

## 23. Revolución y cambio

La generación nacida alrededor de 1770 alcanzó la mayoría de edad en un torbellino de cambios. De la Revolución Francesa en 1789 al fin de las guerras napoleónicas en 1815, el antiguo orden político europeo dio paso a uno nuevo. Al mismo tiempo, comenzó a implantarse un orden económico nuevo, en el que la Revolución Industrial y los empresarios de clase media terminarían por acaparar la antigua riqueza de la aristocracia rural. Un miembro de esta generación, Ludwig van Beethoven, lideraría una revolución de importancia similar en la historia de la música. Su creación de obras sin precedentes por su individualidad, su impacto dramático, su gran atractivo y el profundo interés que despertaron entre los entendidos cambió el concepto social de la música y los compositores.

### *Revolución, guerra y música, 1789-1815*

#### *La Revolución Francesa*

La Revolución Francesa se inspiró en parte en las ideas ilustradas de igualdad, derechos humanos y reforma social, aunque tuvo también otras causas. La primera fase de la Revolución (1789-1792) fue reformista. Estimulada por las ruinosas políticas fiscales del rey Luis XVI y apoyada por insurrecciones populares como el asalto a la Bastilla, una Asamblea Nacional de ciudadanos pudientes obligó al rey a aceptar la nueva Constitución de Francia. La Asamblea abolió los viejos privilegios, adoptó la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano e instauró gobernadores locales electos. Pero después de que Austria y Prusia atacasen Francia en 1792, en un intento de restaurar el Antiguo Régimen, un grupo más radical asumió el poder, de-

claró la República en Francia y ejecutó al rey. En esta segunda fase (1792-1794), conocida como Reinado del Terror, mientras los ejércitos franceses repelían los ataques, el gobierno mantenía el control ejecutando a decenas de miles de oponentes políticos. En la tercera fase (1794-1799), el gobierno adoptó una Constitución más moderada e intentó restablecer el orden, pero la oposición y las dificultades económicas continuaron.

En 1799, Napoleón Bonaparte, general del ejército y héroe de guerra, se convirtió en el primer cónsul de la República. Ignorando a la Asamblea Legislativa electa, Bonaparte consolidó su poder y en 1804 se coronó a sí mismo emperador. Gracias a una serie de victorias militares, invadió los países vecinos, expandió los territorios franceses, puso fin al Sacro Imperio Romano de 840 años de antigüedad y creó estados aliados en España, Suiza y la mayor parte de Alemania e Italia, colocando a sus propios hermanos como gobernantes. En todos estos países, como en Francia, introdujo reformas que hicieron el gobierno más eficiente, el sistema legal más uniforme y la recaudación de impuestos menos onerosa, haciendo realidad algunos de los objetivos de la Revolución. Pero la desastrosa campaña iniciada para conquistar Moscú condujo a Napoleón a la derrota y a su abdicación en 1814. Mientras en Viena tenía lugar un congreso entre las principales potencias europeas para formalizar el tratado de paz, Napoleón escapó de su exilio, regresó a París y recuperó el poder, sólo para sufrir su derrota final ese verano, en la batalla de Waterloo, en Bélgica.

Aunque la Revolución y las guerras napoleónicas de conquista conocieron la derrota, cambiaron por completo la sociedad europea. La divisa revolucionaria *liberté, égalité, fraternité* penetró en todos los estratos de la sociedad francesa y los ejércitos franceses la propagaron por toda Europa. En todas partes los pueblos vislumbraron la libertad posible, la reforma democrática y la abolición de rangos y privilegios, ideales que mantuvieron incluso cuando su realización se vio pospuesta. Por otra parte, la Revolución y las guerras subsiguientes introdujeron un nuevo concepto de *nación*, concebida ésta como el conjunto de ciudadanos con una herencia común e iguales ante la ley, y no como seres subordinados a un monarca. Al igual que los franceses forjaron su identidad como nación, así lo hicieron de manera creciente sus enemigos en Alemania, Italia, España y Austria, dando lugar a tendencias culturales y políticas fortalecidas a lo largo del siglo XIX y principios del XX.

### La música y la Revolución

La Revolución transformó todos los aspectos de la vida francesa, incluida la música. Los compositores escribieron grandes obras corales para numerosos festivales patrocinados por el gobierno para celebrar la Revolución. El gobierno apoyó también la *Opéra* y la *Opéra-Comique*, los dos principales teatros de ópera de París, aunque los libretos de ópera quedaban sujetos a la censura por razones políticas. Muchos de los argumentos tocaban temas revolucionarios o las preocupaciones del momento. Espe-

cialmente emocionante resultaba un guión (mencionado en el capítulo 20) que trataba el rescate de un héroe encarcelado injustamente.

El Conservatorio de París, escuela de música fundada por el gobierno en 1795, como parte del nuevo sistema nacional de educación, fue un producto perdurable de la era revolucionaria. El Conservatorio formaba a cantantes e intérpretes de instrumentos a través de un plan de estudios oficial y un sistema de exámenes y ofrecía cursos de composición, teoría e historia de la música. Como primer conservatorio moderno, se convirtió en el modelo de los conservatorios nacionales y regionales de toda Europa. Desde entonces ha sido una fuerza dominante en la vida musical francesa.

### La Revolución Industrial

Las nuevas tecnologías empezaron a su vez a transformar la economía, de ser principalmente rural y agrícola, con la mayoría de los bienes hechos a mano, en una economía urbana basada en la fabricación por medio de máquinas. Este cambio gradual, conocido como Revolución Industrial, se implantó primero en Gran Bretaña durante la segunda mitad del siglo XVIII y se propagó por Europa y Norteamérica.

### Cronología: Revolución y cambio

- 1789 Comienzo de la Revolución Francesa
- 1791 Primeras *Sinfonías Londinenses*, de Joseph Haydn
- 1792 Declaración de la República Francesa, ejecución del rey Luis XVI
- 1792 Franz II se convierte en Sacro Emperador Romano
- 1792 Ludwig van Beethoven se establece en Viena
- 1793 Eli Whitney inventa la desgranadora de cápsulas de algodón
- 1793-1794 Reinado del Terror
- 1797-98 *Sonata pathétique*, de Beethoven
- 1798 *La Creación*, de Haydn
- 1802 Beethoven escribe el Testamento de Heiligenstadt
- 1803-1804 *Sinfonía Heroica*, de Beethoven
- 1804 Bonaparte se corona a sí mismo como emperador Napoleón I
- 1806 Disolución del Sacro Imperio Romano, Franz continúa como emperador de Austria
- 1809 Se concede a Beethoven una renta vitalicia
- 1814 Derrota de Napoleón, exilio en Elba
- 1814-1815 Congreso de Viena
- 1824-1826 Últimos cuartetos de cuerda, de Beethoven

durante los cien años siguientes. Se inició en la industria textil, con inventos tales como la lanzadera de huso (1733), la hiladora con usos múltiples (1764) y la desgranadora de cápsulas de algodón (1793), lo que dio lugar a la producción en masa de hilos y tejidos en grandes fábricas propulsadas por molinos de agua o por el nuevo motor de vapor (inventado en 1769). Otras industrias siguieron su ejemplo, incluido el nacimiento de las empresas de construcción de instrumentos (véase capítulo 24). La producción en masa rebajó los costes y, por consiguiente, los precios, lo que desbancó a los competidores de trabajo manual. Hombres, mujeres e incluso niños engrosaron la nómina de las fábricas y de las minas de carbón y hierro que las mantenían en funcionamiento, víctimas de largos horarios laborales y a menudo de pesimas condiciones de trabajo. La Revolución Industrial trajo consigo una prosperidad sin precedentes, si bien en muchos aspectos fue un factor tan perturbador como la Revolución Francesa o las guerras napoleónicas; amenazó los modos de vida tradicionales y enriqueció a las clases medias y comerciales urbanas en detrimento de la aristocracia terrateniente y de los pobres.

### Ludwig van Beethoven

El músico cuya carrera artística y musical mejor refleja los cambios tumultuosos de las décadas en torno a 1800 fue Ludwig van Beethoven (1770-1827; véase biografía). Consciente de los ideales de la Ilustración, asimiló la música de Haydn y Mozart, observó la Revolución Francesa desde la distancia, idealizó a Napoleón y se desilusionó después, y vivió sus últimos doce años bajo la represión política. En su juventud fue un prometedor virtuoso del piano y compositor, pero se vio obligado a interrumpir su carrera como intérprete debido a la sordera y se convirtió en el primer músico que se ganó la vida exclusivamente con la composición. Sus obras plantearon nuevas exigencias a los intérpretes y los oyentes y, en este proceso, redefinieron las expectativas y los valores que los oyentes asociaban a la música.

Poco después de la muerte de Beethoven, un estudioso dividió su carrera artística y sus obras en tres periodos e inició una tradición vigente hasta hoy. Durante el primer periodo, desde su nacimiento en 1770 hasta aproximadamente 1802, Beethoven adquirió el dominio del lenguaje musical y de los géneros de su tiempo, y encontró poco a poco una voz personal. En el segundo periodo, hasta el año 1815 aproximadamente, desarrolló un estilo que alcanzó nuevos niveles de dramatismo, expresión, y le confirió una enorme popularidad. En el tercer periodo, desde aproximadamente 1815 hasta su muerte en 1827, su música se hizo más introspectiva y más difícil de ejecutar para los intérpretes y de comprender para los oyentes. Este marco tan nítido es, por supuesto, una propuesta, una manera aceptable de organizar la discusión sobre la carrera artística y la música de Beethoven. Pero al mismo tiempo refleja los cambios de estilo y los puntos de inflexión cruciales en su vida: la crisis de 1802, debida a su gradual pérdida del oído, y el creciente aislamiento en

### Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Durante dos siglos, los compositores de música clásica han tenido que contender con cierta imagen de Beethoven —complementada por su pelo al aire, su expresión adusta y su notorio temperamento irascible— pues, en la imaginación popular, Beethoven era la personificación del compositor clásico. Sus sinfonías, conciertos, cuartetos de cuerda y sonatas para piano son puntos centrales en el repertorio de música clásica, y su influencia ha sido prácticamente ineludible.

Beethoven nació en Bonn, en el norte de Alemania, donde su abuelo y su padre eran músicos de la corte del elector de Colonia. Desde temprana edad, Beethoven estudió piano y violín con su padre, Johann, que esperaba hacer de él un niño prodigio tan famoso como Mozart. El muchacho continuó su formación con otros músicos locales.

Beethoven viajó a Viena en 1787 y probablemente conoció a Mozart; más tarde, en 1792, se instaló en Viena definitivamente. Su primer profesor en esta ciudad fue Haydn, con quien estudió contrapunto, mientras cultivaba la amistad con los mecenas de la aristocracia. Sus composiciones abarcaron una amplia gama, desde música para aficionados hasta obras virtuosas para sí mismo, o desde obras privadas para entendidos a sinfonías para el público. Confiado en sus valores como artista, trató a sus patrocinadores aristocráticos con independencia e incluso con cierta brusquedad ocasional. Sus presunciones de igualdad social lo llevaron repetidas veces a enamorarse de mujeres de noble alcurnia, que no habrían podido desposarlo como hombre común (y también de algunas ya casadas). Especialmente conmovedora es la carta dirigida en 1812 a su «Amada inmortal». Beethoven nunca tuvo un hogar permanente y se mudó más de veinte veces durante sus treinta y cinco años en Viena.

La gradual pérdida del oído le provocó una crisis en torno a 1802, de la que surgió con la nueva resolución de componer obras de una magnitud y profundidad sin precedentes. La música de los doce años siguientes lo consolidó como el compositor vivo más conocido y aclamado por la crítica. Gracias a las ventas a editoriales y al apoyo de los mecenas, en particular a un estipendio permanente obtenido en 1809, consiguió dedicarse por entero a la composición y escribir a su propio ritmo.

A la muerte de su hermano en 1815, se convirtió en el tutor de su sobrino Karl, lo que procuró a Beethoven la familia que siempre había deseado, aunque le trajo también años de desavenencias con la madre de Karl, Johanna. La creciente sordera, las enfermedades, la represión política y la muerte o alejamiento de numerosos amigos y mecenas lo condujeron a un distanciamiento progresivo de la sociedad. Su música se hizo más intensa, concentrada y difícil. Vivió con mala salud hasta su muerte, a la edad de cincuenta y seis años. Su cortejo fúnebre congregó a más de diez mil personas y su popularidad como compositor, como icono cultural, se prolonga hasta nuestros días.

**Obras principales:** 9 sinfonías, 11 oberturas, 5 conciertos para piano, 1 concierto para violín, 16 cuartetos de cuerda, 9 tríos con piano, 10 sonatas para violín, 5 sonatas para violonchelo, 32 sonatas para piano, 20 grupos de variaciones para piano, la ópera *Fidelio*, la *Missa solemnis*, la Misa en Do mayor, el ciclo de canciones *An die ferne Geliebte*, más de 80 canciones y muchas obras más.

torno a 1815, causado por la sordera, los problemas familiares y, como veremos, las condiciones políticas y económicas.

### *Bonn y la primera década en Viena*

El primer periodo de Beethoven consta de dos partes: su juventud en Bonn y su primera década en Viena. En Bonn, tras recibir las enseñanzas de su padre y de otros músicos locales, entró al servicio de Maximilian Franz, elector de Colonia, y atrajo atención como pianista virtuoso e improvisador (véase Lectura de fuentes). Al final de su adolescencia, Beethoven empezó a ganarse cierto reconocimiento como compositor y a llamar la atención de los mecenas de la nobleza local. En una visita a Bonn, Haydn elogió la música de Beethoven y recomendó al elector que enviase al muchacho a Viena para proseguir sus estudios. Así, en noviembre de 1792, poco antes de cumplir los veintidós años, Beethoven viajó desde Bonn hasta Viena, un viaje de 750 km que requería de una semana en diligencia.

Beethoven tomó lecciones de Haydn, quien partió hacia Londres en 1794. Más tarde estudió contrapunto durante un año con Johann Georg Albrechtsberger, autor de un célebre tratado de composición. Entre tanto, Beethoven se estableció con rapidez como pianista y compositor gracias al apoyo de generosos mecenas. Por un tiempo, ocupó las habitaciones de una casa propiedad del príncipe Karl von Lichnowsky. En conciertos privados patrocinados por Lichnowsky y otros mecenas, las extraordinarias capacidades de Beethoven como pianista y especialmente sus improvisaciones suscitaron una gran admiración. Tocó también en conciertos públicos e impartió clases a estudiantes pudientes de piano. Además de las obras de juventud publicadas entre los doce y los catorce años de edad, empezó a vender sus obras a editoriales de música en 1791, aunque la primera obra en llevar un número de opus no apareció hasta 1795. Estaba dedicada a Lichnowsky; su op. 2 del año siguiente lo dedicó a Haydn. Mediante la ejecución de sus obras, la enseñanza, la publicación y la generosidad de los mecenas, Beethoven pudo salir adelante con holgura.

Puesto que era pianista, las obras para piano fueron la válvula de escape natural de los impulsos compositivos de Beethoven; de hecho, las sonatas, variaciones y obras breves para piano constituyen el grupo principal de obras escritas durante su primera década en Viena. Beethoven siguió la tradición de dirigir al mercado de los amateurs la música para teclado solo, si bien sus primeras sonatas presentan ya exigencias progresivas para el intérprete. Aparecen pasajes o movimientos de relativa dificultad junto a otros de más fácil ejecución, como un reto para el intérprete. Como Mozart, Beethoven utilizó a menudo fuertes contrastes de estilo o tópicos para delinear la forma y ampliar la gama expresiva.

El título de la *Sonate pathétique* (Sonata Patética, probablemente de 1799) de Beethoven, op. 13, augura que la obra reflejará el sufrimiento y tendrá un carácter trágico en la expresión. Probablemente fue escogido para atraer a los compradores

## LECTURA DE FUENTES

### La interpretación e improvisación de Beethoven al piano

En 1791, el elector de Colonia, patrón de Beethoven en Bonn, presidió durante varias semanas una reunión de la Orden Teutónica en Mergentheim, al sur de Alemania, y llevó sus músicos. Carl Ludwig Junker, compositor y escritor sobre música y arte, tuvo ocasión de escucharlos y publicó un encendido comentario sobre la interpretación de Beethoven.

*También escuché a uno de los más grandes pianistas —el querido y bueno Bethofen... Lo escuché improvisar en privado; sí, fui incluso invitado a proponer un tema para que él lo variase. La grandeza como virtuoso de este hombre amigable y desenfadado puede, en mi opinión, juzgarse sin temor a equivocarse a partir de su riqueza de ideas casi inagotable, la muy característica expresividad de su interpretación y la habilidad demostrada en la interpretación. No sé si carece de algo para convertirse en un gran artista. A menudo he oído a Vogler tocar durante horas el pianoforte —de su interpretación al órgano no puedo hablar, no habiéndolo escuchado en ese instrumento— y nunca dejó de maravillarme su asombrosa capacidad. Pero Bethofen, además de la pericia, posee una mayor claridad y profundidad de ideas y una mayor expresión —en resumen, él habla al corazón. Es igualmente grande en un adagio o en un allegro. Incluso los miembros de esta notable orquesta son, sin excepción, sus admiradores y se hacen todo oídos cuando él toca. Sin embargo, él es excesivamente modesto y exento de toda pretensión. En todo caso, me confesó que, durante los viajes realizados con el Elector, rara vez encontró en la ejecución de los virtuosos más distinguidos la excelencia que suponía era correcto esperar. Su manera de tratar el instrumento es tan diferente de la usual que da la impresión de haber alcanzado su actual supremacía a través de un camino que él mismo haya descubierto.*

De la *Musikalische Correspondenz*, de Bossler (Speyer, 23 de noviembre de 1791).

puesto que compositores y editores consideraban estos títulos evocativos una útil herramienta para la venta. La sonata, en Do menor, tiene en sus movimientos inicial y final un carácter tormentoso y apasionado —que los predecesores de Beethoven asociaban con esa tonalidad—, alrededor de un movimiento lento tranquilo y profundo en La bemol mayor. Una introducción dramática y lenta, a modo de fantasía, confiere a la obra dimensiones sinfónicas, mientras sus inesperadas reparaciones antes del desarrollo y nuevamente justo antes del final del movimiento ahondan en el patetismo transmitido por la pieza. El movimiento final, un rondó-sonata, es igualmente serio e intenso, a diferencia de los desenfadados rondós de Haydn y Mozart. Su

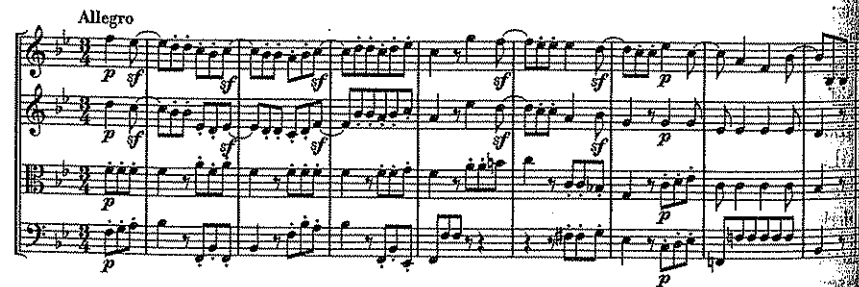
tema recuerda al segundo del primer movimiento y su episodio central está en el bemol, la tonalidad del segundo movimiento, lo que crea el tipo de conexiones entre movimientos que Beethoven utilizaría con frecuencia en sus obras posteriores.

Beethoven esperó hasta verse bien establecido en Viena y confiar en sus capacidades antes de componer sus primeros cuartetos de cuerda y sinfonías. Sabía que estos eran géneros en los que Haydn, considerado entonces el más grande compositor vivo, era del todo insigne, de manera que utilizar esos géneros invitaría a una directa comparación con su antiguo maestro. Por esta misma razón, ofrecían a Beethoven la oportunidad de probar sus méritos.

Los primeros seis cuartetos de Beethoven, los publicados en 1800 como op. 18, deben mucho a Haydn y Mozart pero no son meras imitaciones. La personalidad de Beethoven se pone de manifiesto en la singularidad de cada movimiento, el carácter de sus temas, los frecuentes e inesperados giros de la frase, las modulaciones poco convencionales y las sutilezas de la forma. El movimiento lento del No. 1, que según Beethoven estaba inspirado en la escena del entierro en la cripta de *Roméo y Julieta*, es especialmente sorprendente y quizá el más dramático —incluso operístico— movimiento escrito hasta entonces para cuarteto de cuerda. El hilarante scherzo del No. 6, que se muestra en el ejemplo 23.1, hace incapié de manera tan convincente en los tiempos débiles que es casi imposible mantener el compás. El movimiento final es un rondó con una introducción lenta, larga e intensa titulada «La Malinconia» (La melancolía), que se evoca más tarde dentro del movimiento. La invocación y subversión simultáneas de la tradición en estos cuartetos, y las fuertes yuxtaposiciones de emociones y estilos contrarios se convertirían en rasgos característicos de la música de Beethoven.

La Sinfonía No. 1 en Do mayor, estrenada en 1800, muestra su lealtad al modelo de las últimas sinfonías de Haydn y Mozart. Sin embargo, Beethoven procura distinguirse de diversos modos: una introducción lenta que evita cualquier cadencia definitiva en la tónica, unos cuidadosos sombreados dinámicos, una inusual prominencia

EJEMPLO 23.1 *Scherzo del Cuarteto de Cuerda en Si bemol mayor, op. 18, No. 6, de Beethoven*



de las maderas, el tercer movimiento a modo de scherzo y las largas codas de los otros movimientos.

Te

### Las circunstancias del periodo medio

Alrededor de 1803, Beethoven empezó a componer en un estilo nuevo y más ambicioso que marcaría una renovación fundamental en su carrera artística. Era libre de dar este paso en virtud de su reputación, del apoyo de sus mecenas y editores y, particularmente, de los apuros causados por la creciente pérdida del oído.

En ese momento de su vida, Beethoven era reconocido en los países de lengua alemana como el pianista y compositor para piano más destacado y como un sinfonista a la altura de Haydn y Mozart. Mantenía amistad con las familias nobles y de más alta alcurnia de Viena y le ayudaban generosos mecenas. Cuando Jérôme Bonaparte, rey de Wetsfalia y hermano menor de Napoleón, ofreció a Beethoven un puesto en Kassel en 1808, el príncipe Franz Joseph von Lobkowitz, el príncipe Kinsky y el archiduque Rudolph, hermano del emperador Franz, se unieron para otorgar al compositor una renta vitalicia y retenerlo en Viena. El fuerte sostén financiero que Beethoven recibía de sus mecenas le permitía hacer lo que desease como compositor. Sus patrocinadores eran fervientes conocedores de su música; de hecho, el archiduque Rudolph fue alumno suyo de piano y composición. Una combinación de apoyo financiero, social y creativo dejó libre a Beethoven para seguir su propia inspiración, un lujo prácticamente sin precedentes en un compositor.

Los editores competían por la música de Beethoven. Éste sabía hacer buenos negocios; los llevaba a pujar unos contra otros y siguió el ejemplo de Haydn al publicar en varios países simultáneamente para preservar sus derechos y maximizar los rendimientos. Pese a escribir por encargo, a menudo soslayó los plazos de entrega. Podía permitirse, como él dijo, «pensar y pensar», revisar y pulir una obra hasta verla acabada.

Beethoven componía tras largas reflexiones, una de las razones por las que escribió mucho menos que sus predecesores —por ejemplo, solamente nueve sinfonías, comparado con las más de cien de Haydn y las más de sesenta de Mozart. Guardaba cuadernos en los que apuntaba rápidamente temas y planes para sus composiciones, elaboraba la continuación de cada pieza e introducía poco a poco los detalles. La ilustración 23.1 muestra una página del cuaderno de apuntes de la Tercera Sinfonía de Beethoven. Gracias a estos cuadernos de apuntes, podemos seguir el progreso de sus ideas en etapas sucesivas hasta alcanzar la forma definitiva. Al componer de esta manera meditada, Beethoven creó una música en la cual la relación de cada parte con el todo era sumamente sofisticada, lo que satisfacía uno de los principios centrales de la estética del siglo XIX.

Si bien su estatus, su posición financiera y sus métodos de composición le abrieron caminos en nuevas direcciones, fue al parecer una crisis psicológica la que lo hizo necesario. En 1802, se percató de que la pérdida progresiva del oído era perma-



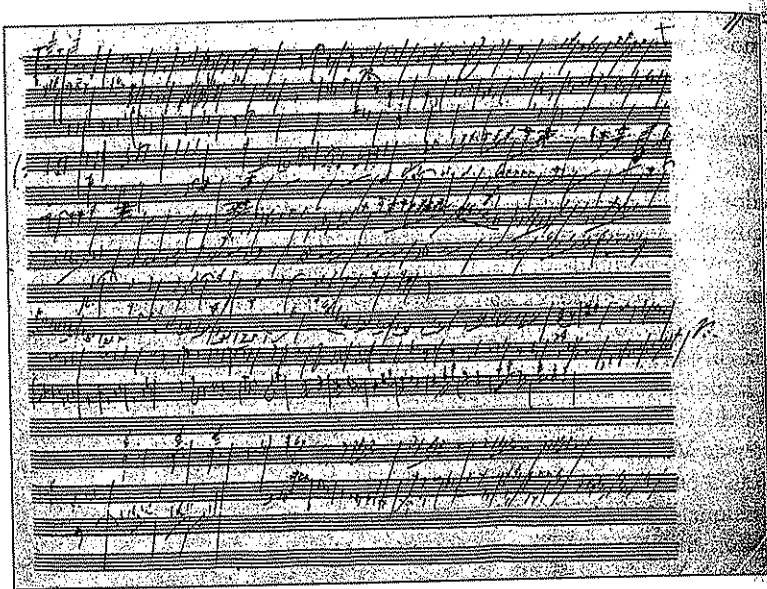


ILUSTRACIÓN 23.1 Una página del cuaderno de apuntes que utilizaba Beethoven cuando componía la *Sinfonía no. 3 en Mi bemol mayor (Heroica)*.

nente y sólo podía empeorar. Un músico sordo era algo tan inconcebible como un pintor ciego. Desesperado, Beethoven pensó en el suicidio, pero resolvió continuar por razón del arte en sí (véase Lectura de fuentes). Tocó cada vez menos en público, aunque siguió componiendo y, en ocasiones, dirigiendo.

La valiente resolución beethoveniana de continuar componiendo frente a la calamidad se tradujo en su música, pues procuró expresar algo nuevo en cada una de sus obras. Sus composiciones parecen reflejar su lucha por la vida y se transforman en narraciones o en dramas. Su música da la impresión de transmitir la experiencia y sentimientos del compositor, en lugar de invocar las emociones estilizadas y objetivas que observamos en la música anterior. Con frecuencia, el material temático asume el carácter de un protagonista que combate contra grandes adversidades y sale triunfante. Esta nueva concepción de la música instrumental como drama, que sustituye las nociones anteriores de la música como entretenimiento o diversión, forma parte de aquello que músicos y oyentes han valorado desde entonces en la música de Beethoven.

El hecho de seguir esta u otras interpretaciones es sólo un modo de observar la producción beethoveniana después de 1802. Tratar los elementos musicales como personajes de un drama tiene sus detractores, pero la capacidad de comunicación, el dinamismo y los rasgos inusuales de muchas obras de Beethoven las exponen a tales interpretaciones con mayor probabilidad que en cualquier música precedente.

## LECTURA DE FUENTES

### El Testamento de Heiligenstadt

Beethoven empezó a perder el oído en 1798; en 1818 apenas oía. En octubre de 1802, justo antes de dejar su alojamiento de verano en el pueblo de Heiligenstadt, escribió sobre su desesperación en una carta, conocida ahora como Testamento de Heiligenstadt, que debía ser leída por sus hermanos después de su muerte.

Desde hace seis años padezco una aflicción sin esperanza, empeorada por médicos inconsistentes que me han engañado año tras año con esperanzas de mejoría, pero obligado finalmente a enfrentar la perspectiva de una enfermedad permanente (cuya cura llevará años o será quizá imposible). Aunque nacido con un temperamento orgulloso y activo, soy susceptible incluso a las diversiones de sociedad, pronto me vi obligado a retraerme para vivir en soledad. Si en ocasiones traté de olvidarlo, oh, de qué modo tan cruel me lo impidió una doblemente triste experiencia de mi mal oído. En verdad, para mí era imposible decir a la gente: «Hablad más alto, gritad, porque soy sordo». Ay, como podría admitir de algún modo una dolencia en un órgano sensorial que debería ser más perfecto en mí que en los demás, un sentido que poseí una vez con la más alta perfección, una perfección tal que en mi profesión pocos disfrutaban o han disfrutado alguna vez.—Oh, no puedo hacer por ello perdonadme cuando me veáis retraído, pues me hubiese gustado confundirme alegremente con vosotros. Mi desgracia es doblemente dolorosa para mí porque estoy condenado a que no se me entienda; no puedo relajarme con mis semejantes, ni mantener conversaciones refinadas, ni un intercambio de ideas. Tengo que vivir en casi total soledad como alguien que ha sido desterrado; sólo puedo relacionarme en sociedad lo que la necesidad lo exija. Si me aproximo a las gentes, se apodera de mí un bochornoso terror y me atemoriza verme expuesto al peligro de que mi condición sea advertida. Así he pasado en el campo los últimos seis meses. Ordenándome que ahorre tanto como sea posible el ejercicio del oído, mi inteligente doctor casi coincidió con mi estado de ánimo actual, aunque algunas veces me oponga a ello cediendo a mi deseo de compañía. Pero qué humillación para mí cuando alguien situado junto a mí escucha una flauta en la distancia y yo no oigo nada, o alguien escucha a un pastor cantando y de nuevo no oigo nada. Tales incidentes me llevan casi a la desesperación, un poco más y habría puesto fin a mi vida—fue únicamente mi arte lo que me retuvo. Ay, me parecía imposible dejar este mundo antes de haber dado a luz todo aquello que sentía en mi interior.

En Alexander Wheelock Thayer, *Thayer's Life of Beethoven*, rev. y ed. Elliot Forbes (Princeton: Princeton University Press, 1967), 304-305.

La música de este periodo se siguió construyendo sobre los modelos de Haydn y Mozart en muchos aspectos. Los géneros, las formas, los tipos melódicos, el fraseo y las texturas se apoyaban en la tradición. Pero las formas se prolongaban a menudo hasta alcanzar una extensión sin precedentes o eran reelaboradas de nuevas maneras. Por lo general, Beethoven era ahorrativo con sus materiales y adoptó la concentración de Haydn en unas pocas ideas sujetas a un intenso desarrollo, en lugar de la abundancia de melodías de Mozart, aunque consiguió una enorme variedad mediante las ingeniosas transformaciones de sus temas.

### La Sinfonía Heroica

La primera obra que ejemplifica por completo el nuevo concepto beethoveniano es su Sinfonía No. 3 en Mi bemol mayor, compuesta en 1803-1804, a la que finalmente puso el nombre de *Sinfonía Heroica*. Más larga que toda sinfonía precedente, la *Heroica* va más allá de la evocación de estados anímicos y de tópicos convencionales como había hecho su Primera Sinfonía. El título sugiere que la sinfonía tiene un asunto —la exaltación de un héroe— y que expresa en música el ideal de la grandeza heroica. Se ha dicho que el heroísmo que encarna es el del propio Beethoven: que presenta en música la experiencia de verse casi dominado por la aflicción, la lucha contra la desesperación y la recuperación de la voluntad creativa.

De acuerdo con el análisis propuesto por Philip G. Downs, el primer movimiento condensa esta historia de desafío, lucha y victoria final. Dentro de una extensión de forma sonata, el motivo principal del primer tema, que se muestra en el ejemplo 23.2, ejerce de protagonista. En su forma original (ejemplo 23.2a), tiene una forma triádica de fanfarria, lo que denota su carácter heroico, pero desciende cromáticamente al final hacia un sorprendente Do sostenido, sugiriendo cierta debilidad interna. En el curso del movimiento, el motivo sufre una serie de transformaciones: tratado como secuencia, con un apéndice cromático que ahora asciende (ejemplo 23.2b), disfrazado como un «tema nuevo», en menor, con progresión por grados conjuntos relleno en los saltos (ejemplo 23.2c); y porfiando por ascender, únicamente para volver a desplomarse (ejemplo 23.2d). Hacia el final del movimiento, el motivo ha originado una forma nueva, no cae al final sino que mantiene su nota más aguda en un signo de fuerza renovada y de triunfo final (ejemplo 23.2e).

El principal antagonista es otro elemento del primer grupo temático: una figura saltarina, que se muestra en el ejemplo 23.3a, cuyos fuertes acentos sobre las partes débiles del compás crean un enérgico compás binario contra el sereno compás ternario del motivo principal. Los acentos sobre los tiempos débiles aparecen en la transición, en el segundo tema y en el tema conclusivo, y cerca del final de la exposición amenazan el equilibrio con una poderosa afirmación del compás binario antes de que un fragmento modificado del motivo principal restablezca el compás correcto como se muestra en el ejemplo 23.3b.

### EJEMPLO 23.2 Motivo principal y sus transformaciones del primer movimiento de la Sinfonía No. 3 de Beethoven

#### Forma original



#### En secuencia ascendente



#### Disfrazado como un «tema nuevo» en el desarrollo

(\* = nota compartida con la forma original)



#### Exposición al unísono, porfiando por ascender

(Cuerdas e instrumentos de viento (\* 8ª y 15ª por debajo))



#### Forma final



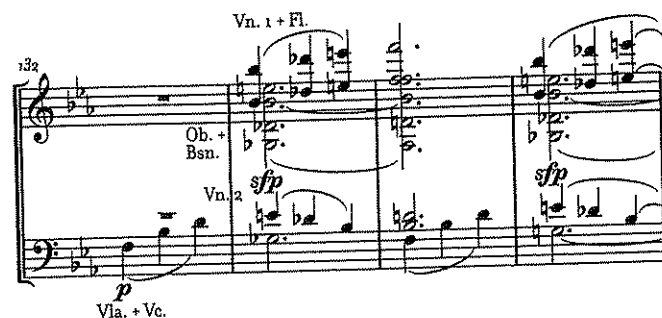
En el desarrollo, la figura saltarina y los acentos sobre los tiempos débiles se intensifican a lo largo de la obra hasta un clímax disonante y terrorífico. Casi vencido, el motivo principal combate gradualmente para reafirmarse. Primero asume la forma disfrazada del ejemplo 23.2c, en la remota tonalidad de Mi menor. Después regresa como en el ejemplo 23.2d, una aparición en tres octavas paralelas y sin acompañamiento que alcanza renovadas alturas pero vuelve a caer, desviado por un nuevo acento sobre el tiempo débil. Por último, como se muestra en el ejemplo 23.4, adquiere una forma nueva con la nota aguda prolongada. Ahora está acompañado por la figura saltarina, despojada de sus acentos sobre los tiempos débiles de manera que puede adecuarse al compás ternario. La transformación de ambos motivos resuelve el principal conflicto del movimiento en favor del motivo principal. Su victoria se ve confirmada en la reexposición, donde a su retorno en la forma original (como en el ejemplo 23.2a) le siguen inmediatamente dos apariciones en su nueva forma, mien-

EJEMPLO 23.3 *Figura saltarina y perturbaciones rítmicas asociadas*

## a. Primera aparición



## b. Trastorno rítmico cerca del final de la exposición



tras que la figura saltarina se eclipsa por completo. El tema segundo y el tema conclusivo se despliegan como antes, traspuestos en la tónica. La larga coda hace reaparecer episodios del desarrollo, vuelve sobre sus pasos hacia la victoria y reafirma la forma nueva del tema. Como Beethoven en su crisis personal, el motivo emerge triunfante de su combate, aunque transformado por la experiencia.

Los otros movimientos son también largos y dramáticos. El movimiento lento es una Marcha Fúnebre en Do menor, llena de grandeza trágica y de patetismo. A una sección de contraste en Do mayor, rebosante de fanfarrias y lirismo festivo, le sigue un desarrollo ulterior de la marcha y una reexposición variada, deshecha en suspiros al final. El tercer movimiento es un scherzo rápido, con grandiosas llamadas de trompa en el trío. El movimiento final es una compleja mezcla de variaciones y episodios fugados, en desarrollo y a modo de marcha, basados en un tema de la música de Beethoven para el ballet *Las criaturas de Prometeo*.

EJEMPLO 23.4 *Motivo principal y figura saltarina, transformados y reconciliados*

El segundo movimiento tiene fuertes vínculos con la Francia republicana, con la que simpatizaba Beethoven. Las fusas de las cuerdas imitan el sonido de los tambores enfundados de los cortejos revolucionarios que acompañaban a los héroes muertos a su reposo final. Uno de los pasajes se parece de manera sorprendente a una famosa marcha francesa revolucionaria, la *Marche lugubre* de François-Joseph Gossec; véase la comparación en el ejemplo 23.5. La sección en Do mayor posee el carácter de un himno revolucionario, puntuado por fanfarrias y redobles de tambores y que termina en unísonos.

Al principio, Beethoven llamó a la sinfonía *Bonaparte*, en honor a Napoleón, a quien admiraba como héroe de la República Francesa. Pero, según su alumno Ferdinand Ries, cuando Beethoven oyó que Napoleón se había coronado a sí mismo emperador, rompió la portada en pedazos, enojado y desilusionado porque su ídolo resultaba ser un gobernante ambicioso y encaminado a la tiranía. La página de portada de la partitura que contiene las correcciones de Beethoven revela que el nombre de Bonaparte fue tachado violentamente, lo que confirma lo esencial, si no los detalles del relato. Pero Beethoven no supo con certeza a qué atenerse con Napoleón: ese mes de agosto escribió a su editor diciéndole que el título de la sinfonía era *Bonaparte*, en 1809 dirigió la sinfonía en Viena en un concierto en el que se esperaba la asistencia de Bonaparte y en 1810 consideró dedicar su Misa en Do, op. 86, al empera-



EJEMPLO 23.5 Comparación de pasajes de la Marche lugubre, de Gossec, y de la Marche lugubre de la Sinfonía No. 3, de Beethoven

a. Gossec

b. Beethoven

dor. En cualquier caso, la intención de Beethoven de honrar a Napoleón puede explicar los fuertes vínculos de su música con la República Francesa.

Tras su estreno público en 1805, la *Sinfonía Heroica* fue reconocida como una obra importante, pero su longitud y complejidad sin precedentes la hicieron de difícil asimilación por parte del auditorio. Beethoven había alterado el equilibrio de Haydn y Mozart entre oyentes cultos y menos cultos e inclinado la balanza a favor de los entendidos, al sacrificar parte del amplio atractivo con el fin de tener más libertad para escribir según su parecer. Esta decisión puso a Beethoven, a la sinfonía por supuesto a buena parte de la música de los dos siglos siguientes en un rumbo nuevo y desafió al auditorio para captar con mayor profundidad y esmero la música en lugar de buscar el mero entretenimiento.

#### Otras obras del periodo medio

Otras grandes obras de la década siguiente siguieron los pasos de la *Tercera Sinfonía*. En cada una de ellas, Beethoven ensayó nuevas posibilidades de los géneros y formas tradicionales; varias obras de este periodo ocuparían un lugar entre las más célebres jamás escritas en su género.

Beethoven se aproximó a la ópera, para entonces la forma musical de mayor prestigio. Tomó prestado el libreto de una ópera revolucionaria francesa, *Leonore*,

*l'Amour conjugal* (Leonora, o el amor conyugal), en la que Leonora, disfrazada de hombre, rescata a su marido de la prisión. Las óperas de rescate gozaron de predicamento tanto en Francia como en Viena. La ópera de Beethoven *Fidelio* convierte a Leonora en una figura idealizada de coraje y abnegación sublimes, mientras que la última escena de la ópera exalta el heroísmo de Leonora y los ideales humanistas de la Revolución. El asunto se adecuaba perfectamente al nuevo estilo heroico beethoveniano, pero éste llevó a cabo varios intentos hasta conseguir el equilibrio correcto entre profundidad musical, atractivo y concisión dramática. La puesta en escena original de 1805, en tres actos, llamada *Leonore*, así como la breve revisión del año siguiente resultaron dos fracasos financieros, en buena medida porque su longitud y la música sofocaban el drama; en 1814 tuvo éxito la tercera versión. En contraste con Mozart, para quien escribir óperas resultaba una tarea casi sin esfuerzo, a Beethoven le supuso un esfuerzo tal que no volvió a escribir ninguna otra ópera. Su música dramática posterior comprende oberturas y música incidental para obras teatrales, siendo el *Egmont* de Goethe lo más notable. También escribió docenas de Lieder y con frecuencia dedicó a la música el mismo interés que a la poesía, como en los posteriores Lieder del Romanticismo (véase capítulo siguiente), en lugar de considerar la música un elemento subordinado, como ocurría en el Lied del siglo XVIII.

La música de cámara del periodo medio abunda en nuevas exploraciones en cada género, incluidas las dos Sonatas para violín op. 47 (*Kreutzer*) y op. 96, el Trío con piano op. 97 (*Archiduque*, escrito para el archiduque Rudolph) y cinco cuartetos de cuerda. Como las sonatas para piano, la música de cámara se consideraba por lo general un entretenimiento doméstico, aunque Beethoven, de igual manera que en sus propias sonatas, puso a prueba cada vez más los límites de los intérpretes amateurs, en particular en sus cuartetos de cuerda. Beethoven dedicó los tres cuartetos del op. 59 al conde Kyrillovich Razumovsky, embajador ruso en Viena, a la sazón segundo violinista en el cuarteto de mayor prestigio en Europa. Como una cortesía hacia el conde, Beethoven introdujo melodías rusas como temas de los Nos. 1 y 2. El estilo de estos cuartetos era tan novedoso que los músicos tardaron en aceptarlos. El primer movimiento del No. 1, por ejemplo, está particularmente cargado de pequeñas rarezas: notas pedales simples, dobles y triples, frecuentes cambios de textura, explotación de las tesituras extremas de los instrumentos y pasajes fugados.

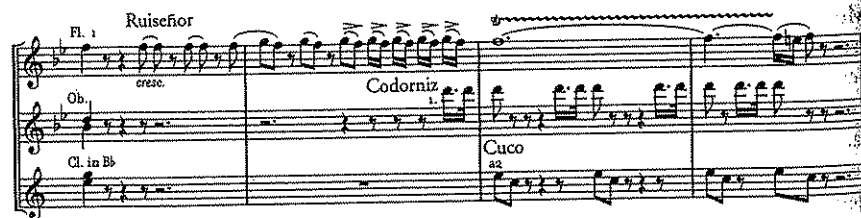
Durante su primera década en Viena, Beethoven compuso tres conciertos para piano para interpretarlos en sus propios conciertos públicos, siguiendo el modelo de Mozart de la década anterior. Pero los conciertos del periodo medio estaban, como las sinfonías, compuestos a mayor escala. En el Concierto para piano No. 5 en Mi bemol mayor, op. 73 (*Emperador*), y en el Concierto para violín en Re mayor, Beethoven expandió considerablemente la gama expresiva y las dimensiones de la música. El solista igualaba a menudo el rango jerárquico de la orquesta, como si tocara la parte del héroe de un drama. En el primer movimiento del *Concierto Emperador*, por ejemplo, el solista entra con una cadencia (escrita) incluso antes de que empiece la

exposición de la orquesta. Una interacción dramática tal entre el solista y la orquesta iba a convertirse en un rasgo frecuente de los conciertos del siglo XIX.

La *Quinta Sinfonía* (1807-1808) de Beethoven puede considerarse la proyección musical de su determinación personal: «Voy a luchar contra el destino; no puedo vencerme». Simboliza la lucha por la victoria pasando de Do menor a Do mayor, en una gran expansión del movimiento desde el caos a la luz, según el modelo de la *Creación* de Haydn (véase ejemplo 22.7). El primer movimiento está dominado por uno de los motivos mejor conocidos de la música occidental: la figura de cuatro notas enfáticamente anunciada desde el primer compás. (El ritmo del motivo es equivalente al de la letra V en el código Morse —punto-punto-punto- raya— y de ahí la vinculación de este tema con la palabra y la idea de *victoria* durante la Segunda Guerra Mundial). El mismo motivo rítmico reaparece con distintos aspectos en los otros tres movimientos. La transición de menor a mayor tiene lugar en un inspirado pasaje que comienza en los timbales, que recuerdan suavemente el motivo de cuatro notas y conducen sin interrupción desde el scherzo al triunfante movimiento final. Aquí, la entrada de la orquesta al completo, con los trombones sobre el acorde de Do mayor tiene un efecto electrizante. El movimiento final añade flautas piccolos, contrafagotes, así como trombones, a las secciones normales de cuerda, madera, trompas, trompetas y timbales.

La *Sinfonía Pastoral*, No. 6 en Fa mayor, la compuso inmediatamente después de la Quinta. Ambas fueron estrenadas en un mismo programa de concierto en diciembre de 1808, en el Theater an der Wien. Cada uno de los cinco movimientos de la *Sinfonía Pastoral* lleva un título que sugiere una escena de la vida en el campo y sigue la secuencia normal de movimientos con un movimiento adicional (la *Tormenta* que sirve para introducir el movimiento final (*Sentimientos de gratitud tras la tormenta*). En la coda del movimiento andante (*Escena junto al arroyo*), la flauta, el oboe y el clarinete se unen en armonía para imitar los cantos de los pájaros —el ruiseñor, el codorniz y el cuco— como se muestra en el ejemplo 23.6. La sinfonía es más una pieza de carácter que una obra de música programática (véase el capítulo 24 para la distinción), marcada por lo que Beethoven llamó «expresión de sentimientos antes que descripción».

EJEMPLO 23.6 *Sinfonía No. 6, de Beethoven, Escena junto al arroyo*



En 1814, Beethoven había alcanzado la cima de su popularidad. Enaltecido como el más grande compositor vivo, su música era interpretada regularmente en toda Europa y recibía una constante demanda de nuevas obras por parte de las editoriales. El estilo heroico evidente en algunas de sus obras, fuente de controversia una década antes, cuando aparecieron la *Sinfonía Heroica* y los *Cuartetos Razumovsky*, era ahora muy apreciado. Había modificado las expectativas del público acerca de lo que la música instrumental era capaz de realizar.

### Circunstancias del periodo tardío

Paradójicamente, en la cima de su fama diversos factores sumieron a Beethoven en un aislamiento mayor, aminoraron el ritmo de la composición y ocasionaron un cambio en su concepción y en su estilo. Su sordera se agravó, hasta que en 1818 apenas oía. Aislado del contacto con los demás, se recluyó en sí mismo, tornándose irritable y suspicaz hasta con los amigos. Los problemas familiares, la mala salud y las infundadas aprensiones de pobreza también lo atormentaban; sólo por un supremo esfuerzo de su voluntad continuó componiendo entre tantos problemas.

A estos problemas personales había que añadir la situación económica y política. La derrota final de Napoleón en 1815 tuvo como consecuencia una desastrosa depresión de posguerra, lo que complicó la producción de obras para el público a gran escala. Ese mismo año se inició una brutal represión dictada por el conde Metternich, jefe del gobierno austriaco bajo el emperador. La simpatía de Beethoven por los ideales del gobierno republicano, según la experiencia francesa, se veía ahora como una amenaza contra el Estado, de modo que las fuerzas de seguridad del gobierno investigaron y espionaron al compositor. Durante esos años no escribió obras políticamente comprometidas, como *Fidelio* o la misma *Sinfonía Heroica*; el estilo heroico se convirtió en políticamente sospechoso y psicológicamente inapropiado. En los últimos doce años de su vida, Beethoven compuso únicamente dos grandes obras para el público: la *Missa solemnis* y la *Novena Sinfonía*, ambas no terminadas hasta que la economía dio muestras de recuperación a principios de la década de 1820. Por otra parte, su actividad se concentró principalmente en las cinco últimas sonatas para piano (1816-1821), en las *Variaciones Diabelli* para piano (1815-1822) y en los cinco últimos cuartetos de cuerda (1824-1826); en todas ellas hizo uso de géneros tradicionalmente pensados para la práctica musical privada.

### Rasgos característicos del estilo tardío

Hasta ahora, Beethoven había dirigido la mayor parte de sus composiciones a los entendidos. La publicación en partitura de sus últimos cuartetos, además del formato tradicional de las cuatro voces por separado destinado a la ejecución, demuestra que

estaban pensados para su estudio, no sólo para el deleite de los ejecutantes. Aquel anhelo de comunicarse con el gran público fue sustituido por un carácter más introspectivo y el lenguaje musical se hizo más concentrado. Los extremos se atraen: en estas piezas: lo sublime y lo grotesco en la *Missa solemnis* y en la *Novena Sinfonía*; lo profundo y lo aparentemente ingenuo en los últimos cuartetos. Las formas clásicas permanecen como fisonomías de un paisaje después de un levantamiento geológico —reconocibles aún bajo los nuevos contornos o yaciendo en extraños ángulos bajo la nueva superficie.

Beethoven utilizó la técnica de la variación como síntesis de su estilo tardío. Los compositores solían preservar la estructura esencial del tema entero en cada reaparición, mientras introducían ornamentos, figuraciones, ritmos e incluso compases y tempos nuevos. Pero las últimas variaciones de Beethoven van a menudo más allá para reexaminar toda la sustancia del tema. En el movimiento lento de su Cuarteto de cuerda en Do sostenido menor, op. 131 (1825-1826), por ejemplo, sólo unos pocos elementos básicos del tema —un plan armónico, una anomalía rítmica para apoyar de énfasis la parte acentuada del compás, una progresión en la melodía mediante notas auxiliares— se conservan a través de una serie de variaciones muy diversas.

Otro rasgo del estilo tardío de Beethoven es su énfasis en la continuidad. Dentro de los movimientos consigue la continuidad desdibujando intencionadamente las divisiones entre las frases o colocando las cadencias sobre las partes débiles del compás. Realizó asimismo la continuidad entre los movimientos, indicando en ocasiones que los movimientos sucesivos debían ejecutarse sin pausas entre ellos. Su *An die fern Geliebte* (A la amada lejana) inauguró el género del *ciclo de canciones*, un grupo de canciones interpretadas una detrás de otra, que cuentan o sugieren una narración. Las colecciones publicadas con anterioridad tenían poca o ninguna continuidad entre una canción y la siguiente.

La búsqueda por parte de Beethoven de nuevos medios expresivos en sus obras tardías dio origen a nuevas sonoridades, como el uso simultáneo de pizzicatos en los cuatro instrumentos o de efectos *sul ponticello* (tocar sobre el puente para producir un sonido muy delgado) en el scherzo del Cuarteto en Do sostenido menor. Las primeras críticas consideraron fallidos algunos pasajes y sostuvieron que Beethoven era demasiado lejos a la hora de subordinar la eufonía y la interpretación a las exigencias de su concepto musical, debido quizá a su sordera. Pero no hay ninguna razón para creer que Beethoven con un oído perfecto habría alterado una sola nota, ya fuese para no ofender a los oídos tiernos o para hacer la vida más fácil a los intérpretes. Una prevalencia tal de la visión del compositor a expensas de la libertad del intérprete y de la comodidad del público habría de convertirse en una cuestión importante en la música del siglo XIX y en particular en la del siglo XX, siendo Beethoven el modelo de los compositores posteriores (véase Lectura de fuentes).

En sus últimas obras, Beethoven usó con frecuencia estilos y géneros conocidos con fines expresivos o para reflexionar sobre la tradición. Por ejemplo, el movimiento

## LECTURA DE FUENTES

### El intérprete subordinado al compositor

La música escrita se ha visto tradicionalmente como un medio de expresión del intérprete, que tenía la libertad de alterarla durante su ejecución, por ejemplo agregando ornamentos. Pero el escritor y crítico E. T. A. Hoffmann sugirió en 1813 que Beethoven era diferente, pues exigía del intérprete una total subordinación a la pauta del compositor, como si la música escrita fuese un texto sagrado que debía ser traducido con devoción y compostura. La adhesión escrupulosa a la partitura del compositor se convirtió poco a poco en un sello distintivo de la interpretación en la tradición clásica.

*La interpretación correcta y adecuada de una obra de Beethoven no pide otra cosa que el hecho de que uno sepa entenderla, que uno penetre profundamente en su ser, que —consciente de la propia consagración— se atreva audazmente a entrar en el círculo de fenómenos mágicos que evoca su poderoso hechizo. El que no sea consciente de esta consagración, quien contemple esta Música sagrada como un mero juego, como un mero entretenimiento para las horas ociosas, como un momentáneo estímulo para oídos torpes, como un medio de autoexhibición, mejor deje en paz la música de Beethoven. A quien así actúa se le puede aplicar la objeción de ser «el más desagradecido». El verdadero artista sólo vive en la obra que ha comprendido como el compositor lo quiso y que así la interpreta. Evita poner de relieve su personalidad de cualquier modo y todos sus esfuerzos van dirigidos hacia un único fin: que todas las imágenes y apariciones encantadoras y maravillosas que el compositor ha lacrado en su obra con poder mágico puedan ser traídas a la vida activa, brillando en miles de colores, y puedan envolver a la humanidad en luminosos círculos refulgentes e, iluminando su imaginación, su alma más recóndita pueda portarlas en rápido vuelo al remoto reino espiritual del sonido.*

De E. T. A. Hoffmann, «Beethovens Instrumental-Musik», *Sämtliche Werke*, ed. C. G. von Maassen, vol. 1 (Múnich y Leipzig, 1908), 63-64, pasaje de una revista publicada en marzo de 1813.

El movimiento lento del Cuarteto de Cuerda en La menor, op. 132 (1825), titulado «Sagrado canto de agradecimiento de un convaleciente a la deidad, en el modo lidio» y escrito tras recuperarse Beethoven de una grave enfermedad, se inicia en el estilo de composición coral del siglo XVI, con cada frase armonizada sencillamente y precedida por un breve punto de imitación. El movimiento siguiente contiene una marcha bulliciosa seguida de un recitativo operístico acompañado por el primer violín. Otras obras contienen igualmente referencias sorprendentes a estilos cultos y populares.

Uno de los rasgos característicos más frecuentes de las obras tardías de Beethoven es el uso del contrapunto imitativo, especialmente de la fuga. En todas sus últimas obras encontramos numerosas imitaciones canónicas y técnicas contrapuntísticas doctas, en particular fugatos que desempeñan un papel central en las secciones de desarrollo. Muchos movimientos o secciones son predominantemente fugados, como los movimientos finales de las sonatas para piano op. 106 y op. 110, las fugas dobles del movimiento final de la *Novena Sinfonía* y la gigantesca *Grosse Fuge* (Gran Fuga) para Cuarteto de Cuerda, op. 133, concebida primero como movimiento final del Cuarteto en Si bemol mayor, op. 130. El movimiento final fugado tiene una larga tradición que se remonta a través de los cuartetos op. 20 de Haydn hasta las sonatas en trío de Corelli. Más inusual es el uso por parte de Beethoven de una fuga larga y lenta como primer movimiento del Cuarteto en Do sostenido menor, op. 131, que se muestra en el ejemplo 23.7.

EJEMPLO 23.7 *Inicio del Cuarteto de Cuerda en Do sostenido menor, op. 131, de Beethoven*  
primer movimiento

\* = notas prominentes que aparecen como tónica de un movimiento posterior

Las reflexiones de Beethoven sobre la tradición implican reconsiderar el número y la disposición de los movimientos. Cada una de las cinco últimas sonatas para piano

tiene una sucesión distinta de tipos de movimientos y tempos, que se suceden a menudo sin pausa alguna. El primero y el último de los cuartetos tardíos (op. 127 y op. 135) tienen cuatro movimientos, pero el op. 132 tiene cinco, el op. 130 tiene seis y el op. 131 siete, interpretados sin solución de continuidad.

La disposición de formas, tonalidades y tempos del op. 131 ilustra la manera de Beethoven de invocar y apartarse simultáneamente de la tradición en sus últimas obras:

Mvto.	Forma	Tonalidad	Tempo	Compás
1.	Fuga	Do# menor	Adagio ma non troppo e molto espressivo	♩
2.	Rondó-sonata	Re mayor	Allegretto molto vivace	6/8
3.	Recitativo y transición	Si menor → V de La mayor	Allegro moderato - Adagio	C
4.	Variaciones	La mayor	Andante	2/4
5.	Scherzo	Mi mayor	Presto	♩
6.	Breve forma binaria con repeticiones escritas	Sol# menor	Adagio quasi un poco andante	3/4
7.	Forma sonata	Do# menor	Allegro	♩

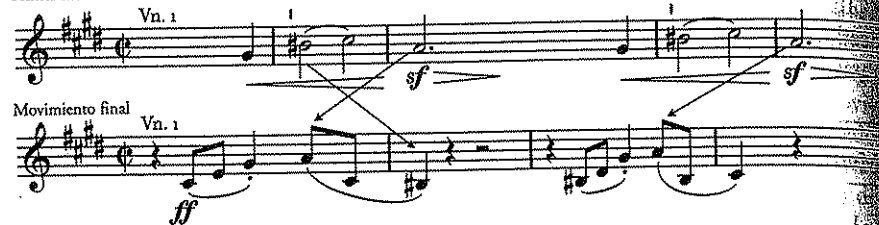
Por novedosa que parezca esta disposición, contiene aún los elementos del cuarteto tradicional en cuatro movimientos, aunque muy transformados: el allegro inicial en forma sonata con introducción lenta ha sido desplazado al final (No. 6-7); el movimiento lento (No. 4) tiene una breve introducción (No. 3); el scherzo (No. 5) está en su posición usual después del movimiento lento (pero en compás binario en lugar de ternario); y el ligero movimiento final en forma de rondó o de rondó-sonata se ha desplazado al principio, precedido de una lenta introducción fugada (No. 1-2).

A medida que Beethoven modificaba la secuencia tradicional de movimientos, buscó maneras de integrar los movimientos de manera más compacta. En el op. 131, lo lleva a cabo mediante relaciones motivicas y entre tonalidades. En el movimiento final, dos motivos del primer grupo temático permutan las notas —y en un caso hacen eco del ritmo— del sujeto de la fuga del primer movimiento, como se muestra en el ejemplo 23.8. De modo más sutil, las tonalidades de los principales movimientos —Do#, Re, La, Mi y Sol#— son todas notas prominentes del sujeto de la fuga o de la respuesta a éste: la primera y la última, la más aguda, la más grave o la más destacada por la dinámica y el ritmo, señaladas con un asterisco en el ejemplo 23.7. Las

### EJEMPLO 23.8 Temas del movimiento final comparados con el sujeto de la fuga del primer movimiento

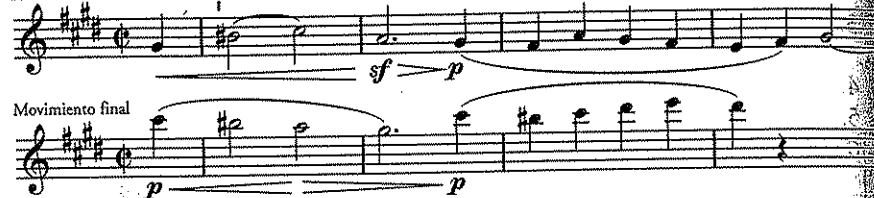
#### a. Inicio del primer tema

Primer movimiento



#### b. Idea lírica del primer grupo temático

Primer movimiento



Las mismas tonalidades desempeñan también papeles relevantes dentro de los movimientos; por ejemplo, el segundo tema del movimiento final se presenta primero en Mi, se reexpone en Re y se repite de nuevo en Do sostenido.

Como todas las últimas sonatas y cuartetos de Beethoven, el Op. 131 es una pieza para entendidos. Es dramática, emocionalmente rica, incluso divertida en el scherzo de manera que pueda atraer a públicos de distintos niveles. Pero es probable que solo «los enterados» en música se den cuenta y aprecien las complejas relaciones entre todo y las partes individuales, o la elaborada combinación de tradición e innovación donde lo antiguo y lo nuevo se entrelazan inextricablemente.

#### Últimas obras para el público

Como sus últimas sonatas y cuartetos, las dos grandes obras para el público del período final de Beethoven reexaminan las tradiciones de sus géneros respectivos.

Beethoven empezó su *Missa solemnis* como una misa que había de interpretarse con ocasión del ascenso del archiduque Rudolph a arzobispo de Olmütz en 1820, pero se alargó demasiado y se complicó en exceso para el uso litúrgico. Está llena de

símbolos musicales y litúrgicos y reinterpreta a su modo los elementos tradicionales. La escritura coral toma parte de Händel, cuya música admiraba Beethoven. Pero un oratorio de Händel era una sucesión de números independientes, mientras que Beethoven configuró su composición del Kyrie, el Gloria, el Credo, el Sanctus y el Agnus Dei como una sinfonía unificada en cinco movimientos. Como en las últimas misas de Haydn, los coros y el conjunto de solistas se alternan libremente dentro de cada movimiento. La composición de Beethoven revela un tratamiento musical idealizado de textos muy queridos, no en una obra litúrgica; como los últimos cuartetos, se trataba de una pieza de concierto en un género que tenía según la tradición una función diferente.

La *Novena Sinfonía* se interpretó por primera vez en mayo de 1824, en un programa con una de las oberturas de Beethoven y tres movimientos de la *Missa solemnis*. Un abultado y distinguido auditorio aplaudió fervorosamente tras el scherzo (aún no se había establecido la actual usanza de guardar silencio entre los movimientos); Beethoven no escuchó el aplauso, de manera que uno de los cantantes le tiró de la manga y señaló al auditorio, de modo que él se dio la vuelta e hizo una reverencia.

Los tres primeros movimientos de la sinfonía son a gran escala y la totalidad dura más de una hora —incluso más tiempo que la *Sinfonía Heroica*. Pero la innovación más sorprendente es el uso de voces solistas y coro en el movimiento final. Así como la misa de Beethoven era sinfónica y sus cuartetos hacían referencia a géneros vocales, desde recitativos y arias hasta motetes corales, su última sinfonía miraba a un género distinto, la oda coral. Beethoven había pensado ya en fecha tan temprana como 1792 en una composición sobre la *Oda a la alegría* de Schiller, pero transcurrieron más de treinta años antes de que decidiese incorporar a su *Novena Sinfonía* un movimiento final coral sobre este texto. Coherente con sus ideales éticos y con su fe religiosa, seleccionó las estrofas que ponían de relieve la fraternidad universal a través de la alegría y su fundamento en el amor de un Padre celestial y eterno.

La aparente incongruencia de introducir las voces en el clímax de una larga sinfonía instrumental suponía una dificultad estética. La solución de Beethoven determinó la forma inusual del movimiento final:

- introducción tumultuosa, inspirada en el género operístico del recitativo acompañado;
- revisión y rechazo (mediante recitativos instrumentales) de los temas de los tres movimientos precedentes, seguido de la propuesta y alegre aceptación del tema de la «alegría»;
- exposición orquestal del tema en cuatro estrofas;
- regreso del inicio tumultuoso;
- recitativo del bajo: «O Freunde, nicht diese Töne!» (¡Oh amigos, no estos tonos! Cantemos más bien tonos más alegres y agradables);
- exposición orquestal y coral del tema de la alegría, «Freude, schöner Götterfunken» (Alegría, bellos fulgores divinos), en cuatro estrofas, variación (incluida



- una «Marcha Turca») y un largo interludio orquestal (doble fuga) seguido de la repetición de la primera estrofa;
- nuevo tema para orquesta y coro: «Seid umschlungen, Millionen!» (¡Sed abrazados, millones!);
- doble fuga sobre dos temas;
- una brillante coda coral en prestissimo, que recupera la percusión turca y en la cual el tema de la alegría se exalta en sonos de una sublimación sin igual.

Todo se construye sobre la tradición, pero la totalidad no tiene precedentes. Esta combinación de una innovación que reverencia el pasado, de estilos divergentes y de una suprema técnica compositiva con profunda expresión de emociones es característica del último periodo de Beethoven y se ha considerado una medida de su grandeza.

### *Beethoven como punto central*

Tras haber celebrado a menudo el heroísmo en su música, el propio Beethoven se convirtió en un héroe cultural, reputación que creció durante todo el siglo XIX. La historia de su vida contribuyó a definir el punto de vista romántico del artista creativo como alguien ajeno a la sociedad, que sufre valientemente para aportar a la humanidad un destello fugaz de lo divino a través del arte. En el siglo XX, biógrafos e historiadores empezaron a desmitificar la figura y a reivindicar al ser humano que Beethoven fue. Pero ha seguido siendo una figura central de la música, por lo que realizó y por la consideración de la crítica y el público.

Muchas de las composiciones de Beethoven, en particular desde finales de la década de 1790 hasta la década de 1810, se hicieron inmediatamente populares y lo han seguido siendo desde entonces. Sus obras tardías, consideradas entonces extravagantes, se juzgaron poco a poco igualmente grandiosas, reflejo de su vida interior y de su técnica consumada, incluso de manera más profunda que su música más accesible. Las obras de Beethoven forman el núcleo del repertorio sinfónico y son centrales en los repertorios de piano, cuarteto de cuerda y de otros conjuntos de cámara. Todos los que han compuesto posteriormente en estos géneros han tenido que medirse con él como modelo y contrincante. Su influencia se ha dejado sentir no sólo en el estilo y en la técnica, sino también en la concepción de la música y del papel del compositor.

Las obras de Beethoven invitaban a una escucha atenta y a una perspicaz interpretación crítica. Buscando explicar su música, los teóricos desarrollaron nuevos conceptos de análisis armónico, motivico, formal y tonal, algunos de los cuales se han convertido en habituales y se aplican hoy a una amplia pluralidad de obras musicales. Estos estudios destacaron la coherencia y la unidad conseguidas por Beethoven mediante el desarrollo, las relaciones tonales, los vínculos motivicos y otros me-

dios, y se convirtieron en medida de la grandeza del arte musical, hasta ser cuestionados por nuevos valores en décadas recientes.

La música de Beethoven ha sido particularmente estimada por su afirmación del Yo. Beethoven tuvo la oportunidad de componer como deseaba, sin estar sometido a un patrón. Quizá, en consecuencia, ubicó sus propias experiencias y sentimientos en el corazón de la obra en ciertos momentos y fue más allá de la antigua tradición de representar las emociones de un texto poético, de dramatizar las emociones de un personaje operístico o de sugerir un estado de ánimo generalizado mediante técnicas convencionales. Dicha expresión del Yo iba en consonancia con el naciente movimiento romántico que trataremos en el capítulo siguiente y llegó a esperarse de todo compositor posterior a Beethoven. Los músicos y oyentes modernos que sostienen que los compositores anteriores a Beethoven también escribían cuando se sentían inspirados y buscaban reproducir sus propias emociones en la música se asombran al descubrir que tales compositores crearon la mayor parte de su música para satisfacer una necesidad inmediata, para agradar a su patrón o para complacer a un auditorio. Beethoven, y especialmente la reacción crítica a Beethoven, cambió la idea de lo que es y hace un compositor. La imagen del compositor que él promovió, como artista que proyecta la expresión del Yo y que compone únicamente cuando se siente inspirado, sigue estando vigente.