of *f* and *p*. A '7ª dis.' (7th measure rest) is indicated at the end.
 - **System 2 (Measures 15-21):** Labeled 'expansión'. It features a sequence of four measures (3, 4, 1, 2, 3, 4, 1) with dynamic markings of *p* and *cresc.*. A '7ª dis.' is also present.
 - **System 3 (Measures 22-28):** Labeled 'sufijo'. It features a sequence of four measures (2, 3, 4, 1, 2=1, 2, 3, 4) with dynamic markings of *sf* and *f*. A '7ª dis.' is also present.

do paralelo compuesto por un antecedente de ocho compases y un consecuente de doce (cc. 9-20). El consecuente se amplía internamente a través de la repetición secuencial de los cc. 13-14. La contribución de esta ampliación a la tensión del consecuente queda demostrada a través de la recomposición reducida mostrada en el ejemplo 7. Un largo sufijo amplía externamente el consecuente, una transposición recompuesta de la segunda parte del consecuente, en el que la parte del primer violín de los cc. 13-18 aparece en el segundo violín.

Ejemplo 7 Recomposición condensada del ejemplo 6, cc. 13-20

Haydn, Mozart y Beethoven también ampliaron frases desde dentro mediante el alargamiento de uno o más tonos melódicos o armonías. Heinrich Schenker ha señalado la naturaleza cercana al calderón de esta técnica que puede usarse al principio, a la mitad o al final de las frases.¹⁶ A veces, un grupo de compases en los que el tono o la armonía han sido ampliados, se percibe como una expansión métrica de un compás análogo en una frase precedente. Este procedimiento frecuentemente acentúa la tensión anterior a la cadencia final de un periodo. Un ejemplo sorprendente aparece cerca del final del segundo grupo temático del *finale* de la Sonata para piano en do sostenido menor op. 27 núm. 2 (ejemplo 8). Todo el segundo grupo temático (cc. 21-43) puede clasificarse en las siguientes unidades temáticas: a (cc. 21-24), a' (cc. 25-28), b (cc. 29-32), c (33-36), c' (cc. 37-43). Comenzando en el c. 21, Beethoven establece hipercompases de cuatro compases como norma para el segundo grupo. La cadencia rota de VI al final de la unidad c (c. 37) motiva la unidad c'. Es en este punto donde la estructura hipermétrica establecida cambia. El grupo anterior de cuatro compases se amplía a seis con el cierre de la frase en el tiempo fuerte del séptimo compás. La ampliación (cc. 40-41) extiende el tercer compás de la unidad c (c. 35) a una duración de tres compases.

Ejemplo 8 Sonata para piano op. 27 núm. 2, mov. 3, cc. 33-43

¹⁶ Heinrich Schenker, *Beethovens fünfte Sinfonie*, Universal Edition, 1925, p. 42.

Ejemplo 8 cont.

Después de considerar varias técnicas clásicas de ritmo de frases, veamos ahora los rasgos característicos de los temas en la obra de Beethoven, comenzando por su individualidad. Como ilustración inicial de este rasgo, consideremos la novedosa aproximación a una de las convenciones del estilo clásico, el principio en unísono de un movimiento.¹⁷ Estos inicios, de forma característica, establecen con claridad la tonalidad y metro básicos. Acentúan la nota tónica e incluyen los grados quinto y (por lo general) tercero de la escala de tónica (como en los primeros movimientos de la Sinfonía núm. 97 en do mayor de Haydn, *Eine Kleine Nachtmusik* de Mozart, o el Concierto para piano núm. 2 en si bemol mayor de Beethoven). Los principios en unísono suelen incluir una duplicación de la octava en la que cada línea está separada de su vecina de registro por medio del intervalo de una sola octava.

En ciertas ocasiones los principios en unísono de Beethoven se desvían dramáticamente de estas convenciones. El brusco inicio del finale de la Segunda Sinfonía, por ejemplo, arpeggia el acorde de séptima dominante, no la tríada de tónica de re mayor (ejemplo 3). Beethoven acentúa lo repentino del comienzo no-tónico a través de la cúspide del registro de *sol*-séptima de V^7- y por el rápido salto descendente de una duodécima disminuida a *do* \sharp . Esta inestabilidad tonal está unida a la tensión rítmica, creada por el *sf* en el segundo tiempo (débil) del c. 1 y el contratiempo acentuado (segunda negra) del c. 2. El principio en unísono de la Quinta Sinfonía genera aún más energía y agresividad: las corcheas *sol* y *fa* repetidas con rapidez contrastan dramáticamente con las largas *mi* \flat y *re*, ambas ampliadas por medio de calderones. Beethoven crea una ambigüedad métrica a través de los calderones y los silencios de corchea que preceden a las corcheas repetidas. El inicio transmite también ambigüedad tonal, pues el compositor omite la nota tónica *do*. Según E. T. A. Hoffmann, hasta la aparición del *do* del bajo en el c. 7, "la tonalidad aún no está bien definida: el oyente supone un *mi* bemol

¹⁷ Para una discusión sobre la textura en unísono en la música clásica, véase Janet M. Levy, *Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music*, JAMS 35, 1982, pp. 507-531.

mayor.¹⁸ Heinrich Schenker oye la línea melódica en unísono en V de do menor, interpretando el *mi*^b como una apoyatura que resuelve en *re* sobre un sol insinuado en el bajo.¹⁹ A través de una textura o nivel dinámico característico, Beethoven genera tensión incluso dentro de principios en unísono tonalmente estables. El comienzo (cc. 1-2) de la Sonata para piano en fa menor op. 57, por ejemplo, suena hueco e incierto debido a la poco habitual indicación *pp* y a que las partes de la mano derecha y de la izquierda están separadas por dos octavas, no una.

Las exposiciones temáticas de Beethoven suelen desbordar su idea musical inicial que aparece una y otra vez en diversas transformaciones melódicas y rítmicas y en contextos armónicos cambiantes. La propia idea inicial está formada algunas veces por elementos motivicos más pequeños que Beethoven desarrolla posteriormente. Las relaciones motivicas entre la idea inicial y las partes siguientes del tema suelen escucharse con bastante facilidad, como en el tema inicial del Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1 (ejemplo 6), donde el motivo con grupeto aparece en casi todos los compases. Incluso el grupeto decorativo del c. 19 deriva de ese motivo. Como de costumbre, la figura inicial vuelve a aparecer más adelante en otras secciones del movimiento con diversas transformaciones. Algunas de ellas se muestran en el ejemplo 9a-f. Además de estas transformaciones dramáticas Beethoven incluye la ampliación de armonías llamativas en el tema. Los dos acordes de séptima disminuida de los cc. 15-15 y 16-17 dan lugar a una ampliación de estas armonías en la sección de desarrollo (cc. 129-40).

Ejemplo 9

Transformaciones del motivo de grupeto en el Cuarteto de cuerda op. 18 núm. 1, 1^{er} mov.

(a)

(b)

(c)

(d)

¹⁸ Véase la traducción de la crítica de Hoffmann sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven en *Beethoven: Symphony no. 5 in C minor*, ed. Elliot Forbes, Nueva York, 1971, p. 153.

¹⁹ Véanse los primeros compases de la fig. 6 del análisis del primer movimiento que hace Schenker en *Beethoven: Symphony n.º 5*, ed. Forbes, p. 180.

Ejemplo 9 cont.

Los temas de Beethoven combinan a menudo enlaces motivicos que se aprecian fácilmente con transformaciones motivicas más sutiles. Un caso de este tipo es el lírico comienzo del Trío con piano en *si* mayor op. 97 (*Archiduque*), donde los cc. 5 y 6 introducen claras contracciones motivicas de los cc. 3-4 (ejemplo 10). Un enlace motivico menos obvio aparece en los cc.s 7-8, cuando el clímax melódico se alcanza mediante una sexta ascendente que amplía rítmicamente la sexta ascendente de los cc. 2-3, a una mayor altura (véanse los corchetes del ejemplo 10).²⁰

Ejemplo 10 Trío de Piano op. 97, 1^{er} mov., cc. 1-8

Las técnicas de ampliación y de ascenso registral gradual son claves en muchos de los temas de Beethoven. Éste, quizás aún más consistentemente que Mozart o Haydn, coordina estos procedimientos con otras formas de intensificación como la aceleración rítmica, la reducción motivica, el crescendo, la adición de voces, o la llegada a un acorde disonante, todo al servicio de la creación de un determinado efecto expresivo. Por ejemplo, la ampliación o el ascenso registral gradual en un tema suele aumentar el impulso hacia una meta o clímax. El tema inicial del op. 18 núm. 1 (ejemplo 6) amplía su registro de una octava en el relativamente suave compás de apertura a cuatro octavas (*fa* a *fa*³) en la potente cadencia final del c. 19.

²⁰ Esta conexión motivica es estudiada en John Rothgeb, *Thematic Content: A Schenkerian View, Aspects of Schenkerian Theory*, ed. David Beach, New Haven y Londres, 1983, p. 56.

Unos siete años después del op. 18 núm. 1, Beethoven usó la misma ampliación de registro en el tema inicial (cc. 1-19) de su siguiente cuarteto de cuerda en fa mayor, op. 59 núm. 1.²¹

La intensidad de los temas de Beethoven es en gran medida resultado de su ímpetu rítmico, su sutileza y su complejidad.²² Contemporáneos del compositor como Anton Schindler, violinista, y secretario sin sueldo de Beethoven durante los años 20 del s. XIX, consideraban que el ritmo en sus composiciones era especialmente digno de elogio. En su biografía del compositor, Schindler escribió que “en cuanto al ritmo en general, constituye uno de los principales atractivos de la música de Beethoven. ¡Qué delicioso uso del ritmo encontramos, por ejemplo, en el primer movimiento de la Sinfonía en do mayor! ¡Qué diversidad de patrones rítmicos a lo largo de toda la obra! Y sin embargo, es largamente superada por varias de las sonatas para piano solo.”²³ La música para piano, observó Schindler, se caracterizaba por una “pausa retórica y cesura” que “tiene el efecto de acentuar la expresividad de todo aquello que le sigue.”²⁴

E. T. A. Hoffmann, en una crítica de la Quinta Sinfonía publicada en 1810, admiraba la habilidad de Beethoven para conectar los diferentes temas a través de ideas rítmicas de uso común. En cuanto al primer movimiento, Hoffmann escribió que “con gran admiración, nos damos cuenta de que Beethoven sabía cómo relacionar todas las ideas secundarias y todos los pasajes de transición a través del ritmo de ese simple motivo [inicial] [cc. 1-2]...”²⁵ También observó que aunque las frases del movimiento son cortas, su efecto no es, como cabría esperar, fragmentario. “En vez de ello, es precisamente la ordenación del todo y la constante sucesión de las repeticiones de frases cortas y de acordes individuales lo que produce en el corazón una indescriptible nostalgia.”²⁶ Carl Czerny alabó también el ritmo de frase de la música de Beethoven en su *Escuela de composición práctica*, publicada en Londres alrededor de 1848. Czerny dice que los compositores que buscan originalidad a través de la estructura de frases asimétrica, suelen hacerlo “a costa de lo que es agradable e inteligible. Pero que la originalidad puede existir dentro de los límites del ritmo [regular] de frase, ha sido demostrado por muchos de los grandes compositores, sobre todo por Beethoven.”²⁷

²¹ Véase Lockwood, *Beethoven: Studies in the Creative Process*, 200-02.

²² Para una decisión muy estimulante sobre el ritmo en Beethoven, véase William Rothstein, *Beethoven with and without 'Kinstgespräng': Metrical Ambiguity Reconsidered*, BF 4 (1995), 165-94.

²³ *Schindler-MacArdle*, 485

²⁴ *Ibid.*, 417

²⁵ Citado de *Beethoven: Symphony no. 5*, ed. Forbes, 156.

²⁶ *Ibid.*, 156.

²⁷ Carl Czerny, *School of Practical Composition: Complete Treatise on the Composition of All Kinds of Music*, tr. John Bishop, 3 vols (Nueva York, 1979), I, 19.

La aceleración gradual de los valores de nota, también llamada aceleración rítmica, o disminución progresiva, es una técnica básica de intensificación en las obras de Haydn, Mozart y Beethoven.²⁸ En un pasaje de vivacidad creciente, cada ritmo tiende a ser dos veces más rápido que el anterior, pasando, por ejemplo, de negras a corcheas o semicorcheas. Charles Rosen señala que “el movimiento de un ritmo a otro se siente como transición, no como contraste.”²⁹ El efecto general es, pues, de una tensión creciente dirigida hacia un clímax.

La disminución progresiva aparece prácticamente en todos los tipos de música de la época clásica, con especial prominencia en los movimientos de tema con variaciones, en los que el uso de valores de nota aún más pequeños en variaciones consecutivas contribuye a crear una sensación de dirección y de organización formal más amplia. En los movimientos de tema con variaciones, Beethoven creaba a menudo una excepcional sensación de dirección mediante la combinación de la disminución progresiva y de otras técnicas de intensificación como el ascenso de registro y los ritmos sincopados. En la exposición de los movimientos de la forma sonata clásica suele encontrarse también una aceleración rítmica superficial, que contribuye a crear ímpetu dentro del primer tema y del puente, o del segundo grupo temático.

En la música de Beethoven, la creciente vivacidad rítmica aparece a veces a una escala mayor que en la música de Haydn y Mozart. Es más, la coordina con otras técnicas de intensificación como el *crescendo*, la ampliación de registro, la reducción motívica y la sincopación aumentada, incluso con una coherencia mayor. Un caso así es el del segundo grupo temático del primer movimiento de la Sonata en do mayor op. 53 (*Waldstein*), donde la aceleración rítmica, la reducción motívica y la sincopación se combinan para producir una extraordinaria progresión gradual que va de un sereno lirismo a una palpitante energía. El segundo grupo temático está formado por dos secciones: (1) un periodo paralelo de ocho compases a modo de coral (cc. 35-42, mostrado en el ejemplo 1) con una repetición variada (cc. 43-50), y (2) una frase de 25 compases enormemente ampliada (cc. 50-74). El movimiento rítmico de superficie del segundo grupo temático acelera de blancas a negras en el coral inicial (cc. 35-42), a corcheas con tresillo en la repetición variada del coral y en el comienzo de la segunda sección (cc. 43-57), a semicorcheas en el resto de esta sección (cc. 58-74) y finalmente al altísimo trino de la mano izquierda (cc. 72-73) en la cadencia.

La sincopación, producida por un énfasis rítmico en los contratiempos o tiempos débiles, es crucial a la vitalidad rítmica y la energía de los temas de Beethoven. Muchos compases en sucesión incluyen un compás débil acentuado o más. Además, Beethoven suele incrementar el ímpetu mediante la aceleración y la intensificación de los acentos en tiempos débiles. Por

²⁸ La aceleración rítmica en la Música de Mozart se examina en Edward Lowinsky, *On Mozart's Rhythm* en *The Creative World of Mozart*, ed. Paul Henry Lang, Nueva York, 1963, pp. 31-35.

²⁹ Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Nueva York, 1971, p. 64.

ejemplo, uno de estos compases acentuados puede aparecer primero en compases alternos y luego en compases sucesivos, como sucede en la Sonata para violín y piano en sol mayor op. 96 (ejemplo 2, cc. 1-4 y 5-7). Esta aceleración de compases débiles comienza, como es habitual, cuando Beethoven condensa el motivo inicial de dos compases en un único compás.

A menudo Beethoven aumenta la tensión antes de una cadencia mediante la combinación de sincopaciones aceleradas y ampliación métrica. Este procedimiento puede verse al final del segundo grupo temático en el *finale* de la Sonata para piano en do sostenido menor op. 27 núm. 2 (ejemplo 8). El segmento musical (cc. 33-36) que precede a la ampliación métrica no está sincopado pero incluye una aceleración rítmica en superficie en la mano izquierda (un solo ataque en el c. 33, dos en el 34, cuatro en el 35) que aumenta la tensión del prolongado \flat II. La cadencia rota a VI del c. 37 motiva la repetición ampliada y variada (cc. 37-42) en la que las sincopaciones pasan de una a cuatro por compás (cc. 37-39). Estas emocionantes sincopaciones aceleradas parecen ser el resultado de correcciones que Beethoven hizo en el manuscrito autógrafo. Hubo un momento en que el c. 38 era simplemente una repetición del 34, una octava más bajo.³⁰

Al igual que el acento en los tiempos débiles y contratiempos, otro rasgo importante del estilo rítmico de Beethoven, es el acento en los compases débiles, generalmente el segundo o el cuarto compás de un grupo de cuatro. Este procedimiento es particularmente importante en los movimientos *scherzo* o *a modo de scherzo*, donde un compás completo se percibe a veces como un tiempo. En esos casos, Beethoven intensifica de manera progresiva el acento en los compases débiles. Esta técnica contribuye a la creciente intensidad del tema inicial del Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 18 núm. 1 que se divide en hipercompases de cuatro compases cada uno (ejemplo 6). El *do* y el *re* de los primeros tiempos de los cc. 2 y 4 están acentuados a través de su duración (prácticamente el compás entero) y por las corcheas y los saltos que las preceden. En la transformación lírica del motivo de grupeto de los cc. 5-6, el c. 6 débil, está enfatizado por el *crescendo*, la blanca y el clímax melódico. En la segunda parte del consecuente, los compases débiles 14 y 16 se enfatizan aún más a través de acordes de séptima disminuida, apoyaturas disonantes e indicaciones <>. En la repetición variada de la segunda parte del consecuente, los compases métricamente débiles 22 y 24 reciben un énfasis aún mayor, por medio de indicaciones de *sf* y las interjecciones del motivo de grupeto en el primer violín. Este proceso culmina en los cc. 26-27, donde la repetición secuencial del motivo de grupeto del primer violín provoca la reinterpretación métrica del segundo compás débil de un hipercompás como primer compás de un nuevo hipercompás.

³⁰ Véase el facsímil del autógrafo, *Beethoven: Sonata quasi una fantasia "Mondschein" op. 27 núm. 2*, ed. Keisei Saka, Tokyo 1970, p. 25.

En la música de Beethoven, los acentos a veces aparecen primero en compases débiles y en tiempos débiles después. (En ocasiones, la aceleración continúa hasta el acento de un tiempo débil.)³¹ Beethoven usa este procedimiento con gran sutileza en el tema inicial del Trío con Piano en si bemol mayor op. 97 combinándolo con acentos intensificados sobre compases métricamente débiles (ejemplo 10). El comienzo del c. 2 está enfatizado por una blanca con puntillo y el *sf* y la nota más alta (*sol*) en la melodía otorgan un acento más intenso al comienzo del c. 4. En los cc. 5 y 6 las indicaciones *sf* y los puntos culminantes locales de la melodía destacan la segunda negra, mientras que las blancas acentúan la segunda parte del compás. Por último, Beethoven crea un clímax en el c. 8 con el punto culminante de la melodía en *fa*², el *crescendo* a *f*, y la llegada a V en posición fundamental. La hemiolía (3x2 negras) creada por la sexta ascendente de los cc. 7-8 intensifica el acento del climático *fa*².

A veces, una sucesión de compases débiles acentuados da como resultado un patrón hipermétrico “a la sombra” que compite con el principal.³²

Ejemplo 11 Sonata para piano op. 27, núm. 2, 2º mov., cc. 1-8

sombra: ① ② ③ ④ ① ② ③

Allegretto
la prima parte solamente una volta

hipercompás: ① ② ③ ④ ① ② ③ ④

Detailed description: The image shows a musical score for the first two measures of the second movement of Beethoven's Sonata for Piano Op. 27, No. 2. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Above the staff, there are annotations for 'sombra' (shadow) and 'hipercompás' (hyper-measure). The 'sombra' annotations are circled numbers 1 through 7, indicating a sequence of weak beats. The 'hipercompás' annotations are circled numbers 1 through 8, indicating a sequence of four-measure units. The tempo is marked 'Allegretto' and the instruction 'la prima parte solamente una volta' is present. The score includes dynamic markings like 'p' and 'sf'.

Esos hipercompases se dan en muchos tipos de música, pero son especialmente frecuentes y prominentes en los movimientos *scherzo* o *a modo de scherzo* compuestos de frases de cuatro compases subdivididas 2 + 2. Generalmente, el hipercompás básico de cuatro compases coincide con las unidades melódicas también de cuatro compases. Sin embargo, los puntos culminantes de la melodía, los cambios de acorde, o las cadencias pueden enfatizar compases pares, creando a veces un cierto grado de ambigüedad en la estructura hipermétrica. El *Allegretto* de la Sonata en re sostenido menor op 27 núm. 2 es un caso que lo ejemplifica (ejemplo 11). Según Tovey, Beethoven introdujo ambigüedad métrica en la composición de este movimiento porque tanto los compases impares como los pares pueden ser percibidos como fuer-

³¹ Para discusiones sobre este procedimiento en el segundo movimiento de la Sonata para piano en mi mayor op. 14 núm. 1 y la Sonata para piano en si bemol mayor op. 27 núm. 1, ver Carl Schachter, *Rhythm and Linear Analysis: Aspects of Meter*, *Music Forum* 6/1 (1981), 52-53.

³² El término “compás de sombra” fue acuñado por Frank Saramotto en una ponencia, *Strange Dimensions: Regularity and Irregularity in Deep Levels of Rhythmic Reduction*, presentada en el *Second International Schenker Symposium* (1992). Algunos ejemplos de este procedimientos se analizan en Rothstein, *Beethoven with and without 'Kunstsprang'*.

tes. Afirma que “tocar este movimiento de modo que el oyente sólo acierte a reconocer una acentuación es no entenderlo en absoluto. Beethoven elige compases cortos para igualar los acentos.”³³ Rothstein se muestra de acuerdo con Tovey en que existe una ambigüedad real, pero está a favor de compases impares fuertes en la sección principal porque el trío comienza con un compás rotundamente fuerte.³⁴

En mi opinión, el hipercompás de la sección principal es menos ambiguo pues los compases pares están menos acentuados que los impares. Por ejemplo, aunque el *mi*² del c. 2 (y tonos análogos en los segundos compases de las siguientes unidades de cuatro compases) es ciertamente un clímax melódico, está situado al final de una ligadura, lo que suele indicar una caída más ligera, sin acentuar. Además, el *si*² se apoya ligeramente en un acorde $\frac{6}{3}$, mientras que el *do*² del c. 1 está más enfatizado por un acorde $\frac{6}{4}$. Es la disonancia de este último acorde, concretamente la cuarta preparada en la voz de contralto, lo que sugiere acentos métricos en los cc. 1 y 5. (En los cc. 3 y 7 las cuartas sólo están implícitamente preparadas.) En consecuencia, en la interpretación yo acentuaría suavemente el hipercompás que comienza con el c. 1, la misma sugerencia que hace Rothstein.³⁵

Los temas iniciales de Beethoven suelen generar una gran tensión y expectación. Por supuesto, también Haydn y Mozart escribieron temas iniciales que creaban inestabilidad o ambigüedad rítmica y tonal. Haydn en especial solía abrir un movimiento con un “gesto desestabilizador”, como ha observado James Webster.³⁶ Sin embargo, los comienzos de Beethoven suelen ser más extremados a este respecto. A menudo utiliza una inflexión cromática para introducir inestabilidad, tensión, o vacilación directamente en los temas de inicio. Por ejemplo, introduce tonos cromáticos prominentes como el *do*[#] en el c. 7 de la Sinfonía *Eroica*, el *re*[#] en el c. 10 del Concierto para violín, el *fa*[#] en los cc. 5-6 del Trío para piano en re mayor op. 70 núm. 1, y el *do*[#] del c. 17 del *finale* de la Octava Sinfonía. Desde 1802, Beethoven también tonaliza acordes cromáticos como \flat VIII, \flat II, y III[#] en el tema inicial. En tres movimientos en modo mayor, por ejemplo, repite secuencialmente una unidad inicial en I un grado más abajo en \flat VII (movimientos iniciales de las Sonatas para piano en sol mayor op. 31 núm. 1 y *do* mayor op. 53, y el segundo movimiento del Cuarteto de cuerda en *fa* mayor op. 59 núm. 1). Como ya hemos visto, E. T. A. Hoffmann señaló también el uso que Beethoven hacía de este procedimiento en un movimiento en modo menor, la obertura *Coriolano*. En cuatro movi-

³³ Donald Francis Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, Londres, 1931, p. 105.

³⁴ Rothstein, *Beethoven with and without 'Kunstgesprang'*, 174.

³⁵ *Ibid.*, pag. 174. Estoy muy agradecido a William Rothstein por su observación (comunicada personalmente) sobre las cuartas suspendidas en el contralto de los cc. 1 y 5.

³⁶ James Webster, *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, Cambridge 1991, p. 127. Para la estimulante discusión de Webster sobre los gestos iniciales desestabilizadores en la música de Haydn, véanse pp. 127-33.

mientos en modo menor, Beethoven repite secuencialmente una unidad inicial en I medio grado más arriba en \flat II (el movimiento inicial y el *finale* de la Sonata para piano en fa menor op. 57 y los movimientos iniciales de los Cuartetos de cuerda en mi menor op. 59 núm. 2 y fa menor op. 95). La orquesta introduce un III \sharp tonalizado (si mayor), tocando piano, en el Concierto para piano núm. 4 en sol mayor op. 70 núm. 1 como una mágica rearmonización del tono melódico del inicio, *si*. Otro III \sharp (fa sostenido mayor) tonalizado en el *finale* del Trio de Piano en re mayor op. 70 núm. 1, suena como una cómica intromisión.

En el contexto diatónico de un tema inicial los sucesos cromáticos están “marcados para recordarlos” y se reflejan en temas posteriores de la exposición además de en movimientos tonales a gran escala o sucesiones tonales.³⁷ Los analistas musicales han investigado la relación entre el detalle y el plan a gran escala en las obras de numerosos compositores, que incluyen a Haydn, Mozart y Beethoven.³⁸ Como Charles Rosen ha señalado, Haydn fue pionero en “hacernos oír la fuerza direccional implícita en una idea musical.” En sus obras, “el elemento direccional principal es por lo general una disonancia que, fortalecida y bien reforzada, lleva a una modulación.”³⁹

La relación entre detalles cromáticos o motivicos y estructura tonal es particularmente estrecha en la música de Beethoven. Ya hemos visto cómo dos acordes de séptima disminuida en el tema inicial del op. 18 núm. 1 genera séptimas disminuidas prolongadas en la sección de desarrollo. Un ejemplo más conocido aparece en el primer movimiento de la Sinfonía *Eroica*, donde el inesperado *do* \sharp del principio de la exposición (c. 7) se transforma enarmónicamente en un *reb* que da entrada a una tonalización de II (fa mayor) al principio de la recapitulación (cc. 402-12). Debido al paralelismo temático entre estos pasajes, nuestro reconocimiento de esta transformación enarmónica no está coartado por la intervención de casi cuatrocientos compases. Finalmente, al comienzo de la coda (cc. 555-76) *reb* lleva a la tonalización de VI (do mayor), que hace las veces de parada obligada para II y V.

Beethoven también incorpora inestabilidad en el tema de comienzo con una armonía tónica inicial que es relativamente inestable o fugaz, retrasando la llegada de un acorde fuerte en estado fundamental. Un buen ejemplo es el principio del Cuarteto de cuerda en fa mayor op. 59 núm. 1, donde la posición 64 de la armonía tónica inicial es enfatizada en los cc. 1-4 y un acorde de tónica fuertemente articulado se pospone hasta el final del tema inicial (c. 19),

³⁷ He tomado prestada esta frase tan acertada de Patrick McCreless, “Schenker and Chromatic Tonicization: A Reappraisal,” en *Schenker Studies*, ed. Heidi Siegel, Cambridge, 1990, p. 131.

³⁸ Véanse, por ejemplo, Edward Aldwell y Carl Schachter, *Harmony and Voice Leading*, 2ª edición (Nueva York, 1989), pp. 572-74; Charles Burkhart, “Schenker’s Motivic Parallelisms”, *Journal of Music Theory* 22 (1978), pp. 145-75; Roger Kamien, “Aspects of the Recapitulation in Beethoven Piano Sonatas”, *The Music Forum* 4, Nueva York, 1976, pp. 195-235; Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets*, Nueva York, 1966, pp. 93-103; y Rosen, *The Classical Style*, pp. 120-23 y 130-31.

³⁹ Rosen, *The Classical Style*, p. 129.

Por último, Beethoven crea tensión o indecisión en el tema inicial mediante comienzos no tónicos, como hemos visto en el sorprendente efecto de arpeggio de V^7 que inicia el *finale* de la Segunda Sinfonía (ejemplo 3). Otras armonías iniciales no tónicas incluyen V, V^6 , V^9 , II, II^6_5 (o IV con una sexta añadida), IV, VI y acordes de sexta aumentada, séptima disminuida y dominante secundaria.⁴⁰ En dos de las sonatas para piano, el segundo movimiento comienza con una frase de cuatro compases en V inmediatamente repetida en I (Sonatas para piano en la bemol mayor op. 26 y en do sostenido menor op. 27 núm. 2). En el inicio a modo de fantasía de la Sonata en re menor op. 31 núm. 2 (*La tempestad*), Beethoven resuelve el acorde V^6 inicial a una fugaz tónica, introduciendo un poderoso ímpetu mediante el aplazamiento de los puntos de llegada, posponiendo el cumplimiento de las expectativas, y llevando siempre hacia adelante el efecto de la resolución.⁴¹ Al principio, los primeros veinte compases suenan más como una introducción improvisada que como un primer tema. La intención del acorde arpegiado V^6 (cc. 1-2) parece ser la de introducir un recitativo. Sin embargo, antes de que el “cantante” pueda intervenir, una frase *Allegro* pasa rápidamente por el I de los cc. 3-4, para darse de bruces con el *Adagio* del c. 6, que introduce una semicadencia en V. Nuestra espera de la tónica es frustrada por el retorno del *Largo* inicial, transportado a un sorprendente acorde de do mayor (cc. 7-8). El *Allegro* que sigue parece buscar el camino para llegar a la tónica y, tras una larga y complicada prolongación de V, hace una poderosa cadencia en I (c. 21). Aquí, por fin, parece haber un verdadero comienzo, pues una firme transformación del motivo del *Largo* en el bajo, que aparece sucesivamente en I, V^4_3 , y I^6 (cc. 21-30), refuerza la tónica. Sin embargo, el ascenso acelerado del bajo a la V de V menor (cc. 29-41) revela que esta sección es, de hecho, un puente. Mirando hacia atrás, vemos que los veintiún compases iniciales constituyen un primer tema, pero un tema de tonalidad y diseño de superficie tan inestable que el efecto de la resolución se prolonga hasta el puente.

En los movimientos de la forma sonata de Beethoven, el comienzo del segundo grupo temático introduce con frecuencia un contraste lírico a un primer tema vigoroso, impulsor, o

⁴⁰ La siguiente selección de armonías iniciales no tónicas no incluye ejemplos en introducciones lentas o los temas que las siguen: V: Trío para piano en Sol mayor op. 1 núm. 2, *Scherzo*; V sin la tercera del acorde: Novena Sinfonía, primer movimiento; V^7 : Cuarteto de cuerda en Re mayor op. 18 núm. 3, primer movimiento, Sonata para piano en la mayor op. 101, primer movimiento; V^9 Concierto para piano núm. 3 en re menor, *Finale*; II: Trío con piano en mi bemol mayor op. 1 núm. 1, *Scherzo*; II^6_5 (IV con sexta añadida): Sonata para piano en mi bemol mayor op. 31 núm. 3, primer movimiento; IV: Sonata para violonchelo y piano en sol menor op. 5 núm. 2, *Finale*, Concierto para piano núm. 4 en sol mayor op. 58, *Finale*; VI: Cuarteto de cuerda en mi menor op. 59 núm. 2, *Finale*; séptima disminuida: Cuarteto de cuerda en fa menor op. 95, tercer movimiento, sexta aumentada: Sonata para piano en fa sostenido mayor op. 78, *Finale*, Sonata para violín y piano en sol mayor op. 96, *Scherzo*; V^7 de II: Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op. 130, *Finale*.

⁴¹ Para estudios más detallados de este tema véase Roger Kamien, “Aspects of the Recapitulation” pp. 228-33; y Janet Schmafelfeld, “Form as the Process of Becoming: The Beethoven-Hegelian Tradition and the ‘Tempest’ Sonata”, BF 4 (1995), pp. 56-71, que se ocupa de la exposición entera.

dramático. Carl Czerny lo reconoció al escribir (sobre 1848) que un buen segundo tema “es mucho más difícil de inventar que el comienzo: pues primero, debe poseer una melodía nueva y más agradable a todas las que la preceden; y en segundo lugar, ha de ser muy diferente a las anteriores, y sin embargo, pese su carácter tan apropiado a lo anterior, debe aparecer como el objeto o resultado de todas las ideas, modulaciones o pasajes precedentes.”⁴²

Sin embargo, Beethoven se aparta con frecuencia de este patrón de contraste temático. Por ejemplo, un tema inicial *cantabile* puede estar seguido de un segundo tema enérgico, a modo de danza, o lírico, como respectivamente en los movimientos iniciales de la Sonata para violín y piano op. 24, el Trío con piano en si bemol mayor op. 97 y la Sonata para piano en fa sostenido mayor op. 78. Es más, los segundos temas de Beethoven tienen a veces un carácter de desarrollo. En los movimientos iniciales de las Sonatas para piano en la mayor op. 2 núm. 2 y do menor op. 13, por ejemplo, el segundo grupo temático comienza con una coloración en modo menor, e incluye la repetición secuencial, reducción y tonalización de varios grados tonales incluyendo algunos cromáticos.

Especialmente característicos de Beethoven son los segundos grupos temáticos en los que se retrasa la llegada impetuosa a la tonalidad meta de la exposición, un procedimiento también bastante utilizado en obras de C. P. E. Bach y de Haydn.⁴³ Como es habitual, este tipo de segundo grupo temático comienza por una prolongación de V de la nueva tonalidad. Sigue una unidad que ejecuta una “cadencia auxiliar” en la nueva tonalidad, una en la que las armonías que preceden la potente entrada de la nueva tónica en posición fundamental están subordinadas a la precedente V de la nueva tonalidad.⁴⁴ Si, como suele ocurrir, la cadencia auxiliar está formada por la progresión I⁶-V-I en la nueva tonalidad, I⁶ se entiende como una anticipación de la armonía que se persigue. En nuestra última ilustración aparece una cadencia auxiliar, el expansivo segundo grupo temático (cc. 41-87) de la Sonata para piano en re menor op. 31 núm. 2, movimiento inicial (ejemplo 12). El comienzo del segundo grupo temático se superpone a V/V, que concluye el puente (c. 41). En este segundo grupo temático, Beethoven amalgama varias ideas temáticas distintas mediante el retraso de la llegada conclusiva de V menor. Nos referiremos a estas ideas temáticas como unidades a (cc. 41-55), b (cc. 55-63), b' (cc. 63-74) y c (cc. 75-87). Una nota pedal ampliada en V⁷ de la tonalidad de llegada (unidad

⁴² Czerny, *School of Practical Composition*, I, p. 35.

⁴³ Ver Bathia Churgin, “Harmonic and Tonal Instability in the Second Key Area of Classic Sonata Form” en *Convention in Eighteenth and nineteenth Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, ed. Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy, y William P. Mahrt, Stuyvesant, Nueva York, 1992, pp. 23-57.

⁴⁴ Para un estudio de las cadencias auxiliares véase Heinrich Schenker, *Free Composition*, tr. y ed. Ernst Oster, Nueva York, 1979, pp. 88-89. La cadencia auxiliar corresponde a menudo a la “progresión cadencial ampliada” tal como la describe William E. Chaplin en “The ‘Expanded Cadential Progression’: A Category for the Analysis of Classical Form” en *Journal of Musicological Research* 7 (1987), pp. 215-57.

LA MUSICA COMO DRAMA *

a) está seguida por un tema de cadencia auxiliar que comienza en I^6 de la tonalidad de llegada (unidad b). Incluso este tema de cadencia auxiliar no lleva a una cadencia fuerte en la tonalidad de llegada. En vez de ello, el cierre de la cadencia en V menor en el c. 63 está debilitado porque no hay un descenso lineal a \hat{I} (*la*) en la voz superior y porque la unidad b' comienza como una variación de la unidad b, con la melodía traspasada al bajo. Un cambio modal de la menor a la mayor, que suena casi como V de re menor, también debilita la estabilidad tonal de la unidad b'. La fugaz tonalización de III de V menor (c. 70) y V de la menor en posición abierta en la unidad c que no se resuelve hasta el c. 87 sostienen la tensión tonal hasta los compases finales de la exposición.

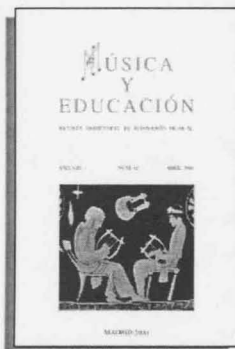
Ejemplo 12

Bajo de la cadencia auxiliar en el segundo grupo temático de la Sonata para piano op. 31 núm. 2, 1^{er} mov., cc. 41-63

Beethoven usó técnicas clásicas de ritmo de frase y elaboración motivica para fraguar exposiciones temáticas de enorme individualidad. Sus últimas obras incluyen temas que sobrepasan los límites de las normas clásicas de varias maneras. El inicio de los Cuartetos de cuerda op. 127, 130 y 132, por ejemplo, integran con flexibilidad pasajes *allegro* y *adagio* de gran contraste. El segundo tema *Adagio espressivo* (cc. 9-15) del *Vivace* en la Sonata para piano en mi mayor op. 109 crea el efecto novedoso de una fantasía o improvisación mediante la introducción de un cambio de tiempo y medida, un arpegiado a modo de cadencia y cambios armónicos inesperados. El *Allegretto ma non troppo* de la Sonata para piano en la mayor op. 101 proporciona un ejemplo final de cómo Beethoven se aparta de las convenciones clásicas en sus últimas obras. El tema inicial (cc. 1-4) de gran compresión, evoca un sentimiento de anhelo: comienza y termina en V de la tonalidad, la mayor, y no incluye un acorde de tónica en estado fundamental enfatizado. Su ausencia constituye una importante desviación de las normas tonales de los temas iniciales clásicos. (Puede objetarse que una armonía de la mayor en estado fundamental, adornada por un acorde $\frac{6}{4}$, aparece, en efecto, en la segunda mitad del c. 3. Pero el registro alto y la posición métrica relativamente débil del *la* de la voz inferior (c. 3) subordina esta nota al *do#* bajo que sigue inmediatamente en el tiempo fuerte del c. 4. El *do#* apoya una armonía de I^6 que tiene más peso estructural que el acorde $\frac{5}{3}$ de la mayor precedente. En realidad, el *la* "del bajo" del c. 3 funciona como la voz tenor de la armonía I^6 que le sigue (c. 4). Es sorprendente que no aparezca en el *Allegro* ninguna tríada de tónica en estado funda-

mental estable hasta casi el final de la recapitulación (c. 77), posiblemente un ejemplo único en la obra de Beethoven. La enorme tensión, inestabilidad y agitación de los temas que Beethoven compuso a lo largo de su carrera tendrían una profunda influencia en los compositores del periodo romántico. ■

Traducción: Lui Gabriel Juretzke



MÚSICA Y EDUCACIÓN

Imprescindible para:

- Centros de Enseñanza Musical
- Estudiantes de Música
- Pedagogos musicales
- Opositores
- Instrumentistas

P.V.P.: suscripción un año: 49 Euros

EL UNIVERSO DE LA MÚSICA
completa visión del panorama
artístico cultural de cada época,
abundando en referencias, ejemplos y
cuadros esquemáticos que facilitan el
aprendizaje del alumno.
P.V.P.: 36,54 Euros



COMPRENDE Y AMA LA MÚSICA

Obra magistral y amena

Libro de apoyo para:

- Colegios.
- Institutos.

Presenta:

- Panorama artístico-cultural.
- Cuadros esquemáticos.
- Selección de música para oír.

Facilita el aprendizaje al alumno.

P.V.P.: 17,95 Euros

MUSICOTERAPIA: TERAPIA DE MÚSICA Y SONIDO

- I. Nociones teóricas
 - II. Ámbito aplicado. Musicoterapia aplicada
 - III. El trabajo del musicoterapeuta
 - IV. Psicología de la música
 - V. Organología y musicoterapia
 - VI. Psicoacústica
- P.V.P.: 21 Euros**



MUSICALIS S. A.

Escosura 27, 5º Dcha.

28015 Madrid

Tel. 91 447 06 94 - Fax 91 594 25 06

<www.musicalis.es> <info@musicalis.es>