

obra, hasta un punto tal en que, en ocasiones, la identificación de un elemento como el estrato jerarquizado, eventualmente asiento del proceso temático, respecto de otro estrato subordinado, puede realizarse indistintamente sobre cualquiera de los estratos texturales interactuantes. La dinámica específica del principio del acompañamiento obligado consiste así en que cada elemento, sin perder su carácter, puede asumir en cualquier momento un estatuto texturalmente diferente.

El estrato principal de la textura, cualquiera sea, funciona así como un elemento de integración de la simultaneidad sonora, del mismo modo en que lo hace, a un nivel más inmediato de análisis, el acorde consonante respecto de la conducción de voces.⁸ En el clasicismo, la tensión del trino representa un punto culminante del discurso musical y supone un máximo de integración textural. En tanto éste dura, melodía y acompañamiento alcanzan una integración particular: el trino y el bajo Alberti que usualmente lo acompaña se convierten en una sola entidad. Lo que constituía dos estratos texturales diferenciados, con el trino se integra en una unidad.

Sin embargo, la extensión temporal del trino lo transforma en su contrario. Ya no cuenta como un elemento integrador de la simultaneidad, sino que produce en ésta una escisión insalvable. La reificación se muestra como tal en el hecho de que el trino ya no puede ser otra cosa que lo que es, ni jugar otro papel que el que desempeña: el de un elemento estático, superpuesto al devenir del discurso musical. El resultado textural no es ya el de una integración, sino la yuxtaposición simultánea de elementos disímiles y extraños entre sí. Si la textura integrada estaba caracterizada por una idea de complementación entre sus elementos constitutivos, ésta lo está por la adyacencia: una coexistencia sin interacción entre elementos heterogéneos. Prima así, en lo textural, una condición no vinculante, antitética respecto de la naturaleza formalmente integrada del allegro de sonata.

La heterogeneidad textural que se produce es una de las más radicales que pueda imaginarse: la continuación del desarrollo motivico en simultaneidad con la persistencia del trino implica un contraste entre un elemento articulado y otro semi-articulado.⁹ El trino se constituye como un límite: el que separa a la nota, por un lado, del vibrato y los glissandi, por otro. La

⁸ Un elemento de integración en tanto los demás elementos hacen referencia a éste.

⁹ Cf. las implicancias psicoanalíticas de la oposición entre elementos articulados y no articulados en A. Ehrenzweig, *Psicoanálisis de la percepción artística*. Trad. de J. Beramendi. Barcelona, 1976.

desmesura mediante la cual ese límite se constituye como objeto autónomo en la obra musical se manifiesta así como un elemento crítico. Pero el trino representa asimismo uno de los últimos exponentes, quizás el menos articulado entre estos, de materiales igualmente arcaicos tales como el pedal y los ostinatos, materiales que el último Beethoven emplea con igual consistencia. Esta similitud se pone de manifiesto en la sencillez con que uno se transforma en el otro.¹⁰

El abandono de la textura de complementación no supone un abandono correspondiente del principio del acompañamiento obligado. La tematización creciente, tal el sentido de este principio, se extiende al trino y lo vuelve temático. Esto puede observarse con claridad en el primer movimiento de la *Hammerklavier*: el trino de los compases 106-110 se sujeta a una lógica de exposición y recapitulación, según la cual lo que se había presentado como una relación de quinta en la exposición se vuelve relación de sensible en la recapitulación (cc. 338-342). El trino forma parte constitutiva de cada una de estas secciones, y la modificación que sufre ilumina la identidad tonal profunda existente entre tales intervalos. El mismo carácter temático muestran los trinos en el *stretto* inmediatamente anterior al episodio en Re mayor (cc. 243-46), en el último movimiento de la sonata.¹¹

No obstante, la extensión del trino le restituye cierto carácter inesencial que con la tematización se había perdido: en el mismo momento del desarrollo histórico de los materiales en que el trino deviene un elemento temáticamente significativo, se torna texturalmente contingente. Una condena genética pesa sobre el trino: el mismo movimiento que lo lleva a un extremo en el orden de la esencia, y lo constituye en tema, lo remite al origen apariencial del que surgió.

La desintegración se muestra así como el correlato en el orden de lo textural de aquello que en un plano formal estaría representado por configuraciones formales aditivas, abiertas, como las de la variación y el ron-

¹⁰ Cf., por ejemplo, la variación VI, en el tercer movimiento de la Sonata op. 109.

¹¹ Cf. en tal sentido la interpretación de C. Rosen en *op. cit.*, p. 433. Cf. asimismo su interpretación de los trinos del último movimiento de la Sonata op. 101 (cc. 128f) en pp 457-58. Para una interpretación de la tematización del trino en las *Variaciones Diabelli*, op. 120, cf. M. Zenck, "Bach, el precursor", en *Johann Sebastian Bach. Las Variaciones Goldberg*. H.-K. Metzger y R. Riehn eds. Trad. de J. Gil Aristu. Barcelona, 1992. J. Kerman da cuenta del mismo proceso en el op. 133. Cf. *The Beethoven Quartets*. New York, 1966, p. 290.

dó. La desmesura de los trinos en el seno de movimientos constituidos como un conjunto de variaciones no es entonces sino una muestra de consistencia intelectual. La fuga, en el estilo tardío de Beethoven, participa de esa misma concepción. Guarda con respecto a la dinámica integradora de la forma sonata una relación problemática.¹² En tal sentido, la configuración como fúgato del desarrollo del *Allegro* de sonata (tal como sucede en la *Hammerklavier*) implica una disolución desde adentro del impulso desarrollante que, en el período medio, se había expandido del momento propiamente elaborativo de la forma, a toda ésta.¹³ Esa comunidad espiritual entre el ostinato, el trino y la fuga puede verse con claridad en el Trío antes mencionado del segundo movimiento de la Sonata op. 101, donde la transposición de un ostinato da lugar a un fúgato que desemboca en un trino.

Pero la fuga, por otra parte, no es sino la manifestación extrema de un impulso que en su origen le es antagónico. El principio del acompañamiento obligado estaba inspirado en la idea de que todo material, por subordinado que estuviera desde el punto de vista textural, alcanzara significación temática. Allí la tematización se encuentra con la desconvencionalización a que Beethoven somete, en el período medio, los elementos que conforman los acompañamientos.¹⁴ Esa voluntad de tematización supone un impulso hacia una integración textural aún más consistente que la que se había logrado mediante la subordinación de un elemento a otro, en la tex-

¹² El empleo de procedimientos imitativos en el estilo tardío es interpretado por Adorno como la sustitución de un principio elaborativo subjetivo como el principio desarrollante, por un principio rígido, compulsivo, como el de la fuga. Cf. R. Subotnik, "Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom or a Fatal Condition", en *Developing Variations*. Minneapolis, 1991, p. 29. Cf. asimismo T. Mann, *Doktor Faustus*. Trad. de E. Xammar. Barcelona, 1992, pp. 71f. Kerman, por el contrario, interpreta que no existe tal problema, excepto en el sentido de la integración de la fuga a la forma total. Cf. *op. cit.*, pp. 301f.

¹³ Esto ocurre en la medida en que el impulso desarrollante implica una orientación hacia la integración. C. Dahlhaus interpreta esta misma relación en términos diferentes. En la voz "Counterpoint" del diccionario *New Grove*, Dahlhaus caracteriza los procedimientos imitativos como el resultado de una intensificación del proceso temático, e interpreta su empleo en el desarrollo de la forma sonata como un modo de contribuir a la identificación precisa de esta sección, dada la extensión de la elaboración temática al plano de la totalidad del movimiento. (Cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London, 1980; vol. IV, p. 849.)

¹⁴ Cf. T. W. Adorno, "El estilo de madurez", p. 23.

tura de complementación.¹⁵ El principio imitativo de la fuga puede entenderse así, en el estilo tardío de Beethoven, como una extensión lógica de la tematización, en la medida en que todos los elementos constituyentes de la textura se vuelven temáticos.¹⁶ Pero entonces el elemento de integración se pierde. La textura de complementación, integrada temáticamente, se transforma en su contrario.

El trino, entendido como timbre, conlleva una desarmonización de los materiales. Esa desarmonización, que supone una pérdida de la dimensión relacional y es consecuencia de la objetivación, irrumpe no sólo en los trinos contraídos del último movimiento de la Sonata op. 106, sino en materiales tan característicos en Beethoven como los acordes compactos ubicados en el extremo grave del registro, las octavas vacías, así como en el contraste de registros apartados.¹⁷ Del mismo modo cabe interpretar la ausencia de modulaciones armónicas: en ocasiones, los enlaces tonales se establecen por simple yuxtaposición.¹⁸ La discontinuidad, el carácter discursivamente entrecortado al que sucumben algunos momentos del último movimiento de la Hammerklavier (cf. cc. 117-127) no son ajenos a este proceso. De ese mismo espíritu participa la fuga.

¹⁵ Desconvencionalización, tematización e integración textural se vuelven equivalentes en tanto representan un principio subjetivo. Sobre la homofonía como expresión de la subjetividad, cf. T.W. Adorno, *Filosofía de la nueva música*. Trad. de A. Bixio. Buenos Aires, 1966; pp. 75f.

¹⁶ J. Kerman propone una interpretación semejante del empleo de la fuga en el último período de la obra de Beethoven con relación al tematismo. Su propósito sería el agotamiento de las posibilidades elaborativas de una única idea musical. Cf. *op. cit.*, p. 274.

¹⁷ Cf. R. Subotnik, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸ J. Kerman caracteriza tales enlaces como espasmos. Cf. *op. cit.*, p. 216. Se da aquí la misma dialéctica que con el trino: los elementos formalmente secundarios y, de acuerdo con esto tradicionalmente convencionales, tales como las transiciones, son objeto, en primer lugar, de un proceso de desconvencionalización. Se vuelven idiosincrásicos y, eventualmente, temáticos. Sin embargo, el estilo tardío quisiera desembarazarse aun de toda inesencialidad. Esos elementos son así finalmente eliminados. Pero esto deviene en la ausencia de toda necesidad en el plano de la forma misma. Los momentos individuales se justifican por sí mismos: ni demandan algo distinto de sí, ni satisfacen necesidad alguna. La forma, privada de contenidos superfluos, se fragmenta. Cf. T. W. Adorno, *Beethoven. The Philosophy of Music*. Trad. de E. Jephcott. Stanford, 1998, fragmentos 29 y 285, y Texto 5 ("The Alienated *Magnum Opus*: On the *Missa Solemnis*"), especialmente p. 150. Sobre el carácter alegórico, en el sentido benjaminiano, de obras tales como los últimos cuartetos, las Variaciones Diabelli y las Bagatelas op. 126, cf. *op. cit.*, fragm. 318.

La fuga tiene su origen en un principio de simultaneidad de estratos lineales. Su integración armónica, en tal sentido, implicó así una relativa conciliación, no exenta de conflictos.¹⁹ Pero la polifonía, en una época signada por la integración textural, puede interpretarse como una recuperación de la hegemonía por parte de los elementos lineales. Su naturaleza no es extraña a la desarmonización. Esa misma desarmonización a que apunta la idea de timbre.

El ataque al principio de desarrollo, consistente con el que atañe al principio de la integración textural, supone una desintegración de la condición vinculante de la forma. Hay un paralelismo no siempre evidente entre la integración textural, cuya expresión acabada trascendió la integración armónica del continuo barroco para realizarse en la textura de complementación del clasicismo vienés, y la idea de la forma sintética, cuya expresión paradigmática se realizó en la sonata. La crítica beethoveniana es una y la misma.²⁰

Sin embargo, la reificación del trino no representa más que uno de los momentos en la dialéctica de los materiales. Así como el comienzo del trino mantuvo siempre un carácter de necesidad, Beethoven “sale” del trino con la misma liviandad con la que éste es tomado: el trino se transforma nuevamente en un elemento dinámico y deviene escala, resolución, melodía. El empleo beethoveniano del trino instaura así una dialéctica de acuerdo con la cual una radicalización de la integración textural deviene en desintegración. En el mismo sentido, la radicalización del principio sintético en el orden de la forma coincide con su fragmentación en una sucesión sin enlaces de momentos individuales. La aporía pareciera una condición inherente a los materiales, condición que el estilo tardío de Beethoven saca a luz.

II

La caracterización adorniana del estilo tardío de Beethoven señala la fragmentación, el carácter distanciado de sus últimas obras, su objetivismo. Hay, de acuerdo con Adorno, una renuncia a una síntesis armónica de lo subjetivo y lo objetivo, a una integración verdadera de la espontaneidad

¹⁹ Cf. T. W. Adorno, *Filosofía*, pp. 48, 52 y 95.

²⁰ Sobre el estilo tardío como crítica, cf. T. W. Adorno, *Beethoven*, Texto 9 (“Beethoven’s Late Style”), pp. 186f.

compositiva representada en el tema, con el principio formal; renuncia que Adorno interpreta como la asunción, por parte de Beethoven, de su carácter ilusorio.²¹

Hay así, de acuerdo con Adorno, una retirada del sujeto frente a lo convencional. Retirada que, imposibilitada de retrotraerse a un momento histórico anterior al de la expresión subjetiva,²² se manifiesta como vacío y como desmesura. El tratamiento de elementos convencionales tales como los trinos, pedales y ostinatos, la adopción de principios formales estáticos y aditivos como la variación o la fuga, adquieren significación precisamente en este contexto interpretativo.

La ausencia de síntesis, que Adorno identifica en el orden de la intención compositiva, se muestra aquí en el orden mismo de los materiales. Su radicalidad puede ser entendida como resultado de la cualidad introspectiva y no comunicativa del estilo tardío de Beethoven. Entregada a la opacidad, su música desciende a los fundamentos mismos del lenguaje musical y extrae de ellos las consecuencias más extremas.²³ Entre ellas, su condición finalmente aporética.

La reificación de los materiales como consecuencia de una tematización radical en la cual la dimensión relacional de lo temático se pierde por ausencia de opuestos; la desarmonización como consecuencia última del desdibujamiento de los límites entre sonido y nota; la aparición del tiempo mismo, de su transcurrir, como un principio generador de consecuencias radicales; el “descubrimiento” de la textura, esto es, la desintegración por la

²¹ Cf. T. W. Adorno, *Filosofía*, p. 155; y *Beethoven*, fragm. 229 y Texto 5, especialmente pp. 151f. Cf. asimismo R. Subotnik, *op. cit.*, p. 25.

²² Cf. R. Subotnik, *op. cit.*, pp. 27f.

²³ C. Rosen interpreta el contenido de la Sonata *Hammerklavier* como una reflexión sobre la naturaleza del lenguaje musical contemporáneo (*op. cit.*, p. 434). La interpretación de autores como Rosen o Kerman del estilo tardío de Beethoven en general, así como del papel de las convenciones en particular, contrariamente a la de Adorno, enfatiza su aspecto integrador y sintético (Cf. C. Rosen, *op. cit.*, pp. 449f., y J. Kerman, *op. cit.*, p. 302.) Así debe entenderse el comentario del primero respecto de la transformación por parte del último Beethoven de la variación y la fuga en formas dramáticas, basadas en el estilo de la sonata clásica (*op. cit.*, p. 435). C. Dahlhaus da cuenta de una dualidad interpretativa, que reconoce en el último período de la obra de Beethoven una extrema subjetividad, o una retracción en la objetividad, e interpreta esa dualidad como resultado de “una ambivalencia inherente en los hechos mismos del problema” (Cf. *Ludwig van Beethoven*, p. 220.).

cual la música pone de manifiesto una toma de conciencia de su carácter textural, u objetual; así como el agotamiento o disolución de la forma orgánica misma por la metamorfosis de la elaboración extrema en repetición invariable,²⁴ son aspectos de una antinomia que no niega sus contrarios.²⁵

Allí radica la peculiaridad de estos elementos en Beethoven. La tensión entre el ornamento y la tematización del trino no se resuelve por uno de los polos de la antinomia. La irrupción del sonido como timbre no supone una retirada de la nota al trasfondo de la historia. La textura desintegrada no implica un abandono de la complementación. En Beethoven, estas antinomias se revelan como aporías. La crítica beethoveniana conduce los materiales hasta un punto en el que estos se extreman, y niegan su esencia.

Esta crítica, en el análisis de Adorno, trasciende una mera profundización de la intelección compositiva. Se dirige hacia un horizonte en el que se pone en discusión la concepción misma de la obra de arte, entendida como totalidad autosuficiente, enfrentada a lo heterónomo. Si la integración formal fue la vía mediante la cual la música pudo sustentar su autonomía estética,²⁶ lo hizo bajo la condición de constituir la obra como objeto de contemplación. En la interpretación de Adorno, la obra de arte cerrada en sí misma se presenta bajo la apariencia de lo inmediatamente dado. La crítica de los materiales, en tal sentido, se vuelve crítica de la obra orgánica misma, de su carácter apariencial. La fragmentación de la obra pone de manifiesto la apariencia en cuanto tal. Su valor estético se vuelve así valor de conocimiento.²⁷

²⁴ Cf. R. Subotnik, *op. cit.*, p. 30.

²⁵ En este mismo marco puede ser entendida la antinomia entre elaboración temática y lirismo, una antinomia que pone en juego una oposición entre un elemento meditativo y una voluntad de expresión, y que establece un paralelo con la que Adorno identifica entre las asperezas de la objetivación y el tono alegre de algunas obras. Cf. T. W. Adorno, "El estilo de madurez", p. 22.

²⁶ Cf. C. Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música*. Trad. de N. Machain. Barcelona, 1997, pp. 178f., y *La idea de la música absoluta*. Trad. de R. Barce. Barcelona, 1999, pp. 103f.

²⁷ La crítica adormiana de la organicidad de la obra de arte contiene un momento realista. De acuerdo con éste, el valor de conocimiento de la obra de arte estaría dado en función de su representación de lo real en tanto que negación de la identidad, de la síntesis, de una totalidad integrada. Sobre el carácter gnosceológico de la obra de arte inorgánica, cf. T. W. Adorno, *Filosofía*, pp. 100f. Sobre el problema de la apariencia, cf. T. W. Adorno, *Teoría Estética*. Trad. de F. Riaza. Barcelona, 1983, *passim*.

Desintegración textural en el estilo tardío de Beethoven*

Pablo Fessel

I

En el Trío del segundo movimiento de la Sonata para Piano en La mayor, op. 101, de L. van Beethoven, un pasaje fugado deviene en un trino sobre fa que se extiende a lo largo de tres compases (cc. 76-78) y no resuelve. No se trata de la resolución de un trino en una nota distinta de aquella que prescribe la convención. No se trata, entonces, de una transgresión que, por su propia naturaleza, preserva intacto el carácter de la convención en general, aunque la deje en suspenso en un momento particular. No se trata, así, de un efecto. Al trino sigue el silencio. Se trata, entonces, de algo diferente.

Hay una asimetría importante en las últimas sonatas para piano de Beethoven entre el modo en que comienza un trino, respecto de lo que ocurre con éste después. Su aparición tiene siempre el carácter de una intensificación. La tensión que porta es la que crea la no identidad: el trino es una nota y otra a la vez. Tradicionalmente, esa indefinición tiene establecida una duración, cumplida la cual el trino "resuelve" de modo convencional. El comienzo de los trinos en la obra tardía de Beethoven acepta sin reparos esa modalidad: se preserva todavía un elemento de necesidad que, con su duración, se pierde. La operación beethoveniana sobre la duración sólo tenía un sentido posible. Abreviar el trino hubiera implicado retrotraerlo a su origen ornamental.¹ Ese sentido es entonces el de una extensión temporal inusitada.

* El presente trabajo fue escrito en el marco del Seminario "Bases para una Teoría Crítica de la música", dictado por Federico Monjeau en la Universidad Nacional de Cuyo, en el año 1999.

¹ Consideramos aquí la distinción entre el trino cadencial (*Schluss-Triller*) y el trino compacto (*Prall-Triller*), según la caracterización establecida por C. P. E. Bach. Cf. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin, 1753-62. Esta distinción puede ser asociada a la función básicamente armónica del primero, en contraste con la función predominantemente melódica del segundo. La identificación se establece, no obstante, en Beethoven, pero en un estadio "superior": ambos se vuelven temáticos. Véase la nota 11.

Esta duración pone de relieve un cambio en la subjetividad compositiva. Ya no se trata de una subjetividad que se constituye como conciencia de la necesidad (aquella que da inicio al trino), sino de una subjetividad entendida como autodeterminación. Con la duración, lo individual se constituye como antítesis de lo colectivo. El estilo queda asociado a la convención, en el mismo momento en que la obra se aparta de ella. Es por esto que, una vez que el trino dura, su resolución, aun cuando se trate de una resolución convencional, no puede ser interpretada sencillamente como el resultado de una dilación. La extensión del trino proyecta su arbitrariedad sobre la resolución.

Lo que comenzó como intensificación deviene, como exclusivo resultado de su prolongación en el tiempo, en objetivación: el trino se convierte en un modo de articulación del sonido, se vuelve un timbre. En cuanto tal, su carácter intensificador se neutraliza. Esa neutralización es la que hace posible dinámicas arbitrarias como el *diminuendo* que se aplica a la parte final de un trino de veinte compases, en la sexta variación del tercer movimiento de la Sonata op. 109 (cc. 33-35).²

El carácter objetual que adquiere el trino cuando se vuelve timbre es el que va a posibilitar operaciones inusuales durante su transcurso: transposiciones, como en la Sonata op. 106 (cuarto movimiento, cc. 11-13 y 372); cambios de octava, como en las Sonatas op. 109 (tercer movimiento, variación VI, cc. 24-25, 32-33, 33-34) y op. 111 (*Arietta*, c.165); transformaciones del orden diatónico al orden cromático (*Arietta*, cc.106-111); y movimientos por grado conjunto, como en las Sonatas op. 110 (primer movimiento, cc. 25-27) y op. 111 (*Arietta*, cc. 112-17). La intensificación, que anteriormente caracterizaba al trino, sólo podrá alcanzarse ahora mediante su multiplicación. Tal es el origen de los trinos dobles y triples de las Sonatas opp. 106, 109 y 111.

El sentido de la restricción sobre la duración del trino en el clasicismo vienés estaba dado por un reconocimiento tácito de su naturaleza contradictoria: el trino cuenta como un elemento de dinamización y de estatismo a la vez.³ El carácter dinámico del trino opera en una escala intermedia: armónicamente, el trino ocurre siempre sobre una dominante y vuelve más

² Adorno caracteriza esas indicaciones dinámicas como “ajenas a la construcción musical” y las interpreta como iluminaciones de la subjetividad sobre lo convencional. Cf. T. W. Adorno, “El estilo de madurez en Beethoven”, en *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*. Trad. de J. Casanovas. 2da. ed. Barcelona, 1984; pp. 24-25. Véase la segunda sección de este trabajo.

³ Cf. C. Rosen, *The Classical Style*. 2da. ed. New York, 1997, p. 447.

perentoria su resolución; rítmicamente, supone una aceleración que se proyecta más allá de la articulación rítmica más rápida, hacia un plano semi-articulado. Su carácter estático se manifiesta en cambio en una escala local: el trino es igual a sí mismo en toda su duración.⁴ Su correlato temporal es la inmovilidad.

Una de las operaciones beethovenianas sobre el trino consiste en una ampliación de las escalas en las cuales se manifiestan esos caracteres. Así, en la sexta variación del tercer movimiento de la Sonata op. 109 se produce una aceleración gradual de los valores de duración a lo largo de una escala sucesivamente binaria y ternaria que se extiende desde las negras hasta las fusas, hasta alcanzar la articulación aún más rápida de un doble trino sobre sí. El proceso en su totalidad se extiende a lo largo de 35 compases en un tempo indicado como *Andante*. Un proceso similar se produce en la *Arietta* de la Sonata op. 111, esta vez con una extensión al menos tres veces mayor. Sin embargo, del mismo modo que con su prolongación,⁵ una dominante se transforma de un grado cadencial en una tónica secundaria, en la ampliación temporal del trino, y de su condición de posibilidad anterior, su carácter intensificador se pierde. Desaparecido su componente dinámico por la duración desmesurada, el carácter objetual del trino se sobrepone sin obstáculos, y éste podría durar por siempre.

Tal objetivación tiene implicancias texturales profundas. Con cierto grado de simplificación, puede asumirse que la textura representativa del estilo clásico vienés está caracterizada por la complementación de dos elementos: una melodía y su acompañamiento.⁶ En la música de Beethoven, sobre todo a partir de su período medio, opera plenamente el principio del acompañamiento *obbligato*:⁷ éste participa de la sustancia temática de la

⁴ Esto no fue siempre así: con anterioridad a su completa cristalización, el trino era no tanto expresión de una intensificación como su objeto, sufriendo una aceleración gradual durante su transcurso.

⁵ En el sentido de *Auskomponierung* que esta noción adquiere en la teoría schenkeriana, como identidad en la no identidad.

⁶ Los modos en que éste puede constituirse son obviamente muy diversos.

⁷ Un término contemporáneo, introducido en la descripción estilística por G. Adler (*Der Still in der Musik*, Leipzig, 1911) a efectos de representar la desconventionalización incipiente de las figuras de acompañamiento, en las texturas del estilo clásico. Para una crítica del concepto y de su aplicación al análisis de los últimos cuartetos de Beethoven, cf. C. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music*. Trad. de M. Whittall. Oxford, 1991, pp. 153f.