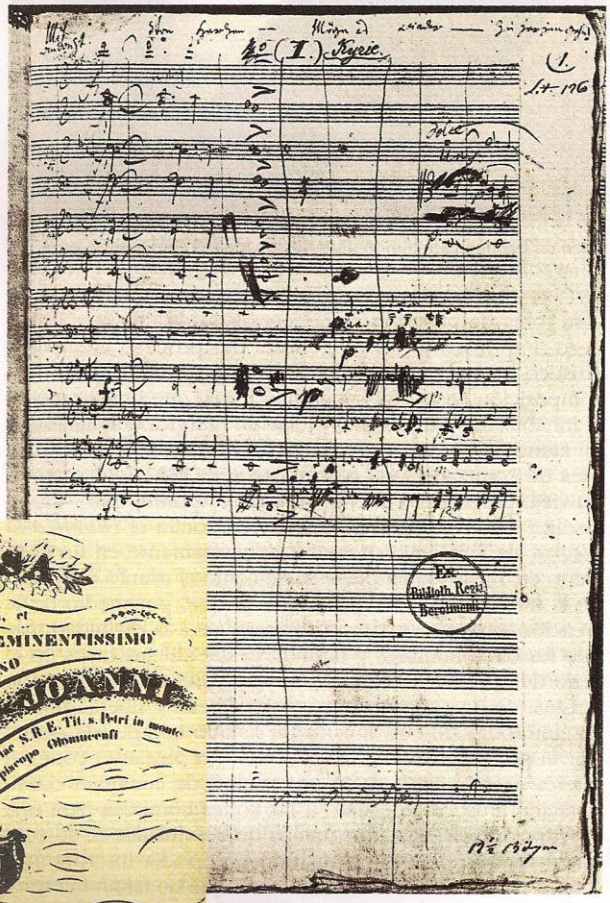
PERVIVENCIA Y MODERNIDAD

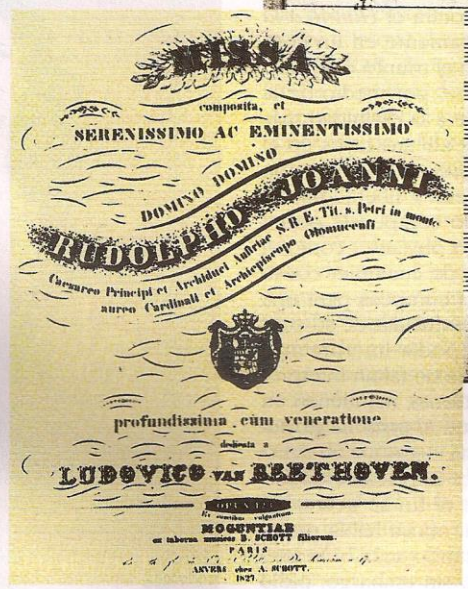
En el período final de Beethoven los polos opuestos del estilo clásico (diversidad y cohesión, conflicto y revolución, dualidad y unidad) son llevados más lejos que nunca antes en la música, pero aun así el equilibrio forjado por su interrelación es tan profundo y persuasivo como el que alcanzaron sus predecesores.

Esta completa y acertada afirmación de Bernard Jacobson[1] es sin duda un buen prólogo para introducirnos en el arduo pero siempre gratificante mundo de las últimas obras del genio de Bonn. Y más si nuestro propósito es tender un puente hacia la modernidad, para estudiar en qué medida los gigantescos logros de ese repertorio fascinante han sido retomados —casi diríamos continuados— por compositores muy lejanos en el tiempo. Quizá se pregunten ustedes: ¿qué pasa con los inmediatos seguidores (Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, etc.)? ¿No serían ellos, según el devenir habitual de la historia de la música, los que deberíamos entender como "directos continuadores" o herederos de la obra beethoveniana, tal y como lo pueden ser Victoria de Palestrina, Schütz de Monteverdi, o el mismo Beethoven de Haydn y Mozart?

Para empezar a entendernos, dejemos sentado de antemano que soy de los que opinan que ha habido un antes y un después de Beethoven en la historia de la música. Y no sólo desde el punto de vista estrictamente musical (en cuestiones técnicas como la armonía, la forma, la rítmica o la textura), sino también en el aspecto sociológico. Es cierto que toda la cuestión relativa al cambio del *status* social del compositor y a la nueva función social de la propia música a partir de Beethoven, todo ello coincidiendo con un momento histórico crucial en Europa (el final del absolutismo, la Revolución francesa y el comienzo de la época burguesa e industrial) ya ha sido abordado con mayor o menor profundidad en numerosos estudios, pero no está de más recordar algunas de las consecuencias de estos cambios, porque afectan directamente a nuestra reflexión.

Por una parte está la transición de la dependencia *funcionarial* que hasta entonces tuvieron casi todos los compositores respecto a un conde, príncipe, rey, obispo, papa, corte o iglesia, en definitiva, a una independencia social que Mozart intentó alcanzar (aunque le fue bastante mal en el intento) y Beethoven consiguió con mayor plenitud (aunque siempre tuvo una mayor o menor dependencia del patronazgo de la iglesia o la aristocracia). Se podría decir que Beethoven representa —aun con algunos residuos del mecenazgo absolutista— el primer ejemplo de compositor tal y como lo entendemos desde entonces, es decir, dedicado a su labor creativa (e interpretativa en muchos casos), apoyado eventualmente por la nobleza o la realeza, pero también respondiendo a las demandas de la nueva burguesía y del mundo editorial, que ha tenido en el siglo XIX su época dorada. Por otra parte, en estrecha relación con lo anterior, ya no se espera del compositor que escriba una cantata semanal, o música de entretenimiento para los paseos de los nobles, lo que despeja el camino para la creación como expresión del artista, a un concepto tan romántico como el del arte por el arte. Gran parte de la música, por tanto, deja de ser *funcional*, ligada a un fin concreto, para convertirse en la imagen sonora del artista como individuo, lo que explica en gran medida la enorme variedad de estéticas que conviven durante el siglo XIX, a diferencia de los mucho más unificados estilos anteriores, y también explica la libertad con la que algunos compositores buscan novedades en el lenguaje que antes estaban vedadas a causa precisamente de su *funcionalidad* social.





Portada de la *Missa Solemnis* y página autográfa de esta obra

Biblioteca Nacional austriaca, Viena

Es Beethoven el primer compositor en el que se distinguen con gran nitidez tres "épocas" bien diferenciadas en su estilo, en una evolución meteórica que lleva desde un clasicismo normativo hasta la casi desintegración de

muchas de las categorías asumidas como intocables, abriendo un camino que, en mi opinión, no fue apenas continuado por sus inmediatos seguidores, a pesar de la admiración que todos sentían por él, sino por autores nacidos un siglo después, en cuya música tuvo sus consecuencias más palpables. Es la perspectiva histórica la que nos permite ahora entender que la razón de este salto enorme en el tiempo se debe, en gran medida, a que las audacias de Beethoven en todos los terrenos pudieron ser admiradas en los años posteriores a su muerte, pero no todas asimiladas en su momento, por lo que sólo pasados muchos años fue posible extraer todo el caudal de posibilidades que ofrecía el manantial beethoveniano, especialmente en sus últimas obras. Dicho con un ejemplo: el salto entre muchos pasajes de los últimos cuartetos de Beethoven y los de Bartók, Shostakovich o Janácek es a veces tan pequeño que tenemos que recordar que hay una separación de casi cien años entre ellos para no perder la perspectiva, lo que además convierte a la mayoría de los cuartetos románticos en un simple paréntesis en el que la evolución del lenguaje queda en suspenso o se ralentiza notablemente.

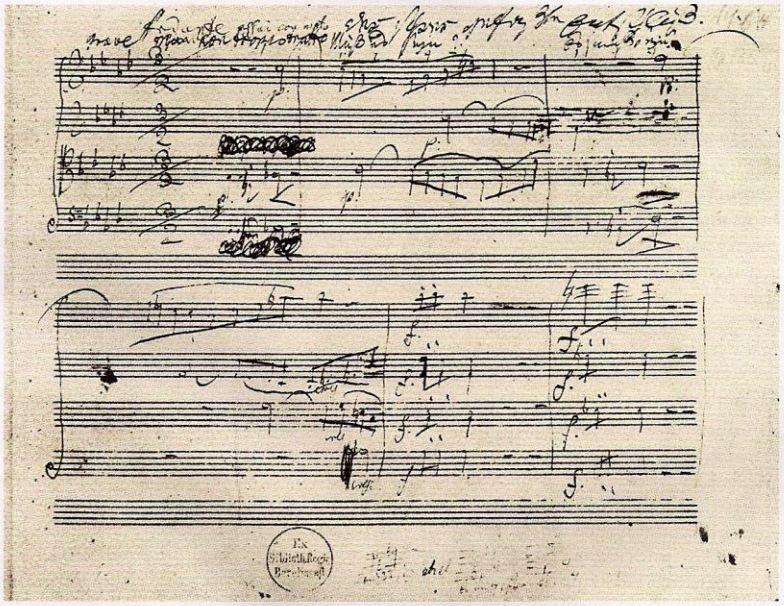
Se podría deducir de lo dicho que la complejidad técnica y constructiva de los últimos cuartetos o de las *Variaciones Diabelli*, por citar dos ejemplos, es altísima, y, sin embargo, hasta en eso Beethoven nos sorprende y contradice nuestras expectativas. Como recuerda Jacobson, "su estilo tardío es al mismo tiempo de una complejidad sin precedentes y de una sencillez también sin precedentes, y es precisamente esto lo que lo hace tan gratificante"[2]. Tendremos ocasión de comprobar todo esto en el siguiente recorrido por diversos aspectos de las últimas obras de Beethoven y en su proyección más allá de su tiempo e incluso de su siglo, lo que justifica el título de este estudio, que intenta demostrar precisamente la vigencia de los logros beethovenianos en el siglo XIX y especialmente en la música del siglo XX. Por cuestiones evidentes de espacio, me voy a concentrar en tres grupos de obras: los últimos cuartetos de cuerda, las últimas sonatas y las *Variaciones Diabelli* y las dos grandes obras sinfónico-corales (*Sinfonía nº 9* y *Missa solemnis*). Por igual motivo no es mi propósito ofrecer aquí un análisis ni siquiera superficial de semejante conjunto de obras, sino más bien destacar aquellos rasgos constructivos que han tenido más repercusión en la música posterior. Sólo es necesario recordar, porque afecta a nuestras conclusiones, que los cuartetos a los que nos referimos (del *Op. 127* al *Op. 135*) no fueron compuestos en el orden que refleja el catálogo, sino en el siguiente:

Op. 127 en mi bemol mayor
Op. 132 en la menor
Op. 130 en si bemol mayor (incluida la *Gran fuga*)
Op. 131 en do sostenido menor
Op. 135 en fa mayor

En un artículo sobre el tema, Deryck Cooke[3] hace esta observación para demostrar que este conjunto tan singular de obras tiene globalmente una forma de arco (siguiendo su cronología verdadera), donde los extremos (*Opp. 127* y *135*) son obras de extensión normal y carácter parecido, los dos siguientes (*Opp. 132* y *131*) son más extensos y esencialmente trágicos, mientras que el central (*Op. 130*) es el de mayor extensión de todos con seis movimientos y un carácter difícil de definir. La intención de Cooke en este artículo es demostrar la unidad en la construcción temática que subyace a los cinco cuartetos, y esto nos lleva al primer rasgo que desarrolló Beethoven no ya en sus obras tardías, sino desde sus mismos comienzos: la construcción *consciente* del material temático a partir de unos pocos motivos, es decir, la unidad motívica o temática que permite derivar unos temas de otros en el seno de un movimiento o incluso de una obra completa. Esto es ya visible en obras tempranas como la *Sonata en fa menor op. 2, nº 1*, en la *Sonata op. 13 "Patética"* o en la *Sonata op. 57 "Appassionata"*, pero adquiere aquí una profundidad y una complejidad mucho mayores, porque según Cooke es posible derivar *todos* los materiales temáticos de los cinco cuartetos de dos únicos temas, divisibles en motivos, por medio de procedimientos de inversión, retrogradación, interversión (cambio de orden interno), etc.

Derivaciones románticas

Las consecuencias de esta *unidad motívica* sí fueron patentes ya entre los románticos más cercanos (Berlioz: *Sinfonía fantástica*, Schumann: *Carnaval op. 9*, Chopin: *Baladas*) y tuvieron su expresión más compleja en la *transformación temática* característica de muchas obras de Liszt (*Vallée d'Obermann*, *Les Préludes*), Bruckner (*Sinfonía nº 5*), Wagner (técnica del *Leitmotiv*) y Mahler. Abriendo el siglo XX, Debussy se puede apuntar el mérito de integrar este tipo de trabajo temático tan "germánico" con las sutilezas del impresionismo francés, y en una joya constructiva como el preludio *La catedral sumergida* es posible ver que todos los temas nacen a partir de dos únicos motivos prácticamente iguales (re-mi-si y do-re-sol). Quizá los más aplicados herederos en el siglo XX —no sólo en este aspecto, como veremos— han sido los componentes de la Escuela de Viena. Schoenberg estuvo a punto de modificar su *Sinfonía de cámara op. 9* por no encontrar en ella la unidad temática necesaria, hasta que se dio cuenta de que —intuitivamente— había derivado el tema A_2 del tema A_1 mediante una compleja operación de inversión; Berg fue calificado por T. W. Adorno como "el maestro de la transición ínfima", dando a entender el espléndido control temático que le permitía ir de una sección a la siguiente mediante sutiles transformacio-



Deutsche Staatsbibliothek, Berlín

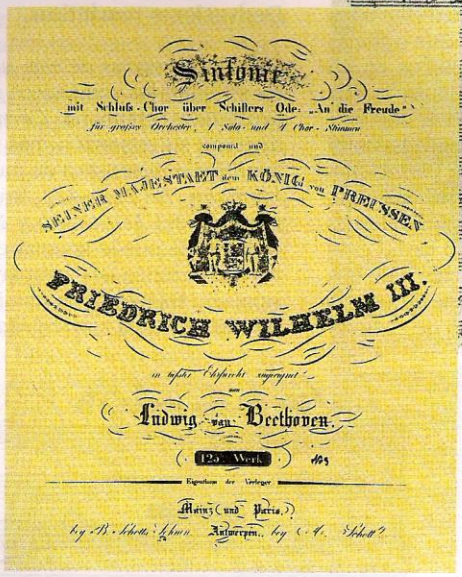
Página del *Cuarteto op.135*. Comienzo del final: *"Der Schwer Gefasste Entschluss"* (La difícil decisión)

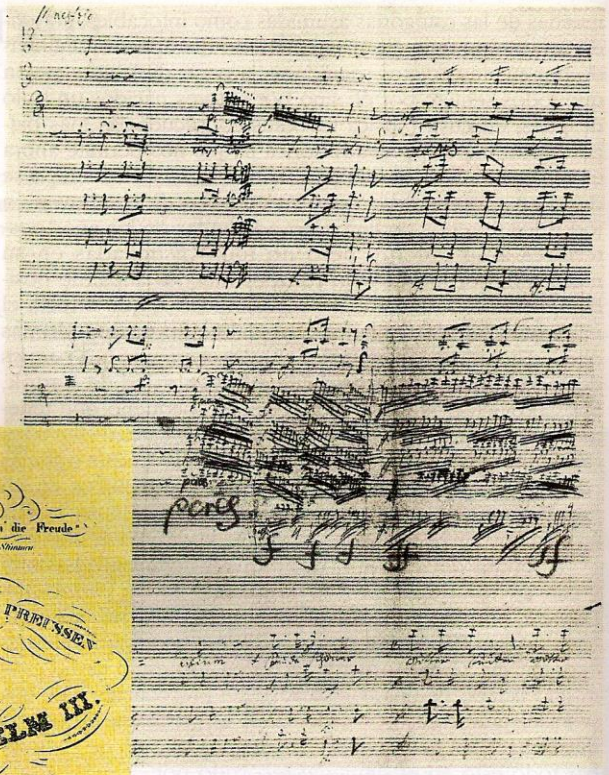
www.elcorteingles.es TU TIENDA DE MÚSICA ONLINE

nes del material; y en la construcción de las *5 Stücke op. 5* de Webern, por ejemplo, subyace una derivación muy rígida a partir de unos pocos y breves motivos. En un autor como Bartók esta preocupación por la *identidad* motívica es la base para entender su construcción interválica, basada en gran medida en intervalos que tienen un número de semitonos que pertenece a la serie de Fibonacci (1, 2, 3, 5, 8, 13, etc., es decir, 2ª menor, 2ª mayor, 3ª menor, 4ª justa, 6ª menor, 9ª menor, etc.). Otros muchos compositores han integrado en sus obras las técnicas de la unidad motívica y de la derivación temática, desde Rachmaninov (que deriva la variación más romántica de su *Rapsodia sobre un tema de Paganini* de la inversión del famoso tema) hasta Messiaen (que también privilegia determinados intervalos y cuyos modos implican necesariamente relaciones interválicas muy determinadas).

En estrecho parentesco con este rasgo está el uso de la técnica de la variación, algo consustancial a toda la producción beethoveniana, hasta el punto de que a veces no es fácil dibujar las fronteras entre uno y otro principio. Sobre este particular William Kinderman opina: "El principio de la variación subyace en lo más esencial de su pensamiento como compositor. La reinterpretación motívica, las recapitulaciones alteradas, o las citas musicales de un movimiento dentro de otro distinto, son situaciones en las que se dan procesos musicales emparentados con la variación"[4]. No tenemos espacio para entrar aquí en polémicas sobre la diferencia entre variación en el sentido estricto y elaboración motívico-temática, procesos que pueden tener algo en común pero también ser muy diferentes en su mecánica y sus funciones. Sea como sea, lo cierto es que Beethoven utiliza esta técnica tanto en las obras con ese nombre (*Variaciones sobre un tema de...*) como integrada dentro de formas generalmente de tipo sonata. Ejemplos sublimes de esto último son los movimientos finales de las *Sonatas opp. 109* y *111*, los movimientos lentos de los cuartetos *Opp. 127, 131, 132* y *135*, y como colofón, aparte de las *Variaciones Diabelli op. 120*, el final de la *Sinfonía nº 9 op. 125*, una fusión de la técnica de la variación, los procedimientos de la fuga y la forma sonata.

Es quizá esta integración de procesos la que más se ha desarrollado en la música posterior: el término alemán *Entwicklende Variation* (variación en desarrollo, variación progresiva) viene a expresar una técnica que consiste en engendrar segmento a segmento el material temático en forma de variación "local", es decir, cada segmento procede de alguno anterior, lo que crea una cadena de relaciones que el oyente puede seguir sin mucha dificultad. Ejemplos muy claros de esto son el segundo tema del IV movimiento de la *Sinfonía nº 1 op. 68* de Brahms, o el comienzo de la *Sinfonía nº 9* de Mahler. El proceso de variación se va a convertir paulatinamente en la base de la construcción temática, sobre todo en esa línea estética que lleva de Wagner a Mahler y de éste a la Escuela de Viena, donde la variación se hace tan permanente que hace saltar por los aires la continuidad del discurso, en una permanente fragmentación que tiende hacia lo siempre cambiante, restringiendo mucho la repetición o retomando los materiales variados a su vez, todo ello causa o consecuencia lógica de la renuncia a la tonalidad.





Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

Portada y página de la *Novena Sinfonía* de Beethoven dedicada al rey Federico Guillermo III de Prusia.

Ecos motívicos

Otro aspecto de la misma cuestión, ahora en relación con la forma, es el de las citas de material temático de un movimiento dentro de otro, otra personal aportación de Beethoven que se puede ver en obras de diferentes períodos, pero que tiene su culminación, sin duda, en el IV movimiento de la *Sinfonía nº 9*, con el recuerdo de los temas anteriores al comienzo del mismo a modo de pórtico del himno de Schiller. También habría que recordar en este sentido un aspecto de la arquitectura formal que consiste en la repetición de fragmentos de movimientos o de movimientos enteros a cierta distancia, como sucede en la *Sonata op. 110 en la bemol mayor*, cuyo movimiento lento se encadena con una fuga, interrumpida por otra vuelta del Lento, que vuelve a encadenarse a su vez con otra fuga, esta vez con el tema por inversión. La idea de que algún motivo o tema sea común a más de un movimiento en formas de tipo sonata tuvo ya un seguidor en el Berlioz de la *Sinfonía fantástica*, en el Schumann de la *Sinfonía nº 4* o en el Bruckner de la *Sinfonía nº 5*, en la que se mezclan la construcción temática basada en varios motivos comunes a todos los temas y las citas de los tres movimientos previos en el movimiento final.

Es, sin embargo, la *Sonata en si menor* de Liszt la obra en la que ambas novedades se suman, superando por una parte la división en movimientos de la forma sonata en favor de una entidad estructural única que funde tres movimientos (rápido-lento-rápido) haciendo alternar sin interrupción las dos partes en las que divide el I movimiento con el II (Lento) y el III (Finale). El esquema se puede resumir de la siguiente forma:

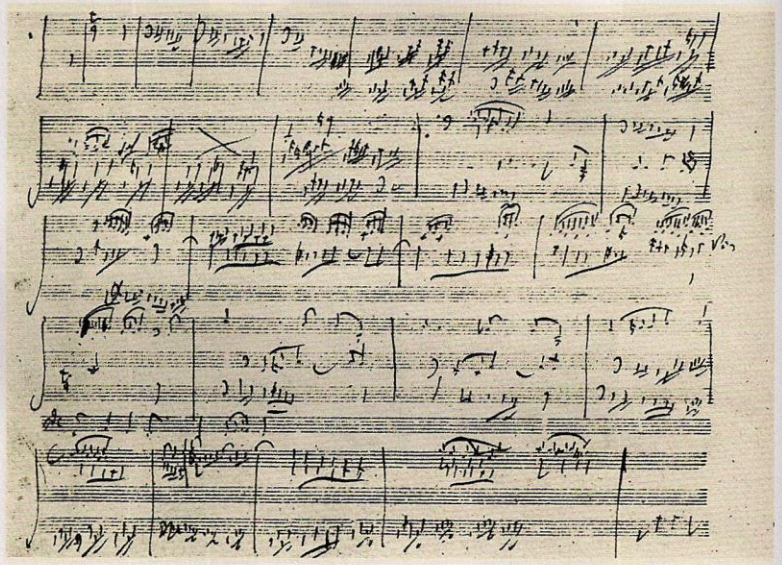
I mov.: Introducción, Exposición, Desarrollo (1ª parte)
II mov.: Lento
I mov.: Desarrollo (2ª parte), Recapitulación
III mov.: Finale y Coda

Por otra parte, los cinco grandes temas de la sonata están presentes en todo momento, y hay varias simetrías temáticas locales e incluso globales (es fácil escuchar la escala descendente que abre la obra al final de la misma, y los dos temas que siguen a la escala son los mismos que anteceden, en orden inverso, a la escala final). Esta omnipresencia del material temático a lo largo de toda la obra ha sido denominada "forma cíclica" —con o sin la eventual integración de los movimientos en uno sólo— y ha tenido continuadores ilustres como Franck (*Sonata para violín y piano*), Mahler (*Sinfonía nº 4*), Schreker (*Sinfonía de cámara*), Bartók (*Cuarteto nº 3*) y en especial en la *Sinfonía de cámara op. 9* de Schoenberg, cuyo esquema interno deriva de Liszt, pero cuyo lenguaje incorpora ya las armonías por cuartas y las escalas de tonos enteros.

La arquitectura macroformal, es decir, la relación interna y el equilibrio temporal y emocional de los movimientos entre sí, es uno de los logros indiscutibles de Beethoven, quien consiguió romper en pedazos todos los moldes previos y proponer una expansión y una renovación como nadie había intentado antes en la historia de la música. Si la primera evidencia es el progresivo aumento de las proporciones en obras como la *Sinfonía nº 3* o las primeras sonatas (que ya empiezan a rondar la media hora), culminando en los cincuenta minutos de la *Sonata op. 106 "Hammerklavier"* o los casi setenta minutos de la *Sinfonía nº 9*, quizá lo más importante es la novedad que plantea en la distribución interna y en el número de los movimientos, especialmente en las sonatas y en los cuartetos finales. Ejemplos como la *Sonata en la bemol mayor op. 26* o las *Sonatas op. 27, nº 1 en mi bemol mayor* y *nº 2 en do sostenido menor* ("Mondschein"), que empieza en todos los casos con un movimiento lento, son la avanzadilla de lo que sucederá en obras en sólo dos movimientos como las breves *Sonatas op. 54* y *op. 78*, o en la *Sonata en mi mayor op. 109* (que empieza con dos movimientos rápidos y termina con un lento con variaciones), en la ya citada *Sonata en la bemol mayor op. 110* y especialmente en la que cierra el ciclo, la *Sonata en do menor op. 111*, en dos movimientos, un Maestoso-Allegro de unos diez minutos y una monumental Arietta con variaciones que dura veinte minutos. Esta obra ya despertó considerable sorpresa en su tiempo, y tanto el editor como algún amigo, que echaron en falta un tercer movimiento, fueron respondidos por Beethoven con cierto desdén, alegando falta de tiempo y justificando por ello la enorme longitud del II movimiento. Por supuesto, el genio de Bonn sabía lo que hacía, y por ello Thomas Mann hace decir a un personaje de su novela *Doktor Faustus* que este movimiento es un "final sin retorno", también en el sentido de despedida de la sonata como forma artística[5].

Los tres cuartetos centrales (*Opp. 132, 130* y *131*) también muestran una construcción interna que supera los cuatro movimientos (en concreto son cinco, seis y siete, respectivamente), pero además aquí encontramos una enorme diferencia de duración entre algunos de ellos: hay casos que no alcanzan o que rondan sólo el minuto, otro grupo que ronda los dos minutos y otro los tres minutos, pasando a los más habituales (entre cinco-siete minutos), a los que ya se pueden considerar largos (entre ocho-diez minutos) para terminar con los gigantescos movimientos lentos con variaciones del *Op. 132* (quince) y del *Op. 131* (catorce) o con la *Gran fuga* (casi dieciséis). Todo esto introduce un nuevo equilibrio entre movimientos que se concreta en los tres casos en duraciones que oscilan entre uno o dos minutos y los catorce-quince minutos, algo nunca visto antes. Esta expansión y renovación formal va acompañada, además, de un planteamiento tonal que también se sale de los habituales tonos cercanos para explotar relaciones tonales cada vez más lejanas e infrecuentes, un tema que está por completo fuera del alcance de estas páginas pero que también tuvo su continuación en contextos similares del siglo XIX y XX.

Salvo el caso de la *Sonata nº 2* de Chopin, cuyo IV movimiento apenas llega a los dos minutos, y algún otro ejemplo aislado, no será en las formas de sonata o sinfónicas de Brahms o en las sinfonías de Bruckner donde se tengan en cuenta las sugerencias beethovenianas (más allá de la expansión temporal bruckneriana), sino en las sinfonías de Mahler, cuya monumental arquitectura muestra claramente la herencia recibida: desde obras en dos movimientos (¡pero de veintidós y cincuenta y dos minutos de duración!), pasando por cuatro, cinco y seis movimientos, con duraciones también muy variables, que van desde los cuatro minutos pasando por los más habituales ocho-quince minutos, pero llegando varias veces hasta los dieciocho-treinta minutos, lo que además conlleva duraciones globales que, salvo en las *Sinfonías nº 1* y *nº 4*, exceden siempre la hora de duración, llegando a la hora y media en el caso de la *Sinfonía nº 3*. También Mahler es un aplicado discípulo a la hora de ubicar sus movimientos en las tonalidades más insospechadas y peregrinas, a lo que aquí se añade una novedad, y es la falta de coincidencia tonal en algunos casos entre los movimientos inicial y final (*Sinfonías nºs 2, 4, 5, 7* y *9*). Sin embargo, este camino de hipertrofia formal tardorromántica estaba llamado a extinguirse precisamente con Mahler, y de ahí en adelante la sinfonía volvió —en líneas generales— a proporciones más razonables (la gran excepción sería la *Sinfonía "Turangalîla"* de Messiaen, con diez movimientos y una hora y media de duración). La renovación abierta por Beethoven se concretó, entonces, en la alternancia y equi-



Página de la *Hammerklaviersonate op. 106*

Deutsche Staatsbibliothek, Berlín

librio variable entre los movimientos, aunque esto ocurrió tanto dentro de una tonalidad avanzada como con estilos que incorporaron las novedades estéticas del siglo XX (expresionismo, neomodalismo, neoclasicismo, dodecafonismo, etc.), y ahí están las sinfonías de Shostakovich, Prokofiev, Honegger, Stravinski o el mismo Webern para demostrarlo.

Para cerrar el mundo sinfónico, no podemos dejar de recordar otra aportación beethoveniana, la incorporación de la voz en su última sinfonía, que tuvo su continuación en las dos sinfonías de Liszt, en varias de Mahler y, ya en el siglo XX, en la *Sinfonía nº 1* de K. A. Hartmann, en algunas sinfonías de Shostakovich, Stravinski o Bernstein, así como en la contrapartida camerística de este novedoso ensamblaje que es el *Cuarteto nº 2* de Schoenberg.

Hay muchos otros aspectos de la última producción de Beethoven que se podrían estudiar, pero en su mayoría son ya asuntos más propios de revistas especializadas que de una publicación como ésta, por lo que sólo recordaré telegráficamente los más notables. Para empezar está la discontinuidad del discurso y la consiguiente fragmentación temática y motívica, presentes en toda su creación pero especialmente acusada en sus últimas obras, sobre todo cuartetos y sonatas, una de las técnicas que más claramente conectan con el expresionismo de la Escuela de Viena o con los cuartetos de Bartók, por no decir con la música serial y postserial. Los acentuación de las partes débiles durante extensos pasajes, que produce una inestabilidad auditiva notable, o el desplazamiento rítmico entre líneas semejantes en las diversas partes de la polifonía, evitando su habitual coincidencia, y produciendo un aparente "canon a distancia mínima", algo que fue utilizado por Bartók, Stravinski o Webern y que no está muy lejos de las obras "desfasadas" de Steve Reich. Armónicamente, Beethoven exploró terrenos que nadie (salvo alguna excepción de J. S. Bach) había osado pisar, pero siempre con una derivación funcional y un planteamiento tonal que siguen una lógica aplastante. Si en vez de emplear, por ejemplo, la tonalidad de la dominante (sol mayor) para el segundo grupo de una sonata en do mayor (como la *Waldstein*) emplea mi mayor, es porque lo deriva de sol mayor como relativo y luego le cambia el modo. Son evidentes las consecuencias que la ampliación armónica beethoveniana tuvo ya en Schubert, Chopin, Liszt, Wagner o Bruckner, y especialmente en Schoenberg y sus discípulos, quienes extremaron la tensión con la tonalidad hasta el punto de disolverla y superarla. Por último, podríamos recordar esos pasajes supraterrenales que se encuentran en algunas de sus últimas obras (dentro de la fuga que abre el *Cuarteto op. 131*, en los movimientos lentos de los cinco últimos cuartetos, de sus últimas sonatas, de las *Variaciones Diabelli* o de la *Missa solemnis*, en los que parece que la textura está casi vacía, o que el tiempo ha sido suspendido. ¿No es fácil ver en ellos la premonición de lo que sucede en el IV movimiento de la *Sinfonía nº 9* de Mahler, tras el pasaje inicial de las cuerdas, o en algunos movimientos lentos de Webern, de Messiaen, o incluso en la música atemporal de Morton Feldman?

Enrique Igoa

[1] Bernard Jacobson, *Beethoven: The String Quartets*. CD The Complete String Quartets. EMI Classics.
[2] Ibíd.
[3] 3 Deryck Cooke, "La unidad de los últimos cuartetos de Beethoven". *Quodlibet*, nº 12, 1998.
[4] William Kinderman, "Beethoven y la variación: el reto de Prometeo". *Quodlibet nº 12*, 1998.
[5] Citado en Kinderman, ibíd.