

Origen y precedentes del motivo inicial de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven

Marta Vela [*]

Resumen. El famoso motivo de apertura de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven —que la imaginaria romántica rescató de sus cartas como el destino *llamando* a la puerta— surgió, sin embargo, de la técnica de desarrollo temático iniciada por Haydn —el maestro con que tuvo que conformarse a su llegada a Viena en 1792, tras la muerte de Mozart— y por propio Mozart, el héroe, en un sentido pianístico y, en suma, estilístico, de la juventud de Beethoven; técnica que este llevaría a su máximo esplendor ya en el siglo XIX. La presencia de dicho motivo en diversas obras anteriores desde el inicio de su carrera como compositor, así como su precedente en Mozart, muestran como el proceso de composición de la *Quinta Sinfonía*, con una estructura revolucionaria, articulada a través del propio motivo en sus cuatro movimientos, se revela como un poso de influencias estilísticas procedentes del fecundo período clásico vienés, que finalizaría con la figura del propio Beethoven.

Palabras clave: análisis musical, análisis estilístico, Beethoven, Mozart, Haydn, Quinta Sinfonía.

Abstract. The famous opening reason of the Fifth Symphony of Beethoven —that the romantic imagery rescued of his letters like fate *knocking* at the door— however, it arose from the thematic development technique initiated by Haydn —the master from whom he had to resign himself at his arrival to Vienna in 1792, after Mozart's death—, that Beethoven would bring to its maximum splendour already in the 19th Century, and of Mozart himself, the hero, in a pianistic sense and, in short, stylistic, of the Beethoven's youth. The presence of this reason in diverse previous compositions since the beginning of Beethoven's career as a composer, as well as his precedent in Mozart, show how the process of composition of the Fifth Symphony, with a revolutionary structure, it is articulated through the own reason in its four movements, it reveals as a basis of stylistic influences from the prolific Viennese classical period, which ends with the leading figure of Beethoven.

Keywords: musical analysis, stylistic analysis, Beethoven, Mozart, Haydn, Fifth Symphony.

Introducción

Beethoven, heredero de la herramienta de desarrollo temático de Haydn, llevó a su máxima expansión las técnicas de transformación motivica que se erigieron como una de las características inconfundibles de la música de ambos. Frente a una elaboración temática desde la melodía —sin duda, uno de los parámetros más importantes durante el Clasicismo, sobre todo, en la música Haydn y, aún más, si cabe, en la de Mozart—, Beethoven tomó la transformación rítmica —y, por ende, también la reiteración rítmica, hasta límites obsesivos— como uno de los pilares fundamentales de su arte compositivo y construyó, a partir del ritmo, una nueva forma de desarrollo temático más allá de la transformación melódica enunciada por su maestro. Por tanto, la célula rítmica cobra una función estructural en la música de Beethoven, ligada, de manera inseparable, al lenguaje formal de la forma sonata, que revolucionó por completo.

La técnica de desarrollo temático

Entendemos por elaboración temática o desarrollo temático —Reti (1951) lo denomina *proceso temático*— una estructuración del material musical según sus progresivas transformaciones, atendiendo a artificios contrapuntísticos, armónicos o discursivos, tales como repetición, inversión, retrogradación, aumentación, disminución, concentración temática y un largo etcétera, según se describe en *The Oxford Companion to Music* (Latham, 2002).

De hecho, el desarrollo temático fue uno de los pilares compositivos del lenguaje musical del Clasicismo, sobre todo tras el precedente de la fuga en el Barroco, una forma monotemática basada en un trabajo extremada-

mente esforzado a partir de un único tema, el sujeto (*dux*): «Una sonata de Beethoven “está ahí” sin más preámbulos; una fuga de Bach *va haciéndose*» [1].

De esta manera, se han considerado dos términos distintos, desgajados del amplio campo del desarrollo temático, relacionados por medio de la evolución estilística, a saber, la modificación temática de tipo contrapuntístico —propia del Barroco, precedente, a su vez, de la música vocal anterior al siglo XVII— y la transformación temática —asociada al período clásico y desarrollada hasta la actualidad—:

When the classics replaced the principle of contrapuntal imitation and variation by thematic transformation, they did not have to invent something entirely new. In particular, there was a specific group of features which the thematic technique could take over directly, ready-made, so to speak, from the contrapuntal sphere. These features were the well known devices of inversion, augmentation and the like. The thematic technique, indeed, took them all over, but adapted them to its own purpose and spirit. While in the contrapuntal realm these devices were applied literally, the thematic technique used them in a free, flexible manner (...) [2].

Se explica entonces que todas las técnicas de transformación temática utilizadas en el Clasicismo —y en períodos siguientes— procedan de las formas contrapuntísticas, aunque fueran aplicadas por los compositores de la segunda mitad del siglo XVIII de manera más flexible que en la fuga. Por otro lado, el peso de la música monotemática, sobre todo en la obra de Haydn —también ligada a la barroca teoría de los afectos—, posibilitó un auge del desarrollo temático en el discurso musical clasicista, a causa de las convenciones estructurales, armónicas y temáticas imperantes en la referida segunda mitad del siglo XVIII, de carácter eminentemente dual, plasmadas sobre la forma sonata. Amparado en la rica tradición del género de variaciones para instrumento de teclado —de corte improvisatorio,

en la mayoría de ocasiones—, el desarrollo temático jugó un papel esencial en la sonata clásica, en especial en la relación de los distintos temas entre sí y en la manipulación de los mismos durante la sección central, el Desarrollo, bajo la idea de desarrollo armónico propiciada por las estrictas relaciones de tensión y distensión de la música clasicista.

Por tanto, durante el Clasicismo, la elaboración de un tema y su evolución a lo largo de la obra tenía más importancia en sí que la originalidad de la idea musical, más propia del individualismo romántico, como ha recordado Swarowsky:

Lo creativo en el clásico es la elaboración de los temas, el tipo de una construcción formal, por el cual la adopción de un tema o una melodía de otro compositor todavía no es un plagio. Lo creativo en el romántico es, sin embargo, la creación de la melodía. En el Clasicismo, la sucesión de notas es una pieza para la construcción de las ideas; en el Romanticismo, se agota la construcción de ideas en la sucesión de notas [3].

Mientras en el Barroco el desarrollo temático se había dado sobre todo en el género de la fuga y en el de las variaciones —o en momentos estratégicamente calculados de otras formas musicales como la sección de *fortspinnung* en el estilo *ritornello*, a base de secuencias—, durante el período clásico fue sometido a la estructuración del lenguaje musical clasicista y, por supuesto, a las necesidades de la forma sonata y de su estructura tripartita. De esta manera, los temas contenidos en las dos grandes secciones armónicas de la Exposición estuvieron sujetos a una fuerte estructuración dual y, en el ámbito melódico-rítmico y en el armónico, apoyados por una elaboración temática que partía de una idea piramidal, desde el componente más pequeño e indivisible —el motivo— hasta la articulación de la obra entera, a través de estructuras formales cada vez más amplias.

El *motivo* [4] —precedente del latín *move-re*— se estableció entonces como germen

del lenguaje musical y motor del discurso y, gracias a su energía rítmica intrínseca, garantizaba el avance y transformación de este, desde de sus relaciones de tensión y distensión, en función del tratamiento temático otorgado por el compositor y de la forma musical utilizada.

Por tanto, podemos considerar el motivo como una suerte de *átomo* musical en su labor constructiva del discurso musical, tal y como fue enunciado por Toch (2001):

La arquitectura emplea, a su vez, *el motivo*, otro tipo de unidad, como célula germinal en la construcción —como en la música—, por medio de la repetición, la modificación, la combinación, la agrupación y la reagrupación [5].

En la opinión de Kühn (2007), el motivo posee también cualidades armónicas que remiten a las relaciones verticales de la música, reunidas a través del parámetro de la textura, por lo que las características del eje horizontal, enunciadas por Riemann (1958), se combinan con el eje vertical, determinado por el desarrollo armónico:

Motivo y tema quedan unidos en el concepto «motívico-temático» [6]. Las formas externas de ambos son completamente distintas. En los ejemplos ofrecidos hasta ahora el *motivo* se ha manifestado como *elemento melódico* (unificador, por tanto, de una serie de sonidos y de un ritmo que confiere un carácter específico). Pero también puede presentarse, en forma de un determinado acorde, como *motivo armónico*. Y también puede aparecer como *motivo rítmico* [7].

A estos conceptos se une la idea de *contorno temático*, desarrollada por Reti (1951), que ya se practicaba en la fuga desde el siglo XVII:

Such a “thematic contour” is one of the central conceptions of the structural realm of the classics. Since, as sufficiently described, shapes are not literally repeated in the thematic technique but always somehow varied, this

phenomenon of contour, or at least a touch of it, will to a greater or lesser degree become audible in almost any transformation (...) For be there an inversion, augmentation, change of tempo or rhythm, or whatever specific device, in one way or another the original shape will invariably sound from the contour of that shape into which it was transformed —or viceversa— [8].

Ampliando el concepto de *contorno temático*, podríamos hablar además de *esqueleto temático*, donde un tema, despojado de todos sus artificios melódicos, se reduce a un arazón básico que sólo conserva el esquema interválico original [Figs. 1 y 2].

De esta forma, Beethoven se valió de la herramienta de *contorno temático* —término

que, por supuesto, desconocía, dado que no fue enunciado hasta la mitad del siglo XX— como medio de unión entre distintos temas de perfil melódico similar y, por ende, para la organización de secciones e incluso de movimientos, relacionados por una elaboración de elementos temáticos comunes.

La *Sonata Op. 13* (1798-1799) fue uno de los ensayos previos a la composición de la *Quinta Sinfonía* (1804-1808) en la articulación de todos los movimientos de la obra a partir de un solo tema o, por lo menos, de un mismo tema de *contorno temático* similar.

En el siguiente ejemplo podemos observar la introducción lenta que abre la sonata,

Figura 1. L. v. Beethoven, *Sonata Op. 110*, I, inicio.



Figura 2. L. v. Beethoven, *Sonata Op. 110*, III, inicio.

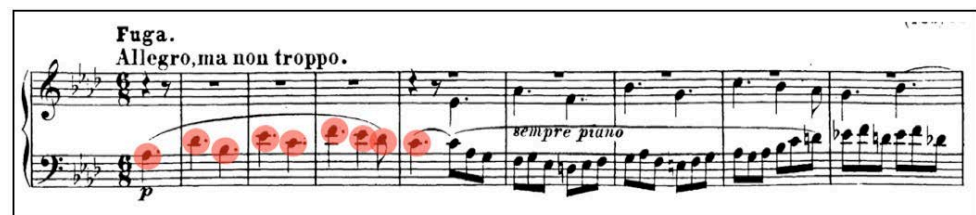


Figura 3. L. v. Beethoven, *Sonata Op. 13*, I, inicio.

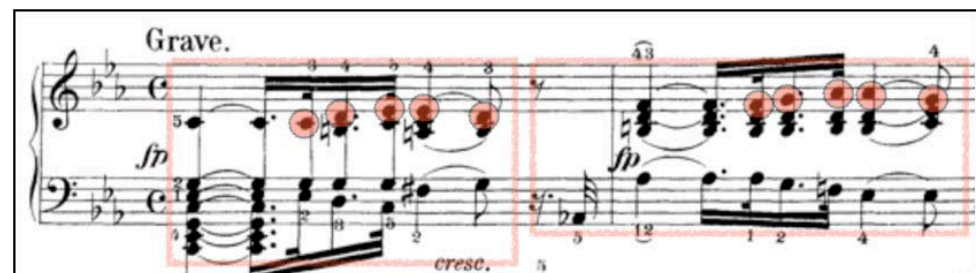


Figura 4. L. v. Beethoven, *Sonata Op. 13*, I y II, inicios.



Figura 5. L. v. Beethoven, *Sonata Op. 13*, II, final.

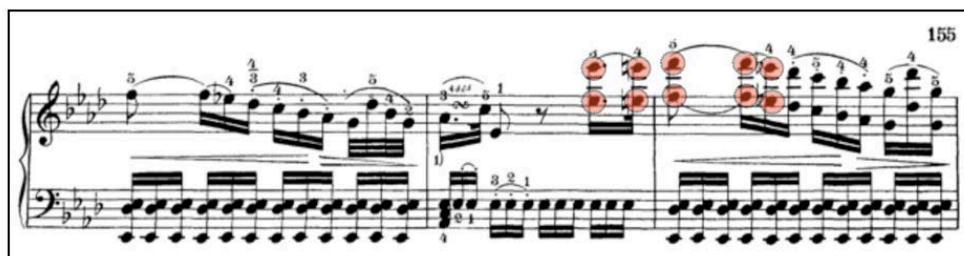
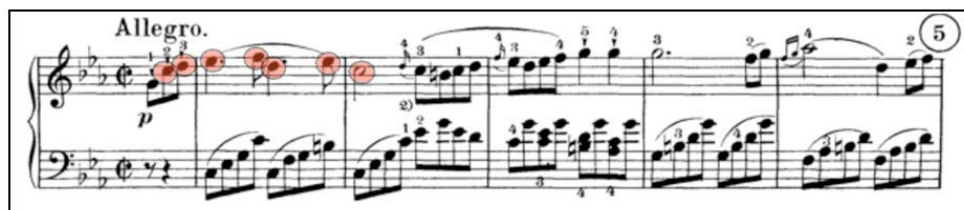


Figura 6. L. v. Beethoven, *Sonata Op. 13*, III, inicio



donde encontramos un diseño melódico ascendente, ampliamente repetido en esa sección y a lo largo de la obra, como elemento de enlace —*quasi ritornello*—, que contiene dos terceras menores alternas, una en sentido ascendente y otra en sentido descendente, do-mi bemol y re-si becuadro —es curioso comprobar, una vez más, la economía de medios en Beethoven a la hora del desarrollo temático, generalmente, desde la base de tríada—.

A partir de esta idea inicial, los tres movimientos quedan vinculados desde el mismo contorno temático, con un motivo ascendente y una configuración de terceras alternas [Fig. 4].

Al final del segundo movimiento, en el tema conclusivo, encontramos un diseño melódico parecido, en octavas, al igual que en el inicio del rondó, donde regresa el contorno de las terceras alternas [Figs. 5 y 6].

Así, Beethoven consiguió gobernar los temas de los tres movimientos de la sonata a partir del mismo material temático y, unos años más tarde, cuando su sordera era ya manifiesta, la idea de articular una gran obra sinfónica con la misma técnica por primera vez —frente a sus antecesores, Haydn y Mozart—, tomó forma en la sinfonía que publicó como quinta, dado que igualmente podría haber sido la sexta, que compuso y estrenó a la par que aquella.

El motivo de la *Quinta Sinfonía*

Por tanto, el referido motivo de la así denominada *Quinta Sinfonía Op. 67* —que ha hecho correr ríos de tinta relacionados con el documento que escribió a sus hermanos en 1802, el famoso Testamento de Heilingens-tadt—, no sólo tenía una amplia trayectoria en su música anterior, como se verá a continuación, sino que la idea de la recurrencia a lo largo de la obra como elemento cohesionador entre los distintos movimientos —técnica que se puede apreciar en compositores de la siguiente generación como Schubert, Schumann o Liszt—, había sido ensayada por Beethoven en la *Sonata Op. 13*.

Lejos ya de los mitos románticos, en el plano puramente analítico podemos observar como el motivo inicial articula los cuatro movimientos, con la particularidad de convertirse en elemento motor de cualquier sección, melodía, acompañamiento o material de relleno. Su dinámica naturaleza, marcada por una constante pulsión rítmica, contrasta con la sencillez de las alturas elegidas —que Toch (1989) llamaría *melodía armónica*— y permanece presente en todas las grandes áreas formales del primer movimiento —primera y segunda sección, temas conclusivos de Exposición y Recapitulación, además de Desarrollo y Coda, como secciones de desarrollo alternas, interconectadas entre sí—, tanto en fragmentos homofónicos como contrapuntísticos:

Figura 7. L. v. Beethoven, *Quinta Sinfonía Op. 67, I*, primera y segunda secciones.

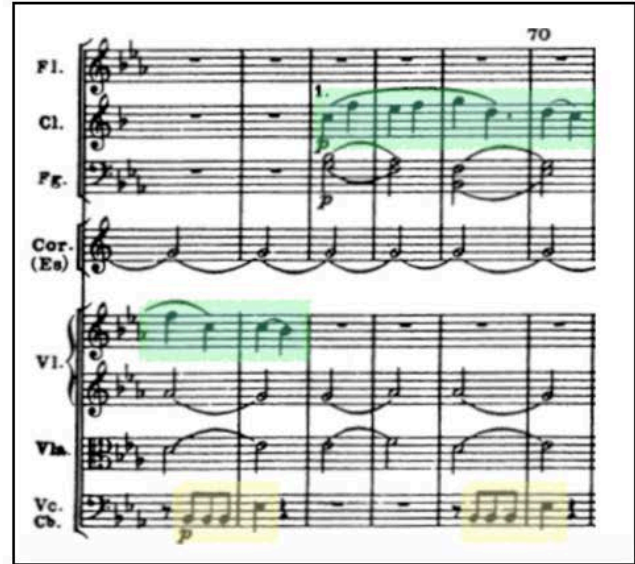
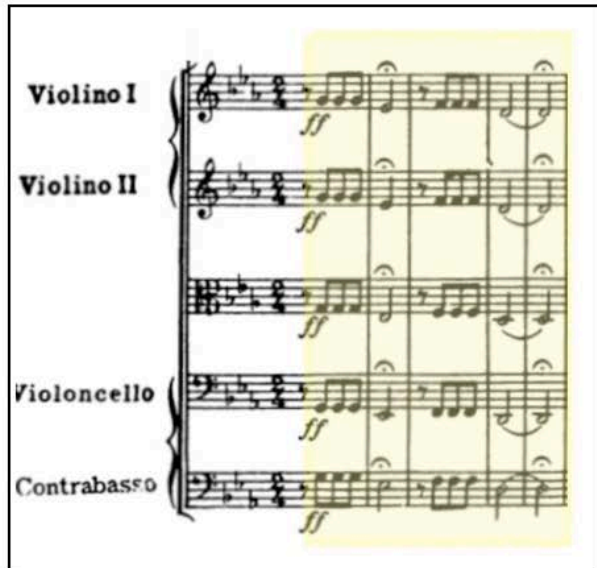


Figura 8. L. v. Beethoven, *Quinta Sinfonía Op. 67, I*, transición y tema conclusivo.

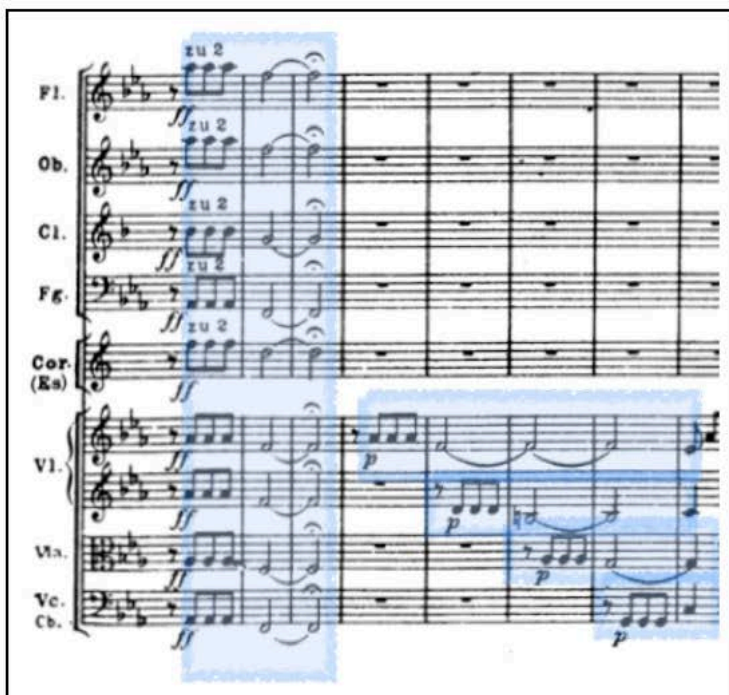


Figura 9. L. v. Beethoven, *Quinta Sinfonía Op. 67, I*, inicio del desarrollo (c. 125) y clímax del mismo (c.248).

This musical score shows the beginning of the development section, starting around measure 125. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor. (E♭)), and a string section with Violin (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The woodwinds and strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds are marked with a forte (ff) dynamic and a 'zu 2' instruction, indicating a doubling of the part. The strings are also marked with ff. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

This musical score shows the climax of the development section, starting around measure 250. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (E♭)), and Trombone (Tr. (C)), and a string section with Timpani (Timp.), Violin (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The woodwinds and strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwinds are marked with a forte (ff) dynamic and a 'ten.' instruction, indicating a tenuto. The strings are also marked with ff. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Figura 10. L. v. Beethoven, *Quinta Sinfonía Op. 67, I*, coda (c. 397).

This musical score shows the coda of the first movement, starting around measure 397. It features a string section with Violin (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The strings are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Figura 11. L. v. Beethoven, *Quinta Sinfonía Op. 67, II y IV.*

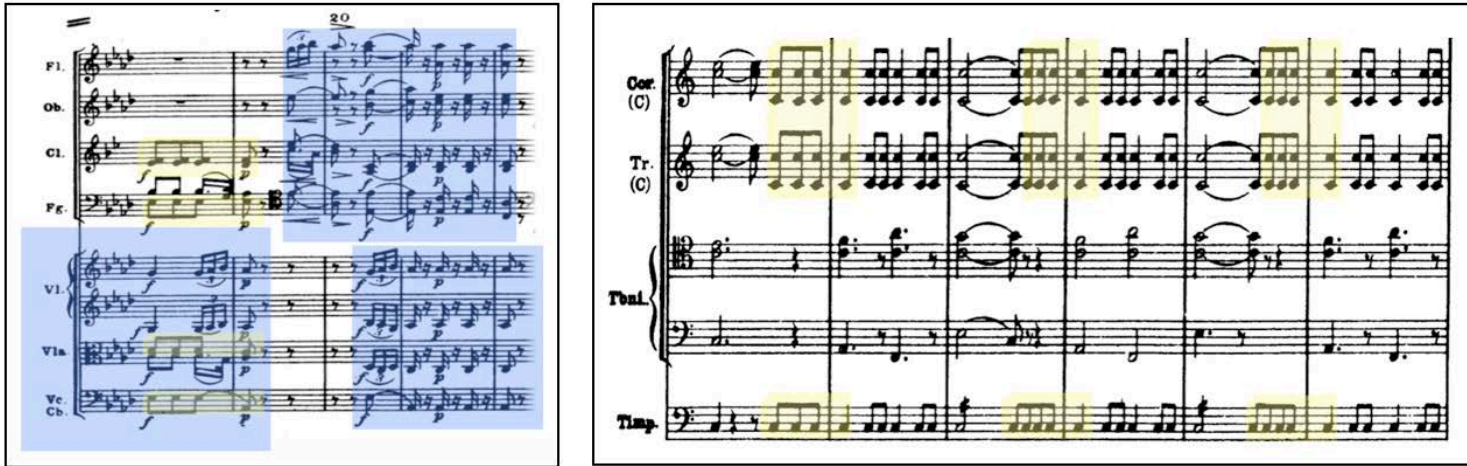


Figura 12. L. v. Beethoven, *Quinta Sinfonía Op. 67, III, tema de la trompa*

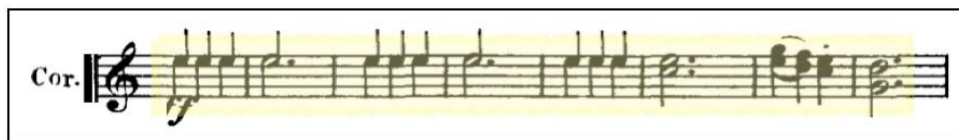
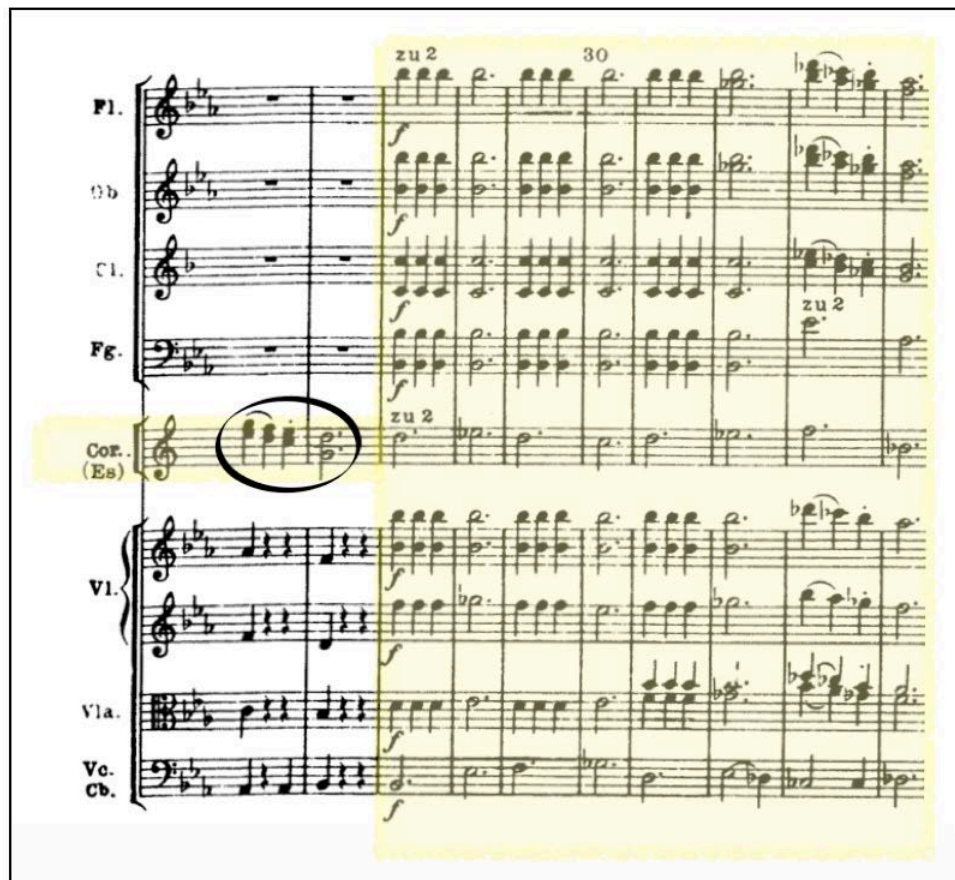


Figura 13. L. v. Beethoven, *Quinta Sinfonía Op. 67, III.*



En los movimientos que restan, bajo la propia configuración interna de cada uno —a saber, tiempo lento (dobles variaciones), *scherzo* (forma tripartita y enlace previo al *attaca*) y *finale* (forma sonata) — el motivo inicial está siempre presente, de igual modo como melodía, en el caso del *scherzo*, o como elemento de acompañamiento, en los tiempos segundo y cuarto.

De esta manera, podemos apreciar el perfecto equilibrio temático en la concepción del autor, a partir de un solo elemento rítmico: mientras que en los movimientos impares, *Allegro con brio* y *Allegro*, el motivo inicial actúa como melodía —generalmente, en forma de *tutti* orquestal—, en los movimientos pares, *Andante con moto* y *Allegro*, permanece como parte del acompañamiento [Figs. 11 a 13].

Paralelamente a los experimentos formales desde el concepto de *contorno temático* como idea de cohesión en todos los movimientos de una misma obra, el motivo de la *Quinta Sinfonía* empezó a hacer su aparición en la música de Beethoven mucho tiempo atrás, antes, incluso, de la composición de la *Sonata Op. 13*; de hecho, su origen se remonta al inicio de la carrera de Beethoven como compositor.

Los precedentes del motivo de la *Quinta Sinfonía*

Si bien la *Quinta Sinfonía* ha estado siempre rodeada de un halo de misterio, alimentada desde la generación romántica posterior, incluso en su vertiente interpretativa, todavía hoy suscita numerosos interrogantes [9].

Un hecho evidente, por contra, es que el motivo de la *Quinta Sinfonía* no fue una invención original de Beethoven para la sinfonía, sino que llevaba incluyendo este material temático en obras anteriores, hasta en algunas muy tempranas, lo que desmonta la leyenda romántica del destino que *golpea* la puerta; en todo caso, este destino llevaba llamando a la puerta desde la segunda estancia del compositor en Viena, en los últimos años del siglo XVIII.

Ya en obras como el *Trío para cuerdas Op. 3*, compuesto entre los años 1792 y 1796 o en la *Sonata para piano a cuatro manos Op. 6*, de 1796-1797 —ambas escritas durante su época de aprendizaje con Haydn—, el motivo rítmico de la *Quinta Sinfonía* aparece reiteradamente, tal cual sería su tratamiento en una obra compuesta más de diez años después:

En los años inmediatamente anteriores al inicio del siglo XIX, podemos observar una versión más elaborada del famoso motivo, con una clara intención contrapuntística como modelo de intensificación rítmica, a modo de imitación, en la *Sonata Op. 10 n.º 1* (1795-1797) y en el primer opus de cuartetos de cuerda del autor (publicados en 1799):

Y su aparición en las obras del período intermedio, previa a la *Quinta Sinfonía*, se intensifica como verdadero elemento vertebrador del armazón temático, tanto a nivel melódico como rítmico, preparando, de esta manera, su novedoso tratamiento en una obra sinfónica —la forma más prestigiosa de la época, junto a la ópera—, después de reiterados ensayos con otras formas más modestas.

Figura 14. L. v. Beethoven, *Trío para cuerdas Op. 3, II*.

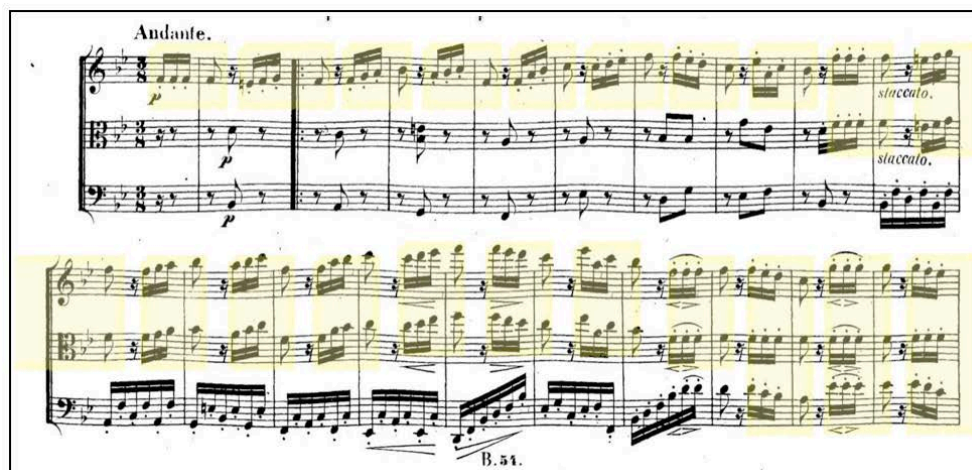


Figura 15. L. v. Beethoven, *Sonata para cuatro manos Op. 6, I*.



Figura 16. L. v. Beethoven, *Sonata Op. 10 n.º 1, I*.



O no tan modestas en realidad, dado que, a partir de 1800, Beethoven incluye este motivo en obras cada vez más ambiciosas y elaboradas, como los conciertos para piano y

orquesta tercero y cuarto, y, por añadidura, en una de sus obras pianísticas más influyentes en el futuro, la *Sonata Op. 57 «Appassionata»*, de 1806 [Figs. 18 a 20].

Figura 17. L. v. Beethoven, *Cuarteto Op. 18 n° 5, I.*

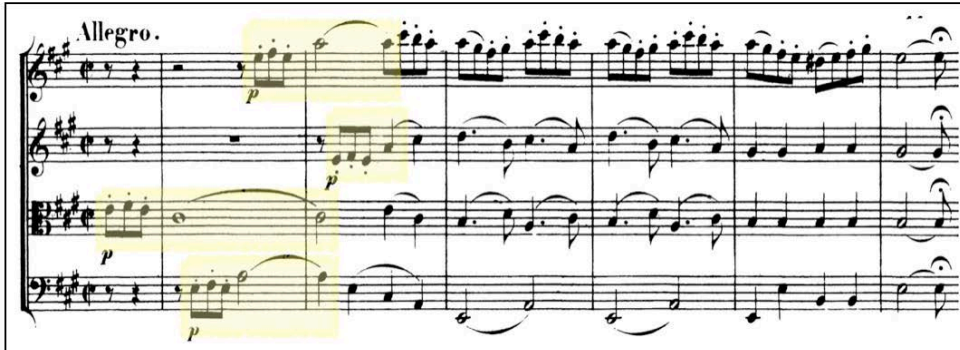


Figura 18. L. v. Beethoven, *Concierto para piano n° 3 Op. 37, I.*

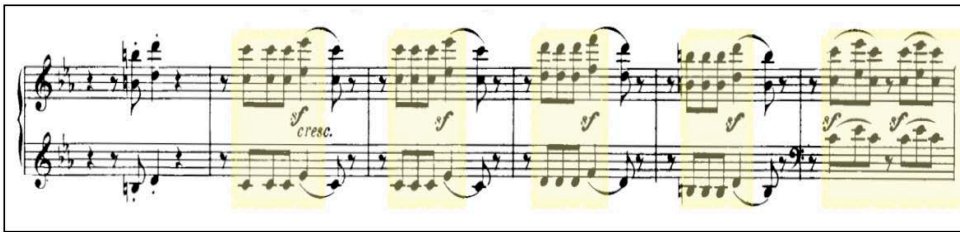


Figura 19. L. v. Beethoven, *Concierto para piano n° 4 Op. 58, I.*



Figura 20. L. v. Beethoven, *Sonata para piano n° 23 Op. 57, I.*



De hecho, la asombrosa capacidad de Beethoven sobre la transformación del material temático —sin duda, una técnica inicialmente heredada de Haydn— cristalizó, por otro lado, en colecciones de variaciones, por ejemplo, las Diabelli, fruto de toda una carrera de perfeccionamiento en todas las formas musicales de la época.

El precedente de la *Fantasia* KV 475 de Mozart

Beethoven viajó por primera vez a Viena en la primavera de 1787 (Massin, 1967), envia-

do por el conde Waldstein, con el objetivo de estudiar con Mozart. Nunca sabremos si ambos llegaron a conocerse; de hecho, después de este viaje inicial, Beethoven tuvo que volver a Bonn precipitadamente a causa de la muerte de su madre y no pudo regresar a la ciudad imperial sino en 1792, cuando Mozart ya había muerto. Fue entonces cuando tuvo que conformarse con estudiar con Haydn (Robbins Landom, 2005).

Lo que sí sabemos —independientemente de la lectura de su correspondencia—, es la admiración que Beethoven profesó a Mozart en su juventud y, en particular, a la obra pianística de la llamada década vienesa (1781-1791). Entre las últimas obras para piano de Mozart destaca la *Sonata en Do menor* KV 457 —la segunda de las dos únicas sonatas para piano en tono menor del compositor salzburgués— y la *Fantasia en Do menor* KV 475 que la precede, compuestas ambas en 1785, que, sin duda, Beethoven conocía, dada su inicial carrera como pianista, truncada finalmente por la sordera.

La *Fantasia*, una obra profundamente original para su época, no sólo en un sentido armónico sino también formal, más abierto que el rígido esquema de la forma sonata, contiene un pasaje *sospechosamente* parecido a las distintas apariciones del motivo, previas a la composición de la *Quinta Sinfonía*. Dicho fragmento se encuentra en un punto clave en la estructura de la obra; de hecho, enlaza la quinta sección, de carácter orquestal —recordemos que una fantasía supone una libre concatenación de temas—, con la recapitulación de la obra y de la tonalidad principal, Do menor.

En esta área tan concreta, donde el volumen sonoro se reduce progresivamente junto a la amplitud de la tesitura, mientras el desarrollo armónico orbita en torno a las dominantes propias de Do menor —séptima de dominante y séptima disminuida—, el motivo de las tres corcheas aparece repentinamente, sin precedentes temáticos en la obra, repeti-

Figura 21. W. A. Mozart, *Fantasia KV 475*.

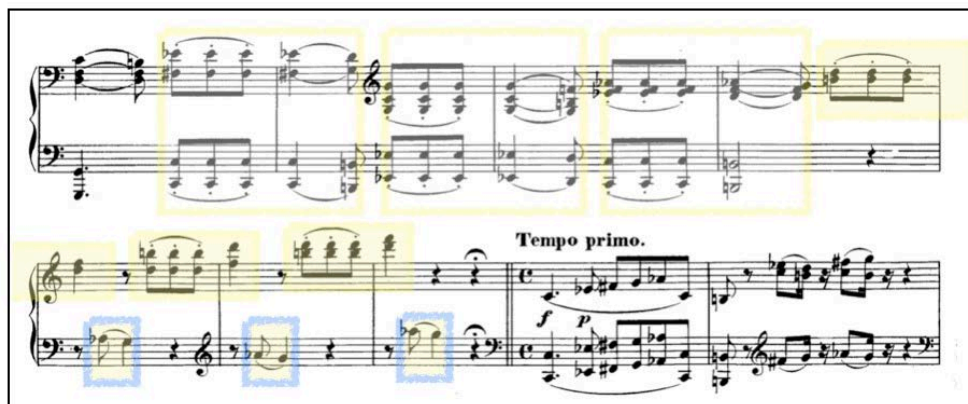


Figura 22. L. v. Beethoven, *Quinta Sinfonía Op. 67, I.*

Musical score for L. v. Beethoven's Fifth Symphony Op. 67, I. The image shows a full orchestral score with parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Violin (Vcl.). The score is written in a grand staff format. Several measures across different parts are highlighted in yellow, and some notes in the oboe and violin parts are highlighted in blue.

do tres veces, en forma de secuencia, finalizado con una apoyatura —la que convierte el acorde de séptima disminuida en séptima de dominante, un procedimiento muy utilizado por Beethoven, por ejemplo, en la *Sonata Op. 13*, también en Do menor—.

Aún más meridiana es la última frase —hasta el calderón y la doble barra— donde el

motivo rítmico aparece, de nuevo, tres veces, desprovisto de todo armazón superfluo, alternado con una voz secundaria que añade, una vez más, la séptima disminuida como apoyatura, resolviendo la disonancia en la fundamental de la séptima de dominante.

Y después el silencio hasta el *tempo primo*; la cadencia, elaborada con paciencia duran-

te varios compases queda irresoluta, al igual que el motivo beethoveniano [Fig. 21].

Si consideramos la última aparición del motivo en cuestión en el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía*, encontramos una textura similar —con las mismas notas, incluso, que recrean el efecto armónico mencionado entre las distintas dominantes—, conformada por el oboe, en la mencionada voz secundaria, un instrumento particularmente incisivo en el conjunto orquestal, frente a la aparición motivo inicial, en el bloque homogéneo de las cuerdas, tras un enorme *tutti* [Fig. 22].

De esta forma, podemos apreciar la recreación del fragmento de Mozart, expandido en la orquesta por Beethoven, apenas diez años después de la composición de la *Sonata KV 457* y su fantasía, dado que la sinfonía fue iniciada en 1804 e interrumpida varias veces en el transcurso de su composición.

A partir de la *Quinta Sinfonía Op. 67*, estrenada en 1808, el motivo inicial alcanza su culminación en todos los sentidos —melódico, armónico, formal, temático— y desaparece para siempre de la música de Beethoven, tras más de una década de *ensayos* en obras intermedias, cronológicamente hablando, entre la *Fantasia KV 475* y la propia sinfonía.

Conclusiones

La técnica del desarrollo temático, procedente del estilo contrapuntístico barroco, fue cultivada por Beethoven —tras el precedente de Haydn— en nuevas expansiones que ya no sólo incluían la manipulación musical del material, como en el género de la fuga, sino que se utilizaban como elemento cohesionador de todos los movimientos de una misma obra. A partir del *ensayo* de la *Sonata Op. 13* (1798-1799), Beethoven utilizó un motivo común, de manifiesta personalidad rítmico-melódica, en la *Quinta Sin-*

fonía y, posteriormente, recuperó la misma técnica en otras obras de su catálogo, como la *Sonata Op. 111* (1822) o la *Novena Sinfonía* (1824), con nuevo material temático en cada caso.

La generación romántica posterior siguió el camino trazado por Beethoven en obras como la fantasía *Wanderer* (1822) de Schubert, la *Sinfonía fantástica* (1830) de Berlioz, la *Phantasie Op. 17* (1836) de Schumann o la *Sonata en Si menor* (1852) de Liszt, con que culmina el género a mitad del siglo XIX. El estilo basado en la constante elaboración temática de la música —al que se adscribe toda la tradición alemana desde Beethoven— fue enunciado por Schönberg (2007) como *variación progresiva*, del que propio compositor se sentía continuador aun dentro de su estética dodecafónica.

A pesar del magisterio de Haydn, cuyo modelo monotemático de sonata le obligaba constantemente a transformar el tema principal —esquema que Beethoven siguió en muchas de sus obras—, el papel de Mozart —a quien tal vez Beethoven nunca conoció en persona— resulta capital, sobre todo, en la influencia sobre la música para piano y en el inicio del denominado *estilo en do menor* de Beethoven (Rosen, 2010).

De este modo, el motivo de la *Quinta Sinfonía*, de larga presencia en la obra beethoveniana anterior, puede encontrarse en diversas obras de sus dos primeras *manières*; sin embargo, pese al extraordinario rendimiento que Beethoven dio a las enseñanzas de Haydn en el campo de la elaboración temática —técnica ensayada hasta el extremo en obras aun así tempranas, como la *Sonata Op. 13*—, el germen del motivo que *llamaba* a la puerta estaba ya en la música de Mozart.

Bibliografía

BONET, N., (2008): *Principios fundamentales de la armonía*, Barcelona, DINSIC Publicaciones musicales.

KÜHN, C., (2003): *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Cornellà de Llobregat, Idea Books.

(2007): *Tratado de la forma musical*, Madrid, Mundimúsica.

MASSIN, J. y MASSIN, B., (1967): *Beethoven*, Madrid, Turner.

MOTTE, D., (1998): *Armonía*, Cornellà de Llobregat, Idea Books.

(2010): *La melodía*, Roma, Ubaldini Editore.

RETI, R., (1951): *The thematic process in music*, New York, The Macmillan Company.

RIEMANN, H., (1928): *Fraseo musical*, Barcelona, Labor.

(1958): *Composición musical*, México D.F., Editorial Nacional.

ROSEN, C., (1986): *El estilo clásico, Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Alianza.

(1987): *Formas de sonata*, Barcelona, Labor.

(1998): *The Romantic Generation*, Cambridge, Harvard University Press.

(2005): *Las sonatas para piano de Beethoven*, Madrid, Alianza.

(2010): *Música y sentimiento*, Madrid, Alianza.

ROBBINS LANDOM, H. C., (2005): *1791: el último año de Mozart*, Madrid, Siruela.

SCHOENBERG, A., (1974): *Tratado de Armonía*, Barcelona, Labor.

(2007): *El estilo y la idea*, Alcorcón, Mundimúsica.

SWAROWSKY, H., (1989): *Defensa de la obra*, Madrid, Real Musical.

TOCH, E., (1989): *La melodía*, Barcelona, Labor.

(2001): *Elementos constitutivos de la música*, Barcelona, Idea Books.

Notas

[*] Universidad Internacional de La Rioja, España.

Contacto con la autora: marta.vela@unir.net

[1] KÜHN, C., (2007): *Tratado de la forma musical*, Madrid, Mundimúsica, 203.

[2] RETI, R., (1951): *The thematic process in music*, Nueva York, The Macmillan Company, 66.

[3] SWAROWSKY, H., (1989): *Defensa de la obra*, Madrid, Real Musical, 25.

[4] Clemens Kühn ha atribuido la aparición del motivo a la música polifónica de Josquin Desprez en la primera mitad del siglo XVI, con la relación de un determinado diseño musical a un texto concreto, y a su reiterada repetición a lo largo de la obra —véase KÜHN, C., (2007): op. cit. y KÜHN, C., (2003): *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Cornellà de Llobregat, Idea Books—.

[5] TOCH, E., (2001): *Elementos constitutivos de la música*, Barcelona, Idea Books, 67.

[6] De esta manera podemos ver la idea tridimensional del motivo (melódico, rítmico y armónico) en el pensamiento de Kühn, como elemento inherente al conjunto del discurso musical, muy cercana a la de Narciso Bonet —véase BONET, N., (2008): *Principios fundamentales de la armonía*, Barcelona, DINSIC Publicaciones musicales—.

[7] KÜHN, C., (2007): op. cit., 94.

[8] RETI, R., (1951): op. cit., 93.

[9] Véase el artículo de Narcís Bonet, Enigmas de la Quinta Sinfonía de Beethoven, en www.teoria.com [https://www.teoria.com/es/articulos/bonet/beethoven/].