

PAUTAS PARA UN ANÁLISIS ESTÉTICO DE LA PARTITURA

1. CONSIDERACIONES GENERALES

1.1. Objetivos de un comentario estético:

- A) Presentar los aspectos técnicos (el "cuerpo" de la obra).
Mostrar que se dominan las bases del discurso musical: melodía, armonía, sonido, ritmo, estructura o crecimiento, etc.
- B) Comunicar la esencia, o el significado estético (el "alma" de la obra).
Hablar de lo que encierra la obra: cosmovisión, estructuras sociales, grado de trascendentalismo, proyección afectiva, etc.

EJEMPLO (FRAGMENTO). SONATA PATÉTICA (I) DE BEETHOVEN:

...Hemos enumerado los parámetros que caracterizan este Allegro de Beethoven. Hemos determinado que las diferencias de textura y el ritmo de superficie marcan los campos expresivos de cada sección...

Y en cuanto a los afectos del movimiento, observamos que el Tema de la Introducción es grave e interrogativo, como un personaje trágico de Shakespeare. Podríamos decir que es un tema hamletiano, lleno de interrogantes existenciales, digamos, simbolizadas por las constantes cadencias nunca resueltas. A ello se le oponen los dos temas del Allegro: el primero ascendente, construido con trazos rápidos de semitono, y el segundo una canción de sabor popular, de contradanza. ¿Por qué Beethoven evoca ambos mundos? ¿Por qué esa forma de contraste?... Tal vez deberíamos acudir a su ideario democrático para responder a esto, o a su ideario filo-masónico. Quizá esta Sonata sea el ejemplo más representativo de cómo aunar en música lo sublime, lo dramático, con lo plebeyo, aquí representado por un tema que es casi un pasodoble...

1.2. Pautas generales para enriquecer el análisis.

- A) Establezca primero su credibilidad explicando bien los parámetros musicales.
- B) Después, use toda su cultura en la exposición, si encuentra datos relevantes, más allá de los parámetros técnicos de la obra. Ejemplo: "[Sobre la Sinfonía 'Júpiter'] ...Hay que tener en cuenta que Mozart en sus últimos años ya había asimilado la música de Johann Sebastian Bach, por mediación de Van Swieten, y creía en un tratamiento patético, profundo, del contrapunto".
- C) Relacione los elementos, las épocas, los músicos: "[Sobre la Sonata en La mayor de Franck] ...Franck, al contrario que Wagner, hacía avanzar su música en períodos de cuatro compases, en frases respiradas. Su armonía podía ser igual de cromática que la de Wagner, pero melódicamente Franck era francés, parisino, amante de la nitidez y del melodismo accesible".
- D) Intente situar la obra en su mundo, intente algún paralelismo literario o pictórico o filosófico, pero de forma breve, si realmente encuentra elementos tangibles en la partitura: "[Sobre el Syrinx de Debussy] No es aventurado asociar estos pasajes rápidos con la cultura del art nouveau y su culto a las decoraciones florales. Son notas como guirnaldas, diríamos, en ese paisaje de faunos, ondinas y niñas con cabello de lino, en que se movían a menudo Debussy, Ravel, y los poetas simbolistas: Mallarmé, Rimbaud, Verlaine".
- E) Cite autores como fuente de autoridad: "Como dice Rosen,... en la conocida expresión de LaRue,... según Tarasti...".

2. EL BARROCO

2.1. El Barroco en general

2.1.1. Los estilos según Walther.

Johann Walther en 1732 hacía una división de los estilos más o menos así¹:

- A) Desde el punto de vista de la **temporalidad**,
- **Antiguo**, asociado con lo **alemán** y el contrapunto, presente en toda la música "seria", solemne o religiosa.
 - **Nuevo**, asociado con lo **italiano** o lo **francés** (Ver la presencia de estos estilos en Bach, en el epígrafe siguiente)
- B) Desde el punto de vista del **afecto**,
- Divertido
 - Colorido
 - Monótono
 - Expresivo
 - Noble
 - Serio
- C) Desde el punto de vista de la **connotación social**,
- Grande
 - Elevado
 - Galante
 - Vulgar
 - Bajo
 - Arrastrado

2.1.2. La influencia de la danza.

Para Johann Matheson, cada danza de la *suite* representa un afecto diferenciado²:

- Chacona: emoción elevada y orgullosa
- *Courante*: tierna emoción
- Zarabanda: rígida seriedad
- *Bourré*: contento y espíritu amable
- Giga: pasión y celo
- Gavota: alegría exultante o tranquila
- Minueto: moderada diversión

2.1.3. Música "para deleite del alma".

El "deleite del alma" viene desde el principio del Barroco ligado a la edificación religiosa, a "la Gloria de Dios". No es hasta fines del Barroco cuando los músicos van desligando los conceptos "gloria de Dios" y "deleite del alma", a causa de la secularización creciente que experimentan hacia 1750, con la época del Sentimentalismo y

¹ Johann WALTHER, *Musikalisches Lexicon*, 1732, p. 584.

² Johann MATTHESON, *Del Volkommene Capellmeister*, p. 208.

su culto a la emoción, al espíritu humano, a “potenciar el bienestar interno del espíritu a través de la purificación de las pasiones y afectos”³.

2.2. Johann Sebastian Bach

2.2.1. Orientación religiosa

- **Concepto edificador de la Música:** “Dios presenta también su divina sabiduría y se regocija en [la música]”⁴; “[Dios] es el causante de la música que tenemos en esta temporalidad. Y el hombre no es en realidad el inventor, sino sólo el instrumento usado por Dios para este fin”⁵.
- **Teologismo evangélico-luterano:** Bach poseía casi todos los escritos de Lutero en su biblioteca. Para Bach la música era una forma de prédica con sonidos (*praedicatio sonora*), como para Lutero.
- **“Deleite del alma”:** El “deleite del alma” con que Bach mismo motiva sus *Ejercicios para teclado* debe entenderse como deleite edificante, “para Gloria de Dios”.
- **Religiosidad incluso en lo profano:** Su orientación religiosa también llena su música profana: “En el Barroco, el auténtico valor de lo profano, cuando era bueno, se entendía como un reflejo de Dios. Por eso no dejaba de ser posible, aunque problemático, componer música sacra y profana”⁶. Es decir, por eso Bach podía convertir una cantata profana de cumpleaños en una cantata sacra como *Erfreut euch, ihr Herzen* (BWV 66): la fibra íntima siempre era edificante, divina.

2.2.2. Asimilación de estilos

En Bach prevaleció siempre el Estilo Antiguo, *stylus moteticus* o *stylus canonicus*, que frecuentaba los temas y recursos del contrapunto, fuga y polifonía en general. Por ejemplo, la fuga de su Sonata para violín en Sol menor sería propia del estilo antiguo. Pero Bach trabajó al menos 15 años como músico profano en Weimar y en Köthen. No podemos considerarlo exclusivamente músico sacro. Bach digirió y germanizó las formas y los estilos profanos de su tiempo.

A) Estilo italiano:

- Bach transcribió y estudió a Vivaldi. De él adoptó muchas veces los movimientos rápidos cargados de fuerza y temperamento, figuras obstinadas que se reafirman de manera “terca”, en un lenguaje tonal claro y plástico.
- La figura del *Groppo*, que “corre como una bola” generando el impulso de la música.
- El embellecimiento de una base melódica mediante la ornamentación de sus notas-eje.

B) Estilo francés:

³ NICHELMANN, *Die Melodie nach ihrem Wessen sowohl als nach ihren Eigenschaften* (1755).

⁴ Johann Gottfried WALTHER, *Praecepta der Musicalischen Composition* (1708).

⁵ Andras WERCKMEISTER, *Musicalischen Paradoxal-Discourse*, p. 26.

⁶ Friedemann OTTERBACH, *Johann Sebastian Bach*, Alianza Música. Madrid, 1990, p. 95.

- El *style brisé* o en acordes arpegiantes donde se destacan líneas externas o internas.
- La solemnidad de la obertura basada en la corchea con puntillo (según Quantz, esas notas con puntillo debían prolongarse al máximo, dejando las semicorcheas “al extremo del tiempo que les ha sido determinado”⁷).
- El carácter “humilde” y “agradable” en los movimientos próximos a la danza.
- Los “pasitos cortos” propios de la música cortesana francesa con breves golpes de arco, según Quantz.

2.2.3. Música obstinada

Un rasgo muy germano de Bach fue siempre la capacidad de extender un discurso musical sobre una misma fórmula o diseño rítmico-melódico. De esta forma establecía un pensamiento puramente armónico, en el que ritmo y melodía se convertían en mero paisaje de fondo o mero soporte de su progresión.

La música obstinada en Bach es, pues, la persistencia de la misma sustancia musical durante toda la composición, el uso constante del motivo como deseo de unidad y rigurosa tensión: “*La monotonía de los grandes pensadores*” (definición de Schweitzer⁸).

⁷ Johann Joachim QUANTZ, *Versuch einer Anweisung, die flüte traversiere zu spielen*, p. 270.

⁸ Albert SCHWEITZER, *Bach, el músico poeta*. Ricordi.

3. EL CLASICISMO

3.1. La forma sonata.

3.1.1. Equilibrio entre emoción y estructura

La invención de la forma sonata debe considerarse uno de los proyectos más poderosos de la conciencia humana, cuya eficacia constructiva, basada en la oposición de dos motivos, o dos ámbitos, o dos emociones principales, ocupa la Historia de la Música desde Haydn hasta Bartok.

La forma sonata soportó las convulsiones de Beethoven e integró las agitaciones post-románticas. En Haydn y Mozart se desarrolló como un equilibrio "moral" entre las emociones y el orden establecido. En Beethoven la forma sonata reflejó como ninguna otra forma un conflicto entre emoción y estructura, probable reflejo del conflicto entre el hombre y las leyes (el viejo conflicto de Antígona y Creonte), tan patente, sobre todo, en sus primeros movimientos.

3.1.2. "Humanización" del material musical

Aunque el nacimiento de la forma sonata y el de la novela distan mucho en el tiempo, tienen en común una cierta función "humanizadora" del material artístico. La novela tiene su origen en la épica, una épica que se había vuelto oficial y marmórea. La novela durante el siglo XVII y XVIII rescata a sus personajes de aquel mármol y les confiere humanidad. También la forma sonata, aunque se inventa mucho más tarde, a mediados del XVIII, rescata la música del mármol institucional de Campra o Lalande, por ejemplo, de la *grandeur* oficial francesa. Primero los Stamitz, y luego Haydn y Mozart, introducen "seres vivos" en sus sonatas: temas humanizados, amables, desgarrados, ingenuos, dolientes... Charles Rosen nos informa incluso del origen cómico del estilo clásico, del apelativo "bufón" que otorgaban a Haydn sus contemporáneos⁹. Cuando Mozart se marcha de la corte de Colloredo (con un puntapié y todo de los lacayos), se marcha también de un rigor histórico donde su arte no tenía más cabida.

El caso especial de los afectos de Mozart ha sido estudiado por el húngaro József Ujfalussy (1961), quien, basado en el *Tratado de las Pasiones* de Descartes, confeccionó un catálogo de doce afectos en la obra de Mozart. Ujfalussy para ello examinó concienzudamente la obra vocal de Mozart buscando las pasiones evocadas en el texto, para después localizar estos mismos giros (melódicos, métricos, e incluso tonales) en la música instrumental. Y creyó encontrar algunas constantes expresivas, unas categorías-afectos. Ésta es la lista¹⁰:

1. Tristeza, sufrimiento, renuncia.
2. Despedida. Rememoración.
3. Desesperación. Extremo dolor.
4. Amor. Fraternidad. Lazos emocionales entre personas.
5. Rectitud. Virtud. *Ethos* heroico. *Kalokagatia*.
6. Deseo. Anhelos. Aspiraciones secretas.

⁹ ROSEN, Charles, *El estilo clásico*. Alianza Música, Madrid 1999 (págs. 110-113).

¹⁰ József Ujfalussy, "Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken", *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (Budapest), 1961, vol. 1, partes 1-2, págs. 93-145.

7. Ira. Indignación. Venganza.
8. Temor. Ansiedad. Temblor. Estremecimiento.
9. Heroísmo trágico. El héroe movido a la acción por su desesperación.
10. Gritos o exclamaciones de lamento.
11. Admiración. Poder majestuoso o su contraparte negativa: tiranía destructora.
12. El enigma. El secreto. Fuerzas esenciales ocultas.

“Con el uso de este vocabulario musical afectivo o ‘patémico’, la descripción de las formas sonata en términos de significación llega a ser posible”, afirma la profesora Grabócz¹¹.

3.1.3. Estabilidad de los temas.

Los temas de la forma sonata suelen ser entidades estables, melódica y armónicamente. Hay bellísimas excepciones, como el primer tema de la Sinfonía *Praga* de Mozart, pero por lo general los temas son concretos, no ven quebrada su integridad durante el transcurso de la forma. Pueden cambiar de modo o fragmentarse para procurar transiciones y desarrollos, pero siempre son reconocibles. Digamos que nunca “pierden la compostura”. Nunca “se despeinan”.

Beethoven es el primero que los despeina abiertamente. Inventa el motivo quebrado, vacilante. Practica la armonía como zozobra. Pero generalmente los conduce a grandes triunfos¹². A menudo sus motivos se parecen a Napoleón: nacen plebeyos, se hacen a sí mismos y se tornan triunfales. Recuérdese la *Fantasía para piano, coros y orquesta*. Recuérdese el sencillo rumor de contrabajos con que nace su *Himno a la alegría*. Recuérdense también los momentos de pachanga o de *turquerie* que atraviesan muchos de sus motivos¹³... potenciando así el verso original de Schiller “*El príncipe se hará mendigo*”, en su versión décima “*Todos los hombres serán hermanos*”¹⁴.

3.1.4. La movilidad a cargo de la armonía

En el clasicismo es la armonía la que conduce la música. El motivo “cabalga” sobre el trazo armónico. Es decir, sirve al impulso de la armonía. En algunos casos se podría decir que Mozart o Haydn igual hubiesen empleado tal o cual motivo para un pasaje, puesto que ya tenían una “ruta dramática” trazada para él de antemano, independientemente de la “psicología” inicial del motivo. Pongo como ejemplo la mismísima *Sinfonía Júpiter*, su primer movimiento: el tema A y el tema C son motivos optimistas (éste último especialmente ingenuo) que incurren **en** una gran tragedia durante el Desarrollo, tragedia debida a la intención de su creador, pero no al rostro dramático inicial de ellos. No sería lo mismo con Beethoven y los románticos ulteriores, cuyos motivos sí contienen las “semillas de su destino”, desde la 5ª Sinfonía de Beethoven en adelante.

¹¹ Marta GRABÓCZ, “A.J. Greimas Narrative Grammar and the Analysis of Sonata Form”. *Integral*, vol. 12, 1998. *Eastman School of Music*.

¹² Scott BURNHAM, *Beethoven Hero* (1995)

¹³ Durante el primer movimiento de esta Sonata, el motivo “hamletiano” de la Introducción se viste casi de pasodoble en el Desarrollo.

¹⁴ Este razonamiento lo debo al profesor Antonio Gallego durante el curso de Análisis de la Universidad de Alcalá de Henares, en 1989.

3.1.5. Intensificación dramática. Influencia de la ópera

La concepción dramática de la música del Clasicismo es resultado de un largo proceso en que las sonatas recogen impulsos de las arias y las arias recogen desarrollos centrales de las sonatas. Es decir, las arias dejan de ser *Da Capo*, estáticas, ornamentales, rutinarias, y van convirtiéndose en formas-desarrollo, con una sección central agitada que catapulta al oyente hacia una reexposición del principio. Esta forma de componer es una transición que se extiende durante varias décadas. Charles Rosen la define así, desde 1720, como triunfo de la concepción dramática sobre la estática:

El modelo de la forma ternaria, esencialmente estático y de concepción espacial, es reemplazado por una estructura más dramática, en la que la exposición, contraste y reexposición se transforman en oposición, intensificación y resolución.¹⁵

Y la explica Rosen, en las páginas siguientes de su libro *Formas de Sonata*, por la influencia de la ópera en las formas instrumentales puras: la necesidad de representar en una sonata intensificaciones dramáticas con el fin de sostener el interés de los auditorios. No olvidemos que estamos en la época (1780-1810) de la vindicación de la música instrumental por sí misma. Meter al personaje en la sonata, pues. El propio Czerny, uno de los primeros teóricos de la forma sonata, mostraba una conciencia indudable de su poder narrativo:

Al igual que en un romance, una novela o un poema dramático [...], los componentes necesarios son: primero, una exposición de la idea principal y los diferentes personajes; después, la prolija complicación de los acontecimientos; y, por último, la sorprendente catástrofe y la conclusión satisfactoria [...] produce, por fin, esa satisfacción perfecta que justamente se espera de toda obra de arte.¹⁶

Hoffmann afirmaba que la sinfonía se había convertido en “la ópera de los instrumentos”, visión que desarrolló Fink en 1838, llamando a la gran sinfonía “*novela de contenido sentimental dramatizada [...], historia desarrollada con coherencia psicológica, contada con sonidos y expuesta en forma dramática*”¹⁷.

3.1.6. Modelo digresivo versus modelo dramático

Podemos afirmar que el modelo de discurso musical durante la primera mitad del XVIII es el modelo digresivo, frente al modelo narrativo que se va a imponer a finales del XVIII y en el XIX. Koch compara el discurso musical de 1750-70 con los modos de la oratoria:

¹⁵ Charles ROSEN, *Formes sonate*, Paris, Actes Sud, 1993, Pág. 35. La traducción española de SpanPress me parece confusa.

¹⁶ Carl CZERNY, *School of Practical Composition* 1.34

¹⁷ Gustav SCHILLING, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1838, reed. Hildesheim, 1974, vol. IV, pág. 547.

Así como un orador pasa desde el pensamiento principal, por medio de figuras retóricas, a ideas accesorias, contrastes, análisis, etc., todos los cuales refuerzan el pensamiento principal, de igual modo debe guiarse el compositor en su tratamiento de la idea principal, [...] de forma que [...] los episodios y las ideas accesorias [...] no turben el sentimiento prevaleciente y por tanto no dañen la unidad del todo.¹⁸

Beethoven vive esta encrucijada: la forma sonata como digresión o como narración. Discurso clásico o aventura romántica. Proceso temático como “meditación”, “sucesión de ideas”, decía Schlegel¹⁹. Según Chantavoine:

Un aparato de dialéctica musical, permitiendo poder establecer la tesis, después la antítesis, y concluir, sea por la afirmación de una o de otra, sea por una síntesis²⁰.

Sin embargo, Mozart y Beethoven, aunque amantes de la expresividad, considerados “románticos” por Hoffmann, siempre mostraron una gran penetración “digresiva” en el tratamiento de sus temas, como si fuesen barrocos, llegando hasta la abstracción en extraer unos motivos de otros.

Cito un ejemplo: en la *Sinfonía Júpiter* de Mozart (primer movimiento), el tema B contiene un leve cromatismo ascendente.



A simple vista el tema B, delicado, ingravido de sonoridad, no tiene nada que ver con el contratema que viene después, rotundo, en *fortissimo*, grandioso y denso de orquestación:



¹⁸ Heinrich Christoph KOCH, *Musikalisches Lexikon*, citado en Ratner: *Classic Music*, p. 218.

¹⁹ Citado en Carl DAHLHAUS, *La idea de la música absoluta* (pág. 103). Idea Música. Barcelona 1999. Trad. Ramón Benito Barce.

²⁰ Jean y Brigitte MASSIN, *Ludwig Van Beethoven*. Turner Música, Madrid 1987. Pág 888.

Pero este pasaje resulta directamente del anterior: el suave Tema B proyecta su cromatismo hacia ese gigante: Mib, Mib, Mib, Mi natural, Fa, etc. y le otorga el dramatismo que confiere la utilidad cromática. Mozart nos comprueba que esto viene de lo anterior mediante la voz interior (compás 3 de mi ejemplo) Sol-Sol#-La, lo cual es una evocación forzosa del gentil Tema B.

Otro ejemplo muy próximo: en la *Sinfonía 40* de Mozart el Tema B se caracteriza por sus sutiles cromatismos descendentes (Fa-Mi-Mib, y su consecuencia: Sol-Fa#-Fa-Mi-Mib-Re):



Este Tema B como tal no se muestra en el Desarrollo. No en el nivel de la superficie. Pero sí se manifiesta su influencia cromática descendente. En el comienzo del Desarrollo ya lo tenemos: la melodía cromática descendente se convierte en armonía y modaliza al Tema A, que traza un curso –estructuralmente hablando- cromático descendente: la forma secuencial en que se elabora el Tema A pasa por Fa# menor, Mi menor, Re menor, etc. a los que la música va descendiendo por cromatismo. Véase la base armónica de los fagots (descensos cromáticos de tres notas) bajo la melodía desarrollada de los violines:



Es decir, el Tema B está, pero “secretamente”. La presencia invisible del Tema B Mozart la tiene en su mente como un recurso sutil de cohesión, lo cual comprobamos en el final del Desarrollo, en la retransición, donde esta presencia se hace evidente cuando el trazo de A en la flauta (Mib-Re-Re) es respondido en parejas de rápidos cromatismos descendentes en oboes (La-Lab-Sol) y en clarinetes (Fa#-Fa-Mi). De esta forma A es modalizado por el cromatismo característico de B, y B es modalizado por el rápido giro melódico-rítmico de A:



Una superstición muy común de los estudiantes de Música es pensar que estas coincidencias motivicas le salen a Mozart por casualidad y por inspiración saturnina. Pero ésa es una concepción popular de cómo se componen sinfonías. Una concepción que ni siquiera llamaríamos "romántica", sino simplona, elemental, primaria, olvidando que el amable melodismo de Mozart no es sino su rostro más externo, y que su genialidad está anclada mucho más abajo, en su profundidad de pensamiento, en su prodigiosa capacidad de discursar con música y construir monumentos de coherencia.

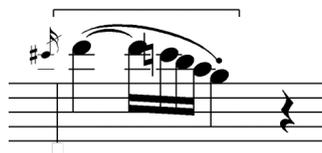
Charles Rosen, en la citada edición de *El estilo clásico* (págs. 454-456), habla de algo muy similar en la Sonata *Waldstein* de Beethoven. Para él, el gesto melódico del principio (Mi-Fa#-Sol) se mantiene en las octavas partidas que conducen al Tema B:



La "personalidad" del Tema A se expande hacia la transición, pero se expande de una manera sutil, visible para ciertos observadores. Incluso el propio Tema B



para Rosen proviene del cuarto compás, de la rápida bajada de cinco corcheas,



puesto que el Tema B es eso: una bajada de cinco notas por grado conjunto, ampliadas y desigualadas a negras y blancas.

Los temas de Beethoven abundan en esta posible figura que podríamos llamar, parafraseando a Jung, el *ego expandido* de los motivos, unas veces con notable obviedad y otras sutilmente, unas veces rítmica o melódicamente, otras veces armónicamente.

4. EL ROMANTICISMO

4.1. La forma como anhelo de estabilidad

4.1.1. La *tendencia*.

El trabajo de Leonard Meyer *Emoción y significado en la Música* ahonda en el concepto de *tendencia*. Meyer explica que la reacción del oyente ante una música consiste en una emoción, según cómo le satisfaga la música. Lo que él espera que le satisfagan es, básicamente, una tendencia.²¹ Si se satisfacen, el oyente recibe claridad; de lo contrario, existen grados de confusión:

Si los modelos musicales son menos claros de lo esperado, si hay confusión en cuanto a la relación entre melodía y acompañamiento, o si nuestras expectativas se ven continuamente burladas o inhibidas, surgirán la duda y la incertidumbre [...]. La mente rechaza estados tan incómodos reaccionando contra ellos, y [...] busca y espera un regreso a la certeza de la regularidad y de la claridad.²²

La forma sonata romántica dilata el momento de la “satisfacción” del oyente, y la estabilidad se convierte en un anhelo más intenso, de acuerdo con la convención en que compositor y receptor se mueven. El orden establecido es el fin último de estas composiciones y, en su mayoría, también es el punto de partida.

4.1.2. La intensificación del Desarrollo

El Romanticismo acentuó la “peripecia”, el nudo dramático de la forma sonata. En opinión de Leonard B. Meyer, el gran distintivo del desarrollo romántico es el contraste:

En el período clásico la relación entre temas o áreas tonales se pensaba que era de contraste, que consiste en una relación formal subsumible jerárquicamente, mientras que en la época romántica la relación se concebía como un conflicto que exigía una resolución a través de procesos temáticos en vez de armónicos.²³

“Procesos temáticos en vez de armónicos”: actores temáticos que labran su propia aventura, y no motivos colocados en una ruta armónica incondicional. La conciencia de que la sonata no era una mera lista de melodías y acordes abstractos, sino una cadena argumental, estaba en el público, especialmente en el público más ilustrado: Heine, Lamartine, Balzac. Éste percibía similitudes en la organización narrativa de Beethoven y en la de Walter Scott:

²¹ Leonard B. MEYER, *La emoción y el significado en la Música*. Madrid 2001, Alianza Música 79.

²² Leonard B. MEYER, *La emoción y el significado en la Música*. Madrid 2001, Alianza Música 79 (pág. 46).

²³ Leonard B. MEYER: *El estilo en la Música*, p. 310. Ediciones Pirámide. Madrid, 2000

En Beethoven los efectos están, como si dijéramos, planeados de antemano (...). Esto equivale exactamente al modo de hacer de un genio de otro género: en las magníficas novelas históricas de Walter Scott un personaje ajeno a la acción aparece en un momento dado por razones inherentes a la trama, y participa en el desenlace.²⁴

También Rosen incide en el mismo rasgo, ya desde la juventud de Beethoven: la importancia del tema por encima del diseño armónico²⁵:

El equilibrio entre desarrollo armónico y temático, tan característico de Haydn y Mozart, con harta frecuencia desaparece en el primer Beethoven, mientras que el contraste y la transformación temáticos parecen prevalecer sobre los demás intereses.

4.2.3. Final eufórico y final disfórico

Cuando se alcanza un final ordenado, una Reexposición, digamos, en el orden inicial, tendremos un **final eufórico**. Cuando no es así (recuérdense las Baladas 1, 2 y 4 de Chopin, que acaban en sombra o en catástrofe), tenemos un **final disfórico**.

También, el anhelo de estabilidad en la música romántica es más evidente cuando el mismo principio de la obra ya es inestable, ya es disfórico de entrada, y la música ya nace con una carencia de estabilidad. No hay más que recordar el comienzo de la *Sonata en Si menor* de Liszt, el del *Scherzo en Do# menor* de Chopin, o el de la *Fantasía en Do mayor* de Schumann.

Pero un rasgo casi universal de la música de Beethoven y sus herederos es la Reexposición reforzada, hiperpotenciada a veces, sublimada, del material inicial. Es la consecuencia musical del culto romántico al héroe, que Carlyle perfila en Literatura y Franz Liszt, quizá el que más, en Música. Quizá sea Chopin el más contenido en este afán de sublimación de las Reexposiciones. Pero incluso el clasicista Mendelssohn las practica una y otra vez.

4.2.4. La quiebra del motivo

Ya hemos señalado la tendencia de Beethoven a quebrar, fragmentar, manipular el motivo hasta convertirlo en otra cosa, o hacerlo crecer hasta la sublimación. Los románticos practicaron ese recurso asiduamente, si bien prefirieron que esa técnica no fuese evidente al escuchar la música. Recuérdese la concisión motívica de la Balada nº1 de Chopin. Ningún oyente mediano se percata de la procedencia de casi todos sus giros motívicos. Liszt heredó los impulsos beethovenianos con extrema modernidad, y se dio a una suerte de esquizofrenia temática: motivos confrontados consigo mismos o con sus mutaciones, práctica genialmente desarrollada en su *Sonata en Si menor* y en otros poemas sinfónicos. Después vino Wagner, quien según Boulez había practicado la mutación de los temas hasta su completa distorsión porque "*Beethoven agotó las posibilidades del antagonismo, de la lucha de los temas*", es decir la dinámica de la forma sonata, y por tanto "*el porvenir*

²⁴ BALZAC, Gambara (1837)

²⁵ Charles ROSEN, *El estilo clásico*. Alianza Música, Madrid, 1999. Pág.437.

*pertenece a su fusión, a su mutación*²⁶. El motivo se enfrenta o se complementa consigo mismo o con su transformación.

4.2.5. La quiebra de la frase

No todos, pero la mayor parte de los románticos (especialmente Brahms) hereda de Beethoven la discontinuidad melódica: convertir la frase en un microcosmos de tensiones y fuerzas internas, para lo cual hay que acabar con su cuadratura, con su arco convencional:

Para encontrar el estilo nuevo que necesita, Beethoven debe, en primer lugar, romper el encantamiento de la frase melódica. [...] Su trabajo es explotar la ruptura del lenguaje formal de la melodía.²⁷

²⁶ Pierre BOULEZ, *Puntos de referencia* (pág. 187). Editorial Gedisa. Barcelona 1984.

²⁷ Jean y Brigitte MASSIN, *Ludwig Van Beethoven*. Madrid, Turner, 1987, pág. 893.

APÉNDICE 1: TÉRMINOS QUE DEFINEN CARÁCTER MUSICAL

SIGNIFICADOS	TÉRMINO
Acariciando	<i>Carezzando</i>
Acentuado	<i>Appuyé</i>
Acongojado, alterado	<i>Beklemmt</i>
Afectuoso	<i>Herzlich</i>
Ágil	<i>Agile</i>
Ágil	<i>Gewandt</i>
Ágil, rápido	<i>Behende</i>
Agitado	<i>Agitato</i>
Agitado	<i>Aufgeregt</i>
Agonizante, desgarrador	<i>Straziante</i>
Agradable	<i>Affabile</i>
Agradable	<i>Aggradevole</i>
Agradable	<i>Angenehm</i>
Agradable	<i>Gefällig</i>
Alegre	<i>Fröhlich</i>
Alegre	<i>Lieto</i>
Alegre, divertido	<i>Lustig</i>
Alegre, impetuoso	<i>Spiritoso</i>
Amable	<i>Amabile</i>
Amenazador	<i>Bedrohlich</i>
Angustiosamente	<i>Angosciosamente</i>
Anhelante, ansioso	<i>Affannato</i>
Animado	<i>Animato</i>
Animado	<i>Lebendig</i>
Animado, alegre	<i>Munter</i>
Apasionado	<i>Appassionato</i>
Apenas audible	<i>Estinto</i>
Apresurado	<i>Frettoso</i>
Apresurado	<i>Hastig</i>
Apresurándose	<i>Affrettando</i>
Arrastrando	<i>Strascicando</i>
Asordinado, apagado	<i>Étouffé</i>
Audaz	<i>Hardi</i>
Bailable	<i>Ballabile</i>
Bravura	<i>Bravura</i>
Brillante	<i>Éclatant</i>
Brusco, áspero	<i>Brusque</i>
Burlesco	<i>Burlesco</i>
Calmado	<i>Calmato</i>
Calmo, tranquilo	<i>Gelassen</i>
Calor, pasión	<i>Chaleur</i>
Cantable	<i>Cantabile</i>
Circunspecto, lento	<i>Bedächtig</i>
Cómodo	<i>Agiato</i>
Con amor	<i>Amoroso</i>
Con ansiedad	<i>Ängstlich</i>

Con brío	<i>Brioso</i>
Con calor, apasionado	<i>Caloroso</i>
Con énfasis	<i>Pesante</i>
Con gran emoción	<i>Patetico</i>
Con sentimiento	<i>Gefühlvoll</i>

Contemplativo	<i>Recueilli</i>
Decidido	<i>Décidé</i>
Decidido, resuelto	<i>Entschlossen</i>
Deleitándose	<i>Vaghezza, con</i>
Delicado	<i>Delicato</i>
Delicado, suave	<i>Zart</i>
Desgarrado	<i>Arraché</i>
Desvaneciéndose	<i>Diluendo</i>
Desvaneciéndose	<i>Hinsterbend</i>
Desvaneciéndose	<i>Mancando</i>
Desvaneciéndose	<i>Perdendosi</i>
Difuminado	<i>Estompé</i>
Distante	<i>Entfernt</i>
Doliente	<i>Dolente, doloroso</i>
Doliente, quejumbroso	<i>Lacrimoso</i>
Dolorido, afligido	<i>Addolorato</i>
Dulce	<i>Dolce</i>
Elegancia	<i>Garbo</i>
Elevado, noble, sublime	<i>Erhaben</i>
Energico	<i>Energico</i>
Energico, enfático	<i>Nachdrücklich</i>
Épico	<i>Épico</i>
Estricto	<i>Streng</i>
Expresivo	<i>Espressivo</i>
Extinguiéndose	<i>Estinguendo</i>
Fácil, cómodo	<i>Agevole</i>
Fatigado, exhausto	<i>Ermattend</i>
Festivo	<i>Festoso</i>
Fluido	<i>Scorrendo</i>
Formal, serio	<i>Ernst, ernsthaft</i>
Fresco	<i>Fresco</i>
Fuego	<i>Fuoco</i>
Fuego, pasión	<i>Feuer</i>
Fuerte, energético	<i>Kräftig</i>
Fuerza	<i>Forza</i>
Fúnebre	<i>Funebre</i>
Furioso	<i>Furioso</i>
Galante (alegre y elegante)	<i>Galante</i>
Gimiendo	<i>Gemendo</i>
Gozoso	<i>Gioioso</i>
Gracioso	<i>Anmutig</i>
Hablado	<i>Parlato</i>

Humorístico	<i>Giocososo</i>
Languideciente	<i>Schmachtend</i>
Lejano	<i>Lontano</i>
Libre, desenvuelto	<i>Disinvolto</i>
Ligero, ágil	<i>Leicht</i>
Ligero, grácil	<i>Snello</i>
Lisonjero, mimoso	<i>Schmeichelnd</i>
Luctuoso, quejoso	<i>Luttuoso</i>
Llorando	<i>Piangendo</i>
Majestuoso	<i>Maestoso</i>

Mantenido, solemne	<i>Getragen</i>
Marcado, acentuado	<i>Marcato</i>
Marcado, resaltado	<i>Accusé</i>
Marcial, bélico	<i>Marziale</i>
Marcha	<i>Marcia</i>
Marchando	<i>Camminando</i>
Martilleado	<i>Martellato</i>
Melancólico	<i>Malinconico</i>
Misterioso	<i>Geheimnisvoll</i>
Movido	<i>Mosso</i>
Muriendo	<i>Morendo</i>
Murmurando	<i>Mormorando</i>
Nocturno	<i>Nachtstück</i>
Nocturno	<i>Notturmo</i>
Onírico	<i>Träumerisch</i>
Orgullosa, altanero	<i>Fiero</i>
Penetrante, estridente	<i>Durchdringend</i>
Persiguiendo, apresurando	<i>Incalzando</i>
Placentero	<i>Piacevole</i>
Plácido, tranquilo	<i>Placido</i>
Pomposo	<i>Fastoso</i>
Pomposo	<i>Pomposo</i>
Precipitado	<i>Precipitato</i>
Quejumbroso, doloroso	<i>Flebile</i>
Reposado, relajado	<i>Riposato</i>
Resuelto, enérgico	<i>Risoluto</i>
Riguroso	<i>Rigoroso</i>
Robusto, fuerte	<i>Derb</i>
Ruidoso, bullicioso	<i>Strepitoso</i>
Seduciendo, mimando	<i>Lunsingando</i>
Sencillo	<i>Einfach</i>

Sencillo	<i>Semplice</i>
Sensible	<i>Leitton</i>
Sentido, sincero, ferviente	<i>Innig</i>
Sereno y alegre	<i>Heiter</i>
Siniestro, inquietante	<i>Unheimlich</i>
Sosegado, tranquilo	<i>Pacato</i>
Suave, delicado	<i>Soave</i>
Suavizando	<i>Raddolcendo</i>
Suelto, ágil	<i>Svelto</i>
Suelto, libre	<i>Sciolto</i>
Suspirando	<i>Sospirando</i>
Susurrado	<i>Gehaucht</i>
Susurrando	<i>Bisbigliando</i>
Susurrando	<i>Sussurando</i>
Tempestuoso	<i>Stürmend</i>
Tempestuoso	<i>Tempestoso</i>
Tenebroso, sombrío	<i>Cupo</i>
Tiernamente	<i>Teneramente</i>
Tierno	<i>Affettuoso</i>
Tímido, temeroso	<i>Pauroso</i>
Tranquilo	<i>Tranquillo</i>
Tranquilo, apacible	<i>Ruhig</i>
Triste	<i>Lamentoso</i>
Triste, dolorido	<i>Schmerzlich</i>
Triste, quejoso	<i>Mesto</i>
Velado	<i>Velato</i>
Velado, tenue	<i>Voilé</i>
Vigoroso	<i>Markig</i>
Violento, impetuoso	<i>Heftig</i>
Vivaz	<i>Vivo</i>
Vivo, animado	<i>Belebend, belebt</i>

