

BEEETHHOVEN

L. v. B  *thoven*

MAYNARD SOLOMON

Lectulandia

Ningún otro compositor del siglo XIX contribuyó tanto a la imagen del artista —de genio original, el romántico de libertad explosiva, el creador por excelencia—, como Beethoven. Pocos artistas de cualquier índole han proyectado su personalidad de manera tan decisiva en la leyenda literaria, visual o musical de las generaciones posteriores.

Su música fue el repertorio clave para los compositores románticos, escritores de ópera dramática y los modernistas del siglo siguiente. Al mismo tiempo, su obra está muy influenciada por el período clásico, el siglo XVIII. Beethoven vivió 57 años decisivos de la historia de Europa, desde finales del Antiguo régimen, pasando por la Revolución, Napoleón, el Congreso de Viena, o el sistema Metternich; la obra principal de Kant fue escrita siendo él un adolescente; Schiller y Goethe alcanzaban la fama, estando él en vida...

Aclamada por muchos expertos como obra maestra, Maynard Solomon ofrece una original interpretación sobre la vida y obra de Beethoven.

Lectulandia

Maynard Solomon

Beethoven

ePub r1.0

Titivillus 27.05.16

Título original: *Beethoven*
Maynard Solomon, 1977
Traducción: Aníbal Leal

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

PREFACIO

Es comprensible que los grandes hombres adopten una actitud ambivalente cuando contemplan la posibilidad de sus biografías póstumas. Algunos intentaron disuadir a los posibles biógrafos, o incluso impedirles que recogiesen datos de carácter íntimo, con el argumento de que debían juzgarse sus realizaciones creadoras sin considerar las fuentes biográficas. Pero Beethoven se había educado en la lectura de las Vidas de Plutarco, que asigna a los defectos de los héroes la misma importancia que a las principales cualidades. No temía que el juicio acerca de su música se viese afectado negativamente por el conocimiento cabal de los hechos de su vida. Es cierto que en 1820 declinó el ofrecimiento de uno de sus amigos, un hombre consagrado a la literatura, que le propuso suministrar un boceto biográfico exacto a una enciclopedia alemana que había publicado datos erróneos acerca de sus antepasados. Pero hacia el final de su vida al parecer superó sus inhibiciones, pues en agosto de 1826 autorizó a su amigo Karl Holz a emprender «la publicación de mi biografía», y agregó: «Confío absolutamente en que no transmitirá desordenadamente a la posteridad la información que le suministré con ese propósito».

No está muy claro qué exactamente entregó a Holz, pero en todo caso sabemos que a su muerte, Beethoven dejó una masa de documentos tan copiosa como la que más. Entre estos materiales había un elevado número de partituras manuscritas, publicadas o inéditas; una profusión de bocetos y hojas sueltas, cuyo estudio ha permitido una comprensión más clara del proceso creador de Beethoven; su biblioteca, que incluía varios libros en los cuales había subrayado pasajes favoritos e importantes; y la extraordinaria colección de cuatrocientos cuadernos —los Cuadernos de Conversación que contenían los diálogos personales no censurados entre el compositor sordo y sus colaboradores durante la última década de su vida.

Quizá tenían un carácter más dramático que estos materiales otros documentos hallados entre sus efectos, por ejemplo el Testamento de Heiligenstadt, del 6-10 de octubre de 1802, en el cual según parece Beethoven exorcizó sus impulsos suicidas y afirmó su decisión de resistir a la adversidad; su Tagebuch (Diario) de 1812-18, donde podemos observar a Beethoven en sus estados de ánimo más vulnerables y dubitativos; y su apasionada carta a una mujer no identificada (la llama «mi bienamada Inmortal»), escrita los días 6 y 7 de julio de un año no precisado.

Por lo tanto, es razonable suponer que Beethoven deseaba que conociéramos acerca de su persona más que la mera cronología de su vida y su trabajo. También ansiaba comprensión, como si hubiera percibido que el perdón y la simpatía serían sus consecuencias inevitables. O quizá Beethoven abrigaba la esperanza de que otros pudiesen aclarar algunos de los problemas más difíciles de su vida. Como artista y como hombre conocía el poder curativo de la comunicación y el efecto catártico de los temores compartidos. «Todos los males son misteriosos y parecen más graves cuando se los contempla en la soledad», escribió en su diario el año 1817. «Cuando

se los comenta con otros, parecen más tolerables, porque uno se familiariza del todo con lo que suscita temor, y siente como si lo hubiese superado».

Por desgracia, era inevitable que no se realizara muy pronto la esperanza de Beethoven en el sentido de que se expusieran ordenada y pulcramente los hechos reales de su vida. Antes de cumplirse un año de la fecha de su muerte se publicó en Praga una biografía plagada de errores, escrita por Schlosser.^[1] Lo que es todavía peor, Anton Schindler, que había sido su ayudante y secretario, retiró muchos de los documentos más importantes, que permanecían sin vigilancia en las habitaciones de Beethoven, y los convirtió en su propiedad privada. En 1845 Schindler vendió al rey de Prusia la mayoría de estos documentos y recuerdos, a cambio de una pensión vitalicia, pero destruyó dos terceras partes de los Cuadernos de Conversación, y es muy posible que haya suprimido o desechado otros materiales valiosos. Su biografía de Beethoven (1840, con ediciones revisadas y aumentadas en 1845 y 1860) que tuvo muchas traducciones y fue editada a menudo, en general determinó la concepción del siglo XIX acerca de Beethoven; y ha continuado influyendo incluso en nuestros tiempos. Sólo a partir de la publicación, entre 1866 y 1879, de la biografía en varios volúmenes de Alexander Wheelock Thayer se cuestionó seriamente el retrato poco fidedigno de Schindler, y comenzaron a reconstruirse fielmente las principales líneas de la vida de Beethoven. Después de la muerte de Thayer, su biografía de Beethoven fue completada y revisada por Hermann Deiters y Hugo Riemann (1901-17); el manuscrito inglés original fue compilado y completado por Henry E. Krehbiel, (1921) y compilado nuevamente hace poco (1964; edición revisada de 1967) por Elliot Forbes, que hábilmente le incorporó muchas observaciones de la investigación moderna. La edición de Forbes continúa siendo la biografía indispensable de Beethoven; pero el método de documentación de Thayer, rigurosamente cronológico, en una secuencia año por año y el hecho de que evite cualquier comentario acerca de la música, fuera de los detalles de la productividad de Beethoven, no le permitieron explicar el desarrollo psicológico del compositor, abordar la evolución de sus relaciones personales o demostrar la existencia de vínculos importantes entre su vida y sus obras.

El lector que consulte el ensayo bibliográfico incluido al final de esta obra descubrirá que el trabajo de documentación acerca de Beethoven comenzó más que concluyó con la obra de Thayer y sus eruditos contemporáneos Ludwig Nohl y Gustav Nottebohm. (Más aún, la exacta reconstrucción de la cronología de las obras de Beethoven se vio posibilitada sólo durante las últimas décadas gracias al estudio atento de sus bocetos y manuscritos autografiados.) Los estudiosos como A. C. Kalischer, Theodor von Frimmel, Ludwig Schiedermair, Romain Rolland, Max Unger, Jacques-Gabriel Prod'homme, Stephan Ley, Joseph Schmidt-Görg, Georg Kinsky, Hans Halm, Donald W. MacArdle, Emily Anderson y Alan Tyson —para mencionar sólo unos pocos— consagraron décadas de sus vidas a la acumulación de datos y a la organización cuidadosa de los cimientos concretos de los estudios acerca

de Beethoven.

El estudio de la vida de Beethoven se basa en documentos contemporáneos: cartas, diarios, los Cuadernos de Conversación, los archivos judiciales y parroquiales, los manuscritos y los bocetos autografiados, las publicaciones musicales, las críticas, los programas de concierto y materiales análogos. El biógrafo puede usarlos depositando cierta confianza en su autenticidad, aunque, como veremos, incluso estos materiales deben ser abordados con cierta precaución. Otra fuente importante de material que arroja una luz significativa sobre la vida y la personalidad de Beethoven consiste en las reminiscencias de sus contemporáneos. Aquí se suscitan interrogantes más graves acerca de la validez de las anécdotas, los informes y las memorias trasladados al papel mucho después de los hechos por una amplia diversidad de individuos. La gravedad de los peligros implícitos en la utilización de documentos contemporáneos se vio ilustrada dramáticamente en marzo de 1977, durante el Beethoven-Kongress, de Berlín, cuando se confirmó definitivamente la antigua sospecha. Mediante el análisis de la escritura, Grita Herre y Dagmar Beck demostraron que Schindler había falsificado más de 150 de sus propias entradas en los Cuadernos de Conversación.&& Hasta entonces esas entradas habían sido aceptadas sin vacilar como auténticas por los estudiosos de Beethoven; algunas de las falsificaciones de Schindler habían sido la base de amplias interpretaciones biográficas y musicales. Es cierto que Thayer tenía escasa confianza en el testimonio de Schindler, y que desde que Thayer publicó su trabajo *Ein kritischer Beitrag zur Beethoven-Literatur* (Contribución crítica a la Literatura acerca de Beethoven) en 1877, se había considerado a Schindler un testigo poco fidedigno, tendencioso e interesado en su propio beneficio. De todos modos, incluso Thayer dependió mucho de Schindler, a quien no era posible desechar del todo, pues había mantenido un contacto íntimo con Beethoven durante una serie de años, y entrevistado personalmente a muchos de sus amigos. En definitiva, no será tarea fácil separar sus hechos de sus invenciones.

No afrontamos problemas tan graves en relación con otros observadores contemporáneos. Pero cuando tal cosa es posible deben comprobarse sus informes, y conviene evaluar la confiabilidad y la posible tendencia del conjunto de sus reminiscencias. Después de examinar las principales fuentes, considero que los recuerdos de Ignaz von Seyfried, Carl Czerny, Gerhard von Breuning, Fanny Giannatasio del Río y Kart Holz, en general son fidedignos en la medida en que reflejan observaciones personales, y que los Datos Biográficos de Franz Wegeler y Ferdinand Ries revelan extrañas fallas y errores de hecho, pero en general son objetivos y exactos. Es más difícil evaluar el llamado Manuscrito Fischer, formado por las reminiscencias de Cäcilia y Gottfried Fischer, y redactado por el segundo más de medio siglo después que la familia Beethoven había alquilado un piso en el hogar de sus padres. Este manuscrito es quizás el más importante cuerpo individual de información acerca de los antecedentes de la familia Beethoven y sus primeros años

en Bonn. Para Thayer era un tanto sospechoso, pero Hermann Deiters y Joseph Schmidt-Görg, cada uno de los cuales publicó partes del manuscrito, llegaron a la conclusión de que siempre que podían obtenerse datos paralelos de otras fuentes, se comprobaba que las memorias de los Fischer eran fidedignas. De todos modos, como he señalado en otro lugar, incluso los sencillos Fischer tenían su propio interés —a saber, el deseo de demostrar que Beethoven había nacido en el hogar de sus padres— y eso los llevó a una serie de falsificaciones intencionadas acerca de las fechas de la relación de la familia Fischer con los Beethoven. Pero en general, he aceptado como válidas las anécdotas hogareñas, agudamente observadas, acerca de la niñez de Beethoven, su familia y sus primeras experiencias.

Otro documento importante es el Manuscrito Fischhoff, que es una recopilación de materiales para un proyecto biográfico temprano. Además de muchas anécdotas y cartas interesantes, contiene una transcripción del Tagebuch de Beethoven, que abarca los años 1812-18. Este documento extraordinario contiene las reflexiones íntimas de Beethoven durante un período crítico de su vida, así como transcripciones de una amplia diversidad de textos filosóficos, literarios y teológicos que enriquecen nuestro conocimiento acerca de sus esfuerzos intelectuales y religiosos. Por desgracia, el manuscrito original de Beethoven ha desaparecido, y debemos depender de copias que incluyen muchas imprecisiones de detalles, a causa de la dificultad para descifrar la escritura de Beethoven.

Esta obra es un intento de ofrecer una reseña exacta de la vida y las obras de Beethoven, sobre la base de reminiscencias y documentos auténticos, y de los descubrimientos acumulados en el curso de la investigación acerca de Beethoven. Pero una nueva biografía de Beethoven carecería de sentido si no intentase también abordar por lo menos algunos de los muchos interrogantes sin respuesta acerca de su personalidad y su capacidad creadora. No alimento la ilusión de que sea posible resolver todos estos problemas, o incluso aportar más que respuestas provisionarias a los principales. Pero creo que he resistido con éxito la tentación de delinear un retrato consecuente y sin contradicciones de Beethoven, de diseñar un esquema seguro, claro y ordenado; pues dicho retrato puede obtenerse sólo al precio de la verdad, eludiendo las zonas de penumbra que abundan en la documentación. Reseñaré los hechos principales y describiré con cierto detalle las relaciones importantes de la vida de Beethoven, pero me detendré en las coyunturas en que de pronto percibimos hechos y situaciones opacos y al parecer inexplicables, donde descubrimos engaños e incluso actitudes patológicas. Freud dijo: «En cada engaño se oculta un gramo de verdad,» Y también: «En él hay algo que realmente merece ser afirmado».^[2] Por lo menos, todo engaño merece un intento —aunque sea imperfecto— de aclaración. En este sentido, mi libro es un ensayo acerca de la interpretación y el significado: trataré de descubrir el sentido de varias de las ambigüedades y los engaños en la vida de Beethoven, y ofrecer ciertos indicios acerca del significado que tuvieron en su empresa creadora.

Creo que ni la obra de arte ni la vida de un hombre se ajustan totalmente a una

sola categoría analítica. Por lo tanto, utilicé una diversidad bastante amplia de categorías —estéticas, históricas, psicológicas, sociológicas— en la búsqueda de los múltiples orígenes de la personalidad y la música de Beethoven. He intentado situar a Beethoven simultáneamente en los contextos de los hechos sociales, de la constelación de familia, de la historia de las ideas y de la evolución de los estilos y las formas musicales. El lector descubrirá muy pronto cuáles son las categorías y los contextos a los cuales asigno más importancia, pero no debe creer que atribuyo a ninguno de ellos —o a todos reunidos— la capacidad de agotar el sentido de una serie de hechos creadores únicos en la historia de la humanidad.

Nueva York.

Julio de 1977

RECONOCIMIENTO

Agradezco profundamente a las siguientes instituciones y personas su útil ayuda y el aporte de fotocopias de manuscritos y/o materiales escasos: las bibliotecas de la Universidad de Columbia, la Biblioteca Pública de Nueva York; la Biblioteca del Congreso; la Biblioteca Musical de la Universidad de Harvard; la Bibliothèque Nationale, de París; el Stadtarchiv, de Francfort; el Goethe Museum (Freies Deutsches Hochstift) de Francfort; la Deutsche Staatsbibliothek, de Berlín; la Universitätsbibliothek, de Münster; la Universitätsbibliothek, de Mainz; la Beethovenhaus, de Bonn; la Mugar Memorial Library, de la Universidad de Boston. Agradezco a George Marek haberme facilitado el acceso a sus fotocopias de las listas de visitantes de Karlsbad y los registros policiales correspondientes a 1812 y de la *Prager Oberpostamts-Zeitung* de junio julio de 1812; a Ruth Mac Ardle que me permitió la microfilmación de las páginas dactilografiadas de su finado marido, parte de la guía monumental de la literatura periódica, los Beethoven Abstracts unos años antes de su publicación; a mi amigo Harry Goldschmidt, que mantuvo una correspondencia muy interesante acerca de la Bienamada Inmortal, y me indicó varias fuentes que de no haber sido por él yo habría omitido, y (por intermedio de su ayudante Clemens Brenneis) las transcripciones de pasajes hasta entonces inéditos de los Cuadernos de Conversación de Beethoven; a Joseph Schmidt-Görg y Hans Schmidt, que antes pertenecían a la Beethovenhaus, y que contestaron a varias preguntas; a Joseph Braunstein, Douglas Johnson, Christa Landon, Peter Riethus, William Drabkin, y Nathan Fishman por haber aclarado ciertos interrogantes referidos a hechos y cuestiones bibliográficas; a Achim von Brentano por haber permitido amablemente la reproducción de la miniatura de Antonie Brentano correspondiente a 1798; a Martin Staehelin, actual director del Beethoven Archiv, que suministró generosamente material recientemente adquirido acerca de *Frau* Brentano; a Ingrid Scheiö de la Goethe House de Nueva York, que ayudó a descifrar y traducir la correspondencia manuscrita de Brentano; a los muchos comerciantes de libros antiguos que me ayudaron a obtener materiales raros acerca de Beethoven; y especialmente a Samuel Orlinick del Scientific Library Service (Nueva York), Theodore Front (Los Angeles), H. Baron (Londres) y Walter Ricke (Munich); a Muriel Bennett, que dactilogró el manuscrito; a Ken Stuart, director de Schirmer Books por su confianza en este proyecto; y a Abbie Meyer, Eileen Fitzgerald DeWald, Valerie Klima y Robert Cohen que consagraron grandes esfuerzos a la preparación del manuscrito y su impresión.

El capítulo acerca de «Haydn y Beethoven» fue leído por James Webster, que generosamente corrigió una serie de errores de información. La sección acerca de la Bienamada Inmortal fue leída en un resumen manuscrito inicial por Elliot Forbes y Leon Plantinga; sus comentarios me ayudaron mucho.

Expreso mi más profunda gratitud a mis amigos Joseph Kerman, William S.

Newman, Harry Slochower y Alan Tyson —cada uno de los cuales leyó la totalidad del manuscrito dactilografado— por sus agudas críticas, las numerosas correcciones de información, de interpretación y de estilo, su insistencia en un inalcanzable nivel de excelencia y también sus sentimientos de hostilidad muy vivaces, que confirmaron mi sensación y mi esperanza en el sentido de que había escrito un libro que podía originar algunas pequeñas controversias. Pero estas palabras no expresan debidamente la deuda que contraí con cada uno de ellos. Harry Slochower, me inició en el camino de la exploración biográfica, y pacientemente me suministró el equipo necesario para intentar la tarea. William S. Newman alentó mis estudios acerca de Beethoven durante las primeras etapas, y me indujo a abordar el carácter y las causas de las profundas variaciones de estilo de Beethoven. Alan Tyson compartió generosamente conmigo su inagotable caudal de saber acerca de Beethoven. Y la crítica sumamente detallada que hizo Joseph Kerman del manuscrito fue mi guía indispensable durante la revisión final.

Por supuesto, los errores de hecho y las extravagancias de interpretación que el lector sin duda encontrará en las páginas siguientes son exclusiva responsabilidad mía.

Varias secciones de esta obra aparecieron en diferente forma en *The Musical Quarterly*, *Music Review*, *Music and Letters*, *Beethoven Studies*, *Telos* y *American Imago*.

Agradezco a los directores de estas publicaciones el aliento que me dieron y la autorización que me permitió reproducir esos materiales.

Mi esposa Eva ayudó a revisar una serie de los capítulos más difíciles del libro y, lo que fue todavía más fundamental, aportó una apropiada caja de resonancia a mis reflexiones acerca de Beethoven durante los últimos doce años.

Índice

I. BONN

II. VIENA

III. PERIODO HEROICO

IV. LA FASE FINAL

I

BONN

1. ANTECEDENTES DE FAMILIA
2. LA NIÑEZ
3. LA SEGUNDA DÉCADA DE BEETHOVEN
4. LOS ÚLTIMOS AÑOS EN BONN: EL ILUMINISMO
5. LA MÚSICA

ANTECEDENTES DE FAMILIA

Ludwig van Beethoven nació en el seno de una familia de músicos de la corte del electorado de Colonia, con asiento en Bonn. Su abuelo, cuyo nombre de pila él llevaba, era bajo y Kapellmeister en la corte del electorado; su padre, Johann, era tenor de la corte y maestro de música de moderado talento. Johann se casó con la viuda María Magdalena Leym (de soltera Keverich) el 12 de noviembre de 1767. El primer hijo, Ludwig María, fue bautizado el 2 de abril de 1769, y vivió seis días. El segundo, Ludwig, fue bautizado el 17 de diciembre de 1770.

Cabría suponer que una secuencia tan clara de hechos no originaría dificultades biográficas. Sin embargo, este minúsculo grupo de hechos incontrovertibles y documentados originó una compleja serie de errores que determinaron muchas de las actitudes emocionales y los actos de Beethoven en el curso de su vida.

El primero es tan irrazonable que sería más sensato afirmar que se trata de un mero engaño. Alude al año de nacimiento de Beethoven. Durante la mayor parte de su vida, Beethoven creyó que había nacido en diciembre de 1772 y no en diciembre de 1770. (Ciertamente, en su Testamento de Heiligenstadt, escrito en octubre de 1802, dio a entender que tenía tres a cinco años menos que su edad real).^[1] Varias veces sus amigos —Ferdinand Ries, Franz Gerhard Wegeler, Wilhelm Christian Müller— le suministraron copias de su partida de nacimiento, pero en todos los casos Beethoven rehusó aceptar la validez de estos documentos. No se sabe muy bien por qué Beethoven estaba convencido de que los certificados de bautismo pertenecían a su hermano mayor Ludwig María. Recomendó a Wegeler que estuviese atento a esta posibilidad, pues escribió a su amigo de la infancia el 2 de mayo de 1810 para pedirle que consiguiera un certificado «exacto» de bautismo:

Pero debe tenerse en cuenta una cosa, a saber que hubo un hermano que nació antes que yo, que se llamaba también Ludwig con el agregado de María, y que murió. Para determinar de un modo indudable mi edad, es necesario encontrar primero a este hermano, pues yo sé que en este sentido otros cometieron un error, y así dicen que tengo más edad que la verdadera. Lamentablemente durante un tiempo yo mismo viví sin saber mi edad... Le recomiendo que considere este asunto y que encuentre a Ludwig María y al actual Ludwig, que nació después que él.

Cuando llegó el certificado, debidamente firmado por la «oficina de la alcaldía de Bonn», indicando el 17 de diciembre de 1770 como fecha del bautismo, Beethoven continuó rechazando su validez. Escribió al dorso: «1772. El certificado de bautismo parece erróneo, porque hubo un Ludwig antes que yo».^[2]

¿Cómo se explica esto? Durante mucho tiempo se creyó que Beethoven se había limitado a aceptar, en relación con su edad, un error que era usual durante el tiempo que vivió en Bonn. Algunos biógrafos imputaron al padre de Beethoven la culpa de la discrepancia de dos años, y afirmaron que tal vez había falsificado intencionadamente la edad del niño, para promover sus posibilidades como otro Wunderkind, niño prodigio al estilo Mozart. Otros concedieron a Johann el beneficio de la duda y destacaron el general descuido con que en esa época se llevaban los registros de las familias. Pero el examen atento de las pruebas disponibles demuestra que Johann van Beethoven nunca restó dos años a la edad de su hijo, y que antes de 1790 su edad nunca apareció disminuida en dos años, y que se observa una pauta consecuente de reducción de un año durante las dos primeras décadas de Beethoven.^[3] Al parecer, Beethoven y sus colaboradores (y quizá también los padres) creían que él había nacido en diciembre de 1771. Por lo tanto, la tenaz creencia de Beethoven en el sentido de que había nacido en diciembre de 1772 (o después) se originó en su propia mente. En vista de que disponía de medios seguros para comprobar y confirmar la exactitud de los certificados de bautismo, parece evidente que no quería o no podía someter al examen racional el problema de la fecha de su nacimiento. El engaño acerca del año de nacimiento se originó en el propio Beethoven. Su posible sentido y sus ramificaciones se aclararán sólo después que conozcamos mejor su vida y su personalidad.

Un asunto afín que tiene significado emocional todavía mayor es la incertidumbre de Beethoven acerca de los hechos de su propio linaje. Las afirmaciones en el sentido de que Beethoven era hijo ilegítimo del rey de Prusia —unas veces Federico Guillermo II y otras Federico el Grande— fueron publicadas por primera vez en 1810, y reproducidas en enciclopedias, diccionarios de música y periódicos de música durante el resto de su vida. No se sabe cuándo exactamente Beethoven se enteró de estas afirmaciones; es probable que atrajesen su atención casi inmediatamente. A principios de 1819 sus amigos y su sobrino Karl lo exhortaron a negar tales versiones. Los Cuadernos de Conversación incluyen muchas observaciones de este sesgo: «Es necesario corregir tales cosas, porque usted no necesita pedir prestada su gloria al rey... más bien a la inversa»; o «Se ha escrito que usted es bastardo de Federico el Grande... debemos publicar un anuncio en la Allgemeine Zeitung».^[4] Pero el compositor no se decidía a actuar ni autorizaba ni incluso permitía que ninguno de sus amigos refutase la versión de su linaje real, la cual por entonces se difundió en Francia, Inglaterra e Italia así como en Alemania y Austria. En una carta del 28 de diciembre de 1825 Wegeler expresa cólera y decepción con Beethoven, que ha permitido que la versión circule tanto tiempo sin refutarla: «¿Por qué usted no venga el honor de su madre cuando en el Konversations-Lexicon y en Francia se afirma que usted es hijo del amor?... Sólo su natural renuencia a ocuparse de todo lo que no sea música es la causa de esta culpable indiferencia. Si lo desea, explicaré al mundo la verdad acerca de este asunto. Por lo menos en esto usted debe responderme». Que ni

la acusación de «culpable indiferencia» ni la exhortación de su viejo amigo a vengar el honor de su madre determinasen una respuesta inmediata es en sí mismo notable. Casi un año más tarde, y sólo después que comenzó la enfermedad que habría de terminar con su muerte, Beethoven replicó tardíamente a Wegeler, en una carta del 7 de diciembre de 1826: «Usted dice que por ahí mencionan que soy hijo natural del finado rey de Prusia. Bien, lo mismo me dijeron hace mucho tiempo. Pero he adoptado el principio de abstenerme de escribir nada acerca de mí mismo o de replicar a nada de lo que se ha escrito acerca de mí. Por lo tanto, de buena gana dejo a su cargo la tarea de informar al mundo acerca de la integridad de mis padres, especialmente de mi madre». Pero después de escribir la carta omitió despacharla. Es evidente que todavía se manifestaba en él una intensa resistencia a la idea de refutar el rumor. Cuando Wegeler de nuevo le escribió para reprocharle esa actitud, Beethoven replicó, el 17 de febrero de 1827: «Pero en efecto, me sorprendió leer en su última carta que aún no había recibido nada. Gracias a la carta que ahora usted recibe verá que le escribí hace mucho tiempo, el 10 de diciembre del año pasado... [Esa carta] permaneció aquí hasta hoy...».

En esto, como en el engaño de Beethoven acerca del año de su nacimiento, afrontamos un problema difícil: ¿Cuáles fueron las fuerzas y los hechos de la vida de Beethoven que lo indujeron a negar a su padre y a deshonar la memoria de su madre? Puede intentarse la interpretación de este asunto singular sólo después de haber reseñado los hechos que se relacionan con las experiencias más tempranas de Beethoven en Bonn.

El Kapellmeister Ludwig van Beethoven se opuso enérgicamente al matrimonio de su hijo Johann con María Magdalena Keverich Leym en 1767. Afirmó que había realizado averiguaciones y descubierto que ella había sido criada. Sus reproches fueron formulados con tal fuerza que llegaron a oídos de la familia de los dueños de casa, los Fischer, que vivían en la planta baja. Según dijeron, le habían oído decir a Johann: «Jamás creí ni preví que te rebajarías así «Ese fue el primer enfrentamiento entre los tres personajes principales de la vida temprana de Ludwig van Beethoven: su abuelo, el padre y la madre. María Magdalena nació el 19 de diciembre de 1746, y era hija de Heinrich Keverich, supervisor principal de la cocina del palacio del electorado de Treves en Ehrenbreitstein. Se casó con Johann Leym (nacido el 9 de agosto de 1733; era valet del elector de Treves) a los dieciséis años, le dio un hijo que murió en la infancia y enviudó en 1765, antes de cumplir los diecinueve años. Johann van Beethoven la llevó de Ehrenbreitstein a su hogar en Bonn y se casaron el 12 de noviembre de 1767 a pesar de la oposición del Ludwig padre. «*Madame* van Beethoven explicó después», nos dice Gottfried Fischer, «que su familia le había ofrecido una gran fiesta de bodas, pero su suegro rehusó obstinadamente asistir a menos que se despachase de prisa la cosa».

El Kapellmeister se equivocaba cuando decía que María Magdalena había sido

criada. En realidad, la familia de María Magdalena incluía una serie de adinerados comerciantes, consejeros de la corte y senadores. Por lo tanto, como observa Schiedermaier, no fue Johann van Beethoven sino más bien María Magdalena Keverich «quien contrajo matrimonio con una persona de rango social inferior». Entonces, ¿por qué el mayor de los Beethoven se opuso al matrimonio? Quizá porque amenazaba turbar la existencia cuidadosamente ordenada precisa y cómoda que había llevado durante muchos años con su hijo en el apartamento del primer piso (seis habitaciones más el cuarto de la criada) de Rheingasse 934. Las memorias de Fischer describen el apartamento: «Todo era tan hermoso, pulcro y bien ordenado... las seis habitaciones tenían hermosos muebles, muchos cuadros y armarios, una alacena para la platería, otra con hermosas porcelanas doradas y cristales, un surtido de la más bella mantelería que pueda concebirse, y todo, incluso el artículo más pequeño, reluciente como plata». Una casa mantenida tan meticulosamente reflejaba una vida igualmente bien ordenada, que no toleraba interferencias y no deseaba cambios, y menos el cambio que podía separar al padre de su único hijo.

Ludwig van Beethoven el viejo fue bautizado el 5 de enero de 1712 en Malinas, Bélgica, y fue el tercer hijo de Miguel y María. A los cinco años se incorporó a la escuela de coristas de la iglesia de Saint Rombaut, y allí estuvo hasta 1725. Ese año comenzó a aprender el órgano y el arte de acompañar y ejecutar el bajo cifrado en el teclado; pronto comenzó a participar en los servicios de diferentes iglesias. En 1731 fue designado director del coro de la iglesia de Saint Pierre, en Lovaina, y hacia 1732 era como bajo en la catedral de Saint Lambert, de Lieja. En marzo del año siguiente —quizá por pedido de Clemente Augusto, arzobispo de Colonia, que según se cree lo conoció en Lieja—, viajó a Colonia y de ésta a Bonn, donde pasaría el resto de su vida, primero como bajo solista e integrando el coro (un cargo que retuvo hasta el último año), y después como Kapellmeister de la corte a cargo de la música de la capilla, la sala de conciertos, el teatro y la sala de baile de la corte, desde 1761 hasta su fallecimiento, el 24 de diciembre de 1773, como consecuencia de un ataque. Desde aproximadamente 1740 encontró tiempo para organizar un lucrativo negocio de vinos además de sus obligaciones en la corte, y de acuerdo con ciertos documentos contemporáneos también fue prestamista.

Sus actividades comerciales armonizaban con la tradición de la familia. Su padre, Miguel (1684-1749), comenzó a desempeñarse como aprendiz de panadero en 1700, y llegó a ser maestro panadero en 1707; más tarde, prosperó en el negocio de bienes raíces y después de 1720 se dedicó al comercio de encajes, cuadros y muebles. Hacia 1739 su situación había llegado a ser difícil y se difundió el rumor de que estaba quebrado, y por entonces comenzó a vender sus bienes; hacia 1741 en efecto quebró, y dejó impagas obligaciones por un valor aproximado de 10.000 florines (un monto equivalente a una pequeña fortuna actual). Él y la esposa decidieron reunirse con sus hijos, Ludwig y Cornelius, que vivían en Bonn, fuera de la jurisdicción de los

tribunales flamencos; allí vivieron pacíficamente hasta su muerte en 1749. Cornelius (1708-64), que llegó a Bonn alrededor de 1731-32, tenía el oficio de cerero y se convirtió en proveedor de velas de la corte del electorado. En 1734 casó con una viuda de la burguesía de Bonn, y desde 1736 su nombre aparece en la lista de los burgueses de Bonn. Después de la muerte de su primer esposa, en 1755, desposó a una parienta de aquélla, Anna Barbara Marx, gracias a una dispensa papal especial que consintió el matrimonio a pesar de los lazos de consanguinidad.

El 7 o el 17 de setiembre de 1733 Ludwig contrajo matrimonio con María Josefa Poll (o Pols; nada se sabe de sus antecedentes; nació alrededor de 1714), y tuvieron tres hijos, de los cuales sólo Johann sobrevivió. Nació en 1739 o 1740; se desconoce la fecha exacta porque no fue posible hallar el acta bautismal. Afírmase que María Josefa era alcohólica, y su condición llegó a ser tal que se la recluyó en un convento, donde permaneció hasta su muerte, el 30 de setiembre de 1775. Se desconoce la fecha de su internación en el convento. Las memorias de los Fischer describen al marido durante la boda de Theodor Fischer, el 24 de junio de 1761: «Durante la ceremonia las lágrimas brotaron de sus ojos, y cuando se le preguntó al respecto, contestó que estaba recordando su propio matrimonio y la ceremonia de su boda». Cabe presumir que también pensaba en su tragedia conyugal, y por lo tanto es posible que en 1761 su esposa ya se hubiese ausentado. El testimonio acerca de su alcoholismo proviene de los hijos de la familia Fischer, que probablemente conocieron el asunto por sus padres. Nada indica que alguno de los miembros de la familia Beethoven la visitara en el convento. Más tarde, el compositor nunca mencionó su existencia, aunque el fallecimiento de María Josefa sobrevino cuando él tenía casi cinco años. Tampoco hay indicios en el sentido de que el mayor de los Beethoven iniciara una relación con otra mujer después del alejamiento de su esposa; más bien permaneció solo con su hijo en la casa de los Fischer. La resistencia que después opuso al matrimonio de su hijo puede haber respondido en parte a su escaso deseo de reincorporar un elemento femenino discordante a su existencia de hombre solo completamente autónomo.

En la familia de María Magdalena la actitud hacia el matrimonio era igualmente desfavorable; la boda se celebró en Bonn y no en la ciudad natal de la novia, probablemente a causa de la oposición de su familia. El padre de María Magdalena (nacido el 14 de enero de 1702) había fallecido el 3 de agosto de 1759, cuando ella tenía sólo doce años. Su madre nació el 5 de noviembre de 1707, se casó el 14 de agosto de 1731 y tuvo seis hijos, de los cuales al parecer cuatro murieron en la infancia. La madre de María Magdalena se convirtió en el sostén de la familia después de 1759 y trabajó como cocinera en la corte. Hacia el año 1768 *Frau Keverich* sufrió un colapso psicológico, a lo cual quizá contribuyó el segundo matrimonio de su hija. Un documento oficial del 26 de marzo de 1768 informa que «a causa de un mal matrimonio de su hija única desaparecieron 300 táleros» y aunque un estudioso supone generosamente que ello fue consecuencia de la actitud de la madre que otorgó a su hija una dote sustancial, algunos observadores han llegado a la

conclusión de que «Johann van Beethoven alivió de todos sus ahorros a la suegra». A causa de su pobreza se le designó un tutor. El informe continúa diciendo: «Esta mujer se ha impuesto una vida de penitencia tan severa y desusada que es difícil entender cómo sobrevive, pues lleva una existencia tan extraña, consume muy poco alimento y de la peor calidad, y a veces yace casi toda la noche soportando el frío más cruel, el viento y la lluvia, frente a las iglesias, al aire libre». En efecto, no sobrevivió mucho tiempo: falleció en setiembre del mismo año.

No conocemos la reacción de María Magdalena ante la muerte de su madre y el papel que representó en ella la avaricia de su marido, pero podemos suponer razonablemente que éste fue uno de los primeros eslabones de la «cadena de pesares» que según ella explicó a Cäcilia Fischer era su condición conyugal. El asunto salió a luz en una conversación acerca de un pretendiente de Cäcilia y durante el diálogo *Frau* van Beethoven afirmó: «Si usted quiere aceptar un buen consejo, permanezca soltera y así vivirá la vida más tranquila, bella y grata. ¿Qué es el matrimonio? Una breve alegría y después una cadena de pesares. Y usted todavía es joven». *Frau* van Beethoven a menudo desarrolló este tema, y solía observar «cuán irreflexivamente muchas jóvenes se casan sin saber qué [pesares] les esperan». Conocía pocos matrimonios felices y aún menos mujeres felices: «Una debería llorar cuando llega al mundo una niña», solía decir.

Como hemos visto, su primer hijo con Johann, Ludwig María, fue bautizado el 2 de abril de 1769 y falleció seis días después. El hijo siguiente, Ludwig, fue bautizado el 17 de diciembre de 1770 y por lo tanto probablemente nació el 15 o el 16 de diciembre. Tuvo cinco hijos más, de los cuales sobrevivieron dos, Caspar Anton Carl, bautizado el 8 de abril de 1774, y Nikolaus Johann, bautizado el 2 de octubre de 1776. Anna María Franziska, bautizada el 23 de febrero de 1779, vivió pocos días; Franz Georg, bautizado el 17 de enero de 1781, sobrevivió hasta el 16 de agosto de 1783 y María Margaretha, bautizada el 5 de mayo de 1786, falleció el 26 de noviembre de 1787 a la edad de un año y medio.

Tenemos por lo tanto un esbozo de los comienzos de un matrimonio poco promisorio, que había soportado la oposición de los padres y que debía caracterizarse por el rigor de las circunstancias, el conflicto y la tragedia durante su duración relativamente breve y que al parecer fue lamentado por la esposa poco después de la ceremonia. La decepción de María Magdalena ante su propio matrimonio no puede atribuirse sencillamente al fallecimiento de su madre y su primer hijo ni a la pobreza. Tres de los cuatro primeros hijos sobrevivieron, y durante los primeros años del matrimonio la familia estuvo bajo la protección del mayor de los Ludwig, que ganaba un elevado sueldo con su cargo de Kapellmeister además de obtener un ingreso importante con su negocio de vinos, y que en definitiva no se mostró reacio cuando tuvo que ayudar a su hijo a formar una familia. Era evidente que el matrimonio no representaba la amenaza que él había previsto. Su existencia ordenada continuó como antes; la nuera reconoció su autoridad, e incluso de hecho lo exaltaba en su condición

de jefe patriarcal de la familia; la relación con el hijo no sufrió un cambio profundo, y además le dio un nieto que llevó su nombre y no el de su propio padre.

Tampoco puede afumarse que el marido de María Magdalena fuera incapaz de atender las necesidades de su nueva familia. En 1769 recibió un aumento de 25 florines agregado a su sueldo anual de 100 florines, y en virtud de un decreto del 3 de abril de 1762 recibió cincuenta florines más. Más aún, podía ganar algo enseñando. Como no hay signos de que fuese más que un músico competente durante los años de la década de 1770, podemos aceptar la afirmación de Gottfried Fischer en el sentido de que durante estos años Johann «cumplió puntualmente sus obligaciones; dictaba lecciones de teclado y canto a los hijos y las hijas de las embajadas inglesa, francesa e imperial, a los señores y las hijas de la nobleza local, y también a los miembros de las familias burguesas más estimadas; a menudo sus obligaciones superaban sus posibilidades...». Los alumnos simpatizaban tanto con él que recibía muchos favores y regalos de las familias. (Entre los regalos había partidas de vinos de buena calidad; Frimmel comenta secamente que incluso durante este período temprano, «cabe advertir que la conversación ya se refiere al vino».) También se le pedía a menudo que preparase a los jóvenes músicos para el servicio de la capilla. Por consiguiente, si durante los primeros años Johann falló no fue en su condición de proveedor de la familia.

Johann van Beethoven había recibido una educación elemental e ingresado en una clase preparatoria del Colegio de Jesuitas, donde no realizó progresos. A los doce años se incorporó como soprano a la capilla de la corte. Su padre le había enseñado a cantar y a ejecutar el clavecín, y además Johann aprendió a tocar bien el violín. Después que cambió la voz un decreto de 1756 aceptó su incorporación al coro del electorado, y allí permaneció hasta sus últimos años, cuando su «voz agria» y su notorio alcoholismo lo obligaron a retirarse. Había seguido fielmente la línea que el padre le fijara; y había permanecido bajo la protección de su padre —en el hogar y el coro— evidentemente sin resistencia, hasta que (en lo que sin duda fue un acto fundamental de desafío por tratarse de un joven tan bondadoso y sumiso) decidió casarse, en 1767.

En realidad, desde muchos años antes venía hablando del matrimonio. Él y Theodor Fischer, hijo del dueño de casa, eran íntimos amigos, y juntos tocaban la cítara y entonaban canciones, y alrededor de 1760 decidieron que había llegado el momento de fundar cada uno su propia familia, de «surcar el mar del amor». Theodor Fischer se casó en 1761, pero «Johann der Läufer» («Johann el corredor») como lo llamaba burlonamente el padre, partió con cierto retraso; pasarían seis años más antes que reuniese coraje suficiente. Cuando al fin llegó el momento encontró novia en una ciudad lejana e informó al padre de su compromiso cuando éste ya era un hecho consumado: «Cuando Johann van Beethoven presentó personalmente a su amada ante el padre», dice Fischer, «dijo que eso era lo que deseaba, y se mantuvo firme, y aseguró que no se dejaría apartar de la decisión de que ella fuese su esposa».

Thayer creía que el alcoholismo de Johann probablemente había sido heredado de la madre, y Gottfried Fischer lo atribuye ingenuamente al negocio de vinos organizado por el padre. Prod'homme arriesga la opinión de que el tenor de la corte comenzó a derivar «poco a poco» hacia la embriaguez, a medida que «disminuyeron los recursos de la familia, después de la muerte de su padre...»; Schiederman supone que la bruma alcohólica en que Johann pasó los últimos años se acentuó después de la muerte de María Magdalena.

Pero la etiología del alcoholismo tiene raíces más profundas. Como ha observado Edward Glover: «Todos los rasgos primarios del alcoholismo expresan esencialmente el intento del individuo de salir de un impasse».^[5] El alcohólico encuentra en la bebida alivio temporario a una situación de vida ingrata o a un conflicto psicológico insoportable. Podemos conjeturar que el impasse del cual Johann no podía salir era el conflicto determinado por la relación con su padre, una personalidad dominante que no toleraba oposición de su familia o sus músicos. Cuando no podía controlar mediante la persuasión no vacilaba en recurrir a la compulsión; como cierta vez no pudo imponer obediencia a los músicos, se dirigió al elector, que inmediatamente ordenó a los díscolos músicos de la corte que «obedecieran todas las órdenes impartidas por nuestro Kapellmeister», so pena de exoneración.^[6] El dominio que el padre ejercía sobre Johann es evidente: el mayor de los Ludwig había elegido la profesión de su hijo, le enseñó música, lo presentó al coro de la corte, consiguió lo designaran cantor de la corte, y fue simultáneamente su empleador, su protector y el único progenitor. La internación de la madre de Johann en un convento determinó que se acentuara el dominio ejercido por el padre, y quizá provocó una serie de sentimientos ambivalentes hacia él. Las memorias de los Fischer describen a un padre convencido de que el hijo jamás llegará a nada, y que difunde a los cuatro vientos esta opinión despectiva. La oposición del padre al casamiento de su hijo aparentemente reflejaba su creencia de que Johann —que entonces tenía veintisiete o veintiocho años— no podía desempeñar los papeles de esposo y padre, y menos aún elegir una esposa apropiada. Por lo tanto, parece que el matrimonio de Johann fue su única y aislada rebelión contra una relación caracterizada por el enérgico dominio de uno y la pasividad del otro.

Pero Johann no conseguiría mediante el matrimonio liberarse de la enérgica influencia de su padre. Es cierto que el Kapellmeister se mudó, pero a corta distancia del alojamiento que el joven matrimonio ocupaba en Bonngasse 515, y continuó siendo una fuerza dominante en el nuevo hogar de Johann. Johann había encontrado esposa, había fundado una familia, y cumplía sus deberes y obligaciones: hacía todo lo posible. Pero todavía no era suficiente. En realidad nada había cambiado. Para su padre continuaba siendo «Johann der Läufer», el Johann van Beethoven que «tenía un espíritu volátil»; el hombre que cuando su padre debía alejarse aprovechaba la ausencia para salir de Bonn y viajar a Colonia, Deutz, Andernach, Coblenza, Ehrenbreitstein, «y quién sabe a cuántos lugares más». «Continúa corriendo, continúa

corriendo» decía sarcásticamente el padre.

«Un día correrás hacia tu último destino».

La muerte del padre determinó que aflorasen los sentimientos hostiles de Johann. (Sin duda, no fue impulsado por la desesperada necesidad de dinero que empeñó el retrato del padre fallecido.) La mediocridad de su propia carrera sin duda demostró a Johann el abismo que se abría entre sus cualidades y las de su padre; pero la única reacción que manifestó ante la muerte de su progenitor, y de la cual se tienen pruebas, revela que pensaba de otro modo. A principios de enero de 1774, menos de dos semanas después de la muerte de su padre, Johann solicitó al elector un aumento de sueldo, y escribió:

Quiera vuestra Gracia Electoral saber que mi padre abandonó este mundo, donde tuvo el honor de servir a Su Gracia Electoral Clemente Augusto y a Vuestra Gracia Electoral y Señor Señor (sic) gloriosamente reinante durante 42 años, como Kapellmeister con gran honor, cargo que se me ha considerado capaz de ocupar, aunque de todos modos no me atrevería a ofrecer mi capacidad a Su Gracia Electoral...^[7]

La idea de que podía llegar a ser Kapellmeister fue sin duda el más grandioso de los pensamientos de Johann; y una meta que intentaría alcanzar una década después. Pero en general carecía de la energía necesaria para realizar sus fantasías. Los Fischer recordaban que a menudo se encaramaba en la ventana, y contemplaba la lluvia o hacía muecas a su compañero de copas, el pescadero Klein, que también gustaba reclinarse en el marco de la ventana, calle de por medio. Pasaba períodos cada vez más prolongados fuera de su casa, y muchas noches estaba en las tabernas o vagabundeaba por la ciudad con sus amigos, de modo que regresaba al hogar en medio de la noche o a primera hora de la mañana, un modo seguro de evitar las responsabilidades de la familia y el matrimonio y de traspasar a su esposa la dirección de la familia. En 1784, cuando el Rin desbordó e inundó muchos barrios de Bonn, no fue Johann sino su esposa quien demostró coraje y heroísmo, calmando a los residentes con palabras alentadoras y esperando hasta que otros fueron evacuados para huir hacia la Giergasse a través de los techos y descendiendo improvisadas escalas.

Durante un período ulterior se consideró a Johann una persona de mala reputación. Un informe oficial elevado al archiduque Maximilian Franz, inmediatamente después que llegó a Bonn, durante el verano de 1784, como sucesor del fallecido elector Max Friedrich, reflejaba la opinión general: «Johann Beethoven tiene una voz muy agria, ha pertenecido durante mucho tiempo al servicio, es muy pobre, muestra un comportamiento regular y está casado».^[8] Hasta 1784 se lo había tolerado a causa de la protección, primero de su padre y después del poderoso

ministro del electorado, el conde Kaspar Anton von Belderbusch. (Podemos suponer que la protección de Belderbusch implicó la transferencia originada en una cordial y antigua relación con su Kapellmeister de corte, que también era flamenco.) El conde fue padrino del tercer hijo de Johann, y visitaba a menudo las habitaciones de los Beethoven; era uno de los pocos miembros de la nobleza que lo hacía. Johann llegó a ser tan estrechamente identificado como protegido de Belderbusch que se ganó la malquerencia de los muchos enemigos del ministro. Un documento contemporáneo anónimo redactado por opositores de Belderbusch incluye a Johann van Beethoven en una lista de «eficaces sabuesos y espías que pueden obtenerse por poco precio», lo cual sugiere que Johann pudo haber sido agente o informante de Belderbusch.

La muerte del ministro en 1784, pocos meses después del fallecimiento del elector Max Friedrich, dejó a Johann van Beethoven sin protector en la corte y sin amigos influyentes en el nuevo electorado. Sus dificultades se agravaron a fines de 1785 y principios de 1786, porque intentó estafar a los herederos de Belderbusch mediante pretensiones falsas sobre la herencia. En una petición dirigida al elector afirmó que había entregado muchos regalos valiosos al conde y a su amante, la abadesa de Vilich, a cambio de la presunta promesa de que se lo designaría Kapellmeister. Exigió que los herederos de Belderbusch devolviesen los regalos, enumerados bajo una firma falsificada. Aunque no se lo sometió a proceso legal cuando el plan fracasó su situación en la corte y en Bonn llegó al punto más bajo, y quizás apresuró el curso descendente de su desintegración. Un informe acerca de una petición del joven Ludwig van Beethoven, el 15 de febrero de 1784, en la cual solicita la designación formal como ayudante del organista de la corte, con un aumento de la remuneración, afirma sin rodeos que su padre ya no estaba en condiciones de sostener a la familia. Después, Johann fue tolerado en las nóminas del electorado como acto de caridad, y llegó a ser una figura más o menos cómica. El 1.º de enero de 1793 el elector escribió al mariscal de la corte von Schall que «los ingresos del impuesto sobre los licores han sufrido una pérdida» a causa de la muerte reciente de Johann van Beethoven.^[9]

En el hogar, María Magdalena se quejaba a menudo de las deudas que su marido contraía a causa del consumo de bebidas, y con frecuencia lamentaba que tan a menudo la dejara sola en la casa. Pero parece evidente que tanto ella como Johann aceptaban de buena gana que la mujer administrase los asuntos de la familia. Es lo que sugiere un episodio de los primeros años de la vida conyugal:

Cuando él recibía su sueldo mensual o el dinero pagado por los alumnos, al regresar a su casa hacía una broma: arrojaba el dinero a los pies de su esposa y decía: «Ahora, mujer, arréglate con eso». Entonces, ella le entregaba una botella de vino y decía: «No podemos permitir que los hombres regresen a casa con las manos vacías». Él agregaba: «¡Sí, las manos vacías!» Y ella respondía: «¡Sí, pero yo sé que prefieres una copa llena a una

vacía!» «Sí, sí, la mujer tiene razón, siempre tiene razón».

Durante los años siguientes nada cambió esencialmente. Johann se paseaba por el vecindario bebiendo vino de un frasco. Cierta vez *Frau* van Beethoven lo llamó desde la ventana, y él contestó: «Hace tanto calor que siento mucha sed». Ella dijo: «Es cierto, pero a menudo tienes sed sin que soportemos el calor del verano», a lo cual él replicó amablemente: «Tienes razón, estoy contigo. Gracias, pronto será la hora de comer, no te preocupes, iré enseguida».

Parece que María Magdalena asumió el papel de la esposa dolorida, sufriente y virtuosa de un borracho inepto, y que lo representó en gran estilo. Cäcilia Fischer no recuerda haberla visto reír jamás («Siempre se mostraba seria»), y la viuda Karth la describió como «una mujer discreta y doliente».^[10] Decíase que era «una mujer sagaz [que] podía conversar y replicar con eficacia, cortés y modestamente a los encumbrados y a los humildes, y por eso gozaba de mucha simpatía y considerable respeto». Al parecer no era una mujer retraída pues afirmase que a veces demostraba «un temperamento vivaz y discutidor», y Gottfried Fischer observó que «ella sabía cómo dar y recibir de un modo que es propio de todas las personas de pensamiento honesto». Cäcilia también recordaba que la madre de Beethoven a menudo hablaba de sus viajes y de los «peligros que había afrontado», y esos comentarios, unidos a sus advertencias acerca del matrimonio pueden indicar un carácter temeroso e imaginativo, quizá bastante parecido al que hallaremos en el Testamento de Heiligenstadt redactado por Beethoven, su carta a la Bienamada Inmortal y otros pasajes de su correspondencia y sus diarios. Podemos suponer con bastante certeza que María Magdalena inculcó en sus hijos, y sobre todo en el mayor, muchos de los pensamientos que transmitió a Cäcilia Fischer. Más aún, los Fischer afirman que Beethoven estaba presente cuando su madre advertía a Cäcilia contra el matrimonio, lo cual, si es cierto, puede explicar por qué hallamos un eco casi literal de esos sentimientos en una reseña de Fanny Giannatasio acerca de las opiniones que Beethoven tenía en 1817 en relación con el mismo asunto.

Cuando llegaba el cumpleaños de María Magdalena la familia olvidaba momentáneamente sus preocupaciones y conflictos. Cäcilia Fischer describe la escena:

Todos los años se celebraba con adecuada solemnidad la fiesta de Santa María Magdalena (su cumpleaños y onomástico). Se traían del Tucksaal los atriles de música y se los disponía en dos salas que daban a la calle, y en la habitación en que estaba el retrato del abuelo Ludwig se armaba un dosel, adornado con flores, hojas y laureles. La víspera del día, se inducía a Madame van Beethoven a acostarse. Hacia las diez todo estaba pronto. El sonido de los instrumentos afinados quebraba el silencio. Despertaban a

Madame van Beethoven, le pedían que se vistiese, y después la llevaban a una silla bellamente tapizada, bajo el dosel. El sonido de la música despertaba a los vecinos, e incluso los más adormilados pronto se dejaban llevar por la contagiosa alegría. Una vez concluida la música se ponía la mesa y después de comer y beber, el alegre grupo comenzaba a danzar (pero todos descalzos, para disminuir el ruido), y así tocaban a su fin las festividades.

No se mostraba el mismo respeto ni se honraba así al padre de la familia, pues su papel era representar a Dionisio cordial e ineficaz, heredero de la debilidad de la carne, marco de la doliente transcendencia de las tribulaciones de la vida protagonizada por María Magdalena.

Hay pruebas abundantes del efecto fundamental que ejercieron en la vida temprana de Beethoven las tensiones y los conflictos de su constelación de familia. En un hogar en el cual el modelo de rol que es natural para el hijo —es decir, el padre— había sido derribado de su pedestal, la exaltación del abuelo asumió proporciones heroicas, y este hecho influyó profundamente en la actitud de Johann hacia su hijo mayor, y ello a su vez originó muchas consecuencias en el desarrollo del hijo.

La admiración de Beethoven por su abuelo rozó el culto que se dispensa al héroe, y el consiguiente deseo de emular al Kapellmeister lo acompañó la vida entera. En 1801 escribió desde Viena a Wegeler, que estaba en Bonn, para pedirle que le enviase «por la diligencia, cuanto antes», un objeto: el retrato de su abuelo, pintado por Radoux, que conservó hasta su propia muerte. Schlösser, que visitó a Beethoven en 1823, recordó después que el retrato ocupaba un lugar destacado en las habitaciones de Beethoven, y comentó la «reverencia infantil» del músico hacia el mayor de los Ludwig.^[1] Wegeler es quizás el mejor testigo de las manifestaciones más tempranas de esta reverencia: «El pequeño Ludwig se aferraba con sumo ardor al abuelo que, según nos han dicho, era al mismo tiempo su padrino; a pesar de la tierna edad de Beethoven cuando perdió al abuelo, recordaba vívidamente las primeras impresiones. Se mostraba muy dispuesto a hablar de él a sus amigos de la infancia, y su piadosa y tierna madre —a quien amaba más que a su cruel padre— tenía que relatarle muchos detalles acerca del abuelo». En 1816 Fanny Giannatasio escribió en su diario que Beethoven a menudo se refería entusiastamente al abuelo, y explicaba «que había sido un hombre sincero y agradable». La identificación psicológica fue tan intensa que el 1.º de agosto de 1824 Beethoven escribió a su abogado, Johann Baptist Bach: «Creo que uno de estos días puedo sufrir un ataque, como mi meritorio abuelo, a quien me parezco».

Era muy natural que Beethoven intentase emular al Kapellmeister, que había sido la fuerza más enérgica en la vida musical de Bonn. (Como veremos, Beethoven aspiró la vida entera a ser también él Kapellmeister.) Sin embargo, vale la pena observar que la intensa identificación psicológica con un abuelo bien puede reflejar el rechazo del padre; el niño puede reconciliarse con una imagen insatisfactoria de su padre idealizando al abuelo varón. Como hemos visto, en el caso de Beethoven, la muerte del Kapellmeister no determinó que Johann alcanzara una posición importante en el hogar; por lo contrario, María Magdalena recordaba el talento la posición y el poder de su suegro, y esta descripción contrastaba dolorosamente con la irremediable mediocridad de su marido. El resentimiento de Johann contra su padre ya tenía raíces profundas; ahora, parecía que la esposa trataba de plasmar al hijo según la imagen del abuelo, un intento que Johann naturalmente debía resistir.

La disputa comenzó cuando Beethoven alcanzó la edad en la cual podía comenzar

a recibir lecciones de música, es decir alrededor de los cuatro o cinco años. Johann utilizó la ocasión como medio de afirmar su supremacía en la familia, más que como una oportunidad para instruir a un niño maravillosamente dotado en el arte de tocar el clavecín y el violín. Dirigió brutal y caprichosamente la educación musical de su hijo. Hay testimonios inequívocos acerca de esta actitud. El burgomaestre principal Windeck vio «al pequeño Louis van Beethoven en la casa, de pie frente al clavecín, llorando».^[2] Cäcilia Fischer recuerda que era «un niño menudo, de pie sobre un pequeño taburete, frente al clavecín, al que la implacable severidad de su padre lo había condenado tan temprano». Fétis entrevistó a un compañero de infancia de Beethoven, que dijo que «el padre de Beethoven apeló a la violencia cuando llegó el momento de que el niño comenzara sus estudios musicales, y... pocos eran los días en que no se lo castigaba para obligarlo a ponerse al piano». Wegeler presenció «lo mismo»; escribió que durante sus visitas a una casa vecina «los gestos y los sufrimientos de Louis eran visibles».^[3] El padre era no sólo riguroso sino cruel. «Lo trataba con dureza...». escribió el consejero de corte Krupp a Simrock, «y a veces lo encerraba en el sótano».^[4] Después de varios años Johann llegó a la conclusión de que sus propios conocimientos eran insuficientes para acometer la tarea de impartir educación musical a Ludwig, y obtuvo la ayuda de un actor y músico excéntrico, Tobías Pfeiffer, que había llegado a Bonn durante el verano de 1779 con la compañía teatral de Grossman y Helmuth. Pfeiffer y Johann pronto se convirtieron en compañeros de copas; Pfeiffer fue invitado a alojarse en el piso de los Beethoven; y en vista de la intimidad que compartían, sin duda pareció muy natural a Johann que él también compartiese las obligaciones pedagógicas con Pfeiffer, un hombre que entonces tenía veintiocho años, hasta la partida del visitante, durante la primavera siguiente. Mäurer, violoncelista en Bonn por esa época, relata el caso: «...A menudo Pfeiffer, que había estado bebiendo con el padre de Beethoven en una taberna hasta las once o las doce, regresaba al hogar con su amigo y allí [encontraban] a Louis... durmiendo en su cama. El padre lo despertaba rudamente, el niño trataba de entender y llorando se acercaba al piano, donde permanecía, en compañía de Pfeiffer, hasta la mañana».

Johann no trató de destruir la capacidad creadora de su hijo; en realidad veía en el talento de Beethoven un medio de autoglorificación. Las reseñas acerca de la alegría que experimentaba ante los éxitos pianísticos de su hijo indican que trataba de exaltar su propio mérito, puesto que había producido un hijo así. Invitaba a los amantes de la música de Bonn y la corte a oír las ejecuciones del niño en su casa (a menudo cobraba la entrada) y en 1778 lo presentó en un concierto en Colonia. Que no se presentara en otros conciertos públicos puede ser un indicio en el sentido de que Beethoven no era entonces un prodigio de primera fila. Lo cual no podía sorprender, en vista de las limitaciones de Johann como músico y pedagogo. Pero parece posible que el propósito de Johann fuese educar a su hijo en la condición de competente músico de la corte, al mismo tiempo que limitaba su desarrollo, con el fin de evitar

que Beethoven lo sobrepasara, es decir que se elevase al nivel del propio padre de Johann. Pues el pequeño y talentoso Ludwig quizá representaba para Johann un ingrato recordatorio de la persona del Kapellmeister. Tal vez supervisaba la instrucción musical de su hijo de un modo calculado para impedir que esa identificación fructificase. (Al mismo tiempo, es posible que de ese modo reviviese sus propias experiencias infantiles, y asumiera el papel que su propio padre había asumido frente a él.) Quizás ésta es la razón por la cual su pedagogía adoptó una forma desusada: los primeros pasos de Beethoven hacia la expresión de su propio genio se manifestaron en ciertas fantasías libres, con el violín y el clavecín, en improvisaciones prontamente acalladas por el padre: «Cierta vez que estaba tocando sin partitura, entró el padre y dijo:

“¿Qué basura es ésa que estás ejecutando ahora? Sabes que no soporto eso; toca de acuerdo con las notas; de lo contrario, tu manipulación no servirá de mucho”».

Este no fue un incidente aislado. «Cuando Johann van Beethoven recibía visitantes y Ludwig entraba en la habitación, solía acercarse al piano y tocar acordes con la mano derecha. Aquí el padre decía: “¿De nuevo esos juguetes? Vete o te arranco las orejas”». Otra vez de nuevo estaba tocando de acuerdo con su propia invención, sin notas. «El padre dijo: “¿No oíste lo que te dije?”. Volvió a tocar, y dijo a su padre: “Mira, ¿no es hermoso?”. A lo cual el padre contestó: “Esa es otra de tus invenciones. Todavía no debes hacer esto... No permitiré que lo hagas ahora, aún no estás preparado”».

Cabe preguntarse cuándo habría llegado Johann a la conclusión de que su hijo estaba preparado. El dominio del arte de la improvisación era la consagración del virtuoso y el compositor del siglo XVIII. A los seis años el hijo de Leopold Mozart «asombraba profundamente» con su capacidad para «improvisar horas enteras sobre la base de sus propias ideas, unas veces melódicas y otras armónicas, ofreciendo las mejores creaciones de acuerdo con el gusto actual». También en Beethoven se manifestó el talento para la improvisación durante su primera década de vida; pero su padre se opuso inequívocamente a los intentos de su hijo de desviarse del estrecho camino que se le había fijado.

Hubiera sido natural que un niño, confundido y desesperado ante una relación tan irregular con su padre, se volviese hacia su madre en busca de paz y amor. Sin embargo, nadie ha dicho que María Magdalena protestase contra el trato que su marido dispensaba al hijo mayor.^[5] (Podemos suponer que Johann insistía en que sus métodos duros no eran más que buena pedagogía.) Además, hay indicios en el sentido de que «la atención que ella dispensaba a su hijo era insuficiente para compensar las consecuencias negativas de los actos de su marido. Thayer descubrió comentarios de contemporáneos en el sentido de que «la atención dispensada por la madre a la apariencia no era siempre la mejor». Gottfried Fischer observó que los «niños Beethoven no se criaron entre algodones; a menudo se los dejaba a cargo de las doncellas». Y Cäcilie Fischer confirmó que Beethoven aparecía a menudo «sucio y

descuidado». La única anécdota de la niñez de Beethoven que refleja el amor de la madre hacia el hijo se remonta al viaje de 1781-82 a Rotterdam. María Magdalena contó a *Frau* Karth que cuando soportaron un golpe de frío en el camino ella «había tenido que mantener los pies del niño en su propio regazo para impedir que se le helaran». Como veremos en un capítulo ulterior, las dificultades que afrontó Beethoven para establecer una relación amorosa con una mujer, así como sus tendencias a la misoginia, quizá se originaron en la relación insatisfactoria con la madre.

Años después, Beethoven rodeó con un velo de silencio su primera década de vida. Schindler escribió: «En general, Beethoven no hablaba de los primeros años de su niñez, y cuando lo hacía parecía confundido e inseguro». Al mismo tiempo, se defendía de sus recuerdos del trauma infantil con insistentes expresiones de amor y respeto a su madre, y evitando la formulación de observaciones despectivas acerca de su padre. Todos los que conocieron a Beethoven coinciden en que recordaba a su madre «con afecto filial y ferviente gratitud», y en que siempre aludía a ella «con amor y sentimiento, y a menudo decía que era una mujer honesta y de buen corazón». La primera carta de Beethoven que ha llegado a nuestras manos, fechada el 15 de setiembre de 1787 y dirigida a un conocido de Augsburgo, ciertamente expresa profundos sentimientos de amor a su madre, que había fallecido el 17 de julio. «Fue para mí una madre buena y tierna, e incluso mi mejor amiga. ¡Ah, quién era más feliz que yo cuando aún podía pronunciar el dulce nombre de mi madre, y ella me oía y contestaba; ¿a quién dirigirme ahora? ¿A las torpes imitaciones de su persona que son el fruto de mi imaginación?». [6]

Con respecto a su padre, ya a fines de la década de 1780 se manifiesta la cólera de Beethoven contra Johann. Pero aunque el material disponible acerca de la relación de Beethoven con su padre es muy escaso, nos permite señalar la presencia de una profunda veta de ternura en la actitud del hijo. Encabezados por Beethoven, los tres hijos de Johann salían a buscar al padre borracho y «convencían a su papá de que volviese tranquilamente a casa con ellos; y Stephen von Breuning vio a Beethoven interceder «desesperadamente» ante la policía para impedir el arresto de su padre. Ries decía que «Beethoven hablaba rara vez y con renuencia» de su padre, «pero si un tercero pronunciaba una palabra dura, Beethoven se irritaba». Y aunque se quejaba de las fallas de su educación musical temprana, Beethoven jamás criticó directamente a su padre. Thayer observó la escasez de referencias de Beethoven a su padre: «La única referencia a su... padre formulada por Beethoven en todos los manuscritos [1] examinados... fuera de un par de documentos oficiales, es una observación de puño y letra de Beethoven en una copia inconclusa de una cantata de Emanuel Bach...: “Escrito por mi querido padre”». [7] Infortunadamente para Beethoven el profundo amor que profesaba a sus padres al parecer evocó en ellos, como contrapartida, escasas expresiones de amor.

Tenemos, entonces, un esquema de circunstancias, actos y actitudes de la familia

que muy bien pueden haber conducido a la desilusión y la desesperación permanentes. Que pudiera soportar estas tensiones es la prueba de la fuerza y la tenacidad del carácter de Beethoven. Incluso así, todos sus contemporáneos percibieron claramente los efectos de esta situación. Perdida al parecer la esperanza de establecer relaciones cálidas y afectuosas, Beethoven tendió a apartarse de la frecuentación de sus semejantes y sus amigos, así como de sus padres. Gottfried Fischer afirma que «las horas más felices [de Beethoven] eran aquellas en que se veía libre de la compañía de sus padres, lo cual sucedía rara vez, cuando la familia entera no estaba y él se encontraba completamente solo». «Siempre se mostró tímido, y hablaba en monosílabos», escribió W. C. Müller, «porque le interesaba poco comunicarse con otros». Mäurer también observó los signos iniciales de retraimiento en Beethoven, que «se mostraba indiferente a los elogios, retraído, y estudiaba mejor cuando estaba solo, cuando su padre no se encontraba en la casa». Resumiendo sus investigaciones entre los condiscípulos de Beethoven, Thayer escribió: «De todos los que fueron sus condiscípulos y que después lo recordaron, ni uno solo lo evoca como compañero de juegos, ninguno relata anécdotas en las que él aparezca participando en los juegos, o retoce en las colinas, o protagonice aventuras en el Rin y sus orillas».^[8]

Por supuesto, incluso el niño más retraído tiene sus momentos de alegría: conocemos unos pocos y patéticos relatos en los cuales el pequeño Beethoven aparece robando los huevos de *Frau* Fischer y la gallina de un vecino, o reaccionando entusiasmado cuando juega al caballito con sus primos. Pero esencialmente fue un niño solitario y retraído. Mäurer lo describe tal como era en 1780: «Fuera de la música, nada sabía de la vida social; de modo que se mostraba mal dispuesto hacia otras personas, no sabía relacionarse con ellas y se encerraba en sí mismo. Por eso se lo consideraba un misántropo». Sus condiscípulos recuerdan que era un niño aislado y descuidado. El consejero electoral Würzer, que asistía a la escuela pública (el Tirocinium de Bonn) con Beethoven durante los años de la década de 1770, escribió en sus memorias este áspero comentario: «Parece que su madre ya había muerto, porque Luis V. B. se caracterizaba por la suciedad y la negligencia, etc»...^[9] Es posible que la suciedad y el descuido de Beethoven fuesen un silencioso pedido de auxilio, la expresión de una angustia que no atinaba a expresar con palabras.

Otro signo de angustia fue su imposibilidad de progresar en la escuela (sobre todo llama la atención su permanente incapacidad para aprender aritmética, salvo las operaciones de suma.) Funck, también condiscípulo de Beethoven en el Tirocinium, escribió derechamente: «Lo que sorprende en Louis, y puedo atestiguarlo, es que no aprendió absolutamente nada en la escuela».^[10] Los Fischer recuerdan que Johann decía que Beethoven «no estaba aprendiendo mucho en la escuela». Y Würzer se maravillaba porque «no se veía en él ningún signo de esa chispa de genio que después resplandeció con tanto brillo».^[11]

Ahora bien, afirmase que el niño genial o potencialmente genial es un niño solitario, porque «es un niño que percibe su propia diferencia [y] por lo tanto se

siente aislado e inferior». Durante la segunda década de su vida, fortalecido por la conciencia cada vez más firme de su fuerza creadora, y con la ayuda de sus maestros y protectores, Beethoven abandonó su aislamiento. Pero durante la década de 1770, cuando estaban en juego su propia capacidad creadora y su supervivencia emocional, parece que tendió a apoyarse en la fantasía. Cäcilia Fischer recuerda que veía a Beethoven «apoyado en la ventana, la cabeza sostenida por ambas manos, los ojos fijos en un punto». Y él decía: «Estaba absorto en un hermoso y profundo pensamiento. No podía tolerar la idea de que me molestasen». En el desván de la casa de los Fischer en la Bongasse había dos telescopios, y con uno de ellos podía verse a más de treinta kilómetros de distancia. Beethoven se encerraba complacido en el desván y apuntaba el telescopio hacia el Rin y las Siete Montañas.

Pero el centro de las fantasías de Beethoven era su música, que ocupaba prácticamente todas sus horas de vigilia. La escuela y la amistad importaban poco comparadas con las satisfacciones y el sentido de realización que extraía de la ejecución. El propio Beethoven dijo a su alumno Carl Czerny que solía tocar «prodigiosamente», generalmente hasta bien pasada la medianoche, perfeccionando la técnica que habría de distinguirlo como uno de los principales virtuosos contemporáneos del teclado, probando y desarrollando su capacidad de improvisación, expresando en la soledad su desbordante imaginación musical, explorando corrientes creadoras que sin duda conmovieron a su descubridor tan profundamente como a sus oyentes años después. Ansiaba aprender, y buscaba el saber fuera de su hogar. El organista de corte Gilles van den Eeden (circa 1710-82) le enseñó durante un breve período (quizá también composición) a fines de la década de 1770; de acuerdo con la tradición, recibió lecciones de órgano del franciscano Willibald Koch y de Zenser, organista de la Münsterkirche. Afírmase que van den Eeden envió al niño a tocar el órgano en la misa mayor, y cierto padre Hanzmann dispuso que Beethoven ejecutase en la misa matutina de las seis, en el claustro de los franciscanos menores. Tampoco puede afirmarse que sus intereses musicales se limitasen al teclado: recibió lecciones de violín de su pariente Franz Rovantini y después de Franz Ries; más tarde estudió el corno con Nikolaus Simrock.

Con la ayuda de su música, Beethoven se envolvió en un manto protector formado por sus propios sueños de vigilia. Freud escribe que «los deseos insatisfechos son el impulso que promueve las fantasías; cada fantasía implica la satisfacción de un deseo y mejora una realidad insatisfactoria». Y la realidad de Beethoven palidecía comparada con su mundo ideal. Cuando Cäcilia Fischer le reprochaba: «De nuevo estás muy sucio... deberías mantener la limpieza de tu persona», él replicaba: «Qué importa... cuando me convierta en Dios nadie prestará atención a eso». Parece que estamos ante una capacidad de fantaseo que exhibe dimensiones considerables y desusadas.

En circunstancias comunes, sería imposible delinear la topografía de esta vida de la fantasía. Sin embargo, Beethoven nos suministró varias pistas acerca de su psiquis

en el engaño relacionado con la fecha de su nacimiento, y en su negativa a refutar las versiones acerca de su parentesco real. Quizás ahora estamos en condiciones de realizar varias interpretaciones muy provisionales de estas cuestiones.

En la fantasía que Freud y Otto Rank denominaron la «novela de la familia» el niño reemplaza a uno de sus padres o a ambos con subrayados de más alta jerarquía: héroes, celebridades, reyes o nobles.^[12] Freud observó que esta fantasía, que es universal en el mito, la religión, el cuento de hadas y la ficción imaginativa, estaba muy difundida en los ensueños de la gente común, y aparecía con formas más intensas y duraderas en los individuos que poseían capacidad creadora y talento. En general, se trata de una fantasía que nace durante la niñez y la adolescencia, y después se hunde en la amnesia, de la cual puede rescatársela sólo mediante el psicoanálisis. Con Beethoven en todo caso cobró más fuerza y tenacidad a medida que él avanzaba hacia la madurez. Pero sus raíces estaban en las condiciones de su propia niñez.

En la novela de familia de Beethoven, como en muchos otros casos, se reemplaza con un sustituto encumbrado sólo al padre y se conserva a la madre. Ello es así por varias razones, pero principalmente porque en general es fácil determinar la identidad de la madre, y en cambio, como escribió Bachofen, «el padre como procreador ofrece un aspecto del todo diferente. Como no mantiene una relación visible con el niño, jamás, y ni siquiera en la relación conyugal, puede eliminar del todo cierto carácter ficticio». *Pater semper incertus est*. O, para decirlo con las palabras de Telémaco a Atenea, subrayadas por Beethoven en su ejemplar de La Odisea y transcritas en otra ocasión:

*Mi madre dijo que él es mi padre;
por mi parte no lo sé,
pues un hombre no sabe quién lo procreó.*^[13]

De ahí que la fantasía de la novela de familia pueda ser inculcada fácilmente en un niño por su propia madre, y sobre todo por la que se siente insatisfecha en el matrimonio, la que rebaja al marido ante los ojos del niño, y siente que ella merecía un compañero más meritorio. Las frecuentes y justificadas quejas de María Magdalena acerca del alcoholismo y la ineficacia de Johann bien pueden haber originado un efecto inesperado en su hijo: Más aún, (quizá sin malicia, pues el pesar era su *métier*), cada vez que ella elogiaba las cualidades y las realizaciones de su suegro, por contraste estaba criticando a Johann y desnudando sus fallas como padre y marido. Es posible que en determinado momento su hijo haya llegado a pensar: «Otro hombre fue (o debió ser) mi padre», de modo que en definitiva Johann se vio reemplazado como padre en el mundo íntimo de Beethoven. Pues la negación de que Johann van Beethoven fuese su auténtico padre es el «hecho» central de la novela de

familia de Beethoven.

Las ramificaciones de la novela de familia son muy enmarañadas, y no es posible agotar sus posibles significados. Se asesina y exalta simultáneamente al padre; se retiene a la madre, elevada a la jerarquía de amante del rey, pero degradada simultáneamente por su infidelidad. Es posible que se elimine al padre con el fin de que el niño tenga acceso a la madre; puede convertirse a los hermanos en hijos ilegítimos para calmar los impulsos incestuosos. La novela de familia permite adueñarse imaginariamente del poder del progenitor, una actitud que encontraremos más de una vez en la vida ulterior de Beethoven. Las consecuencias parricidas se manifiestan: la novela de familia neutraliza el poder del padre instalando en su lugar una figura más poderosa. Al mismo tiempo, alivia la culpa provocada por la muerte del padre. («El hombre cuya muerte yo he deseado no era mi padre; el muerto era un extraño».) En cierto sentido, Beethoven había dividido a su padre en imágenes reales e ilusorias, reprimiendo el conocimiento demasiado doloroso del padre como un hombre disipado, un músico de segunda clase, un individuo grosero, probable informante y agente policial, un borracho, un proveedor ineficaz, y un extorsionista incorregible, y reviviéndolo como una figura noble o real. En los recesos de la mente de Beethoven su padre auténtico rivalizaba por la supremacía con el padre deseado e ideal.

Beethoven se vio obligado a soportar una carga múltiple, consistente no sólo en las formas de rechazo del padre determinadas por las actitudes de su madre y los actos de su padre, sino también en un esquema de sentimientos negativos hacia su madre, que lo apartaba de su padre y lo obligaba a participar en la caída de Johann. Pero no podía identificarse con el padre, porque eso lo habría obligado, no sólo a rechazar el ejemplo del abuelo y los preceptos de la madre, sino a reprimir su propio genio. (Otto Rank escribió: «El profeta parece sentir cierta necesidad de negar a sus padres».) A medida que crecía, Beethoven seguramente caviló acerca de la disparidad entre sus propios dones creadores y la mediocridad de su padre. Quizá por eso subrayó un pasaje significativo de La Odisea:

*Pocos hijos son como
sus padres; la mayoría son peores y muy pocos
superan a los padres.*

El genio creador tropieza con dificultades para reconciliar sus dones con su linaje. Está imbuido del sentido de su «superioridad» sobre otros, e incluso sobre aquellos que le dieron la vida. Esa actitud puede conducirlo a una autosuficiencia narcisista, al sentimiento de creación omnipotente de sí mismo; o puede determinar fantasías en el sentido de que fue engendrado por padres más apropiados: nobles, reales, incluso divinos. La fantasía de la ascendencia real satisfizo la pasión de grandeza de Beethoven, su ansia de exaltación.

Consideremos el más sencillo, el más conmovedor, y según creo el más profundo nivel de la novela de familia de Beethoven: la fantasía de que era un hijo ilegítimo. La novela de familia de Beethoven se vio alimentada por el engaño acerca de la fecha de nacimiento y quizá se originó allí. También ésa era una fantasía de ilegitimidad. Recordemos la confusión acerca del año de nacimiento, y sobre todo la difundida creencia de que había nacido en diciembre de 1771. La dificultad de Beethoven era ésta: si él había nacido en diciembre de 1771, considerada la fecha más temprana, el certificado que documentaba el bautismo de cierto Ludwig van Beethoven el 17 de diciembre de 1770 debía pertenecer, como de hecho él insistía era el caso, a su hermano mayor Ludwig María. Y si era así, el «verdadero» certificado de bautismo de Beethoven había desaparecido de los archivos. No pudieron hallarlo Beethoven ni ninguno de sus amigos —Wegeler, Ries, Müller— todos los cuales obtuvieron copias del certificado «erróneo». Por consiguiente, su propio certificado de bautismo —la prueba de su nacimiento y de su linaje— nunca existió, o había sido escondida o destruida. ¿Cuál (pensaba Beethoven) podía ser la razón de esta misteriosa supresión de los hechos de su nacimiento?

A partir de esta cuestión, se originaban otros problemas fundamentales y en apariencia se concentraban en el misterio de su verdadera edad, pero de hecho y más profundamente se centraban en el secreto impenetrable: «¿Quién es mi verdadero padre?» El texto de lo que fue quizá la primera canción de Beethoven «An einen Säugling» [A un infante], WoO 108 [WoO es abreviación de «work without opus number» (obras sin número de opus) de acuerdo con la serie numérica de dichas obras en el catálogo de las composiciones completas de Beethoven, por Kinsky y Halm] compuesta cuando él tenía apenas doce años, nos aporta la esperanza de una respuesta:

Aún no sabes de quién eres hijo. No sabes quién prepara los lienzos que te envuelven, quién te calienta y te suministra leche. De todos modos, creces en paz. En pocos años más, aprenderás a distinguir a tu madre entre todos aquellos que se ocuparon de ti. Sea como fuere, hay un proveedor oculto que a todos nos atiende —démosle nuestras gracias con alimentos y bebida. Mi oscura inteligencia aún no lo comprende, pero después que pasen los años, si me muestro piadoso y creo, incluso él se revelará.

Desde aquí hay un corto trecho hasta la fantasía de la novela de familia.

Sin embargo, la fantasía puede arraigar profundamente sólo cuando el niño se siente descuidado, maltratado, sin amor (o imagina que ésa es la situación). Las circunstancias de familia de su niñez, trágicas y rara vez mitigadas, situaban la «edad de oro» personal de Beethoven, no en su primera infancia, sino en el período que precedió a su nacimiento, inmediatamente después del matrimonio de sus padres, celebrado en 1767 y hasta la muerte del primer hijo, Ludwig María. «¿Qué es el

matrimonio?» preguntaba a su madre, y Beethoven la oía: «Un poco de alegría y después una sucesión de pesares». Envuelto en la tristeza, hundido en el aislamiento y la ensoñación, es posible que Ludwig van Beethoven haya sentido íntimamente que el primer eslabón de esa cadena de pesares se forjó en el momento de su propia concepción y su nacimiento. Volvía los ojos angustiados hacia un Edén al que no podía llegar, excepto compartiendo la identidad de su hermano mayor más favorecido.

En definitiva, la novela de familia de Beethoven implicaba su creencia de que él era el «falso» hijo, que nunca podría ocupar el lugar del hermano muerto. Su fantasía de ennoblecimiento fue no sólo la afirmación de una nobleza deseada, o el rechazo engañoso de sus humildes padres, sino sobre todo la admisión de un patético anhelo de haber sido el primogénito, llorado pero no olvidado por sus padres. Por lo tanto, todas sus fantasías pueden tener una fuente única y transparente: pueden ser la expresión, la negación y la trascendencia simbólica del sentimiento de que no se lo amaba ni deseaba. Son la rectificación de una presunta ilegitimidad. Son el clamor, profundamente sentido —y sin respuesta— de un niño que ansía el amor de sus padres

LA SEGUNDA DÉCADA DE BEETHOVEN

Al comienzo de su segunda década de vida empezó a consolidarse la carrera de Beethoven como músico. Aunque no sería un prodigio como Mozart, cuando tenía edad bastante temprana se advirtió que sería un profesional joven capaz. Su nueva condición lo enorgullecía mucho. Los Fischer lo describen cuando «comenzó a mostrarse como compositor y... organista, y como símbolo de su rango portaba espada al costado izquierdo siempre que se dirigía a la galería de la capilla de la corte, con su padre». Ya no se lo veía descuidado ni mal vestido, y usaba el atuendo de gala de músico de la corte: «levita verde mar, briches verdes hasta la rodilla con hebillas, medias de seda blanca o negra, zapatos con moños de lazo negro, chaleco bordado con bolsillos, y recamado con hilos de oro, los cabellos ensortijados y unidos en una coleta, el sombrero bajo el brazo izquierdo, la espada al costado izquierdo con cinturón de plata».

Beethoven ahora se había iniciado en los trabajos del mundo y buscaba un lugar bien definido en su comunidad, con la esperanza de conquistar determinado sitio en la sociedad. Un nuevo sentido de su valía íntima era la precondition necesaria de este proceso. Ciertamente, por entonces Fischer afirmó que Beethoven «ahora creía ser igual a su padre en música». La relación entre el padre y el hijo estaba cambiando. Aquí observamos cómo la educación musical de Beethoven se separa definitivamente de la supervisión de su padre, y cómo comienza su instrucción en el ámbito de la composición. Poco después las cualidades musicales de Beethoven se desarrollaron, al extremo de que llegó a ser ayudante del organista de la corte (sin sueldo) en 1782, y «cimbalista de la orquesta» en 1783. En junio de 1784 fue designado oficialmente sustituto del organista de la corte, con un sueldo de 150 florines. Estos hechos señalan el fin de la niñez de Beethoven y el comienzo de su «primer período» como compositor.

La figura fundamental de esta transición fue Christian Gottlob Neefe (1748-98), compositor, organista y director alemán, que llegó a Bonn en octubre de 1779 para incorporarse a la compañía teatral de Grossman y Helmuth, y fue designado sucesor de van den Eeden como organista de la corte el 15 de febrero de 1781. En 1780 o 1781 fue profesor de composición de Beethoven, y se convirtió en el único maestro importante de Beethoven hasta que éste salió de Bonn, en noviembre de 1792.

Neefe reconoció inmediatamente y alentó el genio de Beethoven y le aportó su experiencia profesional más temprana. Lo formó como ayudante del organista de la corte, y ya en junio de 1782 lo dejó temporariamente como titular de dicho cargo; poco después asignó a su alumno de doce años el puesto de «cimbalista», que lo obligaba a dirigir la orquesta desde el teclado y ejecutar leyendo al mismo tiempo la partitura general. Además, un hecho que refleja el carácter de su interés por el joven compositor, dispuso la publicación de los primeros trabajos de Beethoven, y redactó

la primera noticia pública acerca de su pupilo, una comunicación del 2 de marzo de 1783 dirigida al Magazin der Musik de Cramer:

Louis van Beethoven [sic]... un niño de once años y un talento muy promisorio. Toca muy hábilmente el clavecín y lo hace con fuerza, lee muy bien a primera vista y —para decirlo de una vez— ejecuta principalmente El clavecín bien temperado de Sebastian Bach, que Herr Neeffe puso en sus manos. Quien conozca esta colección de preludios y fugas de todas las claves —que bien podría denominarse el non plus ultra de nuestro arte— sabrá lo que esto significa. En la medida en que sus obligaciones se lo permitieron, Herr Neeffe también lo ha instruido en el bajo cifrado. Ahora está enseñándole composición y para alentarle mandó imprimir en Mannheim nueve variaciones para pianoforte, compuestas por él sobre la base de una marcha de Ernst Christoph Dressler. Este joven genio merece la ayuda que le permitirá avanzar. Sin duda se convertirá en un segundo Wolfgang Amadeus Mozart si continúa como comenzó.^[1]

Beethoven escribió apreciativamente (aunque en un estilo bastante duro) a Neeffe desde Viena, en 1793: «Le agradezco el consejo que muy a menudo usted me ofreció acerca de los progresos que debo realizar en mi divino arte. Si alguna vez llego a ser un gran hombre, usted también compartirá mi éxito». Es evidente que Neeffe abrigaba la esperanza de ver su nombre asociado con el descubrimiento de un segundo Mozart; y de hecho su fama duradera reposa parcialmente en la protección que dispensó a Beethoven.^[2] Cualesquiera fuesen sus motivaciones, las enseñanzas y el apoyo de Neeffe fueron el trampolín que permitió el rápido desarrollo de Beethoven a principios de la década de 1780. Más aún, gracias a sus propios antecedentes intelectuales y a su código moral, Neeffe era una persona a quien Beethoven podía considerar superior e incluso emular en esa coyuntura fundamental de su vida. Durante sus años en Leipzig, Neeffe se había acercado al movimiento alemán Sturm und Drang, y a Gellert, Klopstock y el joven Goethe; y siempre conservó su simpatía por los ideales del Iluminismo (Aufklärung) alemán. En Bonn fue uno de los líderes de la Orden de los Illuminati, estrechamente vinculada con el movimiento masónico. Aunque no hay pruebas directas de su influencia sobre la atracción que Beethoven sintió después por la literatura y los ideales del Iluminismo, es probable que Beethoven los conociera inicialmente por lo menos en parte gracias a Neeffe.

La concepción ética de Neeffe sin duda estaba determinada por sus propios conflictos tempranos con el padre, que deseaba que su hijo continuase el camino que él había iniciado en la profesión legal. En 1769 se inscribió en la Universidad de Leipzig como estudiante de jurisprudencia, y allí lo agobiaron la hipocondría y la idea del suicidio. Su disertación estuvo consagrada, en una actitud de evidente

intencionalidad, a la posibilidad de que el padre desheredara al hijo que deseaba dedicarse al teatro. Neefe optó por la negativa en esta cuestión, y en 1771 pasó del derecho a la música. Como lo revela su Autobiografía, su código moral se caracterizaba por el ansia de perfección ética y la represión del deseo sensual mediante la actividad sublimadora. Es evidente que Beethoven encontró un espíritu afín y una guía moral en Neefe, que con su presencia puritana y sus imperativos éticos fue un soberbio contrapeso para el carácter y la conducta de

Johann van Beethoven.

Las primeras composiciones conocidas de Beethoven fueron producidas bajo la guía de Neefe. De 1782 a 1785 sus obras incluyen un conjunto de Variaciones sobre una Marcha de Dressler, WoO 63 (1782); tres Sonatas para piano dedicadas al elector Max Friedrich, WoO 47 (1782-83); un Concierto para piano en mi bemol mayor, WoO 4 (1784) tres Cuartetos para piano y cuerdas, WoO 36 (1785), así como varias canciones y pequeñas obras para teclado. Las variaciones, las sonatas y los Lieder fueron publicados prontamente, y se intentó llamar la atención hacia la corta edad del autor. Era un joven y presunto prodigio, que se aplicaba laboriosamente a su vocación de compositor.

Hasta hace poco tiempo se creía que los progresos de Beethoven como compositor continuaron ininterrumpidamente durante estos años tempranos. Pero la realidad es que al margen de las composiciones ya mencionadas, no se conocen bien las fechas de las composiciones de Beethoven en Bonn. Un examen objetivo de las pruebas disponibles revela que ni una de las treinta piezas compuestas después en Bonn puede incluirse con certeza en este período.^[3] Los datos disponibles sugieren que Beethoven compuso a lo sumo un puñado de pequeñas obras y una composición más larga en un período de aproximadamente cuatro años, a partir de 1785. Reanudó la composición, con renovada seriedad y elevado nivel de productividad, sólo cuando ya estaba iniciando su vigésimo año de vida, a fines de 1789 o principios de 1790.

El descubrimiento de este vacío en el trabajo de composición ayuda a resolver una serie de cuestiones acerca de la evolución de la productividad de Beethoven, y quizás explica por qué su asimilación de las técnicas de la composición fue insuficiente hasta una edad relativamente avanzada, lo cual lo obligó a estudiar contrapunto después de su llegada a Viena, a fines de 1792; allí se necesitaron los esfuerzos combinados de una serie de maestros para inculcarle los rudimentos del arte. De todos modos, continúa sin explicar el vacío mismo, que postergó su desarrollo como compositor durante los fundamentales años de la adolescencia.

Es indudable que los factores externos representaron un papel. Es evidente que las primeras publicaciones de Beethoven no consiguieron despertar interés en la medida suficiente para justificar el supuesto de que llegaría a ser un gran compositor. Un agrio comentario contemporáneo en el *Musikalischer Almanach* de Forkel, en 1784, comparó desfavorablemente varias de las primeras obras de Beethoven con el trabajo de algunos principiantes («...quizá pueda respetárselas como intentos iniciales de un

principiante en música, como el ejercicio de un estudiante del tercer o del cuarto curso de nuestras escuelas»).[4] En 1785, cuando ya había completado los tres Cuartetos para piano, es posible que los patrocinadores de Beethoven hubiesen renunciado a la esperanza de obtener un prodigio de la magnitud de Mozart; quizás ésta es una de las razones por las cuales los Cuartetos continuaron inéditos. De hecho, vale la pena señalar que desde 1784 hasta su partida de Bonn, se publicó una sola obra de Beethoven, en 1791.[5] Los sucesivos fallecimientos del elector Max Friedrich y del ministro von Belderbusch en 1784, privaron al joven compositor de la ayuda de quienes sin duda habían sido sus amigos más poderosos en Bonn. Un informe de mediados de 1784 al nuevo elector, Max Franz, ni siquiera se refiere a Beethoven como compositor, y se limita a señalar que es un joven ejecutante del teclado que demuestra «buenas condiciones». Beethoven había perdido mucho terreno en la corte del elector.

Más aún, es muy posible que su relación con Neeffe haya soportado una crisis a mediados de 1784. En su condición de extranjero, radical y protestante, se consideraba prescindible a Neeffe, y se intentó realizar economías reemplazándolo por Beethoven. Se dividió por la mitad el salario de Neeffe; como observó Forbes, «fue evidente que [los primeros pagos de Beethoven] fueron extraídos del sueldo de su maestro». Sin embargo, a principios de 1785 se resolvió el asunto restableciendo el salario completo de Neeffe.

Las catástrofes que afectaron a la familia de Beethoven durante la segunda mitad de la década de 1780 aumentaron la responsabilidad de Beethoven como sostén económico y jefe virtual de la familia; más aún, tuvo que atender múltiples actividades en su condición de músico de la corte y profesor. A partir de 1788 incorporó otras obligaciones como violinista de la corte y las orquestas del teatro. Pero no fue la presión originada en estas actividades el factor que le impidió componer; Beethoven encontró tiempo sobrado para el ocio, las relaciones sociales y los entretenimientos precisamente durante este período. Y durante los años siguientes, 1790-92, que fueron muy productivos, pudo combinar obligaciones esencialmente idénticas como músico de la corte y sostén de la familia con una producción muy respetable como compositor.

Por lo tanto, que Beethoven abandonase la composición en general no es atribuible a circunstancias externas. Quizá fue una pausa necesaria, que permitió que la capacidad creadora de Beethoven se reconstituyese durante un tiempo; su carrera contiene varios períodos «silenciosos» del mismo carácter, que fueron seguidos por etapas de intensa creación. Sin embargo, el hecho de que cesara de componer inevitablemente implicó matices de derrota. Y estas implicaciones se vieron reforzadas por el fracaso del viaje de Beethoven a Viena durante la primavera de 1787. Se cree que el elector lo envió a esa ciudad con el fin de que los vieneses pudiesen oír y juzgar a un promisorio pianista de Bonn, y quizás ejecutase para Mozart (o incluso recibiera sus lecciones). Pero su estada no duró más de dos

semanas, pues casi inmediatamente después de su llegada, a principios de abril, su padre le comunicó que la consunción de su madre se había agravado y se imponía el inmediato regreso a Bonn. Beethoven partió inmediatamente; pero incluso durante el viaje de regreso, el padre continuó apremiándolo: «...Cuanto más me aproximaba a mi ciudad natal, con más frecuencia recibía de mi padre cartas exhortándome a apresurar la marcha, porque mi madre no gozaba de muy buena salud. De modo que vine con la mayor prisa posible». No había permanecido en Viena el tiempo necesario para cumplir su propósito, y no regresó allí después de la muerte de su madre para reanudar la tarea en el punto en que la había dejado. Como después dijo el elector a Haydn, el viaje a Viena fue un fracaso total y al regreso Beethoven «sólo trajo deudas».

Estos hechos habrían bastado para lastimar la dignidad de cualquier adolescente. La muerte de su madre en julio, seguida por la de su pequeña hermana en noviembre, fueron hechos de diferente carácter: es muy posible que estas pérdidas y el consiguiente proceso de duelo hayan paralizado el desarrollo creador de Beethoven y contribuido a la prolongación de su pausa. Más aún, la muerte de su madre determinó que Beethoven tuviese que hacerse cargo de su familia, una responsabilidad que pronto se convirtió en un factor que limitó su desarrollo.

Después de la muerte de un progenitor, la relación del hijo con el padre sobreviviente suele sufrir un cambio radical, y a menudo hay un intento desesperado y patético de los sobrevivientes de poner al niño en lugar del ser desaparecido. Ahora fue Beethoven quien como antes María Magdalena asumió la responsabilidad de la economía de la familia, Beethoven quien soportó todas las consecuencias del alcoholismo de Johann, Beethoven quien tuvo que intervenir ante la policía para impedir que arrestaran a su padre. Los acontecimientos se habían combinado para obligar al hijo mayor de Johann van Beethoven a asumir el papel que primero el Kapellmeister y después María Magdalena habían representado en relación con Johann durante la niñez y la edad viril. Beethoven se convirtió en tutor del padre y de ese modo restableció la relación infantil de dominio y atención que Johann nunca había podido eliminar.

Durante estos últimos años Johann van Beethoven en general perdió el dominio de la realidad y se abandonó a una existencia narcotizada. De todos modos, pudo ejercer un control incluso más profundo sobre la vida de su hijo, en vista de su capacidad para manipular el sentimiento de compasión y de culpa de Beethoven, que aparentemente se acentuó a medida que declinó la fortuna de Johann. De hecho, parece que la fuerza de Johann residía en su misma debilidad, en su capacidad para obligar a otros —sucesivamente su padre, la esposa y el hijo mayor— a salvarlo de sí mismo. Se había convertido en Anquises sobre la espalda de Eneas. (Ernest Simmel dijo del alcohólico que «con su alcoholismo tortura a quienes lo cuidan... Su adicción es un asesinato crónico y un suicidio crónico».)^[6] Por supuesto, en este caso el peso de Johann en definitiva llegaría a ser insoportable. Beethoven tendría que apartar de

su camino al padre parasitario a quien amaba y al mismo tiempo despreciaba, que lo había transformado en sustituto de la esposa y el padre y le impedía realizarse como compositor y como hombre.

El momento decisivo de esta dolorosa maraña sobrevino a fines de 1789, cuando Beethoven se dirigió al elector para pedirle que se le pagase la mitad del sueldo de su padre, al mismo tiempo que solicitaba se retirase del servicio a su padre y quizás incluso se lo exiliara de Bonn. La petición de Beethoven ha desaparecido, pero se conoce el decreto del 20 de noviembre de 1789 que fue la respuesta:

Su Alteza electoral concede graciosamente el ruego del peticionante y por lo tanto prescinde totalmente de los servicios de su padre, que ha de retirarse a una aldea del electorado; se ordena graciosamente que en concordancia con su deseo se le paguen sólo 100 rthr (Rheinthalers) del sueldo anual que tenía hasta aquí, a partir del próximo año nuevo y que los restantes 100 thlr ((táleros) se paguen al hijo solicitante, además del sueldo que ahora obtiene y de las tres medidas de grano destinadas al apoyo de sus hermanos.

Thayer dice que la petición de Beethoven es «el paso extraordinario de situarse en la posición de jefe de la familia». En realidad, había dado ese paso mucho antes. Ahora intentaba liberarse de un abrazo paralizador.

Para conferir efectividad al decreto, Beethoven debía presentar el documento a la Oficina de Impuestos Internos y el Tesoro del elector (Landrentmeisterei). No lo hizo en vida de su padre, porque como escribió Beethoven en una petición al elector, durante la primavera de 1793, «mi padre me rogó insistentemente que no lo hiciera, no fuese que se lo considerase públicamente incapaz de sostener a su familia con su propio esfuerzo. Agregó que él mismo me pagaría los 25 Rheinthalers todos los trimestres; y lo hizo siempre puntualmente». Era evidente que la petición de Beethoven en 1789 estaba justificada por las circunstancias; pero no se sintió capaz de completar el acto, quizás a causa de sus implicaciones parricidas. Una medida de la devoción que sentía por su padre (y de su fuerza interior) es el hecho de que Beethoven aceptara el ruego de Johann en el sentido de que se le permitiera retener un fragmento de dignidad personal.

Que Beethoven estaba agobiado por conflictos vinculados con este hecho trascendente de su vida lo demuestra el resto de su petición de 1793 al elector. Es el único registro que tenemos de la reacción de Beethoven ante la muerte de su padre:

MUY DIGNO Y EXCELENTE ELECTOR:

¡MUY GRACIOSO SEÑOR!

Hace pocos años Su Excelencia Electoral tuvo el bien de jubilar a mi padre, el tenor de corte Johann van Beethoven, y con un decreto muy

gracioso me permitió recibir de su salario 100 Reichsthalers, que me permitieron vestir, alimentar y educar a mis dos hermanos menores, y también pagar las deudas en que nuestro padre había incurrido... Después de su muerte, que sobrevino en diciembre del año pasado, quise aprovechar vuestro muy precioso favor presentando el muy gracioso decreto ya mencionado. Pero comprobé horrorizado que él lo había destruido.

De ahí que, con la más sumisa reverencia, ruego a Su Excelencia que ratifique graciosamente este decreto y también que instruya al Landrentmeisterei de Su Excelencia me envíe la suma trimestral indicada que venció a comienzos de febrero.

*El muy humilde y fiel
y obediente*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

*organista de corte
de Su Excelencia
Electoral.*

Sorprende observar que aquí, como en la petición al elector, en enero de 1774, donde el hijo afirmaba que era capaz de ocupar el lugar del padre como Kapellmeister, no hay el más leve indicio de compasión filial, y menos aún de pesar. En cambio, Beethoven se manifiesta «horrorizado» porque su padre ha destruido el decreto del elector. Lo cual no significa que Beethoven no amase a su padre. Antaño lo había complacido realizar excursiones de verano con su padre, para visitar a los amantes de la música de la región renana. Más tarde, había ofrecido a su padre la oportunidad de beneficiarse con el prestigio que provenía de las cualidades de su hijo; el padre había podido realizar sustitutivamente algunas de sus propias y frustradas ambiciones, y Beethoven tenía que escuchar avergonzado los comentarios sentimentales y alcohólicos que le prodigaba Johann: «Mi hijo Ludwig, es ahora mi única alegría, ha alcanzado tales alturas en música y composición que todos lo miran asombrados. Mi Ludwig, mi Ludwig, preveo que a su tiempo se convertirá en un gran hombre».

No era la falta de amor el factor que impedía que Beethoven revelase su pesar o su afecto. Creo que la causa estaba en su incapacidad para completar el proceso de duelo tan necesario para liberar al individuo de los vínculos emocionales con la persona amada que ha desaparecido. Como escribió Helene Deutsch: «Mientras persisten los vínculos tempranos de carácter libidinoso o agresivo, continúa floreciendo el afecto doloroso, y viceversa, los vínculos no se resuelven mientras no se ha completado el proceso afectivo del duelo».^[7] Tendremos ocasión de observar que esta incapacidad para verbalizar el sentimiento de pérdida ante la muerte de los seres amados —por ejemplo, algunos de sus protectores, amigos y maestros— fue característica de Beethoven a lo largo de toda su vida.

Sea como fuere, la audaz petición de 1789 coincidió con la liberación de la fuerza creadora de Beethoven como compositor. Había concluido el período de su capacidad creadora reprimida. Un súbito y sostenido impulso de actividad comenzó alrededor de fines de 1789 o durante los primeros meses de 1790, y se prolongó hasta la partida de Beethoven hacia Viena, en noviembre de 1792. Entre las muchas obras compuestas durante este período podemos incluir cuatro o cinco conjuntos de Variaciones para piano (WoO 64, WoO 65, WoO 66, WoO 67, y quizá también WoO 40); dos Cantatas (WoO 87 y WoO 88); música incidental para un *ballet* (WoO 1); una serie de obras para piano solista y para distintas combinaciones de instrumentos de viento y un Trío para piano (WoO 38), así como otras piezas de música de cámara, varias arias de concierto y un importante número de canciones, incluso la casi totalidad de los ocho Lieder publicados en 1805 como el *opus* 52.

Al mismo tiempo comenzamos a observar, después de 1790 las primeras críticas muy elogiosas de Beethoven como intérprete e improvisador del teclado. En 1791 improvisó con resultados de gran efecto para un famoso pianista, el abate Sterkel; más avanzado el año, un artículo de Carl Junker en un importante periódico contemporáneo, la *Musikalische Correspondenz*, de Bossler, reflejó la elevada estima que se dispensaba a Beethoven: «Escuché también a uno de los pianistas más grandes —el excelente y querido Bethofen... Incluso los miembros de esta notable orquesta son sin excepción sus admiradores, prestan suma atención cuando él toca».

Por consiguiente, emergió de la relativa oscuridad de la orquesta de la corte y reanudó el trabajo de composición casi al mismo tiempo. Había concluido su prolongada pausa creadora.

LOS ÚLTIMOS AÑOS EN BONN: EL ILUMINISMO

Durante el siglo XVIII Alemania era una organización laxa formada por una nutrida serie de pequeños territorios y dominios feudales, los llamados Kleinstaater, gobernados por centenares de soberanos mayores y menores. Esta confederación fragmentada, abigarrada y decadente estaba constituida por unos 300 territorios que giraban alrededor de los centros gemelos de Berlín y Viena. Bonn, donde residía la corte del elector de Colonia, debía fidelidad a Viena, sede del Sacro Imperio Romano y cuartel general de la monarquía Habsburgo. Los príncipes electores de Bonn eran al mismo tiempo los gobernantes eclesiásticos y seculares del pequeño territorio que se extendía a orillas del Rin, en los límites con Francia. Un viajero coetáneo, el barón Caspar Riesbeck, dijo que en 1780 Bonn era «la principal y más bella ciudad entre Coblenza y Colonia». Acerca de su vida política y cultural afirmó: «El actual gobierno del arzobispado de Colonia y el obispado de Münster es sin duda el más activo y el más esclarecido de los gobiernos eclesiásticos de Alemania. El ministerio de la corte de Bonn posee una composición excelente. El gabinete de Bonn ha adoptado medidas singularmente felices para organizar los seminarios de educación, mejorar la agricultura y la industria y eliminar todos los tipos de convento». Riesbeck aludía al Bonn de Maximilian Friedrich, que fue elector desde 1761 hasta su muerte, acaecida en 1784. Bajo su gobierno fueron eliminados los jesuitas (1774), se fundó una academia (1777) y a pesar de las severas economías del ministro von Belderbusch en muchas áreas, florecieron las actividades culturales, especialmente el teatro y la ópera. Hubo una difusión notable de la literatura y el pensamiento del Iluminismo en Bonn. Durante las décadas de 1770 y 1780 los libreros vendían las últimas ediciones de las obras de Rousseau y Montesquieu, además de los trabajos de Klopstock, Herder, Schiller y Goethe.

Pero bajo el gobierno del elector Maximilian Franz, que comenzó en 1784, las ideas del Iluminismo se convirtieron prácticamente en los principios oficiales del electorado. El régimen de Max Franz fue el reflejo en Bonn de las actitudes y la ideología de su hermano el emperador Joseph II, adepto de Voltaire, Federico el Grande y los enciclopedistas. Después de la muerte de su madre, la emperatriz María Teresa, en 1780, Joseph inició un franco e inigualado programa de reformas internas que incluyó medidas orientadas hacia la emancipación de los siervos, la difusión de la educación, la secularización de las tierras del clero, las reformas impositivas y jurídicas y la fundación de muchas instituciones de beneficencia. Fue un programa que lo llevó a chocar con el alto clero y sectores de la nobleza, así como con los estados y los soberanos vecinos; y finalmente en 1790 partes importantes de sus reformas fueron canceladas, aunque las reformas relacionadas con el régimen de la tierra se mantuvieron relativamente intactas. Riesbeck observó que «los principios de gobierno [de Joseph] eran tan republicanos como los que aplican la mayoría de los

estados que ahora se autodenominan repúblicas». El historiador A. J. P. Taylor afirma que su obra fue «un sorprendente resultado de la filosofía del Iluminismo, y la prueba de la fuerza de la estructura imperial»; pero observa también que «su política revolucionaria no tuvo el apoyo de una clase revolucionaria... Su objetivo podía realizarse del todo sólo mediante la revolución, y la revolución habría destruido a la dinastía».

En Bonn, Max Franz trató de marchar al paso de los procesos vieneses, y amplió el alcance de la libertad intelectual en su minúsculo electorado. Wilhelm von Humboldt, distinguido erudito que visitó a Bonn en octubre de 1788, observó que la biblioteca de la corte contenía «los mejores escritos periódicos así como diarios y libros eruditos y políticos». Tuvo mucha importancia el decreto del 9 de agosto de 1785, que elevó la academia de Bonn al rango de universidad, una universidad en la cual van der Schüren y Johannes Neeb enseñaban la filosofía kantiana, y donde hombres como el revolucionario Eulogius Schneider y Bartholomäus Ludwig Fischenich enseñaban literatura griega y derechos naturales y humanos, respectivamente.

A pesar de la receptividad con que se acogían las ideas del Iluminismo, los pensadores avanzados y radicales estaban siempre atentos a los signos de represión. En 1776 se fundó una logia de francmasones, pero pronto desapareció, quizá porque María Teresa había suprimido la francmasonería en los territorios austríacos.^[1] Vino a ocupar su lugar una Orden secreta y anticlerical de Illuminati, fundada en 1781, que combinaba los conceptos iluministas del «progreso a través de la razón» con el rito casi masónico. Entre sus miembros se contaban muchas personas relacionadas con Beethoven: Neefe, Nikolaus Simrock, Franz Ries, von Schall, Johann Peter Eichoff, Johann Joseph Eichoff. Neefe era uno de los jefes del grupo (su Lokaloberer), que publicó su propio semanario desde abril de 1784. La orden fue descubierta y suprimida en Bavaria —su centro— en 1784-85, y los Illuminati de Bonn, que temían se los prohibiese, disolvieron el grupo en favor de un foro menos peligroso, la Lese-Gesellschaft (Sociedad de Lectura), fundada en 1787 por trece «amigos de la literatura», la mayoría de los ex Illuminati. Pronto la nómina de miembros incluyó unos cien nombres, entre ellos Neefe, Eichoff, Ries, el conde Waldstein, Malchus, Schneider y otros asociados y amigos de Beethoven.

Como sabemos, en definitiva los representantes del pensamiento iluminista fueron perseguidos y expulsados de las capitales de la Europa antinapoleónica por muchos de los antiguos partidarios del despotismo ilustrado. Pero a fines de la década de 1780 había pocos indicios de la posibilidad de la represión futura, y tampoco se preveía la disolución del propio electorado, en 1794, después de la ocupación de la Renania por los ejércitos franceses.

Las actitudes sociales y culturales de Beethoven se plasmaron en esta atmósfera. Abrazó los principios rectores del Iluminismo europeo en condiciones en que no necesitaba enfrentarse con la sociedad como rebelde o apóstata. Por lo que sabemos,

su conducta en Bonn fue la propia de un joven y ejemplar músico de la corte, un disciplinado servidor del electorado. Un informe oficial de 1784 lo describe, desde el punto de vista de la corte, como una persona «capaz», que muestra «una conducta apropiada y tranquila».^[2] No hay pruebas en el sentido de que se sintiese insatisfecho ante las imposiciones del patronazgo aristocrático y feudal de Bonn, o de que se rebelase contra él. Quizá se sentía agradecido a la corte, que había respondido favorablemente a sus peticiones de mejoramiento parcial de la situación financiera de su familia. (Todavía en 1801, mucho después de haber abandonado el servicio de la corte, Beethoven pensó dedicar a Max Franz una obra importante, su Primera Sinfonía.) Fue sin duda un signo de extremo favor que el elector aprobase dos veces el viaje de Beethoven a Viena; desde lejos observaba con una mezcla de preocupación e ironía los progresos de su organista de corte. El «favorito y compañero permanente» del elector, conde Ferdinand Waldstein (1762-1823), que llegó a Bonn en 1788, también se convirtió en protector de Beethoven y fue el primero que relacionó su nombre con los de Mozart y Haydn.

La rutina cotidiana de Beethoven demostraba su aceptación de una norma ejemplar. Además de atender las responsabilidades de su familia y las obligaciones de la corte, daba lecciones para aumentar los ingresos de su hogar; así, tuvo que dominar por lo menos relativamente lo que Wegeler llama su «extraordinaria aversión» a la enseñanza. En este esfuerzo para superar dicha aversión contó con la ayuda de la viuda *Frau* Helene von Breuning, a quien sin duda asignó el carácter de madre sustituta durante esos años. Sabía, dijo Beethoven, «alejar los insectos de las flores»; es decir, explica Schindler, sabía protegerlo de las «lisonjas pegajosas» y de su propia tendencia a la vanidad. Como Thayer escribió con aprobación, era capaz de «obligarlo a cumplir sus deberes».^[3]

Es notable el hecho de que en un período ulterior Beethoven afirmase con frecuencia que su consagración a la virtud provenía de su propia infancia. Por ejemplo: «Desde mi niñez más temprana el celo que me impulsó a servir a nuestra pobre y doliente humanidad por todos los medios posibles, utilizando mi arte, no cedió ante ningún motivo inferior. O también: «Desde que era niño mi principal felicidad y mi mayor placer ha sido la posibilidad de hacer algo por el prójimo». Finalmente: «Nunca, nunca cometeré un acto deshonesto. Desde la niñez aprendí a amar la virtud... y todo lo que es bello y bueno». Como se ve, la virtud y el servicio a la humanidad se convirtieron en metas conscientes de Beethoven desde muy temprana edad.

Estos imperativos privados revistieron fácilmente el ropaje ideológico de los preceptos humanistas y virtuosos del pensamiento iluminista. A fines de la década de 1780 Beethoven se relacionó con las mentes más distinguidas de Bonn. Su participación en la vida intelectual de Bonn se desarrolló en muchos planos; la tendencia de los biógrafos (a partir de Wegeler, que vinculó a Beethoven con la familia Breuning, con la cual también él se unió por matrimonio) a atribuir su

desarrollo cultural principalmente a la relación con los Breuning, seguramente representa una exageración. Beethoven mantenía estrecho contacto con la Lese-Gesellschaft,^[4] aunque no estaba afiliado; que esta sociedad le encomendase la composición de una cantata a la muerte del emperador Joseph II, en 1790, fue un signo evidente de su estrecha relación con la sociedad, así como de la elevada consideración que se le dispensaba. Durante los años que siguieron en Bonn, Beethoven pasó muchas veladas en el Zehrgarten, una taberna con librería anexa dirigida por la viuda Anna María Koch, y el lugar favorito de reunión de los radicales, los profesores universitarios y los intelectuales de todas las clases y edades, sin consideración por las jerarquías. Y en 1789, Beethoven y sus amigos íntimos Anton Reicha y Karl Kügelgen se inscribieron en la universidad. Se desconoce a qué cursos asistió y cuánto duró su matrícula.

Esta experiencia universitaria no se repetiría. Wegeler nos dice que cuando se organizó en Viena, durante la década de 1790, una serie de conferencias acerca de Kant, «Beethoven no quiso asistir una sola vez, ni siquiera apremiado por mí». Beethoven prefería educarse por sus propios medios, y leía vorazmente las popularizaciones de las obras de los principales pensadores; se asomaba a la poesía, al teatro y a la ópera; y sobre todo conversaba y comentaba con las mentes lúcidas en ambientes agradables: el salón o la taberna, el palacio o el café. En 1809 escribió al editor de música de Leipzig Breitkopf & Härtel: «Apenas hay un tratado que me parezca excesivamente erudito. No sostengo la más mínima pretensión a lo que se denomina propiamente erudición. Sin embargo, desde mi niñez me esforcé por comprender adónde apuntaban en sus obras las personas mejores y más sabias de todas las edades». En estas palabras no hay arrogancia incluso si la primera frase supone cierta exageración. En los Cuadernos de Conversación de los últimos años anotó los títulos de veintenas de libros que deseaba comprar o consultar.

Con respecto a su renuencia a oír las conferencias acerca de Kant en Viena, no debe interpretarse esta actitud como signo de la escasa influencia de Kant sobre Beethoven. En realidad, Kant influyó sobre todos los contemporáneos educados. Heine escribió: «En 1789... en Alemania se hablaba únicamente de la filosofía de Kant, que originaba abundantes comentarios, crestomatías, interpretaciones, juicios, apologías, etc». Por supuesto, la de Beethoven era una concepción popularizada de Kant: en efecto, no incluía la epistemología de Kant ni su exploración de las facultades del conocimiento. Beethoven carecía de formación o de aptitud para analizar las distinciones entre el mundo de los fenómenos y el mundo de los «nóumena»; el concepto kantiano de tiempo y espacio como formas *a priori* de la percepción estaba fuera del alcance y probablemente del ámbito de interés del compositor adolescente que nunca había sobrepasado la escuela elemental, donde no había sido un alumno aventajado. Como la mayoría de sus contemporáneos, Beethoven entendía a Kant en la forma de una serie de fórmulas simplificadas; su Kant era el Kant del «imperativo categórico», que escribía en una paráfrasis de la

«regla áurea»: «Actúa de tal modo que la máxima de tu acción pueda ser un principio de la ley universal»; el Kant de «dos cosas colman el alma con maravilla y reverencia renovadas y crecientes cuanto mayor la frecuencia con que la mente las evoca: el cielo estrellado sobre mi cabeza y la ley moral en mí mismo»; y esta observación pasó al Cuaderno de Conversación de febrero de 1820 en esta forma: «La ley moral en nosotros, y el cielo estrellado sobre nosotros: ¡¡¡Kant!!!» Beethoven sin duda estaba familiarizado con las palabras iniciales del prefacio de Kant a la Religión exclusivamente a la luz de la razón: «En la medida en que la moral se funda en la concepción del hombre como ser libre que, precisamente porque es libre, se somete a través de su razón a leyes no condicionadas, no necesita la idea de otro Ser superior a él que le inculque su deber, ni un incentivo fuera de la ley misma que lo impulse a cumplir su deber».

Sabemos muy poco del carácter o la amplitud de las creencias religiosas de Beethoven durante los años de su residencia en Bonn. Sin embargo, no hay indicios en el sentido de que Beethoven tuviese entonces convicciones religiosas, y menos aún de que practicase la religión católica, que era la de su familia. Fuera de las alusiones convencionales de su vecino a la piedad de su madre no hay datos que demuestren que sus padres eran católicos activos, o de que inculcaran convicciones religiosas a cualquiera de sus hijos. Parece evidente que el Iluminismo y sobre todo las concepciones morales kantianas fueron para Beethoven y muchos de sus compatriotas de Bonn una suerte de teología sustitutiva durante este período. Es cierto que en la corte se observaban las formas externas del catolicismo. Pero este «catolicismo esclarecido del electorado» era en realidad una ideología de compromiso que permitía una coexistencia relativamente pacífica entre la Iglesia y el racionalismo iluminista. Los principales intelectuales y artistas de Bonn de ningún modo eran ateos: después de un período de dudas juveniles, Neefe había retornado a la fe en Dios; incluso Eulogius Schneider argüía contra la religión jerárquica no como incrédulo sino como defensor de una imagen racionalista de Cristo, en la cual se ve a Jesús como a un maestro de la humanidad. De todos modos, pocos intelectuales aceptaban la fe en la religión tradicional como una fe revelada durante este período, o incluso hasta el momento en que diferentes formas y creencias neocristianas revivieron, durante la etapa que siguió a las Guerras Napoleónicas. En la práctica, la religión fue relegada a un lugar subordinado, y donde no se la rechazó totalmente porque contrariaba la razón, se la consideró un caso especial de la ley moral kantiana.

El kantismo superficial de Beethoven y su culto a Schiller armonizaban bien con el servicio a la nobleza y la corte. Incluso la simpatía hacia la Revolución Francesa (digamos que, fuera de su suscripción de un volumen de los poemas de Eulogius Schneider no hay indicios seguros de dicha simpatía de parte de Beethoven) no se contradecía con la aceptación del estado de cosas que prevalecía en su ciudad. Los hombres como Schneider que abrazaban la causa (y caían en el Terror) en efecto eran muy poco frecuentes. La mayoría de los intelectuales alemanes saludó a la

Revolución, pero condenó sus consecuencias. Alemania libró sus batallas revolucionarias, no en la escena política sino en el escenario y el estudio. Los filósofos de Alemania se ocuparon del concepto de libertad en el momento mismo en que los franceses ensangrentaban sus calles y sus tierras buscando la realidad de la libertad. Pero esta somnolencia política no carecía de compensaciones. Marcuse observó que el aislamiento de las clases educadas respecto de la práctica tal vez les impidió reorganizar a su propia sociedad, pero al mismo tiempo determinó realizaciones extraordinarias en el campo de la ciencia, el arte y la filosofía. «La cultura» escribió este autor, «puso a la libertad del pensamiento antes que la libertad de la acción, a la moral antes que la justicia práctica, a la vida interior antes que la vida social del hombre. Pero esta cultura idealista, precisamente porque se distanciaba de una realidad intolerable y por eso mismo se mantenía intacta e impoluta, a pesar de sus falsos consuelos y glorificaciones fue el repositorio de verdades que no habían sido percibidas en la historia de la humanidad».^[5]

El movimiento Sturm und Drang, que dominó brevemente el teatro alemán de un período un tanto anterior, a veces había atacado el absolutismo propiamente dicho, pero como ha observado Paul Henry Lang, «sus tendencias revolucionarias generalmente se agotaban cuando concluía el *pathos* que las había engendrado». También Beethoven despreciaba la tiranía, pero no visualizaba —y menos aún preconizaba— la abolición de la realeza. Su reverencia a Schiller conespondía esencialmente al autor de *Die Räuber* y *Don Carlos*, cuya temática se centra en los conflictos de clase y edípicos entre el príncipe y el monarca. Entre los héroes del Schiller de Beethoven se incluyen los príncipes que luchan contra el absolutismo opresor en su carácter de representantes de la monarquía ilustrada, y su meta no es la conquista sino la reconciliación. La Santa Juana histórica cede el lugar a la Joanna de Schiller (y de Beethoven) que después de la derrota en el campo de batalla se alza, no para enfrentar la inquisición y la inmolación, sino más bien para ser ennoblecida por el rey, en armonía con la tradición del Despotismo Ilustrado y la realización de un deseo arcaico:

¡Arrodíllate! Y álzate.

*¡Ya eres noble! Tu monarca, desde el polvo,
de tu baja cuna te exalta.*

Acto III, Escena 4

Y en el fondo, el Schiller de Beethoven es el Schiller de «An die Freude», ese elevado Trinklied de 1785 y que dominó la imaginación del compositor tan profundamente que se propuso ponerlo en música incluso antes de partir de Bonn. En 1793 Fischenich escribió a Charlotte, esposa de Schiller: «Se propone componer el «Freude» de Schiller verso por verso». Tuvo que recorrer un largo camino desde la concepción hasta la realización del proyecto de la «Oda a la Alegría», cuyo marco

musical en la Novena Sinfonía quizá representa la más clara formulación del deseo de armonía y reconciliación de Beethoven. Las corrientes utópicas del siglo XVIII giraban alrededor de la idea de un *bon prince*, un héroe que venía a realizar los deseos generales, a resolver los enmarañados problemas de las relaciones entre los amos y los hombres. Tales héroes —representados en el teatro alemán por Wallenstein, Karl Moor, Egmont— soportaron el peso acumulado de las esperanzas y los anhelos mesiánicos. Encontraremos sus contrapartes en Fidelio y Egmont de Beethoven, y quizás en la sinfonía que él se proponía denominar Bonaparte. Quienes compartían la esperanza de un noble salvador no servían a la aristocracia como los servidores sirven a sus amos, y más bien deseaban preservar los ideales aristocráticos mediante la realización de su concepto del dominio ilustrado. Su deseo era depurar a la sociedad de los elementos del marco absolutista que eran bajos e «innobles». Incluso el propio Federico el Grande, en sus *Considérations sur l'état du corps politique de l'Europe*, insistió en la necesidad de un jefe ilustrado que reformase a los príncipes tiránicos. (Esa versión del Contrato Social de Federico de ningún modo armonizaba con las realidades de su propio gobierno, como lo demostró Lessing, que escribió: «Que alguien vaya a Berlín y alce su voz en defensa de los derechos de los súbditos y contra la explotación y el despotismo... y muy pronto descubrirá cuál es el país más esclavizado de Europa».)^[6]

Por supuesto, es natural que la figura de un salvador principesco aparezca en la música de Beethoven con una cantata compuesta en 1790, en recordación fúnebre de Joseph II, el Emperador Aufklärer cuya memoria idealizada mereció durante décadas la veneración de muchos de sus súbditos. Pero la adhesión al concepto de un redentor aristocrático continuó siendo un eje de las creencias de Beethoven hasta sus últimos años, una observación que nos permitirá comprender algunas de las contradicciones de sus expresiones políticas posteriores que incluyeron formulaciones cesaristas al mismo tiempo que exaltadas afirmaciones humanistas, el aparente apoyo a Napoleón durante el Consulado al mismo tiempo que la glorificación de los monarcas reunidos durante el Congreso de Viena y la condenación del restablecimiento de la monarquía hereditaria bajo el Imperio Francés simultáneamente con la admiración que dispensaba a la monarquía constitucional de sesgo británico.^[7] Veremos después que la veneración de Beethoven a los líderes ilustrados ideales —fuesen príncipes, reyes, o primeros *cónsulesse* ve contrarrestada por un proceso de desilusión con tales jefes tal como se le aparecen en la realidad. De todos modos, durante sus primeros años de vida esta tendencia aún no se manifiesta.

Beethoven había encontrado su lugar en la sociedad y había aceptado —probablemente sin discutirla— la ideología avanzada que era corriente en su comunidad. A lo largo de toda su vida se orientó siempre por una creencia consciente en los principios de la libertad política, la excelencia personal y la acción ética. Su devoción al arte y la belleza y su aceptación de las principales ideas del Iluminismo

—la virtud, la razón, la libertad, el progreso, la fraternidad universal— sirvieron quizá para contener la erupción de las fuerzas íntimas engendradas por las condiciones de su niñez y las graves dificultades de su adolescencia.

Sin embargo, no era posible contener totalmente estas fuerzas. Parece propio del carácter de la adolescencia que la personalidad sufra un proceso de licuefacción, en el curso del cual el individuo trata de descubrir nuevas metas creadoras e intenta realizarlas. Se liberan las fuerzas previamente contenidas en la estructura de la personalidad, se forman nuevas identificaciones y diferentes intereses y emergen posibilidades ocultas. Al mismo tiempo, es posible que aparezcan rasgos regresivos, y que se manifieste una desconcertante disolución de las identificaciones y las creencias previas. Seguramente podemos delinear la silueta de Beethoven, ya que no su retrato, en el boceto que ofrece Anna Freud de las variaciones del humor que caracterizan al adolescente creador: «La cumbre de la exaltación o la profundidad de la desesperanza, los entusiasmos que se avivan rápidamente, la absoluta desesperanza, las ardientes... preocupaciones intelectuales y filosóficas, el anhelo de libertad, el sentimiento de soledad, el sentimiento de la opresión ejercida por los padres, las cóleras impotentes o los odios activos dirigidos contra el mundo adulto, las ansias eróticas... las fantasías suicidas».

No puede pasar inadvertido el aspecto conflictuado del carácter de Beethoven durante su adolescencia. «Desde mi regreso a Bonn he gozado de muy pocas horas felices», escribió a von Schaden en setiembre de 1787. «He padecido de melancolía, lo cual en mi caso es una tortura casi tan grave como la enfermedad». Reveló a *Frau* von Breuning «sus humores obstinados y apasionados», su capricho o su irracionalidad ocasionales. «De nuevo tiene su *raptus*», solía decir ella con un encogimiento de hombros.^[8] Lo que era todavía más doloroso, el joven Beethoven no lograba establecer una relación de amor con ninguna mujer, quizás en parte porque invariablemente se sentía atraído por mujeres que estaban unidas o comprometidas con otros. Este esquema —la intensa pasión por lo inalcanzable— se manifestará también más avanzada su vida. De acuerdo con Wegeler, el primer amor de Beethoven, Jeannette d'Honrath, amada también por Stephan von Breuning, ya estaba consagrada a un oficial reclutador austríaco. Romberg describió la pasión de Beethoven por su alumna María Anna von Westerholt y dijo que era una adhesión desesperada, como la del Werther de Goethe por Lotte; *Fraulein* von Westerholt casó con un miembro de la nobleza en 1792. Parece que Beethoven se sintió atraído por Eleonore von Breuning, que después se convirtió en esposa de Wegeler; las cartas que le dirigió revelan una intensa mezcla de afecto y hostilidad. Es posible que también se haya sentido atraído por Bárbara, hija de la viuda Koch; pero ella ni siquiera contestó las cartas que él le dirigió desde Viena, y después contrajo matrimonio con un noble.

La timidez sexual de Beethoven lo convirtió en la infortunada víctima de los miembros más jóvenes de la orquesta por lo menos una vez. En 1791, mientras cenaban en un restaurante, varios músicos indujeron a la camarera a que «desplegase

sus encantos ante Beethoven. Él recibió con repulsiva frialdad sus avances y familiaridades; y como ella, alentada por el resto, aún insistía, Beethoven perdió la paciencia y acabó con sus importunidades retorciéndole la oreja». Sin duda se necesitó un ataque desesperado a su castidad para inducir a Beethoven a castigar a una mujer.

De todos modos, Beethoven concertó muchas relaciones fecundas durante sus últimos años en Bonn. Entre sus amigos íntimos estaban los hermanos Christoph, Lorenz y Stephan von Breuning; Franz Gerhard Wegeler; los mellizos Gerhard y Karl Kügelgen; los primos Andreas y Bernhard Romberg; Karl August von Malchus y Anton Reicha. Y se sentía muy cómodo con los miembros de la orquesta de la corte. Simrock, ejecutante de corno que después se convirtió en el editor de Beethoven en Bonn, dijo a Junker que «entre nosotros reina la mayor armonía y nos amamos como hermanos». Durante la estada de dos meses de la orquesta del electorado en Mergentheim, en el otoño de 1791, Beethoven, que tenía veintiún años, y el violoncelista Bernhard Romberg de buena gana fueron servidores de sus colegas de la orquesta y el viaje fue para Beethoven una «fecunda fuente de hermosas visiones». Una expresión del cálido afecto que sus amigos sentían por él son las quince entradas en un álbum de autógrafos que corresponde al período del 24 de octubre al 1.º de noviembre de 1792, en vísperas de la partida de Beethoven para Viena.

Su situación en Bonn determinó que Beethoven se viese relativamente libre de las necesidades materiales. Su familia era pobre, pero no miserable. Su ingreso anual en la década de 1780, que superaba los 450 florines, era inferior sólo a los sueldos del Kapellmeister y el Kapelldirektor, y duplicaba holgadamente el sueldo de los músicos peor pagados. Beethoven también ganaba algo con la enseñanza. La familia tuvo servidumbre durante todo el período de Bonn, y después de la muerte de la madre un ama de llaves se incorporó al servicio para atender a los niños más pequeños.

El patronazgo feudal suministraba a los artistas los elementos más necesarios para la vida, así como finas prendas y pelucas empolvadas que engendraban la ilusión de cierta superioridad social; además, una relativa paz mental, que difícilmente se podía obtener en el mercado «libre». Pero las circunstancias del patronazgo musical en Bonn dificultaban cualquier intento de Beethoven en el sentido de aventurarse fuera de los límites de la expresión musical convencional. Cuando se considera retrospectivamente la carrera de Beethoven parece evidente que dicha ruptura con la tradición, o su reformulación radical, era una precondition necesaria de la aparición de su genio.

En este proceso sería una figura fundamental Franz Joseph Haydn, quien a su vez se había liberado poco antes de las formas más extremas del patronazgo feudal. En 1790, después del fallecimiento de su protector, el príncipe Nicholas Esterházy, Haydn aceptó la oferta de visitar Inglaterra que le formuló Johann Peter Salomon, un empresario londinense nativo de Bonn. En diciembre partió para Inglaterra y allí por primera vez cobró cabal conciencia de su jerarquía en la escena musical del mundo.

En camino a Londres, acompañado por Salomon, se detuvo en Bonn, adonde llegó para Navidad. Fue agasajado por el elector y los principales músicos, quizás incluso Beethoven y ciertamente Neefe, que era un ferviente admirador de la música de Haydn. Afírmase que se detuvo otra vez en Bonn, en camino a Viena, al regreso de su triunfal estada en Inglaterra, hacia fines de la primavera de 1792.^[9] En una de estas ocasiones Beethoven le mostró una de sus cantatas (no se sabe cuál). Haydn se sintió bastante impresionado como para aceptar a Beethoven en la condición de alumno, a pedido del elector. El 26 de enero de 1793 Fischer escribió desde Bonn a Charlotte von Schiller, a propósito de Beethoven: «Un joven de esta ciudad cuyos talentos musicales merecen universales elogios y que ha sido enviado por el elector a Haydn, en Viena... Haydn ha escrito diciendo que lo pondrá a trabajar en las grandes óperas y pronto se verá obligado [él mismo] a dejar la composición».^[10] Beethoven partió para Viena un día o dos después del 1.º de noviembre de 1792. El 18 de diciembre, apenas siete semanas después, Johann van Beethoven falleció. Hasta hace poco tiempo se desconocía la causa específica de su muerte, pero en 1971 la publicación de una nueva edición de las memorias de Fischer reveló que «en 1792, Johann van Beethoven... enfermó de hidropesía del corazón [Brustwasser]», probablemente una referencia a un ataque cardíaco. Ignoramos cuánto tiempo duró la agonía, pero ahora parece evidente que Beethoven sabía de la enfermedad final de su padre. No podemos determinar si la partida de Beethoven en estas circunstancias debe interpretarse como el acto de abandonar al padre o como el medio de ausentarse porque no podía afrontar la perspectiva de la muerte de su progenitor; quizás ambos factores existieron. En todo caso, por acerba que fuese esta separación, era una etapa necesaria en el proceso que determinó el paso de Beethoven de la adolescencia a la madurez.

Es indudable que Beethoven se propuso retornar a Bonn y representar un papel importante en la vida musical de la ciudad (quizá como Kapellmeister) después de completar sus estudios con Haydn.^[11] Pero nunca realizó este deseo. A pesar de las repetidas declaraciones acerca de su deseo de visitar la ciudad natal y las tumbas de sus padres, Beethoven nunca volvió a Bonn. Pero habría de regresar simbólica y espiritualmente a esa ciudad durante los últimos años, cuando de nuevo abordó los problemas no resueltos de su niñez, y alcanzó una nueva forma de comprensión de sí mismo.

5 LA MÚSICA

La vida musical de Bonn durante la década de 1780 fue la de una Viena en miniatura, una encrucijada cosmopolita en la cual los estilos clásico temprano y clásico competían libremente y sin limitaciones. Beethoven tuvo oportunidad de oír o ejecutar la más amplia diversidad concebible de las obras seculares más importantes de su tiempo, desde el repertorio de sonatas solistas y música de cámara a las composiciones en gran escala para la escena. A principios de la década de 1780 se representaron óperas de Mozart, Gluck, Cimarosa, Sacchini, Benda, Neefe, Salieri, Paisiello, Grétry, Pergolesi, Gossec y muchos otros. El repertorio de las cuatro temporadas de 1789 a 1792 también incluyó música de las principales escuelas contemporáneas, excepto la de Berlín, con especial concentración en las óperas de Mozart, más las obras de autores como Paisiello, Dalayrac, Cimarosa, Holzbauer, Dittersdorf y Pergolesi. Con respecto a la música instrumental, en Bonn se vendían las publicaciones de la mayoría de los compositores contemporáneos, incluso muchas sinfonías, sonatas, conciertos y obras de cámara de Haydn y Mozart, y aún más del alumno de Haydn, el popular y accesible Ignaz Pleyel. Además, la biblioteca de la corte electoral contenía un amplio caudal de música religiosa, así como de música sinfónica y de cámara de muchos compositores.^[1]

Fue característico de Neefe que al parecer no intentase imponer a su alumno su propia predilección por la música de los maestros de Alemania del Norte y en cambio le permitiese o incluso lo alentase a asimilar influencias de diferentes fuentes. Las obras de Beethoven en Bonn, si bien aún no reflejan un estilo personal acabado, revelan un amplio eclecticismo en el cual se manifiestan influencias francesas, francorrenanas, alemanas del norte, alemanas meridionales, vienesas e italianas. La investigación erudita ha conseguido rastrear muchas de las fuentes originarias de su estilo inicial, pero nunca consiguió definir una sola influencia principal, en parte a causa de la mezcla de estilos que caracteriza al período temprano de su música, y también porque los elementos del período clásico aparecieron simultánea y ubicuamente en muchos centros europeos.

En todo caso, la música de Beethoven durante este período muestra la adopción casi permanente de fórmulas convencionales. Aceptaba en todo el lenguaje y los estilos de sus contemporáneos predecesores. Tampoco puede afirmarse que sus primeras composiciones pareciesen a sus pares las obras de un compositor excepcional. Todavía a mediados de 1791 ni siquiera se lo incluye como compositor en la lista de «Músicos de gabinete, capilla y corte del Elector de Colonia», impresa en la *Musikalische Correspondenz*, de Bossler, si bien se incluye en dicha nómina a Joseph Reicha, Andreas Perner y los primos Romberg.^[2]

Las obras de Beethoven en Bonn exploran muchos de los géneros corrientes en su tiempo. La música para piano incluye por lo menos cinco Sonatas, varios conjuntos

de Variaciones y un Concierto, así como Rondós y composiciones varias. Su música de cámara consiste en tres Cuartetos para piano y cuerdas, un Trío para piano, violín y violoncelo, y una serie de obras para distintas combinaciones de instrumentos de viento. También compuso muchas piezas para música vocal, incluso alrededor de dieciocho *Lieder*, tres Arias de concierto y dos Cantatas para solistas, coro y orquesta. Finalmente, compuso la música incidental de un ballet y fragmentos de un Concierto para violín y de una *Sinfonía en do menor*. En total, más de cincuenta obras, dos tercios de las cuales fueron compuestas entre 1790 y 1792.

Las obras para instrumentos de viento, por ejemplo el Octeto *opus 103*, el Rondino, *WoO 25*, y el Trío para piano, flauta y fagot, *WoO 37* —todas muy influidas por Mozart— eran visiblemente música para entretenimiento de la corte. Es evidente que los conjuntos de instrumentos de viento contribuían a la digestión de Max Franz, pues cuando se sentaba a la mesa solía escuchar (lo mismo que su hermano el emperador Joseph) una pequeña banda formada por dos oboes, dos clarinetes, dos cornos y dos fagotes. Beethoven compuso el Octeto y el Rondino precisamente para esta combinación. El Octeto es una obra entretenida y agradable, con un Andante levemente melancólico, un elegante Minuet y un alegre Finale. El Rondino, una obra en un movimiento que se apoya en la invención melódica de Mozart, muestra la misma seguridad en el manejo de la instrumentación. (Probablemente se lo concibió como el final original del Octeto.) Sin embargo, Beethoven se sentía satisfecho con su fácil dominio de este género o insatisfecho con sus posibilidades, porque en los años siguientes escribió poca música sólo para instrumentos de viento.

Las posibilidades de la forma de la variación eran mucho mayores, pero la búsqueda cortesana del placer unida a la teoría musical del Iluminismo fomentó un estilo *galant* y a la moda de la variación, caracterizado por bordados agradables pero superficiales del material temático. Las variaciones de las obras de Beethoven en Bonn pertenecen en general a este estilo. Las Variaciones sobre una Marcha de Dressler, *WoO 63*, son variaciones figurativas de un tipo sencillo. Las Variaciones para piano sobre un tema de una ópera de Dittersdorf, *Das rote Käppchen*, *WoO 66*, para piano y violín sobre «Se vuol ballare» de Mozart, *WoO 40* (¿terminada después en Viena?) y para piano a cuatro manos sobre un tema del conde Waldstein, *WoO 67*, son variaciones ornamentales características y encantadoras, aunque el trabajo relacionado con Waldstein también es interesante por sus colores casi orquestales, y el de Dittersdorf contiene refinados y humorísticos momentos, así como una hermosa y lenta variación (número 6), que confiere más peso a la estructura interna del tema. (Afírmase que estas últimas variaciones se ajustan a un modelo de Neefe, relacionado con otro tema de la ópera de Dittersdorf.) El brillante conjunto de variaciones sobre «Venni amore» de Righini, *WoO 65*, posee calidad superior, al extremo de que algunos eruditos de un período anterior pensaron (erróneamente) que había sido reconstruido totalmente antes de su publicación en Viena, el año 1802.

Ninguna de las obras en forma de sonata que Beethoven compuso en Bonn ha

sido estudiada como hito en el desarrollo de la forma. Son esencialmente ejemplos imitativos de trabajos coetáneos clásicos en el estilo de la sonata, y los escuchamos con la esperanza de obtener un atisbo del Beethoven maduro, un motivo utilizado en su obra ulterior, una sugerencia de la grandeza futura. En este sentido, no nos decepcionan. Las tres sonatas «Electorales» para Piano, WoO 47 (1781-83), son obras poco originales en tres movimientos, con escaso desarrollo y la utilización de sencillas técnicas del rondó y la variación. Algunos autores afirman que imitan la música de C. P. E. Bach, otros perciben ecos de Neefe, Haydn, Stamitz, o de Sterkel. Sin embargo, en la Sonata en fa menor pueden observarse anticipos de la Sonata *opus 13 (Patética)* de 1798-99, y Schiedermair observó que el tema principal de su tercer movimiento contiene una idea que reaparece en la Sonata *opus 10 número 2*, así como en los scherzos de las sinfonías Tercera y Quinta. En la Tercera sonata «Electoral» en re Prod'homme observó un motivo que nos recuerda la introducción a la Séptima Sinfonía, tres décadas después.^[3] La ulterior y fragmentaria Sonata en do, WoO 51, compuesta para Eleonore von Breuning, no se esfuerza mucho por obtener un desarrollo temático; es transparente y poco exigente, y el agradable movimiento ornamental de su Allegro recuerda el estilo italiano de Galuppi o de Doménico Scarlatti. Pero el grácil Adagio recuerda las primeras sonatas de la escuela vienesa.

Los tres Cuartetos para piano y cuerdas, WoO 36 (1785), corresponden al estilo de Mozart, cuya música se popularizó cada vez más después del ascenso de Max Franz, en 1784. El Cuarteto en mi bemol, está francamente modelado sobre la Sonata para violín de Mozart, K.V. 379, y a ella le debe algunos de sus pasajes más hermosos; en cambio, de acuerdo con Douglas Johnson los cuartetos en do y re están basados más sutilmente en las sonatas K.V. 296 y K.V. 380 de Mozart, respectivamente. Cada cuarteto tiene tres movimientos; el primero y el tercero son rápidos, y encierran un movimiento lento en la tonalidad dominante o subdominante. Los movimientos de cierre adoptan la forma del rondó. Beethoven nunca publicó estas obras, posiblemente a causa de lo que debían a Mozart, y quizá porque el piano domina demasiado la partitura. Sin embargo, es evidente que las apreciaba, pues contienen una serie de ideas melódicas originales que utilizó en Viena para las Sonatas *opus 2 números 1 y 3*, la Sonate *Pathétique opus 13*, y el final de la Sonata *opus 27, número 1*. El alegre Trío en mi bemol, para piano, violín y violoncello, WoO 38 (1791), quizá, como dice Deiters, es un trabajo más avanzado que los cuartetos (es la primera obra de Beethoven con un scherzo, y la primera que teniendo forma de sonata, lleva una coda) pero carece de profundidad y carácter.

Completan la música instrumental de Beethoven durante este período algunos fragmentos de un concierto para violín y otras dos obras orquestales. El Concierto para piano y orquesta, WoO 4, de 1784, formalmente es difuso y desde el punto de vista melódico carece de interés, a pesar de ciertos momentos alegres de sesgo popular en el movimiento de cierre; aunque se lo compuso emulando el estilo clásico temprano de J. C. Bach y los alemanes meridionales, carece de la artesanía y la

elegancia de estos autores. La música incidental para un Ritterballett («Ballet de caballeros») WoO 1 nos interesa sobre todo por razones que no son musicales, pues cuando se lo ejecutó, el 6 de marzo de 1791, se afirmó que el conde Waldstein lo había compuesto. Es improbable que Beethoven se molestase a causa de esta apropiación de su trabajo por su protector; es más probable que aceptara actuar como compositor privado de Waldstein, en armonía con la relación jerárquica entre el protector y el artista. (Incluso el Requiem de Mozart también fue presentado inicialmente como una composición del noble que lo había encargado.) A menudo se exagera la propensión de Beethoven a la música instrumental: más del 40 por ciento de sus obras de Bonn está destinado a la voz humana. Este porcentaje se corresponde bastante bien con la proporción que rige su producción entera: aproximadamente la mitad de sus seiscientas obras son vocales. Por supuesto, la estadística no expresa bien la importancia relativa de las diferentes obras, pero aporta cierto indicio en el sentido de que la voz atrajo a Beethoven durante toda su carrera. Sus Lieder pueden compararse favorablemente con los de sus contemporáneos, aunque, como ocurre con la mayoría de los Lieder prerrománticos, pocos se incorporaron al repertorio moderno. La mayoría adopta la forma estrófica simple, pero varios (quizás a través de la asimilación de elementos estilísticos de la ópera italiana) utilizan los movimientos contrastantes, los pasajes recitativos y técnicas elaboradas. Especialmente conmovedores son la «Elegie auf den Tod eines Pudels» [Elegía a la muerte de un perro de lanas], WoO 110 y «Klage» [Lamento] WoO 113; este último incluye movimientos contrastantes en modos mayor y menor, y toques de cromatismo. Las canciones son importantes en cuanto revelan las inclinaciones literarias de Beethoven, que en general reflejan los gustos de los círculos intelectuales en los cuales actuó. Puso música a poemas de Höltz, Pfeffel, Gleim, Matthisson, Sophie Mereau, Goethe, Lessing y Bürger, muchos de ellos hallados en los almanaques y periódicos contemporáneos. Dos arias de concierto para bajo y orquesta WoO 89 y 90, en el estilo de la ópera buffa italiana se caracterizan por los toques de humor, la composición expresiva destinada a la voz y la hábil orquestación. La misma disposición advertimos en «Primo Amore», WoO 92, para soprano y orquesta, que según se ha demostrado hace poco, es una obra del período de Bonn.^[4]

En estos trabajos Beethoven se mantuvo en los esquemas tradicionales de la expresión musical. Sus composiciones de Bonn rara vez penetran la superficie de los sentimientos, quizá precisamente porque coinciden tan armoniosamente con el ideal del principado benévolo en que se crearon: un esteticismo sereno que exaltaba la belleza abstracta y se complacía en la repetición constante de pautas y formas graciosamente previsibles.

Todos estos elementos permitirían una visión directa y del todo consecuente de la música de Beethoven durante el período de Bonn, si no fuese por la existencia de la Cantata fúnebre a la muerte de Joseph II, WoO 87, y su compañera, la Cantata al ascenso de Leopoldo II a la dignidad imperial, WoO 88. Estas obras, y sobre todo la

Cantata a Joseph, revelan lo que de otro modo podríamos considerar inesperado: la existencia, incluso en este período temprano, de muchos de los elementos revolucionarios y trascendentes que habrían de ser la base de Beethoven después de 1800, el estilo, «heroico». Es como si los elementos del modo «heroico» existieran embrionariamente, y sólo esperasen los procesos temporales —la conjunción de los hechos externos y la audacia íntima— para manifestarse.

La noticia de la muerte del emperador Joseph, el 20 de febrero de 1790 llegó a Bonn pocos días después. Severin Anton Averdonk concluyó muy pronto el texto de una cantata conmemorativa, y durante una reunión de la Lese-Gesellschaft, Eulogius Schneider propuso que Beethoven le pusiera música. La Cantata fúnebre a la muerte de Joseph II probablemente fue terminada en marzo, y la Cantata al ascenso de Leopoldo II fue compuesta poco después de la elección de Leopoldo al trono imperial, el 30 de setiembre de 1790. Ninguna de las dos obras fue ejecutada en vida de Beethoven. El 19 de marzo, tal como se había programado, se realizó una reunión conmemorativa en la Lese-Gesellschaft, pero las actas de una reunión del 17 de marzo indican que «por diferentes razones no fue posible ejecutar la cantata propuesta».^[5] Una de las cantatas (probablemente la de Joseph) fue ensayada también con el fin de ejecutarla en Mergentheim durante el otoño de 1791, pero la ejecución fue anulada a causa de dificultades técnicas. «Se oyeron toda suerte de protestas originadas en los pasajes difíciles [de la partitura]», escribió Simrock, «y [Beethoven] afirmó que cada ejecutante debía ser capaz de representar acertadamente su papel; demostramos que no podíamos sencillamente porque las indicaciones eran del todo desusadas... de modo que no se la ejecutó en la corte, y después no supimos nada más de la obra».^[6]

Beethoven no habló públicamente de las cantatas ni propuso imprimirlas; la música continuó siendo desconocida hasta que volvieron a descubrirse copias de las partituras durante el remate realizado en 1884. En una carta dirigida a Hanslick, en mayo de 1884, Brahms dijo de la Cantata de Joseph: «Aunque la portada no ostentase el nombre, no podría atribuirse a otro autor: ¡es Beethoven del principio al final! El bello y noble *pathos*, sublime en su sentimiento y su imaginación; la intensidad, quizá violenta en su expresión; más aún, la voz principal y la declamación, y en el primer y último movimientos todas las características que podemos observar en sus obras ulteriores y asociar con ella».^[7]

El significado de las cantatas reside no tanto en su calidad como obras independientes, sino más bien en los indicios que suministran acerca de la formación del lenguaje musical de Beethoven. Una serie de motivos, pasajes e ideas dramáticas de la Cantata de Joseph reaparecen en las sinfonías del período intermedio (la Heroica, la Sexta y la Séptima) y en las oberturas de Coriolano y Egmont. Poseen especial interés varias anticipaciones de pasajes de la marcha fúnebre de la sinfonía Heroica, que revelan la asociación de ciertas ideas musicales de Beethoven con el

concepto de la muerte. Por ejemplo, el significado extramusical del pasaje «desintegrador» del cierre del movimiento de la marcha fúnebre aparece confirmado por el empleo que hace Beethoven de un pasaje análogo en la cantata para acompañar la palabra «Tot» (Muerto). Beethoven usó una sección de la cantata —el aria para soprano con coro, «Entonces, la humanidad se eleva hacia la luz»— como base del segundo *finale* de Fidelio. La hermosa melodía del aria ha sido denominada la Humanitätsmelodie, «Melodía de la Humanidad», expresión de su anhelo de libertad y fraternidad. Estas anticipaciones incluso van más allá de los años medios de Beethoven: el comienzo de la segunda parte de la cantata, antes de las palabras «Una monstruosa criatura, llamada Fanatismo, se elevó de las cavernas del Infierno», encuentra su realización en el final de la Novena Sinfonía, y en ambos casos los pasajes aparecen seguidos por recitativos del bajo de forma y propósito bastante análogos.

La Cantata Leopoldo no es una obra igualmente inspirada —aunque el agregado de trompetas y tambores a la partitura y el carácter marcial y festivo de varias secciones incorporan una dimensión enérgica que significativamente no existe en la obra anterior— y tampoco contiene tantos anticipos notables del Beethoven ulterior. Pero si la Cantata fúnebre es tan importante en la formación del vocabulario musical de Beethoven que le permite describir la muerte, el dolor, la lucha, el desafío heroico, el pesar y la serenidad, la cantata Leopoldo es significativa en cuanto lidia con la representación de la victoria y su alegre conclusión —lo cual fue tanto más importante cuanto que éste fue uno de los principales problemas musicales a los que Beethoven no pudo hallar una solución única eficaz. La Cantata Joseph evita este problema repitiendo como *finale* el coro inicial de «muerte»; a causa de su contenido afirmativo, la Cantata Leopoldo se ve obligada a afrontar el problema. Su última sección «Stürzet nieder, Millionen» [Postraos, multitudes] anticipa rudimentariamente la sección del final de la Novena Sinfonía en la cual el coro interrumpe las variaciones y entona: «Seid umschlungen, Millionen» (Abrazaos, multitudes).

Pueden distinguirse muchas influencias en la Cantata Joseph: la de Gluck, en los timbres orquestales y el carácter de la partitura correspondiente a las cuerdas y los vientos; la de Mozart, cuyo estilo es evidente en las arias para soprano y bajo; y la de la escuela de Rameau, con sus *tombeaux* y sus *apothéoses* en homenaje a los compositores fallecidos. Schiedermair ha observado la influencia del compositor de Mannheim, Ignaz Holzbauer, en los unísonos introductorios y en la segunda aria para soprano, así como en varias secciones de la Cantata Leopoldo. Pero estas influencias están más que compensadas por los elementos específicamente beethovenianos: los subrayados orquestales, los contrastes dinámicos, los pianísimos o fortísimos súbitos y sobre todo la primera aparición del tipo especial de «melodía absoluta» de Beethoven, la cual según Hans Gal se caracteriza por los amplios ritmos, los agrupamientos de ocho compases, las claras curvas melódicas y el movimiento

diatónico sin suspensiones. Estas melodías cantabile (expresivas) legato (sostenidas) aparecen en el aria para soprano con coro de la Cantata Joseph y reaparecen en Fidelio, la Missa Solemnis, los adagios de las obras instrumentales más importantes, y la «Oda a la alegría» de la Novena Sinfonía. Representan la emancipación de Beethoven respecto del estilo de Mannheim y su sublimación del estilo melódico clásico de Mozart y Haydn.

Por lo tanto, la asombrosa importancia de estas cantatas reside en la luz que arrojan sobre el desarrollo de elementos estilísticos de inequívoca factura beethoveniana. No es exagerado ver en la Cantata Joseph uno de esos saltos extraordinarios de la capacidad creadora de Beethoven, semejante al que vemos en la Sinfonía Heroica de 1803-04, y en la Sonata Hammerklavier de 1817-18. En definitiva, este acontecimiento no es totalmente explicable, pero tal vez valga la pena delinear la confluencia de factores biográficos e históricos que representaron cierto papel en su génesis.

La forma que adopta la obra es esencialmente producto del Iluminismo. Pues no se trata de una cantata en el sentido de Bach, ni de un eco del estilo neoclásico de la cantata francesa de principios del siglo XVIII. A fines del siglo XVIII la cantata revivió como un himno secular en gran escala, de carácter virtuoso, para la celebración pública. Algunos ejemplos de esta forma, como la Cantata para el funeral de Gustavo III de Suecia, por el compositor germano-sueco Joseph Martin Kraus, confirman su función como réquiem secular para los jefes del Iluminismo. Es evidente que las cantatas de este tipo fueron usuales en las cortes europeas durante la década de 1780, pero la forma fue adoptada después por los compositores de la Revolución Francesa, que crearon sus principales ejemplos.

La Revolución trató de transformar la música francesa en un arma moral al servicio de una misión histórica. Las frivolidades y el sensualismo de la música *galant* fueron repudiadas; se eliminaron las restricciones «escolásticas» de las formas barrocas y clásicas; y de acuerdo con las palabras de Combarieu, se asignó a la música «un carácter serio que fuera de la Iglesia no había mostrado desde la antigüedad». En resumen, la Revolución incorporó a la música una función ideológica y ética explícita que habría de convertirse después en una de las características de las composiciones «públicas» de Beethoven. Se utilizó la música revolucionaria en las ceremonias oficiales, las celebraciones públicas y la conmemoración de diferentes ideales revolucionarios abstractos. Y una de sus principales funciones fue la apoteosis de los héroes caídos mediante himnos fúnebres, marchas y cantatas fúnebres. Los franceses siempre se mostraron dispuestos a componer rápidamente este tipo de obras. Por ejemplo, Cherubini compuso en 1791 una obra titulada «Mirabeau en su lecho de muerte», en 1797 un *Hymne funèbre sur la mort du général Hoche*, e incluso una prematura *Cantata por la muerte de Haydn*, inspirada por un falso rumor que se difundió en 1805. Gossec y Méhul, entre otros, compusieron obras análogas, y Gossec creó lo que quizá fue el mejor título: *Chant*

funèbre sur la mort de Féraud, représentant du peuple, assassiné l'an II dans la convention nationale [Canto fúnebre acerca de la muerte de Féraud, representante del pueblo, asesinado el año II en la Convención Nacional.]

La muerte del héroe —tema que habría de convertirse en principal ingrediente del lenguaje musical de Beethoven— fue un eje fundamental de la música revolucionaria. Este tema, que hallaremos en el movimiento lento de la Sonata para piano, *opus 26* (Marcha fúnebre por la muerte de un héroe); *Cristo en el Monte de los Olivos*, *opus 85*; la Sinfonía *Heroica* («compuesta para celebrar la memoria de un gran hombre»); *Fidelio* y la música incidental del Egmont de Goethe, realiza su primera aparición importante en la cantata fúnebre de Beethoven. La posibilidad de que Beethoven se haya sentido atraído por el tema de la muerte es evidente en varios Lieder de la época de Bonn y quizás en la elección de una marcha fúnebre patética como tema de su primera obra publicada, las «Variaciones sobre una marcha de Dressler». Es posible que esta inclinación se manifestara incluso en la primera composición beethoveniana de la cual se tiene noticia, la «Cantata fúnebre» perdida (1781), según se afirma compuesta en memoria de George Cressener, embajador inglés ante la corte electoral y amigo de la familia Beethoven. (Esta obra, compuesta antes de que Beethoven aprendiese los rudimentos de la composición, probablemente fue una canción larga, como «Adelaide», *opus 46*, de 1795-96, también titulada «cantata». Algunos estudiosos han dudado de su existencia.)

El tema dramático de la Cantata Joseph —la muerte de un buen príncipe— parece haber permitido a Beethoven la expresión de sentimientos más profundos que los que podían manifestarse en el marco y los modos de su música instrumental imitativa y «obediente». La cantata alude al dolor compartido, al amor entre un gobernante y sus súbditos, a la lucha de la razón contra la ignorancia y el fanatismo, al héroe que muere por la humanidad. Más aún, era una obra de encargo, sancionada y aprobada por los protectores, los maestros y los superiores sociales de Beethoven; una obra consagrada conscientemente a un propósito colectivo y humanista. Así, Beethoven podía expresar libremente sus impulsos más profundos, incluso su pasión por el heroísmo. Más aún, al mismo tiempo podía aparecer como un hijo devoto que honra a su padre —el Káiser era la suprema figura de autoridad en el dominio de los Habsburgo— y como un discípulo dolorido pero triunfante que había sobrevivido para relatar lo ocurrido. Por consiguiente, es posible que la Cantata Joseph también exprese los sentimientos contradictorios de Beethoven hacia su padre, que por entonces estaba reducido a una existencia mezquina y espectral.

Pero al margen de la cuestión especulativa de la inclinación psicológica de Beethoven en favor de este tema, hay una sorprendente oportunidad en la aparición de la primera obra importante de Beethoven. La Cantata Joseph apareció en una coyuntura crítica de la historia europea, la que pronto tendría fatales consecuencias para el electorado en que vio la luz. Hasta la Revolución Francesa las principales cortes alemanas, en Berlín, Viena, Bonn o Weimar, durante algunos años habían

presentado una superficie relativamente plácida y armoniosa; la aristocracia estaba absolutamente convencida de su propia benevolencia y del valor de su modo de vida y su cultura. Sobre todo, estaba convencida de la inmutabilidad de su futuro. El asalto a la Bastilla destruyó eficazmente esta confianza generalizada. La Revolución inauguró una era en la cual una de las tendencias principales fue el deseo de restaurar la situación histórica precedente. Esta tendencia se acentuó cuando las destructivas Guerras Napoleónicas se prolongaron hasta bien entrado el siglo XIX. Se concibió la imagen de una «edad de oro» idealizada y aristocrática, caracterizada por el heroísmo y la belleza. Por supuesto, los alemanes no fueron los únicos que incurrieron en esta actitud: todas las sociedades que sufren procesos de desintegración, transformación violenta o represión, tienden a situar estos períodos míticos en su pasado nacional. (Para ciertos sectores de la aristocracia francesa, el siglo XVII se convirtió en «le grand siècle».) Era natural que los habitantes de Bonn fijasen la mirada en el período prerrevolucionario, antes que las corrientes de la historia barriesen al propio electorado. Y a los ojos de muchos miembros esclarecidos de la monarquía Habsburgo, incluso Beethoven, la «edad de oro» era ahora el período del reinado del emperador Joseph II. El despotismo ilustrado pasó de la «realidad» al deseo. Las realidades del pasado se sumergieron en el resplandor dorado de la recreación mitológica. La mitología personal de Beethoven —la revisión de los hechos de su propio linaje— parece haber encontrado aquí su equivalente social.

No importa cuáles hayan sido sus fuentes biográficas e históricas, la Cantata de la muerte del emperador Joseph II inauguró una nueva y muy productiva fase de la carrera de Beethoven como compositor. Pero a pesar de la grandiosidad de su concepción, del dinamismo retórico de su estilo y la belleza de muchos detalles, la obra impresiona poco en la actualidad. La laxa estructura de la cantata permitía adoptar poses ideológicas y expresar sentimientos inmediatos, pero fue inadecuada para explorar los conceptos del heroísmo y la tragedia. Los elementos incipientes del estilo «heroico» desaparecieron durante más de una década de la paleta musical de Beethoven, mientras desarrollaba los instrumentos técnicos y formales necesarios para expresar adecuadamente estos nuevos contenidos. Ahora Beethoven tenía que asimilar tardíamente el contrapunto y las formas y los estilos de la escuela vienesa.

II

VIENA

Primeros años

- 6. UN PIANISTA Y SUS PROTECTORES
- 7. HAYDN Y BEETHOVEN
- 8. RETRATO DE UN JOVEN COMPOSITOR
- 9. VIENA: LA CIUDAD DE LOS SUEÑOS
- 10. LA MÚSICA

UN PIANISTA Y SUS PROTECTORES

Si el primer viaje de Beethoven a Viena fue un lamentable fracaso, el segundo fue un éxito total. La primera década que pasó en Viena fue una serie ininterrumpida de triunfos profesionales. Llegó durante la segunda semana de noviembre de 1792, con presentaciones del conde Waldstein, y la invitación a estudiar con Haydn. Gracias a los vínculos familiares de Waldstein y las relaciones musicales de Haydn, pudo entrar en las casas de la nobleza hereditaria, incluso varias que habían representado papeles importantes en la promoción de las carreras de Gluck, Haydn y Mozart. Más aún, lo había precedido su reputación como pianista notable al servicio del tío del emperador Habsburgo Franz. Fue recibido en los palacios y los salones de los conocedores aristocráticos, los aficionados y los amantes de la música, que intentaron apoyar y alentar al joven Beethoven en su condición de meritorio sucesor de los maestros de la tradición musical vienesa. Cuando Beethoven salió de Bonn, Waldstein escribió en su álbum de autógrafos: «El Genio de Mozart guarda luto y gime por la muerte de su alumno. Halló refugio pero no ocupación en el inagotable Haydn; por intermedio de Haydn desea unirse con otro ser. Con la ayuda del trabajo asiduo recibiréis el espíritu de Mozart de manos de Haydn».^[1] Esta profecía se realizó mucho más rápidamente que lo que hubiera podido esperarse.

Al principio, se consideró a Beethoven esencialmente un virtuoso del piano; se lo veía a lo sumo como un alumno de composición, a pesar del grupo bastante nutrido de obras que había creado durante sus últimos años en Bonn. Llegó a Viena en un momento propicio para un virtuoso del piano. Crementini y Johann Baptist Cramer se habían instalado en Londres; Joseph Wölffl comenzaba su carrera en Varsovia. Mozart, que durante sus últimos años había dedicado menos tiempo al teclado, había fallecido doce meses antes, y no existía en Viena un pianista de primera clase que ocupase su lugar. En general, Beethoven fue un pianista notable, cuya importancia histórica reside en el hecho de que vinculó los estilos clásico y clásico tardío de ejecución. Su estilo enérgico, brillante e imaginativo contrastaba vigorosamente con el tierno y delicado estilo de moda practicado por anteriores virtuosos del teclado, aunque, cuando lo deseaba, Beethoven podía imitar con destructiva exactitud el modo pegajoso y afeminado de aquéllos.^[2] Romberg, Cherubini y otros consagrados al estilo anterior consideraban áspera y dura su ejecución, pero la mayoría de los músicos y los conocedores, y sobre todo los que pertenecían a la generación más joven, se sentían profundamente conmovidos. Carl Czerny describió el efecto extraordinario de Beethoven en el público:

Fuera cual fuere la persona que lo escuchaba, Beethoven sabía provocar en el oyente un efecto tal que a menudo todos los ojos se humedecían y muchos prorrumpían en sonoros sollozos; pues había algo maravilloso en su

expresión, además de la belleza y la originalidad de sus ideas y el estilo exaltado con que las expresaba. Después de concluida una improvisación de esta clase, rompía en sonoras risas y se burlaba de sus oyentes a causa del sentimiento que había provocado en ellos. «¡Tontos!», decía... «¡Quién puede vivir con estos niños malcriados!».^[3]

Beethoven trataba de mantener su posición destacada, y veía posibles rivales en los buenos pianistas. A mediados de 1794 escribió a Eleonore von Breuning acerca de su «deseo de avergonzar» y «vengarse» de los «pianistas vieneses, algunos de los cuales son mis enemigos jurados». Viena era una ciudad de pianistas. Durante la década de 1790 había allí más de 300 pianistas, la mayoría de ellos consagrados a la enseñanza del piano a los hijos de las mejores familias. (De acuerdo con Arthur Loesser es posible que por entonces hubiese en Viena más de 6.000 alumnos de piano.) Beethoven temía que otros pianistas lo oyesen improvisar y después copiasen las «diferentes particularidades de mi estilo, para exhibirlas orgullosamente como propias».^[4] En efecto, pocos años después tuvo rivales por la posición que ocupaba como principal pianista de Viena. Entre ellos podemos mencionar a Wölffl, Cramer, Johann Nepomuk Hummel, el abate Joseph Gelinek y Daniel Steibelt. Tan intensas eran algunas de estas rivalidades que los protectores y los partidarios de estos artistas formaban bandos contrapuestos y enfrentaban en competencias a sus pianistas favoritos. Gelinek recuerda uno de estos duelos pianísticos, en el cual fue rápidamente superado por «ese joven [que] debe estar de acuerdo con el diablo».^[5] En 1799 se organizó una serie de confrontaciones entre Beethoven y Wölffl en la villa del barón Raymond von Wetzler, miembro de una familia de banqueros que protegía a Wölffl. El director, Ignaz von Seyfried, describió los duelos entre los dos «atletas» como si estuviera reseñando una de esas luchas entre bestias salvajes en el anfiteatro Hetz, episodios que habían sido la diversión principal de los vieneses hasta mediados de la década de 1790. (Ciertamente, se consideraba al virtuoso más o menos como a un monstruo de la naturaleza, y las ferias organizadas durante el siglo XVIII en las principales ciudades de Alemania exhibían a los virtuosos y los prodigios infantiles al mismo tiempo que a los malabaristas y los acróbatas.) En 1800 se organizó un concurso análogo entre Beethoven y el brillante Daniel Steibelt en la casa del conde Fries; y poco después, cuando el joven Hummel comenzó a alcanzar la cima de su técnica pianística, Czerny escribió que el público general lo prefería antes que a Beethoven. «Pronto», informó, «los dos maestros tuvieron partidarios que se contrapusieron con acre enemistad». Que Beethoven se mostrase dispuesto a participar en estos hechos revela la intensidad de los vínculos con sus protectores, así como la importancia simbólica que su propio virtuosismo tenía para él.

La reputación de Beethoven como virtuoso pronto se extendió allende los límites de los salones aristocráticos, aunque estos continuaron siendo su foro principal. De marzo de 1795 a octubre de 1798 realizó once presentaciones públicas en Viena, la

mayoría en conciertos ofrecidos por otro músico (Haydn, los Romberg, las cantantes Josefa Duschek y María Volla) o en conciertos de beneficio. Su nombre mereció mucha atención en varios de estos conciertos^[6] y las críticas fueron favorables. De febrero a julio de 1796 realizó una gira por Praga, Dresde, Leipzig y Berlín, y en la corte prusiana tocó para Federico Guillermo II. Con el famoso violoncelista Jean Louis Duport ejecutó sus Sonatas para violoncelo y piano, *opus 5*, en presencia del rey, que también era violoncelista aficionado. Beethoven se sintió muy complacido cuando el rey le regaló una cajita de rapé de oro llena de luises de oro; «declaró orgulloso que no era una caja de rapé común sino la que solía ofrecerse a un embajador». Más avanzado el mismo año ejecutó en Pressburg y quizá también en Pesth, aunque es probable que el único concierto que ofreció allí corresponda a 1800. También ofreció con éxito varios conciertos en Praga, el año 1798.

Si la reputación inicial de Beethoven descansó en sus cualidades de ejecutante, no pasó mucho tiempo antes que hiciera sentir su presencia como compositor. Sus primeras composiciones vienesas importantes comenzaron a aparecer en 1795, y después de pocos años varias de sus publicaciones tempranas —por ejemplo «Adelaida» (que después fue el *opus 46*), la Sonate Pathétique, *opus 13*, y muchos conjuntos de variaciones— merecieron amplio favor, de modo que los editores de música comenzaron a competir por sus obras futuras. Hacia 1799 cinco editores difundían su música y otros esperaban turno. Beethoven cobraba rápidamente conciencia de que estaba dirigiéndose a un público continental y alcanzando cierto grado de fama internacional. «Mi arte me atrae amigos y me conquista renombre, ¿y qué más puedo desear?» escribió Beethoven a su hermano Nikolaus Johann el 19 de febrero de 1796; y agregaba con acento más franco: «Esta vez ganaré mucho dinero».

Czerny afirmó que en su juventud Beethoven «mereció el mayor apoyo de nuestra alta aristocracia, y gozó de tanta atención y tanto respeto como el más afortunado de los artistas jóvenes». El propio Beethoven «a menudo declaró», escribió Schindler, «que por esta época era mejor apreciado y comprendido como artista por las personas de noble y elevada alcurnia». Y podemos aceptar esta afirmación de un testigo por lo demás a menudo poco fidedigno, pues en efecto Beethoven fue protegido por la aristocracia, mimado y malcriado por los sensibles y los adinerados. Tan intensa era la pasión de este sector por la música y tan importante para su sentido de la jerarquía social que se supiera que protegían a un artista destacado, que prodigaban a Beethoven dinero y regalos. Durante sus primeros años en Viena fue protegido simultáneamente por una serie de nobles. Varios de ellos, incluso el príncipe Joseph Lobkowitz (1772-1816) el conde Andreas Razumovsky (1752-1836), y el conde Moritz Fries (1777-1826) («El buen conde Fries», como lo llamaba Beethoven) comenzaron a representar un papel más importante en los encargos y las ejecuciones de Beethoven durante la década siguiente. Los más influyentes de sus protectores iniciales fueron el barón Gottfried van Swieten (1733 ó 1734-1803), el conde Johann Georg von Browne-Camus (1767-1827) y sobre todo el príncipe Karl Lichnowsky

(1756-1814) y su esposa, la princesa Christiane (1765-1841).

Swieten, que antes había pertenecido al servicio diplomático imperial y después fue director de la Biblioteca Imperial y presidente de la Comisión de Educación, era un conocedor musical de primer orden. Fundó y presidió (con métodos bastante autocráticos) una sociedad musical de nobles consagrados a la ejecución y la presentación de la música «antigua», sobre todo la música coral de Händel, Bach y los maestros del Renacimiento. Ocupó un lugar importante en las biografías de C. P. E. Bach, Mozart y Haydn y se lo recuerda sobre todo como el libretista de *Las estaciones* y *La creación* de Haydn así como por la versión vocal de las Siete últimas palabras desde la cruz. Organizaba conciertos, ofrecidos generalmente en su residencia de la Renngasse, o en el gran salón de la Biblioteca de la Corte, centros de la vida musical vienesa. Swieten, que tenía la actitud de un *grand seigneur* «y que, de acuerdo con Haydn, escribía sinfonías tan rígidas como él mismo», se convirtió en uno de los más firmes partidarios de Beethoven. Schindler anota que Beethoven «conservaba cuidadosamente» las notas que Swieten le escribía una actitud que indica auténtico afecto de parte del compositor. Una de estas notas sugiere una actitud caprichosa (amablemente disimulada tras una fachada perentoria) que hubiera sido difícil atribuir al viejo conocedor, el mismo que debía merecer la dedicatoria de la *Primera Sinfonía opus 21*, de Beethoven:

Herr Beethoven, en Alstergasse, número 45, a cargo del príncipe Lichnowsky. Si no tiene otro compromiso, me agradaría recibirlo en mi casa el próximo miércoles, con el camisón en el maletín. Por favor, conteste inmediatamente, Swieten.

El conde von Browne-Camus descendía de una antigua familia irlandesa, y pertenecía al Servicio Imperial Ruso en Viena. Aunque poseía una gran fortuna, representada por sus tierras de Livonia, despilfarró su renta, como hacían muchos otros protectores de Beethoven. Su generosidad hacia Beethoven entre 1797-98 y 1803 se vio recompensada cuando Beethoven le dedicó los Tríos para cuerdas, *opus 9* (de los que Beethoven dijo en 1798 que eran la *meilleure* de [mes] *oeuvres*); la Sonata en Si bemol mayor, *opus 22*; y los seis Lieder de Gellert, *opus 48*. Además, Beethoven dedicó a la condesa Browne las tres Sonatas *opus 10* y las Variaciones para piano sobre una danza rusa, *WoO 71*. En su dedicatoria de los Tríos para cuerdas, Beethoven llamó a Browne «el principal Mecenas de mi musa».^[7]

Pero Karl Lichnowsky fue el principal protector de Beethoven y retuvo esa condición más de doce años. Su hogar era el centro de un grupo de músicos, compositores y conocedores, y en estas reuniones musicales muchas de las obras de Beethoven fueron ejecutadas por primera vez. En el hogar de los Lichnowsky, Beethoven conoció a los jóvenes músicos que habrían de conquistar fama como ejecutantes destacados de la época —entre ellos los miembros del Cuarteto

Schuppanzigh (después rebautizado Cuarteto Razumovsky). Allí anudó amistades de toda la vida con el hermano del príncipe, el conde Moritz, y con el barón Nikolaus von Zmeskall, que fue el amigo vienés más constante de Beethoven.

Después de permanecer brevemente, a su llegada a Viena, en un pequeño desván, donde «pasó unos días miserables», Beethoven fue invitado a vivir con los Lichnowsky, y residió con ellos varios años como «miembro de la familia».^[8] Tan estrechos eran sus vínculos con el príncipe que después durante muchos años, cuando vivía fuera de la casa, solía elegir habitación de tal modo que estuviese muy cerca de los Lichnowsky.^[9] De acuerdo con la versión de Karl Czerny, Lichnowsky trataba a Beethoven «como amigo y hermano, y procuraba que la nobleza entera lo apoyase».^[10] Esta actitud representó una ayuda importante para Beethoven, pues la familia Lichnowsky había sido durante varias generaciones uno de los ejes de la vida musical vienesa. La suegra del príncipe, la condesa María Wilhelmine Thun, había sido protectora de Gluck, Haydn y Mozart; el 24 de marzo de 1781 Mozart escribió: «Es la dama más encantadora y amable que he conocido nunca, y me dispensa muy elevado favor». Dos de sus hijas se casaron con protectores de Beethoven — Lichnowsky y el conde Razumovsky—, y ella misma era una de sus admiradoras. Lichnowsky fue simultáneamente alumno y protector de Mozart. En 1789 organizó para Mozart una gira por Bohemia y Alemania casi idéntica a la que preparó para Beethoven en 1796. La princesa Christiane, esposa de Lichnowsky, era una de las mejores pianistas de la nobleza vienesa.

El propio Lichnowsky conquistó la gratitud y el afecto más profundos de Beethoven, y pese a que era apenas cinco años mayor que Beethoven, su esposa fue una «segunda madre» para él. El príncipe y la princesa también conquistaron el derecho poco usual (quizás único) de sugerir o incluso exigir cambios o mejoras en las composiciones de Beethoven, e incluso en *Fidelio*. Estaban absolutamente persuadidos del genio de Beethoven, al extremo de que en 1804-5 el príncipe interfirió en la relación amorosa de Beethoven con la condesa Josephine Deym, al parecer con el argumento de que sería perjudicial para la carrera del compositor.

A cambio de su protección, Lichnowsky obtuvo la dedicatoria de las principales obras de Beethoven en Viena, los Tríos, *opus 1*, y después la *Sonate Pathétique opus 13*, la Sonata *opus 26*, la *Segunda Sinfonía, opus 36*, y las Variaciones a «Quant' è piú bello», WoO 69. Su esposa se vio honrada con la dedicatoria de las Variaciones sobre el Tema de Judas Maccabeus, WoO 45, y la partitura para ballet de Beethoven, *Las criaturas de Prometeo, opus 43*. Además, Beethoven dedicó su rondó en sol, *opus 51, número 2*, a la hermana del príncipe, la condesa Henriette, y las *Variaciones y Fuga, opus 35* así como la Sonata, *opus 90*, al conde Moritz Lichnowsky. Dedicó el Trío para clarinete, *opus 11*, a la condesa Thun.

Pero la profundidad de esta relación fue mucho más lejos que las dedicatorias, y tampoco puede afirmarse que este vínculo fue típico modelo del que solía prevalecer entre el protector y el compositor. Pues parece evidente que la pareja Lichnowsky

veía en Beethoven a un hijo sustituto^[11] y que él a su vez afrontaba considerables conflictos emocionales en relación con ellos. En el centro de este conflicto estaba el deseo de Beethoven de obtener el afecto y el favor de sus protectores, por una parte, al mismo tiempo que un deseo igualmente profundo de verse libre de su dominio, que en este caso adoptaba la forma de una protección de efectos tan agobiadores cuanto reconfortantes como expresión de amor. Se preveían todos los deseos y las necesidades de Beethoven, e incluso (lo que sin duda le irritaba mucho) su deseo de liberarse de la protección de los príncipes. Wegeler recuerda que el príncipe «cierta vez ordenó a su servidor que si alguna vez él y Beethoven llamaban al mismo tiempo, el segundo debía ser atendido en primer término. Beethoven lo supo y el mismo día tomó un criado». Otra vez, como le ofrecieron el establo del príncipe mientras Beethoven aprendía a cabalgar, el músico compró su propio caballo para evitar la sensación de dependencia que acompañaba a la aceptación de un regalo propuesto libremente. (En un incidente análogo el conde Browne le regaló un caballo y Beethoven lo abandonó.) A veces se disimulaban los regalos con el fin de evitar el rechazo de Beethoven. Lichnowsky parece haber subsidiado secretamente la publicación de los Tríos, *opus 1*, con los cuales Beethoven ganó 843 florines, casi dos años de su sueldo en Bonn.

Es evidente que Beethoven no estaba en condiciones de aceptar libremente estas pruebas de favor y afecto. Comía fuera de la casa para afirmar su independencia: «El príncipe comía a las cuatro. “¿Cabe presumir”, preguntaba Beethoven, “que debo volver todos los días a las tres y media, cambiarme de ropa, afeitarme y todo eso? ¡No lo aceptaré!”. De modo que a menudo comía en una taberna». Pero al mismo tiempo los regalos de los príncipes lo complacían. Lichnowsky le regaló un cuarteto de instrumentos italianos raros (conservados en la Beethovenhaus en Bonn), muy apreciados por el músico toda su vida, y en 1800, como advirtió que Beethoven necesitaba sentirse al mismo tiempo seguro e independiente, le otorgó una anualidad de 600 florines, que se mantendría durante un período indefinido (fue pagada por lo menos hasta 1806). La gratitud de Beethoven es evidente en varias cartas de los años siguientes. En 1801 escribió a Wegeler: «Aunque le parezca difícil creerlo, Lichnowsky fue siempre y todavía es mi más cálido amigo —por supuesto, hemos tenido algunos malentendidos superficiales, pero ellos a lo sumo consolidaron nuestra amistad— y ha desembolsado en mi beneficio una suma fija de 600 gulden, que puedo utilizar hasta que consiga un nombramiento apropiado»; y en 1801 escribió a Karl Amenda: «Puedo decir que de todos, Lichnowsky es el que mejor afrontó la prueba». Hubo también otros regalos, de carácter más personal. Sobre el escritorio de Beethoven él tuvo hasta su muerte un reloj de péndulo que tenía la forma de una pirámide invertida, y tallada en alabastro la cabeza de una mujer; se lo había regalado la princesa Lichnowsky. Y lo que es quizá más importante, un busto del príncipe, que Beethoven mantuvo en un lugar de honor de su vivienda hasta 1806.

Si podemos creer en las afirmaciones de Schindler, el problema fue resumido por

el propio Beethoven cuando dijo: «Me trataban como a un nieto. El afecto de la princesa a veces era tan solícito que hubiera deseado cubrirme con una campana de vidrio, de modo que nadie que no lo mereciese pudiera tocarme o echarme encima el aliento». Quedar bajo una campana de vidrio era convertirse en un objeto pasivo — preservado atentamente y amado, es cierto, pero de todos modos un objeto— y Beethoven necesitaba convertirse en una fuerza activa que gravitara sobre el mundo exterior. Sin embargo, pasaría un tiempo antes que Beethoven pudiese desanudar este vínculo.

Se suscitaron conflictos análogos entre Beethoven y muchos de sus restantes protectores y amigos. Lo turbaba el hecho de que la aceptación de su persona por otros pareciese derivar de su talento más que de sus cualidades como persona. Cuando la condesa Susanna Guicciardi le ofreció un regalo, él lo interpretó como un «pago» por las lecciones dictadas a su hija y se sintió profundamente ofendido: «No exagero cuando digo que su regalo me chocó... Inmediatamente situó lo poco que hice por la querida [Giulietta] en el mismo plano que su regalo».^[12] Como expresión típica de sus sentimientos de ansiedad en este aspecto, cierta vez escribió irritado a un amigo: «Entonces, ¿para usted o los demás soy apenas un creador de música?»

Quizás ésta es la razón por la cual Beethoven manifestó una firme resistencia a tocar el piano para sus protectores. Wegeler escribió que «su aversión a tocar para un público había llegado a ser tan intensa que cada vez que se lo exhortaba a ejecutar se encolerizaba. A menudo venía a verme (1794-96), sombrío y desencajado, quejándose de que lo habían obligado a tocar, a pesar de que le dolían los dedos y le quemaba la sangre bajo las uñas». Incluso se acostumbó a ejecutar en una habitación adyacente al salón principal, de modo que podía oírse pero no observarlo. Una de estas veces, un miembro del público trató de asomarse al cuarto, y Beethoven prontamente «abandonó el piano, tomó su sombrero y salió sin atender los ruegos y las quejas». Wegeler escribe que la resistencia de Beethoven a ejecutar «era a menudo la causa de amargas disputas con sus amigos más íntimos y sus protectores». Uno de los incidentes más sorprendentes fue relatado por *Frau* von Bernhard, y sucedió en casa de los Lichnowsky a fines de la década de 1790: ella vio a la anciana condesa Thun, «de rodillas frente a Beethoven, que estaba reclinado en el sofá; le rogaba que tocara algo y él se rehusaba».^[13]

Ernest Newman opinó que tales incidentes eran «demostraciones de mala crianza», más que «pruebas de un espíritu noble y democrático».^[14] Ciertamente Beethoven no era un caballero inglés pero tampoco era un jacobino que daba lecciones a nobles disipados. Explicar su aparente tosquedad, su altivez, y sus muchas excentricidades por referencia a su necesidad de demostrar su independencia y afirmar su igualdad con los protectores como ser humano, no es suficiente; el asunto es más complejo. La naturaleza misma del patronazgo personal parece excitar inevitablemente en todos los artistas sentimientos contradictorios de gratitud y resentimiento, de sumisión y rebelión, de amor y hostilidad. Cuando el vínculo tiene

carácter tan íntimo —como era el caso con Beethoven y con protectores como los Lichnowsky— es natural que estos conflictos se acentúen. Más aún, varios de los protectores de Beethoven no carecían, ni mucho menos, de síntomas neuróticos e incluso psicopatológicos. El conde Browne fue descrito por su tutor, Johannes Büel (buen amigo de Beethoven), como «uno de los hombres más extraños, colmado de excelentes talentos y bellas cualidades del corazón y el espíritu por una parte, y por otra agobiado por la debilidad y la depravación». Padebió un colapso mental y durante un tiempo estuvo internado en una institución. De acuerdo con una fuente, el príncipe Lobkowitz también era un ser muy excéntrico: dejaba sin contestar e incluso sin abrir su correspondencia durante años enteros, y a veces pasaba semanas en absoluta reclusión. En su cuarto había instalado un gran espejo frente a la ventana, de modo que podía observar a los transeúntes sin que lo vieran, y dicese que solía contemplar este espejo durante horas interminables.^[15]

Tampoco los Lichnowsky eran una pareja normal. Lichnowsky, francmasón y partidario de Voltaire, fue descrito por un contemporáneo como «un cínico sensual», y la princesa, cuyos senos habían sido extirpados quirúrgicamente, era una mujer «muy retraída» y agobiada por la duda acerca de la fidelidad de su marido. Ella lo acusaba de haber engendrado una hija ilegítima e insistía en adoptar como propia a la niña. Y por improbable que parezca, un promotor contemporáneo de escándalos afirmaba que cierta vez ella se había disfrazado de prostituta y había concertado un encuentro con su propio marido en un burdel. («No parecían ser felices en su matrimonio», escribió *Frau* von Bernhard. «El rostro de la princesa siempre mostraba una expresión tan melancólica».)

Por entonces, la intensa presión económica provocaba graves dificultades a las finanzas de la nobleza, y comenzaba a atenuarse la tendencia a la ostentación y el lujo, de lo cual derivaba la contención de las formas más generosas del patronazgo de las artes. Sobre todo durante los años que siguieron a la Revolución Francesa hubo intentos de limitar las erogaciones consagradas a la música en los palacios y las cortes; de modo que se dispersaron muchas orquestas permanentes privadas, así como las compañías teatrales o de ópera. Cuando Beethoven llegó a Viena, perduraba sólo un puñado de las muchas orquestas otrora empleadas en las casas aristocráticas; en cambio, la alta nobleza mantenía grupos de músicos de cámara y solistas, algunos de los cuales también cumplían funciones en la servidumbre. Los protectores de Beethoven estaban incluidos en el grupo de los que se vieron afectados por la presión económica. El conde Browne despilfarró su fortuna; el conde Waldstein murió en la pobreza; el príncipe Lobkowitz y el príncipe Fries quebraron; el príncipe Kinsky afrontó dificultades financieras. De acuerdo con la versión de *Frau* Bernhard, incluso el príncipe Lichnowsky vivía en un nivel superior al que le permitían sus medios. Pero estas situaciones de empobrecimiento corresponden a un período un tanto ulterior; durante los primeros años de Beethoven en Viena los hogares aristocráticos se mantenían relativamente intactos a pesar de las deudas y la necesidad de liquidar

parcelas de sus tierras.

En general, el molde feudal no se modificó con la llegada de Beethoven a Viena; más bien varió a través de la transferencia del patronazgo del electorado a sectores de la nobleza vienesa. Beethoven era ahora un compositor y virtuoso semifeudal y «libre», que comenzaba a adquirir independencia relativa respecto del patronazgo aristocrático. Había llegado a reconciliarse con esa libertad parcial respecto del patronazgo, que era su destino a causa de accidentes de tiempo, lugar y personalidad. Pero al mismo tiempo que crecía la libertad personal de Beethoven, el músico perdía gran parte de la seguridad que había caracterizado a tres generaciones de músicos de su familia. Por lo tanto, en el curso de su vida, Beethoven nunca abandonó la esperanza de obtener un cargo permanente en la corte, que aliviase sus angustias financieras cada vez más acuciantes, aunque a menudo infundadas. Su esperanza de regresar pronto a Bonn se disipó con la ocupación francesa de la Renania en 1794; las esperanzas que pudo haber alimentado en relación con un nombramiento en la corte prusiana no llegaron a materializarse. En adelante, uno de sus más profundos deseos fue obtener un cargo imperial en Viena. Podemos conjeturar que este deseo fue resultado, no sólo de la necesidad de seguridad y jerarquía sino también del ansia de emular al gran Kapellmeister de su niñez. En todo caso, no habría de satisfacerse; y como veremos, Beethoven tampoco dejaba de sentir cierta resistencia interna respecto de la posibilidad de obtener el cargo al que su padre había aspirado. En último análisis, el deseo de Beethoven de ser su propio amo sostuvo un conflicto perpetuo e irreconciliable con su deseo de jerarquía y estabilidad financiera.

Medio siglo antes, en 1749, después de ser expulsado del coro de la Catedral de San Esteban porque su voz de soprano estaba cambiando, Joseph Haydn se había convertido en músico «libre», y se ganaba la vida ejecutando en los bailes, escribiendo arreglos, dando lecciones de música y participando en serenatas callejeras. Después de una década de incertidumbre económica, la situación de Haydn mejoró gracias a la obtención de un cargo regular, primero como Kapellmeister del conde Morzin y en 1761 como ayudante del Kapellmeister de la corte de Esterházy, en Eisenstadt. Permaneció allí, como principal músico de Esterházy durante casi treinta años en condiciones que permitieron el desarrollo cabal de su capacidad creadora. Haydn tenía plena conciencia de las ventajas de la protección de la corte. Dijo a Griesinger: «El príncipe siempre se sintió satisfecho con mis obras. No sólo tuve el aliento de su aprobación constante sino que además, en mi carácter de director de una orquesta, pude realizar experimentos, observar lo que provocaba un efecto y lo que lo debilitaba, y así logré mejorar, modificar, realizar agregados o supresiones, y mostrarme todo lo audaz que deseaba. Me separé del mundo; nadie me confundía ni atormentaba y vivía obligado a ser original». En su esbozo autobiográfico de 1778 se presenta como «Kapellmeister de Su Alteza el príncipe Esterházy, a cuyo servicio espero vivir y morir».

Al servicio de los Esterházy conservó su capacidad para capear todas las tormentas. «Haydn no luchaba», dice Geiringer; «al parecer nunca se oponía; de todos modos lograba que las cosas fueran exactamente como él deseaba». Pero hacia 1790 comenzaron a molestarlo las restricciones y el aislamiento de la vida en el palacio Esterházy. Escribió: «Estoy condenado a permanecer en casa. Ciertamente, es triste ser siempre esclavo».

Ahora, cuando terminaba el año 1792 y acababa de regresar de su primera y triunfal residencia en Londres, Haydn afrontaba la tarea de completar la educación musical de un compositor brillante, sensible e incontrolable de Renania.

HAYDN Y BEETHOVEN

Afirmase que, en un momento de irritación, Haydn dijo cierta vez que Beethoven era ateo. Aunque la afirmación de Haydn posiblemente reflejó la opinión entonces dominante acerca de la religión de Beethoven, es probable que a lo sumo haya expresado su resentimiento ante la resistencia de su alumno a reconocer una deidad musical más que celestial. Haydn estaba dispuesto a enseñar a un discípulo que en definitiva lo igualaría o lo superaría (y él sin duda lo sabía) pero es comprensible que deseara obtener de él la franca concesión de que era «alumno de Haydn». Ciertamente, Ries señaló que Haydn pidió a Beethoven que escribiese esas mismas palabras en las portadas de sus primeras obras pero Beethoven rehusó desdeñosamente. «Cuando Ries lo interrogó acerca de este asunto Beethoven se enojó tanto —incluso retrospectivamente— que exclamó que “jamás había aprendido nada [de Haydn]”». El reconocimiento al maestro era precisamente lo que Beethoven no podía conceder a Haydn. Quizá no deseaba se lo considerase otro Ignaz Pleyel, que continuó siendo «alumno de Haydn» su vida entera. Incluso Pleyel sin duda no estaba muy satisfecho con esta designación, pues cuando Haydn llegó a Londres descubrió que Pleyel había aceptado competir con él bajo los auspicios de una sociedad musical rival. «De modo que ahora una sangrienta guerra de armonías se librará entre el maestro y el alumno», escribió Haydn desde Londres.^[1] En apariencia continuaron siendo amigos, pero cierta vez que se elogiaba a Pleyel, el propio Haydn explotó: «Pero abrigo la esperanza de que se recordará que fue mi alumno», y escribió a Marianne von Genzinger: «Por doquier se critica la presunción de Pleyel».

La relación entre Haydn y Beethoven adquirió formas complejas y enmarañadas desde el comienzo mismo. Beethoven casi inmediatamente concibió la idea de que Haydn lo envidiaba, o no se preocupaba de sus progresos. Que ésta fuese o no su motivación (y por mi parte creo que hay mejores explicaciones), comenzó a tomar lecciones en secreto a principios de 1793, utilizando los servicios de otro maestro, Johann Schenk (1761-1830). Schenk relata el caso, lamentablemente con bastante desorden:

Hacia fines de julio (sic) el abate Gelinek me informó que había conocido a un joven que revelaba extraordinario virtuosismo en el pianoforte, una aptitud que él no había observado desde Mozart. De pasada dijo que Beethoven había estado estudiando contrapunto con Haydn durante más de seis meses (sic) y que aún estaba trabajando en el primer ejercicio, y también que Su Excelencia el barón van Swieten había recomendado firmemente el estudio del contrapunto, y a menudo le preguntaba cuánto había progresado en sus estudios. Como resultado de estas frecuentes exhortaciones y del hecho de que aún se encontraba en las primeras etapas de su instrucción,

Beethoven, ansioso de aprender, comenzó a sentirse descontento, y a menudo expresaba a su amigo esta insatisfacción. Gelinek tomó muy en serio el asunto y vino a preguntarme si estaba dispuesto a ayudar a su amigo en el estudio de contrapunto.^[2]

Se concertó un encuentro, y Beethoven improvisó con gran efecto para beneficio de Schenk y después le mostró su primer ejercicio de contrapunto que «reveló el hecho de que... había errores en todos los pasajes».^[3] Schenk aceptó ayudarlo. Por supuesto, era muy importante que Haydn no lo supiera. Schenk escribió con bastante ingenuidad: «Recomendé que copiase todos los ejercicios que yo corregía, de modo que Haydn no identificara la escritura de un extraño cuando le presentaran el ejercicio». (Parece posible que Beethoven utilizara a Schenk, no sólo como control sobre Haydn sino también para ayudarlo en la ejecución de sus deberes.) De acuerdo con Schindler, Beethoven y Schenk volvieron a verse en 1824, y alegremente evocaron los tiempos de la enseñanza secreta: «Se echaron a reír recordando cómo habían engañado a Haydn, quien jamás sospechó lo que sucedía».^[4]

Nottebohm, que revisó los ejercicios escritos por Beethoven bajo la supervisión de Haydn, llegó a la conclusión de que Haydn no fue un profesor sistemático o bastante interesado. Sólo un sexto de los ejercicios estaban más o menos corregidos, muchos errores no habían sido señalados, y en ciertos casos Haydn intentaba corregir un error y cometía otro de su propia cosecha. Estas omisiones quizás eran comprensibles en vista de las circunstancias que entonces atravesaba Haydn. La muerte de Mozart en 1791 y de su apreciada amiga Marianne von Genzinger en 1793 lo habían afectado profundamente. Además Haydn sostenía relaciones amorosas más o menos simultáneas con una viuda londinense, Rebecca Schroeter, y con la cantante Luigia Polzelli. Había regresado de la animada experiencia inglesa a la acostumbrada y dolorosa relación con su esposa, cuya muerte ansiaba del modo más ingenuo; en efecto, desde Londres escribió a Luigia Polzelli para felicitarla por la muerte de su marido. «Querida Polzelli, quizá ha llegado el momento con el cual ambos soñamos tan a menudo, el momento de que se cierren cuatro ojos. Dos ya se cerraron pero los dos restantes...». Más aún, Haydn estaba preocupado por los preparativos de otro viaje a Londres, a principios de 1792, y con ese fin estaba comenzando la composición de seis nuevas sinfonías; en relación con el mismo viaje compuso en 1793 seis Cuartetos para cuerdas, *opus 71/74*. Y tal vez Haydn sentía hostilidad hacia Beethoven, que había conseguido un acceso tan inmediato y fácil a los círculos más encumbrados de la sociedad vienesa. Debe recordarse que si bien Haydn desde temprano tuvo partidarios influyentes entre la nobleza y los conocedores de la música, sólo después de sus triunfos en Londres su música mereció la admiración universal en la capital de los Habsburgo. Es cierto que había conquistado una reputación considerable incluso durante la década de 1770, pero el emperador Joseph II había dicho que su obra era un conjunto de «trucos y tonterías», y en 1778-

79 su solicitud de afiliación a la organización de beneficencia para los músicos —la Tonkünstlersocietät— no había sido bien recibida. Geiringer afirma que la exaltación de Haydn por los vieneses se remonta a la segunda visita a Londres, y observa —quizá con cierto grado de exageración— que incluso todavía durante los años 1792-95 algunos aún lo consideraban «nada más que el músico cortesano de un magnate húngaro». Por lo tanto, es posible que Haydn haya sentido celos del pianista y compositor aceptado y admirado tan prontamente por la nobleza de Viena. Pero todo esto no es más que conjetura, pues también sabemos que principalmente gracias a la influencia de Haydn, Beethoven suscitó la primera impresión en Viena. Muchos de los alumnos de Haydn se convirtieron en amigos o protectores de Beethoven, y entre ellos cabe mencionar a la condesa Thun, a la familia Erdödy, Pleyel, Krumpholz, Anton Kraft, Wranitsky y Seyfried. Y parece que Haydn vinculó a Beethoven con Esterházy en Eisenstadt, el año 1793, y esto debe interpretarse como un signo de que se sentía orgulloso de su alumno.

En todo caso, la observación de Nottebohm acerca de la insuficiencia de la educación que Haydn impartía a Beethoven en el mejor de los casos es una visión parcial del asunto.^[5] Había innumerables profesores y Kleinmeister, eficientes en el arte del contrapunto, que podían haber señalado los errores cometidos por Beethoven; no se necesitaba un Haydn para señalar las quintas paralelas en los ejercicios de Beethoven. Y si consideramos el desarrollo de la música de Beethoven durante el período que siguió inmediatamente a sus estudios con Haydn, advertimos que ésa no era la principal función o contribución de Haydn. Además, el hecho de que los errores en los ejercicios examinados por Nottebohm no estuviesen corregidos no significa que Haydn no los corrigiese verbalmente o no exhortase a Beethoven (que tenía veintitrés años y ya había compuesto muchas obras) a descubrir sus propios errores y corregirlos. Estudiar con Haydn implicaba no sólo aprender las normas convencionales del contrapunto y la escritura de partes, sino también asimilar los principios de la organización formal, la naturaleza de la composición de sonatas, el manejo de las fuerzas tonales, las técnicas que permitían obtener contrastes dinámicos, la alternación de los estados emotivos que concordaba con la unidad artística, el desarrollo temático, la estructura armónica, en resumen la gama entera de las ideas y las técnicas musicales clásicas. No hay pruebas en el sentido de que Haydn instruyese formalmente en estas cuestiones: tampoco era necesario que lo hiciera, porque Beethoven consideraba a Haydn su modelo en música, y absorbía estas lecciones con su presencia y su ejemplo.

No hubo un atajo que llevase de la Cantata Joseph a la Sinfonía Heroica. Schenk y Albrechtsberger podían enseñar contrapunto a Beethoven, pero no podían transmitirle la herencia de Mozart y Haydn. La dificultad de Beethoven con Haydn tuvo que ver con el hecho de que aprendió demasiado del maestro... más de lo que estaba dispuesto a reconocer. Y es posible que ello explique en parte por qué sus relaciones con el hombre mayor no fueron del todo francas. En primer lugar, el

asunto del aprendizaje secreto con Schenk, que no permaneció ignorado mucho tiempo por Haydn: «Un año después», escribió Schenk, «Beethoven y Gelinek disputaron... En definitiva, Gelinek se encolerizó y traicionó mi secreto. Beethoven y sus hermanos tampoco continuaron haciendo un secreto del asunto».^[6] Pero éste no fue el único motivo del desencanto de Haydn con su alumno durante los catorce meses que se prolongó la instrucción formal (que duró hasta enero de 1794). Beethoven recibió de su maestro adelantos en efectivo, le suministró información falsa acerca del monto de la asignación que recibía de Bonn, y lo indujo a creer que una serie de obras compuestas antes de salir de Bonn eran composiciones nuevas.

Los motivos de Beethoven en este último sentido no eran del todo censurables. Quizás intentaba impresionar a Haydn con su productividad. Pues no había sido capaz de completar una sola obra importante durante 1793; había consagrado casi todo el año a revisar composiciones creadas en Bonn, por ejemplo el Octeto y el Concierto para piano N.º 2. Aunque durante mucho tiempo se creyó que los Tríos, *opus 1*, habían sido compuestos o terminados en 1793 y ejecutados para Haydn antes que éste viajara a Londres, en enero de 1794, sobre la base de las investigaciones de Douglas Johnson ahora parece evidente que el número 1 fue compuesto en Bonn y retocado en 1793, y que los números 2 y 3 fueron esbozados y compuestos después de la partida de Haydn. Las restantes obras compuestas en 1793 fueron las Variaciones para piano y violín sobre «Se vuol ballare», WoO 40, y unos pocos *Lieder*; el Rondó en sol para piano y violín, WoO 41, fue iniciado en 1793 y terminado en 1794.

Como se ve, el año 1793 presenció un descenso de la producción de Beethoven, y este hecho nos recuerda el período que siguió a 1785, cuando su productividad de hecho cesó. Pienso que el traslado a Viena, la muerte de su padre, y su profunda ambivalencia hacia Haydn habían bloqueado la capacidad creadora de Beethoven como compositor. Quizás este impasse en el área de la creación fue el factor que indujo a Beethoven a fingir que algunas obras de Bonn (tal vez recompuestas parcialmente en ciertos casos) eran composiciones nuevas. Durante sus últimos años Beethoven llegó a comprender que cabía esperar períodos ocasionales de detención. («Muchas veces no he podido componer durante períodos prolongados, pero el impulso retorna más tarde o más temprano», dijo cierta vez.) Pero es indudable que el joven Beethoven se sentía profundamente turbado por estas dificultades en el campo de la creación.

El 23 de noviembre de 1793, casi un año después de comenzar el trabajo con su alumno, Haydn escribió al elector Max Franz, en favor de su alumno, una carta que revela paternal afecto por Beethoven, la elevada opinión que tenía de su capacidad como compositor, cuánto lo enorgullecía ser su maestro, y su absoluto desconocimiento de que Beethoven fuese más que un alumno devoto:

MUY REVERENDO ARZOBISPO Y ELECTOR:

Me tomo la libertad de enviar a Vuestra Reverencia, con absoluta humildad, algunas piezas de música —un quinteto, una «Parthie» para ocho voces, un concierto para oboe, un conjunto de variaciones para piano y una fuga— compuestas por mi querido alumno Beethoven que tan graciosamente me fue confiado. Me ufano pensando que serán graciosamente aceptadas por Vuestra Reverencia, como prueba de su diligencia que sobrepasa el límite de sus propios estudios. Sobre la base de estas piezas, tanto los expertos como los aficionados tienen que reconocer que con el tiempo Beethoven se convertirá en uno de los principales artistas musicales de Europa, y yo me sentiré orgulloso de afirmar que soy su maestro. Sólo deseo que permanezca conmigo todavía un tiempo.

Mientras estoy en el tema de Beethoven, permita Vuestra Reverencia que yo diga algunas palabras acerca de sus asuntos financieros. Durante el último año se le asignaron cien ducados. Estoy seguro de que Vuestra Reverencia comprenderá que esta suma era insuficiente aunque sólo fuese para solventar los gastos más indispensables. Sea como fuere, Vuestra Reverencia quizá tuvo motivos justificados para enviarlo al gran mundo con una suma tan reducida. Sobre esta base, y con el fin de impedir que cayese en manos de usureros, por una parte le he salido como garantía y por otra le adelanté efectivo, de todo lo cual me debe 500 florines, y de esa suma ni un solo kreutzer ha sido gastado sin necesidad. Ahora solicito que se le pague esta suma. Y como trabajar utilizando dinero prestado aumenta el interés y, lo que es más, parece muy agobiador para un artista como Beethoven, pensé que si Vuestra Reverencia le asigna 1000 florines el año próximo, Vuestra Reverencia estará demostrándole el más elevado favor y al mismo tiempo lo liberará del sentimiento de ansiedad. En vista de los maestros que le son absolutamente indispensables y de los gastos que no puede evitar si pretende que se lo admita en algunas de las residencias locales, debe considerarse que el mínimo absoluto que necesita se acerca a los 1000 florines. Con respecto a la extravagancia que cabe temer en un joven que sale al gran mundo, creo que puedo tranquilizar a Vuestra Reverencia. Pues en centenares de situaciones siempre comprobé que está dispuesto, por propia iniciativa, a sacrificarlo todo a su arte. Ello es admirable sobre todo en vista de las muchas oportunidades de tentación, y ello debe infundir en Vuestra Reverencia la seguridad de que su graciosa bondad hacia Beethoven no redundará en beneficio de los usureros. Con la esperanza de que Vuestra Reverencia acepte graciosamente esta solicitud en beneficio de mi querido alumno me declaro, en el más profundo respeto, el más humilde y obediente servidor de Vuestra Reverencia.

Joseph Haydn.

Kapellmeister del príncipe

Nicholas Esterházy.

Viena, 23 de noviembre de 1793.^[7]

La respuesta del elector fue en todo caso, por lo menos decepcionante:

Recibí con su carta la música del joven Beethoven que usted me envió. Pero como, con excepción de la fuga, estas piezas fueron compuestas y ejecutadas aquí, en Bonn, antes que iniciara su segundo viaje a Viena, no puedo considerarlas como expresiones del progreso realizado en esa ciudad.

Con respecto a la asignación que se le ha otorgado para subsistir en Viena en efecto se eleva a sólo 500 florines. Pero además de estos 500 florines se le ha pagado constantemente el sueldo que aquí tenía, de 400 florines; recibió 900 florines por todo el año. Por consiguiente no alcanzo a comprender por qué, como usted dice, sus finanzas sufren tales retrasos.

Por consiguiente, me pregunto si no sería mejor que regresara aquí para reanudar su trabajo. Pues dudo mucho de que haya realizado progresos muy importantes en composición y en el desarrollo de su gusto musical durante la actual estada y me temo que, como en el caso de su primer viaje a Viena, al regreso sólo traerá deudas.^[8]

Como sabía que se aproximaba una tormenta, Beethoven escribió al elector el mismo día que Haydn despachó su carta, para rogarle «que su Alteza Electoral no me prive de la bondad antaño concedida», y asegurarle el eterno respeto que sentía por su «bondad» y su «nobleza».^[9] No conocemos qué pasos dio para tratar de arreglar la situación con Haydn. Quizá como resultado de este episodio, Haydn abandonó el plan de ir a Londres con Beethoven, y después que regresó de esa ciudad, en agosto de 1795, no se reanudaron formalmente las lecciones. Haydn arregló la continuación de los estudios de contrapunto de Beethoven con el compositor y renombrado pedagogo Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809); este curso de enseñanza comenzó poco después de la partida de Haydn y continuó aproximadamente hasta la primavera de 1795.

La tendencia de Beethoven a suscitar reacciones contradictorias —mezclas de afecto y resentimiento, admiración y enemistad— en sus maestros de Viena no se limitó a Haydn. El destacado compositor de ópera y Kapellmeister imperial italiano, Antonio Salieri, (1750-1825), fue maestro de Beethoven en composición dramática y vocal durante varios años (comenzó quizá ya en 1798) en Viena. El joven Moscheles recordaba «cómo me asombré cierto día que fui a visitar al Hofkapellmeister Salieri, que no estaba en casa, y entonces vi sobre su mesa una hoja de papel sobre la cual se había escrito en grandes letras: «El alumno Beethoven estuvo aquí». Es evidente que eso sucedió en 1808 o 1809 y parece reflejar una relación cálida entre el maestro y su

ex alumno; sin embargo, en enero de 1809 Beethoven afirmó que Salieri era su enemigo: «Herr Salieri, que era mi antagonista más activo, me jugó una horrible pasada». En 1799 Beethoven dedicó a Salieri sus tres Sonatas para violín y piano, *opus 12*; pero cuando su maestro criticó a *Fidelio*, Beethoven rehusó realizar los cambios propuestos y estuvo irritado un tiempo. Por su parte, Salieri no pudo aceptar la música de Beethoven durante un período ulterior, y quizá la protección que dispensó a Schubert fue en parte la razón que determinó que el joven compositor durante un tiempo se opusiera a la música de Beethoven.

Parece que también Albrechtsberger tuvo sentimientos contradictorios respecto de Beethoven. En 1796 y 1797 escribió tres cartas sumamente amistosas a Beethoven, pero un músico contemporáneo (a juicio de Thayer un testigo fidedigno) informa que Albrechtsberger calificó de «basura» los Cuartetos del *opus 18* de Beethoven y le aconsejó no «tener nada que ver con él [Beethoven] no ha aprendido absolutamente nada y jamás hará nada decente». Por su parte, Beethoven afirmó que Albrechtsberger era un «pedante musical» y creador de «esqueletos musicales»; pero apreciaba el curso de instrucción de Albrechtsberger, retornaba al mismo para perfeccionarse y más tarde ayudó al sobrino del maestro. Por su parte, Nottebohm alude en términos totalmente favorables a la enseñanza de Albrechtsberger.

La dificultad de Beethoven para reconocer el mérito de sus maestros no se limitaba a Haydn. Ries escribió: «Apreciaban mucho a Beethoven, pero compartían una opinión acerca de sus hábitos de estudio. Todos decían que Beethoven era tan obstinado y autosuficiente que tenía que aprender muchas cosas en la dura experiencia, la que rehusaba aceptar cuando se la ofrecían como tema de estudio. Sobre todo Albrechtsberger y Salieri compartían esta opinión».

En todo caso, sea cual fuere la razón de la empatía de Haydn con Beethoven, parece que lo perdonó y continuó —después de su regreso de la segunda estada en Londres asociándose con él, y quizá incluso enseñándole y criticando informalmente sus trabajos. Beethoven ejecutó uno de sus propios conciertos para piano en un concierto de Haydn, el 18 de diciembre de 1795, y este hecho fue sin duda un signo del favor que Haydn le dispensaba, y un indicio de que consideraba su protegido a Beethoven. A su vez, Beethoven dedicó a Haydn sus importantes Sonatas, *opus 2*, en 1796 e improvisó públicamente sobre los temas de Haydn. Además, copió la partitura de uno de los cuartetos de Haydn (*opus 20, número 1*, en mi bemol mayor) y años más tarde obtuvo y conservó cuidadosamente el autógrafo de una de sus sinfonías londinenses.

¿Por qué entonces observamos que Beethoven manifiesta hostilidad hacia su ex maestro? Ries relata que «Haydn rara vez escapaba sin algunos golpes en las costillas, pues Beethoven le guardaba rencor a causa de los viejos tiempos». Es evidente que Beethoven dijo a Ries que la razón de su «rencor» contra Haydn fue que Haydn había criticado severamente el tercero de los Tríos *opus 1*:

Esta actitud sorprendió a Beethoven, sobre todo porque consideraba que el tercero era el mejor de los Tríos, como que es todavía el que depara más placer y origina el mayor efecto. Por lo tanto, la observación de Haydn suscitó una impresión negativa en Beethoven, y lo indujo a creer que Haydn se mostraba envidioso, celoso, mal dispuesto hacia él. Confieso que cuando Beethoven me lo dijo no le creí mucho. Por lo tanto, aproveché la ocasión para preguntar acerca del asunto al propio Haydn. Pero su respuesta confirmó la aseveración de Beethoven; dijo que no había creído que ese Trío sería entendido tan rápida y fácilmente, y recibido tan favorablemente por el público.

A pesar de la razonable explicación de Haydn, Beethoven no perdonó la crítica, y quizá la interpretó como un intento del maestro de limitar la capacidad creadora de su alumno.

A juicio de Thayer, el 1800 fue un año crítico para Beethoven: «Es el año en que se separa del pianoforte y afirma su pretensión a ocupar un lugar al lado de Mozart y de Haydn, que aún vivía y producía, en las formas más elevadas de la composición de cámara y orquestal: el cuarteto y la sinfonía».^[10] Por consiguiente, no puede sorprender el hecho de que los conflictos de Beethoven con Haydn culminaran por esta época. La versión de Ries acerca del «rencor» de Beethoven contra Haydn corresponde a un momento posterior a 1800, lo mismo que una famosa anécdota que indica el grado de tensión que por entonces exhibían las relaciones entre ambos. Haydn se encuentra con Beethoven en la calle y lo cumplimenta por su música de ballet para Las criaturas de Prometeo. «Oh, querido papá», respondió Beethoven, «usted es demasiado bueno; pero no es la Creación ni mucho menos». Sorprendido por esta comparación innecesaria con su propia obra maestra Haydn replicó: «Es cierto. No es la Creación y no creo que lo sea jamás». Beethoven no hacía secreto de su competencia con Haydn por esta época. Dolezalek informa que cuando se ejecutó por primera vez el Sexteto (completado en 1799) Beethoven exclamó: «Esta es mi Creación».

Por lo tanto, parece posible que hacia el doblar del siglo, Beethoven sintiera el peso de la influencia de Haydn (así como el de la escuela vienesa, de la cual Haydn era el representante viviente más grande) como un estorbo que impedía el crecimiento de su propia individualidad musical.^[11] Es posible que para destacar este aspecto exageremos un poco el grado en que Beethoven dependía de Haydn, si bien éste era sin duda la principal (aunque de ningún modo la única) influencia musical que se ejercía sobre Beethoven, y eso además de ser su maestro. En las composiciones más importantes de este período aparecen en Beethoven muchas características totalmente individuales. En todo caso, parece haber sido necesario para el desarrollo ulterior de Beethoven que —después de asimilar las lecciones de

Mozart y Haydn— ahora comenzaba a desplazarse hacia una nueva síntesis de estilos, que determinaría que su futuro implicase un alejamiento total del estilo clásico superior vienés.

En realidad, este proceso ya había comenzado a fines de la década de 1790. Más aún, ciertos conocedores rehusaban aceptar del todo al Beethoven temprano como heredero auténtico de la tradición de Mozart y Haydn. Si hemos de creer en los recuerdos de Carl Czerny, fue precisamente entonces que «todos los adeptos de la antigua escuela Mozart-Haydn se opusieron acremente [a Beethoven]». Sabemos que esto no es del todo exacto, pues Lichnowsky, Thun, Lobkowitz, Apponyi, Swieten y otros protectores de Beethoven también se contaban entre los entusiastas más importantes de la música de sus predecesores. Pero para Beethoven sin duda fue motivo de decepción que Swieten, cuando escribió el primer volumen de la *Allgemeine musikalische Zeitung*, en 1799, no mencionara su nombre entre los compositores contemporáneos «que marchan firmemente sobre las huellas de los auténticamente grandes y buenos...». Además los críticos tempranos al parecer se mostraron más sensibles que los otros al grado en que Beethoven se separó —sobre todo en el campo de la armonía— de la tradición. Los críticos que colaboraron en la *Allgemeine musikalische Zeitung* se quejaban de las «modulaciones torpes y duras» de sus primeros conjuntos de variaciones, y hallaban en sus elegantes Sonatas para violín, *opus 12*, «un intento forzado de obtener modulaciones extrañas, cierta aversión a las relaciones de las tonalidades convencionales, una acumulación de dificultades».

Si estos signos de los cambios revolucionarios sufridos por el estilo de Beethoven eran perceptibles para los contemporáneos del músico varios años antes de la Sinfonía Heroica, en todo caso hacía mucho que eran evidentes para Joseph Haydn. Así, Beethoven acabó por entender que a menos que estuviese dispuesto a componer muchos Sextetos y Primeras Sinfonías, su «nuevo camino» (como él lo denominaba) implicaría crear música que no complacería a Haydn, ni obtendría su aprobación. Seyfried, que durante este período estaba cerca tanto de Beethoven como de Haydn, aclara bien este punto cuando escribe que Beethoven padecía «una suerte de aprensión, porque sabía que había iniciado un camino que no contaba con la aprobación de Haydn».^[12] Para protegerse de los sentimientos de pesar y culpa que acompañaban a este proceso de separación, Beethoven comenzó también a romper el vínculo personal y así visitaba «cada vez menos» a Haydn, cuya salud se deterioraba paulatinamente.

Haydn extrañaba a Beethoven. Seyfried escribe que a menudo preguntaba por él y decía: «Bien, ¿cómo le va a nuestro Gran Mogol?», consciente de que Seyfried diría a su amigo que Haydn había preguntado por él. En 1803 presentó un texto (casi humildemente) a Beethoven por intermedio de Griesinger, y le pidió su opinión acerca de la conveniencia de utilizarlo en un oratorio. Griesinger escribió a Breitkopf & Härtel: «El pedido de papá los sorprenderá tanto como me sorprendió; ¡pero es lo

que sucedió realmente!... Es probable que la decisión de Haydn dependa del juicio de Beethoven». Beethoven emitió una opinión negativa acerca del texto, pero por supuesto el texto no era lo que interesaba principalmente a Haydn que «se sintió complacido de que Beethoven se mostrase tan bien dispuesto hacia él, pues tenía la sensación de que Beethoven era culpable de mostrarle mucha arrogancia». Deseaba el contacto y la amistad de Beethoven y uno quisiera creer que el deseo de Beethoven era igualmente intenso, que su alejamiento de Haydn le parecía doloroso, y suscitaba sentimientos de remordimiento porque era joven y podía producir en momentos en que Haydn no estaba en condiciones de trabajar y se aproximaba a la muerte.

Beethoven asistió al concierto del 27 de marzo de 1808 en el honor del septuagésimo sexto cumpleaños de Haydn; allí se ejecutó *La Creación*. Permaneció de pie con los miembros de la alta nobleza, «a la puerta del salón de la universidad, para recibir al venerable huésped que llegó en el carruaje del príncipe Esterházy», y lo acompañó mientras lo introducían en una silla de manos, al son de trompetas y tambores. Afírmase que Beethoven «se arrodilló ante Haydn y besó fervidamente las manos y la frente de su anciano maestro». Después de la muerte de Haydn, un hecho que no se menciona en la correspondencia de Beethoven, desaparecieron todos los indicios de resentimiento y amargura, reemplazados por una actitud de elogio y afecto ilimitados.

Durante los años siguientes Beethoven se refirió siempre a su antiguo maestro con términos reverentes, y lo consideró el igual de Händel, Bach, Gluck y Mozart. Y cierta vez incluso rehusó reconocer que él mismo merecía un lugar junto a estos hombres. «No despojéis de sus laureles a Händel, Haydn y Mozart», escribió en 1812 a un joven admirador; «tienen derecho a los suyos, pero yo aún no he conquistado ninguno». Pero años antes aún no había alcanzado ese nivel de confianza y sentía la necesidad de insistir en su igualdad con los maestros vieneses; en una carta a Breitkopf & Härtel acerca del talento de Haydn y Mozart para arreglar sus propias sonatas, observó: «Sin la pretensión de imponer mi compañía a estos dos grandes hombres, formulo la misma afirmación acerca de mis propias sonatas para piano... estoy absolutamente convencido de que otros no podrían hacer lo mismo con desenvoltura».

A la luz del conflicto entre las generaciones y los estilos, no es sorprendente que Haydn no haya podido acompañar a Beethoven allende los límites del estilo clásico superior, que él mismo había perfeccionado. Diferentes testimonios indican que Haydn se mostraba hostil a la música que Beethoven compuso después de 1800. Por ejemplo, un músico contemporáneo recordó que Haydn «no podía reconciliarse del todo con la música de Beethoven»; y un diccionario de música italiano citó estas palabras de Haydn acerca de las composiciones de su alumno: «Las primeras obras me complacieron mucho, pero confieso que no entiendo las siguientes. Me parece que escribe de un modo cada vez más fantástico». Ninguno de estos testimonios puede confirmarse con pruebas documentales, y la confiabilidad de los más

detallados ha sido cuestionada.^[13] Pero el número mismo de estas rememoraciones —y la ausencia total de elogios de Haydn a cualquiera de las composiciones de Beethoven después del Sexteto y Las criaturas de Prometeo—^[14] nos lleva a afirmar que es más bien probable que Haydn no quisiera o no pudiera comprender las realizaciones más grandes de Beethoven. Este hecho seguramente fue motivo de sufrimiento para el hombre más joven. Ciertamente, reforzó su convicción de que tendría que abrirse paso por sí mismo, incluso sin contar con el aprecio y el aliento del hombre a quien veneraba más que a cualquiera de los restantes compositores vivientes.

RETRATO DE UN JOVEN COMPOSITOR

Beethoven tenía corta estatura, la cabeza grande y ancha, los cabellos negros y erizados, enmarcando un rostro rubicundo y picado de viruelas. Tenía la frente ancha, delimitada por espesas cejas. Algunos contemporáneos afirman que era «feo», incluso «repulsivo», pero muchos advirtieron la animación y la expresión de los ojos, que reflejaban de un modo extraordinario sus sentimientos íntimos: ora se mostraban luminosos, ora saturados de una tristeza indefinible. Tenía la boca pequeña y formada delicadamente, los dientes blancos, que generalmente se frotaba con una servilleta o un pañuelo. El mentón ancho y dividido por una profunda hendidura. El cuerpo era robusto, con las espaldas anchas, las manos fuertes cubiertas de vello, y los dedos cortos y gruesos. Pasaron algunos años antes de que engrosara y adquiriese robustez; conservó el cuerpo delgado hasta mediada la treintena. Carecía completamente de gracia física: sus movimientos eran torpes y desmañados y a cada momento volcaba y rompía cosas y tendía a derramar la tinta sobre el piano. Ries se preguntaba cómo lograba afeitarse Beethoven, porque tenía las mejillas llenas de cortes. Aunque después de llegar a Viena anotó en su diario el nombre y la dirección de un maestro de baile, nunca aprendió a bailar al compás de la música. «Toda su conducta», escribió *Frau* Bernhard, «no mostraba signos de refinamiento exterior; por el contrario, tanto la actitud como la conducta eran muy toscos».^[1]

Su vestimenta era muy variable, y en general reflejaba sus estados de ánimo. Con el correr del tiempo tendió a mostrarse, como observó Grillparzer «vestido del modo más negligente, incluso desaliñado», pero durante los primeros años en Viena se lo veía pulcro, y a veces incluso vestido con elegancia. Por supuesto, rechazó el atuendo cortesano del caballero anterior a 1789, con sus *briches* hasta la rodilla y la peluca, una vestimenta que hacia la década de 1790 era nada más que un anacronismo. *Frau* Bernhard recordaba vívidamente un estudio de contrastes en la residencia Lichnowsky: «Haydn y Salieri sentados en el sofá, a un costado de la salita de música, ambos vestidos muy cuidadosamente a la antigua moda, con peluca, zapatos y medias de seda, y en cambio Beethoven solía aparecer incluso allí en el atuendo más libre, archirrenano, casi con descuido». De acuerdo con la imitación de los estilos romanos, bajo la influencia de los franceses, por entonces Beethoven tenía los cabellos cortados «a la Tito». Después, lo dejó crecer desordenadamente.

En compañía de extraños, Beethoven se mostraba «reservado, rígido y al parecer altanero».^[2] Haydn no era el único que lo consideraba altivo y dominante. Un observador mencionó su «estudiada grosería», y llegó a la conclusión de que esa actitud sugería que «estaba representando un papel». La actitud defensiva de Beethoven escondía una frágil sensibilidad a los desaires, reales o imaginarios. Podía retirarse violentamente de una cena aristocrática, enfurecido porque no se le había reservado asiento en la mesa principal. La atención exagerada —falsa— también lo

inquietaba. Cierta vez abandonó repentinamente la casa de campo de cierto barón porque éste «lo irritó con su excesiva cortesía y Beethoven no podía soportar que todas las mañanas le preguntaran si estaba perfectamente bien». Cherubini lo denominó «un oso civilizado»; Goethe dijo después que era «una personalidad absolutamente indomeñada».^[3] Sus amigos más íntimos soportaban sus estados de ánimo y sus súbitas cóleras, que muy a menudo aparecían seguidas por expresiones de conmovida penitencia. A veces, su temperamento sobrepasaba los límites y entraba en el terreno de la violencia física. Se lo vio arrojar a la cabeza de un camarero un plato que no había pedido y bombardear a un posadero con huevos que le parecieron de dudosa frescura.

Pero entre sus amigos íntimos podía mostrarse, de acuerdo con Schindler, «cómico, animado y a veces incluso locuaz»,^[4] y Rochlitz escribió que «una vez que está en vena, el ingenio áspero y sorprendente, las frases ingeniosas, las paradojas sorprendentes y sugestivas brotan de él como un flujo constante».^[5] Estas observaciones aluden a un período ulterior, pero Czerny confirmó que también durante los primeros años, al margen de su inevitable humor melancólico, Beethoven se mostraba «siempre alegre, perverso, colmado de ingenio y bromas». Su correspondencia con ciertos amigos abunda en audaces metáforas, sátiras, giros exuberantes, y a veces palabras escatológicas. Cuando estaba con otros, o cuando escuchaba música mediocre a menudo y sin previo aviso emitía una risa sonora, como si hubiese alcanzado una visión homérica de una cosa fantástica e indefinible. Sus amigos, escribió Seyfried, «rara vez comprendían la causa y la razón de una explosión de este tipo, pues en general reía de sus propios pensamientos secretos y su imaginación, y no condescendía a explicarlos». Sin embargo rara vez podía mantener una actitud durante mucho tiempo. Escribió a Bettina Brentano «que había asistido a una bacanal, y realmente tuve que reír muchísimo y el resultado es que hoy he tenido que llorar con la misma intensidad». «La alegría exuberante», explicó cierta vez, «a menudo me retrotrae del modo más violento a mí mismo».

La vida de Beethoven estaba organizada de tal modo que aprovechaba todo lo posible su productividad creadora. Despertaba al amanecer, desayunaba y se dirigía directamente a su escritorio, donde solía trabajar —salvo el rato ocasional que dedicaba a un breve paseo hasta mediodía. Concluido el almuerzo solía dar un largo paseo («dos veces alrededor de la ciudad», de acuerdo con Seyfried), que le ocupaba gran parte de la tarde. Hacia el atardecer a menudo se dirigía a una taberna favorita, para reunirse con los amigos y leer los diarios. Era usual que pasara las veladas en compañía, en el teatro o haciendo música. Se retiraba temprano, generalmente a las diez, pero a veces continuaba escribiendo muchas horas más hasta que se agotaba el impulso creador. Esbozaba constantemente ideas musicales, y podía hacerlo en el hogar, la calle o una taberna, echado en un prado, o encaramado en las ramas de un árbol. «Siempre tengo un anotador... y cuando concibo una idea la escribo inmediatamente», dijo a Gerhard von Breuning. «Cuando concibo una idea incluso

me levanto en medio de la noche, porque de lo contrario podría olvidarla». En el curso de su vida llenó muchos anotadores, y los conservó para referencia muy ocasional (y quizá porque vacilaba en destruir todo lo que demostraba su capacidad creadora) hasta su muerte: «No me atrevo a salir sin mi estandarte», dijo citando la Juana de Arco de Schiller, cuando le preguntaron por qué siempre llevaba consigo el anotador.

La productividad de Beethoven era generalmente más intensa durante los meses más cálidos que pasaba fuera de la capital, como hacía la mayoría de los vieneses que tenían medios. Durante la década de 1790 probablemente pasó los veranos en las casas de campo de sus protectores y admiradores. Después de consolidar su situación financiera solía alquilar su propio alojamiento estival, y así lo hizo con raras excepciones todos los años a partir de 1800. En el campo estaba en mejores condiciones para encontrar tranquilidad, aislamiento y contacto con la naturaleza, a la que veneraba de un modo casi religioso: «Parece como si en el campo todos los árboles me dijeran “¡Santo! ¡Santo!” ¿Quién puede expresar cabalmente el éxtasis de los bosques?»^[6] En una carta de 1810 escribió que contemplaba la posibilidad de ir al campo con «excitación infantil»: «Cómo me complacerá corretear entre los arbustos, los bosques, bajo los árboles, a través del pasto y alrededor de las piedras. Nadie puede amar tanto como yo el campo. Pues no cabe duda de que los bosques, los campos y las rocas producen el eco que el hombre desea oír». La capacidad creadora de Beethoven exigía un ambiente pacífico, liberado de conflictos. Tal vez por eso escribió en su diario que «la serenidad y la libertad son las más preciosas de todas las posesiones».

Quizá buscando una tranquilidad inalcanzable, Beethoven cambiaba de alojamiento tan prontamente como de humor. «Apenas se había establecido en una nueva vivienda», escribió Seyfried, «una cosa u otra le desagradaba, y salía fatigado a buscar otra». La más mínima provocación lo inducía a empacar sus pertenencias, y a veces era difícil hallar apartamento para un inquilino tan inestable. (Esta observación es particularmente aplicable al período 1799-1804 y a la última década de vida de Beethoven, pues ocupó sus habitaciones del hogar de los Pasqualati —con muy pocas interrupciones— desde fines de 1804 hasta 1814. El nerviosismo de Beethoven quizá reflejaba su deseo insatisfecho de tener un auténtico hogar, un deseo irrealizable en vista de su soltería, con la cual nunca se reconcilió del todo.

Si no podía tener su propia familia, a menudo intentó participar, por así decirlo, de un modo reflejo de la vida de familia de otros. Uno de los esquemas básicos de la vida de Beethoven hasta su última década consistió en agregarse a una serie de familias como hijo o hermano sustituto. Este proceso comenzó en Bonn con las familias Breuning, Koch y Westerholt. Después de su llegada a Viena, como hemos visto, los Lichnowsky representaron este papel varios años. Vinieron después, sucesivamente, los Brunsvik, las familias Guicciardi y Deym, los Bigot, los Erdödy, los Malfatti, los Brentano, los Giannatasio y los Streicher. En justicia puede afirmarse

que los momentos personales más felices de Beethoven —al margen de la composición musical— los pasó en esos ambientes hogareños, donde podía experimentar algunas de las alegrías, los placeres y el compañerismo de la vida de familia. En el seno de estas familias sustitutas, Beethoven —a veces involuntariamente— concibió la mayoría de sus sentimientos afectivos. En vista de esta situación no puede sorprender que cada una de estas relaciones originaran tensiones que las alteraron o disolvieron esencialmente; y entonces Beethoven, después de un período de sufrimiento mezclado con desazón, reiniciaba su peregrinación en busca de otra familia «ideal» o de un facsímil razonable.

De su propia familia sólo restaban los dos hermanos. Caspar Carl y Nikolaus Johann. El primero llegó a Viena en 1794, y después de una breve carrera como profesor de música obtuvo un cargo secundario como cajero de banco en la burocracia estatal y lo retuvo hasta su muerte, en 1815. A veces sirvió a su hermano —con bastante ineptitud y afirmase que quizá con deshonestidad— como secretario honorario y agente de negocios. Durante los primeros años Beethoven tuvo menos contacto con Nikolaus Johann, que siguió a sus hermanos a Viena en 1795. Fue ayudante de farmacéutico en Viena hasta 1808, año en que abrió su propia tienda en Linz y se enriqueció sobre todo como resultado del aprovechamiento comercial de la guerra durante la ocupación francesa de 1809. Las relaciones de Beethoven con sus hermanos alternaban libremente entre el afecto familiar efusivo y la rivalidad fraternal, la cual en más de una ocasión condujo a la violencia física. Nunca llegó a pensar que sus hermanos sabían manejar sus propias vidas; a menudo interfirió en los asuntos de ambos, afirmando sus presuntas prerrogativas como hermano mayor y tutor.

Quizá como compensación parcial a los conflictos con los hermanos, Beethoven estableció relaciones estrechas con una serie de figuras de hermano idealizadas. Esto también era una continuación de la pauta que iniciara en Bonn, que comenzó con los hermanos von Breuning, Anton Reicha, Karl August von Malchus, y otros. Es típica del tono de estas relaciones la anotación de Malchus en el álbum de autógrafos de despedida de Beethoven, cuando el compositor salió de Bonn:

El firmamento de mi profundo amor une nuestros corazones con lazos que no pueden desatarse y sólo la muerte puede destruirlos. Extiende tu mano, mi bienamado y así sea hasta la muerte. Tu Malchus.^[7]

En Viena continuó esta serie de amistades exageradamente románticas, primero con Lorenz von Breuning (1777-98), que llegó a la ciudad en 1794 para permanecer tres años y después con Karl Friedrich Amenda (1771-1836), violinista y estudiante de teología que llegó durante la primavera de 1798, a tiempo para llenar el vacío dejado por la partida de Lorenz el otoño precedente. En su carácter de tutor de los hijos del príncipe Lobkowitz, muy pronto se relacionó con Beethoven y de acuerdo

con las palabras de un documento contemporáneo «se adueñó del corazón de Beethoven». Llegaron a ser compañeros tan inseparables que cuando veía sólo a uno de ellos la gente preguntaba: «¿Dónde está el otro?»^[8] Beethoven regaló a Amenda una copia manuscrita del Cuarteto en fa, *opus 18, número 1*, con una cálida dedicatoria, y antes que Amenda partiera de Viena, en 1799, ejecutó para su amigo el Adagio del cuarteto. «Me representa la separación de dos amantes», dijo Amenda, «¡Magnífico!», dijo Beethoven. «Pensé en la escena del sepulcro en Romeo y Julieta».^[9] Para Amenda era la partida; para Beethoven la música simbolizaba quizá la muerte de la relación entre ambos. Pero la fidelidad de Amenda (y cabe suponer que también su ausencia permanente) permitió su elevación al rango de ideal. Como Beethoven dijo de Amenda a Ries en 1804: «Aunque durante casi seis años ninguno de nosotros supo del otro, sé que ocupó el primer lugar en su corazón así como él lo ocupa en el mío».

Amenda fue seguido por Stephan von Breuning, que fue a residir en Viena alrededor de 1801, y en medida menor por el conde Franz von Brunsvik, destinatario de la dedicatoria de la sonata *Appassionata, opus 57*. Breuning continuó siendo el amigo dilecto de Beethoven hasta 1808-1809 y más tarde, después de la prolongada pausa, reanudaron su amistad el último año de la vida de Beethoven. En 1807, quizás en previsión del inminente matrimonio de Breuning con Julie von Vering, Beethoven comenzó a trasladar su afecto al barón Ignaz von Gleichenstein (1778-1828), y este joven violoncelista que provenía de Freiburg Im Breisgau, durante varios años se convirtió en el amigo más importante de Beethoven. Durante este período atendió muchos de los asuntos de negocios de Beethoven, y en compensación el autor le dedicó la Sonata para violoncelo, *opus 69*. En 1809 Beethoven consiguió que Gleichenstein cooperase en cierto proyecto matrimonial: «Ahora puedes ayudarme a buscar esposa. Más aún, podrías encontrarme una hermosa joven en F(reiburg)... pero si encuentras una, por favor confirma de antemano el compromiso». Y más avanzado ese mismo año descubrimos que ambos están cortejando a las hermanas Malfatti, Gleichenstein con éxito y Beethoven sin él. Las tensiones de la intimidad entre ambos, así como la decisión de casarse de Gleichenstein, determinaron el fin de la relación alrededor de 1810 o 1811. (Gleichenstein reapareció sólo cuando Beethoven estaba en su lecho de muerte.) «Tu amistad es a menudo motivo de irritación y sufrimiento para mí», escribió Beethoven. «Mi fiel amigo, te envío mis mejores deseos. No sé cuál es tu defecto, pero en realidad no eres mi amigo; no tanto, ni mucho menos, como lo soy tuyo».

Las dificultades iniciales de Beethoven para establecer una relación amorosa con una mujer continuaron durante su primer período en Viena. En 1794 escribió a Nikolaus Simrock en Bonn: «Si vuestras hijas ahora son adultas, dadme una como esposa. Pues si debo vivir en Bonn como soltero ciertamente no permaneceré allí mucho tiempo. Sin duda ahora también vos sentís cierta ansiedad». Es posible que

aquí se manifieste la ansiedad del propio Beethoven, mezclada con el deseo de que el hombre mayor le ayude a ingresar en el mundo prohibido del matrimonio.

Su primera «llama» conocida del período vienés fue la cantante Magdalena Willmann, parte de cuya atracción fue el hecho de que era originaria de Bonn; en efecto, era una suerte de nexo con la ciudad natal de Beethoven. Llegó a Viena en 1794, y dicese que Beethoven le propuso matrimonio pero sin éxito; es evidente que lo hizo sin preparación y sin esperar que se lo alentara. Afírmase que ella lo rechazó porque Beethoven era «feo y estaba medio loco».^[10]

El nombre de Beethoven ha sido vinculado, a la ligera y de un modo poco convincente con el de varias mujeres a quienes conoció durante los primeros años en Viena: la condesa Josephine Clary, cantante aficionada que se casó con el conde Christian Clam-Gallas en 1797; Christine Gerhardi, otra cantante a quien Beethoven acompañaba a menudo al piano, que contrajo matrimonio con Joseph Frank en 1798; Anna Luise Barbara Keglevich, que en 1801 se convirtió en princesa Odeschalchi, y a quien Beethoven dedicó cuatro importantes composiciones para piano. Pero no hay pruebas claras de que estuviese vinculado con ninguna de estas mujeres y en todo caso es una lista bastante reducida por tratarse de un joven en la veintena. Por eso mismo es difícil aceptar la declaración de Wegeler, citada con frecuencia: «En Viena, en todo caso mientras yo viví en la ciudad, Beethoven estaba siempre enredado en asuntos de amor, y a veces realizaba conquistas que habrían sido difíciles o imposibles para un Adonis». Wegeler estuvo en Viena unos dieciocho meses, hasta mediados de 1796 y por lo tanto probablemente presencié el rechazo de Beethoven por Magdalena Willmann. Es evidente que se necesitaba más (o menos) que un Adonis para conquistarla. Como veremos, sólo después de 1800 Beethoven comenzó a perseguir más decididamente lo que Goethe llamaba «el eterno femenino». Con respecto a las relaciones menos etéreas, parece que durante este período Beethoven manifestó una intensa aversión a las prostitutas. Previno a su hermano Nikolaus Johann, en 1794: «Mantente en guardia contra la tribu entera de las malas mujeres». Cabe suponer que también él estaba en guardia. Dicese que el violinista falstaffiano Ignaz Schuppanzigh «cierta vez, después de una alegre fiesta, llevó a Beethoven adonde estaba una muchacha, y después tuvo que esquivarlo durante semanas enteras».^[11]

Esta actitud seguramente representa la prolongación de una pauta que se había formado años antes. Como vimos, desde los tiempos de Bonn Beethoven abrazó el ideal de una conducta ejemplar, y conscientemente modeló su vida tratando de emular un ideal noble. Relató orgullosamente a sus amigos que lo habían educado con proverbios; en un cuaderno de Conversaciones escribió «Sócrates y Jesús fueron mis maestros». Seyfried resumió la visión moral de Beethoven: «La rectitud de los principios, la elevada moral, la propiedad de los sentimientos y la religión natural pura eran sus características. Estas virtudes anidaron en él y Beethoven las exigía en otros. “Es un hombre de palabra” era su dicho favorito y nada le irritaba tanto como

una promesa quebrantada».

Naturalmente, pocas personas podían atenerse a las elevadas normas morales de Beethoven, y muchas de sus relaciones se vieron ensombrecidas por una suspicacia que durante los años siguientes adquirió un sesgo un tanto ominoso. Sin embargo, exagerar este último aspecto de la personalidad del joven Beethoven implicaría un grave error. Su tendencia a confiar predominaba de tal modo que cuando Himmel traviesamente escribió desde Berlín que se había inventado una lámpara para los ciegos, Beethoven comunicó sin vacilar a sus amigos la notable noticia. Como observó Wilhelm Rust, Beethoven era «muy infantil y ciertamente muy sincero. Es un gran amante de la verdad y en esto con mucha frecuencia va demasiado lejos». Durante estos primeros años en Viena, el niño es lo que se manifiesta en Beethoven; el niño cuyo deseo de autoindulgencia y juego se vio en general reprimido por las condiciones de su vida en Bonn.

En general, la primera década de Beethoven en Viena fue un período de crecimiento, desafío y triunfo. Había impuesto su condición de virtuoso en los salones y las salas de conciertos de Viena, iniciado una importante carrera como compositor y ocupado un lugar importante en la principal tradición musical de su tiempo. Si alimentó temores acerca de la posibilidad de que se repitiese el fracaso de 1787 ellos resultaron infundados; Beethoven había abandonado su hogar, viajado a la ciudad del emperador y había triunfado. Exultaba en su liberación, tanto de los rigores del servicio feudal como de la pesada carga de las responsabilidades de familia que había soportado en Bonn. Había aflojado las riendas que sofrenaban su capacidad creadora y alcanzado cierta conciencia de sus propias posibilidades. Incluso teniendo en cuenta los elementos de su vida y su carácter que inexorablemente desembocarían en una crisis, en general estos años se vieron caracterizados por un contentamiento esencial así como por una gran realización exterior, la conquista del aprecio público y la recompensa financiera. Fue un período de «juego», los primeros años en que Beethoven pudo complacerse ilimitadamente en las amistades y en la fama recién conquistada, para tratar de convertirse, como escribió a Eleonore von Breuning, en «un hombre más feliz, de cuyo rostro el tiempo y un destino más benigno borrarán todas las arrugas de un pasado odioso».

Así, parece que durante este período Beethoven alivió temporariamente (nunca la liberaría del todo) la carga del imperativo categórico que le exigía que subordinase sus propios impulsos normales de autogratificación a las necesidades ajenas. Ahora, el principal impulso de Beethoven se orientaba hacia la autorrealización. Alrededor del 1.º de enero de 1794 escribió en su diario: «¡Valor! A pesar de todas las debilidades corporales, mi espíritu prevalecerá... Este año debe determinar al hombre integral. Nada debe permanecer irrealizado». Había adquirido una fe incommovible en su capacidad y tenía imperiosa conciencia de la jerarquía de su genio. Ya en 1793, en una carta a Neefe escribió (inmodestamente) de «mi divino arte». En cierta ocasión, durante sus primeros años en Viena, mostró un abrumador desprecio hacia un hombre

que no se mostró dispuesto a concederle automáticamente un lugar al lado de Händel y Goethe en el panteón de los genios. Años después, al escuchar una de sus obras que no había conseguido agradar, respondió impaciente: «Un día agradará», comentario que, como observó Ernest Walker: «hubiera sido difícil imaginar en labios de Haydn o Mozart». De todos modos, el deseo de reconocimiento arraigaba tan profundamente en Beethoven como en cualquier hombre y lo complacía ilimitadamente recibir los arreos de la realización: medallas, honores, fama, dinero y aplausos. Como observó amablemente Thayer, «Beethoven no siempre se manifestaba tan indiferente a las distinciones de toda clase como a veces profesaba».^[12] Tampoco se despreocupaba de las críticas. El 22 de abril de 1801 escribió a Breitkopf & Härtel para explicarle que esperaba mejor tratamiento (en efecto, lo obtendría) en su influyente periódico dedicado a la música:

Aconseje a sus críticos que se muestren más circunspectos e inteligentes, sobre todo en relación con las producciones de los compositores más jóvenes. Pues muchos que quizá podrían llegar lejos tal vez se atemoricen. Por lo que a mí se refiere, lejos de mi pensamiento la idea de que he alcanzado una perfección que no admite críticas adversas. Pero el clamor de vuestra crítica contra mí al principio fue muy mortificante...

Pero estos son elementos secundarios en el carácter de Beethoven y no rozan las motivaciones centrales de su capacidad creadora. Beethoven poseía un sentido inmovible de su «misión», su «vocación», y tenía una profunda convicción acerca del significado de su obra y su arte. Todo el resto estaba subordinado al cumplimiento de su misión. Es evidente que el imperativo categórico no falta aquí, pero en todo caso ha adoptado una forma nueva y se manifiesta como una orgullosa exultación. Mientras a principios de 1793 Beethoven podía escribir que sus preceptos eran «Hacer el bien donde uno puede, amar la libertad por encima de todo lo demás, jamás negar la verdad, aunque uno esté frente al trono», hacia 1798 se ha incorporado a su pensamiento un ingrediente elitista, casi cesarista; ese año escribió a Zmeskall: «El diablo lo lleve. Rehúso oír una sola palabra acerca de la visión moral que usted adopta. El poder es el principio moral de los que superan a otros y también es el mío». Y en 1801 aludió a dos de sus amigos diciendo que eran «sólo instrumentos que yo utilizo cuando lo deseo... los aprecio sólo por lo que hacen por mí».^[13] No es necesario interpretar literalmente estas expresiones, pero en ellas uno puede percibir el fortalecimiento de una tendencia narcisista que a mi juicio fue una precondition necesaria del sentido visional y por lo tanto del estilo «heroico» de Beethoven.

Aunque no hay motivos para creer que íntimamente Beethoven renunciara a su fe en los principios iluministas y humanistas, es un hecho extraño que dichos conceptos prácticamente no se reflejen en sus actos, su correspondencia o su música durante los

primeros años en Viena. Tampoco hallamos pruebas de la simpatía de Beethoven hacia la Revolución Francesa fuera de su presunta (y no confirmada) amistad con el embajador francés, el general Bernadotte, durante dos meses de 1798. Según parece, el radicalismo de Beethoven estuvo firmemente moderado por la discreción después de su llegada a Viena. En 1794 escribió a Simrock, que como recordaremos era miembro de la orden iluminista en Bonn:

Aquí el tiempo es muy cálido y los vieneses temen que pronto ya no podrán conseguir crema helada. Pues como el invierno fue tan benigno el hielo escasea. Aquí varias personas importantes fueron encarceladas; dícese que se preparaba una revolución, pero creo que mientras los austríacos puedan conseguir su cerveza negra y sus salchichitas es poco probable que se rebelen. La gente dice que las puertas que llevan a los suburbios se cerrarán a las diez de la noche. Los soldados van cargados con bulliciosos mosquetes. Aquí uno no se atreve a levantar la voz, porque la policía lo detiene.

Beethoven era uno de los que no alzaban la voz y por mi parte creo que no experimentaba ninguna compulsión intensa que lo moviese a ello. Durante esos años no demostró insatisfacción con la corte imperial o con el régimen represivo del káiser Habsburgo Franz. Así como en Bonn había adoptado prontamente como propia la ideología y el enfoque avanzados de su sociedad, en Viena tendió a fusionar sus opiniones y sus intereses con los de sus protectores, y con los de Viena en general. La ambivalencia de Beethoven respecto de Viena, la cólera que manifestaba contra su ciudad adoptiva, comenzaron a evidenciarse durante la década siguiente. Durante los primeros años el deseo de «integrarse» prevaleció. En 1796 puso música a un texto patriótico antinapoleónico de Friedelburg; al año siguiente compuso música para otra canción de guerra, «Ein grosses, deutsches Volk sind wir» [Somos un gran pueblo alemán]. En 1800 dedicó a la emperatriz María Teresa su Sexteto *opus 20*; y el 5 de abril de 1803 clausuró su concierto triunfal con una serie de improvisaciones a «Gott erhalte Franz den Kaiser» [Dios salve al emperador Franz] de Haydn.

Pero así como no debemos exagerar el radicalismo de Beethoven quizá convenga abstenerse de destacar demasiado su conformismo, pues en esencia hay cierta tensión entre la obediencia y la rebelión que caracterizó a Beethoven la vida entera. Si la adhesión de Beethoven a los ideales iluministas no fue muy evidente durante estos años, ello no significa que su fe en la razón y la libertad haya dejado el lugar al cinismo o que sus conceptos éticos se acomodaran a un conformismo egoísta.

En este esbozo del carácter de Beethoven durante los primeros años en Viena, advertimos fácilmente tanto la modificación como la prolongación de los esquemas de pensamiento y conducta que se habían definido en Bonn. Pero hay un asunto importante, que a primera vista no tiene antecedentes visibles en Bonn, y que arroja

una luz dramática sobre la personalidad de Beethoven. Es la certidumbre de que alentó, o por lo menos permitió que se difundiera sin refutación la general creencia vienesa de que Beethoven era un individuo de noble cuna. Esta «pretensión de nobleza» fue aceptada como válida durante más de un cuarto de siglo después de su llegada a Viena, hasta diciembre de 1818 cuando el compositor, en un momento de «confusión» confesó que carecía de cartas de nobleza, en un procedimiento legal sostenido ante un tribunal reservado para la nobleza; con la cual concluyó el engaño. [14]

No tenemos modo de saber si Beethoven promovió una impostura intencionada. Es más probable que la pretensión de nobleza fuese inaugurada tácitamente cuando Beethoven permitió que este supuesto, que se originaba en el «van» de su nombre, pasara sin refutación. El «van», que no es signo cierto de nobleza en los Países Bajos, se transformó en el impecable «von» en muchas ocasiones, e incluso durante los primeros años. Por ejemplo, los anuncios y una crítica del concierto celebrado el 29 de marzo de 1795 en beneficio de las viudas de la Sociedad de Músicos aluden a «Herr Ludwig von Beethoven» lo mismo que el anuncio del concierto de Bomberg, en que Beethoven apareció en 1797. Más tarde, en una carta a su esposa, Goethe se refirió a «von Beethoven», y durante el Congreso de Viena la policía redactó un informe secreto acerca de este mismo «Herr von Beethoven». [15] Por lo tanto, existía la cómoda y difundida creencia en la presunta nobleza de Beethoven, aunque por supuesto eso no se extendía a quienes lo habían conocido en Bonn, de modo que siempre estaba presente la posibilidad de la denuncia y la vergüenza. Pronto fue demasiado tarde y demasiado incómodo rectificar la creencia.

Es indudable que este engaño no tenía que ver con la necesidad económica. Haydn se había elevado al rango de reverenciado compositor nacional a pesar de sus orígenes humildes y sin el beneficio de la carta de nobleza. Beethoven no necesitaba fingir nobleza para entrar como músico y compositor en los hogares y los salones de la nobleza, porque éstos estaban abiertos a los individuos cuyo rango no era noble. Pero si la pretensión era «innecesaria» para él desde un punto de vista económico, en todo caso implicaba claramente un asunto de cierta urgencia psicológica. Parece probable que la creciente confianza de Beethoven en su genio y su valía personal se haya visto desplazada por un sentimiento de inferioridad social fundado en sus propios antepasados, si no afirmaba sólidamente su identificación con la aristocracia.

Lo anterior no implica que Beethoven tuviese una imagen idealizada de los aristócratas con quienes se relacionaba. Todo lo contrario. Beethoven a menudo criticaba a sus amigos aristócratas, y solía hacerlo en el lenguaje más descortés y despectivo. Y años más tarde zahirió imprudentemente —pero con impunidad— a la Corte Imperial e incluso al Káiser. Es evidente que Beethoven idealizaba, no a los nobles de carne y hueso sino al concepto mismo de nobleza. Inversamente, despreciaba al ciudadano común —el burgués con el desdén del aristócrata por el plebeyo cuya principal preocupación es ganar dinero. Un día de 1820 su amigo Karl

Peters escribió en un Cuaderno de Conversación: «Hoy lo veo tan descontento como lo estoy yo mismo». Beethoven tomó el lápiz y contestó: «Sería necesario excluir al burgués de la sociedad de los hombres superiores, y aquí he caído entre ellos». En 1818, cuando se reveló el engaño, el tribunal de la nobleza —el Landrecht— transfirió el caso legal de Beethoven al Magistrado, un tribunal civil que ejercía jurisdicción sobre los casos de los plebeyos. Esta medida produjo un efecto desastroso en el compositor. No quería saber nada con esos tribunales inferiores, los cuales según escribió tenían que ver únicamente con «los posaderos, los zapateros y los sastres». La equiparación del poder con la nobleza era inevitable para quien había crecido en un principado alemán estructurado jerárquicamente. En la sociedad Habsburgo, la nobleza de hecho ejercía el poder: controlaba los medios que permitían ganarse la vida y cotidianamente demostraba su omnipotencia en relación con las personas —el padre y el abuelo de Beethoven, sus maestros— que eran las figuras de autoridad del compositor. Como ha observado el psicólogo Otto Fenichel, «Los seres humanos tienen sólo dos modos de enfrentar a un poder que los limita; la rebelión, o bien una participación (más o menos ilusoria) que les permite soportar la represión». Gracias a sus pretensiones de nobleza, Beethoven pudo colocarse al lado de los poderosos, participar del poder aristocrático, revestir las insignias de la supremacía y «conquistar» a la nobleza afirmando que era uno de sus miembros. (Como dijo cierta vez a los Giannatasio: «Es bueno frecuentar a la nobleza, pero uno necesita tener algo que la impresione».) Al mismo tiempo, Beethoven afirmaba su igualdad con los aristócratas. En esta actitud se asemeja a una serie de pensadores contemporáneos —simbolizados por Rousseau en Francia y August von Kotzebue en Alemania— que afirmaban que la aristocracia debía ser electiva más que hereditaria, fundada en el mérito más que en la cuna; y Beethoven (que poseía el libro de Kotzebue acerca del tema) probablemente compartía esa opinión. En una carta de 1823 a Schindler escribió: «Respecto de la “condición de noble” creo que he dado pruebas suficientes de que lo soy por principio». En realidad, la famosa pero desacreditada versión de Schindler en el sentido de que Beethoven habría desafiado al Landrecht con las palabras: «Mi nobleza está aquí y aquí», mientras señalaba su propia cabeza y su corazón,^[16] se aproxima bastante a la verdad psicológica del asunto.

El centro de la pretensión de nobleza es la necesidad de ser aceptado por los dirigentes de la sociedad: los líderes y los influyentes, la realeza y la nobleza. Que Beethoven creyera que debía fingir nobleza para conquistar dicha aceptación revela acerbamente cuán intensa era en él esa necesidad. Pero esto no es más que el comienzo del asunto. Pues ni siquiera su propia «confesión» ante el Landrecht, en 1818, cuando reconoció que carecía de antecedentes aristocráticos, pudo persuadir a Beethoven de que en efecto no pertenecía a la nobleza. Su reclamo de nobleza no era una simple pretensión, ni se fundaba en una definición teórica de la nobleza. En el fondo, implicaba reclamar la igualdad de cuna. Más aún, Beethoven parecía sinceramente desconcertado ante los hechos concretos referidos al tema. En un

Cuaderno de Conversación de 1820 escribió que los tribunales habían «sabido que mi hermano no pertenecía a la nobleza», y agregaba con acento de desconcierto: «Por lo que sé, es singular la existencia de este hueco que debería llenarse, pues mi carácter demuestra que yo no pertenezco a este M(agistrado) plebeyo». Cuando admite que su hermano no es noble y al mismo tiempo afirma que su propio «carácter» es el que corresponde a un noble, Beethoven parece expresar la fantasía de que los dos hermanos tienen diferentes padres; pues ése es el único modo de llenar el «singular hueco».

Por lo tanto, la pretensión de nobleza puede retrotraernos a la novela de familia de Beethoven. Mediante esta pretensión intentó trascender su linaje y sus humildes orígenes; de ese modo quizá podía continuar buscando al padre mítico y noble que reemplazaría al mediocre tenor de la corte que había sido su progenitor. Por consiguiente, esta pretensión de nobleza bien puede haber sido la forma gracias a la cual Beethoven «expresó» la novela de familia. Tal vez hallamos aquí la materialización de un arcaico sueño de vigilia, un intento de transformar la realidad como el único modo «seguro» de satisfacer un deseo profundamente sentido.

El héroe mítico alcanza su meta en una ciudad lejana: Tebas, Troya, Jerusalén o Roma. Del mismo modo, el genio creador a menudo debe abandonar la tierra natal para ir al encuentro de su destino. Bach viaja a Weimar y Leipzig, Händel a Londres; Mozart debe cortar los vínculos que lo atan a Salzburgo; Chopin y Stravinsky se instalan en París; Beethoven y Brahms salen de Alemania para ir a Viena. Quizá ciertas formas del genio pueden florecer únicamente en las condiciones del exilio o la alienación. También es posible que el genio necesite adoptar una nueva identidad que armonice con sus realizaciones y sus cualidades creadoras, una identidad posible sólo en una ciudad de extraños que nada saben de los hechos de su nacimiento y las circunstancias de su pasado. En la nueva ciudad se desdibujan sus orígenes, y así se convierten en tema, primero de la especulación y después de diferentes leyendas. En el caso de Beethoven, la conquista de la nueva ciudad —Viena— estuvo acompañada por la adopción de una nueva personalidad y la invención de una estirpe noble.

Es probable que en cierto nivel la nobleza haya percibido siempre que Beethoven no era uno de los suyos; pues su modales, la educación y el lenguaje sin duda demostraban su condición de plebeyo, a pesar de todos los esfuerzos que hizo para adquirir cierto barniz aristocrático mediante las lecciones de baile, la equitación y la autoeducación. Podemos suponer que los miembros de la aristocracia toleraron la ficción del gran compositor con una delicada combinación de tacto y secreta diversión.

Pero Viena habría tolerado mucho más de Beethoven. Porque él y su música representaron un papel cada vez más importante no sólo en la vida musical vienesa sino en la determinación de la imagen que el pueblo tenía de sí mismo en un momento fundamental de su historia.

VIENA: LA CIUDAD DE LOS SUEÑOS

La muerte del emperador Joseph II en 1790, seguida por la anulación de la mayoría de sus reformas iluministas, anticlericales y antifeudales, determinó que Austria se apartase de las corrientes evolutivas de la historia europea. Mucho antes de que Metternich y von Gentz convirtieran en bello arte la vigilancia policial y la represión política, Colloredo y Franz I habían creado un régimen consagrado totalmente a la preservación del privilegio. Un importante historiador afirmó que el imperio de Franz I fue «el ejemplo clásico del Estado policial». Había una prensa oficial y controlada; se censuraba la correspondencia; se necesitaba pasaporte para viajar a través del territorio austríaco; una red de espías abarcaba todos los niveles sociales, cohibiendo la expresión de la crítica y los «pensamientos peligrosos»; se censuraba rigurosamente el material de lectura y se prohibía arbitrariamente toda suerte de libros extranjeros. La policía secreta vigilaba todos los signos de fermento social; la ejecución de los jefes de los grupos de oficiales y funcionarios disidentes, a principios de la década de 1790, ahogó la expresión de la crítica. Pero estas medidas no provocaron la ira y la rebelión del populacho. La fortuna de la clase media comerciante dependía del bienestar de la corte, y la administración imperial. Con respecto a la llamada «subnobleza» de Viena —es decir, la burocracia estatal laboriosa y educada y los profesionales que prestaban servicios personales o culturales a la alta aristocracia— sus miembros se sentían excluidos de los principales círculos del poder y se irritaban ante los privilegios imperiales, pero de todos modos apreciaban su posición en el tejido social y mantenían el ideal de un imperio organizado de acuerdo con los principios iluministas.^[1] (Muchos de los más íntimos amigos de Beethoven pertenecían a esta aristocracia de segundo rango.) Su igualitarismo no llegaba muy lejos; no mostraban simpatía visible por los artesanos y los obreros no especializados que después de 1792 de tanto en tanto protagonizaron demostraciones, provocaron desórdenes y eran castigados y encarcelados por las fuerzas armadas de «Papá» Franz. Tampoco las clases industriales y financieras se oponían seriamente al privilegio existente; en todo caso, su meta era emular a la alta aristocracia y compartir sus prerrogativas. La concepción de muchos títulos de nobleza a los banqueros y los financistas bastaba para desactivar la mayoría de los resentimientos basados en las diferencias de casta. Con respecto al campesinado, que representaba más del 60 por ciento del pueblo austríaco, vivía seguro en las fértiles tierras agrícolas de las grandes propiedades.

El carácter nacional austríaco demostraba un espíritu de piedad exterior aliviado por un prudente conformismo desde la salvaje represión de la Reforma durante los siglos XVI y XVII. En realidad, pese a su benevolencia, los regímenes de María Teresa y Joseph II habían sido también despotismos que condicionaron a la mayoría de los austríacos para aceptar el gobierno arbitrario. En 1780 un visitante alemán escribió

que había entonces «seiscientos espías en Viena» y que «la policía de este lugar consagra todos sus esfuerzos a la represión de cuanto indique vigor y fuerza viril». De todos modos, la década de 1780 había sido una experiencia liberadora para muchos vieneses, que entrevieron las posibilidades de una organización social más humana y racional. Para ellos, el restablecimiento y la acentuación de las medidas oficiales represivas fueron todavía más crueles, porque dichas actitudes se delineaban sobre el trasfondo de estas posibilidades promisorias. Aunque es posible que los mojigatos observadores ingleses y alemanes que ofrecieron la imagen de una Viena sibarítica a fines del siglo XVIII hayan exagerado, en general es cierto que los vieneses suscitaban la impresión de un pueblo consagrado a la diversión más que al esclarecimiento, al escapismo más que al compromiso con las cosas del mundo. «Aquí lo principal es farsa e incluso la parte más selecta del público lector se satisface con obras teatrales, romances y cuentos de hadas», escribió Riesbek en 1780, y en 1792 Owen observó que «ciertamente, aquí todos buscan el regocijo, y se rinde culto a todas las formas de la diversión».^[2] En general, la mayoría de los vieneses evitaba los temas «serios» en la conversación. Tendían a decir: demasiado «traurig» (demasiado triste), y desviaban la charla hacia los temas divertidos y maliciosos. El lema vienés oficioso era «Desesperado pero no serio». Los bailarines y los juglares, los titiriteros y los charlatanes competían tratando de atraer la atención en las plazas públicas. En los teatros abundaban los entretenimientos más variados, y en el Anfiteatro Hetz los jinetes y los acróbatas alzaban el telón y señalaban el comienzo de las piezas principales: sangrientas batallas a muerte de animales salvajes para diversión de la turba. Si hacía buen tiempo, la gente se acercaba a las murallas que rodeaban la ciudad interior o paseaba en el Prater o el Augarten; y era habitual reunirse en los lujosos cafés y las cervecerías que proliferaban en Viena. El baile era una diversión universal, y había muchas casas dedicadas a esta actividad y allí se mezclaban los miembros de todas las clases, a menudo enmascarados para disimular su identidad y acentuar la fascinación. Decíase que «muchos de esos salones de baile son instituciones con finalidades infames».^[3] Que esto fuese o no cierto, en todo caso la prostitución estaba muy difundida en Viena. Cuando se propuso a Joseph II que construyese burdeles autorizados, replicó: «Las paredes no me costarían nada, pero el gasto de techar sería ruinoso, porque tendría que extender un techo sobre la ciudad entera». El número de nacimientos ilegítimos no era mucho menor que el número de los hijos de padres unidos legalmente.

Es posible que otro visitante británico de Viena haya exagerado cuando escribió: «Quizá no hay otra ciudad que pueda ofrecer tales escenas de afectada santidad y auténtica licencia»,^[4] pero en todo caso no es injusto afirmar que la mayoría de los vieneses había aceptado una vida de pan y circo más que una existencia consagrada a los altos principios y el sentimiento profundo. Tampoco la policía desconocía el efecto calmante de estas inclinaciones vienesas. Un memorándum policial que se oponía a la clausura del Theater-an-der-Wien en 1805 decía: «El pueblo está

acostumbrado a las representaciones teatrales... En, estos tiempos, en que el carácter de los individuos se ve afectado por tantos sufrimientos, la policía tiene que cooperar más que nunca tratando de distraer por todos los medios morales a los ciudadanos. Las horas del día más peligrosas son las nocturnas. El modo más inocente de ocuparlas es el teatro». Si la policía guiñaba un ojo ante las bromas políticas que a menudo se intercalaban en las farsas populares, procedía así porque sabía que la diversión popular era una válvula de escape para los resentimientos y las presiones sociales.

La vida vienesa exhibía una superficie alegre; «En el fondo», escribió A. J. P. Taylor, «se trataba de una desesperada frivolidad». La voluntad de saborear el presente escondía el deseo de olvidar o revisar el pasado, y la desesperanza acerca del futuro. La tan pregonada idealización vienesa de la feminidad iba de la mano con un concepto pernicioso y comercializado del sexo y el matrimonio. El fácil rechazo de la política «traurig» se originaba en el miedo a las represalias, el amor al Káiser estaba firmemente entretejido con el temor a su policía secreta. Y para muchos miembros de la sociedad vienesa —los que no habían olvidado el ideal de Joseph acerca de una monarquía benévola consagrada a la racionalidad y el progreso social— la reversión a la irracionalidad y el terror entretejida con la satisfacción hedonista era groseramente insatisfactoria.

De un modo en definitiva inexplicable, el estilo clásico superior del Mozart tardío, el Haydn ulterior y el Beethoven temprano parecieron expresar y cristalizar perfectamente los estados de ánimo y los sentimientos de estos vieneses durante el período que siguió al régimen de Joseph. Si las condiciones de la vida vienesa durante la era napoleónica habían determinado el fracaso de la fibra política, el rechazo de la indagación filosófica y el debilitamiento de los intereses explícitamente humanistas, de todos modos los sentimientos y las tendencias nacionales iluministas debían hallar una forma de expresión. Al parecer la encontraron en el dominio de la música instrumental vienesa, el arte más inmediato, más abstracto y menos expuesto a la censura. En cierto sentido, podemos considerar las obras maestras del estilo clásico superior como una forma musical en la cual se volcaron los impulsos deformados del Aufklärung del período de Joseph, una música de sesgo meditativo que rehúsa ceder a la superficialidad y la apariencia, una música que es «clásica» porque evita los extremos de lo trivial y lo grandioso. Al mismo tiempo esta música expresaba un ideal utópico: la creación de un mundo autónomo que simbolizaba los valores superiores de la racionalidad, el juego y la belleza. En las obras más grandes de Mozart, Haydn y el primer período de Beethoven, se resumen algunos de los elementos contradictorios de la vida vienesa. La alegría se ve socavada por un sentimiento de pérdida, la gracia cortesana está penetrada por elementos bruscos y disonantes, y la meditación profunda se mezcla con la fantasía.

Las apariencias y los engaños evidentes de la ópera ritual hacía mucho que habían

perdido su eficacia a causa del uso excesivo; el esteticismo rococó, el estilo galant, y las fórmulas clásicas tempranas excesivamente usadas tenían un componente muy considerable y evidente de elementos narcotizadores y no podían satisfacer las necesidades de los miembros más liberados y esclarecidos de la sociedad. En el curso de pocos años la música vienesa sufrió una sorprendente transformación a través de la cristalización del estilo clásico superior y los comienzos de su desempeño como arte «nacional». Mozart, que había trabajado tan esforzadamente para destacarse en Viena, de pronto (y póstumamente) se convirtió en su hijo favorito, y tanto su persona como su obra fueron exaltadas como la expresión del espíritu vienés. Haydn se vio elevado a las alturas de la consagración por la ciudad que antes había tendido a ignorarlo durante varias décadas.

Al principio, Beethoven eligió conscientemente para sí el papel de sucesor de estos maestros y asimiló sus géneros, sus estilos y su tradición y los llevó a la culminación. Pero el papel de Beethoven en la vida vienesa sería muy diferente del que habían representado sus predecesores. A pesar o quizás a causa de su iconoclastia y su rebeldía, Viena hallaría en Beethoven a su hacedor de mitos, al creador de su nueva «historia sagrada», al hombre dispuesto a suministrarle un modelo de heroísmo tanto como de belleza durante una época de revolución y destrucción, y a presentar la imagen de un período futuro de reconciliación y libertad. Durante la década de 1790 Beethoven estaba fusionando sus deseos más íntimos con los anhelos colectivos de Viena y su aristocracia, y hallando colaboradores en lo que Hanns Sachs denomina un «mutuo sueño de vigilia». Después, suministraría a los ciudadanos de su ciudad adoptiva un cuerpo armónico de actitudes emocionales y una concepción del mundo que legitimaría simbólicamente la existencia misma de estos individuos y les infundiría esperanza en un futuro en el cual tendrían asegurado un lugar.

Las obras del período inicial de Beethoven en Viena continuaron asimilando influencias de muy variados orígenes. Pero estas influencias no determinaron un eclecticismo desordenado —como fue el caso con su música de Bonn— y en cambio se sometieron cada vez más al control de una personalidad musical naciente y vigorosa. La receptividad de Beethoven se combinaba ahora con la capacidad para resistir otras influencias que, por atractivas que parecieran, no eran útiles para las líneas principales de su desarrollo. Escuchaba y estudiaba un enorme caudal de música contemporánea, a veces con adoración, y otras rompiendo a reír cuando oía mala música, quizá porque percibía nexos ignorados y posibilidades irrealizadas; pero siempre se mostraba receptivo a las ideas nuevas, y trataba de asimilar —como escribió en otro contexto— «adónde apuntaban con sus obras los hombres mejores y más sabios de todos los tiempos».

Aunque los estudiosos se han complacido durante mucho tiempo en investigar la amplia diversidad de fuentes del estilo de Beethoven, las influencias principales fueron por supuesto las que emanaron del estilo clásico vienés. Reverenciaba a Gluck y lo consideraba uno de los compositores más grandes, al lado de Händel, Bach, Mozart y Haydn. Rolland dice con acierto que no se presta suficiente atención a la influencia de Gluck sobre el joven Beethoven en relación con «la expresión dramática, la energía del acento, la concisión del lenguaje musical, la amplitud y la claridad del diseño...».^[1] Pero Tovey no omitió la influencia de Gluck; escribió que la totalidad del «sistema estético [de Beethoven] estaba íntimamente vinculado con la revolución, o más bien el nacimiento del estilo musical dramático en las óperas de Gluck».^[2] La influencia de Mozart, que había impregnado muchas de las obras de Bonn, continuó siendo profunda durante los primeros años de Viena, especialmente en la música de cámara para cuerdas y vientos de Beethoven. La ausencia de una situación de competencia personal con Mozart permitió a Beethoven expresar su adoración sublimada por el maestro de Salzburgo, aunque al mismo tiempo percibía la inutilidad de alcanzar una perfección que ya se había realizado. Mientras oía una ejecución del Concierto para piano en do menor, K.V. 491 de Mozart, Beethoven dijo a un colega pianista y compositor: «¡Cramer! ¡Cramer! ¡Jamás podremos hacer nada parecido!».^[3]

Con respecto a la influencia de Haydn vimos antes que Beethoven intentaba hallar una expresión personal en un mundo dominado espiritualmente por el anciano maestro. Al parecer también tuvo dificultades con Clementi: durante la visita de Clementi a Viena en 1804 Beethoven rehusó presentarse él primero en la residencia del maestro de mayor edad, y así los dos comenzaron a evitarse cuidadosamente. Ries recuerda que los compositores y sus respectivos alumnos comían en una taberna sentados a la misma mesa, pero que «uno no hablaba al otro o si lo hacía se limitaba a

un saludo». Aún más tarde, hallaremos un sentimiento de ansiedad también en relación con la influencia de Cherubini; esta situación se prolongó hasta que Beethoven asimiló el «gran estilo» retórico de Cherubini, y con el tiempo se tranquilizó después de superar evidentemente al maestro francés.

Los principales géneros que Beethoven exploró durante su primer período en Viena, que duró aproximadamente hasta 1802, son la sonata para piano, la sonata para dúo, el trío para piano y cuerdas o vientos, el trío de cuerdas, el cuarteto de cuerdas, la música de cámara para instrumentos de viento, el concierto y la sinfonía. Además, escribió muchas piezas ocasionales (la mayor parte música de danza), casi dos docenas de Lieder, varias arias, una escena de concierto, y un elevado número de conjuntos de variaciones. Es notoria la ausencia (o la presencia mínima) de la música coral, la música para la iglesia y, con una excepción, que abordaremos en un capítulo siguiente, la música para la escena. Las formas principales a las que Beethoven se consagró fueron la forma de la sonata en ciclos de tres y cuatro movimientos y, continuando la tendencia de Bonn, la variación, en el marco representado por el ciclo de la sonata y al margen del mismo.

Como se ha observado hace mucho tiempo el piano fue el vehículo fundamental del desarrollo musical de Beethoven durante los primeros años en Viena, y la afirmación vale para su condición de compositor y de virtuoso. Cuando se trasladó a Viena, se destacó como virtuoso, y se convirtió en protegido de Haydn, cobró conciencia de las posibilidades expresivas del piano en contraste con las de los instrumentos de teclados anteriores. En adelante, se interesó en la fabricación del piano y buscó instrumentos de gama más amplia, acción más densa, tonos más altos y pedales más versátiles. «Uno puede lograr que el pianoforte cante», escribió alrededor de 1796 a su amigo el fabricante de pianos Johann Andreas Streicher; «abrigo la esperanza de que llegará el momento en que el arpa y el pianoforte sean tratados como dos instrumentos completamente distintos». Hacia 1802 escribió a Zmeskall que los fabricantes de pianos estaban «revoloteando alrededor de mí en su ansiedad... por fabricarme un pianoforte exactamente como yo desee».

La multitud de pianistas y alumnos de piano de Viena formaban un amplio mercado interesado en las variaciones para piano. Beethoven compuso más de una docena de conjuntos de variaciones para piano (algunas con acompañamiento de violín o violoncelo) entre 1793 y 1801. Todas fueron editadas rápidamente, casi siempre pocos meses después de su creación. En general eran conjuntos hábilmente trabajados de variaciones ornamentales sobre temas de óperas populares o conocidas, entretenidas, brillantes e intencionadamente superficiales, aunque son pocas las que no incluyen pasajes realmente bellos. Entretanto, en los movimientos lentos de obras del ciclo de sonatas, por ejemplo el Trío, *opus 1 número 3*; el Cuarteto para cuerdas, *opus 18, número 5*; el Sexteto, *opus 20*, la Sonata, *opus 14 número 2*; y el primer movimiento de la Sonata, *opus 26*, Beethoven avanzaba del estilo externo de la

variación a los principios más complejos e imaginativos de la técnica de la variación. Las Variaciones WoO 73 sobre «La stessa, la stessissima» de Salieri, compuestas en 1799, todavía se apoyan en las técnicas ornamentales, pero su plan armónico y las alternancias cuidadosamente diseñadas de los tempos crean una estructura más orgánica. El proceso significativo en esta forma, que constituye parte de la transición al siguiente período estilístico de Beethoven, sobrevino en 1802 con las Variaciones sobre un tema original en fa mayor, *opus 34*, y las Quince variaciones en fuga en mi bemol mayor, *opus 35*, después denominada Variaciones «heroicas». Beethoven escribió a Breitkopf & Härtel solicitando que la edición impresa incluyese la nota introductoria, redactada por él mismo, que llamaba la atención sobre su carácter innovador:

Como las V [ariaciones] son visiblemente distintas de mis anteriores, en lugar de indicarlo como las precedentes que compuse... las incluí en la serie numérica adecuada de mis obras musicales mayores, tanto más cuanto que los temas fueron compuestos por mí.

Las Variaciones del *opus 35* revisten especial interés a causa del empleo de procedimientos de composición —la fuga, la chacona, la variación armónica— identificados con los compositores del Barroco. Escribió Beethoven: «La introducción a estas grandes variaciones... comienza con el bajo del tema y después se desarrolla a dos, tres y cuatro voces, y sólo entonces aparece el tema, que tampoco puede denominarse variación». Para el oyente no está claro si la melodía del bajo es el tema o la armonía del tema, una ambigüedad que suscita mucho interés.

Las primeras obras de Beethoven que tuvieron número de opus fueron los tres Tríos para piano, violín y violoncelo, *opus 1*, publicados en 1795. Tuvieron mucho éxito, y atrajeron una «extraordinaria atención», mereciendo —excepto la advertencia de Haydn acerca del Trío en do menor— el «aplauzo unánime de los conocedores y los amantes de la música».^[4] (Sin embargo, fuera de unos pocos arreglos, Beethoven no retornó a esta forma hasta sus Tríos *opus 70* en 1808). Como las primeras sonatas para piano compuestas por Beethoven en Viena, los Tríos *opus 1* responden a una forma grandiosa; cada uno tiene cuatro movimientos, y la duración es considerable, aproximadamente 1100 compases por trío. Desde el principio Beethoven pensaba por referencia a la expansión formal dentro de los parámetros normales de la forma de la sonata del clásico superior. El tercer Trío, en do menor, es la obra más destacada de este grupo, e ilustra lo que Nigel Fortune denomina «la más trascendente de sus conquistas creadoras: la ampliación del drama tonal de gran alcance, intensificado por el carácter del material, los contrastes dinámicos y la generación del impulso». En los tríos merece destacarse la parte independiente y a veces florida del violoncelo. En este aspecto, Beethoven encuentra precedentes importantes en los tríos de Mozart,

pero escasos en los de Haydn. En las Sonatas para violoncelo, *opus 5*, compuestas en 1796 para Jean-Louis Duport, que debía ejecutarlas en presencia de Friedrich Wilhelm II de Prusia, Beethoven no contó con dicho precedente, pues ni Mozart ni Haydn habían compuesto sonatas para violoncelo, que sólo poco antes se había emancipado de su papel tradicional de bajo continuo y comenzado a afirmar sus prerrogativas como vehículo del virtuoso. Las sonatas de Beethoven fueron las más importantes compuestas para esta combinación que contenían una parte totalmente desarrollada para el piano. Estas sonatas sonoras, de ambiciosa partitura, con sus amplias introducciones del Adagio, inauguraron la era de la sonata clásico-romántica para violoncelo. El esfuerzo siguiente de Beethoven en este género data de 1807-08; pero durante los primeros años en Viena también compuso tres conjuntos de variaciones para violoncelo y piano, *opus 66*, *WoO 46* y *WoO 46*.

Las diez sonatas para violín y piano de Beethoven han sido siempre piedras angulares del repertorio de sonatas para dúo, aunque merecieron de los críticos atención mucho menor que las sonatas para piano. Beethoven, que había sido violinista en Bonn, tomó lecciones con Schuppanzigh y Krumpholtz después de llegar a Viena, y si no tenía una habilidad especial, en todo caso profesaba particular afecto al instrumento; para él compuso algunas de sus piezas musicales más serenas, elegantes y perfectamente proporcionadas. Salvo dos, todas las sonatas fueron compuestas en el período de cinco años que termina en 1802. El conjunto de tres sonatas, *opus 12*, data de 1797-98; las Sonatas *opus 23* y *opus 24* (Primavera) de 1800-1801 (inicialmente el propósito fue publicarlas, y quizás ejecutarlas, reunidas), y las tres Sonatas *opus 30* dedicadas al zar Alejandro, corresponden a 1802. De estas obras, sólo el *opus 24* y el *opus 30 número 2* tienen cuatro movimientos, las restantes se atienen a la forma normal de tres movimientos. Riezler escribe, a propósito de las primeras cinco sonatas, que en contraste con las sonatas para piano «mostraron menos signos de lucha mental, y fueron por lo tanto... en muchos aspectos más perfectas pero al mismo tiempo menos individuales». De todos modos, hay toques innovadores e incluso experimentales, especialmente en el *opus 23* con su original primer movimiento Presto, que anticipa la Sonata Kreutzer, *opus 47*, y en el Rondó-finale del *opus 24*, con sus digresiones inesperadas hacia tonalidades distantes, precediendo a la cuarta estrofa. Las Sonatas *opus 30*, son un progreso evidente, con la expansión de las sonoridades tonales, y los momentos de *pathos* heroico que muestran claramente que Beethoven estaba llegando al límite externo del estilo clásico superior. Ciertamente, lo que es ahora el Finale de la Kreutzer estaba destinado inicialmente al Finale del *opus 30, número 1*. Por esta época Beethoven había ampliado dramáticamente la gama expresiva de su composición para piano. Ahora estaba creando una voz nueva, dinámica y declamatoria para el violín, con el fin de equilibrar este estilo pianístico sin precedentes.

La música de cámara para cuerdas de Beethoven, que incluye tres tríos, seis cuartetos, y dos quintetos, señala una etapa en el proceso en que se libera

gradualmente del piano como eje de su estilo de composición. Los Tríos para cuerdas, *opus 9*, fueron esbozados ya en 1796 o 1797, y publicados en 1798. Como observamos antes, en su dedicatoria al conde Browne Beethoven afirmó que eran «mis mejores obras» hasta ese momento, y más de un crítico ha coincidido con su juicio. Como los Tríos para piano *opus 1*, cada uno tiene cuatro movimientos y cada uno desarrolla diferentes posibilidades de la forma sonata. El *opus 9 número 1* comienza con una introducción Adagio y termina en la forma de la sonata más que en la acostumbrada Rondó. El *opus 9 número 2* reemplaza el tradicional movimiento lento con un Andante quasi allegretto, una modificación del equilibrio que reaparece en la *Octava Sinfonía* de 1812. Si los dos primeros tríos son expansivos y desbordantes, el tercero, en do menor, aparece considerablemente resumido, pugnando por alcanzar el sentido de inevitabilidad y lógica que caracteriza los posteriores proyectos sinfónicos en do menor de Beethoven. Beethoven nunca retornó después al trío para cuerdas, quizás a causa de la superioridad tonal y la expresividad y flexibilidad mayores del cuarteto, que en definitiva en su caso se impuso a todos los restantes géneros de música de cámara.

El Concierto de cuartetos para cuerdas, *opus 18* fue el proyecto individual más ambicioso de Beethoven durante sus primeros años en Viena. Comenzó este conjunto en 1798, lo realizó principalmente en 1799-1800 y lo publicó en 1801 con una dedicatoria al príncipe Lobkowitz. El cuarteto para cuerdas era uno de los medios más favorecidos por los salones vieneses. Viena era un centro mundial de la composición de cuartetos para cuerdas y Haydn había sido el maestro supremo de esta forma. Durante los años 1793-99 Haydn compuso catorce de sus sesenta y ocho cuartetos, y los dedicó a miembros del mismo grupo de protectores aristocráticos cuyos nombres aparecen con frecuencia en la biografía temprana de Beethoven: el conde Apponyi (*opus 71* y *opus 74*), el conde Erdödy (*opus 76*) y el príncipe Lobkowitz (*opus 77*). Como Haydn generalmente componía sus cuartetos en grupos de seis, el *opus 18* de Beethoven sugiere matices de emulación y al mismo tiempo de competencia.^[5]

Nottebohm determinó (más o menos erróneamente) el probable orden original de composición de los Cuartetos del *opus 18*; el tema ha sido aclarado más recientemente por Brandenburg quien los ordena: 3, 1, 2, 5, 4 y 6. Varios fueron reformados antes de la publicación. Todos aceptan esencialmente la acostumbrada estructura de cuatro movimientos, y todos reflejan el estilo clásico vienés, con un agregado ocasional de melodía a la italiana, quizá bajo la influencia de Salieri, a quien Beethoven había dedicado poco antes sus Sonatas, *opus 12*.

La adhesión a la tradición es más evidente en los tres primeros cuartetos, porque en los posteriores Beethoven comenzó a modificar las masas y las texturas de los movimientos en el marco de la estructura usual. Kerman dice que en estos «Beethoven parece haber dudado súbitamente de la estructura clásica. Estas piezas implican todas experimentos con diferentes tipos y arreglos de los movimientos».^[6]

Los movimientos iniciales son menos densos, y como los finales están compuestos en la forma de la sonata más que en la característica forma del rondó, la culminación de cada ciclo tiende a transferirse al cierre de cada obra. El Andante scherzoso quasi Allegretto del número 4, como el segundo movimiento designado de manera análoga del Trío para cuerdas *opus 9 número 2*, indica la disposición de Beethoven a prescindir del movimiento lento tradicional. La inserción de un Allegro en el Adagio cantabile del número 2 —según parece esto sucedió tardíamente en el proceso de la composición— es otro ejemplo de la flexibilidad con que Beethoven manejaba ahora las formas tradicionales. Más sorprendente es quizás el místico segundo Adagio de 44 compases titulado «La Malinconia», que preludia el final del número 6 y retoma brevemente para contener la culminación del Allegretto quasi Allegro antes del enunciado final y la coda. Sin embargo, ello no implica afirmar que los Cuartetos del *opus 28* puedan considerarse obras experimentales comparables a las más impresionantes sonatas para piano contemporáneas de Beethoven. Muchos de los toques «desusados» de Beethoven —la inversión de los movimientos interiores en el número 5 y el uso de la forma de la variación en el Andante cantabile de la misma obra— tienen precedentes en Haydn y Mozart. Si en estas obras hay ocasionales sugerencias de los ulteriores estilos de los cuartetos de Beethoven y si, como observa Radcliffe, Beethoven usa aquí «una retórica más enfática y vehemente que la de Haydn o Mozart», en esencia los cuartetos adquieren un carácter tradicional e incluso conservador, y reflejan la principal ambición de Beethoven: alcanzar el dominio de un medio fundamental de la tradición clásica superior.

Beethoven dominó el quinteto para cuerdas (cuarteto con agregado de viola) con sólo dos esfuerzos. En 1795-96 arregló para un quinteto de cuerdas su entonces inédito Octeto para vientos (publicado después como *opus 103*), con modificaciones que justifican se lo considere una composición nueva (*opus 4*). Sin embargo, el Quinteto para cuerdas, *opus 29*, compuesto en 1800-1801 y publicado el año siguiente, es su obra maestra en el género y merece un lugar al lado de las magníficas obras de Mozart para esta combinación de instrumentos. Es un trabajo que se caracteriza por la amplitud, la sonoridad y la labor cabalmente controlada, con un desarrollo temático que fluye sin tropiezos, un Adagio lírico, un Scherzo inventivo y sin tropiezos y —con mucho acompañamiento de trémulos— uno de los finales «tormentosos» más eficaces (el primero apareció en el *opus 2 número 1*) de los primeros años de Beethoven.

Completando esta breve reseña de la música de cámara de Beethoven tenemos tres obras para piano e instrumentos de viento: el Quinteto para piano y vientos, *opus 16*, compuesto en 1796-97, que se ajusta al modelo del quinteto de Mozart para la misma instrumentación K. V. 452; la Sonata para corno francés (o violoncelo) y piano, *opus 17*, compuesta de prisa (de acuerdo con Ries, en un día) con el fin de que la ejecutaran Beethoven y Johann Wenzel Stich en el concierto del segundo, el 18 de abril de 1800 (se la repitió en otro concierto, poco después, en Pesth); y el Trío para

clarinetes, violoncelo y piano, *opus 11*, compuesto en 1798. Beethoven también compuso varias obras para instrumentos de viento y cuerdas: la *Serenata Ligera opus 25* para flauta, violín y viola y el popular *Sexteto, opus 20* para clarinete, corno, fagot y cuerdas, compuesto para la emperatriz María Teresa al doblar el siglo. También compuso para este período, pero no publicó hasta 1810, un *Sexteto para cuarteto de cuerdas y cornos, opus 81/B*, y un *Sexteto para clarinetes, cornos y fagotes, opus 71*. Rosen formula la interesante observación de que obras como el *Sexteto* y el *Quinteto* responden a un estilo «clasicista» más que «clásico»: «Son reproducciones de formas clásicas... basadas en los modelos exteriores, los resultados del impulso clásico, y no el impulso mismo». Pero este estilo también conduce al modo Biedermeier de Spohr y otros compositores de la década siguiente, leve y amistosamente prerromántico.

La música de cámara de Beethoven para instrumentos de viento o para instrumentos de viento apoyados por cuerdas o piano, no sobrevivió al siglo que adoraba esas combinaciones. Desde el punto de vista del desarrollo interior de Beethoven, puede considerarse que estas obras son la preparación para la demorada entrada en la música sinfónica.

Durante estos años Beethoven compuso tres conciertos para piano y orquesta. Aunque se originan en Bonn, y quizá fue esbozado ya en 1785, el *Concierto número dos en si bemol* probablemente fue reescrito por lo menos dos veces en Viena; fue publicado en 1801 como *opus 19*. El brillante *Concierto número 1 en do, opus 15*, también publicado en 1801, ostenta un número de opus anterior al *Concierto número 2* pero fue compuesto después, ciertamente hacia 1798, para orquesta completa con inclusión de trompetas y timbales. Quizá para prevenir una crítica negativa en la *Allgemeine musikalische Zeitung* de Breikopf & Härtel, Beethoven advirtió al editor de Leipzig que ninguna de las dos obras pertenecía al grupo de sus mejores composiciones del género. Compuso tres *cadenzas* para el *Primer Concierto*, y la última data de 1804 o aún más tarde. Ambos conciertos reflejan el ejemplo mozartiano de organización formal, en el equilibrio entre el piano y la orquesta y en la naturaleza de la partitura pianística. El *Concierto número 3, opus 37*, completado en 1800, representa un considerable progreso sobre sus predecesores y se convirtió en el modelo aceptado del concierto clásico-romántico del siglo XIX. Si el *Primer Concierto* tenía elementos de lo que Tovey denomina la «comedia de costumbres» clásica y el *Segundo* revela cierta condición de música de cámara, más íntima aunque no realizada del todo, el *Tercero* representa el primer esfuerzo de Beethoven en este género para desarrollar algo que excede con mucho el ingenio o el refinamiento meramente exterior y para avanzar hacia la oratoria dramática. Anteriormente (por ejemplo el *opus 1, número 3*; el *opus 9 número 3*; el *opus 10, número 10*; el *opus 13*; el *opus 18, número 4*) Beethoven había utilizado la tonalidad de do menor en su búsqueda de la expresión de sentimientos «patéticos»; en su período medio de Viena, el do menor se convertiría en su tonalidad «heroica», como en la *Quinta Sinfonía*, la

marcha fúnebre de la Sinfonía *Heroica* y la Obertura de Coriolano. Esta orientación se preanuncia hasta cierto punto en el Tercer concierto para piano así como en la Sonata para violín *opus 30, número 2*.^[7]

Se conservan los bocetos elaborados a mediados de la década de 1780 para una Sinfonía en do que no fue compuesta, pero Beethoven esperó hasta 1800 para aventurarse a completar su *Primera Sinfonía, opus 21*. Habían pasado cinco años desde el último esfuerzo de Haydn en esta forma, y doce años desde la Sinfonía Júpiter de Mozart. Entretanto, muchas sinfonías de compositores como Wranitsky, Eybler y Cartellieri —ninguno de los cuales suscitó impresión duradera— fueron incluidas en los programas de conciertos de Viena. A la luz de los riesgos consiguientes, así como de la novedad de la tarea, era natural que la Primera Sinfonía de Beethoven, compuesta para la orquesta normal de Haydn y Mozart, con el agregado de clarinetes, se apoyase esencialmente en la herencia tradicional. Quizás ésta es la razón por la cual se convirtió en una de las sinfonías más populares de Beethoven en vida del autor. Tovey, que la denomina «la apropiada despedida [de Beethoven] del siglo XVIII» destaca que «muestra una característica cautela en el manejo, por primera vez, de la forma de la sonata, con una orquesta completa». ^[8] Sin embargo, los críticos coetáneos de ningún modo la consideraron una obra tímida o imitativa. El crítico de la *Allgemeine musikalische Zeitung* aludió a su «arte considerable, su novedad y... riqueza de ideas», sin duda teniendo en cuenta su audaz comienzo «fuera de tonalidad»; el uso notable de los timbales en el Andante cantabile, que anticipa solos análogos en las obras ulteriores de Beethoven, y el burlón pasaje de escalas que imita el Allegro de cierre.

Concluida en 1802, durante un período turbulento de la vida de Beethoven, la *Segunda Sinfonía en re mayor, opus 26* ya es la obra de un maestro maduro que está saldando cuentas —o reconciliándose— con la tradición sinfónica del clásico superior antes de iniciar un viaje musical sin precedentes. Es una obra cuyas características son por una parte retrospectivas y por otra se orientan hacia el futuro: arraiga firmemente en las últimas sinfonías de Mozart y Haydn, y al mismo tiempo anticipa el desarrollo ulterior de Beethoven, a causa de sus contrastes dinámicos, las modulaciones imprevistas y la energía de su movimiento, todo lo cual aparece controlado por un clasicismo confiado y fluyente.

Treinta y dos sonatas para piano exhiben números de opus de Beethoven. Las primeras veinte fueron compuestas durante los ocho años que terminan en 1802, y en ellas podemos hallar las primeras obras maestras indudables de Beethoven. Estas sonatas se dividen claramente en dos grupos: trece escritas antes de 1800 —del *opus 2* al *opus 22*, más dos «sonatas fáciles», *opus 49*— que exploran y amplían las posibilidades de la forma de la sonata; y siete —del *opus 26* al *opus 31*— que son al mismo tiempo el epílogo o la despedida a la forma usual de la sonata del clásico superior, y la transición hacia una nueva línea de desarrollo, cuyas posibilidades se

realizarían en las obras de los años siguientes de Beethoven. Las primeras sonatas de Beethoven, concebidas con amplitud, de diseño generoso, abundantes en el detalle y la inventiva, sin duda pretendían ser esfuerzos importantes. Si Haydn y Mozart se habían apoyado casi exclusivamente en el diseño de tres movimientos, seis de las primeras sonatas de Beethoven (incluso las cuatro primeras) utilizaron el esquema de cuatro movimientos reservado generalmente para las sinfonías y los cuartetos, mediante el agregado de un Minué o un Scherzo; en general, estas sonatas tenían una duración que era una vez y media la de sus predecesoras. Las sonatas recorren la gama total del sentimiento del *Sturm und Drang* —la pasión, el ensueño, la exuberancia, el heroísmo, la solemnidad, la nobleza y el pathos dramático— pero también abundan en bruscos efectos armónicos y dinámicos, episodios sugestivos, ritmos desusados, sínkopas y breves alejamientos para abordar tonalidades distantes, todo lo cual significa que este joven compositor no deseaba continuar siendo simplemente un disciplinado reflejo de una gran tradición. Tovey observa que el modo «epigramático» de Beethoven era característico «no de cierta inmadurez sino de un arte en el cual los problemas se resuelven eficazmente por primera vez».^[9] En Beethoven, la unificación de dos tendencias contrapuestas —la tendencia epigramática al mismo tiempo que la pugna general hacia la amplitud— es la característica dominante de su estilo durante el período vienés temprano.

Riezler afirma que la Sonata *opus 7*, es la «primera obra maestra de Beethoven», y es posible que Beethoven haya pensado lo mismo pues tituló «Gran Sonata» a la obra, y la publicó como opus separado más que como parte de un conjunto. Las dos primeras del conjunto de tres Sonatas *opus 10*, abundan en ideas imaginativas, pero se ven desplazadas por la tercera sonata, que es especialmente importante (también denominada «Grande» por el compositor), con su elocuente y sombrío Largo e mesto, que anticipa el pasaje desintegrador en el final de la marcha fúnebre de la Heroica. La Sonate pathétique, *opus 13*, de 1798-99 ha gozado de gran popularidad en parte a causa de su título romántico pero ello no disminuye su verdadera importancia. Hasta aquí es de todas las sonatas para piano de Beethoven la que exhibe energía más dinámica, la primera sonata que utiliza una introducción lenta y dramática, y la primera cuyos movimientos aparecen clara e inequívocamente vinculados mediante el empleo del material temático afín y las reminiscencias conscientes. A su modo ardiente y juvenil abre paso a las «Sonatas fantasía» de los años siguientes.

Las dos Sonatas *opus 14* revelan un giro hacia un contenido menos dramático. La «Gran Sonata», *opus 22*, clausura esta fase beethoveniana del desarrollo de la sonata en el marco clásico superior con una nota de absoluta confianza en su propio dominio de la forma. Beethoven se sentía especialmente orgulloso de esta obra: «Esta sonata es realmente algo», escribió a su editor. William S. Newman observa en ella «un encanto y una gracia nuevos, premendelssohnianos, y un lirismo de estilo italiano».

Con el nuevo grupo de sonatas, *opus 26* (*Marcha Fúnebre*) y el *opus 27* números 1 y 2 (*Claro de Luna*) pareció que Beethoven se despedía de la forma tradicional de la

sonata en favor de una construcción más flexible —la «sonata fantasía»— que permitía la expresión más libre de la improvisación y desplazaba al último movimiento la culminación de la estructura. Beethoven asignó el título «Sonata quasi una Fantasia» a cada una de las dos sonatas, *opus 27*, una designación que no tiene precedentes claramente visibles en la era clásica ulterior. La innovación desusada consiste en que ninguna de estas tres sonatas contiene un movimiento Allegro inicial del tipo de la sonata. Bekker, que analizó esta importante etapa de la evolución de la sonata en Beethoven, escribió que el compositor sin duda encontró en la forma que la sonata imponía al primer movimiento, un obstáculo opuesto a su deseo «de dar rienda suelta a su fantasía, a su improvisación, no sólo en un movimiento sino en la libertad absoluta que se manifestaba a través de una forma múltiple». El movimiento inicial Allegro de la sonata, escribe Bekker,

confirió a la obra un carácter definido desde el comienzo... y los movimientos sucesivos podían complementarlo pero no cambiarlo. Beethoven se rebeló contra esta condición determinativa del primer movimiento. Necesitaba un preludio, una introducción, no una proposición. No deseaba comprometerse desde el primer movimiento a aplicar cierta secuencia de pensamiento.

Podemos agregar que tampoco deseaba agotar la esencia dramática del ciclo en su primer movimiento. La Sonata *opus 26*, inicia este proceso con su movimiento inicial, el Andante con variazioni, pero después no atina a desarrollar sus consecuencias arquitectónicas; correspondería a las Sonatas del *opus 27* llevar el asunto a su culminación. Cada obra comienza con un movimiento introductorio lento que tiene el carácter de una improvisación soñadora, seguida por un interludio Scherzo (y en el *opus 27 número 1* un movimiento Adagio lírico); y cada una concluye con un movimiento rápido culminante. En el *opus 27 número 2* el Finale ya no es un Rondó, sino un movimiento completamente desarrollado de la forma sonata.

La exploración que hizo Beethoven de las posibilidades de expresar ideas e impulsos nuevos en la sonata fantasía no concluyó en 1801; de nuevo retomaría este curso años después. Pero en este momento de su recorrido creador, Beethoven se proponía otras tareas. Con la serena y reflexiva Sonata *opus 28 (Pastorale)* Beethoven retornó, por última vez en su vida, a la forma de la sonata normal en cuatro movimientos, con una distribución tradicional de los elementos emocionales y los ejes. Como tantas de las obras de Beethoven creadas poco después de una realización dramática, el *opus 28* celebra la paz que proviene de la realización de un difícil esfuerzo creador, y se retrae hacia un tradicionalismo relativo, del cual Beethoven extraerá fuerza para un nuevo impulso creador.

Es difícil determinar si las tres Sonatas *opus 31* (compuestas en 1802; publicadas en 1803-04 por Nägeli en Zurich) inauguraron o concluyeron una etapa. A juicio de Bekker, las dos primeras sonatas son la culminación de la forma de la sonata fantasía,

y la tercera es el comienzo de un nuevo estilo virtuoso que luego culminará en las sonatas Waldstein y Appassionata. Blom afirma que la primera —una pieza en sol mayor, de tres movimientos— «es una obra un tanto reaccionaria para su tiempo» y depende sobre todo de los recursos pianísticos.^[10] La alegre e ingeniosa tercera sonata, en mi bemol mayor, tiene cuatro movimientos y utiliza un Scherzo y un Minué entre los dos movimientos externos de la forma sonata. Pero la más conocida es la apasionada segunda sonata, en re menor, con tres movimientos. El primer movimiento de la Sonata en re menor comienza con una desusada alternación de un Largo recitativo arpegiado y un Allegro agitato, y omite el tradicional segundo tema; este hecho ha originado un debate acerca de su principio estructural básico. Ludwig Misch cree que el Largo y el Allegro constituyen conjuntamente el tema, y opina que esta mezcla es una audaz innovación, «mucho más novedosa y sencilla, más atrevida y lógica» que lo que se había supuesto antes. Este Allegretto ágil y triunfal es uno de los finales más eficaces de Beethoven y quizás anticipa el transfigurado movimiento de vals que cierra el Cuarteto para cuerdas en la menor, *opus 132*.

Uno percibe durante estos años, y especialmente en el período que va de 1798 a 1802, la decisión de Beethoven de adquirir el dominio del estilo clásico superior vienés en cada uno de los principales géneros instrumentales. El desafío representado por el trío para piano fue afrontado antes, con el *opus 1*, en 1795; el trío para cuerdas con el *opus 9*, en 1798; el cuarteto para cuerdas con el *opus 18*, en 1799 y 1800; el quinteto para cuerdas con el *opus 29*, en 1801; el concierto clásico para piano con el Tercer Concierto en 1800; la sonata para dúo con los *opus 23*, 24 y 30 en 1801-02; la sonata para piano con los *opus 22* y 28 en 1800 y 1801; la sinfonía con la obra en re mayor, en 1802. Beethoven tendía, después de haber asimilado un género, a retirarse un tiempo del ulterior desarrollo de las consecuencias de su avance, para orientar su atención en otra dirección. Parece que hasta 1802 Beethoven contuvo el impulso de su imaginación cada vez que amenazó inducirlo a sobrepasar los límites de la tradición clásica; y con lo que parece haber sido una intención consciente, trabajó en terreno menos peligroso. Tal vez ésta sea la razón por la cual varias obras de este período —por ejemplo las dos sinfonías y la sonata, *opus 28* y *opus 31 número 1*— muestran perfiles un tanto conservadores cuando se las compara con varios de los Cuartetos para cuerdas *opus 18* y las Sonatas *opus 27* y *opus 31 número 2*.

Beethoven había conquistado las alturas de la tradición vienesa; ahora afrontaba la perspectiva de repetir interminablemente sus conquistas o de orientarse hacia áreas inexploradas. De acuerdo con Czerny, poco después de componer la Sonata en re mayor *opus 28*, Beethoven dijo a su amigo Krumpholz: «Mis trabajos anteriores me satisfacen apenas. En adelante seguiré un camino nuevo».^[11] Se le ofrecían varias posibilidades. Uno se orientaba hacia el romanticismo, hacia el aflojamiento y la ampliación imaginativa de los diseños clásicos, y la consolidación de un estilo interno exploratorio y trascendente. Por razones que inevitablemente son oscuras, Beethoven prefirió postergar esta etapa de su desarrollo, quizá porque durante los años alrededor

de 1801 y 1802 descubrió en la forma de la sonata posibilidades nuevas e inexploradas: la condensación temática, el desarrollo más intenso amplio y dramático y la perspectiva de volcar una fantasía más rica y los materiales de la improvisación en el molde de un clasicismo incluso más estructurado.

Beethoven ahora se había internado en el «nuevo camino», un cambio cualitativo de su estilo que se convertiría en momento crucial de la historia de la música. Es difícil imaginar que una transformación de esta magnitud podía sobrevenir sin una crisis biográfica concomitante de grandes proporciones.

III

PERIODO HEROICO

- 11. CRISIS Y CREACIÓN
- 12. LA DÉCADA HEROICA (I)
- 13. BONAPARTE: UNA CRISIS DE CONVICCIONES
- 14. LA DÉCADA HEROICA (II)
- 15. LA AMADA INMORTAL. EL ENIGMA
- 16. LA MÚSICA

Los años 1800 y 1801 señalaron un progreso importante en la carrera de Beethoven. En 1800 comenzó a recibir la considerable anualidad del príncipe Lichnowsky y así conquistó un grado relativo de independencia respecto de las formas más restrictivas del patronazgo aristocrático. El 2 de abril de 1800 ofreció el primer concierto público (Akademie) para su propio beneficio y allí ejecutó, además de obras de Mozart y Haydn, su Primera Sinfonía, el Septeto y el Concierto para piano *opus 15*. Es cierto que los críticos vieneses inexplicablemente ignoraron el concierto, y una crítica en el periódico de música de Breitkopf & Härtel no fue del todo favorable pero constituyó un hecho que simbolizó la aparición de Beethoven como personalidad creadora importante. Poco después, su partitura para ballet titulada Las criaturas de Prometeo fue un éxito resonante; se la ejecutó veintitrés veces en 1801-02. Los editores extranjeros se interesaban cada vez más en sus obras (que sin duda habían tenido excelente venta en las ediciones vienesas), y de ese modo Beethoven adquirió un sentido de su importancia internacional y quizás entrevió también las posibilidades de la inmortalidad. El año 1801 presencié la más abundante cosecha de publicaciones (tanto por la cantidad como por el alcance musical) de su carrera hasta ese momento.

Pero bajo la superficie de los resultados obtenidos ciertos conflictos íntimos confluían y preparaban una crisis de grandes proporciones. Beethoven estaba realizando muchos de sus deseos más profundos. Entonces, ¿por qué ahora descubrimos una corriente subterránea de malestar, un sentimiento de ansiedad mezclado con la aprensión originada en una catástrofe desconocida pero temible? Es como si temiese verse destruido por el propio éxito. (Ciertamente, en una ocasión escribió a Zmeskall: «A veces siento que pronto enloqueceré como consecuencia de mi fama inmerecida, la fortuna está buscándome y por esa misma razón temo una nueva calamidad».)^[1]

Esta contradicción en la existencia de Beethoven —la apariencia externa de la realización, la productividad y la ratificación, impregnada por un sentimiento de inminente tragedia y desesperación personal— se refleja en su famosa carta del 20 de junio de 1801 a Franz Wegeler, en Bonn:

Usted desea saber algo acerca de mi situación actual. Bien, en general no es del todo mala... mis composiciones me permiten ganar bastante, y debo decir que me ofrecen más encargos que los que puedo realizar. Más aún, cuento con siete editores y aún más para cada composición, si así lo deseo; la gente ya no hace arreglos conmigo; fijo mi precio y pagan. Como ve, mi situación es muy grata. Por ejemplo, veo a un amigo necesitado y sucede que el estado de mi bolsa no me permite ayudarlo inmediatamente; bien, es suficiente que me siente y componga y en poco tiempo puedo ayudarlo. Más aún, vivo más

económicamente que lo que acostumbraba hacer; y si permanezco definitivamente en Viena, sin duda me veré obligado a reservar un día para un concierto todos los años. He ofrecido algunos conciertos.

Aquí, Beethoven cambia de actitud y explica extensamente sus síntomas médicos, quizá con la esperanza de que su amigo médico lo aconseje:

Pero ese demonio celoso, mi perversa salud, ha introducido una fea vara en mi rueda, y la cosa viene a desembocar en que durante los últimos tres años mi oído está debilitándose más y más. Presumen que la molestia se origina en la condición de mi abdomen, que como usted sabe sufrió perturbaciones incluso antes de que yo saliese de Bonn, pero la cosa ha empeorado en Viena, y me ven constantemente afectado por la diarrea y como consecuencia padezco una debilidad extraordinaria. Frank intentó fortalecer mi constitución con medicinas destinadas a vigorizarme y el oído con aceite de almendras, ¡pero de poco me sirvió! Su tratamiento no produjo efecto; mi sordera empeoró todavía más y mi abdomen continuó igual que antes. Tal era mi condición hasta el otoño del año pasado y a veces me entregaba a la desesperación. Entonces, un médico asnal me aconsejó que tomase baños fríos para mejorar mi condición. Pero un doctor más razonable aconsejó los acostumbrados baños tibios en el Danubio. El resultado fue milagroso y mis entrañas mejoraron. Pero la sordera persistió, o quizá deba decir que empeoró todavía más. Durante este último invierno me sentí realmente mal, pues tuve ataques en verdad terribles de cólicos y de nuevo recaí del todo en la condición anterior. Y así permanecí hasta hace unas cuatro semanas cuando fui a ver a Vering. Pues comencé a pensar que mi situación exigía la atención de un cirujano y en todo caso tenía confianza en él. Bien, consiguió controlar casi del todo esta violenta diarrea. Recetó baños tibios en el Danubio a lo cual tenía que agregar siempre un frasco de ingredientes fortalecedores. No recetó medicinas hasta hace unos cuatro días en que me ordenó tomar píldoras para el estómago y una infusión para el oído. Puedo decir que como resultado de todo esto me siento fuerte y mejor; pero mis oídos continúan zumbando y gimiendo el día y la noche. Debo confesar que llevo una vida miserable. Durante casi dos años he dejado de asistir a mis obligaciones sociales, porque me parece imposible decir a la gente: estoy sordo. Si tuviese otra profesión podría afrontar mi enfermedad, pero en la mía es un inconveniente terrible. Y si mis enemigos, de los cuales tengo buen número, se enterasen del asunto, ¿qué dirían? Para ofrecerle una idea de esta extraña sordera le diré que en el teatro tengo que sentarme muy cerca de la orquesta para comprender lo que el actor dice, y que a cierta distancia no puedo oír las notas altas de los instrumentos o las voces. Con respecto a la

voz hablada, es sorprendente que algunas personas jamás hayan advertido mi sordera; pero como siempre fui propenso a los episodios de distracción atribuyen a eso mi dureza de oído. A veces apenas puedo oír a una persona que habla bajo; consigo oír los sonidos, es cierto, pero no puedo distinguir las palabras. Pero si alguien grita, tampoco lo oigo. Sólo Dios sabe en qué me he convertido. Vering me dice que mi oído ciertamente mejorará, aunque es posible que no pueda curarse del todo la sordera. A estas horas a menudo maldigo a Mi Creador y mi existencia. Plutarco me mostró el camino de la resignación. Si ello es posible, desafiaré mi destino, aunque creo que mientras viva aquí habrá momentos en que yo mismo seré la criatura más desgraciada de Dios... ¡La resignación, qué desdichado recurso! Sin embargo, es todo lo que me resta...

Dos días después, el 1º de julio, Beethoven escribió una carta parecida a Karl Amenda:

Cuán a menudo desearía tenerte aquí conmigo, pues tu B[eethoven] está llevando una vida muy desgraciada, desviada de la Naturaleza y su Creador. Muchas veces ya lo maldije por exponer a Sus Criaturas a todos los azares, de modo que la más bella flor a menudo se vea aplastada y destruida. Permíteme decirte que mi más preciada posesión, el oído se ha deteriorado mucho. Cuando aún estabas aquí conmigo ya sentía los síntomas; pero no decía una palabra al respecto. Ahora, todo es mucho peor... comprenderás qué vida tan triste debo llevar ahora, viendo que estoy separado de todo lo que para mí es caro y precioso... Debo apartarme de todo, y mis mejores años transcurrirán rápidamente sin que yo pueda realizar todo lo que mi talento y mi fuerza me imponen. Triste resignación, a la que me veo forzado a apelar. No necesito decir que estoy decidido a superar todo esto, pero ¿cómo lo haré?

A pesar de los presagios ominosos contenidos en estas cartas, la ansiedad de Beethoven se atenuó durante los meses siguientes. Ello respondió en parte a su buena suerte, que le permitió conseguir un nuevo médico, con quien estableció un sólido vínculo personal. Los primeros síntomas de la sordera habían provocado el pánico, y Beethoven peregrinaba de un médico a otro en busca de alivio. Pero poco después de mediados de 1801 conoció a Johann Adam Schmidt, profesor de Patología General y Terapia de la Academia de Joseph, y este facultativo conquistó la confianza de Beethoven y alivió considerablemente sus temores. En respuesta a una pregunta de Wegeler acerca del estado de su salud, Beethoven escribió el 16 de noviembre de 1801: «Es cierto, no puedo negarlo, el zumbido y el susurro son un poco menores que

antes, sobre todo en el oído izquierdo, donde mi sordera comenzó realmente». Temeroso de exagerar la mejoría continuaba diciendo: «Pero hasta ahora mi oído ciertamente no ha mejorado; y me inclino a pensar, aunque no me atreva a decirlo definitivamente, que está un poco más débil». Sin embargo, el optimismo se impone a la cautela de Beethoven: «Ahora llevo una vida un poco más grata, pues me relaciono más con mis semejantes... Este cambio ha sido promovido por una querida y encantadora joven que me ama y a quien amo. Después de dos años, de nuevo gozo de unos pocos momentos de bienaventuranza; y por primera vez siento que el matrimonio puede aportarme felicidad. Por desgracia, no pertenece a mi clase y por el momento ciertamente no puedo casarme; todavía debo esperar bastante». (Le referencia alude casi seguramente a la condesa Giulietta Guicciardi, una de las alumnas de piano de Beethoven —tenía dieciséis años— hacia quien él se sentía atraído por esta época.). Y finalmente abandona el tono pesimista: «Desde hace un tiempo mi vigor físico ha venido aumentando cada vez más, y por la tanto ocurre lo mismo con mi capacidad mental. Todos los días me acerco más a la meta que siento no puedo describir... Aferraré por el cuello al Destino; ciertamente no me doblegará ni me aplastará del todo». Ahora, la decisión de resistir se combinaba con la resignación.

Podemos deducir, entonces, que Beethoven había soportado varios años de angustia muy intensa. Pero también fueron años de productividad sumamente elevada y de realización creadora, años que originaron las obras que exhiben el mayor dominio del estilo clásico superior por Beethoven, así como los signos más claros de que estaba transitando hacia un estilo radicalmente nuevo. A diferencia de la moratoria de 1786-89 en Bonn, la breve impasse creadora de 1793 y la prolongada crisis que inauguraría el último período, aquí no se observó ninguna interrupción de la productividad, sino más bien una notable aceleración de la evolución estilística de Beethoven, en la cual se entremezclaron cabalmente los estilos superados con el más reciente. «Vivo del todo en mi música», escribió a Wegeler en la misma carta en que anunciaba su sordera, «y apenas he terminado una composición cuando ya comienzo otra. Al ritmo actual de composición, a menudo produzco tres o cuatro obras al mismo tiempo». Su carta del 1.º de julio de 1801 a Amenda era aún más exuberante en este punto: «Vaya, por el momento me siento a la altura de lo que fuese. Desde tu partida estuve componiendo todos los tipos de música, excepto ópera y obras sacras». Uno comienza a sospechar que la crisis de Beethoven y su extraordinaria capacidad creadora estaban más o menos relacionadas, e incluso que la primera puede haber sido la precondition necesaria de la última.

En 1800 Beethoven terminó los seis Cuartetos, *opus 18*; la *Primera Sinfonía*, *opus 21*; el *Septeto*, *opus 20*; el *Tercer Concierto para piano*, *opus 37*; y la *Sonata*, *opus 22*, así como una serie de obras menores. Las composiciones terminadas en 1801 fueron incluso más impresionantes, e incluyeron *Las criaturas de Prometeo*, *opus 43* (originariamente numerada en el *opus 24*); el *Quinteto para cuerdas*, *opus 29*;

las Sonatas para violín, *opus 23 y 24* y cuatro Sonatas para piano, *opus 26, opus 27 números 1 y 2 y opus 28*. Con respecto al año 1802 sus principales obras incluyeron la Segunda Sinfonía, *opus 36*; las tres Sonatas para violín, *opus 30*; los conjuntos de Variaciones, *opus 34 y 35*; y las tres Sonatas para piano, *opus 31*. Es evidente que no se observaban signos del debilitamiento de la capacidad creadora.

Parece que por entonces Beethoven también realizaba una activa vida social. Mantenía vínculos cada vez más estrechos con su hermano Caspar Carl. Stephan von Breuning había llegado de Bonn en 1801, y él y Beethoven se encontraban casi todos los días. Beethoven escribió de él a Wegeler: «Me hace bien revivir los antiguos sentimientos de amistad». Otro amigo de Bonn, el compositor Anton Reicha, llegó de París en 1802 para reanudar una amistad íntima («Como la de Orestes y Píldes», exclamó Reicha.) Beethoven continuó pasando mucho tiempo en compañía de Zmeskall, y mantenía su divertida correspondencia con este amigo, a quien motejaba según los casos de «Muy Excelente Conde de la Música», «Barón de los Caminos Lodosos» y «Plenipotenciario del Reino de Beethoven». Más aún precisamente durante estos años de crisis se desarrolló la estrecha amistad de Beethoven con las familias Brunsvik y Guicciardi. Daba lecciones de piano a Josephine y Therese Brunsvik, así como a la prima de ambas, la ya mmcionada Giulietta Guicciardi; era invitado frecuente en el hogar vienés de los Brunsvik, y visitaba sus propiedades en Hungría. Franz, hermano de estas jóvenes, «adoraba» a Beethoven, y el compositor anudó estrecha amistad con él y con el conde Joseph Deym, marido de Josephine.

De todos modos, parece que la dolencia de Beethoven retornó hacia la primavera de 1802. Ciertamente, su sordera era el principal factor de descontento, pero también los estorbos observados en el desarrollo de su carrera representaron cierto papel. Había abrigado la esperanza de ofrecer una Akademie importante durante el invierno precedente, pero no había podido obtener el uso del teatro de la corte para organizar un concierto. Y sus aproximaciones a la Corte Imperial no permitían entrever la satisfacción de su deseo de obtener allí un cargo permanente. En una carta del 8 de abril expresó su cólera en términos de sorprendente energía e incluso peligrosos: «Hay canallas en la Ciudad Imperial como los hay en la Corte Imperial». Pocas semanas después escribió a Breitkopf & Härtel: «Muchos asuntos —y muchas preocupaciones— durante un tiempo me impidieron trabajar en ciertas cosas». El doctor Schmidt recomendó el aislamiento en el campo como protección contra las irritaciones de la vida cotidiana. Así, Beethoven se dirigió a la tranquila aldea de Heiligenstadt, probablemente a fines de abril, y parece que permaneció allí un año entero, lo cual en su caso era una vacación desusadamente larga. Su alumno Ferdinand Ries —hijo de su vecino de Bonn, Franz Ries— que había visitado Viena en la primavera de 1800 y regresado allí desde Munich a fines de 1801 o principios de 1802,^[2] fue a verlo en Heiligenstadt, y describió tanto su aparente sordera como su estado de ánimo: «Llamé su atención sobre un pastor que en los bosques tocaba muy agradablemente una flauta fabricada con una rama de saúco. Durante media hora

Beethoven no pudo oír nada y aunque le aseguré que me sucedía lo mismo (lo cual no era el caso) se mostró sumamente contenido y hosco. Cuando a veces se alegraba, solía llegar a los extremos de la estridencia, pero eso sucedía rara vez». Quizás estas traslaciones entre la conducta melancólica y la maníaca reflejaban la profundidad del sufrimiento que estaba soportando, tan intenso que lo inducía a contemplar la posibilidad de terminar con su vida. Lo sabemos por un famoso documento hallado entre sus papeles después de su muerte, lo que ahora se denomina el Testamento de Heiligenstadt. Beethoven escribió a sus hermanos el 6 y el 10 de octubre:

A MIS HERMANOS CARL Y... BEETHOVEN.

Oh, vosotros los que pensáis o decís que soy malévolos, obstinado o misántropo, cuánto os equivocáis acerca de mí. No conocéis la causa secreta que me lleva a mostraros esa apariencia. Desde la niñez mi corazón y mi alma desbordaron de tiernos sentimientos de buena voluntad y siempre me incliné a realizar grandes cosas. Pero pensad que ya hace seis años que estoy desesperadamente agobiado, agravado por médicos insensatos, de año en año engañado con la esperanza de una mejoría, finalmente obligado a afrontar la perspectiva de una enfermedad perdurable (cuya cura llevará años o quizá será imposible). Aunque nací con un temperamento fiero y altivo, incluso sensible a los entretenimientos sociales, poco a poco me vi obligado al retiro, a la vida en soledad. Si a veces intenté olvidar todo esto con cuánta dureza me devolvió a la situación anterior la experiencia doblemente triste de mi oído defectuoso. Sin embargo, para mí era imposible decir a la gente: «Hablad más alto, gritad, porque estoy sordo». Ah, cómo podía confesar una dolencia en el único sentido que debía ser más perfecto en mí que en otros, un sentido que otrora yo poseía con suma perfección, una perfección tal que pocos en mi profesión tienen o tuvieron jamás: —Oh, no puedo hacerlo; por consiguiente, perdonadme cuando veis que me retraigo pese a que de buena gana estaría con vosotros. Mi desgracia es doblemente dolorosa para mí porque es muy probable que se me interprete mal; para mí no puede haber alivio con mis semejantes, ni conversaciones refinadas, ni intercambio de ideas. Debo vivir casi solo, como el desterrado; puedo alternar con la sociedad sólo en la medida en que lo exige la verdadera necesidad. Si me acerco a la gente, un intenso terror se apodera de mi ser, y temo verme expuesto al peligro de que se descubra mi condición. Así ha sido los últimos seis meses que pasé en el campo. Al ordenarme que cuide todo lo posible el oído, mi inteligente doctor casi armonizó con mi actual estado de ánimo, aunque a veces yo lo contradigo y cedo a mi deseo de compañía. Pero qué humillación para mí cuando alguien que está cerca oye a lo lejos una flauta y yo no oigo nada, o alguien oye el canto de un pastor y tampoco aquí oigo nada. Tales incidentes me llevan casi a la desesperación; un poco más

de todo eso y acabaría con mi vida —sólo mi arte me ha retenido. Ah, me pareció imposible abandonar el mundo hasta que hubiese expresado todo lo que sentía en mí. Por lo tanto, soporté esta malhadada existencia, — realmente lamentable para un cuerpo tan susceptible que puede verse arrojado a un cambio súbito, de la mejor condición a la peor. —Paciencia, me dicen, y es lo que ahora se ha convertido en mi guía y así lo hice. Abrigo la esperanza de que permanecerá firme mi decisión de soportar hasta que complazca a la Parca inexorable cortar el hilo. Quizá mejoraré, quizá no; estoy dispuesto. —Obligado a convertirme en filósofo cuando tengo veintiocho años; oh, no es fácil y para el artista mucho más difícil que para otros. Ser Divino, Tú ves mi alma más profunda; Tú conoces que allí reside el amor a la humanidad y el deseo del bien. —Oh, semejantes, cuando en cierto momento leáis esto considerad que habéis cometido conmigo una injusticia; alguien que ha soportado la desgracia puede consolarse descubriendo un caso análogo al suyo, alguien que a pesar de todas las limitaciones de la Naturaleza hizo cuanto estuvo en su poder para lograr que se lo aceptase entre los artistas y los hombres meritorios. —Vosotros mis hermanos Carl y... apenas yo haya muerto, si el doctor Schmidt todavía vive, pedidle en mi nombre que describa la dolencia y agregad este documento escrito a la reseña de mi enfermedad de modo que hasta donde sea posible por lo menos el mundo pueda reconciliarse conmigo después de la muerte. Al mismo tiempo os declaro a ambos herederos de mi pequeña fortuna (si así puede llamársela); divididla con justicia; toleraos y ayudaos mutuamente. Las ofensas que me hayáis infligido sabéis que hace rato fueron perdonadas. A ti, hermano Carl, agradezco especialmente la adhesión que me demostraste los últimos tiempos. Deseo que tengas una vida mejor y más libre que la que yo viví. Recomendando virtud a tus hijos; ella sola, no el dinero, los hará felices. Hablo por experiencia; fue lo que me sostuvo en el momento de sufrimiento. Gracias a ella y a mi arte no acabé mi vida con el suicidio. —Adiós y amaos el uno al otro. —Agradezco a todos mis amigos, y sobre todo al príncipe Lichnowsky y al profesor Schmidt; desearía que los instrumentos que me regaló el príncipe L. sean conservados por uno de vosotros pero que no sean la causa de disputas entre ambos, y tan pronto puedan servir para un propósito mejor, vendedlos. Cuán feliz sería si aún pudiera prestar un servicio desde la tumba, así sea. Con alegría marchó de prisa al encuentro de la muerte. —Si llega antes de que haya podido desarrollar todas mis cualidades artísticas, aún será demasiado temprano pese a mi cruel destino, y probablemente yo desearía que fuese más tarde; —sin embargo, incluso así me sentiría feliz, ¿pues acaso no me liberaría de un estado de padecimientos interminables? Ven cuando desees, te enfrentaré valerosamente. —Adiós, y no me olvidéis del todo cuando haya muerto; merezco esto de vosotros pues

*mientras viví a menudo pensé en ambos y en los modos de que fuerais felices,
—por favor, hacedlo.*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(sello)

Heighnstadt, [Heiligenstadt] 6 de octubre 1802

Para mis hermanos Carl y... para ser leído y ejecutado después de mi muerte:

Heighnstadt, 10 de octubre de 1802, así me despido de ti —y lo hago con tristeza. —Sí, esa acariciada esperanza —que traje aquí conmigo, la de curarme por lo menos en parte ahora debo abandonarla del todo. Mientras las hojas otoñales caen y se amustian —así mi esperanza se ha marchitado. —Dejo aquí— casi al momento de llegar —incluso el elevado valor— que a menudo me inspiró en los bellos días del verano — también eso ha desaparecido. —Oh, Providencia— concededme al fin al menos un día de pura alegría —hace tanto tiempo desde la última vez que la auténtica alegría resonó en mi corazón. — Oh, cuándo — oh cuándo, Oh Divino — la sentiré nuevamente en el templo de la naturaleza y la humanidad - ¿Nunca? —No - Oh, eso sería tan cruel.

El Testamento de Heiligenstadt es la confesión más sorprendente de la vida de Beethoven. Pero el tono emocional del testamento es curiosamente desigual, y alterna entre conmovedoras expresiones de la desesperación de Beethoven ante la sordera cada vez más intensa y formulaciones almidonadas, incluso literarias que destacan su adhesión a la virtud. Hay pasajes de auténtico *pathos*, pero están tan entrelazados con expresiones dramáticas intencionadas que uno comienza a comprender que este documento pulcramente escrito es una «copia fiel» cuidadosamente revisada y depurada en gran parte de su sentimiento original. Sobre todo, no nos convence la referencia al suicidio: «Habría acabado con mi vida, sólo mi arte me retuvo; gracias a la [virtud] y a mi arte no acabé mi vida con el suicidio». Es como si Beethoven se mostrase intencionadamente lacónico para evitar la reaparición de sentimientos angustiosos. Probablemente el testamento fue escrito después que las pasiones que lo originaron habían comenzado a enfriarse.

De todos modos, estas pasiones subyacentes son visibles a pesar de la reescritura de Beethoven; y lo son porque Beethoven fracasó en su propósito aparente: ofrecer una explicación coherente y «racional» de su estado de turbación. Durante tres años, quizá más, soportó ataques de angustia severa que frisaban en el pánico; en el Testamento de Heiligenstadt intentó explicar el sufrimiento y la angustia, los cuales según él mismo confiesa lo dejaban solitario, descontento, en un estado de ánimo propenso al suicidio. Creía que había hallado la única «causa secreta» de sus tormentos —la sordera— y ofrecía el testamento como ensayo de autojustificación, y

pedía que después de su muerte se lo publicara, de modo que «el mundo pueda reconciliarse conmigo», es decir comprendiese por qué se lo creía «malévolo, obstinado y misántropo».

Pero por supuesto, sabemos que esto es una grave esquematización, porque dichos rasgos del carácter de Beethoven existían mucho antes del comienzo de su sordera. *Frau* von Breuning ya estaba familiarizada con su obstinación y sus actitudes desordenadas en Bonn; sus tendencias a la misantropía y al retraimiento también fueron evidentes los primeros años; y los protectores, los profesores y los pianistas rivales habían sentido mucho antes la fuerza de su agresividad. Por supuesto, la conciencia de los progresos de la sordera tuvo un efecto traumático pero uno intuye que aquí hay mucho más que una mera reiteración de los sentimientos que ya había manifestado a Wegeler y a Amenda quince meses antes.

Como los biógrafos no dejaron de observarlo, es al mismo tiempo singular y sorprendente que Beethoven tres veces dejase en el testamento llamativos espacios en blanco donde debía aparecer el nombre de su hermano menor. Pero nadie intentó seriamente explicar estas omisiones.^[3] Al parecer, el asunto se relaciona con cierta peculiaridad de las relaciones de Beethoven con sus hermanos. Pero ¿se trata de eso? ¿El testamento estaba dedicado únicamente a sus hermanos? Aquí hay más que un poco de ambigüedad, pues varias veces Beethoven se dirige no a sus hermanos sino a la humanidad en general: «Oh, vosotros que pensáis o decís que soy malévolo»; «Oh, mis semejantes, cuando en cierto momento leáis esto considerad que habéis cometido conmigo una injusticia». Esta confusión se agrava en la posdata, donde como observó George Grove el cambio del «vosotros» al «tú» «parecería indicar que Beethoven se dirige a una sola persona».^[4] Cabe preguntarse si no hay otro destinatario, cuyo nombre no se indica.

Ciertamente, no hay modo de determinar los motivos íntimos que indujeron a Beethoven a omitir el nombre de su hermano. Pero para alcanzar una comprensión preliminar puede ser útil observar que no sólo aquí se abstiene de incluir el nombre de su hermano menor. De los centenares de referencias a Nikolaus Johann en las cartas y los Cuadernos de Conversación de Beethoven, en sólo dos escribe el nombre. La primera vez en el encabezamiento de la carta de Beethoven del 19 de febrero de 1796: «A mi hermano Nikolaus Beethoven, para entregar en la farmacia próxima al Kärntnertor». La segunda vez es el 6 de marzo de 1823, en un documento legal dirigido a Johann Baptist Bach, abogado de Beethoven, y preparado bajo la supervisión del letrado: «Estás autorizado a buscar para mi bienamado sobrino, y os pido que lo hagáis... un tutor, quien sin embargo no será mi hermano Johann van Beethoven». En el primer caso el nombre aparece no en la carta sino sólo en el encabezamiento: en la segunda, Beethoven, que desea excluir a su hermano de la tutoría del sobrino, no pudo legalmente evitar la escritura del nombre «Johann van Beethoven». Incluso entonces, la oración que incluye su nombre fue allegada como de pasada, al pie de página.

Beethoven aludía a su hermano más joven apelando a todos los circunloquios imaginables. En el mejor de los casos lo llamaba «mi hermano el farmacéutico», «mi hermano, el portador de esta carta» o «el farmacéutico civil»; en el peor, «pseudo-hermano», «hermano Caín», «devorador de cerebros», «el estúpido de mi hermano», o «Signor Fratello». En ciertos casos Beethoven conseguía evitar el uso del nombre sólo con gran esfuerzo. ¿Puede extraerse de ello la conclusión de que sentía intensa renuencia a usar el nombre de su hermano? Creo que era así. Y esta renuencia se extendía también a Caspar Carl; pues fuera del Testamento de Heiligenstadt su nombre aparece sólo en cuatro documentos legales relacionados con la tutoría de su hijo, así como en la mencionada carta del 19 de febrero de 1796, donde se escribe su nombre —«saludos a nuestro hermano Caspar»—, y luego se lo tacha, seguido por la palabra «stet». Aquí también encontramos varios casos en los cuales Beethoven tuvo que esforzarse mucho para evitar el nombre, por ejemplo en una carta a Nikolaus Johann, donde Beethoven escribió: «Si por lo menos Dios otorgase al otro digno hermano, en lugar de su crueldad —un poco de sentimiento». Sin duda aquí habría sido más natural utilizar el nombre de Caspar Carl.

Al parecer, Beethoven detestaba asignar nombre a cualquiera de sus hermanos. Y es tentador vincular esto con su rechazo a aceptar que fuesen independientes de él mismo, lo cual se demuestra notablemente años después con su interferencia en el matrimonio de Nikolaus Johann y su enérgica modificación de la última voluntad de Caspar Carl.

Por supuesto, hay una posible explicación de sentido común de la omisión del nombre de Nikolaus Johann: que Beethoven no estaba seguro, quizá sobre todo en un texto legal, de si debía llamarlo por el primer nombre, por el segundo o por ambos. Pues como observó Ludwig Nohl, después de su llegada a Viena, Nikolaus Johann eliminó el primer nombre y comenzó a llamarse «Johann». Es posible que Beethoven también se haya sentido inseguro del nombre del otro hermano; pues un atento examen del testamento muestra que los espacios destinados al nombre de Caspar Carl también originariamente quedaron en blanco en el encabezamiento y la última página del testamento. Después, Beethoven llenó los espacios, como observó Tyson, con diferente letra.

Sin embargo, Beethoven pudo escribir el nombre de un hermano cuatro veces en el Testamento de Heiligenstadt. Por lo tanto, parece que la imposibilidad específica de Beethoven tenía que ver con el nombre «Johann». ¿Quizá Beethoven creía que la adopción de este nombre por su hermano era una audaz usurpación del nombre de su padre? No podemos saberlo, pero nuestras reflexiones serían incompletas si no mencionáramos que en ninguno de los documentos conservados Beethoven se refiere a su padre por el nombre de pila o por el nombre completo. En efecto, un solo documento incluye al menos una parte del nombre, y contiene una muy extraña y casual referencia al padre fallecido. Es la mencionada petición del 3 de mayo de 1793 dirigida al elector, que empieza: «Hace pocos años Vuestra Excelencia Electora retiró

a mi padre, el tenor de la corte van Beethoven...». También aquí se omite el nombre «Johann».

Es posible, entonces, que el nombre omitido realmente del Testamento de Heiligenstadt sea el de Johann van Beethoven père. Quizá su nombre mismo continuaba suscitando sentimientos tan intensos que Beethoven no se decidía a trasladarlo al papel. ¿Tal vez este Johann es el enigmático «tú» de quien ahora Beethoven se despide?

«Así, me despido de ti». El Testamento de Heiligenstadt es una despedida... Es decir, un nuevo comienzo. Beethoven representó su propia muerte para poder vivir de nuevo. Se autorrecreó con una nueva forma, autosuficiente y heroica. El Testamento es una obra fúnebre, como la Cantata Joseph y Cristo en el Monte de los Olivos. En cierto sentido es el prototipo literario de la Sinfonía Heroica, un retrato del artista como héroe, afectado por la sordera, alejado de la humanidad, esforzándose por dominar su inclinación al suicidio, luchando contra el destino, esperando hallar «aunque fuese un solo día de alegría». Es un sueño de vigilia formado por el heroísmo, la muerte y el renacimiento, una reafirmación de la adhesión de Beethoven a la virtud y al imperativo categórico.

En vista del lugar fundamental que ocupa en el Testamento de Heiligenstadt quizá sea éste el lugar apropiado para examinar brevemente la historia de la sordera de Beethoven. El informe de la autopsia señaló que «los nervios auditivos... estaban encogidos y desprovistos de neurina; las arterias correspondientes estaban dilatadas y excedían el tamaño de una pluma de gallo, además de aparecer cartilaginosas».^[5] Los especialistas no coinciden en el diagnóstico —algunos se inclinan a afirmar que padeció «otoesclerosis»; otros afirman que fue una enfermedad del oído interno («neuritis acústica» o «laberintitis») y otros hablan de «otitis media», una dolencia del oído medio.^[6] El comienzo de su dificultad auditiva data aproximadamente de 1796 y los primeros síntomas molestos aparecen en 1798 o 1799. Durante los años de la crisis, 1801-02, la sordera física de Beethoven no había avanzado mucho. Había síntomas intermitentes de «tinnitus», por ejemplo zumbidos, ecos y susurros, así como otros ruidos; se manifestaba una disminución parcial de la capacidad para distinguir las frecuencias elevadas y los ruidos estridentes súbitos provocaban incomodidad e incluso dolor. Beethoven se trató con varios médicos —Johann Peter Frank, Gerhard von Vering, *Pater* Weiss y el desconocido a quien llamó «médico asnal»— antes de refugiarse en la firme simpatía del doctor Schmidt, el año 1801. Czerny observó que durante ese año «no mostró el más mínimo indicio de sordera». Seyfried, que entre 1803 y 1806 vivió períodos prolongados en el mismo edificio que Beethoven y a menudo comía con él, confirma lo anterior: «No lo afectaba ninguna dolencia física; la pérdida del sentido que es sobremanera indispensable para el músico no había ensombrecido su vida». Incluso Ries, que en 1802 supo de la sordera de Beethoven, creía que «la molestia pronto desapareció».

A decir verdad, se sabe que Beethoven tuvo dificultades para oír los instrumentos de viento durante un ensayo de la Sinfonía Heroica, en 1804; y el mismo año Stephan von Breuning escribió a Wegeler: «Usted no creerá, querido Wegeler, qué impresión indescriptible —yo diría terrorífica— ha suscitado en él la disminución de su oído... Se muestra muy retraído y a menudo desconfía de sus mejores amigos; además, se lo ve indeciso en muchas cosas».^[7] Pero Beethoven no estaba incapacitado, ni mucho menos.

En 1805 dirigió ensayos de *Fidelio*, y en 1808 llamó la atención sobre sutiles matices de la ejecución de Rust, lo cual demostraba que su oído era muy agudo. Hacia el fin de la década ya no ejecutaba en conciertos de piano solista; hacia 1814 el oído apenas le permitía participar en ejecuciones del Trío Archiduque, *opus 97*. En realidad, su sordera se agravó más rápidamente después de 1812, y entonces fue cada vez más difícil hablarle sin gritar. Pero Czerny dijo a Jahn que «sólo en 1817 la sordera llegó a ser tan grave que tampoco pudo continuar oyendo música».^[8] Beethoven comenzó a usar una trompetilla alrededor de 1816 y hacia 1818 aparecieron los Cuadernos de Conversación, gracias a los cuales los visitantes podían comunicarse con él por escrito.

Durante la última década de vida, Beethoven llegó a padecer una sordera más acentuada y al parecer perdió del todo la capacidad auditiva del oído derecho. Aun así, mantuvo restos de la capacidad auditiva durante la década de 1820. En 1822 y 1823 varios visitantes pudieron conversar con él y Schindler relata que Beethoven escuchó atentamente la obertura de *Medea* de Cherubini en una caja de música. El 3 de octubre de 1822 dirigió (con ayudante) durante la inauguración del Josephstadt Theater, pero al mes siguiente intentó en vano dirigir una reposición de *Fidelio* y se vio obligado a abandonar el teatro. Todavía en 1825 y 1826 *sir* George Smart, Stephan von Breuning y Samuel Spiker afirmaron que Beethoven a veces podía oír lo que se le decía en voz alta. Holz confirmó que «Beethoven dirigió hasta el final los ensayos de sus cuartetos». Podía oír los tonos agudos: «Cuando uno le gritaba enérgicamente en el oído izquierdo podía hacerse entender». También podía distinguir ciertas frecuencias bajas, por ejemplo el repiqueteo de las ruedas de un carro, los sonidos del trueno y los disparos de armas de fuego.

Estamos, por lo tanto, ante un proceso de deterioro progresivo aunque desigual de la audición de Beethoven, y un estado de sordera casi total sólo durante la última década. Esta pauta es bastante distinta de la concepción popular, que interpretando al pie de la letra las cartas de 1801 y el Testamento de Heiligenstadt, concibió, de acuerdo con las palabras de Thayer «una idea muy exagerada de los progresos de su enfermedad».^[9] Beethoven compartía esta idea; los sentimientos muy profundos de ansiedad provocados por la probabilidad de que en definitiva quedase totalmente sordo lo llevaron a concebir una imagen exagerada de su dolencia. Impulsado por la desesperación y el pánico se veía más sordo de lo que la condición real justificaba entonces.

Tanto Beethoven como sus amigos estaban desconcertados acerca de la causa de la sordera. La atribuían a una amplia diversidad de posibilidades: a los violentos desórdenes digestivos que lo agobiaban; a un «terrible ataque de tifus»; al hecho de que se le habían empapado las ropas mientras componía música al aire libre, expuesto a una intensa lluvia; a los efectos de una corriente de aire un cálido día estival; al reumatismo y a una «debilidad» congénita de los canales auditivos.^[10] Pero en cierta ocasión Beethoven creyó que su sordera era consecuencia de la frustración y la cólera. El pianista inglés Charles Neate, que visitó a Beethoven en 1815, lo exhortó a ir a Inglaterra para tratarse la dolencia. Neate ofreció a Thayer la siguiente versión de la extraña réplica de Beethoven:

BEETHOVEN: No; ya he recibido toda clase de consejos médicos. Jamás me curaré y le diré cómo sucedió. Cierta vez estaba muy atareado componiendo una ópera...

NEATE: ¿Fidelio?

BEETHOVEN: No, no era Fidelio. Tenía que lidiar con un fastidioso primo tenore, un hombre de muy mal carácter. Ya había compuesto dos grandes arias para el mismo texto, y él estaba insatisfecho; entonces compuse una tercera, y después de la prueba pareció que él la aceptaba y se la llevó. Me consagré inmediatamente a un trabajo que había apartado a causa de esas arias, y que ansiaba concluir. Apenas había estado media hora trabajando cuando oí llamar a la puerta, y enseguida identifiqué al visitante: era mi primo tenore. Salté de la mesa tan excitado y rabioso que cuando el hombre entró en la habitación me arrojé al piso, como hacen en escena y caí sobre las manos. Cuando me puse de pie descubrí que estaba sordo, y así continué desde entonces. Los médicos dicen que el nervio está lesionado.

Desearíamos interpretar esta fascinante historia —o fantasía— juzgada con razón por Thayer como «extraordinaria e inexplicable», pero eso puede conducirnos a regiones especulativas de las cuales sólo con dificultad lograríamos retornar a los hechos conocidos de la vida de Beethoven. En todo caso, podemos decir lo siguiente: Beethoven imaginó (aunque no había ni hay pruebas en este sentido) que él había provocado su propia sordera y la atribuía a su propia cólera, respuesta a lo que él consideraba una conducta persecutoria de un primo tenore. (Es inevitable que nos preguntemos si este tenor no es la máscara de otro primo tenore que intervino en la vida anterior de Beethoven.)

La anulación gradual del contacto auditivo de Beethoven con el mundo inevitablemente provocó sentimientos de doloroso aislamiento y alentó las tendencias, latentes en él, a la misantropía y la suspicacia. Pero quizá pueda mencionarse un sentido en que la sordera representó un papel positivo en su capacidad creadora, pues sabemos que la dolencia no perjudicó e incluso puede haber

mejorado sus cualidades como compositor, tal vez porque anuló el ámbito de su virtuosismo pianístico como expresión que competía por su capacidad creadora, o quizá porque permitió una concentración total en la composición en un mundo de creciente exclusión auditiva. En este mundo de la sordera, Beethoven pudo realizar experimentos con nuevas formas de la experiencia, liberado de la intrusión de los sonidos del ambiente externo; libre de la rigidez del mundo material y como el soñador libre de combinar y recombinar el material de la realidad, en concordancia con sus propios deseos, para adaptarlo a formas y estructuras antes desconocidas.

Quizá esto sugiere la razón por la cual el Testamento de Heiligenstadt expresa la aceptación de su sordera por Beethoven. Sin duda, esta sordera progresiva no era una condición deseable; Beethoven la consideraba «una venganza, una maldición de su Creador o del Destino». Pero en las páginas del testamento hallamos una actitud de aceptación. «Paciencia, me dicen, y es lo que ahora se ha convertido en mi guía y así lo hice». O también, a Wegeler: «¡La resignación, qué desdichado recurso! Sin embargo, es todo lo que me resta...». Beethoven cierta vez dijo que su oído era «mi cualidad más noble», y atribuyó a su deterioro que él mismo se refugiase en un aislamiento autoimpuesto. «Si me acerco a la gente», dice el testamento, «un intenso terror se apodera de mi ser, y temo verme expuesto al peligro de que se descubra mi condición». Su música llenaba el vacío: «¡Vive solo en tu arte!», escribió en 1816 en una hoja de bocetos. Esto puede explicar en parte su sorprendente observación a Amenda: «Cuando ejecuto y compongo, mi dolencia... me molesta menos; me afecta más cuando estoy con otros».

Todas las derrotas de Beethoven en definitiva se convertían en victorias. Como la «herida secreta» de Henry James, y la «enfermedad sagrada» de Dostoievski, incluso la pérdida del oído fue de un modo oscuro, necesaria (o por lo menos útil) para la realización de su obra creadora. El comienzo de su sordera fue la dolorosa crisálida en que su estilo «heroico» maduró. «Permanezco en el campo y llevo una vida bastante perezosa», escribió desde Heiligenstadt a su editor Franz Anton Hoffmeister, «pero con el fin de recomenzar más tarde y con mayor actividad aún». A medida que se afirmaba la modificación de su estilo y se confirmaba el progreso revolucionario de su arte, veía sus propios síntomas en una perspectiva distinta y ya no eran tema de lamentación. Entre el testamento de Heiligenstadt y 1810 la correspondencia de Beethoven incluye sólo dos o tres referencias de pasada a la sordera; también hay una nota reveladora en una hoja de bocetos de los Cuartetos Razumovsky, en 1806: «Que tu sordera ya no sea secreto... ni siquiera en arte».^[11] Beethoven se había reconciliado con su dolencia.

LA DÉCADA HEROICA (I)

Durante la vida de Beethoven, cada una de sus crisis psicológicas fue seguida por un período de reconstrucción. No podía liberarse permanentemente de los profundos conflictos interiores, pero a menudo pudo evitar temporariamente las consecuencias emocionales más graves enfrascándose en su trabajo y formulando y resolviendo problemas cada vez más complicados y profundos de la creación. El fin de la crisis de Heiligenstadt, a fines de 1802, inauguró un prolongado período de equilibrio relativo, caracterizado por la más elevada capacidad creadora, que se mostró notablemente estable durante ocho años enteros, y no cesó del todo hasta 1813. Durante estos años Beethoven alcanzó un impresionante nivel de productividad: sus obras incluían una ópera, un oratorio, una misa, seis sinfonías, cuatro conciertos, cinco cuartetos de cuerdas, tres tríos, tres sonatas para cuerdas y seis sonatas para piano, además de la música incidental para una serie de obras teatrales, muchos Lieder, cuatro conjuntos de variaciones para piano y varias oberturas sinfónicas. Cada año presenciaba la terminación de un núcleo de obras maestras, cada una de carácter sumamente individual; sólo hacia el final de este período la calidad de la producción beethoveniana decayó un poco, pero en 1812 corrigió de un modo impresionante esta situación con la composición de las Sinfonías Séptima y Octava, y la Sonata para violín *opus 96*.

Esta productividad constante y fecunda se desarrolló sobre un trasfondo de reputación y fama internacional cada vez más considerables. Un compositor tan renovador inevitablemente debía suscitar resistencia en sectores emotivamente unidos a los estilos conocidos y menos exigentes, pero incluso estas resistencias se vieron desbordadas por lo que Moscheles denominó «la fiebre beethoveniana» que invadió a los conocedores y sobre todo a los músicos y los amantes de la música de la generación más joven.^[1] Entre los compositores y los pedagogos de más edad había muchos que no podían aceptar fácilmente lo que les parecía «fantástico» (Haydn) e «insensatos» (Dionys Weber, el maestro de Moscheles) rechazo de la tradición. Czerny informó que la Sinfonía Heroica fue «considerada muy larga, complicada, incomprensible, y excesivamente ruidosa», y el *Allgemeine musikalische Zeitung* dijo de la sinfonía que contenía un «exceso de caprichos y novedades». (Beethoven respondió irritado: «Si usted cree que puede herirme publicando artículos de esa clase se equivoca de medio a medio. Por lo contrario, al hacerlo sólo labra el descrédito de su periódico».)

Es muy posible que Arthur Loesser acierte cuando dice que «para la mayoría de la gente la fama de Beethoven era tema de superstición; la mayoría prefería con mucho la obra de los contemporáneos menos afirmativos e inspirados». Sin embargo, ya en 1804 la música de Beethoven tenía más difusión que la de cualquier otro compositor joven en los dominios de los Habsburgo, y pocos años después sus obras

gozaban de tanta demanda que aparecían en los programas con igual frecuencia que las de Mozart y Haydn. Thayer escribió que hacia 1808 «la popularidad de Beethoven aseguraba el éxito del Gran Concierto de la beneficencia pública, y a los ojos del público vienés su nombre era más atractivo que el de cualquier otro, salvo el del venerable Haydn».^[2] Es cierto que Beethoven pudo organizar sólo dos conciertos orquestales públicos para su propio beneficio durante este período —el 5 de abril de 1803 y el 22 de diciembre de 1808— pero los principales conciertos públicos de Viena incluían cada vez más su música. Durante los años 1803 a 1806 un promedio de dos conciertos incluyó sus obras; hubo tres de estos conciertos en 1807 y seis en 1808. Ese año la música de Beethoven fue ejecutada en cinco importantes conciertos de beneficio, y la culminación fue el concierto del 22 de diciembre de 1808, para beneficio del propio Beethoven. Además, durante el invierno de 1807-08 los principales amantes de la música (Liebhaber) formaron una orquesta y ofrecieron veinte conciertos reservados para el público de la aristocracia y los notables extranjeros, y allí se ejecutaron obras de Beethoven, a menudo bajo su propia dirección. El número de ejecuciones declinó un tanto durante los años 1809 y 1810, y volvió a aumentar durante los años 1811 y 1812. Entretanto, eran comunes las ejecuciones en otras ciudades del dominio de los Habsburgo: Graz, Praga, Pesth.

En el exterior, la música de Beethoven se abría paso rápidamente en varios países importantes. En Alemania, muy pronto sus anteriores conciertos para piano se incorporaron al repertorio, y el Septeto y la Primera Sinfonía cosecharon un éxito sensacional. Sobre todo, encontró cálida acogida en su Renania nativa. Pero fuera de Austria fue en Inglaterra donde Beethoven conquistó más popularidad. Allí, el Septeto fue ejecutado varias veces en 1801, y en 1803 dos veces se ofrecieron las sinfonías de Beethoven. En 1804-05 hubo diez presentaciones de las principales obras de Beethoven en Inglaterra y después se ejecutó un número cada vez más elevado de sus composiciones. Beethoven estaba muy impresionado por la acogida británica. En parte movido por la gratitud, compuso en 1803 sus Variaciones sobre «Dios salve al rey», WoO 78 y «Rule Britannia», WoO 79.

Pero Francia durante mucho tiempo se mostró indiferente a las innovaciones de Beethoven. (El compositor observó: «Los franceses consideran que mi música sobrepasa su capacidad de ejecución».) Después de unas pocas ejecuciones en el Conservatorio de París, en 1802, no se oyó la música de Beethoven hasta 1807, y después hubo pocas presentaciones, hasta fines de la década de 1820. Una sola sinfonía de Beethoven —la Primera— fue ejecutada en Francia antes de 1811. De todos modos, muchas de las obras anteriores de Beethoven fueron publicadas rápidamente en Francia, lo cual indica que por lo menos los ejecutantes aficionados gustaban de su música.

Por supuesto, las ejecuciones públicas no eran una expresión absolutamente precisa de la popularidad de un compositor, pues los conciertos públicos que incluían piezas exclusivas para el teclado y música de cámara estaban en la infancia. Ese tipo

de música generalmente se ejecutaba en salones y conciertos privados. Por eso en verdad no puede sorprender que mientras Beethoven vivió hubiese sólo dos ejecuciones públicas conocidas de sus sonatas para piano: el *opus 90 u opus 101* en Viena, en 1816 y la Sonata Marcha Fúnebre, *opus 26*, en Boston el año 1819.

Continuaron con ritmo muy intenso las nuevas publicaciones de la música de Beethoven, que incluían ediciones de la totalidad de sus principales obras sinfónicas, para las cuales el mercado era menor que para las sonatas para piano y las variaciones. Durante los años que van de 1803 a 1812 se publicó anualmente un promedio de casi ocho partituras nuevas, con editores en Viena, Bonn, Leipzig y Zurich. En otros países aparecieron nuevas ediciones de obras ya editadas. En Inglaterra media docena de obras de Beethoven fue publicada antes de 1810; ese año Clementi publicó trece obras, e incluso dos conciertos, el Cuarteto para cuerdas *opus 74*, la «Fantasía Coral», *opus 80*, una serie de Lieder, y varias obras para piano.^[3] Y durante el mismo período hubo muchas reimpresiones inglesas no autorizadas de las obras del compositor.

Naturalmente, Beethoven también tuvo decepciones durante esta década productiva. Muchas de sus obras no agradaron, y otras básicamente desaparecieron del repertorio mientras él vivió. Como veremos, el fracaso temprano de su única ópera representó una decepción particularmente amarga. Los conflictos con sus dos hermanos también fueron una característica de esta época. El matrimonio de Caspar Carl en 1806 originó un distanciamiento parcial, y la insistencia de Nikolaus Johann en 1807 en el sentido de que Beethoven le devolviese un préstamo de 1.500 florines provocó la irritada resistencia del compositor, de modo que la partida de Nikolaus Johann para Linz en 1808 no fue la ocasión de una separación afectuosa y fraternal. Como veremos más tarde, las vicisitudes de la vida amorosa de Beethoven —o más exactamente, la falta de vida amorosa— fueron una fuente permanente de sufrimiento. Beethoven también tuvo su cuota normal de malas noticias, disputas con los protectores, postergaciones perpetuas de sus apreciados conciertos de beneficio, publicaciones demoradas y dificultades a causa de los contratos; y no podía mostrarse indiferente —aunque en esencia no habla del asunto— ante los progresos de su sordera durante este período. De todos modos, su personalidad tenía ahora resistencia suficiente, y podía soportar con relativa ecuanimidad estas y otras presiones.

Después de su estada en Heiligenstadt, el año 1802, Beethoven regresó a Viena hacia mediados de octubre; llevaba consigo un grueso fajo de manuscritos, pues había sido un verano notablemente productivo. Casi inmediatamente se enredó en una disputa con Artaria & Co., su más fiel editor vienés, a causa de la publicación del Quinteto *opus 29* que Beethoven había vendido a Breitkopf & Härtel. De ese mudo comenzó una serie de enredos legales que minaron sus energías (¿y dieron salida a sus sentimientos agresivos?) durante las dos décadas siguientes. A pesar de su reconocimiento ulterior de que él mismo había corregido las pruebas de Artaria,

acusó a la firma de haberle robado el Quinteto; y en febrero de 1803 Artaria presentó al tribunal el pedido de una disculpa pública. Pero a pesar de la orden del tribunal, Beethoven obstinadamente rehusó retractarse.

A comienzos de 1803 el lujoso y nuevo Theater-an-der-Wien, de Emanuel Schikaneder, inaugurado en junio de 1801, como competidor del Teatro de la Corte, pidió a Beethoven que compusiese una ópera, y él y su hermano Caspar Carl pronto ocuparon habitaciones en el teatro. Beethoven se ocupó de otros asuntos hasta bien avanzado el año, probablemente a causa de la entrega tardía del texto de la ópera por Schikaneder, el libretista de *La flauta mágica* de Mozart. Su oratorio *Christus am Oelberge* (*Cristo en el Monte de los Olivos*), *opus 85*, fue compuesto en pocas semanas, a lo largo de marzo de 1803, y ejecutado, con las Sinfonías Primera y Segunda y el Tercer Concierto para piano, en la exitosa Akademie de Beethoven, el 5 de abril. Inmediatamente después de terminar el *Christus*, Beethoven esbozó y terminó rápidamente la Sonata *Kreutzer*, *opus 47*, ejecutada por el propio compositor y el violinista George Bridgetower, el 24 de mayo. Los meses de mayo a noviembre —buena parte de ellos pasados en Baden y Oberdöbling fueron consagrados a la composición del primer esbozo de la Sinfonía Heroica.

La correspondencia de Beethoven durante este año refleja escasos elementos de su vida interior; la mayoría de sus cartas está consagrada a las negociaciones con los editores, los ensayos, las ejecuciones, los textos, la lectura de pruebas y otros detalles profesionales. Pero una carta, escrita en setiembre a Hoffmeister, muestra que a pesar de sus crecientes éxitos no estaba reconciliado, ni mucho menos, con su existencia de profesional libre en Viena: «Por favor, recuerde que todos mis conocidos tienen cargos y soben exactamente con qué cuentan para vivir», escribió esta vez. «¡Pero el Cielo nos asista! ¿Qué cargo en la Corte Imperial podría ofrecerse a alguien de tan *parvum talentum com ego* [talento mediocre como yo]?»

Su insatisfacción era tan intensa que contempló la posibilidad de salir de Viena. El 6 de agosto de 1803 Ries escribió a Simrock que «Beethoven permanecerá aquí [en Viena] a lo sumo otro año y medio. Después irá a París, y eso me pesa muchísimo».^[4] El 22 de octubre Ries escribió de nuevo para anunciar a Simrock que Beethoven deseaba titular Bonaparte a su nueva sinfonía, y que también deseaba dedicar su nueva sonata para violín y piano conjuntamente a Rodolphe Kreutzer y Louis Adam, «porque son el primer violinista y el primer pianista de París». Agregaba la noticia de que Beethoven pronto comenzaría a trabajar en su ópera, y que al terminarla saldría de Viena. Hacia diciembre, Beethoven había decidido que no permitiría la publicación de su nueva sinfonía antes del viaje a París: «Ahora no quiere venderla y la reservará para su viaje». A menudo podemos conjeturar los motivos que determinaban este traslado o visita prolongada. Sin duda, Beethoven creía que merecía un cargo acorde con sus talentos; quizá también tenía indicios en el sentido de que su llegada a París gozaría de una cálida acogida. Y tal vez su decepción ante el inminente matrimonio de Giulietta Guicciardi con el conde

Gallenberg era más intensa que lo que se ha supuesto.

En noviembre Beethoven comenzó a trabajar en *Vestas Feuer* [La llama vestal] de Schikaneder, y hacia fines del año casi había terminado la primera escena. Pero como el libreto no le agradó devolvió el texto y comenzó a trabajar con un tema más propicio —el rescate por su amante esposa de un marido encarcelado— que debía ser adaptado y traducido por Joseph Sonnleithner a partir del libreto francés de J. N. Bouilly, *Léonore; ou, l'amour conjugal*. Comenzó a trabajar en el primer acto, pero el cambio de propietario del teatro en febrero determinó la anulación del contrato, que no recobró validez hasta fines de 1804. Durante esos meses Beethoven revisó la Sinfonía Heroica, a tiempo para su primera ejecución en el palacio del príncipe Lobkowitz; terminó el Triple Concierto, *opus 56*, compuso las Sonatas para piano *opus 53* (dedicadas a su protector de Bonn, el conde Waldstein) y el *opus 54*; y comenzó a planear, si no elaboró realmente el boceto de la Sonata *opus 57* (*Appassionata*). Aunque escribió al músico alemán Gottlob Wiedebein, el 6 de julio, «probablemente saldré de aquí el invierno próximo», la correspondencia con Brunsvik hacia fines del año, revela que ahora se proponía, no trasladarse a París, sino sólo visitarla con el príncipe Lichnowsky.

La decisión de Beethoven de permanecer en Viena está estrechamente relacionada con el incidente más dramático de 1804, un episodio que se vincula con su visión política e ideológica. Es la famosa historia del gesto de Beethoven, que destruye la inscripción «Bonaparte» en la Tercera Sinfonía cuando se entera, en mayo de 1804, de que Napoleón se ha proclamado emperador.

BONAPARTE: UNA CRISIS DE CONVICCIONES

En esta sinfonía Beethoven tenía presente a Buonaparte, pero como era cuando desempeñaba el cargo de Primer Cónsul. Por entonces Beethoven lo estimaba mucho, y lo comparaba con los más grandes cónsules romanos. Yo y varios de sus amigos más íntimos vimos un ejemplar de la partitura depositado sobre su mesa con la palabra «Buonaparte» en el extremo superior de la portada, y en el extremo inferior «Luigi van Beethoven», pero nada más. Ignoro si debía llenarse el espacio vacío, y en todo caso con qué. Fui el primero en comunicarle que Buonaparte se había proclamado emperador, y la cólera lo dominó y gritó: «Entonces, ¿no es más que un ser humano vulgar? Ahora también él pisoteará todos los derechos del hombre y se limitará a satisfacer su ambición. ¡Se elevará por en cima del resto, se convertirá en tirano!» Beethoven se acercó a la mesa, tomó por un extremo la portada, la desgarró en dos y la arrojó al piso. Reescribió la primera página y sólo entonces la sinfonía recibió el título de Sinfonía Heroica.

Esta sencilla anécdota, relatada por Ferdinand Ries, es una de las leyendas beethovenianas más prometeicas y atrajo mucho a los cronistas del romanticismo y la Revolución. Aunque describe un acto en esencia retórico y del todo simbólico, con el correr del tiempo se ha convertido en ejemplo monumental de la resistencia del artista a la tiranía, del antagonismo entre el arte y la política, entre el individuo y el Estado. Pero un examen más atento revela que el proceso que llevó a suprimir de la Tercera Sinfonía de Beethoven el nombre del jefe francés fue más complejo que lo que se presumía. Además, y más importante, revela que una crisis de convicción era parte esencial de la crisis que precipitó y acompañó los pasos de Beethoven cuando se internó por el «nuevo camino». No cuestionamos la exactitud de la reseña que ofrece Ries de la reacción de Beethoven ante la noticia de que Napoleón se había proclamado emperador.^[1] Sin duda, podemos admitir cierto margen de error en la transcripción que ofrece Ries de las palabras reales de Beethoven, y sabemos que se equivoca cuando dice que la sinfonía recibió entonces o poco después el título de Heroica, pues ese nombre no se usó antes de octubre de 1806, cuando el Bureau des Arts et d'Industrie de Viena publicó la primera edición de las partes orquestales.^[2] Pero lo que Ries no sabía era que Beethoven pronto decidió devolver a la sinfonía el nombre de Bonaparte. El 26 de agosto de 1804 Beethoven escribió a Breitkopf & Härtel:

He terminado varias composiciones... mi oratorio, una nueva y grandiosa sinfonía —un concertante para violín, violoncelo y pianoforte, con orquesta

completa— tres sonatas nuevas para pianoforte solo... el título de la sinfonía es realmente Bonaparte.

Quizás aún más importante, porque demuestra la indecisión de Beethoven, es la portada de su propio ejemplar de la partitura de la Sinfonía. Tiene muchas tachaduras y correcciones de puño y letra de Beethoven:

[EN EL EXTREMO SUPERIOR]

NB.1. Las indicaciones para los restantes instrumentos se anotan en la parte del primer violín.

- (1) Sinfonía Grande
- [2] Intitulata Bonaparte
- [3] [1804] im August
- [4] Del [or de] Sigr.
- [5] Louis van Beethoven
- [6] Geschrieben
- (7) auf Bonaparte
- [8] Sinfonía [or Sinfonie] 3 opus 55

[AL PIE]

N.B.2. La [parte] del tercer como está anotada de tal modo que puede ser ejecutada por el primero o el segundo.

El título original estaba formado por las líneas 1, 2, 4 y 5, escritas por el copista; las líneas 3 y 8 fueron agregadas por mano desconocida.^[3] La línea 2 —Intitulata Bonaparte— después fue tachada, de modo que es apenas legible; pero las líneas 6 y 7 —Geschrieben auf Bonaparte— fueron agregadas con lápiz por Beethoven y jamás borradas.

En realidad, incluso mientras componía la sinfonía, Beethoven había comenzado a debilitar su compromiso con el Primer Cónsul de Francia. Ries escribió a Simrock el 22 de octubre de 1803: «Desea mucho dedicarla a Bonaparte; si no, como Lobkowitz desea [los derechos] durante medio año y está dispuesto a pagar 400 ducados, la titulará Bonaparte». Pareciera entonces que inicialmente Beethoven se proponía dedicar la Sinfonía a Bonaparte. Pero como ello podía privarlo de una elevada suma, concibió la alternativa de titularla «Bonaparte» y estaba en eso en mayo de 1804 cuando llegó Ries, con las últimas noticias de París. Pero Bonaparte no recibiría la dedicatoria ni la anotación en la Sinfonía Heroica.

Para sus participaciones, el tema central de la era posrevolucionaria parece haber sido el problema del bonapartismo, alrededor del cual giraban las respuestas ideológicas a los movimientos históricos. En su ensayo acerca de Stendhal, Zola escribió que «el destino de Napoleón fue como un mazazo en las cabezas de sus

contemporáneos... Todas las ambiciones se agrandaron, todas las iniciativas adquirieron un aire gigantesco... todos los sueños se orientaron hacia el reinado universal». Para los contemporáneos alemanes y austríacos de Beethoven, la imagen napoleónica era particularmente grandiosa: entre los admiradores de Bonaparte estaban Kant, Herder, Fichte, Schelling, Hegel, Schiller, Goethe, Hölderlin, Wieland y Klopstock. Grillparzer, escribió en su Autobiografía: «Yo no era menos enemigo de los franceses que mi padre, y sin embargo Napoleón me fascinaba con un poder mágico... Me seducía, como la serpiente al ave». Goethe, que tenía en su habitación un busto de Napoleón, dijo a Eckermann en 1829: «Napoleón manejó al mundo como Hummel su piano; ambas realizaciones parecen maravillosas y no entendemos una más que la otra, pero así son las cosas, y todo se despliega ante nuestros ojos». En 1806 Hegel afirmó que Napoleón era «un alma de significado mundial... un individuo que... abarca el mundo y lo gobierna».[4]

Pero pronto la dificultad de reconciliar el ideal napoleónico con las guerras de conquista francesas o con la sustitución napoleónica de la revolución permanente por la guerra permanente, provocó la confusión e incluso la desilusión de muchos artistas e intelectuales europeos. Heinrich Heine observó que los demócratas alemanes «envolvían sus pensamientos en profundos silencios», pues tenían «sentimientos demasiado republicanos para rendir homenaje a Napoleón y eran demasiado magnánimos para aliarse con un dominio extranjero». El propio Napoleón observó que «todos me han amado y odiado: todos me adoptaron, me abandonaron y de nuevo me recuperaron... Yo era como el sol, que cruza el Ecuador describiendo la elipsis; apenas entraba en el clima de cada individuo alentaba todas las esperanzas, me bendecían y adoraban; pero apenas lo dejaba, ya no me entendían y sentimientos contrarios reemplazaban a los anteriores».

La coronación de Bonaparte en general fue considerada una forma de subordinación del principio a la ambición personal. Por doquier los intelectuales compartieron el desaliento de Beethoven. En su introducción a *The Revolt of Islam* Shelley escribió que «la repugnancia provocada por las atrocidades de los demagogos y el restablecimiento de sucesivas tiranías en Francia fue terrible y se la sintió en el rincón más remoto del mundo civilizado». Pero si Shelley continuaba escuchando con optimismo el alegato de la Razón en favor de la justicia política y económica y Goethe y Jefferson mantenían una distante objetividad que les prohibía tomar partido en cuestiones cuya moral no podían definir, otros como Coleridge y Wordsworth se sintieron obsesionados por el temor al peligro jacobino y optaron por una restauración del *ancien régime*. Por su parte, Beethoven no cedió a la melancolía espiritual en esta cuestión, ni abandonó su creencia en la utopía secular y fraternal traicionada por Bonaparte, que había sido un *bon prince*.

La Revolución había concluido, disuelta en la guerra y petrificada en las formas burocráticas paralizadoras que más tarde o más temprano se imponen a todas las transformaciones sociales. Pero éste era un proceso que había comenzado mucho

antes de 1804. Por consiguiente, el acto en que Beethoven desgarró la portada no puede aceptarse como un sencillo gesto de irritado desafío ante una novedad de la política napoleónica, pues estas tendencias regresivas se habían manifestado durante algunos años y Beethoven las conocía. Su actitud equívoca hacia el jefe francés no comenzó ni terminó con el Imperio. Su composición de dos canciones patrióticas en 1796 y 1797 estuvo inspirada en las campañas antinapoleónicas de los Habsburgo; y Beethoven incluso había expresado claramente su desilusión con Napoleón en 1802 cuando Hoffmeister, el editor de Leipzig, sugirió que compusiera una sonata en celebración de Napoleón o de la Revolución. La respuesta de Beethoven, el 8 de abril de 1802, indica que incluso entonces, poco antes de comenzar a componer la Sinfonía Heroica, pensaba que Bonaparte había traicionado a la Revolución a causa de su Concordato con el Vaticano (firmado en julio de 1801) que restableció el culto católico en Francia:

Caballeros, ¿acaso el diablo se ha posesionado de todos vosotros? Puesto que sugerís que yo componga semejante sonata. Bien, quizás en el período de la fiebre revolucionaria tal cosa habría sido posible, pero ahora, cuando todo trata de retornar a los viejos cauces, ahora que Bonaparte ha firmado su Concordato con el Papa, ¿componer una sonata de esa clase?... Santo Cielo, una sonata así —en estos tiempos cristianos de nuevo cuño— ja ja —debéis dejarme en paz— no conseguiréis nada de mí.

Entonces, ¿por qué Beethoven decidió componer una sinfonía Bonaparte después de esta carta a Hoffmeister?

El proyecto de traslado de Beethoven a París suministra un motivo aparentemente sencillo: la sinfonía Bonaparte y la proyectada dedicatoria de la Sonata para violín *opus 47*, a Adam y Kreutzer pueden haber respondido al propósito de facilitar el ingreso de Beethoven en la capital francesa.^[5] Y la cancelación del proyecto coincidió bastante bien con la eliminación final del nombre de Bonaparte en la Tercera Sinfonía.

Sin embargo, debemos rechazar la tentación de refutar las interpretaciones prometeicas de este episodio reduciendo todo el asunto al deseo de un músico de promover su carrera. Y no es necesario hacerlo, porque ello equivaldría a omitir las implicaciones políticas y personales de la identificación de Beethoven con Bonaparte así como el proyecto del traslado a París. Sin duda es importante que durante este período vemos que Beethoven empieza a reafirmar los ideales y las normas éticas del Iluminismo, pues ellas casi habían desaparecido de su correspondencia y su música durante varios años.

La composición de los cantos de batalla nacionalista en 1796-97, la dedicatoria del Septeto a la emperatriz María Teresa en 1800, la improvisación sobre «Dios salve al emperador Franz» en abril de 1803, no habían sido los gestos de un pensador

independiente y desafiante, sino de un servidor del Estado aparentemente fiel. Los actos privados de rebelión contra sus protectores eran insuficientes para compensar las consecuencias de tales manifestaciones públicas. Es cierto que de acuerdo con Schindler —cuyas palabras no se ven confirmadas por otras fuentes— Beethoven estaba relacionado con el círculo que se reunía en la casa del embajador francés Bernadotte entre febrero y abril de 1798. Si esta asociación en efecto tenía matices políticos, pudo haber sido un signo del carácter caótico de los sentimientos de adhesión de Beethoven y de la profundidad de su conflicto con Viena, y quizás incluso de su vacilación entre fuerzas políticas contrapuestas. Pero es sólo después de 1800 que aparecen los primeros indicios de una rehabilitación de su independencia política e ideológica. En 1801 escribió a Wegeler que deseaba que su arte se manifestara «sólo para beneficio de los pobres», y el mismo año propuso a Hoffmeister que se dispensara al artista un patrocinio casi socialista: «En el mundo debería existir un mercado de arte [magazine der Kunst] donde el artista necesitaría a lo sumo llevar sus obras y retirar el dinero que necesitase. Pero según están las cosas un artista tiene que ser hasta cierto punto también hombre de negocios»,^[6] Es notable que su carta de 1802 a Hoffmeister, acerca de la proyectada «sonata revolucionaria», sea la primera referencia política seria en su correspondencia de ocho años.

Es evidente que Beethoven deseaba concluir un período de aparente aquiescencia ideológica. Quizás ésta es una de las razones por las cuales durante los primeros años del siglo XIX inició una serie de dedicatorias aparentemente desinteresadas de sus obras a importantes partidarios de las posiciones iluministas. Así, el respetado Aufklärer y francmasón austrojudío Joseph von Sonnenfels (favorito y consejero de Joseph II) recibió la dedicatoria de la Sonata para piano en re, *opus 28*, el año 1801, y el joven zar Alejandro —que había instituido un programa de reformas acorde con la tradición del despotismo esclarecido— recibió la dedicatoria de las Sonatas para violín y piano *opus 30*, en 1803. Como para Beethoven las dedicatorias eran una fuente importante de patronazgo e ingresos, o un medio de expresar gratitud o amistad, estas dedicatorias honorarias, sin retribución, son tanto más significativas.

La culminación de esta serie fue la proyectada dedicatoria de la Tercera Sinfonía a Bonaparte. Esta dedicatoria, y el proyecto de traslado a París por consiguiente pueden haber sido un signo dramático del deseo de Beethoven de romper con la Viena de los Habsburgo y con su sistema político así como con sus modos de patronazgo musical. Si esto es cierto, la destrucción de la dedicatoria a Bonaparte puede representar un giro igualmente dramático: Beethoven abandona su identificación con Francia y decide que en adelante será ciudadano de Viena.

La idea de una apoteosis sinfónica de Napoleón había sido elaborada durante el período de paz relativamente prolongado que siguió a la derrota de Austria a fines de 1800, legalizada por el Tratado de Luneville del 9 de febrero de 1801. Esa paz comenzaba a resquebrajarse en 1804 y la guerra estallaría nuevamente en 1805. Mantener el nombre de «Bonaparte» en el título o la dedicatoria —en momentos en

que era inminente la reanudación de la guerra entre Francia y Austria— habría señalado a Beethoven como partidario de los jacobinos, defensor de una causa radical y una potencia hostil. Habría determinado no sólo la pérdida de un protector —pues Lobkowitz era un ardiente patriota que había organizado un batallón de tropas para combatir a los franceses— sino también la posibilidad de represalias de la Austria contrarrevolucionaria.

De todas las naciones europeas, escribe Hobsbawm, «Austria, cuyos vínculos de familia con los Borbones se veían reforzados por la amenaza francesa directa a sus posesiones y zonas de influencia en Italia, y por su posición importante en Alemania, era la más consecuentemente antifrancesa, e intervino en todas las coaliciones importantes contra Francia». Durante las guerras napoleónicas, Austria sufrió derrotas más graves y soportó peores pérdidas territoriales que cualquier otra potencia continental. Ya vimos antes que las autoridades vienesas vigilaban sin descanso todas las expresiones de descontento social o político. Y de todas las formas de discrepancia, el apoyo a Francia parecía el más peligroso.

El pasaporte de Beethoven a la ciudadanía vienesa fue la destrucción de la inscripción con el nombre de Bonaparte y la consciente fusión de su ideal heroico con la concepción nacional del pueblo vienés.

Beethoven necesitaba colaboradores musicales que lo ayudasen a crear su música revolucionaria, «heroica». Como ya hemos observado, el estilo vienés clásico superior, en esencia había sido completado (o se había agotado) con Mozart, Haydn y la etapa temprana de la vida de Beethoven. Se necesitaba el aporte de elementos nuevos originados en una fuente virgen, para trascender este estilo y abrir nuevos caminos a la exploración. Beethoven descubrió algunos de estos elementos en la música francesa contemporánea.

La influencia de la música revolucionaria francesa sobre Beethoven no fue secreto para sus contemporáneos y primeros admiradores. E. T. Hoffmann señaló la presencia de Cherubini en la obertura de Coriolano; por su parte, Amadeus Wendt advirtió ecos de Cherubini en las oberturas de Leonore y Schumann reconoció la influencia de la Sinfonía en sol menor de Méhul sobre la Quinta Sinfonía de Beethoven. Hace mucho que se sabe que *Fidelio* fue adaptada de un tema operístico francés pos-revolucionario y que la ópera es un ejemplo alemán de la «ópera de rescate» francesa. Pero se necesitaron las investigaciones de los estudiosos del siglo xx —Kretzschmar, Bücken, Botstiber, Sandberger, Schiedermair, Schmitz, Einstein, Boris Schwarz, y otros— para determinar e identificar con cierto detalle la amplitud de estas influencias en la formación del estilo de Beethoven después de 1800. Por ejemplo Schmitz ofrece muchos ejemplos de analogías entre la música de Beethoven y las obras de Gossec, Grétry, Kreutzer, Berton, Méhul, Catel y Cherubini y consagra un estudio importante a la «Influencia de Cherubini sobre las oberturas de Beethoven». Documenta el uso evidente de material francés en obras como las Sinfonías Primera, Quinta y Séptima de Beethoven, las oberturas de Egmont y

Leonore, la sonata *Marcha Fúnebre*, opus 26 y la Sonata para violín opus 30 número 2. Schwarz revela los orígenes sorprendentes de muchas de las idiosincrasias estilísticas de Beethoven en la música para violín de los maestros franceses, y documenta la influencia de Kreutzer, Rode, Baillot y Viotti sobre el Concierto para violín opus 61 del período medio.

La estructura de la forma sonata, muy ordenada pero al mismo tiempo flexible, se amplió fácilmente para abarcar los elementos de «estilo grandioso», enérgicos y dados a la exaltación ética que eran propios de la música francesa, la cual por su parte hasta ese momento había carecido de dicho tipo de concentración formal y desarrollo intenso. En una serie de sus composiciones «públicas» de la década siguiente, Beethoven continuaría explorando las posibilidades de esta mezcla de estilos. Es un hecho irónico que el estilo heroico de Beethoven, que nació como una colaboración entre Viena y Francia, terminó durante los años 1813-14 como un vehículo de la celebración de las conquistas de Bonaparte y Francia.

Los conflictos de Beethoven con Napoleón no concluyeron con el incidente de la Heroica. Durante los años siguientes llegó a conocerlo bien como francófobo, un hombre dado a expresar su desafío a Francia y a Napoleón. Después de la victoria de Bonaparte en Jena, dicen que Beethoven comentó al violinista Wenzel Krumpholz: «Lástima que no conozca el arte de la guerra tanto como el arte de la música. ¡Lo derrotaría!»^[7] De todos modos, el astuto barón de Trémont, miembro del Consejo de Estado de Napoleón, trabó amistad con Beethoven en 1809, y advirtió la preocupación de Beethoven por «la grandeza de Napoleón». Trémont observó que «a través de todo su resentimiento pude advertir que admiraba el ascenso de Napoleón a partir de comienzos tan oscuros; eso halagaba sus ideas democráticas. Un día preguntó: «Si voy a París, ¿me verá obligado a saludar a vuestro emperador? Le aseguré que no, a menos que se lo impusiera un público. “¿Y creéis que él me obligaría?”» Esta pregunta movió a Trémont a concluir que Beethoven «se habría sentido halagado por una señal de distinción de Napoleón». Que Beethoven acogiese de buen grado a un miembro del consejo de Napoleón en el momento mismo en que Napoleón bombardeaba Viena era en sí misma una situación extraña y Trémont informó que todos «estaban asombrados».

Más o menos por la misma época, Jerónimo, hermano de Napoleón, a quien éste había instalado en el trono del reino recién creado de Westfalia, ofreció a Beethoven el cargo de Kapellmeister con un sueldo importante. A pesar de sus opiniones antibonapartistas, en cierto momento Beethoven pareció dispuesto a aceptar el cargo. Todo el asunto aparece envuelto en ambigüedades. Thayer se preguntaba qué «podía haber inducido a este joven sátrapa y sibarita, educado a medias, frívolo, pródigo y afeminado, a aprobar la invitación a Beethoven, y comenta que «es uno de los pequeños misterios que parecen impenetrables».^[8] Del lado de Beethoven, creemos que utilizó la oferta como palanca para obtener una anualidad del archiduque Rodolfo y los príncipes Lobkowitz y Kinsky, que le garantizaron el sostén financiero vitalicio

a cambio de su promesa de domiciliarse permanentemente en Viena. Pero el asunto sin duda es más complejo, y uno de los factores en juego puede haber sido precisamente el deseo de Beethoven de obtener esa «señal de distinción de Napoleón» mencionada por el barón de Trémont. Después, en 1813, de nuevo vemos a Beethoven abrigando la esperanza de obtener «cierta recompensa» de un Bonaparte, esta vez Luis, otro hermano de Napoleón, designado rey de Holanda. Se muestra un tanto retraído y defensivo en este asunto, cuando escribe a Varena: «Pensé que la tercera persona que usted mencionó era quizás el antiguo rey de Holanda y... bien, después de todo, de él, que quizás arrebató mucho a los holandeses de un modo menos legítimo, no tendría escrúpulos en recibir algo en vista de mi situación actual».

Viena fue ocupada por los franceses del 13 de mayo al 20 de noviembre de 1809. El águila de Napoleón flameó en el mástil del Wiener Zeitung; Castelli y Weigl compusieron una cantata, *Sieg der Eintracht*, para celebrar el matrimonio de Napoleón con la princesa Habsburgo María Luisa y los mejores artistas de Viena fueron llamados a Schönbrunn con el fin de ejecutar para Bonaparte. Beethoven no fue llamado. El 8 de setiembre dirigió su Sinfonía Heroica en un concierto de beneficencia para el fondo teatral de los pobres. Thayer pregunta: «¿Fue intencional, con la esperanza de que Napoleón acudiese, para rendirle homenaje? Si así fue, no alcanzó su propósito. La víspera Napoleón salió de Schönbrunn... ¿o Beethoven eligió la obra para expresar su amargo sarcasmo?»^[9] Esta última hipótesis es improbable, pues Max Unger ha revelado la nota extraordinaria que escribió el propio Beethoven en octubre de 1810: «Quizá pueda dedicarse a Napoleón la Misa [en do mayor, *opus 86*]^[10]». Lástima que sólo dispongamos de una palabra insuficiente, «ambivalencia», para describir estas inversiones totales de la actitud emocional; en todo caso, es una palabra demasiado blanda para designar tan turbulenta maraña de sentimientos. En realidad, se trata no sólo de una serie de inversiones, sino de un conflicto insoluble que puede resolverse únicamente mediante un cambio del equilibrio de fuerzas. Eso habría de sobrevenir después, con la derrota de Napoleón en Waterloo, su exilio en Santa Helena y su muerte. [Cuando se enteró de la muerte de Napoleón, el 5 de mayo de 1821, Beethoven observó: «Ya he compuesto la música apropiada para esa catástrofe»; y en 1824 dijo a Czerny: «Antes no podía tolerar a Napoleón. Ahora pienso muy distinto».]

Quizá la propia ambivalencia de Beethoven nos ofrece una clave que permite una comprensión más profunda de la relación de Bonaparte con la Heroica. Como hemos visto, es un hecho extraño que no haya pruebas de que antes de 1803 Beethoven tuviese otra cosa que sentimientos negativos hacia Bonaparte. Su presunta breve relación con el embajador francés Bernadotte en 1798 no contradice esta afirmación, pues el propio Bernadotte tenía relaciones muy malas con Bonaparte. (Schindler, que creía erróneamente que Bernadotte aún era embajador en 1804 quizá se equivocó también al afirmar que Bernadotte propuso que Beethoven escribiese una obra en honor de Bonaparte.)^[11] Por lo tanto, después de todo es posible que la Sinfonía

Heroica no haya sido concebida como homenaje, una actitud que entonces estaba desplazada por la desilusión; más bien es posible que Beethoven eligiese un tema hacia el cual ya sentía una ambivalencia insuperable, la que incluía un intenso elemento de hostilidad. La sinfonía y su Marcha Fúnebre aluden esencialmente a la muerte del héroe así como a su nacimiento y su resurrección: «Compuesta», escribió Beethoven en la portada, «para celebrar la memoria de un gran hombre». Mientras trataba de liberarse de su permanente falta de sumisión al dominio y la autoridad, Beethoven se sentía atraído hacia el conquistador que había confundido a los temerarios líderes europeos y se había instalado en el lugar que ellos ocupaban. Si en la superficie aparece el homenaje, los temas básicos son el parricidio y el fratricidio, y esto se mezcla con el sentimiento de triunfo del sobreviviente. Como en la cantata Joseph, la compasión hacia el héroe que se marcha puede enmascarar sentimientos contrarios.

De acuerdo con uno de sus médicos, Andreas Bertolini, el plan original de Beethoven había sido componer la Marcha Fúnebre de la Heroica según un tema británico, tal vez la herida de Nelson en la batalla del Nilo en 1798, o la muerte del general Ralph Abercromby en Alejandría, en 1801. En vista de la firme admiración de Beethoven por los británicos, un sentimiento que se remontaba a la amistad de su familia con Cressener (el embajador británico en Bonn), Nelson o Abercromby no podían ser temas apropiados a los sentimientos conflictivos que se resumen en la Heroica. Así, es posible que Beethoven se haya orientado hacia un tema que suscitaba en él sentimientos contradictorios, un ser al que ya había rechazado como príncipe legislador ideal. Por consiguiente, la elección de Bonaparte como tema y la destrucción de la hoja con la inscripción fueron parte del mismo proceso. Beethoven eliminó dos veces a Bonaparte: una al componer la sinfonía y de nuevo al eliminar su nombre del título.

Brandes afirmó que la glorificación del deseo en el romanticismo alemán era la «impotencia misma concebida como poder». Tras la fachada de la vida vienesa se escondía un sentimiento de impotencia nacional después de la muerte de Joseph II, con quien se vieron sepultadas las esperanzas deformadas del despotismo ilustrado; estos sentimientos de futilidad se vieron reforzados por la abyecta sumisión de los Habsburgo a Napoleón, después de la sucesión de aplastantes derrotas militares sobrevenidas entre 1797 y 1809.

Que Beethoven pudiese elaborar la definición musical definitiva del heroísmo en este contexto es en sí mismo un hecho extraordinario, pues logró evocar un heroísmo imaginario que ni él ni su Alemania nativa ni su Viena adoptiva podían expresar en la realidad. Quizá sólo podamos medir el heroísmo de la Heroica teniendo en cuenta los abismos de temor e incertidumbre de los cuales emergió.

Hemos visto que hubo un ingrediente de cautela, un exceso de discreción, incluso

una falla del coraje en la actitud de Beethoven cuando eliminó la inscripción alusiva a Bonaparte. Este hecho no debe llevarnos a rechazar otros planos de la motivación y el significado. Como hemos visto, Beethoven consideraba a Bonaparte una expresión del liderazgo ilustrado; pero al mismo tiempo se sentía traicionado por los actos cesaristas de Bonaparte. La ambivalencia de Beethoven expresaba una contradicción fundamental de su época. Precisamente esta contradicción se refleja en la Sinfonía Heroica. La Heroica se originó en el conflicto entre la fe iluminista en el salvador príncipe y la realidad del bonapartismo. Bonaparte —cuya imagen reemplazó a la de Cristo en miríadas de hogares europeos— había heredado el mesianismo desplazado de su tiempo. Beethoven, que rechazaba la fe ciega y la ortodoxia jerárquica en su teología personal, ahora rechazó sus equivalentes seculares. Como artista y como hombre, Beethoven ya no podía aceptar las concepciones no mediadas del progreso, la verdad humana innata, la razón y la fe. Sus afirmaciones se veían debilitadas ahora por el reconocimiento de la fragilidad del liderazgo humano y la conciencia de los componentes represivos y brutalizadores que aparecen en todas las etapas dinámicas de la evolución social.

Beethoven, que siempre cuestionaba, que vivía agobiado por la duda, que rechazaba la pasividad de la superstición y la falsa confianza de la certidumbre ideológica, nunca abandonó su fe esencial en los valores del Iluminismo: el amor altruista, la razón y los ideales humanistas. El iluminismo abjuraba de la superstición y el dogma y rechazaba las formulaciones teológicas que negaban la posibilidad de la salvación terrenal al mismo tiempo que exponía una visión armoniosa y optimista de la voluntad del hombre para desarrollar sus posibilidades en un marco de derecho natural y reconstrucción política. Ello no implica afirmar que sus filósofos desconocieran el problema del mal, o que sus opiniones dependiesen de un rechazo trivial del escepticismo. De todos modos, como observó Cassirer: «Esta época está impregnada por un auténtico sentimiento creador, y una fe indudable en la reforma del mundo».^[12] Como escribió Voltaire: «Nuestra esperanza es: un día todo estará bien; afirmar que hoy todo está bien es ilusión». Beethoven rechazaba la ilusión, y se aferraba al principio de la esperanza.

Beethoven no había podido acercarse a la Revolución (por así decirlo, «viajar a París») aunque lo hubiese deseado, sin convertirse en un conformista musical dispuesto a trabajar con fórmulas convencionales, como Gossec, Méhul y Spontini habían hecho. La música (y la pintura) francesa revolucionaria en general ignoraron tanto a la Revolución como al Terror, y subrayaron en cambio la nobleza de la motivación y la acción y reemplazaron el conflicto y la tragedia con el retratismo heroico y la retórica triunfal. Pero el idealismo y la sencilla fe, por sí mismos son bases insuficientes de la grandeza. El conflicto está ausente de los enunciados ideológicos, y por consiguiente el trabajo artístico resultante no exige un marco formal, y necesita sólo la expresión artesanal. Porque el conflicto entre la fe y el escepticismo, la lucha entre la creencia y la incredulidad —lo que a juicio de Goethe

era el tema más importante de la historia del mundo— es lo que crea esas tensiones dinámicas que tienden a expandirse y amenazan destruir las ataduras de la forma. La Heroica es la elaboración que hace Beethoven de ese tema hacia el final del Iluminismo.

LA DÉCADA HEROICA (II)

Hacia fines de 1804 Beethoven volvió a residir en el Theater-an-der-Wien, y escribió a su libretista pidiéndole que completase el texto de su ópera antes del siguiente mes de abril. Beethoven abrigaba la esperanza de que la ópera pudiera representarse «a lo sumo en junio»,^[1] y se proponía partir después para París. Pero el viaje nunca se realizó, y la composición de las versiones primera y segunda de Leonore (rebautizada Fidelio por la administración del teatro) se convirtió en el proyecto principal —prácticamente el único— de Beethoven entre los últimos meses de 1804 y abril de 1806. Beethoven esbozó el resto de la ópera hacia junio de 1805 y completó la composición en Hetzendorf, donde pasó el verano. Estuvo lista para los ensayos a principios de otoño, pero ciertas dificultades con el censor ocasionaron una postergación. Entretanto, los ejércitos de Napoleón ocupaban Viena, de modo que *Fidelio* fue estrenada el 20 de noviembre, en condiciones muy poco propicias. De acuerdo con el tenor Joseph August Röckel, «sólo unos pocos amigos de Beethoven se aventuraron a escuchar la ópera»,^[2] y la presencia de oficiales franceses en el público fue un factor inhibitor. Después de las repeticiones de los días 21 y 22, *Fidelio* fue retirada. Un visitante inglés anotó en su diario, en relación con la representación del 21 de noviembre:

Fui al Theater Wieden, a escuchar la nueva ópera Fidelio, con música de Beethoven. El libreto y el plan de la obra son una mezcla miserable de formas inferiores y situaciones románticas; las arias, los dúos y los coros merecen el mayor elogio... La música de Beethoven se caracteriza por la complicación y exige un oído experto, o una repetición frecuente de la misma pieza, que permita comprender y distinguir sus cualidades. Es la primera ópera que compuso y cosechó muchos aplausos; una copia de versos elogiosos [de Breuning] fue arrojada desde la galería alta hacia el final de la pieza. Beethoven presidió desde el pianoforte y dirigió personalmente la ejecución. Es un joven moreno, de escasa estatura, con anteojos... Hubo poco público, aunque el teatro habría desbordado si no fuese por el estado actual de los asuntos públicos.

Los críticos no reaccionaron favorablemente ante la ópera y los amigos de Beethoven, encabezados por los Lichnowsky, insistieron en que se realizaran reformas drásticas —especialmente en el primer acto, muy largo y poco dramático— como preparación de una reposición. Beethoven y Breuning se enfrascaron en el libreto y como recordó Breuning «reorganizaron la ópera entera... aliviando y agilizando la acción».^[3] (Más tarde, Beethoven reclamó todo el mérito de la revisión

del libreto.) Se cambiaron los actos 1 y 2, se omitieron varios números y se agregaron otros. Winton Dean escribe: «Mientras el efecto de estas modificaciones seguramente fue provechoso, porque aceleró la acción, en todo caso no iban a la raíz del problema, la impropia prominencia de Marzeline, y algunas de ellas no demostraron buen criterio». La nueva versión fue representada el 29 de marzo de 1806 y repetida el 10 de abril. De acuerdo con Röckel, que asumió el papel de Florestán, fue muy bien recibida «por un público selecto».^[4] Pero no mereció un juicio favorable de eminencias como Cherubini y Salieri; y podemos suponer que el propio Beethoven no estaba complacido, porque con escaso tacto diplomático acusó a la administración del teatro de engañarlo respecto de los ingresos y —después de la disputa con el director del teatro, el barón Peter von Braun— perentoriamente retiró la obra. Es posible que hacia mediados del año se haya organizado una representación privada en el palacio de los Lobkowitz. Lichnowsky envió la partitura a la reina de Prusia, en vista de una posible representación en Berlín, y en 1807 se habló de una presentación en Praga. Pero estos proyectos no cristalizaron, y la ópera fue ignorada hasta 1814. Sólo entonces Beethoven consiguió completarla para satisfacción del público, si no para la suya propia, pues incluso después de su última revisión escribió a su nuevo libretista Georg Friedrich Treitschke: «Permítame agregar que todo este asunto de la ópera es la cosa más fatigosa del mundo, pero me siento insatisfecho con la mayor parte de la obra, y apenas hay aquí y allá uno o dos pasajes que precisamente a causa de mi actual insatisfacción no desee reformar, con lo cual me hubiera sentido mejor».

La explosiva inauguración del estilo beethoveniano que se manifestó después de Heiligenstadt originó una multitud de ideas aplicadas a la composición. En el borrador de la Heroica de 1803-04 aparecen esbozos de ideas para las Sinfonías Quinta y Sexta; al parecer varios cuartetos para cuerdas estaban germinando ya en el otoño de 1804.^[5] La conclusión de los prolongados trabajos operísticos de Beethoven desencadenó un flujo de importantes composiciones instrumentales, elaboradas simultáneamente o en rápida sucesión durante el resto de 1806. Como si hubiera deseado compensar el tiempo perdido, Beethoven completó rápidamente el Cuarto Concierto para piano, *opus 58*; la *Cuarta Sinfonía*, *opus 60*; las *Treinta y dos Variaciones para piano en do menor*, *WoO 80*; el *Concierto para violín*, *opus 61*; y los tres *Cuartetos opus 59*. (Además, ese año dio los toques finales a su sonata *Appassionata*, *opus 57*, comenzada en 1804.) En el autógrafo del *opus 59 número 1* escribió: «Comenzada el 26 de mayo de 1806». El 25 de mayo, Caspar Carl, hermano de Beethoven, contrajo matrimonio con Iohanna Reiss, que estaba embarazada de tres meses, y por lo menos un comentarista cree que este hecho explica la extraña anotación en una hoja de los bocetos del Adagio muy emotivo de este cuarteto: «Un sauce llorón o una acacia sobre la tumba de mi hermano».

Los cuartetos fueron dedicados al conde Razumovsky que en 1808 reemplazó a Lichnowsky como patrocinador del cuarteto Schuppanzigh. Rasumovsky —cuñado de Lichnowsky, enviado del zar a Viena, y amigo de Mozart y Haydn— por entonces

se convirtió en uno de los principales protectores de Beethoven, y compartió con el príncipe Lobkowitz las dedicatorias de las Sinfonías Quinta y Sexta. De acuerdo con Seyfried, «Beethoven estaba tan cómodo en casa de los Razumovsky como una gallina en su nido. Todo lo que componía era retirado caliente del nido y probado en la sartén».^[6] Pero en contraste con esta situación de intimidad familiar con Lichnowsky y Lobkowitz, Beethoven mantenía una reserva bastante formal frente al ruso amante de la música y coleccionista de arte, a quien Prod'homme describió brevemente como «enemigo de la revolución, pero buen amigo del bello sexo».^[7] (Quizá para Beethoven fue hasta cierto punto importante que Razumovsky mantuviese relaciones estrechas con figuras tan poderosas como los ministros Metternich y von Gentz.) Al parecer, por pedido de Razumovsky, Beethoven incluyó un *thème russe* por lo menos en dos de los cuartetos. Es posible que también aquí hayan actuado factores ajenos a la música, pues se habían librado grandes batallas entre los franceses y los rusos en Austerlitz los últimos meses de 1805, y millares de prisioneros rusos («criaturas pobres, miserables, harapientas y desgraciadas», escribía un contemporáneo^[8]) colmaban los hospitales, los conventos y las escuelas de Viena.

Las relaciones de patronazgo que mantenía el compositor continuaron evolucionando rápidamente. Los vínculos basados en su virtuosismo pianístico, en general habían desaparecido y Beethoven había conquistado un desusado grado de independencia respecto de las formas tradicionales del patronazgo aristocrático. Formas nuevas —el teatro público, los miembros de la nobleza financiera, los grupos de conocedores— habían aparecido. Beethoven se vio obligado a asumir un papel desacostumbrado y en su caso poco grato de empresario comercial: buscar y seleccionar ofertas, negociar honorarios y contratos, despachar mercancías y cobrar las cuentas atrasadas.

Aunque otros aristócratas —especialmente Lobkowitz, Razumovsky, Franz von Oppersdorff y el joven archiduque Rodolfo— representaron papeles importantes en la carrera de Beethoven, el príncipe Lichnowsky, que sin duda consideraba que su tutoría era indispensable para el bienestar de Beethoven, no estaba dispuesto a renunciar a sus prerrogativas. Como dijimos antes, había interferido en la relación amorosa de Beethoven con Josephine Deym y él y su esposa obligaron a Beethoven a modificar *Fidelio* de un modo que no siempre fue provechoso. Beethoven trató de aflojar el vínculo: Röckel presenció un episodio de 1805 en que se negó al príncipe y la princesa la entrada en la vivienda del compositor y sólo después de muchas exhortaciones —y con el semblante sombrío— Beethoven aceptó acompañarlos en una excursión al campo.

El asunto culminó a fines de octubre o principios de noviembre de 1806, cuando Beethoven rechazó el pedido de Lichnowsky en el sentido de que ejecutase para un grupo de oficiales franceses en su propiedad rural de Silesia. Beethoven «se enojó y rehusó hacer lo que consideraba trabajo servil» y sobrevino una violenta confrontación. Es posible que esa vez el conde Oppersdorff haya realizado su

principal aporte al bienestar de Beethoven, pues separó a los dos combatientes, uno de los cuales «había tomado una silla y se disponía a romperla en la cabeza del príncipe Lichnowsky, que había ordenado forzar la puerta de la habitación en que Beethoven se había encerrado».^[9] Beethoven abandonó encolerizado la propiedad, regresó a Viena y arrojó al piso el busto de su protector. La ruptura personal pronto fue reparada —más aún, un año después Beethoven contempló la posibilidad de dedicar a Lichnowsky los Cuartetos para cuerdas *opus* 69— pero ahora la relación había adquirido otro sesgo. Durante los años siguientes Lichnowsky solía visitar a Beethoven en la habitación del músico y en silencio se sentaba y observaba trabajar a su protegido, y después partía con un breve «Adieu». A veces Beethoven lo echaba, y sin quejarse el príncipe descendía los tres tramos de escalera hasta la calle.

Es indudable que hasta 1806 Beethoven continuó recibiendo la anualidad de Lichnowsky; y por entonces había acrecentado sus ingresos no sólo vendiendo sus obras a una amplia diversidad de editores sino también mediante la venta de obras menos importantes, por una suma fija, a nobles destacados; en compensación, dedicaba las obras a dichos nobles, y les confería los derechos exclusivos de ejecución durante una serie de meses. Por lo tanto, por esta época ganaba muy bien, y ello le permitió renunciar casi del todo a la enseñanza y evitar la composición de obras de ocasión o de encargo. (Hacía mucho que había dejado de consagrar tiempo a la enseñanza del piano a las jóvenes damas de la aristocracia; y si bien sus composiciones anteriores a 1800 habían incluido muchas obras francamente efímeras —contradanzas, Ländler y minuetos para orquesta y piezas para mandolina o para instrumentos mecánicos— después, y con excepciones sin importancia, su música evitó tenazmente estas categorías.)

Pero la violenta disputa de Beethoven con Lichnowsky, que siguió de cerca a su ruptura con el Theater-an-der-Wien, sin duda determinó la suspensión de la anualidad del príncipe. Por consiguiente, el estado de sus finanzas se había convertido en motivo de grave preocupación para Beethoven. Quizás ello explique en parte la observación de Stephan von Breuning a un amigo de Bonn, durante el otoño, en el sentido de que «el estado de ánimo de Beethoven generalmente tiende a la melancolía». Durante la primavera de 1807 Beethoven concertó un ventajoso contrato con Clementi, en relación con la publicación británica de una serie de sus obras, pero el pago estipulado de 200 libras esterlinas no se realizó durante tres años. En 1807, probablemente a principios de año, Beethoven dirigió una petición formal al Teatro Real de la Corte Imperial, dirigido entonces por un directorio de nobles (entre ellos los príncipes Lobkowitz, Schwarzenberg y Esterházy), donde solicitaba un contrato de empleo con un ingreso anual fijo de 2.400 gulden, a cambio de lo cual se comprometía a componer una ópera anual, además de otras obras. En esta petición Beethoven amenazaba salir de Viena si no obtenía un cargo estable y garantizado:

Ciertamente, el suscrito puede ufanarse de que durante el período de su

estada en Viena ha conquistado cierto grado de favor y aprecio, no sólo de la aristocracia distinguida sino también del resto del público y de que sus obras han merecido una recepción honrosa tanto aquí como en el extranjero. De todos modos, tiene que afrontar toda suerte de dificultades, y hasta ahora no ha tenido la fortuna de ocupar un cargo compatible con su deseo de consagrarse del todo al arte, de desarrollar su talento para alcanzar un nivel aún más elevado de perfección, propósito que debe ser la meta de todo artista verdadero, y de asegurar en un futuro independiente las ventajas que hasta aquí han sido meramente incidentales.

Como en general el propósito que persiguió siempre en el curso de su carrera ha sido mucho menos ganar su pan cotidiano que elevar el gusto del público y lograr que su genio se eleve a mayores alturas e incluso a la perfección, el resultado inevitable ha sido que el suscrito sacrificó a la Musa tanto el beneficio material como su propia ventaja. De todos modos, las obras de esta clase han conquistado en países lejanos una reputación que en varios centros importantes le garantiza la recepción más favorable y un futuro acorde con su talento y su saber.

Sin embargo, el suscrito debe confesar que los muchos años que vivió en Viena, el favor y el aprecio que los encumbrados y los humildes le manifestaron, su deseo de realizar totalmente las expectativas que hasta aquí tuvo la fortuna de suscitar y, se atreve a agregar, el patriotismo de un alemán, determinan que su actual lugar de residencia sea más apreciado y deseado que cualquier otro.^[10]

Por lo que se sabe, esta petición no fue respondida por escrito. Sea como fuere, la solicitud de Beethoven no tuvo respuesta favorable. En mayo escribió a Franz Brunsvik: «Jamás llegaré a un acuerdo con esta chusma principesca relacionada con los teatros». Se rechazó el pedido urgente de un concierto de beneficio que Beethoven formuló en 1807, y ello acentuó su malestar. Otra decepción fue el fracaso de la Misa en do, *opus 86*, compuesta con la esperanza de obtener el favor del príncipe Nikolaus Esterházy en Eisenstadt, y ejecutada por primera vez el 13 de setiembre de 1807. El rechazo indiferente de la obra por Esterházy (afirmase que dijo: «Pero, mi querido Beethoven, ¿qué es esto que de nuevo ha hecho?») ^[11] determinó que Beethoven saliese encolerizado de Eisenstadt.

Entretanto, la productividad de Beethoven no disminuía. Los años 1807 y 1808 asistieron a la terminación de las Sinfonías *Quinta* y *Sexta*, la *Misa en do*, la *Obertura de Coriolano*, y la «Fantasía Coral», *opus 80*. La última obra fue compuesta de prisa como cierre de su Akademie del 22 de setiembre de 1808, que ya era excesivamente largo y que incluía prácticamente todas las obras mencionadas, y para colmo el Cuarto Concierto para piano. (»Estuvimos sentados allí desde las 6.30 hasta las 10.30 con muchísimo frío, y comprobamos por experiencia que uno puede recibir

demasiado incluso de una cosa buena», escribió Reichart). Algunas importantes composiciones de música de cámara —los dos Tríos para piano *opus 70* y la Sonata para violoncelo *opus 69*— también fueron terminadas en 1808.

A lo largo de 1808 Beethoven a menudo insistió en que pronto saldría de Viena. «Me obligan a hacerlo», dijo al organista Wilhelm Rust.^[12] Durante el verano escribió a Breitkopf & Härtel: «Los últimos dos años he soportado muchos infortunios, y lo que es más, aquí en V[iena]...». Y escribió al poeta Heinrich Collin: «El pensamiento de que ciertamente tendré que salir de Viena y convertirme en un ser errabundo me persigue tenazmente».

La cuestión se renovó en octubre, cuando el rey Jerónimo Bonaparte invitó a Beethoven a ir a Cassel, Westfalia, para ocupar el cargo de Kapellmeister con un sueldo de 600 ducados. Como observamos antes, Beethoven utilizó este ofrecimiento para concertar un acuerdo —negociado en representación del músico por Gleichenstein y la condesa Erdödy con tres jóvenes miembros de la alta nobleza (los príncipes Lobkowitz y Kinsky y el archiduque Rodolfo— que lo obligaba a fijar permanentemente «su domicilio en Viena» o en «uno de los restantes países hereditarios de Su Majestad Imperial Austríaca», a cambio de lo cual esos nobles se comprometían a pagarle la suma de 4000 florines anuales, «hasta que Herr van Beethoven reciba un nombramiento que le aporte el equivalente de dicha suma», o si faltara dicha designación, con carácter vitalicio. Los aristócratas escribieron:

Como se ha demostrado que sólo la persona que, en la medida de lo posible, está libre de cuidados, puede consagrarse a determinado departamento de la actividad y crear obras magnas, que son elevadas y ennoblecen el arte, los suscritos han decidido poner a Herr Ludwig van Beethoven en una posición tal que las necesidades de la vida no lo molesten ni paralicen su genio poderoso.^[13]

El acuerdo relacionado con esta anualidad fue fechado el 1.º de marzo de 1809. Ahora Beethoven había alcanzado el más alto nivel de independencia y seguridad posibles en el marco de un modo semifeudal de patronazgo. Ya no existía un vínculo o un compromiso personal que implicase el más mínimo elemento de sometimiento. Más aún, el contrato ni siquiera exigía que Beethoven compusiese un número dado de obras, o que prestase ningún tipo de servicios como músico. (Su trabajo como profesor del archiduque Rodolfo nada tenía que ver con la anualidad.) Beethoven esperó en vano obtener inmediatamente después un título apropiado - «El título de Kapellmeister imperial me haría muy feliz», escribió por entonces—^[14] pero ésta fue una decepción relativamente pequeña. (Más tarde, el sueño de Beethoven, que era gozar de seguridad permanente, se vio destruido durante un tiempo, primero a causa de la devaluación de la moneda austríaca el 15 de marzo de 1811, que redujo en un 60

por ciento el valor real de la anualidad y después a causa de la bancarrota de Lobkowitz y la muerte de Kinsky. Estos hechos determinaron una serie de amenazas de acción legal, las que no se resolvieron hasta principios de 1815, y entonces casi del todo en favor de Beethoven.) Hay un acento de alegría en la correspondencia de Beethoven en 1809, y sus pensamientos se orientan hacia las posibilidades de viaje y matrimonio. En marzo escribió a Gleichenstein, y adjunta a la carta una copia del acuerdo relacionado con la anualidad:

Mi querido y buen Gleichenstein, verá por el documento adjunto que mi permanencia aquí se arregla de un modo muy honorable. Más aún; después tendré el título de Kapellmeister imperial y así sucesivamente. Ahora, infórmeme cuanto antes si cree que en las actuales condiciones de guerra yo debería viajar... Bien, usted puede ayudarme a buscar esposa. Sí, podría encontrar una hermosa joven en F(reiburg) donde usted se encuentra ahora, una mujer que de tanto en tanto quizá conceda un suspiro a mis armonías.

Pero ninguna de las dos esperanzas se realizó. A partir de mayo de 1809 los ejércitos de Napoleón sitiaron Viena y volvieron a ocuparla. Los que podían — incluso toda la nobleza, su entorno y los funcionarios públicos— huyeron de la capital. Afírmase que entre los amigos íntimos del compositor sólo Breuning permaneció en Viena. El propio Beethoven se refugió en la casa donde vivían su hermano Caspar Carl y su esposa, con un hijito de dos años, llamado Karl. A propósito de su estado de ánimo durante la ocupación, podemos observar que el 26 de julio escribió a Breitkopf & Härtel:

Os equivocáis si creéis que estuve muy bien. Pues durante este período he soportado sufrimientos en la forma más concentrada. Os diré que desde el 4 de mayo he producido muy pocos trabajos coherentes, a lo sumo un fragmento aquí y allá. El curso mismo de los hechos en todo caso afectó tanto mi cuerpo como mi alma... La existencia que yo había organizado poco tiempo antes tiene cimientos muy endebles... Alrededor de mí veo y oigo una vida destructiva y desordenada; sólo tambores, cañones, y todas las formas del sufrimiento humano...

La muerte del médico Johann Schmidt el 19 de febrero y de Haydn el 31 de marzo seguramente aventuraron el ánimo sombrío de Beethoven.

En setiembre Beethoven dirigió la Sinfonía Heroica en un concierto de beneficencia. Viena retornó gradualmente a una relativa normalidad; el 14 de octubre Austria firmó un tratado de paz con Francia. En otra carta a sus editores de Leipzig, el 2 de noviembre, Beethoven observó:

Gozamos de un poco de paz después de la destrucción violenta, después de padecer todas las privaciones que uno concebiblemente puede soportar. Trabajé unas pocas semanas seguidas, pero me pareció que lo hacía más para la muerte que para la inmortalidad...

¿Qué opina de esta paz muerta? Ya no aspiro a ver estabilidad en esta época. La única certidumbre en la cual podemos confiar es la casualidad ciega.

A pesar de su ánimo sombrío y de una renuencia a trabajar seriamente que se prolongó varios meses, Beethoven pudo componer varias obras importantes durante el año de la invasión, entre ellas el Quinto Concierto para piano, *opus 73*, el Cuarteto para cuerdas *opus 74* (arpa); y tres sonatas para piano, *opus 78*, *79* y *81a*, más una serie de Lieder y algunas obras menores. La productividad de Beethoven disminuyó un tanto en 1810, un año cuyas obras principales terminadas fueron la Música incidental para Egmont de Goethe, *opus 84*, y el Cuarteto para cuerdas *opus 95*. Uno percibe, no que Beethoven comenzara a decaer, sino que ya no se sentía obligado a componer con ritmo tan prodigioso.

Beethoven propuso matrimonio a la joven Teresa Malfatti (que tenía entonces diecinueve años) a principios de 1810; por lo que se sabe, es la primera oferta de ese tipo después de la que hizo a Magdalena Willmann a mediados de la década de 1790. También en ese caso fue rechazado. Pero a pesar de la propuesta, Teresa Malfatti no fue el más importante de los vínculos románticos de Beethoven durante esta década.

Retrocedamos un poco: a principios de la década, los contactos amistosos de Beethoven con mujeres estaban limitados sobre todo a las familias Brunsvik y Guicciardi. Contrariamente a lo que afirma la leyenda, no existió un compromiso romántico con Teresa Brunsvik. Beethoven orientó primero su afecto hacia la condesa Guicciardi. A juzgar por la correspondencia de la condesa Guicciardi y de un dibujo que ella realizó, donde Beethoven aparece como un Romeo traspasado de amor que eleva los ojos al balcón de la dama mientras ella espía a través de una cortina, es evidente que la complacía el control ejercido sobre Beethoven, pues sabía que mediante la burla y el coqueteo podía inducirlo a convertirse en su galante servidor. «Hablé con Beethoven acerca de sus variaciones para cuatro manos», escribió a su prima Teresa. «Lo reprendí por ese asunto; y él me lo prometió todo»...

[15]

Al mismo tiempo que coqueteaba con Beethoven, la Guicciardi estaba comprometida más seriamente con un joven compositor, el conde Wenzel Robert Gallenberg, con quien había intimado poco después que ella llegó a Viena, y a quien desposó en noviembre de 1803. Beethoven estaba al tanto de la relación de la Guicciardi con Gallenberg. En una anotación de un Cuaderno de Conversación de 1823, reveló a Schindler el carácter triangular de la relación: «Ella me amaba mucho,

mucho más de lo que jamás amó a su marido. Pero él y no yo era su amante; supe por ella que él era pobre, y descubrí a un hombre rico que me entregó la suma de 500 florines para aliviarlo. Él fue siempre mi enemigo; por esa razón me mostré con él todo lo bondadoso que pude». Por lo tanto, vemos aquí, dibujado claramente, un ejemplo de la pauta anormal de las relaciones amorosas de Beethoven: la atracción que siente por una mujer firmemente unida a otro hombre, lo que permite a Beethoven participar sustitutivamente en la relación. Los vínculos libidinales no reconocidos con Gallenberg (su «enemigo», a quien Beethoven ayudó generosamente) implícitos en este triángulo quizá pusieron a dura prueba la percepción por Beethoven de su propia sexualidad. Y que Giulietta lo rechazara en favor de Gallenberg bien puede haber revivido problemas edípicos —deseos deformados en relación con el amor de su madre, actitudes sumisas hacia el padre, el resentimiento dirigido contra los hermanos más «favorecidos»— que acentuaron los sentimientos de ansiedad de Beethoven durante este período crítico.

Sin embargo, la persecución de la mujer inalcanzable era muy ventajosa por tratarse de un hombre para quien la soltería era aparentemente una condición necesaria (aunque dolorosa) de la realización creadora. (Como dijo Brahms bromeando acerca de su propia soltería: «Desgraciadamente nunca me casé y gracias a Dios continúo solo».) Pues Beethoven consideraba que las relaciones amorosas eran obstáculos que se oponían a su misión creadora. En 1801 escribió a Wegeler: «Ciertamente no podría casarme... para mí no hay placer mayor que practicar y ejercer mi arte». En su conversación con Schindler acerca de Giulietta Guicciardi escribió que ella «me perseguía llorando pero yo la despreciaba». Schindler comenta, con una expresión trillada pero exacta: «¡Hércules en la encrucijada!», y Beethoven concluye la conversación con la áspera observación: «Y si yo hubiese deseado sacrificar de ese modo mis potencias vitales y mi vida, ¿qué habría restado para lo más noble, lo mejor?»

No pasó mucho tiempo antes de que el lugar de Giulietta fuese ocupado por su prima Josephine Brunsvik. En 1799 su madre la había obligado a casarse con el conde Deym, treinta años mayor. Deym falleció en enero de 1804; Josephine dio a luz su cuarto hijo pocas semanas después. Más avanzado el año, ella sufrió un colapso mental; su hermana Charlotte escribió a Teresa Brunsvik acerca de Josephine y «su terrible deterioro nervioso; a veces reía, y otras lloraba, y después sobrevenían la fatiga y el agotamiento más extremos».^[16] Poco después de este episodio, a fines de 1804, por primera vez oímos hablar del amor que Beethoven le profesa. Charlotte escribió el 19 de diciembre: «Beethoven viene con frecuencia, da lecciones a Pepi [Josephine]; te confieso que esto es un poco peligroso». Teresa escribió a Charlotte el 20 de enero de 1805: «Pero dime, Pepi y Beethoven, ahí hay algo. Ojalá ella esté en guardia... ¡su corazón debe tener la fuerza necesaria para decir no!»

Los diarios de Teresa sugieren que ella y Josephine oscilaban entre extremos de castidad y promiscuidad, pero mientras ella evidentemente se sentía abrumada por

sentimientos de culpa después de sus encuentros, Josephine podía entregarse «libre y despreocupadamente», como Teresa escribió en su diario el 19 de abril de 1809. Un informe policial acerca de Josephine, de fecha 12 de julio de 1815 dice: «Parece que la moralidad de la condesa no goza de buena reputación y afirmase que no es posible absolverla del cargo de haber aportado motivos para las disputas conyugales». Pero esta información se refiere a un período ulterior. No se entregó a Beethoven; afirmaba haber pronunciado votos de castidad después de la muerte de su marido. Es evidente que Beethoven la presionó con cierta urgencia, aunque sin resultado, en relación con este asunto. Ello se desprende claramente de la siguiente carta sin fecha, dirigida a Beethoven, que ella redactó:

Este favor que me ha concedido, el placer de su compañía, habría sido el más bello adorno de mi vida si hubiese podido amarme con menos sensualidad. Que no pueda satisfacer este amor sensual, ¿provoca su cólera? Para atender su deseo tendría que quebrantar votos sagrados. Créame: soy yo, a causa del cumplimiento de mi deber, la que sufre más y no dude de que mis actos están dictados por motivos nobles.^[17]

Parece que Josephine no retribuyó totalmente el amor de Beethoven y prefirió el «placer de [su] compañía «a una relación completa. Sus cartas hablan de su «afecto», su «profundo interés», su «entusiasmo» por Beethoven, pero rara vez de su amor y, cuando lo hace, nunca deja de formular reservas. Pero si al comienzo el deseo que Josephine inspiraba en Beethoven era apasionado, de todos modos el músico se apresuró a emprender la retirada en vista de la resistencia de la dama. Le informó que aceptaba esa relación: «Oh, bienamada J[osephine], lo que me atrae hacia usted no es el deseo del sexo contrario, no, es sólo usted, su ser mismo, con todas sus cualidades individuales —eso es lo que atrae mi mirada». Aceptó una relación espiritual que le permitía volcar en ella su corazón, buscando solaz y comodidad: «Tan pronto volvamos a reunirnos sin que nadie nos perturbe, conocerá mis reales sufrimientos y la lucha que libran en mí mismo la muerte y la vida, una lucha en la cual estoy comprometido desde hace cierto tiempo». Se desecharon las metas de la satisfacción física y el matrimonio. Beethoven se consideró posesión de Josephine —«me ha conquistado»— y aceptó la relación en los términos que ella proponía, los que se expresan cabalmente en el borrador de la carta mencionada: «La amo inexpresablemente —como una mente devota ama a otra».

Pero pronto Beethoven comenzó a atormentar a Josephine con la sospecha de que ella estaba manteniendo una relación secreta. «No dude de mí», escribió Josephine; «no puedo decirle cuánto me hiere verme equiparada con las criaturas bajas, aunque sólo sea en el pensamiento y la sospecha superficiales... Esta sospecha que me expresa usted con tanta frecuencia, es lo que me aflige más allá de lo que puedo expresar». Josephine no desconocía esta situación; de acuerdo con Teresa, Deym

«observaba todos los movimientos de su esposa con profundos celos». De modo que ahora de nuevo ella era objeto de sospechas mórbidas, y en momentos en que estaba recuperándose de la perturbación emocional.

Hacia el verano de 1805 las cartas de Beethoven adquieren un acento distante y un tanto falso. Solicitó se le devolviese la música que él le había dado o prestado; y cuando en setiembre se publicó «An die Hoffnung», *opus* 32, que había compuesto para ella, el nombre de Josephine no apareció en la dedicatoria. Durante el otoño Josephine partió de Viena con sus hijos y regresó en 1806. Hacia el invierno de 1805-06 Josephine se había distanciado de Beethoven y la cortejaba el conde Wolkenstein. Se trasladó a Budapest durante la última parte de 1806.

Pocos meses después que ella regresó a Viena, a mediados de 1807, Beethoven intentó renovar esa amistad, pero los criados de Josephine no le permitieron entrar en la casa. (»No fui tan afortunado que pudiese verla. Eso me hiere profundamente«.) Finalmente, reconoció que era más sensato que no volvieran a encontrarse: «Cuánto lamento no haber podido verla. Pero es mejor para su paz espiritual y la mía que no nos veamos». Como observa Forbes, la última carta de Beethoven, sumamente reservada (»Le agradezco porque aún desea que parezca como si yo no estuviera totalmente desterrado de su recuerdo«) suministra «al asunto un final melancólico».

[18]

No fue éste el único rechazo que Beethoven soportó durante este período. A principios del mismo año invitó a la pianista Marie Bigot y a su pequeña hija, en ausencia del marido, a dar un paseo. La invitación, que probablemente sólo expresaba el anhelo de Beethoven de unirse al círculo de la familia de los Bigot, fue mal interpretada por ellos como un intento de seducir a *Frau* Bigot, y ello determinó un doloroso rechazo y provocó dos conmovidas y enérgicas cartas de disculpa y explicación:

Uno de mis principios fundamentales me impone no mantener jamás con la esposa de otro hombre otra relación que la de amistad. Pues no desearía, al concertar cualquier otro tipo de relación, saturar mi corazón con un sentimiento de desconfianza por esa mujer que tal vez un día llegase a compartir mi destino...

Posiblemente una o dos veces incurrí con Bigot en bromas no muy refinadas. Pero yo mismo le dije que a veces soy muy perverso...

Si dije que algo terrible podía resultar del hecho de que la visitara, eso ciertamente fue entendido como una broma, cuyo propósito era demostrarle que todo lo que se relaciona con vosotros me atrae cada vez más, de modo que mi deseo más caro es poder convivir siempre con ambos. Eso también es la verdad... pues jamás, jamás me verá en una actitud deshonrosa. Desde la infancia aprendí a amar la virtud —y todo lo que es bello y bueno. [19]

Al margen de que provisoriamente podemos mencionar a Marie Bigot como sucesora de Josephine Deym en la cronología de los intereses afectivos de Beethoven, es evidente que el amor que él pudo sentir por ella no fue retribuido. La relación de Beethoven con los Bigot terminó muy pronto. Después de 1809 el matrimonio vivió en París.

Estos rechazos pueden haber inducido a Beethoven a evitar nuevas relaciones amorosas durante el resto de 1807 y 1808. Su vinculación con Julie von Vering fue principalmente un intento de compartir, casi diríamos por reflejo, el amor entre Julie y Stephan von Breuning, un amigo querido por Beethoven. «A menudo», escribió Gerhard, hijo de Stephan, «Beethoven improvisaba para la joven pareja hasta bien entrada la noche». Julie y Stephan se casaron en abril de 1808. Ella falleció, a los diecinueve años, el 21 de marzo de 1809. Años después, Beethoven —nunca sabremos si manifestó la verdad o fue una fantasía— habló a la familia Giannatasio del Río «acerca de uno de sus amigos, que amaba a la misma joven que él... pero ella prefería a Beethoven... Beethoven dejó el campo a su amigo y se retiró. La muchacha no vivió mucho tiempo. Murió poco después de casarse con un amigo de Beethoven».^[20]

Durante el otoño de 1808 Beethoven se alojó con su amiga la condesa Marie Erdödy en la Krugerstrasse 1074. (Los Lichnowsky vivían en un piso más alto del mismo edificio.) Es dudoso que existiera un ingrediente romántico en su relación con la condesa, a quien él denominaba su «padre confesor» (Beichtvater) y que era su consejera en asuntos personales y comerciales. (Además de los Tríos *opus 70*, él le dedicó las Sonatas para piano y violoncelo, *opus 102*, en 1817.) Pero su experimento como inquilino de la condesa Erdödy terminó en un fracaso. A principios de 1809 Beethoven supo que la condesa había estado pagando en secreto sumas no pequeñas al criado del músico. Según pudo reconstruir el asunto, al parecer Beethoven creía que la condesa o su estrecho asociado, Joseph X. Brauchle, pagaba al criado de Beethoven a cambio de favores sexuales. En algunas hojas que incluyen los bocetos del Quinto Concierto para piano, que estaba componiendo entonces, Beethoven escribió: «¿Qué más puede usted desear? Ha recibido de mí al criado y no al amo... ¡¡¡Qué sustitución!!! ¡¡¡Qué glorioso canje!!!» «Beethoven no es un criado... quería un criado, ahora lo tiene». Encolerizado, Beethoven abandonó la casa y ocupó varios cuartos en la Walfischgasse 1087, un lugar donde él mismo sabía que había un burdel. Parece que el músico percibió en la conducta de la condesa una afrenta a su propia sexualidad. La ruptura con la condesa pudo salvarse poco después porque ella le aseguró que había entregado el dinero sólo «con el propósito de que él permaneciese conmigo». «Ahora me veo obligado a creer en esta generosidad», escribió sin convicción a Zmeskall.

Beethoven cortejó sin esperanza a Teresa Malfatti: se oponían los padres de la joven, el intermediario Gleichenstein se mostraba renuente y no había el más mínimo indicio de que Teresa se sintiese atraída por Beethoven. En la única carta dirigida a la

joven que se ha conservado, Beethoven, un tanto embarazado, quiso concluir amistosamente el fracasado asunto:

Casualmente tengo un conocido en su vecindario; quizás usted me vea en su casa una mañana temprano durante media hora, y después me marcharé. En realidad, deseo molestarla lo menos posible. Recomiéndeme a la buena voluntad de su padre y de su madre, aunque todavía no tengo derecho a pedirles nada semejante; también a su primo M. Adiós, honrada T[eresa] le deseo en la vida todo lo que es bueno y bello. Cuando piense en mí hágalo alegremente... olvide los incidentes penosos.^[21]

Esta relación probablemente se había agotado hacia la primavera de 1810. (Más tarde, en agosto, Stephan von Breuning escribió a Wegeler: «Creo que su proyecto de matrimonio ha fracasado».)^[22]

Como siempre que se sentía herido, Beethoven se refugió en una actitud defensiva y autónoma. Resignado a soportar el rechazo de Teresa Malfatti, escribió a Gleichenstein:

Por lo tanto, puedo buscar apoyo sólo en mi propio corazón; fuera de él, no lo hallaré. No, la amistad y los sentimientos afines nunca provocaron en mí otras cosas que heridas - Sea: para ti, pobre B [eethoven] no hay felicidad en el mundo, y tienes que crearla en ti mismo. Sólo en el mundo ideal puedes hallar amigos.

Desde ese momento hasta su relación amorosa con la Amada Inmortal, los únicos intentos de aproximación de Beethoven a las mujeres fueron un galanteo con Bettina Brentano, que duró pocas semanas en la primavera de 1810, y quizá varios días de jugueteo afectuoso con Amalie Sebald en Teplitz, durante el verano de 1811.

Quizás en relación con sus planes matrimoniales, Beethoven escribió a Wegeler, que estaba en Coblenza, por primera vez desde 1801 para pedirle que le consiguiera una copia del certificado de bautismo (véase el Capítulo 1) que debía solicitar en la vecina Bonn. Y quizás el dolor asociado con la reaparición del misterio del año de su nacimiento y los pensamientos referidos a su hermano mayor, Ludwig María, indujeron a Beethoven a hablar nuevamente de suicidio:

Durante unos dos años tuve que renunciar a mi modo de vida más bien tranquilo y pacífico, y me vi obligado a actuar en sociedad. Hasta ahora no he percibido resultados beneficiosos; por el contrario, quizás un resultado más bien desfavorable - Pero ¿quién puede escapar a los asaltos de las tempestades que rugen alrededor? Sin embargo, debería sentirme feliz, quizás

uno de los mortales más felices, y así sería si ese mal perverso no se hubiese instalado en mis oídos. —Si no hubiese leído por ahí que un hombre no debe quitarse voluntariamente la vida mientras aún pueda realizar una buena acción, habría abandonado hace mucho esta tierra— y lo que es más, por propia mano. Oh, esta vida sin duda es bella, pero para mí está definitivamente envenenada.

Al mismo tiempo Beethoven escribió una carta a su querido amigo Zmeskall, y en sus líneas se advierte un acento patético y desesperado:

Querido Z:

No te irrites conmigo porque te envío esta hojita de papel - ¿Comprendes qué clase de situación afronto, exactamente como antaño la de Hércules con la reina Onfalia? Te pedí que me comprases una lupa como la tuya. Cuando ya no necesites la tuya, que aquí te envío con esta nota, por favor devuélvemela, pues la mía está rota. Mis mejores deseos, y no digas nunca más de mí que soy «el gran hombre» —pues jamás sentí tan profundamente como ahora la fuerza o la debilidad de la naturaleza humana. Ámame...

El «gran hombre» de nuevo se había visto frustrado en su intento de ingresar en el temible mundo del matrimonio y la paternidad. Sin embargo, como vimos antes, tal vez el carácter mismo del impulso creador de Beethoven fue el principal obstáculo. Ciertamente, tal vez fue necesario que todas las expresiones que podían competir —el virtuosismo pianístico de Beethoven, su oído, la política, el amor y el matrimonio— fuesen sacrificados a su carrera de compositor. Para decirlo con las palabras de Schopenhauer: «Si Petrarca hubiese satisfecho su pasión, no habría entonado su canto».

Schindler nos dice que Beethoven copió tres antiguas inscripciones egipcias, «y las enmarcó y les puso vidrio, en su mesa de trabajo»^[23]. Las dos primeras decían:

YO SOY LO QUE ES.

YO SOY TODO LO QUE ES, LO QUE FUE Y LO QUE SERA.

NINGÚN MORTAL ME HA ARRANCADO EL VELO.

Y la tercera:

EL MISMO ESTA SOLO Y A ESTA SOLEDAD TODAS LAS COSAS DEBEN SU SER.

No sabemos qué significaban exactamente para Beethoven estas inscripciones,

que él copió del ensayo de Schiller «Die Sendung Moses» [La Misión de Moisés.] Parecen tener un significado religioso, quizás están más o menos relacionadas con los sentimientos de aislamiento de Beethoven respecto del mundo. Pero sabía por Schiller que las dos primeras correspondían a monumentos de las diosas madres egipcias. En estas inscripciones matriarcales, cada diosa afirma que puede concebir y dar a luz sin la cooperación del hombre. (En la transcripción completa de Champollion, el segundo pasaje va seguido por las palabras «El fruto que yo engendré es el Sol»). La tercera inscripción deriva de un rito de iniciación egipcio que era usual en una etapa ulterior y patriarcal del desarrollo y contiene precisamente la misma afirmación, excepto que ahora niega la necesidad de que la mujer participe en el acto de la generación. Estas inscripciones matriarcales y patriarcales irreconciliables permanecieron bajo el vidrio de la mesa de trabajo de Beethoven durante la última parte de su vida, como ásperos recordatorios del retiro del maestro hacia una inatacable autosuficiencia, una autosuficiencia que en definitiva prevaleció sobre su anhelo de amor.

Este conflicto entre un narcisismo defensivo y un deseo salvaje e intenso de quebrar el aislamiento doloroso, ahora se había puesto a prueba en relación con la Amada Inmortal.

LA AMADA INMORTAL EL ENIGMA

Ries fue el primero que observó que si bien Beethoven se enamoraba «con mucha frecuencia», sus «vínculos solían tener muy breve duración». Thayer también observó esta tendencia. «Una pasión absorbente pero temporaria, que dura hasta que su objeto contrae matrimonio con un amante más favorecido, deja el lugar a otra destinada a terminar de manera semejante, hasta que al fin se disipa por completo la esperanza en la posibilidad de un vínculo permanente y constante con una persona».

[1] Elliot Forbes comentó la frecuente «decisión (del compositor) de consagrarse al trabajo cuando afrontaba la posibilidad de un vínculo permanente con una mujer».[2] Parece evidente que había cierto factor de ficción o por lo menos de autoengaño en los permanentes galanteos de Beethoven, que rozaban la relación amorosa pero nunca cristalizaban. La relación con Josephine Deym constituye un caso especial, pero en otros enamoramientos la posibilidad de que se convirtieran en relaciones serias era escasa. La mujer estaba firmemente unida con otro hombre —por ejemplo Giulietta Guicciardi, Julie von Vering, Bettina Brentano, Marie Bigot y quizás Elizabeth Röckel— o demostraba escaso interés por Beethoven, o quizá ninguno en absoluto (por ejemplo Magdalena Willmann, Teresa Malfatti).

La relación con la mujer llamada la Amada Inmortal tuvo diferente carácter. Después de la muerte de Beethoven, se halló entre sus efectos personales la única carta de amor de su existencia de soltero de la cual puede decirse que es inequívoca: un estallido incontrolado de sentimiento apasionado, de tono exaltado, el pensamiento confuso y una sobrecarga de emociones conflictivas. Aquí no se trata de un juego amoroso; por primera vez, y hasta donde sabemos por única vez en su vida, Beethoven había conocido a una mujer a quien amaba que retribuía cabalmente su amor.

6 de julio, por la mañana.

Mi ángel, mi todo, mi ser mismo - Hoy sólo unas palabras y escribo con lápiz (el tuyo) — Sólo mañana determinaré definitivamente mi alojamiento — qué inútil pérdida de tiempo— Por qué este dolor tan profundo cuando se impone la necesidad — acaso nuestro amor puede perdurar como no sea a través del sacrificio, de modo que cada uno no lo exija todo del otro; acaso puedes modificar el hecho de que no eres totalmente mía, y yo no soy totalmente tuyo — Oh, Dios mío, contempla las bellezas de la naturaleza y reconforta tu corazón con lo que debe ser — El amor lo exige todo y es muy justo que así sea — ésa es mi actitud hacia ti y la tuya hacia mí. Pero tú olvidas muy fácilmente que debo vivir para mí y para ti; si estuviéramos totalmente unidos sentirías el dolor tan poco como yo — Mi viaje fue terrible;

llegué aquí a las cuatro de la madrugada de ayer. Como no tenía caballos, el cochero eligió otra ruta, pero qué espantosa; en la penúltima posta me advirtieron que no viajase de noche. Intentaron atemorizarme con la perspectiva del bosque, pero eso acentuó todavía más mi ansiedad — y me equivoqué. Y en efecto, la diligencia se atascó en el maldito camino, un camino que era un océano de lodo. Si no hubiese contado con estos postillones no habría podido salir de ahí. Esterházy, que viajaba por el camino normal, corrió la misma suerte que yo, pese a que tenía ocho caballos en lugar de cuatro —De todos modos, el episodio me agradó un tanto, como es siempre el caso cuando supero con éxito las dificultades—Y ahora, pasemos rápidamente de las cosas exteriores a las interiores. Seguramente nos veremos pronto; más aún, hoy no puedo compartir contigo los pensamientos que tuve los últimos días en relación con mi propia vida—Si nuestros corazones estuviesen siempre unidos, no concebiría tales pensamientos. Mi corazón desborda con tantas cosas que necesito decirte. —Ah, hay momentos en que siento que el lenguaje de nada sirve. —Anímate, continúa siendo mi auténtico y único tesoro, mi todo, como yo lo soy tuyo. Los dioses deben depararnos lo que merecemos Tu fiel Ludwig.

Por la noche, lunes 6 de julio.

Estás sufriendo, mi amadísima criatura — sólo ahora supe que es necesario despachar las cartas muy temprano la mañana de los lunes y los jueves, los únicos días que la diligencia correo sale de aquí para K. — Estás sufriendo — Ah, dondequiera estoy estás conmigo—Arreglaré contigo y conmigo que yo pueda vivir a tu lado. ¡¡¡Qué vida!!! ¡¡¡Así!!! Sin ti—perseguido por la bondad de la humanidad aquí y allá—algo que tan poco deseo merecer como merezco—La humildad del hombre hacia el hombre —me agobia— y cuando considero mi propia persona en relación con el universo, lo que soy y lo que es Él — el mismo a quien llamamos el más grande — y todavía — aquí está lo divino del hombre — lloro cuando pienso que probablemente no recibirás hasta el sábado la primera noticia de mí — Tanto como me amas — te amo más — Pero no te ocultes siempre de mí — buenas noches — Como estoy tomando los baños debo ir a acostarme —Oh Dios mío — ¡tan cerca! ¡Tan lejos! ¿Acaso nuestro amor no es de veras una estructura celestial, y también tan firme como la bóveda del Cielo?

Buenos días, el 7 de julio.

Aunque aún estoy acostado, mis pensamientos van hacia ti, mi Amada Inmortal, a veces alegres y otras tristes, esperando saber si el destino nos oirá o no — Puedo vivir totalmente solo contigo, o no viviré — Sí, estoy decidido a vagar tanto tiempo lejos de ti hasta que pueda volar a tus brazos y

decir que me siento realmente sereno contigo, pueda enviar mi alma envuelta en ti al mundo de los espíritus — Sí, infortunadamente así debe ser — Tú debes dominarte tanto más cuanto que conoces la fidelidad que te profeso. Nadie más puede poseer jamás mi corazón nunca — nunca-Oh, Dios mío, por qué uno tiene que separarse del ser amado. Y sin embargo, mi vida en V[iena] es ahora muy desgraciada — Tu amor me convierte en el más feliz y al mismo tiempo el más desgraciado de los hombres — A mi edad necesito una vida serena y tranquila — ¿Puede aspirarse a eso en nuestra relación? Ángel mío, acaban de decirme que la diligencia correo sale todos los días — por lo tanto, debo concluir aquí mismo, porque así podrás recibir inmediatamente la c[arta]. Serénate, sólo mediante la tranquila consideración de nuestra existencia podremos realizar nuestro propósito de vivir unidos — Ten calma — ámame — hoy — ayer — qué doloroso anhelo de ti — de ti — de ti — mi vida — mi todo — Adiós. Oh, continúa amándome — nunca juzgues mal el más fiel corazón de tu amado.

*Siempre tuyo
siempre mía
siempre nuestro
L.*

La carta no trae el año y el lugar en que se la escribió, ni el nombre de la destinataria. Estas omisiones no fueron advertidas durante varias décadas, porque en 1840, cuando se publicó por primera vez su texto, Schindler confiadamente identificó a la destinataria afirmando que era la condesa Guicciardi, y aseguró que había sido escrita durante el verano de 1806 desde un lugar de veraneo húngaro, adonde Beethoven había viajado «para aliviar su sordera cada vez más grave».^[3] El lector incauto no podía saber que Schindler había insertado tres veces la fecha «1806» en la carta, y que se limitaba a conjeturar la identidad de la amada. Cuando terminó la edición ampliada de su biografía de Beethoven, en 1860, Schindler sin duda sabía que Giulietta se había casado con el conde Gallenberg en noviembre de 1803, y había partido inmediatamente para Nápoles, donde el matrimonio estableció su residencia. Por consiguiente, afirmó entonces: «No puedo indicar [la] fecha exacta», y supuso que la carta había sido escrita en 1803 o antes.^[4] En el segundo volumen (1867) de su biografía de Beethoven, Ludwig Nohl continúa aceptando la identificación de Giulietta por Schindler, pero también, y por primera vez, comenzó a examinar más atentamente la afirmación. Excluyó todos los años posibles entre 1800 y 1806, con excepción de 1801, y comprobó que incluso esta fecha era difícil, a causa de la presunta estada de Beethoven en Hetzendorf durante el verano de ese año. El asunto quedó así hasta 1872, año en que Thayer destruyó totalmente la base de las inconsistentes afirmaciones de Schindler. La publicación del segundo volumen de la biografía de Beethoven por Thayer reveló por primera vez la existencia de un

auténtico enigma respecto de la identidad de la Amada Inmortal. Entonces comenzó la búsqueda de una solución y la cuestión se convirtió en tema de intensa controversia entre los estudiosos de la personalidad de Beethoven.

Al principio, ese debate tendió a confundir más de lo que aclaraba, pues la mayoría de los biógrafos del siglo XIX no atinó a investigar los indicios materiales contenidos en la propia carta. En cambio, primero intentaron demostrar que Beethoven había estado (o podía haber estado) enamorado de tal o cual mujer en determinado momento de su vida, y después trataron de acomodar lo mejor posible esa relación a la carta. Incluso Thayer fue víctima de esta tendencia. No se contentó con demoler la afirmación de Schindler respecto de Giulietta y en su volumen tres de su vida de Beethoven (1879) propuso a Teresa von Brunsvik como la supuesta amada. Fue un ejemplo extraño de casamentero biográfico, pues no existían pruebas reales de ningún tipo que indicasen una relación amorosa entre Beethoven y Teresa. Los únicos datos confirmatorios consistían en el aparente regalo que había hecho Teresa a Beethoven de una copia de su retrato al óleo; el hecho de que Beethoven conservara el retrato hasta su muerte; una carta a Franz, hermano de Teresa, en la cual Beethoven escribió: «Besos a vuestra hermana Teresa»; su dedicatoria de la Sonata *opus* 78, a Teresa, en 1809 y el comentario de Giulietta a Otto Jahn: “El conde Brunsvik... adoraba [a Beethoven] tanto como sus hermanas, Teresa y la condesa Deym»^[5] Sobre la base de elementos tan endeble, y antidiatando a 1807 el proyecto matrimonial de Beethoven concebido en 1810, Thayer llegó a la conclusión de que la carta había sido escrita en 1806 a la condesa Brunsvik. Pero 1806 fue un año en que el 6 de julio no cayó en lunes. Como observó D. G. Sonneck: «algo faltó» en el razonamiento de Thayer pues él había sido el primero en demostrar que los únicos años que podían considerarse eran 1795, 1801, 1807, 1812 y 1818, porque eran los únicos en que el 6 de julio caía en lunes. Sin embargo, para confirmar su tesis Thayer abandonó la prueba de la carta misma y alegó que «había un error de un día en la fecha indicada por Beethoven».^[6] El más escrupulosamente objetivo de todos los biógrafos de Beethoven había sido víctima de su deseo de proteger a Beethoven de la acusación de que se había enamorado de una mujer que por su carácter, la edad o la condición conyugal no se ajustaba a las normas de la moral victoriana. Eligió a Teresa para eliminar dos posibilidades: que la amada fuera la casada Giulietta Teresa Malfatti, que entonces tenía catorce años. Con intención muy evidente Thayer escribió: «Nuestra afirmación tiene un propósito mucho más serio que la determinación de la fecha de una carta de amor; se trata de echar las bases de una justificación muy necesaria del carácter de Beethoven durante este período de su vida».^[7]

La candidata de Thayer objetivamente poseía menos credenciales que Giulietta como destinataria de la carta. Por lo tanto, era sumamente alentador para los partidarios de Teresa saber que ella había dejado un relato completo y melodramático de su relación amorosa con Beethoven, e incluso detalles de compromiso secreto en

1806; este material fue publicado en 1890 por Marie Hrussochy [Mariam Tenger) con el título de *Beethovens unsterbliche Geliebte, Nach persönlichen Erinnerungen* [La Amada Inmortal de Beethoven: sobre la base de reminiscencias personales]. El libro fue recibido entusiastamente, y de inmediato se realizaron varias traducciones, y fue necesaria una segunda edición. Aunque en 1891 A. C. Kalischer afirmó que era una ficción y una falsificación, pasó un tiempo antes que los partidarios de Thayer lo reconociesen. Entretanto, sir George Crove tuvo la desgracia de interpretar las Sinfonías Cuarta y Quinta como obras programáticas que coincidían exactamente con la narración de Tenger.^[8] (Escribió que los temas principales de la Quinta Sinfonía contienen «retratos auténticos de los dos principales actores del drama».)

Sólo la extraordinaria autoridad de Thayer en el campo de los estudios acerca de Beethoven permitió que su hipótesis fuese tomada en serio durante varios años. La hipótesis acerca de Teresa Brunsvik quedó casi completamente destruida hacia 1909, cuando se demostró que Beethoven había estado en Viena y Teresa en Transilvania en las mismas fechas cruciales de 1806. Más aún, el examen de los abundantes documentos de los Brunsvik reveló varias relaciones amorosas de Teresa, pero ni el más leve indicio acerca de un vínculo con Beethoven. Lo que es más importante, se descubrió qué años más tarde Teresa, confiando en la fecha asignada erróneamente por Schindler a la carta de amor, pensó que su hermana Josephine había sido la Amada Inmortal. El prolongado debate —«Teresa o Giulietta»— había concluido y fue necesario desechar a las dos candidatas, y sus defensores se retiraron desalentados, y un tanto avergonzados ante la mediocre técnica de investigación que los había inducido a error. Continuaron apareciendo libros acerca del tema y repitiendo las antiguas conjeturas; pero ya habían perdido su poder de convicción.

Quizás a causa de la profunda seriedad con que se desarrolló la polémica, sus aspectos cómicos no estuvieron lejos de la superficie. Ciertamente, en agosto de 1911 un experto en Beethoven que era al mismo tiempo un humorista (probablemente Paul Bekker) convenció al influyente periódico *Die Musik* de la conveniencia de imprimir una «nueva» Carta a la Amada Inmortal, «descubierta» por él mismo. Varios eruditos importantes se dejaron engañar completamente por esta nueva falsificación, que incluía el siguiente y delicioso fragmento de canción, presuntamente escrito por Beethoven a su amada:^[9]

*Ich lie-be Dich von gant-zem
Her-zen ich lie-be ein — zig dich al-lein, ja!*

EL VERANO DE 1812

En 1909 Wolfgang Amadeus Thomas-San-Galli publicó un librito titulado *Die unsterbliche Geliebte Beethovens* [La Amada Inmortal de Beethoven], que por

primera vez situó el estudio de este asunto sobre bases científicas. A partir de la prueba contenida en la carta y de los datos reunidos acerca de los movimientos de Beethoven durante su residencia en Viena, Thomas-San-Calli examinó de su examen, para determinar el año en que pudo escribirse la carta, todos los años entre 1795 y 1818 con la única excepción de 1812, uno de los cinco años en que el 6 de julio cayó en lunes. Thayer también había examinado este aspecto, pero omitiendo ese año, en lo que Sonneck denominó una «extraña distracción». Pues Thayer escribió equivocadamente que 1812 «debe ser rechazado porque [Beethoven] escribió una carta a Baumeister el 28 de junio desde Viena y llegó a Teplitz el 7 de julio».^[10] Para ser justos con Thayer, digamos que había recibido un resumen de la lista de huéspedes de Teplitz que mostraba que Beethoven se había registrado el 7 de julio de 1812, como veremos una fecha exacta pero engañosa; tampoco tuvo acceso a la carta de Beethoven del 17 de julio de 1812, dirigida a Breitkopf & Härtel, que indica acertadamente que la fecha de su llegada fue el 5 de julio. Sea como fuere, el rechazo absoluto del año 1812 por Thayer fue la base de dos generaciones de errores acumulativos, hasta que Thomas-San-Galli reveló la verdad y en ese punto emergió una gran abundancia de detalles confirmatorios, documentados en el folleto de Thomas-San-Galli, y poco después en un estudio aún más agudo de Max Unger titulado *Auf Spuren von Beethovens «Unsterblicher Geliebten»* [Sobre la pista de la Amada Inmortal de Beethoven]. Estos trabajos, a los que se agregó en 1910 un volumen afín acerca del mismo tema por Thomas-San-Galli,^[11] resolvieron la mayoría de los problemas fundamentales vinculados con la carta, y sentaron las bases de la identificación de la presunta destinataria. Los investigadores siguientes han agregado detalles secundarios confirmatorios a la reconstrucción de los hechos de fines de junio y principios de julio de 1812, y los podemos resumir del siguiente modo.

Beethoven solía salir de Viena todos los años, para pasar una temporada durante los meses de verano. Generalmente tomaba sus vacaciones en uno de los suburbios o lugares de veraneo que estaban alrededor de Viena. Pero durante los años 1811 y 1812 viajó a Bohemia, donde las eminencias culturales, los adinerados y la alta nobleza de los países de habla alemana tomaban sus vacaciones en lugares como Karisbad, Teplitz y Franzensbrunn. En 1812 Beethoven salió de Viena el 28 o el 29 de junio para iniciar la primera parte de su viaje. Llegó a Praga el 1.º de julio.^[12] Su llegada fue señalada en el suplemento de un periódico de la época, que enumeró las personas prominentes que habían ido a Praga y también se indicó que se había alojado en la Posada del Caballo Negro.^[13] Mientras estaba allí conversó de ciertos problemas financieros con el príncipe Kinsky, y recibió un pago parcial de 60 ducados, a cuenta del monto que debía entregársele por la anualidad de 1809. El 2 de julio estuvo con Varnhagen von Ense (que mencionó la visita en una carta a su futura esposa, Rahel Levin) y concertó una cita para verlo en la noche siguiente; pero por razones desconocidas el encuentro no se realizó. «Lamento, querido V [arnhagen] no haber

podido pasar con usted la última noche en Praga, y el hecho me pareció chocante [unanständig] pero una circunstancia que yo no podía prever me lo impidió... Verbalmente le daré detalles». Las memorias de Varnhagen guardan silencio acerca de esta cuestión; al parecer, nunca recibió la explicación prometida.

El sábado 4 de julio, antes de mediodía, Beethoven abordó la diligencia correo que debía llevarlo a Teplitz.^[14] Al mismo tiempo, pero en otro carruaje, el príncipe Paul Anton Esterházy, embajador austríaco en Dresde, salió de Praga con el mismo destino. Había llovido constantemente desde el 1.º de julio y después de un solo día de tiempo despejado volvió a llover intensamente el 3 de julio, y la precipitación se prolongó pasado el mediodía del 4 de julio. Después, la lluvia cesó, pero el cielo permaneció cubierto, y todo el 5 de julio hizo frío. La ruta acostumbrada atravesaba Schlan, Budin y Lobositz, y cruzaba las alturas de la cadena de Mittel-Gebirge, para llegar a Teplitz. El carruaje de ocho caballos de Esterházy siguió la ruta normal, pero el cochero de Beethoven, que tenía sólo cuatro caballos, decidió evitar el camino montañoso: «Como no tenía caballos, la diligencia correo eligió otra ruta —pero qué terrible era», escribió Beethoven a la Amada Inmortal: En cambio, pasaron por Schlan, Laun y Bilin. «En la penúltima posta [es decir, en Laun] me advirtieron que no viajase de noche. Intentaron atemorizarme con la perspectiva del bosque [es decir el extenso bosque que había entre Laun y Bilin]... la diligencia se atascó en el maldito camino». Beethoven llegó a Teplitz a las cuatro de la madrugada del 5 de julio. Allí supo que el carruaje de Esterházy había soportado dificultades análogas. «Les informo que estoy aquí sólo desde el 5 de julio», escribió a Breitkopf & Härtel. Ese día le ofrecieron alojamiento temporario, sin duda a causa de la hora tardía a la que había llegado. («Sólo mañana determinaré definitivamente mi alojamiento»), y el 7 de julio fue anotado formalmente en la lista de visitantes de Teplitz: «*Herr Ludwig van Beethoven, Compositeur, Wien, wohnt in der Eiche, N*» 62» («Ludwig van Beethoven, compositor, Viena, se aloja en el Roble, número 62».)

Al día siguiente, «6 de julio, por la mañana», Beethoven comenzó a escribir, probablemente como respuesta a una carta de la amada recibida con el correo matutino: «Por qué este dolor tan profundo cuando se impone la necesidad», escribe, en lo que parece una referencia a la carta de la dama. Si suponemos que se habían visto en Praga, una carta enviada por ella el 4 seguramente fue despachada con la diligencia correo del 5 de julio y entregada a la mañana siguiente.

Concluida la carta, Beethoven advirtió que había perdido el correo de la mañana: «Sólo ahora me entero de que es necesario despachar las cartas muy temprano por la mañana, los lunes y los jueves —los únicos días en que la diligencia correo sale de aquí para K—». Por lo tanto, «Lloro cuando pienso que probablemente no recibirás hasta el sábado la primera noticia de mí». De lo cual se deduce claramente que Beethoven sabía que «K» estaba a dos días o menos de Teplitz. Los indicios representados por estas referencias postales llevaron a la conclusión de que «K» era Karlsbad, otro elegante lugar de veraneo, a un día y medio de distancia, el mismo

lugar que en otros documentos Beethoven abrevia y representa también con la letra «K»^[15]. Goethe, que realizó varias veces el viaje entre las dos localidades y que a menudo recibió correo enviado de una a la otra, repetidas veces confirmó en su diario el tiempo de recorrido. Es muy importante un anuncio postal contemporáneo utilizado en Teplitz y descubierto por Unger. Decía así:

Correspondencia enviada:

LUNES: Temprano, alrededor de las 8, el Reichspost sale para Saaz, Karlsbad y Eger. Después de mediodía, alrededor de las 4, para Praga, Viena, Silesia, Moravia, Italia, Hungría, Bavaria, Francia, etc.

MARTES: Después de mediodía, alrededor de las 3, hacia Dresde, Leipzig, Prusia y las restantes regiones norteañas.

JUEVES: Temprano, alrededor de las 8, lo mismo que el lunes temprano.

VIERNES: Después de mediodía, alrededor de las 4, lo mismo que el lunes por la tarde.

SÁBADO: Lo mismo que el jueves.

Cabe presumir que Beethoven vio este anuncio y llegó a la conclusión de que no podía despachar su carta hasta el jueves 9 de julio y que llegaría el 11 de julio. Pero es evidente que después supo que había omitido el siguiente texto, en letra pequeña, al pie del anuncio postal:

OBSERVACIÓN:

Desde el 15 de mayo hasta el 15 de setiembre el correo llega diariamente por la mañana temprano desde todos los dominios del Imperio Austríaco y también parte diariamente antes de mediodía, alrededor de las 11, en dirección a los mismos lugares.

Por eso escribió en la segunda posdata: «Ángel mío, acaban de decirme que la diligencia correo sale todos los días —por lo tanto, debo concluir aquí mismo, porque así podrás recibir inmediatamente la c [arta]».

Así, se ha demostrado que la carta a la Amada Inmortal fue escrita en Teplitz, Bohemia, los días 6 y 7 de julio de 1812.^[16] La prueba correspondiente pronto fue aceptada como definitiva por casi todos los estudiosos serios de Beethoven. También se demostró, más allá de cualquier duda razonable, que el lugar («K») adonde se envió la carta era Karlsbad. De lo anterior se dedujo inevitablemente la certidumbre virtual de que la amada de Beethoven estaba en Karlsbad (o llegaría poco después) durante la semana del 6 de julio. Para simplificar las cosas, Thomas-San-Galli observó que la policía de Karlsbad exigía la inscripción formal de todos los visitantes.^[17]

Otro indicio sería útil en la identificación de la presunta destinataria. La mayoría de los biógrafos de Beethoven cree que la siguiente entrada en la primera página del

Tagebuch de Beethoven correspondiente a 1812-18 con fecha de 1812, contiene una referencia a la Amada Inmortal:

Para ti ya no hay felicidad, excepto en ti mismo, en tu arte —Oh Dios mío, dame la fuerza necesaria para dominarme, pues nada debe unirme a la vida. De este modo, con A., todo marcha hacia el desastre.

Finalmente, otra pista se origina en una conversación oída por Fanny Giannatasio y mantenida entre Beethoven y el padre de la joven en setiembre de 1816. Ella anotó lo siguiente en su diario:

Cinco años atrás Beethoven conoció a una persona, y unirse con ella le hubiera parecido la mayor felicidad de su vida. Pero no era concebible, se trataba casi de una imposibilidad, una quimera... De todos modos, ahora es como el primer día.^[18]

El enigma estaba al borde de la solución a principios de este siglo. Todos los problemas fundamentales relacionados con las cartas fueron resueltos, con la única excepción de la identidad de la destinataria. La búsqueda continuó. Ahora se necesitaba comparar a las mujeres conocidas de Beethoven que podían ser la Amada Inmortal con las condiciones de la prueba.

LA SOLUCIÓN DEL ENIGMA

La prueba disponible exigía, en primer lugar, que la Amada Inmortal fuese una mujer estrechamente relacionada con Beethoven durante el período en cuestión, de modo que pudiese concebirse el desarrollo de una relación amorosa y su culminación a principios de julio de 1812. Es muy improbable que la relación de amor alcanzara esa culminación, sin duda febril, sólo por la vía de la correspondencia. Tampoco es probable que un encuentro momentáneo desencadenara los conflictos relacionados con los planes futuros de los amantes, los cuales son evidentes en la carta del 6-7 de julio. Por consiguiente, la Amada Inmortal casi seguramente vivió cerca de Beethoven en Viena. La prueba de una relación íntima en Viena durante los meses que precedieron a julio de 1812 es una importante condición material.

En segundo lugar, la carta origina la sólida inferencia de que Beethoven y su amada se habían reunido en Praga inmediatamente antes del 6 de julio. Beethoven tiene el lápiz de la dama; no alude al viaje de Viena a Praga, o a los hechos sucedidos durante su estada en Praga, y se refiere sólo a los acontecimientos sobrevenidos entre el 4 y el 7 de julio. Alude a los hechos de «estos últimos días», escribe desesperado

«Hoy — ayer qué doloroso anhelo de ti». (Esto implica que se separaron el 4 de julio.) Por consiguiente, la Amada Inmortal ha de ser una mujer a quien Beethoven había visto, con quien había hablado —casi seguramente en Praga, aunque posiblemente en Viena— durante la semana o las dos semanas que precedieron al 6 de julio. La prueba de que una candidata al papel de Amada Inmortal había estado en Viena durante los últimos días de junio de 1812 contaría en favor de la persona propuesta. La demostración de que ella realmente había estado en Praga entre el 1.º y el 4 de julio —cuando Beethoven también estuvo en esa ciudad— sería la prueba más firme posible. Si además pudiese demostrarse que ella estuvo realmente en contacto con Beethoven en ambas ciudades la tesis se robustecería todavía más.

Finalmente, el *sine qua non* de la identificación de la Amada Inmortal es que debía tratarse de una mujer que estuvo en Karlsbad durante la semana del 6 de julio de 1812. Este criterio elimina a todas menos a cuatro mujeres: Antonie Brentano, Dorothea Ertmann, Elise von der Recke y la princesa Marie Liechtenstein; los nombres de todas aparecen anotados en los registros policiales de Karlsbad.

Además, y esto elimina a tres de dichas damas, no sólo debió estar en Karlsbad durante esa semana sino haber llegado muy recientemente a la ciudad desde Viena y/o de Praga. De lo contrario ella y Beethoven no pudieron mantener el encuentro que necesariamente precedió a la carta.

(Sin duda, en esto no es posible alcanzar una certidumbre absoluta, y el investigador no debe excluir ni siquiera las posibilidades más remotas. Por ejemplo, cabe concebir que la carta estuviese dirigida a una mujer de Karlsbad cuyo nombre está incluido en las listas de visitantes o los registros policiales, pero es completamente desconocido para los investigadores de Beethoven; o quizás esa mujer satisface todas las condiciones de tiempo y lugar, sin que nosotros lo sepamos. Y es posible también que la carta se originase en un encuentro en Praga o Viena con una mujer que informó a Beethoven que se dirigía a Karlsbad y después no realizó su propia intención. A pesar de estas advertencias, la indagación acerca de la identidad de la Amada Inmortal debe basarse en la interpretación más razonable de la prueba existente.)

Si ahora dirigimos nuestra atención hacia los requerimientos secundarios, cabe señalar que la amada debió ser muy probablemente una mujer a quien Beethoven había conocido o con la cual se había relacionado muy estrechamente unos cinco años antes de 1816, cuando Fanny Giannatasio registró en su diario que Beethoven continuaba enamorado de una mujer a quien había conocido cinco años antes. Desde que se determinó que 1812 es la fecha de la carta dirigida a la Amada Inmortal, ha sido una abrumadora probabilidad que la Amada Inmortal y la mujer aludida por Fanny Giannatasio fueran una y la misma persona. La anotación en el diario de Fanny debe interpretarse relacionándola con las líneas finales de la carta de Beethoven a Ferdinand Ries, el 8 de mayo del mismo año de 1816: «Lamentablemente no tengo esposa. Conocí sólo a una mujer, a quien sin duda jamás poseeré».^[19] (A su vez, tanto

la anotación en el diario de Fanny como la carta a Ries sugieren una permanente asociación —que se mantiene en 1816— con la Amada Inmortal.) «Sólo una». El propio Beethoven subraya las palabras. Quienes han continuado defendiendo la candidatura de una mujer o de otra para el papel de la Amada Inmortal se han visto obligados por una referencia de Fanny a «los cinco años» a suponer dos amadas. Pues incluso si consideramos la referencia a los «cinco años» como una aproximación, todas las candidatas ya consideradas se ven eliminadas por esta prueba crucial, con excepción de Teresa Malfatti (1809-1810), Bettina Brentano (1810), Antonie Adamberger (1810), Amalie Sebald (1811), Elise von der Recke (1811) y Rahel Levin (1811). Pero estas mujeres no reúnen ninguna de las condiciones primarias.

Otros criterios posibles se originan en veladas referencias de Beethoven a mujeres posiblemente amadas cuyos nombres aparecen designados con distintas iniciales. Son la «A» de la referencia incluida en el Tagebuch de mes de 1812; la «T» en dos referencias del Tagebuch de 1816 y la «M» en una nota escrita realmente entre 1807 y 1810 pero que según creyeron durante mucho tiempo los investigadores de Beethoven había sido escrita durante la década siguiente. La Amada Inmortal no necesita haber respondido a las iniciales «A» o «T»; la opacidad de las anotaciones del diario de Beethoven en todo caso excluye cualquier tipo de certidumbre a este respecto. La mujer que responda a una de estas iniciales o a ambas no por eso es necesariamente la Amada Inmortal, salvo que satisfaga las condiciones necesarias de tiempo y lugar. Sin embargo, si una mujer que satisface todas estas condiciones o la mayoría también respondiese a una de estas iniciales o a ambas, el hecho al parecer acentuaría la probabilidad de que fuese la persona buscada.

Otra posible precondition para la identificación de la Amada Inmortal es que ella sea una persona que, según el propio Beethoven creía, en poco tiempo más volvería a reunirse con el músico. La expectativa de un encuentro inminente nace de la observación de Beethoven: «Seguramente volveremos a vernos pronto». No es importante el lugar previsto para esa reunión. Lo que importa es la probabilidad de que la Amada Inmortal fuese una mujer con quien Beethoven preveía volver a verse «poco después» de la carta del 6-7 de julio.

Por lo tanto, estas son las condiciones de la identificación de la Amada Inmortal. Pero un siglo de investigación ha excluido a todas las mujeres —Giulietta Guicciardi, Teresa Brunsvik, Magdalena Willmann, Amalie Sebald, Bettina Brentano von Arnim— que otrora fueron consideradas seriamente. También fueron desechadas las posibilidades más remotas: Marie Bigot, la condesa Marie Erdödy, Rahel Levin, Marie Pachler-Koschak, Antonie Adamberger. Otras son destinatarias muy poco plausibles de la carta de Beethoven. La propuesta de Josephine Deym —formulada por La Mara, apoyada por Siegmund Kaznelson, y replanteada recientemente por Harry Goldschmidt y otros— tuvo su momento de auge, pero en 1957 la revelación de la correspondencia de 1804-07 indicó el final temprano (no frío) de un romance que no llegó a consumarse; y aunque no existe la certeza de que la relación no se

reanimase momentáneamente media década después, tampoco hay pruebas confirmatorias de que ello sucediese realmente. Asimismo, no se han aportado datos significativos en favor de Teresa Malfatti o de Dorothea von Ertmann, y sus nombres han sido propuestos con muchas dudas incluso por sus partidarios. Ninguno de los nombres mencionados satisface las condiciones necesarias de la cronología y la topografía. Pero hay una mujer que satisface, no unas pocas, sino la totalidad de las condiciones primarias y secundarias. En su caso es innecesario sugerir posibilidades hipotéticas, apuntar que «ella pudo» haber mantenido un contacto estrecho con Beethoven en Viena durante la primera mitad de 1812 o «pudo» haber estado en Praga entre el 2 y el 4 de julio, o «pudo» haber visitado Karlsbad. En este caso no necesitamos conceptos especulativos; la evidencia habla por sí misma. Aunque esta mujer es muy conocida en la literatura acerca de Beethoven, de un modo casi inexplicable nunca se la propuso antes como posible destinataria de la carta de Beethoven a la Amada Inmortal.^[20] Su nombre es Antonie Brentano, de soltera Antonie von Birkenstock (1780-1869), la mujer a quien Beethoven más tarde dedicó sus Treinta y tres Variaciones sobre un Vals de Diabelli, *opus 120*. El peso de la prueba en su favor es tan considerable que no es presuntuoso afirmar que ahora hemos logrado resolver el enigma de la Amada Inmortal de Beethoven.^[21]

Comparemos la persona de Antonie Brentano con cada uno de los prerequisites:

«Rubro: La Amada Inmortal estuvo íntimamente relacionada con Beethoven probablemente en Viena, durante el período que precedió a la carta. Antonie Brentano residió constantemente en Viena desde el otoño de 1809 hasta el otoño de 1812. Conoció a Beethoven durante la visita de su cuñada Bettina Brentano al compositor, en mayo de 1810; es sabido que durante los dos años siguientes se estableció una estrecha amistad entre ella y Beethoven. Otto Jahn, que la entrevistó en 1867, habló de la «tierna amistad» de ambos, y Schindler transcribió la afirmación de Beethoven en el sentido de que ella (y su marido Franz) eran «sus mejores amigos en el mundo».^[22] Beethoven visitaba con frecuencia la mansión de los Birkenstock, donde vivían los Brentano; a su vez, ella y su familia visitaban al músico en su alojamiento. Beethoven consolaba a *Frau* Brentano con improvisaciones al piano cuando ella estaba enferma y guardaba cama; fue el intermediario de la dama cuando hubo que ofrecer al archiduque Rodolfo, protector del músico, algunos manuscritos raros que ella poseía; y ella le mostró «o le leyó» cartas personales de Bettina. Es cierto que mantuvieron contacto personal en Viena por lo menos hasta el 26 de junio de 1812, cuando Beethoven redactó en su ágil Trío para piano en si bemol, WoO 39, una dedicatoria y un mensaje afectuosos a Maximiliane, la hija de diez años de Antonie, y los fechó de puño y letra. La confirmación complementaria de que Antonie estaba en Viena por esta época aparece en una anotación del registro policial de Karlsbad, que observa que el pasaporte de la dama fue emitido en Viena el 26 de junio de 1812.^[23] Por consiguiente, sabemos que Antonie estaba en Viena durante la última parte de junio, y no sólo en la proximidad de Beethoven sino en estrecho contacto con el

músico.

Rubro: La Amada Inmortal estaba en Praga entre el 1.º y el 4 de julio de 1812: una lista de personas prominentes llegadas a Praga el 3 de julio de 1812, y publicada en el suplemento periodístico de Praga citado más arriba contiene la siguiente anotación:

DEN 3 TEN [JULIO]

... H. Brentano, Kaufmann, von Wien (woh. im rothen Haus).

(»Herr Brentano, comerciante, de Viena. Se aloja en la Posada de la Casa Roja«.)^[24]

Franz Brentano, que viajó de Viena a Karlsbad con su esposa Antonie y uno de sus hijos, se detuvo en Praga el 3 de julio de 1812 y permaneció allí una o dos noches. En relación con este punto y por primera vez en las voluminosas investigaciones acerca de la Amada Inmortal de Beethoven, puede demostrarse que una de las mujeres contempladas estuvo indudablemente en Praga exactamente al mismo tiempo que Beethoven. No hay pruebas de que Beethoven y Antonie se vieses en Praga, pero varios factores conservan la presunción de que así fue. En primer lugar, como sabemos que mantuvieron contacto el 26 de junio en Viena, es razonable suponer que comentaron los respectivos planes de vacaciones estivales y quizá concertaron encontrarse en Praga. En segundo lugar, y esto es decisivo, es indudable que comentaron un posible encuentro más avanzado el verano, pues hubo una reunión que era posible sólo mediante acuerdo previo. Es improbable que estos íntimos amigos —que habían salido poco antes de Viena y debían pasar juntos sus vacaciones en Karlsbad y Franzensbad— no aprovecharan la oportunidad de reunirse también en Praga.

*Rubro: La Amada Inmortal estuvo en Karlsbad durante la semana del 6 de Julio de 1812. La lista de personas que abandonaron la ciudad el 4 de julio, publicada en el periódico ya citado, señala que Beethoven salió de Praga antes del mediodía de esa fecha. No se indica la fecha de partida de los Brentano; sin embargo, gracias a Max Unger (que cita una guía de 1813) sabemos que la diligencia salía diariamente para Karlsbad a las 11 de la mañana. Por lo tanto, los Brentano debieron salir de Praga el 4 o el 5 de julio, porque se anotaron en Karlsbad el 5 de julio de 1812.

La presencia de Antonie Brentano en Karlsbad es conocida desde hace mucho tiempo en la literatura acerca de Beethoven. Thomas-San-Galli fue el primero en examinar las listas de visitantes y los registros policiales de Karlsbad; pero omitió mencionar la inscripción de los Brentano. En cambio, Unger señaló explícitamente la llegada de Antonie Brentano el 5 de julio. La anotación pertinente en la lista de visitantes dice:

NÚMERO - NOMBRE, PROFESIÓN Y ALOJAMIENTO - DÍA DE
LLEGADA
CRONOLÓGICO DE LOS VISITANTES
380 Herr Franz Brentano, banquero de 5 de julio
Francfort con la esposa y un hijo...

Al día siguiente, los Brentano —Franz, Antonie y la hija menor Fanny, que poco antes había cumplido seis años— fueron anotados en el registro policial de Karlsbad (con el número 609). La anotación indica que su domicilio era Viena, y la dirección en Karlsbad «Aug' Gottes» 311.

La Amada Inmortal era una mujer que, como Beethoven sabía con certeza, debía estar en Karlsbad, o próxima a llegar, durante la semana del 6 de julio. Antonie Brentano es la única mujer que satisface esta condición esencial. Sabemos que Beethoven conocía la presencia de Antonie en Karlsbad, porque más avanzado el mes se reunió allí con los Brentano. Respecto de las restantes mujeres vinculadas con Beethoven, y que por esa época estaban también en las listas de visitantes de Karlsbad, no puede demostrarse que Beethoven supiera de la presencia de cualquiera de ellas en la localidad. Lo que también es importante, las fechas de llegada —el 7 de junio *Frau* von der Recke, y el 25 de junio la baronesa Ertmann y la princesa Liechtenstein— determinan que fuera muy improbable que pudieran haber mantenido contacto personal con Beethoven poco antes de la carta a la Amada Inmortal. Sólo Antonie Brentano llegó a Karlsbad en fecha que reproduce los propios movimientos de Beethoven de Viena a Praga y después al lugar de veraneo en Bohemia.

Antonie Brentano satisface también la totalidad de las condiciones secundarias.

*Rubro: La Amada Inmortal y Beethoven pronto volverían a reunirse. Beethoven salió de Teplitz alrededor del 25 de julio, para dirigirse a Karlsbad.^[25] Podemos suponer con bastante certeza que el propósito principal de su viaje fue reunirse con Antonie y la familia de ésta, y es seguro que dicha reunión en efecto se realizó, pues de acuerdo con el registro policial hacia el 31 de julio, Beethoven estaba alojado en la misma casa 311 «Aug' Gottes» auf der Wiese, donde Antonie y su familia vivían desde el 5 de julio. Todos permanecieron allí hasta el 7 o el 8 de agosto y en esta fecha la familia Brentano y su ilustre acompañante pasaron de Karlsbad a Franzensbad (Franzensbrunn), donde de nuevo ocuparon habitaciones contiguas en el «Zwei goldenen Löwen». Ignoro cuánto tiempo la familia Brentano permaneció en Franzensbad; Beethoven salió de la localidad a principios de la segunda semana de setiembre y presumiblemente también se separó de los Brentano. Llegó solo a Karlsbad nuevamente el 8 de setiembre (lo confirma el diario de Goethe) y poco después (hacia el 16 de setiembre) regresó a Teplitz, donde (como veremos) los cuidados fraternales de Amalie Sebald contribuyeron a serenarlo de las secuelas de su turbulenta relación con la Amada Inmortal.

*Rubro: La Amada Inmortal fue probablemente una mujer a quien Beethoven

había conocido o con quien mantuvo estrechas relaciones aproximadamente durante los cinco años anteriores a 1816. Beethoven y Antonie Brentano se conocieron en mayo de 1810. Se relacionaron íntimamente poco después. Los Brentano fueron los amigos más íntimos de Beethoven en Viena desde ese momento hasta su partida para Francfort, durante el otoño de 1812.

*Rubro: La primera inicial del nombre de la Amada Inmortal puede haber sido la «A». Esta inicial puede aplicarse a cinco mujeres: Amalie Sebald, Bettina von Arnim, Antonie Adamberger, Ana María Erdödy y Antonie Brentano. Ni Amalie y Bettina son posibilidades, porque residían en Alemania más que en Austria; y Antonie Adamberger y Ana María Erdödy no estuvieron en los lugares de veraneo de Bohemia en julio de 1812.

Por consiguiente, Antonie Brentano es la única mujer conocida por Beethoven cuya inicial es «A» y que también podría ser la Amada Inmortal.

*Rubro: La inicial del nombre de la Amada Inmortal puede haber sido «T». Las dos notas siguientes —escritas en 1816— pertenecen al Tagebuch de Beethoven:

Acerca de T., sólo resta confiar en Dios; nunca acercarse al lugar en que la debilidad puede conducirnos al mal; dejemos todo esto a cargo de Él, sólo de Él, el Dios omnisciente.

Pero con T. [ser] tan bueno como parezca posible; jamás debemos olvidar su devoción —aunque lamentablemente de todo ello nunca pueden resultar consecuencias ventajosas para ti.

Las únicas mujeres conocidas por Beethoven durante este período cuyos nombres comienzan con «T» son Teresa Malfatti, «Toni» Adamberger y Teresa Brunsvik —ninguna de ellas puede ser considerada seriamente— y «Toni» Brentano. Pues así llamaban a Antonie todos sus amigos íntimos y sus parientes e incluso Beethoven, que el 10 de febrero de 1811 escribió a Bettina Brentano: «Veo por su carta a Toni que aún me recuerda», y el 15 de febrero de 1817 escribió a Franz Brentano: «Mis mejores saludos a mi bienamada amiga Toni». Puede objetarse que Beethoven no denominaría a Antonie simultáneamente con las letras «A» y «T». De hecho, usó alternadamente tanto el nombre completo como el sobrenombre, exactamente como muchos de sus amigos; y ella misma usaba ambas formas cuando firmaba sus cartas, incluso aunque las dirigiese a la misma persona.

La existencia de las alusiones del Tagebuch a la Amada Inmortal en 1816 no debe sorprendernos. La consideración y el afecto (y si acierto en mis conclusiones también su amor) de Beethoven por Antonie precisamente en esta época son evidentes en algunos pasajes de cuatro cartas que él escribió y que han llegado hasta nosotros; tres de ellas están fechadas a principios de noviembre de 1815, el 6 de febrero de 1816 y el 29 de setiembre de 1816.^[26] Además, nueve cartas de 1817-18 (incluso una con un ejemplar de un Lied) a Antonie o a su marido (o a ambos) mencionadas en el

Tagebuch no fueron halladas. Como ejemplo de la profundidad de los sentimientos de Beethoven por Antonie en 1816, veamos este pasaje de la carta que escribió el 6 de febrero de 1816:

MI MUY RESPETADA AMIGA:

Aprovecho la oportunidad que me ofrece Herr Neate... para recordar mi existencia tanto a usted como a su amable esposo Franz. Al mismo tiempo, le envío un grabado en cobre que reproduce mi rostro. Varias personas afirman que en este trabajo pueden distinguir muy claramente mi alma; pero acerca de eso yo no opino... Deseo que usted y Franz gocen de las más profundas alegrías en la tierra, de los sentimientos que reconfortan nuestras almas. Con el pensamiento beso y abrazo a sus queridos niños, y desearía que ellos lo sepan. Pero a usted le envío mis mejores saludos y me limito a agregar que con alegría recuerdo las horas que pasé con ambos, horas que para mí son inolvidables.

*Con afecto real y sincero,
su admirador y amigo
LUDWIG VAN BEETHOVEN*

Creo que Thayer conocía la existencia de una relación amorosa entre Beethoven y Antonie Brentano, aunque —porque estaba confundido acerca de la fecha de la famosa carta y creía que su destinataria era Teresa Brunsvik— no estableció la relación entre este asunto y la Amada Inmortal. Lo deduzco del siguiente pasaje:

Ahora bien, una de las pasiones pasajeras pero intensas de Beethoven por una mujer casada, que según se sabe sobrevino en este período de su vida, puede situarse cronológicamente gracias a estos pasajes del llamado «Tagebuch» de los años 1816 y 1817... Como se conoce el apellido de esa dama, cuyo marido era hombre de encumbrada posición y gran distinción, aunque no era de cuna noble, es seguro que la T. de las citas reproducidas más arriba no es Teresa Malfatti...^[27]

Las palabras de Thayer describen exactamente a Antonie Brentano, si suponemos que el enunciado que he puesto en bastardilla implica que la dama era noble, pero no era ése el caso del marido. Antonie nació en el seno de una familia noble; Franz era un comerciante y banquero destacado, pero no era noble. No existe otra mujer conocida cuya inicial sea «T» y que pueda ser la mujer mencionada por Thayer. El propio Thayer excluye específicamente a Teresa Malfatti. Además, Teresa Malfatti contrajo matrimonio con un noble. Teresa Brunsvik nunca se casó. «Toni»

Adamberger no estaba casada en 1816, y cuando contrajo matrimonio lo hizo con un aristócrata. Por lo tanto, parece probable que «Toni» Brentano fuese la mujer a cuya familia Thayer intentó proteger de una publicidad perjudicial. Viene a confirmar mi creencia el hecho de que Thayer alude a la posibilidad de que esta «T» esté relacionada con la «M» de la siguiente nota manuscrita, publicada inicialmente por Schindler:

El amor— ¡sí, sólo el amor puede deparamos felicidad en la vida! Oh, Dios mío, permíteme hallar a alguien a quien pueda amar.

Baden, 27 de julio, cuando M, pasó frente a mí y, según creo, me miró.^[28]

Thayer no afirma que «T» y «M» sean la misma persona, y se limita a señalar que las dos letras «pueden indicar la misma persona»; y continúa: «Durante un momento la visión de «M» abrió una herida mal cerrada». El pasaje de Thayer, hasta aquí misterioso, es absolutamente claro si suponemos que «T» es Toni y «M» su hija Maximiliane, que al ser vista en 1817 (creyó Thayer) por Beethoven revivió en el compositor la imagen de la madre.

Otro fragmento de evidencia circunstancial: en diciembre de 1811 Beethoven compuso una canción, «An die Geliebte», [A la amada], WoO 140, sobre un poema de J. L. Stoll:

*Las lágrimas de tus ojos silenciosos,
con su esplendor cuajado de amor,
oh, si pudiese enjugarlas en tu mejilla
antes que se las beba la tierra.*

En el extremo superior derecho de la primera parte del autógrafo,^[29] escritas con una caligrafía antes no identificada, aparecer las palabras:

*Den 2tn März, 1812 mir vom Author erbethen
(»Un pedido que me hizo el autor el 2 de marzo de 1812«)*

La comparación con gran número de cartas manuscritas de Antonie Brentano demuestra que esa nota fue redactada por ella. Por lo tanto, debió recibir de Beethoven esta canción de amor poco después de terminada [La canción —con un acompañamiento de tresillos arpegiados— fue publicada como un «Lied... con acompañamiento de piano o guitarra»; es la única designación de este tipo en la producción de Lieder de Beethoven. Como Antonie era una guitarrista experta, puede interpretarse este hecho como una prueba más de que la canción fue compuesta para ella. Una segunda versión de la canción —con un acompañamiento más pianístico—

fue compuesta en diciembre de 1812.]. El hecho me parece un firme indicio en el sentido de que meses antes de la carta del 6-7 de julio Antonie Brentano ya era la amada de Beethoven.

El último de los indicios que he descubierto y que señala a Antonie Brentano como la «unsterbliche Geliebte» de Beethoven es otro elemento extraño. Entre los efectos personales de Beethoven fueron encontrados dos retratos en miniatura, de marfil, los cuales en 1827 pasaron a poder de la familia Breuning. Gerhard von Breuning consiguió identificar uno de ellos como un retrato de Giulietta Guicciardi. La otra miniatura no pudo ser identificada por Breuning, pero después fue reconocida (probablemente por A. C. Kalischer) como un retrato de la condesa Erdödy y así se lo reprodujo muchas veces. Pero Stephan Ley descubrió en 1933, gracias a una comparación detallada de la miniatura con un retrato autenticado de la condesa, aportado por la bisnieta residente en Viena, que esta identificación era errónea. Dos décadas después Ley abordó nuevamente el tema y repitió su anterior y fascinante conjetura:

Comparando este retrato con la miniatura, el resultado es que las dos imágenes no pueden corresponder a la misma persona; por consiguiente, la miniatura es el retrato de una desconocida... y surge la posibilidad o incluso la probabilidad de que tengamos aquí el retrato de la «unsterbliche Geliebte».

La comparación de la miniatura de Breuning —que ahora pertenece a la colección H. C. Bodmer de la Beethovenhaus en Bonn— con dos retratos autenticados de Antonie Brentano (véase la página 200), determina algo más que la firme probabilidad de que los tres sean retratos de la misma mujer. Todos los detalles de la estructura facial, la expresión, el color y la forma llevan a esta conclusión. La miniatura autenticada (Figura 1) data de circa 1798; el retrato al óleo por Joseph Carl Stieler (Figura 2) según se sabe fue pintado en 1808; la miniatura que era propiedad de Beethoven (Figura 3) parece datar de un período un tanto ulterior, probablemente circa 1812. El retrato al óleo está un tanto idealizado, de acuerdo con el estilo romántico contemporáneo. Pero las miniaturas fueron ejecutadas con un estilo realista; la semejanza entre ellas es por lo tanto muy notable, a pesar de la diferencia de edad y los distintos ángulos en que se mantiene la cabeza. El rostro de *Frau* Brentano se llenó con el correr del tiempo y su mentón es un poco más prominente. Pero se trata de cambios secundarios comparados con los factores de semejanza: el color y la forma almendrada de los ojos, los rizos y el color de los cabellos, el contorno de las cejas, la forma y la longitud de la nariz, la larga línea del cuello, la curva particular de los labios, el perfil facial y la estructura ósea, la altura de la frente. Todos los detalles indican que Antonie Brentano fue la única modelo de los tres retratos. (Otro retrato de Stieler —*Frau* Brentano con sus dos hijos, circa 1815—, es

notablemente parecido a la segunda miniatura de marfil.)

Admitimos que el hecho de que Beethoven poseyese un retrato en miniatura de una de sus protectoras y amigas más íntimas en sí mismo no es prueba de que ella fuese la destinataria de la carta dirigida a la Amada Inmortal. Pero ya no estamos buscando «pruebas». En cambio, sabemos que el regalo de una miniatura como ésta a un miembro del sexo opuesto en tiempos de Beethoven a menudo tenía la intención (y de ese modo se lo consideraba) de ser algo más que una expresión de estima.

Tales son, por lo tanto, los hilos de una sólida estructura de pruebas circunstanciales, que, consideradas como un todo, nos llevan a afumar que es casi seguro que Antonie Brentano fuese la mujer a quien Ludwig van Beethoven escribió su apasionada carta del 6-7 de julio de 1812.

ANTONIE BRENTANO Y BEETHOVEN

Antonie Brentano nació el 28 de mayo de 1780 en Viena, y era hija única del conocido estadista, erudito y conocedor de arte austríaco Johann Melchior Edler von Birkenstock y su esposa, Carolina Josefa von Hay. Después de la muerte de su madre, en 1788, la pequeña Antonie fue enviada al convento de la orden ursulina en Pressburg, donde se la sometió a una educación rigurosa durante siete años. Regresó a Viena en 1795 y en esa ciudad hizo durante varios años una vida igualmente enclaustrada, en la mansión de su padre, hasta su matrimonio, celebrado el 23 de julio de 1798 con un amable comerciante de Francfort, quince años mayor que ella: Franz Brentano. Brentano había visitado Viena a fines de 1796, y preguntado a Birkenstock si Antonie estaba disponible; en agosto de 1797, ocho meses después de su regreso a Francfort comenzó su galanteo por correspondencia, y utilizando los servicios de dos intermediarios que residían en Viena, su media hermana Sofía y su madrastra Friederike von Rottenhoff. Birkenstock dio a entender a Brentano que, si bien aprobaba la unión, la decisión definitiva incumbía a Antonie; pero años más tarde Antonie recordaba que el matrimonio había sido concertado sin consultarla, y que ella había «cedido obedientemente» a los deseos de su padre.^[30] Abandonó su amada Viena para dirigirse a Francfort inmediatamente después de la boda. En sus reminiscencias, Antonie dijo que sabía, «de fuentes bastante seguras», que el día de la boda su «verdadero amor» había permanecido de pie detrás de un pilar de la iglesia de San Esteban, derramando «amargas lágrimas» de duelo. Aún recordaba cómo se la había obligado a seguir a su nuevo marido hasta una ciudad extranjera, y ciertamente nunca olvidó que Franz «entonces le parecía tan distante que sólo después de varios meses se acostumbró a utilizar el «Du» (tú) con él».

Antonie sintió que su nuevo hogar era «totalmente extraño» y derramó «cálidas e interminables lágrimas» en la soledad, aunque nunca permitió que el marido conociese sus sentimientos. El nacimiento del primer hijo, en 1799, determinó que

momentáneamente olvidase «todos sus pesares», pero el niño murió súbitamente a principios de 1800. Hacia 1806 tenía cuatro hijos más y todos sobrevivieron.

Durante los primeros años lograba mostrar a los visitantes una expresión controlada. Un turista inglés la describió en 1801 con estas sencillas palabras: «Mad. Brentano, una bella vienesa», que amablemente extrajo tiempo de sus obligaciones de familia para iniciarlo en la poesía alemana. Achim von Arnim pudo escribir en 1805 que «como siempre, Toni Brentano es la anfitriona bien educada».^[31] Pero la fría superficie se resquebrajaba fácilmente ante la más mínima provocación. Un medio hermano de Franz, el poeta romántico Clemens Brentano, escribió en julio de 1802 que «Toni es como un vaso de agua que ha permanecido inmóvil mucho tiempo». También otros advirtieron que no todo estaba bien. Sofía, la esposa de Clemens, escribió desde Heidelberg, donde Antonie estaba de visita en 1805 que «el aspecto de Toni», me sorprende profundamente». Bettina expresó su preocupación en una carta de junio de 1807 a su cuñado, el famoso jurista Karl von Savigny, y el texto suscita en el lector la impresión de que Antonie pasaba por un período de retraimiento y despersonalización: «Toni mantiene conmigo una original correspondencia: se aplica colorete y se pinta como en un escenario, como si intentase personificar una antigua ruina de frente al Rin, una ruina hacia la cual avanza una serie de escenas románticas, mientras ella permanece totalmente hundida en la soledad y la abstracción».

El malestar de Antonie pronto adoptó la forma de síntomas físicos. En 1806 escribió a Clemens: «Tengo muchas jaquecas, y mi maldita irritabilidad no me abandona». Una carta sin fecha a Savigny alude a un estado nervioso que le impide viajar. A mediados de 1808 escribió a Savigny y a la esposa de éste, Gunda: «El dolor en el pecho se acentuó tanto que casi me impedía respirar: No toleraba ninguna posición en la cama, hasta que este terrible ataque se resolvía en un llanto convulsivo... Debo prever el empeoramiento de mi condición más que la mejoría de mi salud». Continuaba diciendo, con acento ominoso: «Un silencio mortal (Todesstille) reina en mi alma».

La infelicidad de Antonie se centraba en su incapacidad para aceptar la vida fuera de su ciudad natal. Ansiaba volver a Viena: «A través de todas las dificultades —de las que nunca pude liberarme— la eterna esperanza de mis viajes a Viena, que realizaba regularmente cada dos años, me permitía resistir». Dijo a Reiffenstein que su padre la había obligado a prometer que lo visitaría cada dos años y que para ella «esos viajes eran un rayo de esperanza en una vida difícil, pues en efecto había sufrido mucho durante los primeros años en su nuevo hogar». Con el ansia de Antonie por retornar a su «gloriosa y amada ciudad natal» estaba estrechamente relacionada su repugnancia por Francfort. Uno tiene la impresión de que los únicos momentos de felicidad de Antonie en Alemania correspondían a los períodos en que tomaba vacaciones o visitaba la propiedad de la familia, «Winkel», sobre el Rin, a mucha distancia de la casa de los Brentano en la Sandgasse. En una carta escrita en Francfort a fines de 1808 y dirigida a Joseph Merkel, profesor de su hija, Antonie

describió sus sentimientos: «Aquí uno se ve apremiado constantemente y no hay placer. Allí [en Winkel) hay goce sin tensiones. Allí vive la luz del sol; aquí seguimos el rastro de los fuegos fatuos. Allí está la verdad, aquí el engaño. Allí la frugalidad con poco, aquí el despilfarro. Allí el presente; aquí el pasado. Allí el descanso; aquí la inquietud». Como retrocediendo frente a las implicaciones de este contraste, concluía así: «Pero éstas no son mis palabras, porque significan separarme del mejor de los hombres y aquí se concierta una hermosa reunión». De todos modos, en otra carta a Merkel, Antonie resumió el desaliento que Francfort inevitablemente producía en ella: «Las sombras de la Sandgasse», escribió, «son el oscuro trasfondo del cuadro de mi vida». En junio de 1809 Antonie supo que su padre agonizaba. Escribió el 16 de junio: «Cuando las hojas caigan en otoño, ya no tendré padre, y antes de que él se hunda en el reposo eterno habrá de descansar en mis brazos y yo estaré cerca de su corazón». Antonie fue a Viena con sus hijos poco antes de la muerte de su padre (falleció el 30 de octubre) y la familia residió en la imponente casa de los Birkenstock —el número 98 de la Erdbeergasse en la Landstrasse.^[32] Franz llegó poco después, y abrió una sucursal de su firma en Viena, dejando la oficina central de Francfort a cargo de su medio hermano Georg.

En mayo de 1810, Bettina Brentano (que estaba de visita en casa de los Birkenstock) acompañada por Antonie fue a ver a Beethoven a su alojamiento en casa de los Pasqualati, adonde él había regresado el 24 de abril, después de una ausencia de dos años. Así comenzó la amistad entre Beethoven y la familia Brentano. Bettina, que encantaba a Beethoven, partió de Viena pocas semanas después, pero la amistad de Beethoven muy pronto se extendió a Antonie, el marido y los niños. La tradición de la familia afirmaba que «Beethoven venía a menudo por la casa Birkenstock-Brentano, asistía a los conciertos de cuartetos que ofrecían allí los mejores músicos de Viena y a menudo complacía a sus amigos con su maravillosa ejecución del pianoforte. Los niños Brentano a veces llevaban frutas y flores al alojamiento de Beethoven; a su vez, él les regalaba bombones, y les demostraba gran amistad».^[33]

¿Cómo era entonces la relación de Antonie con su marido? Franz, el paterfamilias burgués, al parecer hacía todo lo posible para conseguir que su aristocrática y joven esposa se sintiese feliz. En la correspondencia de la familia hay muchas alusiones a los viajes y las vacaciones durante la primera década del matrimonio. El asentimiento de Franz al pedido de Antonie en el sentido de que abandonasen el hogar paterno y la sede principal de la empresa para residir en Viena durante un período prolongado, ciertamente demuestra que él estaba dispuesto a hacer todo lo posible para complacerla. Por su parte, Antonie consideraba un buen hombre a su marido lo llamaba «mi buen Franz», e incluso, como hemos visto, «el mejor de todos los hombres» —y es evidente que lo respetaba por su carácter y su posición, y que apreciaba profundamente el amor que él le demostraba. Pero en sus reminiscencias Antonie revela el carácter unilateral de la relación: «No deseaba que mi marido

supiese qué difíciles eran las cosas para mí, porque siempre se mostraba tan afectuoso y cordial conmigo». Es inevitable observar que ella no dice «porque yo lo amaba»; y por otra parte no he descubierto ni una expresión franca de su amor por Franz en la correspondencia o las reminiscencias de Antonie. Abundan las pruebas de preocupación y afecto, pero no de amor. Y hay repetidas alusiones a la consagración total de Franz a su actividad comercial, lo cual es quizás una forma disimulada de quejarse porque se la descuidaba. «Incluso después de la comida concurre a la oficina» escribió a Sofía Brentano. «Dios mío, ¿qué saldrá de todo eso?»^[34]

Después de la muerte de su padre, Antonie obligó a su marido y su familia a permanecer tres años en Viena. Es evidente que prolongó la estada más allá de todo límite con el fin de postergar el regreso a Francfort, y como justificación usó la necesidad de liquidar la enorme colección paterna de objetos de arte, manuscritos y antigüedades, un proceso que ella supervisó personalmente. Sus conflictos íntimos durante este período originaron la tendencia a refugiarse en la enfermedad. Antonie dijo a Otto Jahn que, después de la muerte de su padre, ella «a menudo estaba enferma varias semanas seguidas». (Varias veces fue a Karlsbad para curarse, pero no lo logró.) También utilizó esta situación para prolongar su residencia en Viena, una ciudad donde, a pesar de su dolencia, podía hallar una felicidad que no encontraba en Francfort: «Gracias a una dulce necesidad permanezco en mi ciudad natal más que en la ciudad donde nacieron mis hijos, y me complace el contentamiento y el bienestar reales que las circunstancias me ofrecen, al margen de cualquier compulsión». Los sentimientos agridulces suscitados por su estada en Viena aparecen descritos en una carta del 5 de junio de 1811:

He vivido casi dos años en la ciudad de mi padre, y en la casa de mi padre, de la cual él fue retirado hace un año y medio. ¡Oh, qué padre! He acumulado varias clases de experiencia, y creo que el sentimiento de hogar que me rodea incluso en las horas tristes no lo encontraré en otro sitio. Pero mi salud está completamente destruida, y ello me impide llevar una vida agradable y me familiariza con la mortalidad.

A la luz de este pasaje, no me parece fortuito que la carta de la Amada Inmortal fuese escrita apenas unas semanas después de la subasta final de la colección Bukenstock. A fines de junio de 1812 Antonie afrontó la perspectiva inminente del regreso a Francfort, la posibilidad de verse forzada a abandonar el hogar de su infancia y todo lo que representaba para ella. Presumo que trató de hallar en Beethoven una forma de salvarse de esa perspectiva; para ella Beethoven representaba una existencia superior, un modo de vida que expresaba en la música la esencia espiritual de su ciudad natal. Es posible que al mismo tiempo Antonie Brentano haya intentado afirmar tardíamente el derecho de elegir a su propio amado.

No podemos determinar exactamente cuándo comenzó la relación amorosa.

Después de la partida de Bettina —a principios de junio— Beethoven no ocupó su acostumbrada residencia de verano y en cambio permaneció en Viena y realizó visitas ocasionales a Baden. Estaba atareado con los preparativos del estreno, el 15 de junio, de la Música incidental para el Egmont, de Goethe, y también supervisaba muchos trabajos de reproducción de su música y corrección de pruebas, pues en ese momento un elevado número de composiciones suyas estaba en prensa. En octubre terminó el Cuarteto para cuerdas *opus 95* (cuya publicación se postergó hasta 1816) pero el ritmo de sus composiciones serias había disminuido considerablemente, y ese estado de cosas continuaría hasta 1811, que presencié la terminación de una sola obra importante, el Trío Archiduque, *opus 97*, compuesto rápidamente entre el 3 y el 26 de marzo (aunque esbozado en 1810). De todos modos, el ánimo de Beethoven era optimista; al parecer, lo satisfacía afrontar problemas musicales importantes en menor número de composiciones. Sus pensamientos se orientaron otra vez hacia la ópera; escribió a París pidiendo «libretos, melodramas exitosos, comedias, etc»... y contempló seriamente la posibilidad de crear una ópera con *Les Ruines de Babylon*. Por esta época proyectó un viaje a Italia; como de costumbre la idea quedó en nada; en cambio, por recomendación del doctor Malfatti, fue a Teplitz y llegó acompañado por su buen amigo y ayudante, Franz Oliva, los primeros días de agosto de 1811. Allí trabajó en una revisión de *Cristo en el Monte de los Olivos*, que debía ser publicada por Breitkopf & Härtel, y rápidamente compuso la música incidental de *Las Ruinas de Atenas*, *opus 13*, y el *Rey Esteban*, *opus 117*, que debían ejecutarse el día del onomástico del emperador, es decir el 4 de octubre. Al principio Beethoven estuvo recluido en Teplitz, pero gracias a Oliva tuvo la fraternal camaradería de un grupo de intelectuales, poetas y músicos, entre ellos Varnhagen, Rahel Levin, Christoph August Tiedge, Elise von der Recke y Amalie Sebald. Después se lamentó ante Tiedge porque no los había conocido antes en Teplitz. Las despreocupadas vacaciones pronto concluyeron y el 18 de setiembre Beethoven salió del lugar, y se dirigió, pasando por Praga, a la propiedad de los Lichnowsky, cerca de Troppau, en la Alta Silesia, donde al fin se ejecutó con éxito la *Misa* en do y Beethoven y su protector quizás experimentaron la satisfacción de haber recreado parcialmente la atmósfera de antaño. Hasta aquí no había signos de un vínculo romántico entre Beethoven y Antonie Brentano. Una carta de Antonie a Clemens, el 26 de enero de 1811, indica que ella ya había comenzado a reverenciar a Beethoven. Clemens le había enviado el texto de una cantata a la cual deseaba poner música. Ella replicó:

Enviaré el original a las manos sagradas de Beethoven, a quien venero profundamente. Avanza como un dios entre los mortales y su altiva actitud hacia el bajo mundo y su mala digestión lo irritan sólo momentáneamente porque la Musa lo abraza y lo aprieta contra su corazón cálido.

Aún no sabemos cuándo esta veneración se transformó en amor. A mi juicio, ello

fue durante el otoño de 1811, cuando Beethoven por primera vez ofreció a Antonie varias composiciones —los «Drei Gesänge», *opus 83*, y la transcripción para piano de *Cristo en el Monte de los Olivos*, *opus 85*— con dedicatorias. Y si, como parece probable, «An die Geliebte» fue compuesta para Antonie, es evidente que la relación de amor ya se había iniciado a fines de 1811.^[35]

Hacia el fin de su vida Antonie recordó a Otto Jahn que una sola persona había podido consolarla durante sus momentos más tristes en Viena. Explicó a Jahn que durante sus prolongados períodos de enfermedad ella solía evitar la compañía y permanecía «en su habitación, inaccesible para todos los visitantes». Había una excepción: Beethoven, con quien se había establecido «una tierna amistad»; el compositor «llegaba regularmente, se sentaba frente a un pianoforte en la antecámara, sin decir palabra, e improvisaba; después que en su idioma él había terminado de «decirle todo y confortarla se marchaba como había venido, sin prestar atención a otra persona». Y en 1819 Antonie escribió a su guía espiritual, el obispo Johann Michael Sailer, y describió a Beethoven en términos que ahora podemos interpretar únicamente como expresiones de amor. Lo caracterizó como «esta persona grande y excelente» que «es un ser humano más grande que el artista», habló de «su corazón tierno, su alma resplandeciente, su oído defectuoso, su total integridad como artista»; de su «cálida voluntad y valerosa confianza» y concluyó: «Está lleno de intenciones puras».

Ahora la carta a la Amada Inmortal adquiere matices nuevos. Estamos ante un documento dirigido a una persona más que a una misteriosa mujer cuyo carácter y cuyas motivaciones no conocemos. Su deseo de aceptar el ofrecimiento de Antonie choca no sólo con su incapacidad profundamente arraigada para aceptar el matrimonio sino también con la perspectiva de traicionar a un amigo. Beethoven se había sentido reconfortado en el hogar de la familia Brentano y había participado sustitutivamente de la vida de familia. Amaba a ambos esposos y no podía separarlos. En el momento crítico en que Antonie declara su amor, la angustia de Beethoven es evidente. Y su respuesta es clara: continuará amando a ambos, como a una sola e inseparable unidad.

No tiene objeto especular acerca de los hechos que sobrevinieron durante la reunión de Beethoven con Franz y Antonie Brentano en Karlsbad y Franzensbad de julio a setiembre de 1812. Es suficiente destacar que de un modo o de otro este trío consiguió superar la crisis y alcanzar una etapa diferente en sus mutuas relaciones. La pasión se había sublimado, convirtiéndose en exaltada amistad. Beethoven se mostró visiblemente animado durante estos meses, como lo demuestran su correspondencia y su productividad. Los hechos de fines de 1812 y 1813 demuestran que el fin de la relación tuvo en Beethoven un efecto traumático retardado.

Aún no se ha determinado la fecha exacta en que los Brentano partieron de Viena, pero fue probablemente en noviembre de 1812. El 6 de octubre Franz escribió a Clemens desde Viena y aludió a su inminente regreso a Francfort: «Toni y yo

ciertamente no estamos bien [*sehr leidend*). Si no hubiese sido por mi viaje inminente, que depende de la recuperación de Toni, te habría invitado a venir, de modo que pudieses estar con nosotros. Pero siento un poderoso impulso de volver a casa, y pienso que mi vida vagabunda e intranquila ha durado demasiado».^[36] Es posible que Beethoven prolongase su propia estada en Linz hasta tener la certeza de la partida de los Brentano. A pesar de ocasionales reavivamientos de su deseo de ver su ciudad natal, a orillas del Rin, Beethoven nunca hizo el viaje que hubiera podido reunirlos con los Brentano, y tampoco, por lo que yo sé, Antonie volvió a ver jamás la ciudad donde había nacido.

A la edad de cuarenta y seis años, Antonie Brentano comenzó a anotar los nombres de sus amigos que habían fallecido. Hacia el fin de su larga vida, en 1869, las amarillentas hojas de papel estaban colmadas de nombres, cada una seguida por la fecha de fallecimiento. La primera anotación dice:

Beethoven, 26 de marzo de 1827. [Después de escribir estas líneas, Martin Stachelin, director del Beethoven Archiv de Bonn, tuvo la bondad de facilitarme el acceso a los siguientes elementos, que antes pertenecían a la colección Louis Koch. El 28 de marzo de 1827 y en artas subsiguientes del 7 de abril y el 10 de mayo (la última erróneamente fechada «10 de abril») cierto Moritz Trenck von Tonder (antes desconocido en la literatura acerca de Beethoven) escribió a Antonie Brentano: «Vacilo en provocar su pesar con las tristes noticias acerca de nuestro amigo Beethoven», dice, pero «sé, respetada señora, cuánto le interesa su destino». Las cartas de Trenck informaban a Antonie Brentano los detalles de los últimos padecimientos de Beethoven, así como una descripción completa del funeral y las ceremonias correspondientes; además, Trenck adjuntó muchos materiales, incluso una copia manuscrita del discurso de Grillparzer, una serie de poemas que exaltaban la figura de Beethoven, noticias necrológicas, recortes de periódicos y anuncios de conciertos que incluían obras del compositor. *Frau* Brentano transcribió y conservó muchos de estos elementos, así como copias de despachos acerca de Beethoven extraídos de diferentes periódicos europeos. Trenck también le envió un informe acerca de los últimos días de Beethoven, escrito por el hermano del compositor, Nikolaus Johann.]

EL SIGNIFICADO DE LA CARTA

Vimos más arriba que parecía existir un elemento de charada amorosa en muchos de los asuntos pasionales de Beethoven. Sin embargo, también puede señalarse una implicación un tanto más triste: en cada una de las pasiones conocidas de Beethoven por una mujer, desde su juventud en Bonn hasta 1811, fue rechazado por la mujer o él mismo se retrajo, presumiendo un desaire. Magdalena Willmann lo había

menospreciado afirmando que «era feo, y estaba medio loco»; Giulietta Guicciardi tomó por amante al superficial Gallenberg; Marie Bigot informó al marido de los «avances» de Beethoven; Julie von Vering había elegido a von Breuning; la condesa Erdödy no era amada por Beethoven, pero hirió sus sentimientos prefiriendo «al criado antes que al amo»; Teresa Malfatti no había respondido a las atenciones del músico; Bettina Brentano coqueteó, y de ese modo suscitó expectativas sin revelar que estaba profundamente enamorada de Achim von Arnim, con quien pensaba casarse. Y una campesina mencionada por Grillparzer prefería a los muchachos campesinos antes que al supremo compositor. Incluso Josephine Deym primero obligó a Beethoven a retirar sus apasionados reclamos, para insistir en la espiritualización del vínculo, y después se volvió hacia el conde Wolkenstein.

Nadie puede ser rechazado de un modo tan consecuente sin contribuir más o menos al proceso, sin ayudar realmente a provocar un resultado deseado inconscientemente. Ya hemos observado las actitudes ambivalentes de Beethoven hacia las mujeres y el matrimonio, un aspecto que sin duda se vinculaba con inhibiciones de toda la vida frente a la perspectiva de ocupar su lugar como jefe de una familia. De todos modos, la serie ininterrumpida de rechazos —es posible que Beethoven haya considerado que varios de ellos eran traiciones— seguramente tuvo un efecto acumulativo devastador en su orgullo, provocando dolorosas dudas e indagaciones íntimas acerca de la calidad de su propia virilidad. La ficción de que era «Hércules en la encrucijada» enmascaraba la realidad de que —como él mismo escribió a Zmeskall— íntimamente se veía como el Hércules de Onfalia, un ser despojado de su poder.

Por lo tanto, el significado milagroso del asunto de la Amada Inmortal fue para Beethoven que Antonie Brentano fue la primera (y por lo que sabemos la única) mujer que lo aceptó totalmente como hombre, la primera que le dijo que era su amado y lo hizo sin ningún género de reservas. «Oh, continúa amándome —nunca juzgues mal el corazón fidelísimo de tu amado», ruega Beethoven en la última línea de la carta a la Amada Inmortal. El amor que ella le profesó determinó que se manifestara su capacidad reprimida de expresar amor a una mujer. Al fin una mujer le concedía amor, y al parecer se proponía arriesgar la condenación de la sociedad para convivir con Beethoven.

Por consiguiente, tenía la oportunidad de convertir en realidad sus deseos conscientes y explícitos de matrimonio y paternidad. Pero la gratitud y el amor a Antonie lucharon contra los esquemas y los hábitos arraigados de una vida. La intensidad de la carta a la Amada Inmortal proviene de la profunda sinceridad con que refleja este conflicto íntimo. No es simplemente una carta de renunciamento, sino un documento en el cual la aceptación y el renunciamento luchan por prevalecer.

Es posible que al principio Beethoven no creyese que este romance tendría un carácter esencialmente distinto del que habían manifestado los anteriores. Al parecer,

la posibilidad de consumación era mínima. Antonie provenía de una familia aristocrática, era una mujer casada con cuatro hijos y Beethoven mantenía estrechas relaciones con el marido. Beethoven la consoló durante los prolongados períodos de enfermedad y/o melancolía y quizá se inclinó a manifestarle lo desesperado de la situación en que ambos se encontraban. Pero si nuestra reconstrucción es válida, el 3 de julio de 1812 en Praga, o poco antes, Antonie bien puede haber declarado que las condiciones de su existencia no representaban un obstáculo insuperable para la unión de ambos, e informado a Beethoven que estaba dispuesta a abandonar a su marido y permanecer en Viena, antes que regresar a Francfort. Parece que Beethoven no estaba preparado para este súbito vuelco de los acontecimientos; respondió confundido, retribuyendo el amor de Antonie, intentando desesperadamente responder en el mismo tono, pero incapaz de disimular su actitud ambivalente ante la perspectiva que se manifestaba con tal precipitación. La reacción de Antonie fue de pesar y decepción. Beethoven intentó calmarla expresando sus sentimientos positivos, y dejando entrever un destello de esperanza en el sentido de que la meta que ella proponía no era inalcanzable.

La primera parte de la carta trata de reconfortar a Antonie, pero evitando el compromiso que ella buscaba. «Por qué este dolor tan profundo cuando se impone la necesidad —acaso nuestro amor puede perdurar como no sea a través del sacrificio, de modo que cada uno no lo exija todo del otro». Beethoven dice: «Continúa amándome, pero acepta la necesidad de nuestra separación. Acaso puedes modificar el hecho de que no eres totalmente mía y yo no soy totalmente tuyo». Antonie ya había respondido afirmativamente a la pregunta, pero Beethoven no reconocía la posibilidad de una resolución tan radical. Aconseja la aceptación estoica: «Contempla las bellezas de la naturaleza y reconforta tu corazón con lo que debe ser». Durante un momento roza un sentimiento de irritación contra Antonie porque ella «lo exige todo»: «Pero tú olvidas fácilmente que debo vivir para mí y para ti». Y en un revelador desliz de la pluma continúa diciendo: «Si estuviéramos totalmente unidos, sentirías el dolor tan poco como yo». En apariencia, la oración carece de sentido, porque no hay un sujeto evidente (¿seguramente no se refiere al dolor de estar totalmente unidos!) Lo que quizá quiso decir es: «Aunque no estamos totalmente unidos, deberías sentir el dolor de nuestra separación tan poco como yo». Beethoven ansía desesperadamente conservar el amor de Antonie, pero sin modificar las circunstancias externas de la vida de ambos. Concluye la carta repitiendo el motivo principal: «Anímate, continúa siendo mi verdadero y único tesoro, mi todo, como yo lo soy tuyo. Los dioses deben depararnos lo que merecemos». «Plutarco me ha demostrado el camino de la resignación», había escrito Beethoven en otra ocasión; aquí trata de enseñar la lección a su amada Antonie.

Después de terminar la carta propiamente dicha, Beethoven no alcanzó el correo de la mañana o no se sintió capaz de enviar un rechazo tan absoluto. Cuando cayó el día, de nuevo tomó el lápiz. Con la primera posdata su decisión de resistir comenzó a

desintegrarse. El primer deseo de aceptar el ofrecimiento que hacía Antonie de su propia persona había comenzado a dominarlo: «Estás sufriendo», le escribe; y repite: «Estás sufriendo». Sin duda alude a su propio conflicto íntimo y a la angustia que él mismo siente. Sus defensas están derrumbándose: «Arreglaré contigo y conmigo que yo pueda vivir a tu lado», declara. Con estas palabras ha aceptado el ofrecimiento; y después, sus pensamientos adquieren un carácter completamente caótico, como en una asociación libre, y se centran quizás en la imagen de Cristo, que se fusiona con su propia personalidad. «La humildad del hombre hacia el hombre —me agobia— y cuando considero mi propia persona en relación con el universo, lo que soy y lo que es Él —el mismo a quien llamamos el más grande— y todavía— aquí está lo divino del hombre». Los pensamientos sin forma fluyen de la mente de Beethoven, y de pronto emerge la sospecha de otra posible traición: «Tanto como me amas —te amo más. Pero no te ocultes siempre de mí». No ahonda en la sospecha. Concluye rápidamente la carta, pues dice que debe levantarse temprano al día siguiente.

Por la mañana, Beethoven ha retornado a Plutarco. La segunda posdata comienza con una cuidadosa mezcla de alegría atemperada por la tristeza y por la pregunta: «Si el destino nos oirá o no». La luz del día ha moderado su pasión y aportado una nueva «solución» del conflicto: huirá, y es posible que en su ausencia el problema desaparezca. «Puedo vivir totalmente solo contigo o no viviré —Sí, estoy decidido a vagar tanto tiempo lejos de ti hasta que pueda volar a tus brazos y decir que me siento realmente sereno contigo, pueda enviar mi alma envuelta en ti al mundo de los espíritus». Pero Antonie puede reanimarse ante esta dolorosa perspectiva («Sí, infortunadamente así debe ser»), pues Beethoven agrega que continuará siéndole eternamente fiel: «Tú debes dominarte tanto más cuanto que conoces la fidelidad que te profeso. Nadie más puede poseer jamás mi corazón —nunca-nunca». Durante un momento la cólera brota ante el incómodo aprieto en que Antonie lo ha puesto. «Mi vida en V[iena] ahora es muy desgraciada —Tu amor me convierte en el más feliz y al mismo tiempo el más desgraciado de los hombres-A mi edad necesito una vida serena y tranquila— ¿Puede aspirarse a eso en nuestra relación?»

Pero antes de terminar la posdata el amor de Beethoven —y su necesidad de que ella continúe amándolo— de nuevo comienza a vencer las resistencias del músico. «Serénate, sólo mediante la tranquila consideración de nuestra existencia podremos realizar nuestro propósito de vivir unidos». «Ten calma», de nuevo se dirige a sí mismo, pues su conflicto no se ha resuelto. «Amame-hoy-ayer-qué doloroso anhelo de ti-de ti-de ti-mi vida-mi todo-Adiós. Oh, continúa amándome —nunca juzgues mal el más fiel corazón de tu amado L». La última oración es un pedido de perdón, pues aunque la carta a la Amada Inmortal no incluye una aceptación ni un rechazo, Beethoven sabía que en definitiva sería incapaz de aceptar la oportunidad que Antonie Brentano le había ofrecido.

No sabemos si Beethoven despachó la carta a Antonie inmediatamente después de terminar la segunda posdata. La oración «Debo concluir aquí mismo, porque así

podrás recibir inmediatamente la c[arta]» sugiere la probabilidad de que en efecto la despachase.

Es difícil concebir que Beethoven no cumpliera su promesa de escribirle inmediatamente e incluso más difícil explicar el encuentro de ambos durante la última semana de julio si él no hubiese enviado la misiva. (Como ahora sabemos, la oportunidad de devolver la carta a su remitente apareció poco después.) Por supuesto, en esto no hay certidumbre: también es posible que el acto de redactar la carta exteriorizara la difícil decisión que Beethoven afrontaba, y que una vez que la escribió no necesitara enviarla. Es concebible también que redactase otra, más cuidadosa y menos contradictoria, finalizando firmemente el asunto.^[37]

En nuestro análisis de la carta, hasta ahora hemos omitido el simbolismo del relato que ofrece Beethoven del viaje de Praga a Teplitz, un pasaje que confiere a la carta gran parte de su poder estético, porque roza las categorías míticas y universales de la experiencia:

Mi viaje fue terrible; llegué aquí a las cuatro de la madrugada de ayer. Como no tenía caballos, el cochero eligió otra ruta, pero qué espantosa; en la penúltima posta me advirtieron que no viajase de noche. Intentaron atemorizarme con la perspectiva del bosque, pero eso acentuó todavía más mi ansiedad y me equivoqué. Y en efecto la diligencia se atascó en el maldito camino, un camino que era un océano de lodo... De todos modos el episodio me agradó un tanto, como es siempre el caso cuando supero con éxito las dificultades.

Comenzamos a intuir que Beethoven aquí no está describiendo una excursión mundana a través de la lluvia, en una diligencia correo cotidiana, sino un viaje simbólico que expresa el peligro de su propio paso del aislamiento temible a la virilidad y la paternidad. Hay resonancias propias de una fantasía heroica de grandes proporciones. En la mitología, escribe Mircea Eliade, el «camino que lleva al centro es “difícil”...». Los viajes colmados de peligros de las expediciones heroicas en busca del Vello de Oro, las Manzanas de Oro, la Hierba de la Vida; el personaje recorre laberintos; el buscador afronta dificultades en el camino que lleva hacia el propio yo, hacia el “centro” de su ser y así por el estilo. El camino es arduo, fraguado de peligros, porque en realidad es un rito del pasaje de lo profano a lo sagrado, de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad, de la muerte a la vida, del hombre a la divinidad». Aunque no pretendemos recargar la carta de Beethoven con una dosis de interpretación más densa que la que podría justificarse, uno percibe con certeza que aborda cuestiones más importantes que las que aparecen en la superficie.

El bosque que inspira temor y el camino que es un océano de lodo pueden interpretarse como el símbolo del terror que siente Beethoven por el amor de

Antonie, un abrazo envolvente al que no puede ceder, porque de un modo o de otro le está prohibido. En Beethoven luchan por el predominio sentimientos antagónicos: se siente al mismo tiempo «temeroso» y «ansioso». Se ve acicateado a continuar avanzando, pero «me equivoqué» al proceder así. Sabía que hubiera debido permanecer sano y salvo en la última etapa, hasta que pasara la tormenta, hubiera debido evitar el bosque durante la noche y afrontar la etapa siguiente a la luz del día. No había podido resistir la peligrosa aventura, y hacia el final su temor se mezcla con un sentimiento de triunfo. Pero es sólo una victoria simbólica: no puede alcanzarla en la realidad.

El carácter de esta relación impediría que Beethoven regresara a su anterior esquema de ficción amorosa. El encuentro en Praga implicó una escena de reconocimiento, que desnudó un aspecto antes disimulado de la personalidad del músico. Si bien es cierto que el fracasado desenlace de su amor por la Amada Inmortal fue análogo a la pauta de retraimiento y renunciamento de sus anteriores vínculos amorosos, aquí se manifestaba la diferencia esencial de que ningún rechazo—real o imaginario— se había interpuesto en su camino. Beethoven ya no podía afirmar que las circunstancias exteriores o las cambiantes necesidades de la creación lo obligaban a postergar su proyecto matrimonial. La aceptación por Antonie —y al parecer su activa persecución— del amor de Beethoven impedían las racionalizaciones de este género. Este asunto destruyó las ilusiones del propio Beethoven en el sentido de que podía llevar una vida sexual o de familia normal. Por consiguiente, tenemos aquí el sentido de un renunciamento definitivo del matrimonio, y la aceptación de la soledad como su propio destino. La primera línea de su Tagebuch dice:

*Tú ya no puedes ser hombre, ni para ti ni
para otros...*

Es lamentable destacar que el subrayado pertenece al propio Beethoven.

Después, no tenemos noticia de una sola relación de amor durante el resto de la vida de Beethoven. El autoengaño del heroísmo hercúleo, la ficción de la masculinidad romántica, habían terminado; se abandonó el proyecto de matrimonio, y las actitudes de Beethoven hacia el matrimonio adquirieron un matiz de desaliento. «De acuerdo con su experiencia» dijo a la familia Giannatasio en 1817, «no conocía una sola pareja casada que por uno de sus miembros o por el otro no rechazara el paso que él o ella habían dado al casarse; y por lo que a él concernía, se sentía muy contento de que ninguna de las jóvenes a quienes había amado tan apasionadamente antaño se hubiese convertido en su esposa».^[38]

Sin embargo, no debemos ignorar un sentido fundamental de la carta de Beethoven, el simbolismo del terrible viaje. Beethoven estaba diciendo a su amada que se sentía atemorizado, inquieto y sólo después de separarse de ella en Praga. La

carta implica pedir la continuación del amor de la dama; es un grito en procura de ayuda, la ayuda que ella puede prestar para calmar el terror que Beethoven siente, el ruego de que ella no lo abandone, sea cual fuere el resultado del deseo que ella siente de vivir con él. «Anímate, continúa siendo mi auténtico y único tesoro». «Oh, continúa amándome»... Beethoven comprendió que por una vez en su vida tenía al alcance de la mano la posibilidad de recibir el amor incondicional de una mujer. Su unión con Antonie se veía impedida, no por la necesidad que sentía Beethoven de una «vida serena y tranquila» sino por terrores no especificados que destruían la posibilidad de un desenlace fecundo. Esos terrores eran las «temibles condiciones» mencionadas en la entrada del Tagebuch de fecha 13 de mayo de 1813:

Desechar un gran acto que podría haber sido y continúa siendo —Oh, qué diferencia comparado con una vida desenvuelta que a menudo apareció en mi fantasía —Oh, las terribles condiciones que no destruyen mi ansia de domesticidad— ¡Ah, pero llevar eso a la práctica! Oh, Dios mío, Dios mío, vuelve tus ojos hacia el infeliz B., no permitas que eso dure mucho más...

Beethoven no podía superar la pesadilla de su pasado ni calmar los fantasmas. Su única esperanza era que, de un modo o de otro, pudiese lograr que Antonie comprendiese (como él mismo no lograba hacerlo) la implacable barrera que se oponía a la unión, pero sin que al mismo tiempo le negase su amor. Fue mérito eterno de Antonie Brentano haberse mostrado a la altura de esta tarea al parecer imposible. En compensación ella ha merecido un tipo especial de inmortalidad.

Al doblar el siglo, Beethoven ansiaba poner a prueba su capacidad en las formas más amplias y más populares y llegar a públicos más nutridos que los que poblaban los salones. *Las criaturas de Prometeo*, opus 43, compuesta en 1800-1 para un ballet de Salvatore Vigano, fue su primera partitura importante para la escena; es posible que su éxito haya contribuido a que en 1813 le encargaran componer una ópera para el Theateran— der-Wien. La música de ballet de Beethoven —una serie de danzas y piezas ligeras laxamente vinculadas— es una obra refinada y cumplida, hábilmente orquestada y con combinaciones instrumentales desusadas y coloridas. La obertura popular, que fue el primer ensayo de Beethoven en este género, tiene un estilo mozartiano, pero la principal influencia que se manifiesta en el ballet es el estilo pastoral y bucólico de Haydn. También hay toques beethovenianos característicos: el inicial Allegro non troppo es prácticamente un primer boceto de la «Tormenta» de la Sinfonía Pastoral, y la danza final representa la primera vez que Beethoven utilizó el tema del final de la Sinfonía Heroica. Pero esta partitura melodiosa y atractiva, en otros aspectos aporta escasos indicios de las novedades dramáticas que sobrevendrían.

El oratorio de Beethoven *Cristo en el Monte de los Olivos*, opus 85, de principios de 1803, fue su primera obra importante con un tema religioso. La elección de este tema, así como la composición de los seis Lieder de Gellert, opus 48, en 1801 o principios de 1802, y de otra canción piadosa, «Der Wachtelschlag» [La codorniz], WoO 129, en 1803, suscitan la impresión de que por esta época se avivaron los impulsos religiosos de Beethoven. Quizá la profunda crisis personal, ideológica y musical que estaba sufriendo durante estos años determinó que momentáneamente afloraran sus sentimientos religiosos. Pero con la atenuación de la crisis y la consolidación de su «nuevo» camino parece que estos sentimientos volvieron a debilitarse, y así durante media década la música religiosa desapareció de la mesa de trabajo de Beethoven. Pero el estilo secular e incluso operístico del oratorio implica que puede habérselo concebido menos como expresión de fe que como la exploración de la presencia psicológica de Cristo por un hombre que no era creyente.^[1] Ciertamente, podemos llegar a la conclusión de que —no sin razón— Beethoven consideró a la crucifixión un caso especial de la muerte del héroe, y que por esta época se sintió atraído hacia el tema casi como un estudio preparatorio de sus exploraciones instrumentales más profundas del heroísmo.

Pero el tema de la muerte es en sí mismo una precondition insuficiente del heroísmo musical. Beethoven compuso una serie de Lieder y obras vocales relacionadas con la muerte —entre ellas «Opferlied», «Klage», «Vom Tode», «In questa tomba oscura» la «Elegischer Gesang»— que son a lo sumo sombrías, consoladoras o elegíacas y no expresan la experiencia heroica. Y aunque para

Beethoven el *Adagio affettuoso ed appassionato* de su Cuarteto para cuerdas en fa mayor, *opus 18 número 1*, representaba la escena de la bóveda mortuoria de Romeo y Julieta, esta asociación conduce, en dichas obras, no a lo heroico, sino a lo patético y lo apasionado. En el mismo sentido, la «Marcia funebre sulla morte d'un eroe» en la Sonata *opus 26*, extrañamente corresponde a un contexto que no apoya ni contrasta eficazmente con un tema tan denso. En *Cristo en el Monte de los Olivos*, la ausencia de un tema de contrapeso —trátese del heroísmo, la resistencia o la transfiguración— determina una concepción defectuosa; pues temperamental e ideológicamente Beethoven rehusaba concebir la crucifixión de Cristo como una sumisión dolorosa y necesaria a la voluntad del Padre.

El tema del Hijo que se sacrifica tiene sus propias posibilidades de profundización, y en vista de los perfiles de la primera parte de su propia biografía, sin duda conmovió profundamente a Beethoven:

Oh, Padre mío, mira cuánto sufro; ten compasión de mí... ¡Padre! Reverente y dolorido, Tu hijo Te ruega... y está dispuesto a sufrir la muerte del mártir de modo que el hombre, el hombre a quien Él ama, pueda renacer de la muerte y vivir eternamente...

Que la música que Beethoven compuso para estos versos fuese superficial y abstracta, pues evita la aplicación de un estilo personal, quizás indica que no estaba preparado para explorar ciertas áreas dolorosas de sus propios sentimientos y su experiencia.^[2]

La cercanía de esta obra con el Testamento de Heiligenstadt suscita interrogantes sugestivos, pero sin respuesta. Es dudoso que ya estuviera esbozada en Heiligenstadt, pero sin duda fue creada durante el período que siguió a la crisis, y tanto el tema como la magnitud de la obra inauguran —aunque de un modo irregular e imperfecto— el camino que lleva a la *Heroica* y a *Fidelio*. Parecía que el estilo «heroico» trataba de nacer, y Cristo es un paso hacia esa meta, y aquí Beethoven regresaba, casi instintivamente, a una forma análoga a la de la Cantata Joseph, en la cual ya había abordado los temas de la muerte y el heroísmo. Aquí, como en esa cantata, la forma vocal discursiva resultó insuficiente para la tarea.

Beethoven reformó ampliamente el oratorio en 1804, y de nuevo antes de su publicación en octubre de 1811. Llegó a ser sumamente popular en Inglaterra tanto como en Viena durante el siglo XIX.

La composición siguiente de Beethoven fue la Sonata *Kreutzer* para violín y piano, *opus 47*. «Compuesta en un estilo muy concertante, como en un concierto», escribió en la primera edición de la Sonata, con lo cual indicó su intención de incorporar elementos de conflicto dinámico a uno de los principales géneros clásicos de salón y conferir la misma importancia a los dos instrumentos. El estilo pianístico

de la Sonata *Kreutzer* anticipa las sonatas para piano del período medio; y el violín ha adquirido ahora una expresión premiosa y declamatoria. La obra se desarrolla en tres movimientos: un Adagio sostenuto —la única introducción lenta en las sonatas para violín de Beethoven— que lleva a un Presto dinámico y enérgico; un Andante con *variazioni*; y un ingenioso Presto finale, con ritmo de tarantela, compuesto originariamente para la Sonata *opus 30 número 1*. En la novela de Tolstoi que tiene el mismo nombre, una ejecución de esta sonata desencadena la acción fundamental: «parecía que se revelaban en mí mismo posibilidades e impulsos nuevos con los cuales no había soñado antes» dice el héroe clásico de Tolstoi. «Estas obras deben ejecutarse sólo en condiciones graves e importantes, y sólo cuando deben realizarse ciertos hechos que corresponden a esa música».

Cuando consideramos la obra siguiente de Beethoven, la Sinfonía *Heroica*, *opus 55*, advertimos que hemos cruzado irrevocablemente una frontera importante del desarrollo de Beethoven y también de la historia de la música. Las características sorprendentes y originales de la *Heroica* —y de muchas de sus principales composiciones ulteriores— hasta cierto punto se vieron posibilitadas por la percepción en Beethoven de las nuevas posibilidades inherentes al marco flexible de la forma de la sonata. A causa de su capacidad específica para liberar los conceptos musicales más explosivos en el marco de estructuras estéticas restrictivas, la forma de la sonata se adaptaba muy bien al desarrollo de temas dramáticos y trágicos. (Las analogías de la sonata con el drama fueron observadas incluso por comentaristas tempranos; en 1787 Lacépède comparó «los tres movimientos de una sonata o una sinfonía con el noble primer acto, el segundo acto más patético, y el tercer acto más tumultuoso de un drama».) Pero su propia perspectiva psicológica y las necesidades de la forma de patronazgo en cuyo marco trabajaban al parecer no predispusieron a Haydn y a Mozart (sin hablar de los contemporáneos menos importantes) a desarrollar del todas estas posibilidades. Por referencia a la analogía reconocidamente imperfecta entre el drama y la sonata, podemos afirmar, con Tovey, que los ciclos de sonatas de Mozart y Haydn fueron análogos musicales de la comedia de costumbres: el tratamiento racional, no sentimental, objetivo, ingenioso y satírico de las convenciones, las costumbres y los hábitos de la sociedad. En la comedia de costumbres, la ruptura de la trama social es momentánea; la pérdida del amor o la jerarquía social es provisional y temporaria; las corrientes subterráneas de tristeza y melancolía casi invariablemente se disuelven en una reafirmación de las normas sociales y el regreso al equilibrio y la salud. Como observó Einstein, las sinfonías de Haydn y Mozart «siempre estuvieron contenidas por el marco social»; y en sus obras de la forma sonata «ellos se limitaron a la consecución de una noble alegría, a una purificación de los sentimientos». Por consiguiente, aunque podía reflejar muy bien la amplia diversidad de estados y anhelos emotivos de sus compositores, sus patrocinadores, su público y la colectividad más general a la cual los grupos anteriores pertenecían, el estilo clásico superior no alcanzó a describir varios rasgos

inexorables y fundamentales del paisaje emocional de una época tan tumultuosa. Sobre todo, rara vez buceó en los planos heroico y trágico de la experiencia.

Pero en la vida musical austríaca se manifestaban corrientes que repararían estas omisiones. La música vienesa respondió lenta pero inevitablemente a la reverberación de las Guerras Napoleónicas. En 1794 la compositora vienesa María Teresa Paradis compuso una gran cantata fúnebre acerca de la muerte de Luis XVI, y la obra fue ejecutada para las viudas y los huérfanos de los soldados austríacos; en 1796 Süssmayer, alumno de Mozart, compuso una ópera patriótica (*Der Retter in der Noth*) y otros compositores comenzaron a depositar sus obras, según su propia expresión, «en el altar de la Patria». Incluso la música de Haydn comenzó a adquirir un carácter diferente: escribió una sinfonía (1794) titulada Los soldados, otra (1795) llamada Redoble de tambor, y en 1796 compuso el clásico himno nacional «Dios salve al emperador Franz», que se convirtió en grito de batalla del patriotismo austríaco. También en 1796 Haydn compuso la música incidental de Alfred oder der patriotische König, seguida varios años después por un aria, «Sones de la Batalla del Nilo», inspirada en la victoria de Nelson en la bahía de Aboukir. Pero en dos misas completas, con trompetas y timbales, la Misa de tiempo de guerra (1796) y la Misa de Nelson (1798) Haydn se aproximó más a lo que después se convertiría en el estilo heroico de Beethoven. Otro de los maestros de Beethoven, el Kapellmeister imperial Salieri, compuso en 1799 una cantata patriótica titulada *Der tymler Candsturm*, que contiene citas de La Marseillaise y del himno «Káiser» de Haydn; en esta obra Erich Schenk ha descubierto muchas anticipaciones de *Las criaturas de Prometeo* y *Fidelio* de Beethoven, e incluso de su *Séptima Sinfonía*.

Por lo tanto, puede afirmarse que comenzaba a definirse el concepto de una música heroica que respondía a las tormentosas corrientes de la historia contemporánea. Pero a pesar de estas anticipaciones, Beethoven fue el primero que fusionó cabalmente el contenido tempestuoso y conflictuado del naciente estilo heroico con el principio de la sonata, y de ese modo inicia una revolución en la historia de la música. Beethoven llevó la música allende lo que podemos describir como el principio de placer del clasicismo vienés; permitió que las fuerzas agresivas y desintegradoras se incorporasen a la forma musical: situó la experiencia trágica en el centro de su estilo heroico. Incorporó a la música instrumental elementos que antes habían sido descuidados o rechazados. Una característica original de la Sinfonía Heroica —y sus sucesoras heroicas— es la incorporación a la forma musical de la muerte, la destrucción, la ansiedad y la agresión, como sentimientos de terror que exigen ser trascendidos en el marco de la propia obra de arte. Y precisamente esta intromisión de la energía hostil, que suscita la posibilidad de la pérdida, es lo que determinará el mérito de las afirmaciones.

Por razones semejantes a éstas se ha dicho que la música de Beethoven es «trágica». Pero la música heroica de Beethoven no es esencialmente una música convencionalmente trágica, y mucho menos una música agobiada por el sentimiento

de muerte, pues la mayoría de sus obras de este sesgo concluyen con un acento de alegría, triunfo o transcendencia. La Marcha Fúnebre de la Heroica da paso a un Scherzo animado y explosivo y a un final amplio y dinámico; Florestán y sus anónimos compañeros de cárcel ascienden a la luz; el tema desencadenante del «destino» en la Quinta Sinfonía se ve reemplazado por el tema ascendente de la marcha en el movimiento final; a la muerte de Egmont sigue una *Siegessymphonie* (sinfonía de la Victoria). En este sentido, Beethoven se mantuvo fiel al espíritu del clasicismo y a la visión kantiana de Schiller, que escribió: «La primera ley del arte trágico fue representar la naturaleza sufriente. La segunda ley, es representar la resistencia de la moral al sufrimiento». Además, la música de Beethoven no expresa sólo la capacidad del hombre para soportar o incluso para resistir el sufrimiento, es decir las cualidades convencionales del arte trágico. Sus ciclos de sonatas continúan proyectando —en escala muchísimo mayor— los rasgos esenciales de la alta comedia, el final feliz, la alegre reconciliación, las victorias obtenidas y la anulación de la tragedia. Si, como ha observado Susanne Langer, la tragedia es la imagen del Destino y la comedia es la imagen de la Fortuna, la música de Beethoven exhibe el choque de estas imágenes, un choque del cual la Fortuna surge triunfante, de modo que el héroe pueda continuar su empresa.

El heroísmo de Beethoven se autodefine en una situación de conflicto con la mortalidad, y ésta a su vez se ve desplazada por la vida renovada y transfigurada. Por lo tanto, los componentes del concepto de heroísmo de Beethoven son más amplios que lo que aparece a primera vista, y abarcan la gama total de la experiencia humana: el nacimiento, la lucha, la muerte y la resurrección; y estos elementos universales se expresan formalmente a través de una fusión de las visiones cómica y trágica de la vida.

Fuera de sus asociaciones extramusicales, de su sesgo heroico y de su «estilo grandioso», la Sinfonía Heroica señala la orientación de Beethoven hacia composiciones de una ambición sin precedentes. Ahora ha decidido trabajar en escala mucho más amplia, que duplica la magnitud del modelo sinfónico heredado de Haydn y Mozart. El primer movimiento sólo abarca casi 700 compases. La sección de desarrollo con 250 compases, que en las sonatas clásicas anteriores generalmente era la transición de la exposición a la recapitulación, ahora excede la longitud de la exposición en más de 100 compases; se convierte en el campo de batalla principal donde se libra la lucha. Por supuesto, la resolución de los problemas armónicos y temáticos debe esperar la recapitulación, que aquí se posterga, acentuando profundamente la expectativa mediante una transición prolongada y la extensa coda, que aporta un peso retórico más considerable que en cualquiera de las obras anteriores. El proceso de expansión formal que ya se manifestaba en los Tríos del *opus 1* y en las Sonatas del *opus 2* encuentra aquí su forma de realización.

Pero la ampliación de las fuerzas y la extensión del alcance temporal no conducen aquí a la laxitud del diseño ni a la dilución del contenido. La ampliación temporal de

la Heroica acompaña a la condensación temática extrema; más aún, es su resultado. Las melodías clásicas tempranas, fundadas en los ritmos y las formas de la danza y normalmente organizadas alrededor de períodos regulares de ocho compases, en su forma típica tenían un carácter simétrico y equilibrado, apropiado para la elaboración, la ornamentación, el desarrollo y la reformulación ordenados. Los materiales temáticos de los maestros del clasicismo superior exhibían cada vez más una turbulencia y una asimetría nuevas, a través del empleo de una serie de motivos contrastantes, en el marco de una estructura periódica más compleja. Al acentuar este procedimiento en el primer movimiento de la Heroica, Beethoven trabaja con motivos parciales muy condensados. Cuando describe este proceso de «la extensión manipuladora de una idea musical básica o central», Lang observa: «Estos temas de la sonata son... motivos parciales que en sí mismos suelen ser del todo insignificantes, pero que se convierten en ruedas de la máquina del diseño; se los deforma e invierte, se los fragmenta y dispersa con infinitiva inventiva, para reorganizarlos nuevamente después de la batalla». A causa de esta suma condensación temática, a veces los críticos no pueden especificar cuáles son los «temas de Beethoven». Ciertamente, Riezler cree que en el primer movimiento de la Heroica lo que generalmente se considera el tema principal o motivo principal, en realidad puede ser «el “despliegue” melódico de las notas que ya fueron oídas simultáneamente en forma de acordes». Por extensión, el «motivo» o «célula» temática puede consistir en dos acordes «para levantar el telón» en los compases 1 y 2.

Incluso es posible que aquí Beethoven intentara conscientemente «componer sin tema», aprovechar la energía encerrada en la unidad armónica básica: el acorde. El áspero do disonante (o re bemol) del compás 7 actúa como un punto de apoyo que obliga a apartarse del acorde común, creando así un desequilibrio dinámico que suministra ímpetu al movimiento, un ímpetu que se prolonga casi ininterrumpidamente hasta la reformulación del acorde tónico en la cadencia final. El resultado es una música que parece crearse a sí misma, que debe pugnar por su existencia, que persigue una meta con energía y decisión inagotables, más que una música cuya esencia en general ya está presente en la formulación temática inicial.^[3]

A este proceso se superpone parcialmente el procedimiento innovador de Beethoven, que consiste en desarrollar un movimiento e incluso una obra entera a partir de un solo motivo rítmico. Estos motivos aparecen tratados tan enérgicamente que, como sugirió Tovey, muchas de las obras de Beethoven «pueden identificarse sólo por su ritmo, sin aludir en absoluto a la melodía».^[4] Scherchen afirma que la «uniformidad casi incomprensible de la Sinfonía en do menor proviene de las inagotables oportunidades de desarrollo ofrecidas por las implicaciones de su motivo rítmico, del mismo modo que la solidez interior maciza de la Sinfonía en la mayor responde al ritmo básico que se manifiesta en sus cuatro movimientos».

Los procedimientos armónicos sin precedentes de Beethoven también fueron

decisivos en la formulación de las estructuras de su «estilo grandioso». Como ha observado Leonard Ratner, las técnicas modulatorias heterodoxas de Beethoven, su modificación de los ejes de las cadencias, sus significados armónicos sobredeterminados —a juicio de sus contemporáneos a menudo extraños y caprichosos— vinieron a crear un «brazo de palanca armónico más poderoso que lo que era usual en la música de los predecesores y los contemporáneos de Beethoven... un brazo de palanca que crea impulsos armónicos intensos y trayectorias amplias».

Los rasgos innovadores de la Heroica (algunos preanunciados en Haydn y Mozart) son citados con frecuencia, y entre ello se menciona el empleo de un nuevo tema en la sección de desarrollo del primer movimiento, la utilización de los instrumentos de viento con fines expresivos más que colorísticos, la incorporación de un conjunto de variaciones en el Finale y una Marcha Fúnebre en el movimiento lento, así como el empleo, por primera vez, de tres cornos franceses en la orquestación sinfónica. Lo que es más fundamental, el estilo de Beethoven exhibe ahora una organicidad, tanto del movimiento como de la estructura, que confiere a la sinfonía su sentido de continuidad desplegada y la integralidad en el marco de una interacción constante de los modos.

Con las Sonatas *Waldstein* y *Appassionata opus 53 y 57*, compuestas principalmente en 1804 y 1805, Beethoven sobrepasó irrevocablemente los límites del estilo pianístico del clasicismo superior, y creó sonoridades y texturas que antes nunca habían sido alcanzadas. Ya no limitó las dificultades técnicas de sus sonatas para permitir la ejecución por aficionados competentes, y en cambio extendió hasta el límite extremo las posibilidades tanto de los instrumentos como de la técnica. La dinámica se amplía grandemente; los colores son fantásticos y lujuriosos, y se aproximan a las sonoridades casi orquestales. Por esta razón, Lang afirmó que la *Waldstein* «era una sinfonía heroica para piano». La *Appassionata* que, con el *opus 78*, fue la sonata favorita de Beethoven hasta su *opus 106*,^[5] ha originado la comparación con el *Inferno de Dante* (Leichtentritt), con el *Rey Lear* (Tovey), con *Macbeth* (Schering), y con las tragedias de *Corneille* (Rolland). Cada sonata tiene tres movimientos, pero en ambos casos y sobre todo en el *opus 53*, el movimiento lento está vinculado orgánicamente con el final, con el fin de suscitar la impresión de obras magnificadas de dos movimientos. Mientras la *Waldstein* termina con la típica nota beethoveniana de alegre transcendencia, la *Appassionata* mantiene constantemente un desusado tenor trágico. Tovey escribió: «Todos los restantes finales patéticos de Beethoven muestran un epílogo en cierto mundo legendario o futuro, alejado de la escena trágica... o un humor, combativo, humorístico o resignado, que no implica un sentido de condenación trágica». Sin embargo, aquí «ni por un momento puede dudarse de que la pasión trágica se encamina hacia la muerte».^[6]

A partir de 1803 y durante casi un cuarto de siglo Beethoven leyó innumerables

libretos y contempló muchos textos literarios en una interminable búsqueda de un tema operístico apropiado. *Vestas Fieuer*, *Macbeth*, *Melusina*, *El retorno de Ulises*, *Las ruinas de Babilonia*, *Baco*, *Drahomira*, *Rómulo* y *Remo* fueron algunas de las obras que le interesaron seriamente, pero que no alcanzaron a satisfacerle. Los libretos de Mozart le parecían defectuosos (*Don Juan* era un tema demasiado «escandaloso») y Beethoven elogiaba sólo los textos moralistas de *Les deux journées* de Cherubini y *La Vestale* de Spontini. La calidad literaria del libreto de Fidelio —la única ópera que Beethoven terminó no pudo ser el factor que lo atrajo, porque se trata de un texto sin ingenio, de acción lenta, con un desarrollo dramático pesado y una torpe combinación de estilos. Es evidente que el tema ejercía sobre el compositor una atracción especial.

Fidelio, cuyos personajes incluyen a un noble encarcelado, una esposa fiel, un tirano usurpador y un salvador/príncipe, era un vehículo ideal para expresar los conceptos iluministas de Beethoven. Los temas de la ópera —la fraternidad, la devoción conyugal y el triunfo sobre la injusticia— son esenciales en la ideología del compositor, pero no reflejan su devoción a una conceptualidad jacobina. Por el contrario, el libreto francés redactado por Bouilly en 1798, y adaptado para uso de Beethoven, se basaba en un episodio ocurrido bajo el Terror y puede interpretárselo como una crítica a las persecuciones jacobinas infligidas a la aristocracia francesa. Quizá por eso la «ópera de rescate» u «ópera de horror»,^[7] de la cual la *Léonore* de Bouilly era un ejemplo, mereció tan enorme favor popular en Francia a partir de la década de 1790 en las obras de Dalayrac, Catel, Méhul, Berton, Lesueur y especialmente Cherubini. Pues la ópera de rescate parecía simbolizar la reparación o incluso la denegación de las persecuciones o la ejecución de los reyes y los nobles. Es posible que el público haya hallado cierta liberación catártica en la idea de que las víctimas del Terror habían sido rescatadas o revividas, y de que en todo caso los actos perversos eran atribuibles a las maquinaciones reprensibles de un tirano vil y atípico. Más aún, la muerte violenta y la injusticia arbitraria se habían convertido en hechos corrientes de la existencia durante los años de la revolución y la guerra; estos sentimientos de terror se vieron aliviados por los finales felices típicos de las óperas de este género.

En la ópera de rescate —y en otra forma de rescate, la novela gótica de la señora Radcliffe y M. G. Lewis, que de pronto adquirió general popularidad durante la década de 1790— se advierten enérgicos ecos de los dramas del *Sturm und Drang* alemán y especialmente de las obras de Schiller, prohibidas por entonces en la Viena imperial. A través de la ópera de rescate, Beethoven podía abordar ahora un tema que expresaba la ideología que él compartía con su adorado Schiller y que al mismo tiempo rozaba áreas no resueltas de su propia experiencia psicológica.

Con la exitosa producción de *Lodoïska* de Cherubini por Schikaneder en el Theater-an-der-Wien, en marzo de 1802, la ópera de rescate llegó y conquistó a Viena; incluso a Beethoven, que llegó a considerar a Cherubini un compositor de la

misma jerarquía que los maestros vieneses, y que de acuerdo con las palabras de Thayer pronto concibió la «ambición de rivalizar con Cherubini en su propio campo».

[8] Pero si Beethoven abordó el tema de rescate de Léonore no lo hizo sólo por rivalidad. *Fidelio* es una agitada mezcla de temas y fantasías psicológicas contradictorias y ambivalentes, apenas disimulada por un contenido ético y una superficie estilo Singspiel. Comienza en un Edén mozartiano, una armoniosa Arcadia en la cual un buen padre (Rocco) intenta concertar el matrimonio de su hija (Marcelline) con el joven a quien ella ama (Fidelio). Pero las cosas no son lo que parecen. La superficie edénica deja el lugar a un substrato más sombrío; el buen padre es un carcelero, Fidelio es Leonor disfrazada que busca a su marido, Florestán, quien yace prisionero a causa de un «delito» no explicado, en una mazmorra, bajo el suelo que ellos pisan. Así, la luz enmascara la sombra. El amor inocente de Marceline inconscientemente disimula una atracción prohibida. Bajo protesta, el buen Rocco acepta cooperar en el asesinato de Florestán por Pizarro, como precio de la aprobación que el segundo concederá al matrimonio de la hija de Rocco. Y la fidelidad conyugal de Leonor la lleva a dos traiciones conyugales: a Marcelline, a quien promete su amor y a Florestán, cuya esposa ahora abraza a otro hombre. Rocco y Leonora descienden a la tumba para preparar la sepultura de Florestán; en cierto sentido, Leonora está cooperando en el asesinato de su marido. La fantasía de rescate es sólo en apariencia una inversión del mito edípico: los impulsos que subyacen en los mitos del asesinato y la salvación en definitiva son idénticos; pero en la fantasía de rescate, el asesinato (y la culpa) pueden evitarse gracias a un *deus ex machina*, que aquí es el ministro de Estado don Fernando. Ahora, el perverso «padre» —Pizarro— ocupa el lugar de Florestán en la mazmorra, y los prisioneros (los hijos) que planearon el parricidio ascienden a la luz de la libertad, mientras Leonora reasume su identidad sexual y recibe los aplausos de la multitud por su heroísmo y su fidelidad.

Freud observa que el niño concibe el deseo de recompensar a sus padres por el don de la vida, y que a menudo «teje una fantasía en la cual salva la vida del padre en cierta ocasión peligrosa, y así salda las cuentas con él». [9] En el caso de Beethoven, la fantasía de rescate del padre había sido sometida a la prueba de la realidad hacia fines de la década de 1780, y el compositor se había visto obligado a representar este papel durante varios años, hasta que al fin su propia necesidad de realización prevaleció. De hecho, en la vida real, Beethoven a menudo parecería impulsado por el deseo de rescatar: intentó «salvar» a sus dos hermanos de las respectivas esposas, y «salvar» a su sobrino de los peligros maternos imaginarios; como observó Grillparzer incluso intercedió ante la policía en una ocasión, para salvar de la ley a un campesino borracho, Flohberger. (¿Quizá de nuevo intercedía por su padre ante el nochero de Bonn?)

También vale la pena destacar la atracción que sintió Beethoven por el tema de la mascarada sexual de Fidelio. Abordó el mismo tema en otras dos obras para la escena: en Léonore Prohaska, WoO 96, donde una doncella/heroína, disfrazada de

soldado, combate en una guerra de liberación, y en su Música Incidental para Egmont de Goethe, *opus 84*, donde Klärchen desea vestir el uniforme de soldado y marchar audazmente a reunirse con su amado: «¡Qué alegría sería convertirme en hombre!» canta. En estas obras, los sentimientos de identificación femenina pueden expresarse libremente y por otra parte la nobleza de los actos de estas doncellas calmaba la posible ansiedad que tales sentimientos quizá suscitaban. Pero la adhesión emotiva de Beethoven a otras figuras de la ópera puede ser igualmente sugestiva: Tyson sostiene la posibilidad de una enérgica identificación con Florestán, encarcelado en los silenciosos recesos de su celda, del mismo modo que Beethoven se veía cada vez más encerrado en la cárcel de su sordera.^[10]

Un psicoanalista no dejaría de observar que el descenso a las entrañas de la prisión donde Florestán yace en una cisterna oscura —«un pozo en ruinas»— aporta resonancias de nacimiento y renacimiento. Examinada en este plano podemos decir que Leonor/Fidelio ha salido a buscar sus propios y misteriosos orígenes; y la liberación de Florestán y sus compañeros de cárcel se convierte no sólo en una liberación del padre/marido y los hermanos sino en una repetición depuradora del proceso del nacimiento, una penetración en el misterio definitivo de la creación.

En este sentido puede concebirse a *Fidelio* como una ópera acerca de la resurrección tanto como del rescate. Florestán no sólo está encarcelado, sino sepultado; Leonora y Rocco descienden con sus palas, no para cavar la tumba de Florestán, sino para arrancarlo de su sepulcro. Aquí aparece un esquema mítico: el dios moribundo de la vegetación (se aclara mejor el significado del nombre de Florestán) yace esperando la llegada de la diosa bisexual (Leonor/Fidelio) y el héroe principesco (Fernando) para devolverle la vida y la juventud, para señalar el paso del suelo oscuro a la luz solar. El dios invernal (Pizarro) perece, reemplaza en la tumba a Florestán y la humanidad celebra la llegada del Nuevo Año con himnos al matrimonio.

Una palabra acerca de las oberturas. Leonore número 2 fue compuesta para el estreno de noviembre de 1805, y realizada como Leonora número 3 para la reposición de mayo de 1806. Como preparación para una ejecución en Praga, el año 1807, que nunca se realizó, Beethoven compuso la obertura más breve ahora conocida impropriamente como *Leonora número 1, opus 138*.^[11] Si la única obertura anterior, *Prometeo*, había sido compuesta totalmente en el estilo vienés, las oberturas de Leonora continúan la amalgama de influencias vienesas y francesas que caracteriza el estilo heroico de Beethoven. (En cierto sentido, esta síntesis es más eficaz en las oberturas que en la ópera misma, en la cual las características *Singspiel* y *Rettungsoper* se combinan pero no se fusionan del todo.) El problema de Beethoven con estas oberturas consistió en que aquí resumió y anticipó la acción dramática —sobre todo la del último acto— hasta un extremo tal que el oyente no está preparado para el carácter idílico de las primeras escenas. (Tovey dice de Leonora número 3 que «aniquila el primer acto».) En 1814 Beethoven abandonó los intentos ulteriores de

elaborar estos materiales en favor de un trabajo festivo, la Obertura de *Fidelio*.

La preocupación de Beethoven por *Fidelio* desde fines de 1804 hasta la primavera de 1806 había retrasado el trabajo en otros proyectos. Un mes después de la última ejecución de la segunda versión de *Fidelio*, Beethoven abordó la composición de tres cuartetos para cuerdas, conocidos después con el nombre de *Cuartetos Razumovsky*, *opus* 59. Los completó hacia fines de 1806.

Hay un sentido en que los *Cuartetos Razumovsky* representan una continuación del impulso heroico: la aplicación a otro género de los principios de la composición elaborados en la Sinfonía Heroica, la expansión de la forma del cuarteto más allá de los límites tradicionales del siglo XVIII, hasta el punto en que uno puede afirmar con derecho que estos cuartetos son «cuartetos sinfónicos». Pero hay otro sentido en que estas obras representan una forma de retraimiento frente al impulso heroico, a causa de su insistencia en el vigor y la virtud, su estilo «público» y su visión afirmativa. Si las sinfonías heroicas son, de acuerdo con la frase de Bekker, «discursos a la nación, los cuartetos son monólogos interiores dirigidos a un yo privado cuyos estados emotivos abarcan un abigarrado tejido de actitudes y sentimientos exploratorios. Sullivan entrevió este aspecto cuando escribió que en las obras orquestales del período medio «el héroe se adelanta... y ejecuta sus hazañas frente al mundo entero que aplaude. ¿Cómo es en su soledad? Hallamos la respuesta en los *Cuartetos Razumovsky*». En una hoja de bocetos pertenecientes a estas obras Beethoven escribió una frase que ya hemos citado en otro contexto: «Que tu sordera ya no sea secreto —ni siquiera en arte».^[12] Aquí, en estos cuartetos, revelará sus sentimientos más profundos, su sentido de pérdida, su dolor y sus esfuerzos.

Aunque fueron concebidos y publicados como conjunto, los Cuartetos Razumovsky se parecen entre sí mucho menos que los seis cuartetos del *opus* 18, o incluso que los cinco últimos cuartetos. Kerman escribe que son «un trío de individuos claramente caracterizados, diferenciados conscientemente». Un elemento unificador es el uso de los temas rusos en el Finale del número 1 y en el trío del Scherzo del número 2, así como la inclusión de un movimiento lento de estilo ruso en el número 3. Algunos analistas han concebido a los cuartetos como un ciclo, y han visto en el Finale del número 3 (una síntesis de la fuga y la forma sonata) la contraparte culminante del Allegro inicial del número 1; y otros han destacado la preocupación común de las tres obras con los finales de carácter triunfal. Sin embargo, quizá podamos hallar la unidad de los *Razumovsky* en el hecho de que todos buscan la diversidad del modo y la estructura, así como en la experimentación de Beethoven con muchos efectos y procedimientos nuevos (e incluso extraños). Entre éstos se cuenta el sorprendente empleo del pizzicato con fines expresivos en los movimientos lentos de los números 1 y 3; la brillante composición y los timbres de las cuerdas, que reformulan el característico estilo clásico; las ricas pautas armónicas y la extraordinaria energía rítmica, y la creación de «melodías fluyentes y continuas

que después pueden dividirse en unidades más pequeñas y separables» (Radcliffe), todo lo cual implica una ruptura con el estilo sinfónico epigramático, y anticipa la práctica melódica de Beethoven —y después de Brahms— en una serie de obras posteriores. Si hay excesos y movimientos desviados son los excesos del descubrimiento súbito y el extravío de la visión del explorador cuando alcanza una perspectiva que se prolonga en todas direcciones. Si el laboratorio creador de Beethoven había sido al principio el piano y después la orquesta sinfónica, el eje de sus esfuerzos experimentales se trasfiere ahora al cuarteto para cuerdas. En su entusiasmo por las posibilidades del género, Beethoven escribió a Breitkopf & Härtel: «estoy contemplando la posibilidad de consagrarme casi totalmente a este tipo de composición», un deseo que realizó prácticamente veinte años después. Pero en 1806 Beethoven no había conquistado la independencia financiera que le permitiría menospreciar lo que cierta vez denominó desdeñosamente «la economía de la música». Además, el hecho es que los *Cuartetos Razumovsky* no agradaron; se afirmó que era difícil entenderlos. Thayer escribe que «quizá ninguna obra de Beethoven tuvo una recepción más desalentadora» de los músicos y los conocedores.^[13]

Al mismo tiempo que creaba los Cuartetos, Beethoven estaba componiendo su Cuarto Concierto para piano y orquesta, *opus 58* (terminado durante el verano de 1806); la *Cuarta Sinfonía opus 60* (concluida durante el otoño en la propiedad de los Lichnowsky en Silesia); las Treinta y Dos Variaciones para piano en do menor, *WoO 80* (compuestas durante el otoño) y el Concierto para violín, *opus 61* (creado poco antes de su primera ejecución por Franz Clement en diciembre). Si el estilo sinfónico «grandioso» de Beethoven había conformado en parte las Sonatas para piano *opus 56* y *57* y los *Cuartetos Razumovsky*, sus últimas obras orquestales, que temporariamente se alejaban de la retórica exaltada para adoptar un estilo más lírico, reflexivo y sereno, parecen haber adquirido ciertas cualidades propias de una música de cámara magnificada. Lo que Bekker dijo del Cuarto Concierto para piano, en cierta medida se aplica también al Concierto para violín y la Cuarta Sinfonía: a saber, que se «caracteriza por la gravedad serena y reflexiva, cierta energía latente, que de tanto en tanto puede expresar intensa vitalidad, pero generalmente preserva un ánimo tranquilo». Aunque estas obras retornan en cierta medida a los modelos del clasicismo superior —Haydn en la Cuarta Sinfonía, Mozart en los conciertos— Beethoven había alcanzado ahora un nuevo estilo clásico, de índole más personal e individual.

Como se ha observado a menudo, cada una de las obras de Beethoven desde circa 1802 en adelante, tiene un carácter notablemente individual. Aunque sus predecesores quizá no creaban series de obras con un mismo molde, a menudo tendían, para usar una imagen de Rolland, a hornear muchas tortas preparadas con la misma masa. En el caso de Beethoven hay un aparente rechazo (o por lo menos incapacidad) a abordar nuevamente un problema que a su juicio había resuelto bien. Más bien tiende a buscar diferentes soluciones para cada problema. Así, por ejemplo

el Cuarto Concierto para piano comienza con un enunciado sonoro del tema, a cargo del instrumento solista, seguido por el *tutti*, mientras en el Concierto para violín la entrada del solista se demora todo lo posible, la presentación del violín en el primer tema *cantabile* se retrasa todavía más, y no se permite la aparición de la totalidad del segundo tema (un tema lírico destinado a la ejecución de las cuerdas en sol) hasta la coda. En uno, el *Tutti* se eleva desde el solo; en el otro, el solo surge de la trama orquestal y afirma su presencia sólo después de un prolongado proceso de diferenciación. Los movimientos lentos aparecen concebidos ambos como diálogos, pero el que corresponde al concierto para piano es un diálogo recitativo de polemistas, mientras en el concierto para violín tenemos una discusión lírica entre amables conversadores. Los Rondó finales muy vivaces están igualmente diferenciados; Beethoven halla una solución pastoral en el concierto para violín, pero confiere un carácter más urgente y «militar» al concierto para piano, con sus ritmos de tambores y el tema inicial del «motivo de las bayonetas».

El conjunto de Variaciones para piano en do menor, sobre un tema original, WoO 80, fue muy subestimado por Beethoven, que no le asignó número de opus, y se burló de sí mismo («Oh Beethoven, ¡qué estúpido fuiste!»)^[14] por haberlo compuesto. Probablemente fue creado como respuesta a la constante demanda de tales obras por sus editores: como sus variaciones anteriores, fue publicado casi inmediatamente y apareció en marzo de 1807. Pero esta obra dinámica y económica, compuesta en la clave heroica/*pathétique* de Beethoven, exhibe importantes rasgos estructurales, incluso su primer empleo de la forma de la *passacaglia* en un conjunto de variaciones, y el agrupamiento de éstas en secciones más amplias, preanuncio de las *Variaciones Diabelli*. Completó el trabajo del año un Lied, «Cuando la amada desea partir o Sentimientos despertados por la infidelidad de Lydia», WoO 132, un trabajo que Harry Goldschmidt relaciona, con criterio bastante razonable, con el distanciamiento entre Josephine Deym y Beethoven y la relación que ella concertó con el conde Wolkenstein.

A causa de cierta oscura dialéctica del proceso creador de Beethoven, era característico de su impulso heroico que el compositor ingresara en un estado más breve o más prolongado de contención después de cada una de sus principales manifestaciones. Reapareció con renovada energía en 1807, con la Obertura de *Coriolano*, de Heinrich von Collin, *opus* 62, la Obertura *Leonora número 1*, la Misa en do, *opus* 86 y la *Quinta Sinfonía*, *opus* 67.

Beethoven necesitaba una nueva obertura para iniciar los programas de sus conciertos, y aumentar el caudal representado por su muy trajinado Prometeo. Y es evidente que deseaba volver a demostrar sus cualidades teatrales a los principescos directorios del Teatro Real del Imperio, a quienes había solicitado un cargo permanente. La dramática Obertura *Coriolano* —influida por el estilo de obertura de Cherubini, pero trascendiéndolo fue el resultado. Se la ejecutó en marzo de 1807 en

el palacio Lobkowitz, ocasión en la cual también se estrenaron la Cuarta Sinfonía y el Cuarto Concierto para piano. El pasaje final, desintegrador —que recuerda el final de la Marcha Fúnebre de la Heroica— simboliza la muerte del héroe. A diferencia del héroe de Plutarco o de Shakespeare, el Coriolano de Collin elige la muerte, una acción que en Beethoven despertaba resonancias peculiares, en vista de sus impulsos suicidas documentados. Como la Sonata *opus 57*, Coriolano demuestra que Beethoven no siempre insistía en los finales alegres, y era capaz de situar la trascendencia en la aceptación de la muerte misma.

Beethoven tuvo menos éxito con la postura afirmativa de su primera obra religiosa en estilo litúrgico tradicional, la *Misa* en do, *opus 86*. Comenzó a trabajar en la Misa a principios del año y la terminó en Baden y Heiligenstadt durante el verano, de modo que pudo ejecutársela durante la celebración del onomástico de la princesa Maria von Liechtenstein Esterházy, el 3 de setiembre, en Eisenstadt, bajo la dirección de Beethoven. Como hemos visto, fue mal recibida por su presunto protector; tampoco gozó de mejor recepción cuando algunas de sus partes fueron ejecutadas en la Akademie, de Beethoven, el 22 de diciembre de 1808. Fue publicada, después de muchas exhortaciones del compositor y muchas vacilaciones de Breitkopf & Härtel, apenas en octubre de 1812. En esta obra, Beethoven se apoya sobre todo en sus instintos sinfónicos y en los preceptos de Haydn, para recorrer un terreno con el cual no estaba familiarizado.

Ahora, Beethoven abordó la Sinfonía en do, con destino a la cual había anotado algunas ideas fragmentarias durante 1804, y que fue esbozada del todo durante el invierno de 1806-7, o un poco después. Trabajó durante la segunda mitad de 1807 y los primeros meses de 1808, y la terminó en la primavera de ese año; fue estrenada en la Akademie de Beethoven, el 22 de diciembre. A causa de su energía concentrada, su postura heroica, y especialmente el carácter triunfal —incluso militar— de todos sus movimientos, salvo el Scherzo, la Quinta Sinfonía puede haber evocado sentimientos patrióticos en los contemporáneos de Beethoven. La completo precisamente durante el período que presencié la renovación del patriotismo alemán, estimulado por el Tratado de Tilsit del 7-9 de julio de 1807, que señaló el derrumbe de Prusia y la cesión a Francia de todos los territorios entre el Rin y el Elba. El historiador Roy Pascal observó que «el filósofo Fichte, el teólogo Schleiermacher, y poetas y escritores de todas las categorías —Kleist, Arndt, Görres— exhortaban a los alemanes a evitar la desesperación, a recordar su gran pasado, odiar al opresor y prepararse para la liberación». Beethoven y muchos de sus amigos y asociados de Viena se hicieron eco de este nuevo patriotismo, al que contribuyeron. Tanto el príncipe Lobkowitz como el conde Razumovsky, a quienes estaba dedicada la sinfonía, eran ardientes enemigos de Francia. Los sentimientos patrióticos y antifranceses del propio Beethoven culminaron por esta época. El 26 de abril de 1807 escribió a Camille Pleyel: «Estimado Camillus —Si no me equivoco, tal era el nombre del romano que expulsó de Roma a los perversos galos. Por eso mismo, me

agradaría tener ese nombre, siempre que pudiera expulsarlos de donde no tienen derechos de estar». No mucho después, Beethoven comenzó a esbozar dos canciones patrióticas, «Oesterreich über Alles» y «Jubelgesang auf die Schlacht», la primera con un texto de Collin. (No completó ninguno de los dos trabajos.)

Pero el propio Beethoven no dejó referencias programáticas que vinculasen su Quinta Sinfonía con los hechos contemporáneos. Más aún, el único comentario conocido del compositor indica que pudo haber vinculado la obra con la tragedia antigua. Schindler afirmó que Beethoven le explicó los compases iniciales del primer movimiento con estas palabras: «¡Así llama el destino a la puerta!»^[15] Schenker dudó de la historia; señaló la presencia del mismo motivo en el Concierto para piano en sol mayor y preguntó: «¿Fue otra puerta a la que llamó el Destino o era otra persona llamando a la misma puerta?» Por supuesto, se trata de una exageración, pues aunque el motivo de cuatro notas se convirtió en una de las «características musicales» de Beethoven durante una década o más, nunca lo usó más de dos veces para el mismo fin y jamás en contextos remotamente similares a los empleados en la Quinta Sinfonía. Después de cierta resistencia inicial a su imprevista concentración rítmica, a la economía del material temático, a las sorprendentes innovaciones —la pequeña cadencia del oboe en el primer movimiento, la incorporación del flautín y el contrafagot a los instrumentos de viento, los efectos «espectrales» de los contrabajos en el Scherzo y el Trío, los trombones en el Finale, el retorno del Scherzo en el finale — llegó a aceptarse que la Quinta Sinfonía era la sinfonía suprema de Beethoven, que revelaba nuevos estratos de sentido a sucesivas generaciones. La resistencia a la sinfonía se originaba en su monumental perfil exterior (Goethe dijo: «Es nada más que sorprendente y grandiosa») y en la «afirmación» en do mayor del finale. A juicio de Spohr el último movimiento era una «babel insensata», y Berlioz observó sagazmente que el efecto de la transición del Scherzo al Allegro es tan asombroso que debía ser imposible superarlo en el desarrollo siguiente. «Mantener un efecto tan culminante ya es de hecho un esfuerzo prodigioso».^[16] E. T. A. Hoffmann afirmó en 1810 que la Sinfonía pertenecía al romanticismo, pero la crítica del siglo xx ha tendido a afirmar que la Quinta es «el ejemplo consumado de la lógica sinfónica», la expresión definitiva de la racionalidad clásica que rehúsa ceder a las violentas convulsiones del romanticismo inminente. Los públicos han aprendido a identificar la obra con las virtudes públicas (el motivo inicial fue un símbolo de la resistencia al fascismo durante la Segunda Guerra Mundial), quizá porque necesitaba aliviar los temores intraducibles e inexpressables que esta sinfonía provoca en todos los oyentes, pese a los efectos catárticos del do mayor de Beethoven.

Siguió poco después la Sexta Sinfonía (Pastoral), pues Beethoven había trabajado simultáneamente en ambas obras, muy diferentes entre sí. Pese al esbozo de uno de sus temas (el tema en 2/4 para el trío del tercer movimiento) en 1803 y de unas pocas anotaciones en 1807, fue compuesta casi totalmente en 1808, y terminada hacia el final del verano de ese año. Como la Quinta Sinfonía, fue dedicada a Lobkowitz y

Razumovsky.

La ejecución de los proyectos que Beethoven concibió después de Heiligenstadt pareció acercarse a su fin con la Sinfonía Pastoral. Era particularmente apropiado que este ciclo concluyese en un final arcádico de la búsqueda heroica de la media década precedente. Las luchas de Beethoven con el Destino —es decir, con la expresión del principio paterno aún no habían concluido, pero fueron apartadas temporariamente, mientras Beethoven se regocijaba en un retorno muy merecido a la Naturaleza y a la niñez, que son los dominios gemelos de la madre generosa. El regreso a la Naturaleza se manifiesta en la superficie de esta sinfonía «característica» o de programa, titulada «Sinfonía pastoral o Recuerdos de la vida rural» en la partitura autografiada, y cuyos movimientos tienen los siguientes encabezamientos: «Cratos y alegres sentimientos suscitados al acercarse al campo»; «Escena junto al anoyo»; «Alegre reunión de aldeanos»; «La tormenta»; y «La canción del pastor. Agradecimiento al Todopoderoso después de la tormenta». Sugiere un retorno a Bonn el hecho de que Beethoven adaptase estos títulos de los movimientos del anuncio de una sinfonía, *Le Portrait musical de la nature*, de Justin Heinrich Knecht, un compositor suabo del siglo XVIII, anunciada alrededor de 1784 en la misma página del periódico de música de Bossler que anunció las tres *Sonatas Electorales*, WoO 47, de Beethoven.

Esta obra inocente es excepcional en la producción de Beethoven, si bien se observan características pastorales en varias de sus sonatas para piano, en *Prometeo*, en las Variaciones sobre un Aire Suizo, WoO 64, en la Sonata para violín *opus 96*, en la Octava Sinfonía, y en varias de las últimas obras, incluso el segundo Finale del cuarteto en si bemol, *opus 130*. Como han observado muchos, al componer la Sinfonía Pastoral Beethoven no estaba anticipando la música de programa romántica, sino más bien continuando la tradición pastoral barroca, según se manifestó en muchas obras de Bach, Händel, Vivaldi y sobre todo en los dos oratorios de Haydn. Incapaz de competir con Haydn en el oratorio, porque en ese género Haydn era el maestro, Beethoven había trasmutado su estilo pastoral a una esencia sinfónica. Riezler escribe que «es notable con cuanta consecuencia Beethoven evita la posibilidad de “conflicto” en la Sinfonía»; pero en realidad el conflicto no está ausente. En el cuarto movimiento, el «Destino» se introduce como la voz tonante del Dios de la cólera, pero se retira sin librar verdadera lucha, permitiendo a los niños su momento de inocente regocijo, por lo cual merece la cálida gratitud de Beethoven. En una hoja de los bocetos del último movimiento Beethoven escribió: «Herr, wir danken dir» («Señor, te lo agradecemos»).

Después de finalizar la Sinfonía *Pastoral*, Beethoven se volvió principalmente hacia la música de cámara y la sonata durante el resto de 1808 y 1809. Hay dos excepciones principales, la primera de ellas la «Fantasía Coral», *opus 80*, de fines de 1808. Compuesta para piano solista, orquesta y coro, consiste en una fantasía para piano (improvisada por Beethoven durante la primera ejecución) seguida por un

conjunto de variaciones sobre un tema (el «Gegenliebe», WoO 118 —que Beethoven había compuesto en 1794 o 1795, pero nunca publicó); es significativo que anticipe la forma melódica y la armonía de la primera frase del tema de la «Oda a la Alegría». La alternación de las variaciones instrumentales y corales también confirma la impresión de que Beethoven estaba avanzando aquí hacia temas que lo ocuparían en su última sinfonía. Pero desde el punto de vista estilístico, el *opus 80* nada tiene de avanzado o siquiera de contemporáneo. El crítico británico E. J. Dent ha argüido persuasivamente que el texto expresaba «el espíritu místico de la francmasonería del siglo XVIII, la nueva religión de la libertad, la igualdad y la fraternidad». (Karl Holz sostuvo que Beethoven había sido otrora francmasón; en todo caso, es seguro que estaba bien dispuesto hacia la francmasonería, sobre todo durante la primera parte de su vida, cuando tantos de sus amigos más íntimos y sus maestros pertenecían a los Illuminati o a la Orden Masónica.^[17]) En un plano más sencillo, la «Fantasía Coral» es una oda moderna a Santa Cecilia, en elogio de la música:

*Cuando reina el encanto de la música
Y se elevan las palabras del poeta
Surgen formas maravillosas
Y la noche y la tormenta se iluminan.*

El Quinto Concierto para piano, *opus 73* (después llamado impropriamente Emperador) pertenece al año de la invasión, 1809, aunque es posible que fuera comenzado durante los últimos días del año precedente. Unido con una Marcha en fa para banda militar, WoO 18, bien puede ser la respuesta de Beethoven a la oleada de la conquista napoleónica. (Por supuesto, su grandiosidad y sus soluciones sin igual de problemas estrictamente musicales trascienden de lejos tales consideraciones.) Einstein afirmó que por sus ritmos bélicos, los motivos de victoria, las enérgicas melodías, y su carácter afirmativo, este concierto es la «apoteosis del concepto militar» en la música de Beethoven. De acuerdo con Einstein, el «estilo militar», que arraiga en la tradición vienesa tanto como en la música francesa contemporánea, fue fácilmente entendido por los públicos de Beethoven: «Esperaban un primer movimiento en cuatro por cuatro de carácter “militar” y reaccionaron con inequívoco placer cuando Beethoven no sólo satisfizo sino que sobrepasó sus expectativas». Durante la primera ejecución pública confirmada —en Leipzig, el año 1810— el majestuoso concierto fue saludado con ovaciones. Fue publicado en febrero de 1811, con una dedicatoria al archiduque Rodolfo.

Pero la tendencia principal de la obra de Beethoven desde fines de 1808 hasta 1809 estuvo representada por los Tríos para piano *opus 70*; el Cuarteto para cuerdas *opus 74*; las tres Sonatas para piano, *opus 78*, *79* y *81a*; y la Sonata para violoncelo, *opus 69*, que había sido compuesta poco antes y fue concluida a mediados de 1808.

Por primera vez en casi una década, Beethoven no estaba trabajando en proyectos sinfónicos importantes ni contaba con los correspondientes proyectos. Y aunque durante este período consideró muchos libretos con destino a una ópera, los rechazó todos; puede considerarse dudoso que haya pensado seriamente componer otra ópera después del trabajo de *Fidelio*. La productividad de Beethoven disminuyó en 1810 y 1811, y las únicas obras importantes terminadas fueron el Cuarteto para cuerdas *opus* 95; el Trío, *opus* 97 (*Archiduque*) y la Música incidental para Egmont, de Goethe, *opus* 84. Esta última fue la única composición seria de música no de cámara que realizó Beethoven durante estos años. Sólo durante los últimos meses de 1811, cuando comenzó a esbozar dos nuevas sinfonías, se invirtió por cierto tiempo su orientación hacia la música de cámara.

Beethoven ya no se esforzaba por aplicar ideas sinfónicas a los géneros de la música de cámara, ni trataba de crear composiciones que conmovieran los cielos. Profundizaba la tendencia iniciada en 1806 con la Cuarta Sinfonía, el Cuarto Concierto para piano y el Concierto para violín, y entonces pareció que infundía a muchas de sus obras un sentido de reposo íntimo que ya no exigía respuestas turbulentas a grandiosos desafíos. Una nueva veta lírica se incorpora a su música, y al mismo tiempo se manifiesta una libertad prerromántica del movimiento armónico y el diseño estructural que parece continuar el proceso en el punto en que lo habían dejado las sonatas fantasía de 1802.

En la dedicatoria de la amplia y melodiosa Sonata para violoncelo, *opus* 69, Beethoven escribió: «Inter lacrymas et luctus» [»entre lágrimas y pesares«], lo cual puede ser una referencia a su estado emotivo, porque es un texto inapropiado como descripción de una obra en la cual la expresión emotiva revela solemnidad y moderación contenidas. Lockwood observa que es una de las obras fundamentales en la literatura para violoncelo y piano, y agrega que «las soluciones halladas en el *opus* 69 a los problemas de la gama, la sonoridad relativa y la equiparación de la importancia de los dos instrumentos... se perfilan como una realización igual a la que expresa a través de la originalidad y la calidad de sus ideas puramente musicales...».

La Sonata para violoncelo puede haber sido compuesta para Ignaz Gleichenstein; Beethoven se la dedicó en abril de 1809, probablemente por gratitud, en vista del papel representado por su amigo en la negociación de la anualidad de los príncipes. Asimismo, Beethoven dedicó los dos Tríos para piano, violín y violoncelo, *opus* 70, a la condesa Erdödy, que también contribuyó a las negociaciones. En su hogar se ejecutaron por primera vez —durante la temporada de Navidad de 1808, con Beethoven al piano. Los Tríos fueron las primeras obras serias de Beethoven en esta forma después de su *opus* 1, de 1795. El Trío número 1, en re mayor, tiene dos movimientos poco problemáticos y descansados que flanquean un enérgico Largo prerromántico, cuyos efectos atmosféricos de los trémolos y sus súbitos contrastes dinámicos originaron el sobrenombre de la obra. El segundo trío, en mi bemol, una de las obras maestras del período medio, exhibe un equilibrio tan delicado entre el

tradicional estilo vienés y el estilo más maduro del propio Beethoven que su ejecución realizada desde cada uno de estos puntos de vista puede arrojar una luz radicalmente distinta sobre la obra. En un pasaje esclarecedor, Tovey observó que en obras como este trío Beethoven había con seguido al fin la «integración de los recursos de Haydn y de Mozart, con resultados que trascienden cualquier posibilidad de semejanza con el estilo de sus orígenes...». El Allegro final ejemplifica una tendencia importante —la simplificación beethoveniana de la exposición hasta un extremo tal que no sólo su sentido armónico sino también el temático no aparece realmente elaborado hasta la recapitulación. (En un contexto distinto, la Obertura a la *Grosse Fuge*, *opus 133*, también revela bruscamente varios temas en rápida sucesión, y posterga hasta más avanzado el movimiento la formulación de las interconexiones entre estos temas.) El último trío de Beethoven, y de acuerdo con la opinión general su obra maestra en esta forma, fue el Trío *opus 97*, llamado Archiduque a causa de su dedicatoria. Es una obra expansiva tanto por la magnitud (cuatro movimientos que totalizan 1200 compases) como por el sonido. Mientras en sus sinfonías heroicas Beethoven creó la arquitectura de las composiciones a partir de la liberación (y el control) de la energía almacenada en los motivos y los ritmos germinales condensados y explosivos, la monumentalidad arquitectónica del Trío Archiduque se origina en el desarrollo de melodías amplias, que responden a una distribución equilibrada y fluida. Esta práctica determina un sentimiento de calma, de amplitud y contenida nobleza de la retórica, características que ya hemos observado en la Sonata para violoncelo, *opus 69*, el Concierto para violín y los Conciertos Cuarto y Quinto para piano. Los toques audaces del Scherzo y los momentos de brusco ingenio en el Finale contrastan eficazmente con el carácter espaciosamente lírico y sublime del Allegro moderato inicial. El Archiduque representa la condensación de los impulsos de Beethoven hacia un nuevo tipo de clasicismo, una forma que había caracterizado su música de cámara para piano entre mediados de 1808 y 1811.

A fines de 1809, después de una pausa de cuatro años, Beethoven regresó a la sonata para piano y compuso tres en poco tiempo. En ninguna de ellas se advierte la más mínima indicación de que sus predecesoras inmediatas en este género, habían sido trabajos como las sonatas Waldstein y Appassionata: también se observa en ellas una prolongación de las tendencias percibidas en las sonatas anteriores a la Heroica, por ejemplo la *opus 28* y la *opus 31 número 1*, así como atisbos del estilo del último período de Beethoven. La Sonata en fa mayor bemol, *opus 78*, en dos movimientos, dedicada a Teresa Brunsvik, fue especialmente la favorita de Beethoven, quizá a causa de su serenidad, la economía de la forma y la melodiosa expresión. La «Sonate facile ou sonatine», *opus 79*, que no tenía dedicatoria cuando se la publicó en noviembre de 1810, posiblemente se originó como un regalo para Teresa Malfatti. Contiene elementos pastorales; y cierta autoridad en la materia percibe en esta obra reminiscencias del bucólico Ritterballett compuesto por Beethoven en 1790-91. La bella sonata fantasía, *opus 81a*, fue compuesta para el archiduque Rodolfo, después

que partió de Viena durante el bombardeo francés de 1809, y los expresivos títulos de los movimientos —«Adiós», «Ausencia», «El retorno»— dicen mucho acerca de la profundidad del sentimiento de Beethoven por su joven alumno. El segundo movimiento de la sonata, Andante expresivo, con sus conmovedores cromatismos, es una elocuente introducción del Finale, Vivacissimamente. En los borradores, Beethoven escribió: «El Adiós —el 4 de mayo— dedicado a S[u] A(lteza) I(mperial), y escrito con profunda sinceridad». Una década después, en el pentagrama autografiado de su Misa Solemnis Beethoven escribió una dedicatoria análoga a Rodolfo, para quien fue compuesta la Misa. «Del corazón - ¡y que pueda llegar al corazón!»

El 2 de junio de 1805 Beethoven había escrito con desesperación: «Dios sabe por qué mi música para piano todavía suscita en mí mismo la peor impresión...». Sin embargo, con estas sonatas, la Sonata para violoncelo y los Tríos *opus 70* (así como la «Fantasía Coral» y los dos conciertos para piano), Beethoven de nuevo estaba utilizando el piano como principal vehículo creador. Quizás ésta es la razón por la cual un sentimiento «de retorno al hogar» y de reposo impregna tanto estas obras. Pero el perfil inquisitivo de la naturaleza de Beethoven —el sentimiento de discontinuidad y desequilibrio, de pugna e inquietud— también necesitaba hallar un medio expresivo. Lo consiguió en el segundo de los cuartetos para cuerdas que compuso en 1809-10. El primero, el Cuarteto en mi bemol, *opus 74*, llamado «Arpa» a causa de los notables arpeggios pizzicato del Allegro inicial, es una obra lírica, contemplativa y expresiva que —a pesar de su Scherzo desusado y culminante— se aparta del impulso innovador de los *Cuartetos Razumovsky* y retorna al vocabulario fundamental del estilo del clasicismo superior vienés. Aquí, como en la mayoría de las restantes obras de cámara y las sonatas de este período, uno percibe que Beethoven intentaba restablecer contacto con estilos de los cuales en general se había apartado después de 1802. Kerman escribe que si el *opus 74* es «una obra de consolidación, franca, sin problemas y lúcida», el Cuarteto en fa menor, *opus 95*, compuesto durante el verano de 1810 y mantenido en reserva durante seis años es «una pieza compleja, apasionada, sumamente idiosincrática, problemática en todos sus movimientos, avanzada en cien aspectos diferentes». Titulado «Quartetto serio» —la única vez que Beethoven usó esa extraña denominación— el *opus 95* es una obra experimental que engloba muchas ideas complejas en un marco más reducido que el *opus 74* o que cualquiera de los Cuartetos *opus 59*. Es posible que en este caso Beethoven haya tendido a retornar al estilo de su último período y presumiblemente se sentía insatisfecho con sus propios esfuerzos, pues se apartó del género durante más de una docena de años. Quizá lo que omitió en el *opus 95* fue la posibilidad de combinar su retórica exploratoria y la condensación elíptica con el lirismo y la capacidad de comunicación franca del *opus 74*. Dicha fusión sería fundamental para el estilo de los últimos cuartetos. Aunque el *opus 74* fue dedicado al príncipe Lobkowitz, la dedicatoria del *opus 95* a Zmeskall es otro indicio de que Beethoven

ahora utilizaba a menudo las dedicatorias como expresiones de afecto y gratitud a sus amigos, más que para cumplir las obligaciones originadas en el patronazgo.

En 1810 y 1811 Beethoven compuso música incidental destinada a tres obras para la escena: el Egmont de Goethe, *opus 84* (entre octubre de 1809 y junio de 1810), Las ruinas de Atenas, *opus 113*, de Kotzebue y el Rey Esteban *opus 117* del mismo autor; las dos últimas —en total, diecinueve piezas distintas— fueron compuestas en el breve lapso de tres semanas en Teplitz, a fines de enero de 1811. El *opus 113* y el *opus 117* fueron compuestos con destino a la inauguración de un teatro imperial en Pesth, ocasión patriótica que exigía lisonja y adulación. En Las ruinas de Atenas, Minerva despierta de un sueño de dos mil años y descubre ocupada a Atenas, el Partenón en ruinas, y la cultura y la razón desterradas del Mediterráneo, aunque felizmente aún vive en Pesth, bajo el gobierno esclarecido del emperador Franz. Asimismo, el Rey Esteban, subtítulo «El primer benefactor de Hungría», es un evidente homenaje al Káiser austrohúngaro. Contiene varios coros femeninos, visiblemente derivados de Las estaciones de Haydn. Estas obras no se mantuvieron en el repertorio, aunque las oberturas *potpourri* (que turbaron profundamente a la Sociedad Filarmónica de Londres, cuando las recibió, en 1816) son ejecutadas a veces. El «Coro de los derviches» y la «Marcha Turca» del *opus 113* están brillantemente orquestados y configuran una eficaz música popular en el exótico estilo «turco».

Beethoven no se entusiasmó con estas composiciones, y sin duda fueron ejecutadas como obligaciones destinadas a complacer a un protector real. Era distinta la situación con la música para Egmont, que nos habla de un aristócrata flamenco arrestado y condenado por los españoles. Klärchen, hija de un burgués, como fracasa en su esfuerzo por salvar a Egmont, se envenena, y Egmont marcha orgulloso a su propia muerte, pronosticando la insurrección que liberará al país de la tiranía española. El tema tenía profundo significado para Beethoven como expresión de su fe en el *bon prince*, y en los ideales de la liberación nacional y la libertad humana, quizá porque se vinculaba con su propio linaje flamenco. En apariencia, la historia es la inversa de Fidelio, aunque conserva la tendencia a relacionar el amor y la libertad, el sacrificio y el heroísmo. Pero aquí se alcanza la victoria, no a través de un *deus ex machina* sino mediante el sacrificio de las vidas de los protagonistas y la perpetuación de sus ideales en la entidad comunitaria con la cual se identificaban. El tema de la liberación nacional concuerda visiblemente con la ocupación de Viena por los franceses en 1809. Es evidente que los directores del Teatro de la Corte, que encargaron la obra, tenían presentes los acontecimientos contemporáneos, pues el otro encargo posible fue también un relato que aborda el tema de un pueblo sometido a la ocupación extranjera: Guillermo Tell, de Schiller. Este tema de la liberación inspiró a Beethoven para producir su música teatral más dramática, incluso varias canciones con acompañamiento de orquesta, que no dejaron de impresionar al joven

Mahler. La densa obertura y la Siegesymphonie final (*Sinfonía de la Victoria*) son puntos culminantes del estilo heroico.

Que los significados de la música no pueden reducirse al lenguaje es un lugar común para el filósofo. Kierkegaard escribió que la música «siempre expresa lo inmediato en su inmediatez», y que por lo tanto era «imposible expresar lo musical en el lenguaje». Y en *El origen de la tragedia* Nietzsche observó que «el lenguaje, el órgano y el símbolo de la apariencia, nunca consigue manifestar el núcleo más íntimo de la música. Siempre que intenta imitar a la música, el lenguaje mantiene con ella un contacto meramente superficial». Pero tales advertencias nunca impidieron que los comentaristas (me temo que incluso yo mismo) formulen improbables conjeturas acerca del «significado» de tal o cual obra maestra de Beethoven. Esta tendencia se ha manifestado sobre todo en las interpretaciones de la Séptima Sinfonía de Beethoven durante el siglo XIX. Berlioz percibió una «ronda de campesinos» en el primer movimiento; Wagner afirmó que la sinfonía era la «apoteosis de la danza»; Lenz la interpretó como una segunda «Sinfonía Pastoral», incluida la boda aldeana y las danzas campesinas; Nohl visualizó un «festival de caballeros» y Oulibicheff habló de la mascarada o la diversión de una multitud embriagada de alegría y vino. Para A. B. Marx era la boda o la celebración festiva de un pueblo guerrero. Más recientemente Bekker la calificó de «orgía báquica», y Ernest Newman la describió como, «el movimiento ascendente de un enérgico impulso dionisiaco, una divina embriaguez del espíritu».

Por extrañas que puedan parecer estas interpretaciones, tal vez valga la pena buscar un denominador común subyacente en las opiniones de tan eminente grupo de críticos. Es evidente que una obra que simboliza tan intensamente el acto de la trascendencia, con sus sentimientos concomitantes de alegría y liberación, puede representarse en el lenguaje mediante una infinidad de imágenes trascendentes específicas, las cuales pueden decirnos tanto acerca de las asociaciones libres de sus autores como acerca de Beethoven y su música. Pero la imaginación aparentemente variada de la asociación libre de estos críticos —las imágenes de las masas de personas, de la intensa energía rítmica descargada en la acción o la danza, de las celebraciones, de las bodas y el regocijo— en el fondo incluye variaciones de una sola imagen: la del carnaval o el festival, que desde tiempo inmemorial ha suspendido temporariamente la carga del sometimiento perpetuo al orden social y natural dominante, suspendiendo periódicamente todos los privilegios, las normas y los imperativos usuales. Podemos hallar ejemplos de estos festivales en la Cronia griega, las Calendas y las Saturnalias romanas, la «Fiesta de los tontos» francesa, los «Señores de la fechoría» ingleses, los carnavales populares y los festines medievales y otros ritos y ceremonias de carácter primitivo que anualmente trastornaban a la sociedad. Freud ofreció una explicación psicológica de estos episodios: «En todos los renunciamientos y las imitaciones impuestos al ego, la infracción periódica de la

prohibición es la regla; en efecto, que así son las cosas lo demuestra la institución de los festivales, que originariamente son nada menos y nada más que los excesos contemplados por la ley y que deben su alegría a la liberación que aportan». Por supuesto, en todo esto hay algo más que la «alegría». En el festival se manifiesta una gozosa suspensión de todas las restricciones; una erupción autorizada de lo profano y lo escatológico; y una manifestación de la burla, el ridículo y la sátira, que expresan una visión cómica de la vida sin mezcla de modalidades trágicas.

Al parecer, los críticos del siglo XIX percibieron en la Séptima Sinfonía una cualidad festiva, la misma que se manifiesta también en la Octava, pues ésta es una secuela del mismo impulso creador. De acuerdo con las palabras de Ernest Newman la Octava «aprovecha el sobrante de la enérgica Séptima» y como su compañera manifiesta «un ánimo de alegre aceptación de la vida y el mundo»: También Wagner vio la semejanza psicológica —y el carácter festivo— de las dos sinfonías: «Su efecto sobre el oyente es precisamente la emancipación respecto de toda culpa, del mismo modo que el efecto ulterior es el sentimiento del Paraíso perdido, con el cual retornamos al mundo de los fenómenos».^[18]

Ambas sinfonías omiten el tradicional movimiento lento —es decir, el movimiento de dolor y contemplación, de duelo y tragedia— presente en las restantes sinfonías de Beethoven. En efecto, la Octava, con su Minuet y su Allegretto scherzando, llega más lejos en este sentido que la Séptima, pues ésta tiene una prolongada introducción lenta al primer movimiento y un soñador Allegretto que por lo menos parece lento por contraste con los movimientos contiguos Vivace y Presto. Riezler aludió a la esencia de su semejanza cuando escribió que las profesiones de fe de ambas sinfonías «no estaban destinadas a luchar y a conquistar un poder hostil». Existen en un Paraíso festivo, al margen del tiempo y la historia, inmunes a la mortalidad. Nos transportan a una esfera de alegría, de juego, y la exuberante liberación de la energía contenida. Aquí, como dice Bakhtin del festival medieval, «durante breve lapso la vida se apartó de los surcos usuales, legalizados y consagrados, para ingresar en la esfera de la libertad utópica».

Las Sinfonías *Séptima* y *Octava* fueron bocetadas sucesivamente, a partir de los últimos meses de 1811 y completadas al año siguiente, la Séptima hacia abril y la Octava hacia octubre. El trabajo principal en la Octava fue ejecutado durante la estada de Beethoven en Bohemia, después de la carta a la Amada Inmortal. Para los vieneses que oyeron las primeras ejecuciones de la Séptima en los mismos programas que incluían la Victoria de Wellington en 1813 (8 de diciembre) y en 1814 (2 de enero y 27 de febrero) la obra estaba visiblemente vinculada con la victoria sobre Napoleón y el alegre comienzo de la paz tan largamente esperada. La sinfonía, y sobre todo su Allegretto, llegaron a ser enormemente populares, y aparecieron en muchas transcripciones, e incluso en arreglos para instrumentos de viento, septeto, quinteto para cuerdas, cuarteto para piano, trío de pianos, piano a cuatro manos, piano, y dos pianos, este último dedicado a la emperatriz de Rusia. La Sinfonía fue

publicada en la forma de partes orquestales y en partitura por Steiner en noviembre de 1816, con una dedicatoria a uno de los más devotos protectores de Beethoven, el banquero conde Moritz Fries, quien de acuerdo con Karl Holz pagó a Beethoven «un subsidio regular» durante varios años, hasta que quebró en 1825. La Octava Sinfonía fue ejecutada por primera vez en la Akademie de Beethoven, el 27 de febrero de 1814, y publicada por Steiner en 1817. No puede sorprender mucho que se haya visto relativamente desplazada tanto por la Séptima Sinfonía como por la Victoria de Wellington. El crítico de la *Allgemeine musikalische Zeitung* escribió que «el aplauso que recibió no estuvo acompañado por ese entusiasmo que distingue a una obra que puede complacer universalmente; en resumen —como dicen los italianos— no provocó furor».^[19] De acuerdo con Czerny, Beethoven se irritó ante esta acogida, porque consideraba a la Octava «mucho mejor» que la Séptima.^[20]

La Sonata para violín *opus 96*, la décima y última de las sonatas de Beethoven para piano y violín, fue proyectada y compuesta en 1812, después de las Sinfonías Séptima y Octava, con las cuales contrasta, del mismo modo que puede contrastar un delicado dibujo de pluma y tinta con un conjunto de grandes frescos. Brandenburg sostiene que la Sonata probablemente fue terminada alrededor de mayo de 1815 y quizás haya sido modificada bastante antes de su publicación. Si el dúo de piano y violín había sido un vehículo de la inauguración del «nuevo camino» de Beethoven en la tormentosa sonata Kreutzer, una década atrás, la Sonata en sol mayor abandona el «stile brillante molto concertante» del *opus 47* en favor de una capacidad de comunicación sentida y exquisita, y de ese modo aporta una coda serenamente imaginativa al período medio. Como escribió otro comentarista: «En lugar de una formulación urgente y dramática, aquí hay un ánimo de gentil lirismo, que apenas nos permite entrever las profundas honduras de la experiencia y el dominio del dolor que había posibilitado llegar a esta serenidad».

IV

LA FASE FINAL

- 17. LA DISOLUCIÓN DEL ESTILO HEROICO
- 18. BEETHOVEN Y SU SOBRINO
- 19. RETRATO DE UN COMPOSITOR MADURO
- 20. RECONSTRUCCIÓN
- 21. EL «RETORNO» A BONN
- 22. LA MÚSICA

LA DISOLUCIÓN DEL ESTILO HEROICO

Cuando Beethoven regresó a Teplitz, a mediados de setiembre de 1812, la constante tensión de las semanas precedentes se había disipado, y lo dominaba un sentimiento de depresión. Quizá como resultado de su malestar, parece que pasó gran parte del resto de sus vacaciones en el lecho. El 17 de setiembre escribió a Breitkopf & Härtel: «Les escribo desde la cama», y agregó, como expresando cierta duda acerca de sí mismo: «Debo decirles francamente que en Austria la gente ya no confía del todo en mí y no dudo de que en eso acierta». La mayoría de sus ocho notas a Amalie Sebald, a quien encontró en Teplitz después de su regreso, son disculpas porque no podía visitarla, y contienen moderadas quejas acerca de su condición física, como si deseara suscitar una reacción de simpatía: «Desde ayer no me siento muy bien y esta mañana mi indisposición se agravó», o: «En realidad, me siento un poco mejor, querida A(malie). Si usted cree propio visitarme sola, ciertamente eso me complacería mucho». Amalie Sebald lo visitó una o dos veces, llevándole consuelo y caldo de gallina, por el que él insistió en pagar. Abandonó el lecho para verla por lo menos una vez, pero escribió: «Ayer, después que me separé de usted, mi condición de nuevo se deterioró». Es posible que Amalie sintiese por Beethoven más de lo que indica el tono platónico y bromista de las cartas del músico. En la última carta Beethoven escribió: «En qué demonios sueña cuando dice que no puede ser nada para mí? Cuando volvamos a vernos, querida A, debemos comentar este asunto. Mi deseo constante ha sido que mi presencia le aportase calma y serenidad...».

Pero en esencia la ternura sin condiciones que Amalie demostraba al compositor agobiado, fue el factor que movió a Beethoven a apreciarla, y en todo caso él se sintió confortado y aliviado con la presencia de Amalie, que constituía un bienvenido alivio después del frenesí y el dolor de la relación con la Amada Inmortal. La correspondencia con Amalie concluyó con esta observación, y nunca se reanudó.

Beethoven no fue directamente de Teplitz a Viena.^[1] En cambio, viajó a Linz, donde su hermano Nikolaus Johann atendía una farmacia y donde había estado viviendo con Teresa Obermayer, que como dice Thayer era «su ama de llaves y... algo más».^[2] Beethoven insistió en que su hermano suspendiese este asunto; el hermano se rehusó, y el encolerizado Beethoven visitó al obispo y a las autoridades civiles, y finalmente obtuvo una orden policial que obligaba a Teresa a salir de Linz si continuaba la relación ilícita. La respuesta de Nikolaus Johann fue desposar a Teresa el 8 de noviembre.

Algunos de los determinantes psicológicos del gesto de Beethoven son bastante visibles. Si el hermano mayor no podía tener su propia mujer, ¿por qué debía serle permitido al menor? Beethoven probablemente sabía desde hacía cierto tiempo de la relación de Nikolaus Johann con Teresa, y es probablemente significativo que sólo poco después de los hechos relacionados con la Amada Inmortal de pronto él se

sintiese motivado para ir a Linz, actuando bajo el impulso de una compulsión tan enérgica que lo llevó a la violencia física contra su hermano. Pero el problema puede ser incluso más complejo. Quizá Beethoven necesitaba compartir la vida de familia de su hermano, a Teresa y la hija que ésta había tenido en una relación anterior; posiblemente necesitaba el confortamiento que la relación estrecha con un miembro de la familia podía aportarle, después de los agobiadores hechos de los meses precedentes. Tampoco está excluido que Beethoven involuntariamente provocase el matrimonio, como sustituto de su unión que no se había concertado.

De acuerdo con la versión de Thayer, Beethoven partió de Linz después del matrimonio e «inmediatamente apresuró el regreso a Viena». Sin embargo, aún no se ha aclarado bien el paradero de Beethoven entre principios de noviembre y los últimos días del año. No ha llegado a nosotros correspondencia del período que se extiende desde fines de setiembre, en Teplitz, hasta poco antes del 29 de diciembre de 1812, en Viena. Durante el mes de diciembre Ludwig Spohr no pudo encontrar a Beethoven en su alojamiento.

¿Qué puede decirse de la productividad de Beethoven durante este período? La Séptima Sinfonía fue completada en abril de 1812; la siguió el Trío en si bemol mayor WoO 39, en un movimiento, compuesto para Maximiliane Brentano. La Octava Sinfonía fue creada durante los meses estivales y básicamente terminada hacia fines de agosto, pues la *Allgemeine musikalische Zeitung* del 2 de setiembre anunció que Beethoven había «compuesto dos nuevas sinfonías».^[3] Pero el autógrafo dice «Linz, en el mes de octubre». Sabemos también que en Linz Beethoven compuso las Equali, tres piezas para cuatro trombones, WoO 30, hacia el 2 de noviembre. A su regreso a Viena, Beethoven retomó y completó su Sonata para violín y piano en sol, *opus* 96, ejecutada por primera vez por Pierre Rode y el archiduque Rodolfo, el 29 de diciembre. Como veremos enseguida, después la capacidad creadora de Beethoven cesó del todo.

En las cartas de Beethoven durante este período al archiduque Rodolfo hay pruebas de tensión emotiva. En diciembre de 1812 escribió: «Desde el domingo estoy enfermo, aunque es cierto que mental más que físicamente». Y en enero: «Con respecto a mi salud, es más o menos la misma, tanto más cuanto que las causas morales están afectándola, y al parecer no es fácil eliminarlas». Y el 27 de mayo de 1813: «Una serie de incidentes infortunados sucedidos uno tras otro me han impulsado realmente a un estado que roza la confusión mental». La rara enfermedad de su hermano Caspar Carl a fines del invierno preocupó mucho a Beethoven: pareció que Caspar Carl se encontraba en las últimas etapas de la consunción (la enfermedad de la cual había fallecido la madre de ambos). Los síntomas pronto disminuyeron, pero no antes que Beethoven lo convenciera de que emitiera una declaración legal en el sentido de que después de su muerte deseaba que su hermano Ludwig asumiera la tutoría de su hijo Karl, una declaración que tendría lamentables consecuencias pocos años después.

Es posible que aproximadamente por esta época Beethoven intentara quitarse la vida. Los pensamientos suicidas no eran desusados para Beethoven; los expresó en el Testamento de Heiligenstadt («Estuve al borde de quitarme la vida»), en las cartas a Nikolaus Johann, a su sobrino Karl, a Marie Erdödy, a Zmeskall y a Wegeler; y oblicuamente en su carta de principios de noviembre de 1815 a Antonie Brentano. Sobre todo, usaba la amenaza del suicidio como medio de imponer obediencia a los miembros de su familia, o de suscitar inquietud en sus amigos. Pero era muy distinto escribir acerca del suicidio en sus cavilaciones privadas, en su Tagebuch.^[4] Con respecto al intento de suicidio, Schindler relató que sobrevino poco tiempo después del asunto con la Amada Inmortal:

En su desesperación, buscó confortamiento en una amiga a quien aprobaba y respetaba especialmente, la condesa Marie Erdödy, en la propiedad rural de la dama, en Jedlesee... aunque desapareció de allí y la condesa pensó que había regresado a Viena, pero tres días después el maestro de música de la condesa, Brauchle, descubrió a Beethoven en un rincón alejado de los jardines del palacio. El incidente fue mantenido mucho tiempo en el mayor secreto, y sólo varios años después los que conocían el asunto lo confiaron a los amigos más íntimos de Beethoven; eso fue mucho después que ya se había olvidado el asunto amoroso. Se asociaba este episodio con la sospecha de que el propósito de este hombre desgraciado había sido morir de hambre.^[5]

Thayer quiso disentenderse de esta versión con el argumento de que el episodio no pudo sobrevenir en 1803 o en relación con Giulietta Guicciardi, como había creído Schindler. Pero este argumento de ningún modo refuta la versión misma, o su relación con la Amada Inmortal. La versión de Schindler —que según él afirma era conocida por los amigos de Beethoven durante la última década de vida del compositor— contiene detalles suficientes para merecer que se la examine con atención. Ciertamente, cuando Nohl lo entrevistó en 1867, uno de los amigos más íntimos de Beethoven, el tenor Joseph August Röckel, confirmó el intento de suicidio.^[6] Por desgracia, Nohl no pudo conseguir la fecha, excepto que fue «varios años» después de 1806. Conjeturo que sucedió durante la primavera o el verano de 1813, cuando los sentimientos de impotencia y desesperación de Beethoven lo habían llevado al borde del colapso emotivo, o simplemente habían provocado el derrumbe.

Más o menos por esta época, la primera de una serie de referencias apenas disimuladas a prostitutas aparece en la correspondencia de Beethoven con Zmeskall. La palabra en código que ambos utilizaban para aludir a las prostitutas era «fortalezas». El 28 de febrero de 1813 Beethoven escribió: «Defendamos con celo las fortalezas del imperio que, como usted sabe, perdieron su virginidad hace mucho tiempo y ya han soportado varios asaltos».^[7] Y también: «Gocemos de la vida, pero

no voluptuosamente - Propietario, Gobernador, Pasha de varias fortalezas podridas!!!!!» «No necesito continuar advirtiéndole la conveniencia de evitar que lo hieran cerca de ciertas fortalezas», «Manténgase apartado de las fortalezas podridas, pues un ataque desde ellas es más letal que uno desde las que están bien conservadas». Sin duda, Zmeskall tenía frecuente relación con prostitutas y parece probable que ahora estaba suministrándolas también a Beethoven. Tal parece ser el sentido de varias líneas ambiguas incluidas en otras cartas a Zmeskall: «Le agradezco vivamente, mi querido Z, por la información que me suministró acerca de las fortalezas, pues pensé que usted había concebido la idea de que yo no deseaba detenerme en lugares pantanosos». «¡Sí! Y yo también me incluyo, aunque sea de noche». Y esta cita, muy transparente: «No he visto nada-No oí nada-Entretanto, siempre estoy dispuesto a eso. El momento preferible para mí es alrededor de las tres y media o cuatro de la tarde». Es difícil determinar si las experiencias con prostitutas agravaron la crisis que siguió a la partida de Antonie Brentano, pero en ese momento las entradas en el diario de Beethoven comenzaron a expresar su sentimiento de culpa e incluso repugnancia respecto de la actividad sexual: «La unión sensual sin la unión de las almas es bestial y siempre será así», escribió cierta vez. Y sin duda se sentía agobiado por su incapacidad para aplicar su elevado estándar de conducta moral; varios años antes había escrito: «Oh, Dios mío, permíteme descubrir lo que fortalecerá mi virtud, a la que legalmente será mía».^[8] Pero una entrada del Tagebuch muestra un sesgo un tanto estoico e implica cierta aceptación de las necesidades de la carne: «Las debilidades de la naturaleza», escribió, «provienen de la naturaleza misma».

Beethoven fue a Baden el 27 de mayo de 1813 y allí permaneció —excepto varias semanas de julio— hasta mediados de setiembre. Sus antiguos amigos Manette y Andreas Streicher lo encontraron allí, según explicaron a Schindler «en la condición más deplorable en relación a sus comodidades personales y domésticas. No tenía una chaqueta decente ni una camisa sana, y es doloroso describir su verdadera condición».^[9] Afirmaron que «el estado de ánimo de Beethoven había alcanzado el punto más bajo» en muchos años. Corrobora este informe otro observador, el artista Blasius Höfel, quien recordó que por esta época a menudo veía a Beethoven en una posada, sentado «en un rincón lejano, frente a una mesa que, pese a que era grande, los restantes clientes esquivaban, a causa de los hábitos ingratos en que él había caído... Con no poca frecuencia se retiraba sin pagar la cuenta, o diciendo que su hermano cancelaría la deuda... Había llegado a mostrarse tan negligente con su propia persona que a veces parecía realmente *schmutzig* [sucio]».^[10] Los Streicher «lo convencieron gradualmente de que volviese a relacionarse con la sociedad... después que se había apartado casi totalmente de ella».

Aún no había terminado el proceso del duelo por su amada. Hacia mediados de 1813 Beethoven había caído en un estado de desorden mental y físico que provocó la cesación de su productividad musical. Beethoven no escribió obras que tuviesen

mínima importancia durante 1813: básicamente, abandonó la composición durante los primeros siete meses de ese año; en efecto, sólo unas pocas obras sin importancia corresponden a este período: La Marcha y la Introducción a la Tarpeja WoO 2, de Kuffner, compuesta en marzo «Der Gesang der Nactigall» WoO 141, compuesta el 10 de mayo de 1813. Por primera vez desde su adolescencia no estaba concibiendo ni contemplando seriamente proyectos nuevos.

Por consiguiente, fue afortunado que bien avanzado ese verano el inventor y empresario Johann Nepomuk Mälzel llevase entusiastamente a Beethoven la idea y un borrador parcial de una nueva composición que celebraba una victoria británica sobre Napoleón en la Guerra Peninsular —La Victoria de Wellington o La batalla de Vittoria— trabajo que Beethoven orquestó y que fue ejecutado con éxito sensacional el 8 y el 12 de diciembre y repetido más tarde.

Mälzel y Beethoven habían elegido un momento muy propicio para presentar una composición de esta clase. La oleada napoleónica había terminado con la ocupación de Moscú en septiembre de 1812; después comenzó a sufrir la serie de derrotas importantes que con el tiempo llevaron a la culminación de las guerras que habían diezmado a Europa durante casi dos décadas. La retirada de Moscú, que culminó cuando Napoleón abandonó su ejército y regresó a París, en diciembre de 1812, señaló la declinación de su fortuna. El triunfo de Wellington, el 21 de junio de 1813, en la Península Ibérica, confirmó la irreversibilidad de dicha declinación. En junio Austria, que se había mantenido oficialmente neutral desde la ocupación de Viena en 1809, se convirtió en socia de la Cuádruple Alianza, y en agosto declaró la guerra a Francia. En octubre los aliados obtuvieron una victoria decisiva en la batalla de Leipzig. Los sentimientos patrióticos, acentuados por la previsión de la victoria inminente, se desencadenaron en los conciertos de diciembre, organizados a beneficio de los soldados austríacos y bávaros heridos en la batalla de Hanau. Los principales músicos de Viena participaron en las ejecuciones de La victoria de Wellington: Hummel y el Kapellmeister Salieri tocaron los tambores y ejecutaron los cañoneos; Schuppanzigh dirigió los violines; y Spohr, Meyseder y veintenas de diferentes músicos se incorporaron a las festividades; de acuerdo con las palabras de Thayer, los músicos las vieron «como una estupenda broma musical, y se comprometieron en eso... con *amore*, como en una gigantesca diversión profesional».^[11] Beethoven, que no se forjaba ilusiones acerca de la calidad de la obra, aprovechó la ocasión para estrenar su Séptima Sinfonía, que también fue recibida entusiastamente; el Allegretto fue repetido en ambos conciertos. Un periódico contemporáneo observó que el «aplausos alcanzó las alturas del éxtasis».^[12] Beethoven alcanzó bruscamente un plano de popularidad nacional, que nunca había experimentado antes, un nivel semejante al alcanzado por Haydn después de los estrenos de sus oratorios La creación y Las estaciones.

Exaltado y reconfortado por esta recepción, Beethoven abandonó su silencio y reanudó la composición en un elevado nivel de productividad, que duró durante los

primeros meses de 1815. Pero su producción, si bien acrecentó la popularidad de Beethoven, contribuyó poco a realzar su reputación como compositor. Compuso una serie de «obras ocasionales» de carácter vocal y coral, en celebración de la causa de los Aliados y sus principescos líderes: entre ellas se incluyen obras como «Germani», WoO 94, compuesta en celebración de la capitulación de París, el 31 de marzo de 1814; un coro titulado *Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten*, WoO 95, compuesto para los monarcas europeos reunidos en el Congreso de Viena, y el adulador tributo al Congreso, una cantata en gran escala, *Derglorreiche Augenblick* (El momento glorioso] *opus 136*, compuesta durante el otoño de 1814 y ejecutada muchas veces con aclamación.

Estas obras, colmadas de retórica ampulosa y excesos «patrióticos» marcan el nadir de la carrera artística de Beethoven. En ellas revive su estilo histórico, pero como parodia y farsa. Más que avanzar hacia su estilo tardío, aquí regresa a un pastiche de su modo heroico. El estilo heroico, forjado en la duda, la rebeldía y el desafío había concluido en el conformismo.

Por supuesto, no era el momento apropiado para reflexionar profundamente acerca de la historia; por lo tanto, mal podemos criticar a Beethoven porque representó los hechos históricos de 1812-15 en términos directos y con toscos colores primarios, y aún menos podemos criticarlo por su incapacidad para presagiar las sombras de la inminente Santa Alianza. Con excepción de la Victoria de Wellington—que es un monumento de trivialidades y un anticipo de la Obertura 1812 de Chaikovski por su capacidad de generación de ruidos— estas obras han desaparecido del repertorio. Beethoven nada podía hacer con las diferentes formas de sonata en estas obras; retorna a las formas de los compositores de la Revolución Francesa, por ejemplo la cantata y el himno.

El modo «ideológico/heroico» de estas obras no fue del todo una novedad en la música de Beethoven. Ciertamente, uno puede rastrear el nacimiento de este estilo hasta las cantatas Joseph y Leopold de 1790 e incluso hasta las dos pequeñas canciones de guerra (Friedelburg) de 1796 y 1797. Después, no volvemos a encontrar este estilo durante varios años o más bien hasta que se sublimó en una forma expresiva sutil y profunda, ejemplificada por las Sinfonías Tercera y Quinta, Fidelio y la Música Incidental para Egmont de Goethe. Pero como hemos visto, en 1811 Beethoven había compuesto de prisa música incidental para *Las ruinas de Atenas*, *opus 113*, y el *Rey Esteban*, *opus 117*, en honor del káiser Franz, y estos fueron preanuncios evidentes de las obras de actualidad burlescamente heroicas del período del Congreso.

«Durante mucho tiempo había acariciado», escribe Beethoven con referencia a La Victoria de Wellington, «el deseo de depositar una obra importante en el altar de nuestra Patria». No hay motivo para dudar de la sinceridad de los sentimientos patrióticos de Beethoven o de la realidad de su deseo de celebrar la inminente conclusión de las Guerras Napoleónicas. Pero poca duda cabe de que la desusada

aclamación popular y las recompensas financieras cosechadas por La victoria de Wellington lo tentaron a explotar esta veta por lo que pudiera valer. Y valió mucho. Los beneficios pecuniarios fueron elevados; unidos a los atrasos de su anualidad que se le pagaron, pronto le permitieron invertir más de 4000 florines plata, primero prestando esta suma a interés a Steiner, y varios años después comprando ocho acciones bancarias. Las ejecuciones de su música nunca se habían realizado con tanta frecuencia. En el curso de su vida Beethoven pudo ofrecer sólo once conciertos públicos en Viena para su propio beneficio y casi la mitad de ellos correspondió a un año, 1814. Tuvo mucha importancia la reposición de *Fidelio* en 1814, la cual, como observa Thayer, fue la consecuencia directa «de esta súbita e ilimitada popularidad de la música de Beethoven».^[13] Con la ayuda de un nuevo libretista, Georg Friedrich Treitschke, Beethoven acometió la revisión definitiva (observó: «Recompuesta y mejorada») de su ópera, que había fracasado dos veces y aparentemente estaba olvidada, entre febrero y mediados de mayo de 1814. *Fidelio* fue ejecutada el 23 de mayo, con tal éxito que se organizaron muchas presentaciones durante el resto del año. Alcanzó su decimosexta ejecución el 9 de octubre. En la presentación del 23 de mayo, Beethoven «fue ruidosamente llamado ya después del primer acto y saludado entusiastamente». Si en 1805-6 *Fidelio* podía interpretarse como una ópera de rescate que expresaba la confianza del Iluminismo en el triunfo de la nobleza sobre el mal, en 1814 la obra develaba nuevos significados que vinieron a acelerar el proceso de su aceptación popular. La nueva versión podía percibirse fácilmente como una celebración de la victoria de los Aliados sobre las fuerzas napoleónicas, y como una alegoría de la liberación de Europa de las agresiones del tirano/usurpador.

El general y resonante aplauso otorgado a su música fue muy grato para un compositor que se había visto agobiado por la crítica de que componía sólo para los conocedores. El 13 de julio apareció en el *Friedensblätter* un anuncio extraordinario:

Una palabra a sus admiradores.

Con cuánta frecuencia, irritados porque su profundidad no era bastante apreciada, han dicho ustedes que van Beethoven compone sólo para la posteridad. Sin duda ahora están convencidos del error, aunque sólo sea por el entusiasmo general suscitado por su inmortal ópera Fidelio; y saben también que el presente encuentra almas afines y corazones que simpatizan con lo que es grande y bello, sin abdicar de sus justos privilegios referidos al futuro.^[14]

Y estas líneas fueron escritas por el compositor que en 1806 irritado arrancó a *Fidelio* de las manos del barón Braun, mientras decía: «¡No compongo para las galerías!» Ahora observó en su *Tagebuch*: «Es evidente que uno compone más bellamente cuando lo hace para el público».^[15]

Para decirlo discretamente, Beethoven no era inmune a las seducciones del éxito e incluso estaba dispuesto a soportar acusaciones de oportunismo de sus colegas. Tomaschek escribió acerca de La victoria de Wellington que «se sentía muy dolorosamente afectado de ver a un Beethoven... entre los materialistas más toscos».

[16] En su respuesta, Beethoven reconoció el carácter meretricio de su obra. Por su parte, Schindler afirmó que Beethoven «no atribuía valor» a *Der glorreiche Augenblick* (aunque en este caso cabe preguntarse por qué Beethoven contempló la posibilidad de componer una obertura para esa obra una década después). Pero sin duda atribuía gran importancia a los emolumentos y los elogios que dichas obras le aportaron durante las brillantes y agotadoras festividades que acompañaron a la reunión del Congreso de Viena, de setiembre de 1814 a junio de 1815. Todas las testas coronadas de Europa estaban presentes, así como sus séquitos y millares de visitantes menos encumbrados. Mientras el trabajo serio del Congreso —la redacción de un tratado de paz y la creación de mecanismos destinados a mantener el orden y la estabilidad de Europa— se desarrollaba entre bambalinas, un amplio programa de entretenimientos destinados a distraer a la multitud de notables ociosos ocupaba por completo el primer plano. El káiser Franz designó una comisión de festivales, cuyos miembros «se devanaron los sesos tratando de inventar nuevas formas de entretenimientos». Había multitud de bailes, banquetes y representaciones de gala y una infinita diversidad de torneos, excursiones de caza, espectáculos teatrales, expediciones en trineo, ballets, óperas, sueltas de globos y desfiles a la luz de antorchas. Byron dijo que el Congreso era un «espectáculo vulgar»; Barea escribe: «Por el momento Viena, el Kaiserstadt, la Ciudad Imperial, era la capital de Europa. Ellos, el pueblo de Viena, recorrían la escena como si hubieran sido extras en un amplio espectáculo oficial barroco, actuando como los extranjeros esperaban que actuaran y como ellos mismos se sentían inclinados a actuar para alivio y liberación de todos».

Beethoven era uno de estos vieneses; y su música no era más que un solo elemento en el enorme esquema de la diversión y el entretenimiento. Fue presentado por Razumovsky y el archiduque Rodolfo a los monarcas reunidos, y recibió los cumplidos y los regalos monetarios de dichos personajes. Distinguidos visitantes extranjeros le rindieron homenaje; y consiguió audiencia con la emperatriz de Rusia, a quien presentó una polonesa para piano, *opus 89*, y recibió en cambio un regalo de 50 ducados más una tardía bonificación que era el doble de esa suma por haber dedicado al zar Alejandro, en 1802, las Sonatas para violín *opus 30*. Schindler escribe: «Después solía relatar jocosamente cómo había soportado el homenaje de las cabezas coronadas, y qué aire de importancia había asumido en tales ocasiones». Tal vez sea cierto que en determinado plano Beethoven estaba representando un papel, en la actitud del genio altivo y levemente obsequioso, y todo eso con el fin de restablecer sus finanzas un tanto decaídas. Pero parece haber poca duda de que lo complació la adulación de los monarcas y los príncipes. En otro lugar Schindler relata

que «años después, el gran maestro recordaba no sin emoción esos días... y decía con un matiz de orgullo que había permitido que lo cortejasen los más altos gobernantes de Europa y que se había comportado admirablemente». Sin duda, Beethoven tenía sentimientos contradictorios acerca de los diferentes signos de su nueva eminencia. Sabemos que estaba orgulloso de haber recibido la ciudadanía honoraria de Viena en 1815 y que también bromeaba de tanto en tanto respecto de esta distinción.

Nada podía ser más evanescente que esta excesiva adulación, sobre todo porque en esencia dependía de un aspecto artificial y atípico de la música de Beethoven. Por consiguiente, no puede sorprender que la rapidez del ascenso de Beethoven a la popularidad se viese acompañada por una declinación igualmente rápida, que comenzó a fines de 1814. Aunque parezca irónico, la primera sugerencia de que Beethoven comenzaba a perder la gracia del aplauso popular coincidió con el momento culminante de dicha popularidad, el concierto del 29 de noviembre en la Redoutensaal, donde *Der glorreiche Augenblick* fue oída por primera vez, al mismo tiempo que La Victoria de Wellington y la Séptima Sinfonía, ante un nutrido público que incluía a dos emperatrices, el rey de Prusia y otras eminencias, sin hablar de los principales virtuosos de Viena. El salón estaba colmado, el concierto fue recibido con entusiasmo, y se programaron dos repeticiones. Pero durante la repetición del mismo programa, el 2 de diciembre, casi la mitad de los asientos estaba vacía. Se abandonó la idea del tercer concierto y desde entonces hasta mayo de 1824 Beethoven no organizó un concierto público para su propio beneficio.

Un informe del 30 de noviembre a Hager, jefe de la policía secreta, revelaba la base inestable de la popularidad de Beethoven: «El recital ofrecido ayer no contribuyó a aumentar el entusiasmo por el talento de este compositor, que tiene sus partidarios y sus adversarios. A sus admiradores, que cuentan en primera fila a Razumovsky, a Apponyi, Kraft, etc... que adoran a Beethoven, se opone una abrumadora mayoría de conocedores que en el futuro rehúsa absolutamente escuchar sus obras»...^[17]

En una carta de este período, Beethoven resume poéticamente su conciencia de la fragilidad de la fama: «De modo que todo es ilusión, la amistad, el reino, el imperio, ¡todo no es más que una bruma que puede dispersarse con un soplo de viento y reconstituirse otra vez de diferente modo! «En 1815 intentó reavivar las decaídas brasas de su popularidad, aplicando las fórmulas musicales que habían sido tan eficaces durante los años precedentes. En la primavera compuso una obertura en honor del cumpleaños del káiser —*Namensfeier*, *opus 115*—, que a pesar de su tema no ejerció influencia apreciable sobre la fortuna de Beethoven. Al principio del año compuso la música incidental de un drama, Leonore Prohaska que incluía una canción de guerra y una marcha fúnebre (la orquestación del tercer movimiento de la Sonata *opus 26*), pero no hubo ejecuciones, a causa de ciertas dificultades con el censor. Tuvo más éxito con «Es ist vollbracht» [Ha terminado] una obra para contrabajo, coro y orquesta, inspirada en la Batalla de Waterloo, y la segunda

ocupación de París. Fue ejecutada varias veces en julio, pero como todas las obras ocasionales de Beethoven correspondientes al período del Congreso, desapareció cuando quedó atrás la ocasión que las había originado.

El único concierto importante de Beethoven ese año fue un beneficio para el Fondo de Hospitales el día de Navidad. En este concierto ofreció una reposición de Cristo en el Monte de los Olivos, la Obertura Namensfeier, y «Mares serenos y próspero viaje», *opus 112*, un breve desarrollo coral de dos poemas de Goethe, con acompañamiento orquestal. El *opus 112*, una pequeña obra maestra por el juego de sus tonos, que trata uno de los temas favoritos de Beethoven —la tranquilidad, penetrada por la agitación y disolviéndose en el alegre triunfo— y que por sus timbres y modos nos recuerda el Finale de la Novena Sinfonía, es prueba suficiente de que las obras de circunstancia del período del Congreso no habían afectado el núcleo de la integridad musical de Beethoven. Ciertamente, si desechemos las composiciones políticas, puede considerarse más favorablemente que el año 1814, porque entonces acometió la revisión final de *Fidelio* (incluso la Obertura de *Fidelio*) y creó la conmovedora «Elegischer Gesang», *opus 18*, y la Sonata para piano *opus 90*; por su parte, 1815 es el año de «Mares serenos y próspero viaje» y de las dos Sonatas para violoncelo *opus 102*.

Ni siquiera de estas obras significativas se desprendió claramente que Beethoven había comenzado a formular, y menos aún a explorar, un nuevo conjunto de problemas estructurales y estilísticos cuyas soluciones desembocarían finalmente en las composiciones del último período. Pero era inequívocamente claro que el período heroico había concluido, y eso a pesar de que sus reverberaciones continuarían oyéndose de tiempo en tiempo durante la última década de Beethoven. Como Sullivan observó, la música del período heroico de Beethoven atendió a la «formulación y solución de un problema». Ahora, Beethoven «comenzaba a comprender que la experiencia no era para él una posesión permanente». Rosen, que aborda la cuestión en una perspectiva diferente, llega a conclusiones análogas: «Fue como si el sentido clásico de la forma hubiese quebrado para él, acicateándolo a buscar un nuevo sistema de expresión. [Las obras de 1807-13] bien pueden haber suscitado la impresión de que el estilo y la tradición en que él había trabajado estaban irremediabilmente agotados». En esencia, el estilo heroico había concluido en 1811-12 con la terminación de las Sinfonías *Séptima* y *Octava*, la Sonata para violín *opus 96*, y el Trío Archiduque, *opus 97*. Los antiguos problemas de *Fidelio*, la ópera heroica de Beethoven, se habían resuelto finalmente en 1814. Es cierto que la obra culminante del estilo heroico —la Novena Sinfonía— aún no había sido compuesta, pero era una obra que podía ser creada sólo retrospectivamente y en cierto sentido incluso como un anacronismo, desde el punto de vista de otro mundo y otro estilo.

La disolución del estilo heroico no sobrevino bruscamente y ni siquiera de un modo dramático, y tampoco es seguro que Beethoven tuviera conciencia del proceso

que estaba desarrollándose. Más bien puede afirmarse que, a medida que desarrollaba las implicaciones de la forma de la sonata clásica y el ciclo de sonatas y aplicaba los principios del conflicto dramático, la expansión sinfónica, las largas trayectorias tonales y el desarrollo condensado de motivos a una sucesión de géneros, cada uno de éstos a su vez alcanzaba lo que a los ojos de Beethoven era la fructificación máxima, y entonces era desechado. Beethoven no compuso sinfonías entre 1812 y la finalización de la Novena en 1824, no terminó ningún concierto después de 1809, ningún trío para piano después de 1811 y abandonó la sonata para dúo después de 1815. Pasaron cinco años entre la Sonata para piano *opus 81a*, de 1809, y la Sonata *opus 90*, de 1814. No compuso conjuntos de variaciones para piano entre 1809 y 1822-23. Ahora intentaba retornar a los géneros estándar, esbozando ampliamente un Concierto para piano en re y un Trío para piano en fa menor, pero estos trabajos fueron abandonados permanentemente.

Por lo tanto, nos encontramos en uno de los momentos cruciales de la historia de la música. La actividad frenética y la productividad meretricia del período del Congreso tal vez distrajeron temporariamente a Beethoven de la conciencia de que no estaba desarrollando proyectos creadores importantes, y que no afrontaba problemas musicales sugestivos. Ahora, con la terminación del Congreso, Beethoven afrontó la necesidad de encontrar nuevos caminos y nuevas formas para sus energías creadoras.

Las circunstancias históricas representan aquí su papel. Desde nuestro punto de mira, en una época ulterior, fácilmente percibimos que el estilo fingidamente heroico había dejado atrás su período útil, que en el mejor de los casos había sido temporario. El estilo heroico y exhortativo ya no tenía una razón de ser histórica una vez terminadas las Guerras Napoleónicas, cuando estaba desintegrándose la vieja nobleza de los conocedores y comenzaba una nueva fase de la existencia nacional austríaca. Después de veinte años de guerra, muchos vieneses, que retornaban a una vida somnolienta de paz, estabilidad y conservadurismo, comenzaron a utilizar la música, no como un estímulo de la conciencia, sino como un narcótico, quizá para enmascarar la realidad más bien minúscula de la sociedad que siguió a los períodos napoleónico e iluminista. El historiador Geoffrey Bruun escribe: «Un espíritu de desilusión, febril y confuso, sucedió a las encumbradas certidumbres de la Edad de la Razón y a las expectativas que se manifestaban a través del credo revolucionario. La filosofía de la Restauración fue para muchos un conjunto de jirones y parches, después del sombrío y reluciente mundo reflejo que los *philosophes* habían sostenido ante los ojos de la humanidad, y el retorno a las pretensiones tradicionales, a las medidas mezquinas, a los controles y equilibrios y compromisos, aunque podía señalar un retorno a la cordura y el reposo, de todos modos dejaba en su estela la desesperante convicción de que la humanidad no había estado a la altura de su deber». Los vieneses siempre habían danzado; por el momento, al parecer no deseaban hacer mucho más. Habían agregado nuevos refinamientos a su dieta de cerveza negra y salchichas, y tendían cada vez más a cultivar las comodidades Biedermeier que ocultaban a los ojos de sus

ciudadanos los defectos, las frustraciones y la violencia reprimida de la vida vienesa. Las tendencias hedonistas que se perfilaban en la sociedad vienesa, así como un viraje tanto hacia la sensual música italiana como hacia las formas idealizadas de la danza, determinaron una deserción masiva del público de Beethoven, que cerró sus oídos a una música que expresaba imperativos categóricos y que tenía un carácter esencialmente serio, ascético y conflictuado.

En rápida sucesión, casi todos los protectores más firmes de Beethoven desaparecieron a causa de la muerte, la emigración o el distanciamiento personal. Kinsky falleció súbitamente a fines de 1812. Lichnowsky, que durante más de veinte años había contribuido con su apoyo afectuoso y firme a fortalecer el sentido misional de Beethoven, murió en 1814. El palacio de Lobkowitz, donde tantas obras de Beethoven fueron ejecutadas durante dos décadas, quedó cerrado a la vida musical vienesa con el fallecimiento del príncipe, en 1816. El magnífico palacio Razumovsky, poblado de obras de arte, fue destruido por el fuego el 31 de diciembre de 1814 y por otra parte el conde —que ahora era príncipe— retornó a Rusia, llevándose consigo a Schuppanzigh. Otros protectores a quienes conocimos en años anteriores se habían alejado o volvían los ojos en otras direcciones —especialmente hacia la ópera italiana— para satisfacer sus necesidades musicales. (El significado para Beethoven del fiel —e influyente— archiduque Rodolfo aumentó constantemente durante estos años.) Y otros se veían desplazados o empobrecidos. La época de la aristocracia de los conedores, que había sostenido a Gluck, Mozart, Haydn y Beethoven, había terminado. Las orquestas privadas y los conjuntos, los salones y los palacios de la nobleza ahora pertenecían a la historia del *ancien régime*.

Beethoven fue afortunado porque su carrera abarcó el nacimiento y el desarrollo de varios estilos fundamentales que aparecieron sucesivamente en los centros musicales europeos. Parte de su grandeza consistió en que rápida e instintivamente percibió las posibilidades intrínsecas y latentes de cada una de dichas etapas del desarrollo musical europeo. Consideradas desde este punto de vista, sus cuatro fases principales como compositor revelan la progresión desde las formas y los estilos clásicos (1782-93), al clasicismo vienes superior (1794-circa 1802), a lo que puede denominarse clasicismo tardío (1803-14) y finalmente al posclasicismo. Cada una de estas fases exigía una ruptura parcial con una tradición recibida en el punto en que estaba alcanzando el apogeo de su desarrollo. Hasta 1815 cada uno de los estilos nacies de Beethoven ya estaba prefigurado hasta cierto punto en la obra de sus contemporáneos. Así, con sus obras del período vienes temprano rápidamente se familiarizó y saldó sus cuentas con los estilos y las formas de la sonata del clasicismo superior de Mozart y Haydn. Y el estilo «heroico» del clasicismo tardío ya se había estado incubando en las obras tardías de Haydn así como en la música de los compositores de la Revolución Francesa. En cada una de estas transiciones el agotamiento del estilo previo representó una oportunidad y una liberación para Beethoven, aunque lo obligó a dolorosas reformulaciones de su lenguaje y sus ideas

musicales.

Pero en 1815 Beethoven afrontó una situación de diferente carácter. Aunque estaban desarrollándose nuevas tendencias musicales, Beethoven no deseaba explorarlas. No quiso trabajar con la mezcla burguesa-Biedermeier de estilos del clasicismo superior y el prerromanticismo (como la música de Spohr, Schubert, Moscheles, etc.); despreció el nuevo estilo italiano ejemplificado por Rossini, que se había elevado meteóricamente a la popularidad, porque creía que era apropiada sólo para «el espíritu frívolo y sensual de los tiempos».^[18] Se mostró —y permaneció— renuente a abordar temas sobrenaturales y «góticos», que con las óperas de Spohr, Conradin Kreutzer, Marschner y Weber estaban inaugurando unas de las tendencias más fecundas de la música romántica alemana. Beethoven había entrevisto tales posibilidades mucho antes que Spohr compusiera su *Fausto* (1818) y Weber su *Der Freischütz* (1821); quizás estaba dando los primeros pasos hacia este tipo de romanticismo en *Fidelio* y en las canciones de Klärchen y el Melodram de la Música incidental del Egmont. Continuaron atrayéndolo los proyectos teatrales relacionados con lo mítico y lo mágico, lo sombrío y lo sobrenatural; pero los desechó todos, quizá porque en él prevalecía tanto el hijo de la Edad de la Razón que no podía ingresar de buena gana en la mansión del romanticismo. (Dijo a Collin que tales temas ejercen «un efecto soporífero sobre el sentimiento y la razón».) Sobre todo, aunque Beethoven habría de convertirse en maestro del modo evanescente en su último estilo, se resistió a la inminente fragmentación romántica de las formas cíclicas arquitectónicamente concentradas y controladas de la era clásica en pequeñas formas y en piezas de sensibilidad lírica; pues éste era un tipo de música en que se permitía el libre juego de las imágenes de la fantasía, aunque esencialmente se las hacía inocuas mediante la evitación del conflicto. La amplitud de sus ideas no se redujo. A pesar del agotamiento de su estilo heroico, Beethoven no había terminado con los problemas del heroísmo, la tragedia y las trascendencias. La tarea que se propondría en su música ulterior sería la representación del heroísmo sin gestos heroicos y sin héroes.

Beethoven ya no podía encontrar inspiración en sus contemporáneos, en los sucesores de los Neeffe, los Haydn y los Cherubini. Tendría que buscar en otras direcciones, volviendo al pasado, a Bach, Händel, y Palestrina. Pero en general, y en una medida nunca vista antes en la historia de la música, su producción tardía sería creada a partir de la sustancia misma del compositor más que mediante una combinación y la extensión de elementos musicales existentes. Por consiguiente, vemos en la formación de su estilo tardío un ejemplo del nacimiento de un estilo al parecer «sin precedentes», un estilo cuyas tendencias y cuyos materiales formativos no pueden identificarse fácilmente en la música de sus contemporáneos o de sus predecesores inmediatos.

La aparición del nuevo estilo sería un proceso lento y esforzado. Durante los años 1816-19 la productividad de Beethoven descendió al nivel más bajo de su vida adulta.

Por supuesto, retrospectivamente puede parecer muy natural, en vista de la inmensidad de la tarea, que Beethoven se abriese paso lentamente, casi a ciegas, una obra maestra por vez, en el mundo del último período. Pero mientras duró el proceso provocó considerable angustia. El agotamiento de los estilos del período medio, aún más que la pérdida del favor y el patronazgo, tuvo dolorosas consecuencias para Beethoven, pues le impuso desafíos creadores constantes y una actividad sin tregua para mantener su equilibrio psicológico, para protegerse de las poderosas tendencias regresivas de su propia personalidad.

Vino a acentuar su vulnerabilidad el deterioro de la calidad de la audición de Beethoven. Si antes había sido duro de oído, ahora Beethoven estaba convirtiéndose rápidamente en clínicamente sordo. Su última presentación pública como pianista fue el 25 de enero de 1815, cuando acompañó al cantante Franz Wild en una ejecución de «Adelaida» para la emperatriz rusa. En abril del año precedente había participado en ejecuciones del Trío Archiduque. Pero Ludwig Spohr, que estaba presente, escribió: «A causa de su sordera prácticamente no quedaba nada del virtuosismo del artista que antes había sido tan admirado. En los pasajes forte el pobre sordo martilleaba las teclas hasta que las cuerdas enredaban, y si se trataba de un pasaje piano ejecutaba tan suavemente que omitía grupos enteros de tonos, de modo que la música era ininteligible...».^[19]

Es imposible exagerar el efecto perjudicial de esta acumulación de hechos sobre el orgullo y la dignidad de Beethoven. Pues en cierto sentido ahora no sólo el oído sino también la música le había «fallado». El estilo heroico lo había servido bien; había contribuido a calmar sentimientos de ansiedad y a defenderlo de los peligros internos; ese estilo, cuyo nacimiento coincidió tan de cerca con el comienzo de las dificultades auditivas de Beethoven, tal vez contribuyó durante un tiempo a compensar su sordera, e incluso a aliviar el dolor del aislamiento sexual. Pero ahora el sentimiento de fracaso se extendía más allá de la sordera de Beethoven y de su sexualidad. Amenazaba deteriorar su capacidad creadora.

BEETHOVEN Y SU SOBRINO

El 15 de noviembre de 1815 Caspar Carl, hermano de Beethoven, murió de tuberculosis, dejando una viuda, Johanna, y un hijo de nueve años, llamado Karl. Beethoven actuó inmediatamente para asumir la tutoría exclusiva del niño. Se inició un prolongado conflicto, porque Beethoven y la madre de Karl disputaron la tutoría; finalmente, en 1820 Beethoven conquistó una victoria a lo Pirro. Seis años después a fines de julio de 1826, Karl intentó suicidarse, en un eficaz esfuerzo para sacudir el dominio de su tío, cuyo abrazo sofocante al fin había llegado a ser insoportable.

La narración de la vida de Beethoven entre fines de 1815 y principios de 1820 es la historia compleja y a veces misteriosa de su intento de superar —y de sobrevivir— una crisis personal y creadora que amenazó destruir su personalidad. Podremos comprender esta historia si concebimos esa tendencia a apropiarse de su sobrino no simplemente como una manifestación de la crisis sino como el medio principal que utilizó Beethoven para obtener un nuevo equilibrio psicológico y creador.^[1] Que el éxito coronó sus esfuerzos lo demuestran tanto los hechos de su biografía después de 1820 como la cristalización del estilo tardío, inaugurado hacia fines de 1817 por el comienzo de la Sonata *Hammerklavier*, opus 106.

Los ingredientes involuntarios pero esenciales de la salvación de Beethoven fueron, paradójicamente, su sobrino Karl y su cuñada Johanna. Su implicación obsesiva con ambos fue el medio que él utilizó para extraer sus propias energías emocionales del vínculo que estas dos personas mantenían con el mundo exterior, y concentrarlas en los problemas todavía no resueltos de su propia constelación de familia. Beethoven estaba ahora convirtiendo en una extraña forma de casi realidad algunas de las fantasías que habían disimulado y al mismo tiempo dinamizado su existencia, elevando a la conciencia los engaños de una vida entera, con el fin de afrontarlos y en definitiva neutralizarlos.

Caspar Carl van Beethoven casó con Johanna Reiss el 25 de mayo de 1806. En un Cuaderno de Conversación de 1823, Beethoven escribió: «El matrimonio de mi hermano reflejó tanto su inmoralidad como su locura», al parecer en una referencia al embarazo prematuro de Johanna, pues el único hijo de ambos, Karl, nació el 4 de setiembre de 1806. Es probable que Beethoven se opusiera al matrimonio, la misma actitud que adoptó con el casamiento de Nikolaus Johann en 1812, y del mismo modo que el mayor de los Ludwig se había opuesto a otro matrimonio en 1767. Y probablemente intentó influir sobre su hermano en perjuicio de Johanna: una entrada del *Tagebuch* correspondiente a 1816 sugería que Caspar Carl «aún viviría y sin duda no habría muerto tan miserablemente» si se hubiese apartado de su esposa «para acercarse a mí sin reservas». Pero los hermanos no solían distanciarse mucho tiempo. Caspar Carl continuó de tiempo en tiempo ejecutando pequeñas tareas para su

hermano, aunque los asuntos importantes se resolvían mediante la ayuda de consejeros más capaces, por ejemplo Gleichenstein, la condesa Erdödy, Franz Oliva, y Stephan von Breuning. Como hemos visto, durante el bombardeo francés de Viena en 1809 Beethoven buscó refugio en casa de su hermano y su cuñada. Después de 1812 los hermanos mantuvieron estrecho contacto, un estado de cosas que para ellos consistía en furiosas disputas alternadas con apasionadas reconciliaciones. Un episodio de violencia entre los hermanos data de 1813, y afirmase que Johanna representó entonces el papel de pacificadora.

Johanna era hija de Anton y Teresa Reiss. Su padre era un acomodado tapicero vienés; su madre era la hija de un comerciante de vinos y burgomaestre de Retz, en la baja Austria. Nada se sabe de los primeros tiempos de su vida, y ni siquiera se conoce la fecha exacta de su nacimiento (que fue entre 1784 y 1786). Ha llegado a nosotros sólo una extraña anécdota de su niñez: el hijo recordaba que «a menudo me decía que cuando pedía dinero a su padre éste contestaba: “No te daré nada, pero si puedes tomar mi dinero sin que yo lo sepa, te pertenece!”. Es extraño, porque el robo — incluso el hecho de que Beethoven le haya arrebatado a su propio hijo— habría de convertirse en el leitmotiv de su existencia. Con derecho o sin él, se sospecha que el marido cometió actos impropios en su cargo, y se cree que aceptaba sobornos de los editores de Beethoven. Lo que es aún más dramático, en 1811 Caspar Carl denunció a su esposa, acusándola de haberle robado dinero; la condenaron y sentenciaron a un mes de arresto domiciliario. En todo caso, Johanna había «robado» su propio dinero, pues había aportado al matrimonio una dote considerable, y heredado del padre la espaciosa casa de Alservorstadt donde ella y el marido vivían y que les suministraba un importante ingreso en concepto de rentas. Por consiguiente, la acusación era especiosa aunque técnicamente válida de acuerdo con la ley vienesa. Más tarde, Beethoven utilizó este hecho como prueba de la inmoralidad de Johanna y afirmó que era un «delito horrible». Un observador más razonable lo habría interpretado como prueba del antagonismo de Caspar Carl hacia su esposa y quizá de su deseo de cortar los vínculos conyugales; en todo caso, Beethoven afirmó cierta vez que Caspar Carl había amenazado con divorciarse de Johanna.

Fue un matrimonio sin amor, salpicado de disputas, lo cual era inevitable, porque todos los hermanos Beethoven se adaptaban mal a la condición conyugal. De acuerdo con Beethoven (que no desaprobaba esa práctica), Caspar Carl a menudo golpeaba a su hijo para obligarlo a obedecer. Tampoco se salvaba la esposa: cierta vez «le atravesó la mano con un cuchillo de mesa; cuando era anciana ella aún tenía la cicatriz». Por consiguiente, la denuncia de Caspar Carl a la policía era parte de un esquema usual de violencia y hostilidad.

Mucho de lo que sabemos acerca de la personalidad de Johanna se desprende de los escritos prejuiciosos de Beethoven y sus asociados. Se ha publicado una sola de las cartas de esta mujer; fue escrita a Franz Liszt a principios de la década de 1840, y se refiere a la proyectada venta del Testamento de Heiligenstadt redactado por

Beethoven; el texto demuestra que era una corresponsal lúcida, y que sabía afrontar diplomáticamente una situación compleja. No obstante, quizá la carta fue redactada por un escriba. Cuatro cartas inéditas de abril de 1827 a J. B. Bach, de puño y letra de Johanna, demuestran que era una mujer capaz e inteligente. Su nuera Carolina afirmó que era una persona enérgica y emotiva: «Con sus cartas movía cielo y tierra y [ella] sabía describir su propia pobreza y su desesperación con colores vivísimos y efecto dramático». Pero este comentario alude a un período ulterior, y lo mismo puede decirse de una versión de 1830 que afirma que su modo de vida era «menos que meritorio».

La actitud de Beethoven hacia Johanna antes de la muerte de Caspar Carl de ningún modo fue siempre hostil. Más tarde Beethoven incluso afirmó que la había protegido durante el matrimonio: «Aunque jamás pude defender y menos aprobar sus actos, siempre evité que la cólera de mi hermano se descargase sobre ella». Pese a que aparentaba sentirse ultrajado por sus «estafas» de 1811, Beethoven estaba bastante convencido de su probidad financiera, puesto que el 22 de octubre de 1813 ordenó que su editor Steiner le prestase 1500 florines (en lugar de hacer lo mismo con el hermano de Beethoven), y aceptó reembolsar personalmente el préstamo si ella no pagaba.

No hubo indicios de la intención de Beethoven de apropiarse de su sobrino Karl hasta último momento. El 14 de noviembre de 1815 Caspar Carl moribundo escribió en su testamento: «Junto a mi esposa, designo cotutor a mi hermano Ludwig van Beethoven». Cuando lo supo, Beethoven obligó a su hermano a modificar la frase de modo que dijera: «Designo tutor a mi hermano Ludwig van Beethoven».^[2] De pronto, y con profundo desaliento, Caspar Carl y Johanna comprendieron que Beethoven deseaba excluir a la madre de la tutoría conjunta. De modo que redactó un codicilo a su testamento y lo firmó más avanzado el mismo día.

Habiendo sabido que mi hermano, Herr Ludwig van Beethoven, desea hacerse cargo exclusivamente de mi hijo Karl después de mi muerte, y apartarlo del todo de la supervisión y la educación de su madre, y en vista de que no existe la mejor armonía entre mi hermano y mi esposa, he considerado necesario agregar a mi testamento que de ningún modo deseo que mi hijo sea apartado de su madre, y que siempre, y mientras su futura carrera se lo permita debe permanecer con la madre, a cuyo fin la tutoría será ejercida tanto por ella como por mi hermano.^[3]

Al día siguiente, 15 de noviembre, Caspar Carl falleció. En oposición directa a la última voluntad de su hermano, Beethoven afirmó su derecho exclusivo a la tutoría de Karl, el único hijo de los tres hermanos Beethoven. El 28 de noviembre escribió al Landrecht imperial, el tribunal que ejercía jurisdicción sobre los asuntos legales que

afectaban a la nobleza: «Ahora poseo el derecho principal a esta tutoría», y el 15 de diciembre reclamó al Tribunal Civil: «Con el fin de impedir que se establezca una ilegal tutoría conjunta, que perjudicaría los intereses del pupilo, yo... requiero la prueba de la sentencia aplicada a su madre, Johanna van Beethoven, que ha sido juzgada por estafa». Pocos días después, 20 de diciembre, de nuevo petitionó al Landrecht, pidiendo que anulara las cláusulas del testamento de Caspar Carl que establecían la tutoría conjunta, y afirmando que Johanna carecía de «cualidades morales e intelectuales» suficientes para permitirle desempeñar esa función. El 9 de enero de 1816 el Landrecht falló en favor de Beethoven y diez días después Beethoven fue designado tutor legal, con derecho a posesionarse del niño. El 2 de febrero Karl fue separado de su madre e internado en la escuela privada para varones de Cajetan Giannatasio del Río. Poco después Beethoven y Giannatasio pidieron al tribunal que excluyese totalmente a la viuda de la comunicación directa con el niño; el Landrecht adoptó una actitud de compromiso; y permitió que ella visitase a su hijo «en las horas libres del niño», pero sólo si estaba acompañada por el representante de Beethoven.

El 6 de febrero escribió triunfante a Antonie Brentano:

«He librado una batalla con el fin de arrancar a un pobre y desgraciado niño de las garras de una madre indigna y he vencido —*Te Deum laudamus*». Pero éste no era más que el encuentro inicial, en una lucha que sería cada vez más costosa para todos los protagonistas.

El criterio consciente de Beethoven era que él representaba sencillamente el papel de tío bueno que intenta salvar a un niño desagradecido del influjo de una madre inepta. Pero es evidente que desde el comienzo ciertas corrientes más profundas estaban conformando esta serie de hechos. De pronto, y en rápida sucesión, se perfiló una serie de ilusiones y engaños que sugieren que Beethoven distinguía difícilmente entre la fantasía y la realidad. Sospechó, sin el menor fundamento, que Johanna había envenenado a su marido, y esta fantasía cesó sólo después que recibió la seguridad del doctor Bertolini en el sentido de que la idea no tenía asidero. Pronto comenzó a temer que ella controlaba los movimientos de su cuñado; a principios de febrero escribió que Johanna había sobornado al criado de Beethoven con cierto fin desconocido que no tenía que ver con el hijo. Más avanzado febrero llegó a creer que Johanna podía ser una prostituta: «Anoche esa Reina de la Noche estuvo en el Baile de los Artistas hasta las tres de la madrugada, exponiendo no sólo su desnudez mental sino también la física —se murmuraba que ella estaba dispuesta a venderse por 20 gulden. ¡Horrible!» Estas fantasías persecutorias y sexuales estaban subordinadas a una compleja fantasía de rescate: Beethoven creía que estaba ejecutando una tarea sagrada de carácter no especificado. «Ignora todas las murmuraciones, todas las mezquindades en bien de esta causa santa» escribió en su *Tagebuch*; «Ahora estas circunstancias te parecen muy duras, pero El que está en los cielos existe; sin El no hay nada. En todo caso, ha sido aceptado el precio». Beethoven había acabado por

considerar este «rescate» de Karl como una ambición heroica, autorizada por la divinidad. Hacia 1816 había agotado sus exploraciones simbólicas del heroísmo; ahora estaba representando un extraño drama «heroico» en un esfuerzo aparente por convertirse en el conquistador de sus fantasías íntimas.

Pero la ilusión fundamental de Beethoven en esta secuencia patológica fue incluso más extraordinaria: comenzó a imaginar que era realmente un padre. El 13 de mayo de 1816 escribió a la condesa Erdödy: «Ahora me considero el padre [de Karl]». «Considerarás a K. como tu propio hijo», escribió en su *Tagebuch*. La verdadera importancia de esta cuestión se manifestó en setiembre, cuando escribió a Kanka: «Ahora soy el auténtico padre físico [*wirklicher leiblicher Vater*] del hijo de mi fallecido hermano». Pocas semanas más tarde escribió a Wegeler: «Usted es marido y padre. Yo también, pero sin esposa».

Pero ¿no tenía esposa? La fantasía de Beethoven en el sentido de que era el auténtico padre físico de Karl indica que de un modo un tanto mistificado pudo haber participado en un matrimonio ilusorio con la propia «Reina de la Noche».

Ahondemos un poco más en las consecuencias de esta cuestión: la muerte de Caspar Carl puede haber abierto para Beethoven el camino que llevaba a una esposa sustituta. Johanna estaba «disponible» para Beethoven, y quizás activaba en él ciertos impulsos hacia la unión con una figura materna, al mismo tiempo que movilizaba el terror suscitado por el castigo paterno que a menudo es el complemento de las fantasías relacionadas con una unión de este carácter. Por consiguiente, la agresión de Beethoven contra Johanna puede interpretarse desde el comienzo como un modo de negar el deseo que ella le inspiraba. Tal vez por eso decidió considerarla una prostituta; pues este tipo de degradación fantaseada de una mujer a menudo se origina en el deseo de lograr que sea sexualmente asequible al individuo que teme la unión con un ideal femenino.

En este sentido, la «captura» del sobrino por Beethoven adopta el aspecto de un complejo ardid que el músico utilizó inconscientemente para mantenerse implicado con la viuda de su hermano. Al mismo tiempo, es posible que el temor manifiesto de Beethoven a Johanna, y sobre todo su miedo a permanecer a solas con ella, así como el hecho de que le atribuyese cualidades destructivas y corruptoras que excedían de lejos las posibilidades de esta mujer, se originasen en cierta percepción de las consecuencias que podían derivar de una situación en la que el propio Beethoven ocuparía el lugar de su hermano. En el codicilo agregado a su último testamento y voluntad, Caspar Carl de hecho proponía la unión de su esposa y su hermano: «Sólo mediante la unidad puede alcanzarse el objetivo que contemplé al designar a mi hermano tutor de mi hijo; por lo tanto, y en bien de mi hijo, recomiendo acatamiento a mi esposa y más moderación a mi hermano. Dios permita que mantengan la armonía en beneficio del bienestar de mi hijo. Este es el último deseo del esposo y hermano agonizante».^[4] Quizá Beethoven podía evitar los sentimientos de ansiedad que esta recomendación implicaba sólo rechazando enérgicamente como cotutora a

Johanna.

El aspecto negativo de la actitud de Beethoven hacia Johanna es muy evidente. Sus cartas y sus Cuadernos de Conversación abundan en acusaciones venenosas e infundadas a esta mujer; la zahirió con epítetos y aplaudió a Karl cuando el niño la repudió. No es sorprendente que la cantidad misma de referencias negativas de Beethoven a Johanna —y sus actos, que la privaron del hijo— haya llevado a la conclusión general de que tenía una actitud implacablemente hostil hacia ella; y tal ha sido la opinión sin reservas de las biografías anteriores, desde las que escribieron Schindler y Thayer —que explican los actos de Beethoven por referencia a la supuesta ineptitud de Johanna y a las motivaciones altivas (aunque erróneas) de Beethoven— hasta el estudio psicoanalítico hostil de Sterbas, que muestra al compositor consumido por un odio ilimitado («ciego», «amargo», «implacable») a su cuñada. Varios de los defensores contemporáneos de Johanna compartieron este criterio. Por ejemplo, el padre Frölich y Jacob Hotschvar declararon ante el Landrecht que «hay gran antipatía entre Ludwig van Beethoven y la madre», y aludieron a «la gran enemistad que durante años, y más aún desde el comienzo mismo, prevaleció entre *Herr Ludwig* y *Frau Johanna van Beethoven*».^[5]

Pero estos sentimientos incontrolados y apasionados de hostilidad son en sí mismos una forma de denegación, un intento de rechazar enérgicos impulsos positivos. Los sentimientos desordenados del tipo que Beethoven experimentaba hacia Johanna están formados por una amplia gama de reacciones contradictorias: cuanto más intensa la emoción manifiesta, más profundo puede ser el sentimiento contrario que aquella intenta refrenar. «En tales circunstancias», escribe Freud, «el amor consciente alcanza por regla general, como modo de reacción, un nivel especialmente elevado de intensidad, con el fin de mostrar fuerza suficiente para afrontar la tarea perpetua de mantener reprimido a su antagonista». Esta afirmación también es válida para el odio expresado conscientemente, que a menudo sirve para enmascarar intensas emociones positivas: «Los sentimientos de amor que aún no llegaron a manifestarse inicialmente se expresan mediante la hostilidad y las tendencias agresivas, porque es posible que el componente destructivo en la catexis del objeto se haya adelantado, y que el factor erótico sólo después lo alcance».

Con la muerte de Caspar Carl y el comienzo de la tutoría, los signos de inestable ambivalencia hacia Johanna se perfilaron con fuerza total y se caracterizaron por alternaciones entre la conducta agresiva y la conciliadora. Beethoven a menudo prohibió que Johanna viese a Karl; pero cada vez cedió, sugiriendo (incluso insistiendo) que ella visitara al niño estando él presente. A lo largo de 1816 permaneció en contacto frecuente con ella, pues al parecer había logrado convencerla de que sus propios actos eran provechosos para el hijo. El 28 de diciembre pidió a Kanka que fuese curador de la propiedad del primo de Johanna, en beneficio de Karl, y agregó que «también la madre probablemente obtendrá cierto provecho del arreglo». A principios de 1817 se acercó más a ella, y consiguió que la madre viese al

hijo en casa del propio Beethoven; otras veces fue con Karl a visitarla («su madre desea mejorar las relaciones con los vecinos, y por eso le hago el favor de llevarle mañana a su hijo en compañía de un tercero») y la convenció, sin que ella protestase, de que debía asignar la mitad de su pensión de viudez «a la educación y el mantenimiento de Karl». Beethoven ocultó cuidadosamente sus relaciones positivas con Johanna a los ojos de la mayoría de sus asociados, y sobre todo del director Giannatasio. En una carta a Zmeskall se mostró un poco más franco acerca de sus actitudes amistosas hacia Johanna. «Después de todo», escribió, «podría lastimar a la madre de Karl la obligación de visitar a su hijo en la casa de un extraño; y en todo caso sería un arreglo menos caritativo que lo que yo deseo».

Pero en agosto de 1817 Johanna mortificó a Beethoven cuando repitió ciertas críticas al maestro de Karl formuladas por el niño. Como consideró que esta actitud era una traición además de una molestia, Beethoven se volvió contra ella. «Esta vez quise comprobar si era posible que ella se reformase mediante una actitud tolerante y más amable... Pero no conseguí nada». De modo que retornó a su «actitud inicial, rigurosamente severa» y la separó de Karl. Pero en marzo de 1818 de nuevo avanzó cautelosamente hacia la reconciliación, ofreció ayuda financiera a Johanna y al parecer de nuevo le permitió cierto acceso limitado a su hijo, a quien ella no había visto durante muchos meses. Después, durante el mes de junio en Mödling, adonde él había llevado a su sobrino, descubrió que Johanna había convencido a los criados con el fin de que le suministrasen información; al mismo tiempo supo que Karl había estado reuniéndose en secreto con su madre. Beethoven consideró estos hechos «una horrible traición», cayó en una ominosa condición de confusión mental y reaccionó con la cólera del individuo que se siente absolutamente traicionado por todos. Como escribió a Nanette Streicher:

Había estado viendo signos de traición durante mucho tiempo; y de pronto, en vísperas de tu partida, recibí una carta anónima cuyo contenido me colmó de terror; pero eran poco más que suposiciones. Karl, sobre quien caí esa misma noche, reveló inmediatamente un poco, pero no todo. Como a menudo le doy una buena sacudida, pero no sin razón valedera, estaba bastante temeroso para confesar absolutamente todo. Llegamos aquí en mitad de esa lucha. Como yo lo reprendía a menudo, los criados lo advirtieron, y sobre todo la vieja traidora [el ama de llaves] trató de impedir que él confesara la verdad. Pero... todo se aclaró... K[arl] procedió mal, pero —una madre — una madre— incluso una mala madre siempre es una madre... Aún no la invito a venir, pues todo está muy confuso. Incluso así, no será necesario llevarme al manicomio.

A pesar de su cólera, Beethoven no podía condenar del todo a Johanna. Pero ella, convencida ahora de que no era posible una ulterior reconciliación y alarmada por los

efectos perjudiciales que la tutoría de Beethoven provocaba en Karl, inició un juicio legal para recobrar la custodia del niño. Así comenzó un período de enfrentamiento total durante el cual Beethoven, que ahora era incapaz de controlar sus actos, la describió en los peores términos posibles y reclamó que se la rechazara del todo. Él había abrigado la esperanza de que las cosas siguieran otro curso. «Si la madre hubiera podido reprimir sus perversas tendencias y permitido que mis planes se desarrollaran pacíficamente», se lamentó, «el resultado habría sido totalmente favorable».

La actitud de Beethoven hacia su joven sobrino también estaba cargada de contradicciones. Y también en este caso los sentimientos conscientes de Beethoven venían a enmascarar actitudes contrarias. Sus insistentes protestas de afecto no se reflejaban en una conducta de consecuente benevolencia hacia el niño. Al principio retiraba de la escuela a Karl y lo llevaba a almorzar, a ver una feria o a oír un concierto, pero esta solicitud no duró mucho tiempo. Durante el verano de 1816 Karl se sometió a una operación de hernia, realizada por el doctor Carl von Smetana, pero Beethoven no realizó el breve viaje de Baden a Viena para acercarse al lecho de su «hijo» profundamente amado. El 22 de setiembre escribió a Giannatasio para pedirle noticias: «Usted comprenderá que ansío saber cómo progresa mi amado K[arl]... estoy comenzando a creer que usted debe pensar que soy un bárbaro más bien irreflexivo». Pero una carta a Antonie Brentano, escrita el 29 de setiembre, demuestra que lo alegraba sinceramente la recuperación de Karl; Beethoven sentía que había afrontado una prueba personal, y explicaba a Antonie «cuánto me agobian las preocupaciones muy reales de un padre». Durante este período mostró a su sobrino una «torturante ternura» con sentimientos intensos de ansiedad y una actitud de vigilancia permanente, que alternaba fácilmente con las quejas y los reproches. En noviembre reprendió al niño de diez años porque descuidaba los estudios, y lo castigó con una intencionada demostración de frialdad: «Salimos a caminar, con expresiones más serias que de costumbre. Tímidamente me apretó la mano, pero no tuvo respuesta». Y esto sucedía en la víspera del primer aniversario de la muerte del padre de Karl. En 1817 Beethoven autorizó, y más aún alentó a Giannatasio a castigar a Karl, «para imponer la obediencia más rigurosa». Escribió al director de la escuela: «Ya le expliqué que cuando vivía el padre se mostraba dispuesto a obedecer sólo cuando lo castigaba. Por supuesto, eso estaba muy mal, pero así eran las cosas y no debemos olvidarlo». Para asegurarse de que su sobrino estuviese cabalmente al tanto de su actitud, Beethoven agregó una posdata: «Por favor lea esta carta con Karl». Como veremos, durante los años siguientes, cuando Beethoven advirtió que no había logrado romper el vínculo que unía a la madre con el hijo, el trato que dispensó a Karl adoptó la forma de la violencia física más de una vez, y repetidas veces manifestó sentimientos muy negativos hacia el niño.

Pero la profundidad de la hostilidad de Beethoven hacia Karl no puede medirse por su violencia o su frialdad ocasionales, o siquiera por sus interminables reproches.

En una actitud más extrema, Beethoven privó al niño sin padre del único progenitor que le quedaba, es decir lo convirtió en huérfano. Y desde el comienzo Beethoven de hecho dijo de Karl que era «un pobre huérfano». Además, durante años Beethoven abrigó la esperanza de conseguir autorización de los tribunales para enviar al niño lejos de Viena. Se convirtió en su meta ya en enero de 1816, cuando escribió a Giannatasio: «Ciertamente, lo mejor sería retirarlo después de Viena, y enviarlo a Mölk o a otro lugar. Allí no verá ni sabrá más de su madre bestial, y donde todo le parezca extraño será menor el número de personas que lo apoyen y dependerá exclusivamente de sus propios esfuerzos para obtener amor y respeto». Al parecer, una motivación que indujo a Beethoven a «salvar» a su sobrino fue el deseo de separar a Karl de su madre, de modo que no pudiese tener lo que Beethoven deseaba: el acceso a Johanna. Al principio, el problema tenía que ver sólo con el amor materno, pero durante los años siguientes, y sobre todo después que el niño llegó a la pubertad, parece que Beethoven concibió fantasías de unión incestuosa entre Karl y Johanna. Presionó enérgicamente a su sobrino para imponerle los dos imperativos de la abstinencia y la obediencia: «No debes odiar a tu madre», escribió Beethoven en un Cuaderno de Conversación, «pero no debes mirarla como a otra buena m[adre]... Si llegas a ser culpable de nuevas ofensas contra mí, no podrás llegar a ser un hombre bueno y eso es lo mismo que si te rebelaras contra tu padre». Beethoven pudo controlar a Karl mediante estas apelaciones al sentimiento de culpa del jovencito en relación con sus impulsos edípicos.

Estos impulsos hostiles —e incluso sacrificiales— luchaban con las tendencias afectuosas y posesivas de Beethoven, y a menudo cedía ante ellas. Pues a pesar de sus protestas en el sentido de que estaba salvando a Karl y de que sus motivos eran altruistas («Yo no necesito a mi sobrino, y en cambio él me necesita», escribió), Beethoven llegó a depender cada vez más del jovencito. Más tarde llegó a sobrestimarlo tanto que «a veces ejecutaba o cantaba para él un tema que había concebido para cierto proyecto, con el fin de conocer su opinión y su preferencia». Karl era el salvador de Beethoven y no a la inversa. Beethoven recibió de Karl la calidez protectora del sentimiento de familia, cierto alivio a la soledad, el orgullo de la paternidad (ilusoria) e incluso un sentido de inmortalidad («deseo levantar a través de mi sobrino, un nuevo monumento conmemorativo de mi nombre»), en momentos en que muchos alejamientos y pérdidas lo habían dejado en una condición de soledad y abandono.

Y así, las actitudes conflictivas de Beethoven hacia Karl y Johanna determinaron un conjunto contradictorio de relaciones, y adoptaron la forma de un «matrimonio» en el cual ningún miembro de la «familia» convivía con otro. Beethoven había creado la tríada fundamental de la familia —padre, madre, hijo— pero era incapaz de dar el paso que debía unirlos en una unidad de familia cooperativa y protectora.

Si los deseos de Beethoven en el sentido de concertar una relación armoniosa con una mujer para completar esta tríada de la familia no podían satisfacerse con Johanna,

de todos modos encontraron otro objeto en su intensa y extraña relación con *Frau* Nanette Streicher (de soltera Stein) entre principios de 1817 y el verano de 1818. Nacida en 1769, Anna María Stein muy pronto mostró signos de que se convertiría en un prodigio musical; cuando tenía ocho años, Mozart escribió acerca de ella: «Puede llegar a tener éxito, pues posee gran talento para la música». Pero consagró sus talentos a otro aspecto, y fue la propietaria de una fábrica de pianos, y con ella se unió Johann Andreas Streicher, después que ambos contrajeron matrimonio, en enero de 1794. Beethoven y los Streicher, cuyo salón fue durante décadas uno de los centros musicales de Viena, estrecharon lazos de amistad a comienzos de la década de 1790, y como vimos antes ellos fueron quienes en 1813 le ayudaron a recuperar la salud después de la depresión que siguió al episodio de la Amada Inmortal. Durante los primeros meses de 1817 pidió de nuevo la ayuda de *Frau* Streicher, en una serie de más de sesenta cartas (más de las que jamás escribió a otra persona en un lapso comparable), en las que desnuda sus sentimientos íntimos y con frecuencia pide la ayuda de la dama para afrontar las minucias de su vida cotidiana. De acuerdo con la frase de Sterbas, *Frau* Streicher se convirtió en la «protectora maternal y consejera de Beethoven» y hacia ella se volvió el músico para pedir su consejo en todos los asuntos domésticos: cocina, lavado de ropa, contratación y manejo de los criados, el cuidado y la compra de artículos del hogar, los cambios de vivienda y la educación y la crianza del sobrino Karl. Beethoven reveló a *Frau* Streicher sus profundos temores en el sentido de que sus propios criados estuviesen en combinación con Johanna, o lo engañaran o le robasen. En el curso de la correspondencia, que comenzó con acentos de buen humor y reserva cordial, Beethoven derivó cada vez más hacia expresiones que reflejaban profunda dependencia y sentimientos de impotencia:

Anteayer mis espléndidos servidores necesitaron tres horas, desde las siete hasta las diez de la noche, para encender fuego en la cocina. El frío cruel, sobre todo en esta casa me provocó un desagradable escalofrío; y casi todo el día de ayer apenas pude mover un miembro. La tos y las más terribles jaquecas que jamás tuve me agobiaron el día entero.

Ya a las seis de la tarde tuve que acostarme, y todavía estoy en el lecho. Pero me siento mejor... En muchos aspectos le debo tanto que cuando pienso en ello a menudo me agobia un sentimiento de vergüenza.

La partida del ama de llaves me aterrorizó y por eso ya estoy despierto a las tres —mi soledad reclama la ayuda de la policía.

Si por azar usted regresa hoy a su casa, venga a verme de prisa. Me encontrará en casa después de las cinco. ¡Qué terrible existencia!

La vinculación de *Frau* Streicher con los asuntos domésticos de Beethoven y las constantes visitas que se hacían uno al otro inevitablemente originaron sospechas — aunque no de parte del marido— en el sentido de que eran amantes. Hacia fines de

1817 decidieron que sería mejor que Beethoven no la viese en su casa: «Me alegro de que usted misma comprenda que para mí es imposible volver a poner el pie en su casa»; Beethoven deseaba evitar que sus criados conocieran el secreto: «Sería bueno para usted, como ciertamente lo sería para mí, que no permitiéramos que mis dos criados adviertan que lamentablemente ya no puedo tener el placer de ir a verla. Pues si no respetamos este distanciamiento, pueden sobrevenir consecuencias muy desastrosas para mí, porque podría parecer que en este aspecto usted desea separarse del todo». También los criados de Beethoven tenían sus sospechas: «Se vengan siempre que entregan nuestras cartas o advierten que hay algo entre usted y yo...». Hacia fines de enero Beethoven de nuevo visitaba en su hogar a *Frau* Streicher. Pero el período más intenso de la relación entre ambos ya había pasado, y la correspondencia misma disminuyó y concluyó a fines de la primavera o principios del verano de 1818. En una de las últimas cartas Beethoven trató de revivir el sentimiento de bienestar que ella le había aportado: «Por favor, envíenos pronto una carta reconfortante acerca de las artes de la cocina, el lavado y la costura». Beethoven había recibido de ella la protección y el confortamiento que necesitaba y gracias a esta mujer había podido retornar libremente a la condición de hijo en el momento mismo en que estaba afirmando su aptitud como padre.

Así como necesitaba esta protección maternal, Beethoven necesitaba sentir la calidez de las auténticas experiencias de la familia. Durante los dos años que Karl pasó en el Instituto Giannatasio, Beethoven consiguió sentirse cómodo con los Giannatasio y sus dos hijas adultas, la mayor de las cuales, Fanny, llevaba un conmovedor diario colmado de agudas observaciones.^[6] Recordaba que Beethoven «parecía deseoso de consagrarse en cuerpo y alma» a Karl, y que en abril de 1817 el compositor se alojó en la vecindad del Instituto, con el fin de estar más cerca del jovencito». (*Frau* Streicher también vivía cerca.) Recordaba también que Johanna se disfrazaba de hombre y se acercaba al campo de juegos de la escuela para ver a su hijo durante los ejercicios gimnásticos. Describió las lágrimas de Beethoven cuando Karl huyó para reunirse con su madre y anotó la patética exclamación de Beethoven: «¡Está avergonzado de mí!» Fanny, que poco antes había mantenido una trágica relación amorosa, se enamoró de Beethoven, pero en concordancia con su esquema usual, que consistía en sentirse atraído por las mujeres inasequibles, Beethoven afirmó que prefería a la hermana menor, Anna, que estaba comprometida con otro hombre. «Ella no me quiere», se lamentaba Beethoven, «¡ya tiene amante!» Llamaba «Madama Abadesa» a Fanny, lo cual, según la aludida escribió, «no me complacía en absoluto», y a veces se permitía «pequeños sarcasmos» que la herían profundamente. («A veces parecía hostil y frío», escribe Fanny.) Durante unos meses fue un visitante que llegaba casi todas las noches, y se mostraba bastante hosco. «Desafortunadamente, las veladas interesantes no eran frecuentes... durante la velada permanecía sentado frente a la mesa redonda, cerca del resto, al parecer absorto en sus pensamientos y a veces nos dirigía una palabra amable, pero escupía

incesantemente en su pañuelo y después miraba éste como si esperase encontrar sangre allí». (La cosa podría haber sido peor: otros han informado que Beethoven «a veces escupía en su propia mano».) No siempre se mostraba tan desagradable: un día trajo violetas y dijo a la complacida Fanny: «¡Le traigo la primavera!» Acompañaba al piano a las jóvenes y les regalaba entradas para los conciertos y recientes ediciones de sus *Lieder*. Llegó a ser amigo de Leopold Schmerling, el pretendiente de Anna, y un hombre que también era duro de oído, y bromeando le anunciaba lo que podía esperar: «Schmerling, tranquilícese, ¡las cosas van de mal en peor!» Compuso una «Canción de boda», *WoO 105*, para Anna cuando ésta contrajo matrimonio, en 1819. Les hablaba desembarazadamente de sus problemas de familia, y les manifestaba sus opiniones negativas acerca del matrimonio y las ideas que había adoptado recientemente en relación con el amor libre. Que también les relatase historias idealizadas acerca de su niñez, sus padres, su reverenciado abuelo, sugiere ciertamente que los consideró una familia sustituta durante esos años difíciles y que los hechos vinculados con la tutoría habían revivido su añoranza del pasado, pero sin llevar a la conciencia las realidades de su niñez.

Las sospechas de Beethoven acerca de la eficacia de los cuidados y la educación que Giannatasio suministraba a Karl, finalmente se impusieron a su mejor criterio y el 24 de enero de 1818 retiró a Karl del Instituto y lo instaló en un hogar que incluía una nueva ama de llaves, otra criada y un tutor privado. Beethoven había realizado un antiguo deseo. Ya en mayo de 1816 había escrito a Ferdinand Ries: «Tendré que organizar una verdadera casa, donde pueda tenerlo conmigo», y en la misma carta agrega: «Lamentablemente, no tengo esposa»... y más abajo: «¿Qué es un internado si se lo compara con la atención simpática e inmediata que un padre dispensa a su hijo?» En una entrada de su diario correspondiente a 1817, Beethoven expresó su preferencia en el sentido de que Karl se criase en el seno de una familia cálida: «Mil momentos hermosos se esfuman cuando los niños están en instituciones rígidas; en cambio, si están en el hogar, con buenos padres, pueden recoger impresiones colmadas de profundos sentimientos, que se prolongan hasta la ancianidad más avanzada». Hecho característico, al mismo tiempo Beethoven abrigaba por entonces la esperanza de enviar al niño a una ciudad extranjera.

Hasta principios de 1818 ni Beethoven ni Johanna habían tenido consigo a Karl, que permanecía en terreno neutral: el Instituto Giannatasio. Este arreglo había parecido tolerable a Johanna, quien a pesar de sus dificultades para ver al hijo, al parecer creía que se lo educaba y atendía adecuadamente. Además, esta situación neutralizaba los efectos más severos de la influencia de Beethoven sobre su sobrino. Pero cuando Beethoven llevó a Karl a su propia y desordenada casa, transformando así en realidad parte del «matrimonio», se quebró la tregua armada. Johanna reanudó ahora sus esfuerzos contra la tutoría de Beethoven. Ciertamente, había sido una extraña forma de fingido matrimonio y un conjunto de relaciones tan fantástico e inestable mal podía durar mucho tiempo. Karl se sentía tironeado entre la obediencia

a su tío y el deseo de retornar a su madre; Johanna y Beethoven oscilaban entre el rechazo mutuo y la cooperación. Era inexorable que el acuerdo se derrumbase, inaugurando un período de conflicto explosivo.

En setiembre, Johanna solicitó al Landrecht que anulase la autoridad de Beethoven para dirigir la futura educación de Karl. Aunque su petición fue denegada el 18 de setiembre, Johanna insistió, y pidió al tribunal la autorización necesaria para inscribir a Karl en un colegio oficial, el Konvikt Real Imperial. También esta solicitud fue rechazada, pues el Landrecht sostuvo consecuentemente —en parte gracias a la intervención de los influyentes amigos de Beethoven— el punto de vista del compositor y eso pese a la injusticia de los actos que él había cometido. En noviembre Karl fue incorporado a una escuela pública, pero el 3 de diciembre huyó para reunirse con su madre, y fue necesario retirarlo de su casa con la ayuda de la policía, para devolverlo al Instituto Giannatasio. Fortalecida por el amor de su hijo, y agobiada por nuevas pruebas del maltrato que Beethoven había infligido al niño, y temerosa además de que el compositor enviase a Karl fuera del país, Johanna presentó otra petición a la Corte, la que debía ventilarse el 11 de diciembre. Su caso fue bien defendido por Jacob Hotschevar, un pariente lejano, que ofreció pruebas de que se había impedido a Johanna el acceso a su hijo, de que la condición moral, educativa y física del jovencito dejaba mucho que desear y de que la excentricidad y la sordera de Beethoven eran rasgos muy acentuados, de modo que se justificaba retirarle la tutoría. Más aún, Hotschevar presentó el borrador de una carta de Caspar Carl, que confirmaba que él no había deseado que su hermano fuese el tutor exclusivo y que había redactado el testamento bajo compulsión y a cambio del préstamo de 1500 florines realizado en 1813:

Jamás habría redactado un instrumento de esta clase si mi prolongada enfermedad no me hubiese acarreado graves gastos; sólo por consideración a estos pude, bajo compulsión, firmar este instrumento; pero en ese momento yo estaba decidido a reclamar la devolución en una ocasión oportuna, o a anularlo mediante otro instrumento, pues mi hermano consagra demasiado tiempo a la composición y por lo tanto de acuerdo con mi concepto, y con mi consentimiento nunca podría ser el tutor de mi hijo.

Se convocó como testigo al sobrino Karl; declaró que se había opuesto al intento de su madre de devolverlo a Beethoven, «porque temía el maltrato», y dijo al tribunal que Beethoven había «amenazado estrangularlo» cuando regresara.^[7] Después, el propio Beethoven pasó a declarar. Podía considerarse excluida una decisión favorable, pero Beethoven, probablemente agobiado por la culpa y conmovido por la influencia y las consecuencias de la fuga de Karl, que había intentado reunirse con su madre, fue en definitiva el testigo más perjudicial para su propia causa. El tribunal le preguntó acerca de sus planes en relación con la educación de Karl, y Beethoven

contestó que «después de medio año lo enviaría al Mölker Konvikt, del cual había oído muchos elogios, y si él hubiera sido de cuna noble lo habría entregado al Theresianum», que era una escuela para los hijos de la aristocracia. Cuando el tribunal oyó la referencia negativa a la nobleza de Karl, ahondó en el tema: ¿Él y su hermano pertenecían a la nobleza, y poseían documentos que lo probaban? Beethoven reconoció que carecía de pruebas, aunque intentó sugerir que en efecto era noble: Van era una partícula holandesa que no se aplicaba exclusivamente a la nobleza; no tenía diplomas ni otras pruebas de su nobleza. Después, se interrogó a Johanna: «¿Su marido era de noble cuna?» Así habían dicho los hermanos, respondió Johanna. Y decíase que la prueba documental de la nobleza estaba en poder del hermano mayor, el compositor. Durante la audiencia legal, después del fallecimiento del marido, se habían reclamado pruebas de nobleza; pero ella misma no tenía documentos relacionados con el tema.

Cuando advirtió el engaño en que incurría Beethoven en el tema de su nobleza, el Landrecht rehusó entender en el caso, y así lo declaró en una declaración del 18 de diciembre: «De la declaración... de Ludwig van Beethoven, y de la copia anexa de las actas del tribunal correspondientes al 11 de diciembre de este año, se desprende que no puede demostrar nobleza; por lo tanto, el problema de la tutoría debe ser transferido al Magistrado»,^[8] es decir al tribunal civil que ejercía jurisdicción sobre los casos que afectaban a los ciudadanos comunes. Si podemos creer en la palabra de Schindler, y en este caso los Cuadernos de Conversación parecen apoyarlo, el hecho suscitó un efecto tremendo en el compositor. Schindler escribió que este fallo «desesperó a Beethoven; pues lo consideró el insulto más grosero que había recibido jamás y... entendió que implicaba despreciar y humillar injustificadamente al artista; una impresión demasiado profunda que jamás se borraría de su mente». Se sentía tan «profundamente mortificado» que «estaba dispuesto a salir del país».

Con la confesión de Beethoven quedó destruida la pretensión de nobleza, pero la novela de familia que era su fundamento continuó gravitando tenazmente sobre el compositor. Precisamente durante los años siguientes Beethoven se negó a permitir declaraciones que refutasen las abundantes versiones acerca de su linaje real. Pues Beethoven no había estado «fingiendo» nobleza: creía que en efecto tenía origen noble, pero que era incapaz de demostrarlo a causa de las circunstancias misteriosas (eso creía) de su nacimiento. Había adoptado a Karl como podía hacerlo un noble con un plebeyo: «He elevado a mi sobrino a una categoría superior», escribió en 1819; y Schindler observó que la intención de Beethoven era educar a Karl «como al hijo de un noble...». Por razones que no podemos aclarar, apoderarse de su sobrino fue para Beethoven el modo ilusorio de reparar su propia presunta ilegitimidad, de realizar la profecía de la novela de familia, de convertirse en el padre noble de un niño plebeyo. Imposibilitado de identificar al noble padre de sus sueños de vigilia, lo creó en su propia persona.

El Magistrado no vio con buenos ojos la posición de Beethoven en el litigio. A

principios de 1819 Karl fue devuelto a su madre por varias semanas, y el 11 de enero se celebró una audiencia que evidentemente no benefició al compositor, pues le inspiró una nerviosa carta al Magistrado, el 1.º de febrero; en ella Beethoven atacaba a Johanna y defendía sus propias cualidades como tutor. Decía en ella que Johanna había inducido a Karl «a disimular... a sobornar a mis criados, a decir mentiras... incluso le regala dinero con el fin de excitar en él ansias y deseos que lo perjudican... [Él] ha pasado varios años al cuidado de la madre y se ha pervertido del todo, e incluso ayudó a la madre a engañar a su propio padre...». En una afirmación de su propia capacidad, Beethoven escribía sin recato: «Confieso que creo hallarme en mejores condiciones que nadie para inspirar a mi sobrino con mi propio ejemplo, el deseo de la virtud y la actividad asidua». El magistrado no se impresionó con esta apelación, y obligó a Beethoven a entregar la tutoría; el 26 de marzo el consejero Matthias von Tuscher lo reemplazó, por recomendación del propio compositor. Por intermedio de Tuscher, Beethoven intentó persuadir al magistrado de la conveniencia de enviar a Karl fuera del país, a la Universidad Landshut, en Bavaria; el obispo Sailer, que dirigía la Universidad, había aceptado al jovencito, después de una sentida carta de Antonie Brentano, fechada el 22 de febrero de 1819. Pero el magistrado rechazó el plan, y Karl, que había sido puesto temporariamente bajo la tutoría de cierto Johann Kudlich durante la primavera, a fines de julio ingresó en la escuela para varones de Joseph Blöchlinger y allí permaneció más de cuatro años.

«Ahora he dado los pasos necesarios para impartir a mi pupilo y sobrino la educación superior más cuidadosa», escribió Beethoven al magistrado, cuando le pidió que se impartiesen a Blöchlinger instrucciones que le permitirán «rechazar con la debida severidad las inoportunas y perturbadoras interrupciones de la madre». Beethoven estaba obsesionado ahora con el deseo de impedir encuentros entre la madre y el hijo; escribió a Bernard: «Es conveniente lograr que Karl comprenda que ya no debe ver a una madre tan perversa, que mediante Dios sabe qué seducciones de Circe, o maldiciones o juramentos lo embruja y lo vuelve contra mí». Continuó abrigando la esperanza de que fuese posible enviar al extranjero a Karl, una iniciativa que habría reducido mucho la influencia de Johanna y al mismo tiempo habría tenido el provechoso efecto de aliviar los sentimientos de ansiedad del propio Beethoven ante la proximidad de su sobrino, contra quien se había vuelto durante este período, en que aludía coléricamente al jovencito afirmando que era un ser sin afecto, desagradecido y cruel. «Es un canalla sin remedio, y muy apropiado para compañía de su propia madre y mi pseudohermano», escribió. Y también: «Es un monstruo». «Ya no lo amo. Él necesitaba mi amor. Yo no necesito el suyo». Sin embargo, sus sentimientos hacia Karl sufrían una serie de modificaciones ambivalentes, pues en este texto se apresuraba a agregar: «Por supuesto, usted comprenderá que eso no es lo que yo pienso realmente (todavía lo amo como era el caso antes, pero sin debilidad o parcialidad indebida; más aún, puedo decir en verdad que a menudo lloro por él)». Ahora, Johanna y Nikolaus Johann concertaron una alianza con el fin de proteger a

Karl de la conducta evidentemente patológica de Beethoven, y durante el verano, Johanna sugirió al magistrado que el «otro» tío de Karl era un tutor apropiado. Ahora, la cólera de Beethoven se descargó sobre todos los objetos posibles: Johanna, Karl, su hermano, el magistrado (a quien acusó de corrupción), el consejero Tuscher, e incluso su fiel amigo el periodista Karl Bernard, a quien escribió: «Debo decir que sospecho que usted es más un enemigo que un amigo —...Oh, ojalá esa chusma miserable de la humanidad sea maldita y condenada...».

Sus peores temores se cumplieron el 17 de setiembre, cuando el magistrado dictó su fallo, aceptando la renuncia de Tuscher y concediendo la tutoría a Johanna van Beethoven, con Leopold Nussböck, funcionario municipal, en el papel de cotutor. Durante un momento Beethoven contempló la posibilidad de secuestrar a Karl y llevarlo a Weissenbach, en Salzburgo; bajo la influencia moderadora de su abogado Johann Baptist Bach, dirigió en cambio una petición cuidadosa y reflexiva al magistrado, el 30 de octubre, para pedir que se lo designara nuevamente tutor; en esta petición sugería discretamente por primera vez que no se opondría a una tutoría conjunta con su cuñada: «Todo el futuro (de Karl) depende de esta educación, que no puede quedar en manos de una mujer o sólo de su madre», escribió. Pero el magistrado no estaba de humor para compromisos; el 4 de noviembre y el 20 de diciembre dos veces rechazó la protesta de Beethoven, y el 7 de enero de 1820 Beethoven petitionó a la Corte Imperial y Real de Apelaciones de la Baja Austria, solicitando se modificara la decisión del tribunal inferior. También aquí adoptó una postura conciliadora, y sugirió una triple tutoría, es decir él mismo, su amigo Karl Peters y Johanna: «Como mi único propósito es el bienestar del niño, no me opongo a que se conceda a su madre una suerte de cotutoría... Pero si se le confía la tutoría exclusiva, sin designar un tutor eficaz que la ayude, esa actitud equivaldría seguramente a provocar la ruina del niño».

A pesar del torrente de ataques de Beethoven al carácter y la moral de Johanna, una actitud que se prolongó hasta la última apelación de 1820, precisamente por esta época comenzó a difundirse el rumor extraordinario de que Beethoven estaba enamorado de su cuñada. Este rumor es fundamental para dilucidar el sentido de la relación entre ambos, porque fue promovido por la misma Johanna, y por consiguiente cabe presumir que constituye su propia interpretación y explicación de la actitud de Beethoven hacia ella. En noviembre de 1819 Bernard escribió en un Cuaderno de Conversación: «He observado también que el magistrado cree todo lo que oye, por ejemplo que ella dijo que usted estaba enamorado». Poco después el propio Beethoven anotó dos veces la versión, en una carta a Bernard y en el borrador del memorándum a la Corte de Apelaciones, donde escribió que *Herr Piuk* «repitió las trilladas quejas de *Frau B.* acerca de mi persona e incluso agregó “que se suponía que yo estaba enamorado de ella, etc.”» Y más tonterías de la misma clase. En todo caso, estos informes pueden haber acentuado la actitud de Beethoven, que representaría su rechazo más extremo de Johanna.

El 10 de enero la Corte de Apelaciones requirió un informe completo del magistrado.

Llegó el 5 de febrero. El magistrado escribió, entre otras cosas:

a. Que el apelante, a causa de su defecto físico y de la enemistad que, como lo demuestra el codicilo del testamento, alimenta hacia la madre del pupilo, carece de aptitud para asumir la tutoría.

b. Que la tutoría por ley pertenece a la madre natural.

c. Que el hecho de que ella haya cometido una estafa en perjuicio de su marido, el año 1811, un acto por el cual la policía la castigó con arresto domiciliario por un mes, ya no es un impedimento...^[9]

En un informe complementario el magistrado se mostró aún más enérgico, y señaló que la única prueba aducida por Beethoven en apoyo de su pedido, que implicaba separar a Johanna de Karl, era la inconducta de la mujer en 1811, y agregaba:

todo el resto que aparece en la declaración del apelante... es una serie de rumores no comprobados, a los cuales el R. I. Landrecht no puede prestar atención, pero es elocuente el testimonio de la pasión y la hostilidad con que el apelante ha tratado durante mucho tiempo a la madre, y continúa tratándola, cuán fácilmente tiende a reabrir las heridas cerradas en esa mujer, ahora que, después de sufrir el castigo, ella recupera sus derechos anteriores, pues le reprocha una inconducta que ella expió hace muchos años, una inconducta que su propio esposo ofendido le perdonó, puesto que no sólo solicitó benignidad en el castigo que se aplicó a la mujer, sino que también, en sus disposiciones testamentarias, reconoció que ella era una persona apta y meritoria que podía ser tutora de su hijo...

Como si estuviera reflejando las pasiones suscitadas por el caso, el magistrado gratuitamente sobrepasó los límites de la moderación judicial y afirmó que el único propósito de Beethoven era «mortificar a la madre y arrancarle el corazón».^[10]

Beethoven decidió redactar un borrador de memorándum que agrupaba todos los hechos del caso desde su punto de vista. Hacia el 18 de febrero había completado un documento de cuarenta y ocho páginas, que entregó a Bernard con el fin de que éste lo usara como «materia prima» en la preparación de un escrito que reflejaría la posición de Beethoven. [En este caótico memorándum Beethoven enumera nerviosamente los pecados de Johanna que se reducían a la manipulación de fondos del hogar en 1811, a presuntas «relaciones íntimas con un amante» después de la muerte de Caspar Carl, a la negligencia demostrada en el cuidado de su hijo, y sobre

todo a los esfuerzos realizados para volver a Karl contra Beethoven al mismo tiempo que intrigaba para acercarlo a su propia persona. «Hizo todo lo posible apelando a las intrigas y las conspiraciones más horribles, y formulando declaraciones difamatorias para denigrarme, a mí, que he sido su benefactor, su columna principal y su apoyo, en resumen su padre en el verdadero sentido de la palabra». (Al parecer, aún Beethoven no había llegado a concebir la idea de que él no era el padre de Karl «en el verdadero sentido de la palabra».) Al mismo tiempo, virtuosamente, enumeraba sus propias cualidades, aunque confesaba los errores o los defectos ocasionales demostrados en el trato que dispensaba a Karl incluso la violenta escena en la cual había provocado ciertas heridas al niño en la región genital: «Y si, siendo humano, he errado de tanto en tanto, o si el mal estado de mi oído debe tenerse en cuenta, sin duda no puede quitarse un niño a su padre por estas dos razones». Hay breves secciones del memorándum consagradas al comentario de la educación de Karl, el costo del mantenimiento y otros asuntos financieros. Un suplemento contiene un sangriento ataque a la personalidad moral del padre Frölich, que había atestiguado en favor de Johanna durante los procedimientos anteriores. Pero el eje fundamental del memorándum es el rechazo obsesivo de Johanna por Beethoven; porque ahora la concibe como la expresión misma de la perversidad femenina, como la perseguidora del propio músico. Beethoven se veía envuelto en planes, intrigas y conspiraciones, organizados por Johanna, no por amor a su hijo, sino por deseo de venganza. Escribía: «Yo también soy un hombre asediado desde todos los ángulos como una bestia salvaje, mal interpretado, a menudo tratado con la mayor bajeza por esta autoridad vulgar; con tantos cuidados, con la batalla permanente contra esta madre de un monstruo, que siempre intentó destruir todo el bien que podía obtenerse...».

No hay indicios en el sentido de que el memorándum fuese presentado formalmente a la Corte de Apelaciones. Pero parece que ése fuera su verdadero propósito. El 6 de marzo Beethoven escribió a Karl Winter, uno de los jueces de apelación, para informarle que pronto recibirían del propio Beethoven un «memorándum con información acerca de *Frau* van Beethoven, acerca del magistrado, acerca de mi sobrino, acerca de mí mismo, etc»... y sugiriendo en actitud grandilocuente que si se le negaba la tutoría, «dicha contingencia sin duda provocaría la desaprobación de nuestro mundo civilizado». En un evidente esfuerzo por influir sobre el tribunal, Beethoven envió el memorándum a Winter con un mensajero que estaba al servicio del archiduque Rodolfo, grosero aviso al juez en el sentido de que un miembro de la familia imperial se interesaba activamente en un resultado favorable a Beethoven. Por supuesto, apenas decidió apelar, Beethoven obtuvo el testimonio del archiduque Rodolfo, para presentarlo a la Corte, y casi seguramente le pidió que obtuviese también la intervención del archiduque Luis. Johanna carecía prácticamente de defensa frente a tales influencias políticas. Temeroso de parecer que había sido sobornado o influido impropriamente, el juez Winter dijo al mensajero de Rodolfo que no le daría una respuesta verbal ni escrita. Entretanto, una copia del

memorándum fue enviada también a otro de los jueces de apelación, Joseph von Schmerling (hermano del marido de Anna Giannatasio del Río) a quien Beethoven intentaba influenciar por intermedio de Bernard y Matthias von Tuscher. Schmerling, miembro del Landrecht, había ayudado en 1816 a Beethoven limitando las posibilidades de que Johanna viese a Karl en el Instituto Giannatasio.^[11] Bach, abogado de Beethoven, le aconsejó que visitara personalmente a Schmerling y a Winter, y pocos días antes del fallo Beethoven llevó a Karl a ver a uno de ellos, para demostrar el deseo del niño de permanecer con su tío.

El 29 de marzo hubo una audiencia ante el magistrado, por sugerencia de la Corte de Apelaciones. Los magistrados, conscientes de los efectos de la influencia política («Schmerling ayudó mucho», escribió Bernard en un Cuaderno de Conversación), demostraron buena voluntad pero rehusaron modificar su decisión. Beethoven, convencido ahora de que un fallo favorable de la Corte de Apelaciones era seguro, abandonó su anterior posición conciliadora e insistió de nuevo en que Johanna fuese excluida totalmente de la tutoría. El 8 de abril la Corte de Apelaciones falló en favor de Beethoven y designó tutores a éste y a Peters. Johanna apeló la decisión ante el emperador, pero sin resultado. El 24 de julio el magistrado notificó a las partes que el caso había terminado.

Dolorida y fatigada a causa de la prolongada lucha, ansiosa de construir una vida nueva y quizá de reemplazar al niño que le habían arrebatado, Johanna quedó embarazada en la primavera de 1820 del consejero financiero Johann von Hofbauer, una persona «conocida y muy acomodada», que más tarde reconoció francamente su responsabilidad. En junio Blöchlinger escribió en el Cuaderno de Conversación: «Me parece últimamente que *Frau* Beethoven puede estar esperando familia». Quizá como reacción ante esta noticia traumática, Karl, que durante el período precedente había asegurado a su tío que no quería saber nada con la madre («Me prometió tantas cosas que no pude resistir; lamento haberme mostrado entonces tan débil, y ruego tu perdón»)^[12] de nuevo huyó para reunirse con Johanna. Fue devuelto rápidamente a Beethoven. Más avanzado el año, Johanna dio a su hija recién nacida el nombre de Ludovica, la forma femenina de Ludwig, un extraño testimonio de la fuerza del vínculo que unía a los antagonistas de este drama, cuyo primer acto ahora llegaba a su fin.

Generalmente se entiende que la capacidad creadora de Beethoven cesó completamente a causa de su consagración total a estos hechos. Pero la relación entre la lucha por la tutoría y el gráfico de la productividad de Beethoven es más complicada, y no se ajusta a los sencillos asertos de causa y efecto.

En 1816 y 1817, cuando sus conflictos con Karl y Johanna eran relativamente mínimos, su productividad fue sumamente baja; más aún, después de terminar *An die ferne Geliebte*, opus 98, en abril de 1816 y la Sonata para piano opus 101, en noviembre, Beethoven no escribió nada importante durante casi un año. Hacia fines

de 1817 comenzó a trabajar en la Sonata *Hammerklavier*, opus 106; concluyó los dos primeros movimientos hacia abril de 1817. Los años 1817-18 también presenciaron la formulación de ideas fragmentarias para la Novena Sinfonía. Pero el agitado litigio, que se prolongó desde el verano de 1818 hasta principios de 1820, al parecer no originó efectos negativos en la productividad de Beethoven; por el contrario, durante este período completó la Sonata *Hammerklavier*, comenzó a esbozar las *Variaciones Diabelli*, y realizó progresos muy importantes en la *Missa Solemnis*, pues completó el Kyrie, el Gloria, y parte del Credo antes de fines de 1819. Por consiguiente, la formulación del estilo tardío de Beethoven, así como la finalización de tareas importantes en varias de las obras maestras fundamentales se realizaron en el marco de una tormenta emocional.

Tampoco puede afirmarse que el compromiso de Beethoven con la expresión musical se haya visto gravemente perjudicado por sus preocupaciones domésticas y legales. Aunque ya no ejecutaba en público como pianista, continuó haciéndolo anualmente como director, una tarea en la cual nunca demostró especial eficacia. Dirigió la Séptima Sinfonía en un concierto a beneficio del Hospital de San Marcos, el 26 de diciembre de 1816; la Octava Sinfonía en un Concierto para Navidad con destino al Fondo de Hospitales en 1817; y de nuevo la Séptima el 17 de enero de 1819, en un concierto de beneficencia. Otros dos conciertos de caridad, el 30 y el 31 de marzo de 1817, incluyeron la *Séptima Sinfonía* y *Christus am Oelberge*.

Pero la música de Beethoven ya no suscitaba el entusiasmo popular. En el concierto de 1816 la Séptima Sinfonía no fue muy aplaudida y el apreciado Allegretto no recibió el acostumbrado *encore*, hecho que los amigos de Beethoven en el Wiener Musik-Zeitung atribuyeron extrañamente a la «densidad del público [que] impidió que los presentes usaran libremente las manos». Fuera de las mencionadas, durante estos años se ejecutó públicamente en Viena una sola obra en gran escala de Beethoven: la «Fantasía Coral», ejecutada en un concierto de beneficio el 15 de noviembre de 1817. Beethoven se quejó a Karl Bursy, que lo visitó en 1816: «El arte ya no raya a tanta altura sobre los seres comunes, ya no es tan respetado, y sobre todo ya no se lo valora desde el punto de vista de la recompensa».^[13]

Pero si las presentaciones públicas no eran tan frecuentes y si sectores importantes del pueblo vienés ya no se interesaban en la música de Beethoven, de todos modos aún había un número importante de conocedores y amantes de la música cuyo aprecio compensaba estas pérdidas. Se reunían en los recitales ofrecidos en los hogares de Carl Czerny, los Ertmann, los Streicher, y en otros lugares, para ejecutar y oír la música de piano y cámara de Beethoven. El propio Beethoven a veces participaba en estos conciertos privados. Czerny recordó que «durante los años de 1818 a 1820 organicé conciertos de mis alumnos todos los domingos en mi residencia; tocaban para un público selecto, y Beethoven solía venir; incluso entonces aún improvisaba y lo hizo varias veces para nosotros; todos se sentían profundamente agitados y conmovidos». El músico Friedrich Starke recordaba que durante los años

1816-18 Beethoven «rara vez faltaba» a los conciertos semanales en la casa de los Streicher, que tenían una sala para conciertos privados y que a veces llevaba a su sobrino Karl con el fin de que escuchara la música del propio compositor. Además, por entonces Beethoven recibió de Johann Wolfmayer —acaudalado comerciante textil— el encargo de componer un *Requiem*, y de la *Gesellschaft der Musikfreunde* (Sociedad de Amigos de la Música) la misión de componer un oratorio sobre un tema «heroico». Por supuesto, en Inglaterra su popularidad se mantuvo incólume y en 1817 la Sociedad Filarmónica lo invitó a visitar la ciudad de Londres el invierno siguiente. Beethoven aceptó el ofrecimiento, que le imponía la obligación de componer dos nuevas sinfonías con el fin de ejecutarlas en varios conciertos para su propio beneficio. El proyectado viaje nunca se realizó pero la oferta fue el impulso que condujo a considerar seriamente por primera vez la posibilidad de componer la Novena Sinfonía, e incluso originó planes acerca de una Décima.

Los principales biógrafos de Beethoven no han aprobado sus actitudes en la contienda por la tutoría y la censuraron tanto por razones pragmáticas como por motivos éticos; tampoco les pasó inadvertida la excentricidad de su conducta. Dos comentaristas recientes, Editha y Richard Sterba, no sólo han condenado los actos de Beethoven, sino que los han atribuido a «una quiebra de la estructura ética de su personalidad».^[14] Pero los hechos del caso no imponen una interpretación tan extrema, la que nos obligaría a creer que las obras maestras de los últimos años de Beethoven fueron compuestas por un ser humano cruel y desprovisto de ética. Pues los sentimientos de culpa que experimentó Beethoven al separar a Karl de su madre fueron un motivo constante de preocupación y dolor para el compositor. Ya en 1816 Fanny Giannatasio afirmaba que Beethoven decía: «¡Qué dirá la gente, creerá que soy un tirano!» Y en su *Tagebuch* de 1817 citó éstas líneas de Schiller: «Siento y comprendo profundamente eso: que la vida no es la principal de las bendiciones, pero la culpa es el peor de los males». A principios de 1818 Beethoven reveló plenamente el sufrimiento que sus actos obsesivos contra Johanna le provocaban:

¡Oh, Dios, hice mi parte! Habría sido posible sin ofender a la viuda, pero no fue así. Sólo Tú, Dios Todopoderoso, puedes penetrar en mi corazón y sabes que he sacrificado lo mejor de mí mismo por el bien de mi querido Karl: ¡Bendice mi obra, bendice a la viuda! ¿Por qué no puedo responder a todos los impulsos de mi corazón y ayudar a la viuda? ¡Tú ves mi corazón más íntimo y sabes cuánto me duele verme obligado a forzar a otro a sufrir por mis buenas acciones en beneficios de mi precioso Karl!

Su diario también señaló las deudas que agobiaban a su cuñada, y Beethoven ahora habla directamente a Johanna, y se lamenta: «¡Desdichado destino! ¿Por qué no puedo ayudarte?»

Por lo tanto, en sus meditaciones más íntimas Beethoven reconocía la falta de ética de sus actos, y con eso demostraba que su capacidad para formular juicios morales no se había deteriorado. Cedía a impulsos que su conciencia rechazaba, pero lo hacía con mucha angustia y en definitiva buscaba expiar sus actos. Podemos condenar sus actitudes agresivas en perjuicio de Karl y Johanna, pero debemos equilibrar este juicio comprendiendo que estaba sometido a fuerzas que él mismo no podía controlar y, como veremos, que intentó expiar el mal que hizo.

En la multitud de impulsos motivacionales inextricablemente mezclados que determinan la conducta de Beethoven, no puede aislarse uno como el determinante particular y decisivo de sus actos. En cierto plano, los Sterba sin duda aciertan cuando destacan que Beethoven consideraba a Karl una prolongación de su propio hermano, puesto que se apropió del hijo de Caspar Carl y se enredó con la esposa. Quizá —para ampliar un poco esta tesis— Beethoven intentó de ese modo resucitar al hermano (u ocupar su lugar) con quien aún estaba vinculado de un modo ambivalente, con lazos muy sólidos que sin duda se remontaban a los primeros tiempos, cuando ambos eran niños en Bonn. Pues los síntomas casi psicóticos como los manifestados por Beethoven son siempre una prolongación de conflictos arcaicos que se remontan a experiencias de la infancia y la niñez, y se modelan sobre ellas. En otro plano, los actos de Beethoven pueden interpretarse como una serie de alternaciones violentas entre impulsos incestuosos y matricidas, cuyo origen último está en la actitud del compositor hacia su propia madre, una actitud en la cual el amor y el deseo al parecer disputaban el terreno al sentimiento de que él se veía descuidado e incluso abandonado. Cuando uno lee la irritada enumeración que hace Beethoven de los supuestos «delitos» de Johanna (que en realidad significaban tan poco) uno percibe que inconscientemente estaba acusándola de otra serie de ofensas que él mismo no atinaba a formular, pues provenían de lo que los Sterba denominan con acierto «desilusiones provocadas por el primer objeto de amor ejemplar». ¿En qué consistían esas ofensas? Es difícil decirlo, pero pueden haber incluido la sexualidad misma de su madre, o quizá su (presunta) preferencia por otro hijo (¿Caspar Carl? ¿Ludwig Maria?) o las críticas que ella formulaba al padre de Beethoven, o la negligencia demostrada en el cuidado de su hijo mayor, o en su incapacidad para protegerlo de la dura pedagogía de Johann, o incluso su insistencia en que él se ajustase a una norma ética tan rigurosa que le impedía llevar una vida normal y plena.

Johann van Beethoven no estuvo ausente en la lucha de su sobrino; es muy posible que Beethoven haya intentado de este modo asumir él mismo el papel de padre virtuoso y «bueno» (calcado quizá de la imagen que tenía de su abuelo), la figura que su propio padre no había podido realizar. Aunque parezca paradójico, su tosca conducta hacia Karl revela una involuntaria emulación de la pauta aplicada por su padre: al mismo tiempo corregía y repetía el maltrato de que lo había hecho objeto su padre. Pero en el plano más simple, ahora Beethoven había ocupado definitivamente el lugar del padre; había obtenido un hijo. Su cólera contra Johanna

provenía quizá del hecho de que su maternidad contradecía irrefutablemente la pretensión de paternidad del propio Beethoven.^[15]

Hay pruebas sobradas de que los esfuerzos de Beethoven tenían un carácter paternal. La muerte de su hermano ofreció a Beethoven, cuyos planes matrimoniales se habían visto frustrados constantemente, la oportunidad de convertirse en jefe de una familia. Era tan profundo su deseo en este sentido, tan grande su necesidad de hallar un modo de creatividad sustitutiva en ese momento difícil de su evolución musical, que su percepción de la realidad se enturbió y (quizás inconscientemente) se convenció de que en realidad era padre. Podemos recordar que Beethoven cierta vez había asumido el papel de jefe de la familia, después de la muerte de su madre y su hermana de dieciocho meses, en 1787, y de la caída de su padre en un estado de alcoholismo terminal. No es imposible que la apropiación de su sobrino por Beethoven tenga sus raíces en cierta compulsión que lo llevaba a repetir las experiencias de los últimos y trágicos años en Bonn, cuando había cuidado de su padre incapacitado y sus hermanos menores; quizás ahora Beethoven intentaba reparar el abandono en que había dejado a su familia a fines de 1792 e incluso aliviar el sentimiento de culpa ante la muerte de su padre, que de un modo tan acerbo sobrevino después que el compositor partió para Viena.

En este escenario se han reunido muchos espectros; más aún, se diría que todas las figuras primordiales de la vida de Beethoven parecen haber confluido aquí. En su estado frenético, casi alucinatorio, los caracteres principales de esta tragedia doméstica sucesiva e incluso simultáneamente se apoyaron en las imágenes de los miembros de la familia original de Beethoven. Su cuñada se «dividió» en fragmentos de la imagen materna, percibida alternativamente como la esposa negligente y venenosa y como la valerosa defensora de su prole, como prostituta y como inalcanzable objeto de amor. A veces Beethoven incluso parece haberla identificado con su padre en su carácter de estafador y perseguidor del principio del placer, incapaz de criar a un hijo; y a veces con un padre o un abuelo «ideales», el superyó omnipotente y colérico que provocó el terror y el miedo de Beethoven, hasta un punto tal que a veces la denominó Minerva, o Circe, o Medea, y con frecuencia la «Reina de la Noche» de *La flauta mágica* de Mozart. (En una carta de 1819, que siguió a la denuncia de sus propias pretensiones de nobleza, Beethoven incluso le concedió el aristocrático y honorífico «von» y dos veces escribió así su nombre: «*Frau von Beethoven*»). La percepción que Beethoven tenía de su sobrino fue igualmente fluida: Karl era el propio Beethoven, salvado de sus falsos e indignos padres por el buen príncipe, el padre real y la madre nutricia; era el hijo de Beethoven, concebido de un modo narcisista (divino); expresaba el deseo según explicó Karl Abraham, «de haberse engendrado a sí mismo, es decir de ser su propio padre»; era un subrogado pasivo y la continuación de Caspar Carl, cuyo renacimiento se reproduce en la forma del «rescate» de su hijo por Beethoven; era al mismo tiempo el padre infantilista de Beethoven y sus hermanos menores, parcialmente huérfanos, que habían quedado a

cargo del adolescente Beethoven en 1887; y —lo que es incluso aún más especulativo— pudo haber sido también una reaparición del primogénito Ludwig María, sujeto por consiguiente a las alternaciones de los impulsos fraticidas y afectuosos de Beethoven, así como a un alto grado de hipervaloración.

Aquí hay una turbadora serie de divisiones y sustituciones y en ella se percibe a Caspar Carl, a Karl y a Beethoven alternativamente en los papeles de padre, hermano e hijo. Con respecto al propio Beethoven, su actitud fue sencillamente unificar en un solo cuerpo al padre, la madre, el hermano y el hijo: ese cuerpo era el propio Beethoven. El compositor había regresado a las casas de la Bonngasse, la Wenzelgasse, la Dreieckplatz y la Rheingasse para lidiar con los antiguos hechos y relaciones, en un intento fantasioso de reescribir la historia de su niñez, de crear una familia ideal en armonía con la extraña lógica de sus propios deseos.

En el curso de la formación y la disolución de esta fama originada en la fantasía, Ludwig van Beethoven aprendió algo acerca del carácter de la paternidad, y rozó áreas de experiencia de las que hasta allí se había visto excluido. Apropiarse de su sobrino fue el modo deformado que Beethoven utilizó para destruir los esquemas rígidos de una vida de soltero y vivir las pasiones y las tragedias de las relaciones humanas profundas. Los aspectos abstractos y espiritualizados del amor conyugal habían sido celebrados en *Fidelio*; la «ferne Geliebte» había sido la amada ideal precisamente porque era inalcanzable; ahora, Beethoven había penetrado en el substrato trágico que es la base de las relaciones entre los seres humanos reales.

Es difícil determinar en qué medida estas experiencias eran necesarias para conformar las cualidades especiales de las últimas obras de Beethoven. En todo caso, cuando superó esta prueba el compositor era una persona diferente. La regresión psicológica de Beethoven durante los años de 1815 a 1820 implicaron la disolución de sus defensas debilitadas e ineficaces, la destrucción de sus pretensiones de nobleza y la manifestación parcial de la novela de familia y sus fantasías concomitantes de ilegitimidad de modo que pudiera examinárselas a la luz de la razón. Karl y Johanna habían sido los catalíticos que determinaron la manifestación de los conflictos y los deseos más profundos de Beethoven, y de ese modo quizá fueron la base de una irrupción de su capacidad creadora hacia territorios hasta ese momento imaginados.

El camino que condujo a las últimas obras de Beethoven fue peligroso, y estuvo cargado de sentimientos de ansiedad y tocó dominios de significado traumático, suficientes para socavar —y casi destruir— la personalidad del compositor. En el curso de esta lucha titánica, Beethoven se aproximó a la frontera de una patología irreversible. Consiguió retroceder aprovechando los recursos de su ego y mediante la ayuda —por involuntaria que fuese— de Johanna van Beethoven, que sostuvo ante los ojos del compositor el espejo de la realidad e insistió en que sus actos fuesen juzgados de acuerdo con las normas del derecho y la moral. En definitiva, la lucha heroica y apasionada de Johanna por su hijo y por la defensa de su maternidad

impidió que Beethoven perdiese contacto con el núcleo íntimo de su propia humanidad.

RETRATO DE UN COMPOSITOR MADURO

Que Beethoven era un hombre de considerable excentricidad era cosa sabida por sus contemporáneos desde los tiempos de Bonn. Pero después que consiguió apropiarse de su sobrino Karl, se difundió en Viena la idea de que era algo más que excéntrico. Por ejemplo en 1816 Charlotte Brunsvik escribió: «Supe ayer que Beethoven había enloquecido». El compositor alemán Zelter escribió a Goethe en 1819: «Algunos dicen que es un lunático».^[1] Durante estos años, Beethoven renegó francamente contra la nobleza, los tribunales y el propio emperador, al parecer indiferente a las posibles consecuencias que podían provenir de la policía de Metternich. «Todo lo desafía y se siente insatisfecho con todo, y blasfema contra Austria y especialmente contra Viena», escribió Karl Bursy;^[2] y el joven Peter Joseph Simrock oyó a Beethoven, todavía irritado por la devaluación de la moneda austríaca, decir del káiser Franz: «Habría que ahorcar a ese canalla».^[3] La policía no molestaba a Beethoven, en parte porque tenía varios amigos en los círculos imperiales; pero contribuía a reforzar esta actitud la idea de que estaba un poco desequilibrado. En 1822 cuando Rossini imploró a la aristocracia de la corte austríaca que aliviase la penuria económica de Beethoven, la respuesta general fue que no tenía sentido ofrecer ayuda; creía que Beethoven no sólo estaba sordo sino que era un misántropo, un recluso y un excéntrico.

Beethoven tenía cabal conciencia de esta reputación. En 1820 advirtió a su admirador, el doctor W. C. Müller que «no se deje engañar por los vieneses, que me creen loco». Y agregaba: «Si llego a formular una opinión sincera e independiente, como ocurre a menudo, me creen loco».^[4]

Los signos de excentricidad neurótica —súbitas cóleras, incontroladas reacciones emotivas, la creciente obsesión con el dinero, los sentimientos de persecución, las sospechas infundadas— persistieron hasta la muerte de Beethoven y reforzaron la opinión de Viena en el sentido de que su compositor más grande era un loco sublime. Grillparzer, que llegó a estrechar relaciones con Beethoven en 1823, en el curso de una fracasada colaboración en una ópera, dijo a Thayer que Beethoven estaba «medio loco» y otra vez explicó que cuando Beethoven se irritaba «se convertía en un animal salvaje».^[5] Las actitudes y la apariencia de Beethoven durante sus últimos años no contribuyeron a evitar la difusión de estas impresiones. Schindler escribió: «Su cabeza, que era particularmente grande, estaba cubierta de largos y espesos cabellos grises que, a causa de su perpetuo desorden, conferían un aire salvaje a su apariencia. Esta característica se acentuaba no poco cuando se dejaba crecer mucho la barba, cosa que hacía con frecuencia». La anécdota de su arresto por la policía de Wiener Neustadt en 1821 o 1822, porque lo habían visto espiando por las ventanas y parecía un vagabundo, sin duda se difundió mucho. En las tabernas y los restaurantes disputaba con los camareros acerca del precio de cada artículo, o pedía su cuenta sin

haber comido. En la calle, sus gestos exagerados, la voz estridente y la risa resonante determinaban que Karl se sintiese avergonzado de caminar con él, y suscitaba en los transeúntes la idea de que era un loco. Los pilletes de la calle se burlaban de la figura rechoncha y musculosa, con su sombrero de copa de forma incierta, que recorría las calles de Viena ataviado con un largo abrigo oscuro que le llegaba casi a los tobillos, llevando un impertinente doble o un monóculo y deteniéndose a cada momento para escribir jeroglíficos en su anotador, mientras tarareaba y canturreaba con voz desafinada.

Por otra parte, la salud de Beethoven comenzó a deteriorarse más o menos a partir de 1815. Hacia 1820-21 aparecieron los primeros síntomas de ictericia, signo ominoso de una dolencia hepática. En definitiva, Beethoven se vio afectado por una cirrosis hepática, seguramente acelerada por el consumo considerable de bebidas alcohólicas. Thayer, que investigó escrupulosamente todos los datos, anotó el costo de las compras de vino de Beethoven, utilizando los registros cotidianos de la casa del compositor y llegó a la conclusión de que su consumo de vino no era moderado, ni mucho menos. Pero no hay motivo para deducir de ello que Beethoven había comenzado a seguir el mismo camino que su padre. «Bebía mucho vino en la mesa», dijo Holz Jahn, «pero podía resistir bastante, y con buena compañía a veces se achispaba».^[6] Pero rara vez pasaba de una botella de vino por comida, y en una ocasión en que él y Holz trataron de emborrachar a *sir* George Smart («Veamos cuánto puede beber el inglés», dijo Beethoven a Holz y Smart lo oyó), Beethoven fue quien lo pasó peor.^[7]

Un indicio del carácter de Beethoven es que las personas que lo conocieron durante este período difícil no le retacearon su afecto y su simpatía. El crítico musical J. F. Rochlitz, que estuvo en Viena el año 1822, escribió que «la conversación y los actos [de Beethoven] formaban una sucesión de excentricidades, en algunos aspectos muy peculiares. Pero todos irradiaban una cordialidad auténticamente aniñada, una despreocupación y una actitud de confianza en quienes se le acercaban».^[8] El periodista Friedrich Wöhner, que habló de la «ingenuidad infantil» de Beethoven, lo comparó con un «niño amistoso». Grillparzer, que no era un sentimental, se refirió a «la triste condición del maestro durante los últimos años de su vida, que le impidió distinguir claramente entre lo que había ocurrido en realidad y lo que era mero fruto de la imaginación»; pero este aserto no debilitó la compasión de Grillparzer: «Y sin embargo», escribió en otra ocasión, «pese a sus actitudes extrañas que... a menudo rozaban la ofensa, había en él algo tan inenarrablemente conmovedor y noble que uno no podía menos que estimarlo y sentirse atraído por él».^[9] Muchos que habían sido advertidos de las peculiaridades de Beethoven, temían visitarlo, y sin embargo eran recibidos con calidez y cordialidad e incluso abrazados amistosamente al partir.

Beethoven había creado gradualmente un nuevo círculo de amigos. La mayoría de estos hombres le demostraban devoción, aunque con un leve matiz de servilismo y siempre estaban dispuesto a atender sus necesidades, tanto si se trataba de hacerle

compañía, o de aconsejarle, o de prestarle pequeños servicios o de sostener con Beethoven una interminable e intrascendente conversación. Los amigos de esta clase eran muy numerosos y sólo podemos mencionar aquí a los principales. Se dividen en varios grupos. El primero tenía su centro en el mundo vienés de las ediciones musicales e incluía a hombres como Antonio Diabelli, Sigmund Anton Steiner y Tobias Haslinger. Beethoven visitaba regularmente el local de Steiner en la angosta Paternoster-Gassel, sobre el extremo noreste del Craben, donde se reunían muchos músicos, escritores y admiradores —entre ellos Schuppanzigh, Czerny, Holz, Böhm, Linke, y Mayseder— para hablar con él o, como Franz Schubert, para venerarlo a distancia. La relación de Beethoven con la firma de Steiner, que comenzó en 1813 y duró una década entera fue la más cordial y grata de sus relaciones con editores y eso a pesar de algunas disputas comerciales, cuya responsabilidad debe imputarse totalmente a Beethoven. Incorporaba a estos hombres a su ejército privado, y se autotitulaba Generalísimo; Steiner era el teniente general, Haslinger el segundo ayudante y Diabelli el mariscal preboste. Beethoven simpatizaba mucho con el joven Haslinger —colaborador de Steiner, que en definitiva llegó a ser el único propietario de la firma— y mantuvo con él una chispeante correspondencia durante la última década de su vida; las tensiones ocasionales en la relación entre ambos se disolvía prontamente en juegos y bromas.

Otro grupo irregular de amigos formaba lo que podemos denominar el círculo de los Cuadernos de Conversación de Beethoven. Se reunían con él en tabernas y restaurantes favoritos, y comentaban todo lo humano y lo divino —música, política, chismes, las noticias del día, los problemas de familia y las decisiones profesionales de Beethoven— del modo inorgánico y libre que cabía esperar en situaciones de esa clase. Rochlitz —que era un observador agudo— nos dejó una vívida descripción de Beethoven presidiendo las deliberaciones de su séquito en una posada:

Ocupé un asiento desde el cual podía verlo, y como hablaba con voz bastante alta, también podía oír casi todo lo que decía. En realidad no podía decirse que fuera una conversación, pues Beethoven monologaba, en general con cierta extensión y respondiendo más bien al azar y la casualidad. Sus acompañantes aportaban poco, y se limitaban a reír o a asentir apasionadamente. Filosofaba, e incluso podía decirse que politizaba a su propio modo. Habló de Inglaterra y los ingleses, y del modo en que ambos estaban asociados en sus pensamientos con un esplendor incomparable, lo cual hasta cierto punto parecía bastante fantástico. Después, relató muchas anécdotas de los franceses, de los tiempos de la segunda ocupación de Viena. No tenía opinión favorable acerca de ellos. Formulaba sus observaciones con la mayor despreocupación y sin la más mínima reserva, y todo lo que decía estaba salpimentado con juicios ingenuos y muy originales o con imágenes cómicas. Me impresionó como un hombre dotado de un intelecto fecundo y

agresivo, y de una imaginación ilimitada que jamás descansaba.^[10]

Los miembros de este séquito incluían a una serie de importantes periodistas y directores de Viena, por ejemplo Karl Bernard, director del Wiener Zeitung, Friedrich August Kanne, director del Wiener Allgemeine musikalische Zeitung entre 1820 y 1824 (había reemplazado en ese cargo a Ignaz von Seyfried, íntimo amigo de Beethoven); Johann Schickh, director del Wiener Seitschrift für Kunst, Literafur, Theater und Mode y a Friedrich Wähner, que dirigió Janus desde 1818 hasta su suspensión en junio de 1819. Kanne, un compositor prolífico (pero sin éxito) y teólogo, médico y poeta, era el más interesante —y el más excéntrico— de este grupo. Aconsejó a Beethoven en cuestiones literarias y estéticas, y es evidente que, como arguye Kirkendale, lo orientó en la abstrusa literatura acerca de la liturgia y la música eclesiástica católicas durante la composición de la *Missa Solemnis*. Wähner, que originariamente había sido predicador protestante, era sin duda el más radical (o el menos discreto) de este grupo, pues a mediados de la década de 1820 la policía lo expulsó de Viena.

Otros miembros del círculo fueron, en diferentes períodos, Karl Peters, tutor del menor de los hijos de Lobkowitz; Franz Oliva, que después de permanecer ausente de Viena entre 1813 y 1818 se convirtió en frecuente asociado de Beethoven desde la última de las fechas mencionadas hasta fines de 1820, año en que pasó a residir definitivamente en Rusia; Johann Baptist Bach, abogado y amigo de Beethoven que dirigía la escuela de derecho de la Universidad de Viena; Joseph Blöchlinger, director del instituto al que asistía el sobrino Karl y que de tanto en tanto jugaba una partida de ajedrez con Beethoven y Anton Schindler, competente músico (antes estudiante de derecho), que había tratado brevemente a Beethoven en 1814 y que, un tiempo después de la partida de Oliva, en diciembre de 1820, se convirtió en factótum y amanuense de Beethoven, y en su víctima propiciatoria durante un período de varios años. Detestaba a los parientes de Beethoven y sentía celos de muchos de los amigos íntimos del compositor. Su actitud hacia el propio Beethoven era una mezcla de servilismo, adoración y odio, en partes más o menos iguales, y la totalidad de estos aspectos se suceden libremente en sus estudios biográficos poco fidedignos acerca del compositor.

Los países de habla alemana habían ingresado en lo que los historiadores denominan los «años tranquilos», la etapa que Taylor describe como «el período muerto en que se había agotado la tormenta napoleónica y aún no se habían afirmado las nuevas fuerzas que debían conmover a Alemania». Aunque la mayoría de los amigos de Beethoven tenían cargos seguros e incluso importantes en la vida vienesa, los Cuadernos de Conversación revelan que se sentían desilusionados y desalentados por los aspectos regresivos del dominio imperial, los cuales ya no podían justificarse como imperativos patrióticos. También estaban decepcionados por las devaluaciones

de la moneda, y tenían la certeza de que estaban recibiendo una proporción cada vez menor de las prerrogativas sociales y económicas que merecían. «Los aristócratas de nuevo están recibiendo auxilios caritativos en Austria», escribió en un Cuaderno de Conversación el músico F. X. Gebauer, «y el espíritu republicano apenas late bajo las cenizas». Muchos miembros del círculo de Beethoven —incluso Oliva, Blöchlinger, el sobrino Karl, Bernard, Schindler y Grillparzer— a menudo renegaban contra la censura. Grillparzer escribió con amargura: «El censor me ha destruido. Uno debe emigrar a América del Norte si quiere expresar libremente sus ideas».^[1] Holz observó: «Los poetas están en peor situación que los compositores con el censor, que trabaja en favor del oscurantismo y la difusión de la estupidez».

Para Beethoven, cuyo desarrollo intelectual se había realizado en el contexto del esfuerzo alemán en favor de la *Gedankenfreiheit* (libertad de pensamiento), el peor mal era la represión de las ideas y de la indagación racional. Por consiguiente, despreciaba al gobierno austríaco, con su red de agentes policiales y su rígida censura, y como hemos visto, no podía expresar sus sentimientos. Resumía sus ideas acerca del gobierno en una breve frase: «Un régimen paralítico». Por lo menos uno de sus amigos lo consideraba (quizás en broma) un fanático; Peters escribió: «Usted es un revolucionario, un carbonario «Pero su sobrino Karl temía represalias y varias veces recomendó cautela a Beethoven. «¡Silencio! Las paredes oyen», escribió, y advirtió: «El barón es chambelán del emperador. Creo que no debe hablarse contra el régimen cuando él está».

De todos modos, estos hombres llevaban vidas tranquilas, ordenadas y productivas, y no contemplaban ni preconizaban una reorganización radical de la sociedad. En general, expresaban cierto pesar, un resentimiento impotente ante lo que juzgaban la decadencia de una Europa racionalista. «Me parece que los europeos estamos retrocediendo y que Estados Unidos está elevándose a la cultura», escribió Bernard.^[12] El grupo se agitó momentáneamente ante la noticia del asesinato (en 1819) de August Kotzebue, que había sido libretista de Beethoven, por un miembro de uno de los grupos de estudiantes frustrados, intensamente nacionalista y antisemita, el *Burschenschaften*. La intensa represión que siguió y el agravamiento de la censura representado por los decretos de Karlsbad dictados por Metternich, acentuaron el sentimiento de futilidad política.

De un modo impreciso e indefinido Beethoven y sus amigos esperaban un retorno del período de las reformas de Joseph, porque lo recordaban como una etapa de oposición a los intereses arraigados. (Bernard escribió: «Antes de la Revolución Francesa aquí había considerable libertad de pensamiento, además de libertad política».) No abrazaban un programa social claro y parecían depositar sus propias esperanzas de cambio en un redentor enérgico que restableciera las supuestas glorias de una etapa anterior. «Europa entera está decayendo», escribió Bernard, «N [apoleón] hubiera debido continuar diez años»^[13] para corregir la situación. Pero no se disponía de tales redentores. Entretanto, Beethoven y sus asociados rezongaban y

se quejaban, y miraban con envidia el sistema político británico, con su monarquía constitucional y su presunta libertad de expresión. Sobre todo, estos hombres rememoraban el pasado, y consideraban el período prenapoleónico como la era de Pericles o Augusto de Viena.

Pero las cuestiones políticas y sociales no eran las únicas y ni siquiera las principales inquietudes que se manifestaban en el círculo de los Cuadernos de Conversación. Hasta que en definitiva se fatigaron de la interminable discusión, Kanne y Beethoven sostenían acalorados debates acerca de las tonalidades musicales, y el primero insistía en que ninguna poseía cualidades psicológicas especiales, mientras Beethoven afirmaba que cada una tenía características emocionales propias, que se veían destruidas por la transposición. Las conversaciones a veces cobraban un sesgo atrevido: Beethoven veía pasar a una mujer y observaba: «¡Qué magnífico trasero visto de costado!» Franz Janschickh (o Janitschek) preguntaba con picardía a Beethoven si era cierto que el órgano masculino de Jesús era exhibido como reliquia en cierto convento de monjas de Bonn.

Durante los últimos años las mujeres faltaron totalmente de la lista de amigos íntimos de Beethoven. La amplitud de este retraimiento se refleja claramente en una sola estadística: de las 293 cartas de Beethoven escritas entre 1787 y 1809, 25 fueron dirigidas a mujeres; de 639 entre 1810 y 1818, 109 estuvieron dirigidas a mujeres; pero de las 637 cartas de los últimos ocho años y tres meses de la vida de Beethoven, sólo cuatro se relacionaron con mujeres: una a la condesa Erdödy en 1819; otra a Maximiane Brentano en 1821, y en 1824 una a Johanna van Beethoven y otra a Henriette Sontag. Su voluminosa correspondencia con Nanette Streicher finalizó en 1818, y nunca la reanudó. Antonie Brentano y su hija fueron recordadas en las dedicatorias de la Sonata *opus 109*, las Variaciones Diabelli, *opus 120*, y la edición inglesa de la Sonata *opus 111*, pero fueron las únicas mujeres que merecieron dedicatorias de las obras de Beethoven durante los años de la década de 1820.^[14] Beethoven ya no se complacía en ficciones amorosas, como había hecho con Anna Giannatasio y quizá con Marie Pachler-Koschk, durante la visita que ella hizo a Viena en 1817. Tampoco se incorporó a familias sustitutas, después de separarse de los Giannatasio en 1819.

Ello no implica afirmar que ahora Beethoven evitase a las mujeres. Aún pudo bromear con las cantantes Henriette Sontag y Karoline Unger cuando en 1822 lo visitaron. Desde lejos, Beethoven repetidamente previno a Ries que pronto llegaría a Londres para besar a la esposa del propio Ries. «Cuídese», escribió, «usted cree que soy viejo, pero soy un viejo joven». La actividad sexual de Beethoven continuó durante este período. «¿Adónde iba hoy cuando lo vi en la calle cerca del Haarmarkt?» preguntó un visitante a Beethoven, que replicó francamente (y en mal latín): «Culpam transferre in alium [Atribúyale la culpa a la carne]». En un Cuaderno de Conversación de 1819 Beethoven anotó el nombre de un libro, El arte de identificar y curar todas las enfermedades venéreas, lo cual sugiere quizá que se

trataba de un tema que despertaba un interés no sólo teórico. (Créese que quizá cierta vez padeció una enfermedad venérea poco importante que respondió bien al tratamiento.) Pero ahora dormía no sólo con prostitutas. «¿Le agradaría acostarse con mi esposa?», preguntó Karl Peters en un Cuaderno de Conversación de enero de 1820.^[15] Rolland cree que la frase fue dicha «por broma»,^[16] pero aunque puede haber tenido sus aspectos cómicos no hay motivo para creer que el hecho no existió. Peters se disponía a salir de viaje, y generosamente ofrecía su esposa —de quien Fanny Giannatasio dijo que era «muy promiscua»— a Beethoven por una noche. La respuesta de Beethoven no ha llegado a nosotros, pero al parecer fue afirmativa, pues Peters escribió que iría «a buscar a su mujer». Al día siguiente o pocos días después Janitschek saludó a Beethoven con estas palabras: «¡Os saludo, oh Adonis!» Y pocas líneas más abajo Peters escribió: «Usted parece estar hoy de humor muy aventurero. Por lo tanto, por qué no protesta contra la visita exclusiva a mi esposa». En otras ocasiones, documentadas en los Cuadernos de Conversación, Peters ofreció una muchacha a Beethoven. Y parece que la esposa de Janitschek —de quien se había separado el año precedente— también estaba disponible. Bernard escribió: «Peters nos dice que *Frau* Janitschek me quitó el manto, como Putifar hizo con el de José. Usted también debería acostarse con *Frau* Janitschek». No es necesario que revisemos aquí todas las consecuencias de este liberal intercambio de favores sexuales entre los miembros del círculo de los Cuadernos de Conversación de Beethoven; los aspectos homosexuales latentes de este ménage son muy evidentes. En todo caso, estos datos nos aclaran que Beethoven había limitado su actividad sexual a una sucesión de relaciones sin amor que le permitían descargar su tensión sexual pero no afectaban sus sentimientos.

En todos los períodos de su vida hasta 1820, Beethoven había mantenido contacto con una o más figuras maternas, en las cuales se había apoyado, y que lo habían ayudado a mantener su integridad ética y alentado o inspirado su capacidad creadora. Esta línea de conducta comenzó con las viudas von Breuning y Koch en Bonn, y continuó con la princesa Lichnowsky (y quizá la condesa Thun) durante los primeros años en Viena, y con la condesa Erdödy y las mujeres de las familias Brunsvik-Guicciardi hasta más o menos 1810. Después de 1810, e incluso cuando estaba lejos de Viena, Antonie Brentano combinó este rol con el de la mujer santa, comprensiva y amada. La talentosa Nanette Streicher fue el arquetipo de la sacrificada madre sustituta de Beethoven en 1817 y 1818. Y la firme defensa que hizo Johanna van Beethoven de sus derechos como mujer y como madre impidieron que el compositor se abandonase del todo a las tendencias patológicas. En este sentido también ella ocupa un lugar de honor en esta línea de mujeres nutrias que percibieron las necesidades más profundas de Beethoven y lo ayudaron a mantener sus compromisos, tanto con el arte como con el imperativo categórico.

Estos compromisos ahora habían arraigado en el carácter de Beethoven. Las

voces de la autoridad y la conciencia estaban totalmente internalizadas. Ahora Beethoven no tenía un Neefe o un Lichnowsky que le enseñase y lo alentase, ni madres sustitutas que lo nutrieran. Pero su necesidad íntima de una fuente externa de fuerza se satisfacía ahora de otro modo. En páginas anteriores vimos los signos de un breve despertar religioso de Beethoven durante los años críticos en que percibió por primera vez los síntomas graves de su sordera. Después, y durante una década, estos impulsos religiosos en general desaparecieron; se hubiera dicho que el profundo culto de la naturaleza y la devoción de Beethoven a la Razón cumplían en su caso el papel de sustitutos de la teología. Sin embargo, la prolongada crisis inauguró el estilo tardío de Beethoven, precisamente porque coincidió con el final de la Era de la Razón; y como estuvo acompañada por el deterioro de la racionalidad de Beethoven en el curso de la lucha por la tutoría, también presencié el comienzo de una amplia y compleja búsqueda beethoveniana de la fe religiosa.^[17] Inició un viaje espiritual a través de muchas religiones mundiales —oriental, egipcia, mediterránea, así como diferentes formas del cristianismo— cuyos detalles aparecen en su *Tagebuch*. Pues en su diario íntimo Beethoven comulgaba con una amplia diversidad de deidades y expresaba libremente tanto su anhelo de solaz como sus sentimientos de dependencia respecto de un ser sobrenatural. Ello no implica afirmar que Beethoven se convirtiese en adepto religioso en el sentido formal de la expresión: quizá pueda afirmarse que fuera de su renuente aceptación de los últimos ritos, obedeciendo a exhortaciones de sus amigos y parientes, nunca atenuó su desprecio por la religión jerárquica o por los iconos de la fe revelada. Tampoco abandonó su vigorosa adhesión a la Razón. Más bien buscó ahora unir los preceptos iluministas con una concepción de un principio paterno omnisciente, omnipotente, ubicuo y benévolo que reina en un dominio pacífico de perfiles futuristas.

En una carta al archiduque Rodolfo, Beethoven escribió: «Dios... ve mis sentimientos más íntimos y sabe que como hombre cumplo concienzudamente y siempre las obligaciones que la Humanidad, Dios y la Naturaleza me imponen...». «La Humanidad, Dios y la Naturaleza»: tal era la trinidad espiritual de Beethoven, el fundamento de una superestructura cada vez más excelsa de fe y expectativa, la que no dejaría de marcar con su sello las últimas obras del compositor.

Para componer esas obras, Beethoven necesitaba ahora condiciones de tranquilidad que habían faltado demasiado tiempo en su vida. «Ruego por la paz íntima y externa», escribió en los bocetos de la *Missa Solemnis*, en una frase que posee significado personal tanto como religioso. Frágil, enfermizo, envejeciendo rápidamente, herido por los hechos de los años precedentes y quizá desconcertado por las implicaciones de sus propios actos compulsivos en la lucha por la tutoría, Beethoven inició la década de 1820.

La crisis más prolongada de la vida de Beethoven concluyó con su «victoria» en la Corte de Apelaciones a principios de 1820. En el sentido más amplio, esta crisis — que culminó en 1818-20— había comenzado ya en 1812, en las dolorosas secuelas del asunto de la Amada Inmortal. Ahora, golpeado y desgarrado por las tensiones de las experiencias vividas, Beethoven se dedicó a reconstruir su vida y completar su propia obra.

Podemos reseñar rápidamente la producción de Beethoven durante los años restantes. Al parecer no tenía prisa para demostrar su genio, pese a los rumores que proliferaban en el sentido de que estaba agotado.^[1] En 1820 terminó una sola obra, la Sonata para piano en mi mayor *opus 109*. La Sonata de la bemol mayor *opus 110*, fue concluida el día de Navidad de 1821 y muy pronto siguió la última Sonata de Beethoven, en do menor, *opus 111*, cuyo manuscrito lleva la fecha 13 de enero de 1822. Pero en 1822 Beethoven tuvo una productividad prodigiosa: terminó la *Missa Solemnis* (excepto algunos toques finales de menor importancia) la Sonata *opus 111*, y la Obertura a *La consagración de la casa*, *opus 124*; también compuso la mayoría de las Treinta y Tres Variaciones sobre un Vals de Diabelli, *opus 120*, reescribió el último movimiento de la Sonata *opus 110*, y por primera vez realizó progresos importantes en la Novena Sinfonía. Además, compuso una serie de obras menos importantes, por ejemplo el último arreglo del «Opferlied», *opus 121b*, de Matthisson, para soprano, coro y orquesta; el «Bundeslied», *opus 122* y seis de las Bagatelas, *opus 119*; y comenzó a proyectar el Cuarteto para cuerdas *opus 127*. Johann Sporschil, historiador y publicista que por entonces estudiaba en Viena, describió al Beethoven de 1822 y 1823 diciendo que era «uno de los hombres más activos que jamás vivió» y recordó que «bien pasada la medianoche todavía estaba trabajando». A menudo no se presentaba a las comidas y las reuniones, lo cual desalentaba a su ama de llaves y a los amigos. Su distracción se acentuó: olvidaba el sombrero, y se lo veía descubierto con un tiempo inclemente, los largos cabellos grises goteando lluvia.

Todo se subordinaba a su trabajo. Ya no buscaba las cumbres de la satisfacción personal; los pequeños placeres de la vida —pasear, comer, beber, charlar, a veces una pipa— bastaban. Había alcanzado un nivel en el cual su arte lo poseía totalmente. Rara vez menciona a Karl en su correspondencia de esta época. Bernhard Romberg, íntimo amigo de Beethoven en Bonn, ofreció un recital de violoncelo en febrero de 1822 pero Beethoven no apareció y al principio alegó que la causa era cierto dolor de oídos, pero después reveló la verdadera razón: la preocupación por su trabajo: «Si no lo he visitado, recuerde que mis habitaciones están muy lejos y que estoy sumamente ocupado, sobre todo porque durante un año entero la enfermedad no me dio tregua y por lo tanto impidió que concluyese muchas composiciones que había empezado».

En 1822 el *Allgemeine musikalische Zeitung* informó que estaba improvisando al piano para un reducido círculo de amigos, y que aún podía «utilizar su instrumento con energía, espíritu y ternura». Pero recibía pocos visitantes. Rossini fue a verlo en la primavera de ese año, mereció elogios por su Barbero y escuchó la tajante opinión de Beethoven en el sentido de que no debía intentar la ópera seria («No se adapta bien a los italianos. No poseen conocimiento musical suficiente para abordar el verdadero drama...».) Afirmase que Schubert entregó un conjunto de variaciones dedicadas a Beethoven por su «Franz Schubert que lo admira y venera», pero no encontró en casa al compositor. Rochlitz llegó de Leipzig con la propuesta de Breitkopf & Härtel en el sentido de que Beethoven compusiera música incidental para el Fausto de Goethe, pero aunque durante mucho tiempo había alimentado la idea de poner música a la obra maestra de Goethe, Beethoven estaba profundamente comprometido en otros proyectos: «Desde hace un tiempo contemplo la idea de crear otras tres grandes obras... Ante todo debo desembarazarme de las siguientes: dos grandes sinfonías, cada una diferente de la otra, y cada una diferente también de todas las restantes que ya compuse, y un oratorio... Temo abordar obras de tanta magnitud. De modo que una vez que comencé, todo va bien»...^[2]

Los principales proyectos que se habían originado durante los conflictos de Beethoven con Johanna ahora estaban culminando. La partitura autografiada de la *Missa Solemnis* fue completada totalmente hacia mediados de 1823; y las *Variaciones Diabelli* hacia marzo o abril del mismo año; después, la Novena Sinfonía lo ocupó el resto de 1823 y los dos primeros meses de 1824.

Beethoven dedicó el resto de su vida a los Cuartetos para cuerdas *opus 127, 130, 131, 132 y 135*. Beethoven nunca se había concentrado antes de un modo tan exclusivo y durante tanto tiempo en un solo género. El Cuarteto en mi bemol mayor, *opus 127*, fue compuesto principalmente durante la segunda mitad de 1824 y terminado a principios del año siguiente. De febrero a mediados del verano de 1825 compuso el Cuarteto en la menor, *opus 132*. Compuso la mayor parte de la primera versión del Cuarteto en si bemol, *opus 130*, incluso la *Grosse Fuge*, publicada después por separado como *opus 133*, en julio y agosto y la completó en noviembre. El año siguiente compuso los cuartetos en do sostenido menor, *opus 131*, y en fa mayor *opus 135*, y concluyó su carrera creadora en noviembre de 1826 componiendo un nuevo Finale para el *opus 130*. Fuera de unas pocas tareas secundarias, el fragmento de un quinteto para cuerdas, y un arreglo para piano a cuatro manos de la *Grosse Fuge*, los cuartetos fueron la única preocupación de Beethoven desde febrero de 1824 en adelante. Ello no significa que haya omitido todos los proyectos futuros: digamos que en 1826, cuando su ciclo de cuartetos estaba llegando a su fin, comenzó a comentar nuevas ideas relacionadas con óperas, oratorios, conciertos y otras obras;^[3] un Cuaderno de bocetos de 1825 parece sugerir una Décima Sinfonía, y una obertura sobre las letras del nombre de Bach: B-flat-A-C-B (si-bemol-la-do-si) y en su lecho de muerte Beethoven aludió pesaroso a sus planes de un *Requiem* y del

Fausto, y a su ambición de escribir un método para el piano.

Esta productividad se manifestó, en un marco de renovada popularidad. Las obras de Beethoven volvieron a ejecutarse en Viena durante los años que se sucedieron a partir de la temporada de 1819-20. En 1820 tres conciertos de la Sociedad de Amigos de la Música incluyeron la Heroica, las Sinfonías Quinta y Octava, así como un coro de Cristo en el Monte de los Olivos; un concierto de beneficio para viudas y huérfanos, celebrado el 16 de abril de 1820, incluyó una de sus oberturas, probablemente *Namensfeier*, *opus 115*, y una nueva serie de conciertos, *Concerts spirituels* —organizados por F. X. Gebauer, amigo de Beethoven— incluyeron en sus veintiocho conciertos de 1819-21, ocho ejecuciones de las sinfonías de Beethoven, más la *Misa* en do, el oratorio y dos presentaciones de «Mares calmos y próspero viaje». En 1822 se pidió a Beethoven que creara música para la inauguración del Josephstadt Theater, que debía realizarse el 3 de octubre, en víspera del onomástico del Káiser. La música consistió en una revisión de *Las ruinas de Atenas* con un texto modificado, y un nuevo coro, así como una nueva obertura, *La consagración de la casa* la cual sin embargo no estuvo pronta para el estreno. Beethoven cooperó en la dirección durante la inauguración, la recepción fue entusiasta y la obra fue repetida tres noches sucesivas.

Sólo unos meses antes Beethoven se había quejado a Rochlitz: «¿*Fidelio*? No pueden ejecutarla, ni desean escucharla. ¿Las sinfonías? No tienen tiempo para ellas. ¿Mis conciertos? Cada uno se ocupa sólo de lo que él mismo produjo. ¿Las piezas solistas? Pasaron de moda hace mucho tiempo y aquí la moda es todo»...^[4] La nueva popularidad de Beethoven se acentuó con la reposición de *Fidelio* en el Kämthnerthor Theater, en una función de beneficio para Wilhelmine Schröder, el 3 de noviembre de 1822; los meses siguientes la función se repitió seis veces. Alentado por su éxito en el Josephstadt Theatre, Beethoven trató de dirigir el ensayo general. Schröder (después *Madame Schröder-Devrient*) describió así la escena:

Se organizaron los últimos ensayos, y antes del ensayo general supe que Beethoven había solicitado el honor de dirigir él mismo la obra en celebración del día... Con una expresión desconcertada en el rostro y ojos que mostraban una inspiración sublime, moviendo la batuta adelante y atrás con gestos violentos, estaba de pie en medio de los ejecutantes, y ¡no oía una sola nota!... Sucedió lo inevitable: el maestro sordo sembró total confusión en los cantantes y la orquesta, y nadie supo ya dónde estaba.^[5]

Schindler afrontó la dolorosa misión de informar de su fracaso a Beethoven. El compositor huyó desesperado del teatro. «Jamás se recuperó totalmente de los efectos de este golpe», escribió Schindler.^[6] (Durante un breve período intentó obtener tratamiento para su sordera, primero con el doctor Smetana y después con un

sacerdote, el padre Weiss, que lo había tratado inútilmente dos décadas antes.) Pero como hemos visto, la productividad de Beethoven no se vio afectada por la conciencia de que, así como ya no podía tocar el piano en público, tampoco estaba en condiciones de dirigir. El 20 de diciembre de 1822 escribió a Ries, que estaba en Londres: «Gracias a Dios, Beethoven puede componer... reconozco que es lo único que puedo hallar en este mundo. Si por lo menos Dios me devolviese la salud, la cual en todo caso ha mejorado, estaría en condiciones de atender todas las ofertas de todos los países europeos, más aún, incluso de América del Norte, y en ese caso quizás aún podría lograr que mi vida fuese exitosa».

Le llegaron varias propuestas. En 1823 la Sociedad Filarmónica de Londres le ofreció 50 libras por el manuscrito de una sinfonía. La administración del Kärnthnerthor Theater —alentada por el éxito de la reposición de *Fidelio*— solicitó a Beethoven una ópera, y él comenzó a examinar libretos en busca de un tema promisorio. El príncipe Nikolas Galitzin escribió desde San Petersburgo para encargar a Beethoven, a cambio de honorarios generosos, la composición de uno o más cuartetos para cuerdas. El 25 de enero de 1823 Beethoven aceptó el ofrecimiento y prometió (con mucho optimismo) terminar el primer cuarteto a lo sumo a mediados de marzo. Ahora, los visitantes encontraban reanimado a Beethoven, y esto a pesar de ciertas molestias oculares y otras dolencias. Carl María von Weber escribió asombrado: «Este individuo tosco y repulsivo de hecho me homenajeó, y me sirvió la mesa como si yo hubiera sido su dama».^[7] Beethoven se reunió varias veces con Grillparzer para planear *Melusine*, la ópera que nunca fue realizada. Aunque despreciaba a los niños prodigios, soportó que Franz Liszt, alumno de Czerny, tocara para él, y afirmó que para beneficio de la posteridad formuló observaciones adecuadas acerca del joven genio. El músico Louis Schlösser opinó que Beethoven, «generalmente tan descuidado en su atuendo, estaba vestido con desusada elegancia».^[8]

Durante el invierno de 1823-24, Beethoven recibió una carta abierta de sus más devotos admiradores vieneses, y esa misiva fue la base del principal acontecimiento público de este período de su carrera: el concierto del 7 de mayo de 1824 en el Kärnthnerthor Theater. Sus amigos, que sabían de su insatisfacción en el sistema vienés de patronazgo del arte serio, abrigaban la esperanza de reservar para su ciudad los estrenos de la *Missa Solemnis* y la *Novena Sinfonía*. En un pasaje de la carta escribieron:

Del amplio círculo de reverentes admiradores que rodea a su genio en ésta su segunda ciudad natal, hoy se aproxima a usted un reducido número de discípulos y amantes del arte, para expresar antiguos anhelos, y tímidamente formular un pedido callado durante mucho tiempo...

No debe continuar negando al goce popular la ejecución de las últimas obras maestras que ha usted creado, no debe privar al público del

sentimiento abrumador de lo que es grande y perfecto. Sabemos que una grandiosa composición sacra ha venido a unirse a la primera en que ha inmortalizado las emociones del alma, penetrada y transfigurada por el poder de la fe y la luz ultraterrena. Sabemos que una nueva flor resplandece en la guirnalda de sus gloriosas e inigualadas sinfonías. Durante años, incluso después que cesaron de reverberar los ecos sonoros de la victoria en Vittoria, hemos esperado y deseado que llegase usted a distribuir nuevos dones extraídos de la plenitud de sus riquezas en el círculo de sus amigos. No continúe desalentando las expectativas generales!

¿Es necesario explicar cuánto nos pesa su retiro de la vida pública? ¿Acaso necesitamos demostrar que en momentos en que todas las miradas se dirigían esperanzadas a usted, todos percibían con dolor que el único hombre a quien nos vemos obligados a reconocer como el principal entre los protagonistas de este dominio, contemplaba en silencio cómo el arte extranjero se posesionaba del suelo alemán...^[9]?

La carta fue firmada por treinta de los principales músicos, editores y amantes de la música de Viena. Beethoven se sintió profundamente conmovido por el pedido: «Un gesto muy amable. «Me complace mucho», dijo el compositor, de acuerdo con la versión de Schindler.^[10] Él y sus amigos se reunieron para comentar el proyectado concierto, así como el programa y los ejecutantes, y después de mucha indecisión de parte de Beethoven, se confirmaron la fecha y el teatro. Se obtuvo la autorización especial del censor para ejecutar públicamente una obra sacra. El número de los miembros de la orquesta fue elevado a veinticuatro violines, diez violas y doce contrabajos y violoncelos y se duplicaron los instrumentos de viento. El concierto incluyó la Obertura *opus 124*; el Kyrie, el Credo y el Agnus Dei de la *Missa Solemnis* y la *Novena* Sinfonía. El teatro fue colmado por el público. Zmeskall, paralizado por la artritis, llegó a su butaca en silla de manos. Schuppanzigh —que había regresado de Rusia el año precedente— compartió la dirección con el Kapellmeister Umlauf. Beethoven estaba de pie, moviendo las páginas de su partitura y marcando el ritmo. Umlauf advirtió al coro y la orquesta que no prestasen atención al compositor, que estaba tan sordo que no pudo oír el resonante aplauso.

Beethoven abrigaba muchas esperanzas en relación con el éxito financiero del concierto. (Ansioso de obtener un beneficio considerable, incluso intentó elevar los precios, pero no se le concedió autorización.) Su hermano había calculado que con los ingresos Beethoven podría pagar su antigua deuda con Steiner e «incluso retener dos mil florines en papel moneda para el verano». Pero su parte en realidad se elevó apenas a pocos centenares de florines. Decepcionado, y quizá trastornado por las tensiones del episodio, Beethoven en cierta medida echó a perder su triunfo acusando de engaño a la administración y a Schindler. Aunque después Beethoven retiró la acusación contra Schindler, su cólera no se calmó y Schindler desapareció del primer

plano de las actividades de Beethoven hasta bien entrado 1826. Su lugar pronto fue ocupado por el amable violinista Karl Holz, el último de la larga serie de ayudantes honorarios y devotos de Beethoven. («Cuando pienso en la música de Beethoven», escribió Holz en un Cuaderno de Conversación, «me siento feliz de estar vivo».).^[11]

Una repetición del concierto del 23 de mayo, con un programa apenas modificado, fue un fracaso: en parte porque se celebró a mediodía de un hermoso domingo, se llenó menos de la mitad de la sala, y en vista de los gastos, los ingresos arrojaron una pérdida de 800 florines. Hubo que convencer a Beethoven de que aceptara la retribución de 500 florines que se le había garantizado.

Aunque estos fueron los últimos conciertos públicos organizados en beneficio de Beethoven, mientras vivió el compositor las ejecuciones de sus obras continuaron siendo frecuentes. Solamente en 1825, además de las primeras ejecuciones de los Cuartetos *opus 127 y 132*, se ofrecieron conciertos que incluían las Sinfonías *Cuarta y Séptima* y el trío Archiduque, *opus 97*. En mayo la *Novena* Sinfonía, dirigida por Ferdinand Ries, fue ejecutada en Aquisgrán. Muchos conciertos de esta época también comenzaban con alguna de las oberturas de Beethoven. La frecuencia de las ejecuciones aumentó hacia fines del año, con presentaciones de la *Misa* en do en la *Karliskirche*, de ambos Tríos *opus 70* y de la Sinfonía *Heroica*, la «Fantasía Coral» y el Septeto. El 29 de noviembre Beethoven fue elegido tardíamente como miembro honorario de la Sociedad de Amigos de la Música. Al parecer, la Sociedad se había reconciliado con el hecho de que jamás recibiría el prometido oratorio, si bien Beethoven continuaba sugiriendo a Bernard, autor del libreto, que de un momento a otro recibiría la obra.

La grandeza de Beethoven se había convertido desde hacía mucho en artículo de fe en varios países europeos importantes y su fama comenzaba a extenderse también a regiones más lejanas. Los programas de la Sociedad Filarmónica de Londres durante la década de 1820 incluyeron sesenta ejecuciones de sus sinfonías y veintinueve de sus oberturas. En Viena los elogios a su genio en la prensa en todo caso eran excesivamente halagadores. Con respecto a Alemania un viajero contemporáneo informó en 1825 que «los alemanes lo consideran el genio musical más distinguido de Europa, si se exceptúa a Mozart». Los autores románticos alemanes, encabezados por Clemens Brentano y E. T. A. Hoffmann, lo admiraban hasta el extremo de la adulación. Schopenhauer opinaba que sus sinfonías expresaban el carácter esencial de la música. Sólo Hegel, admirador de Rossini, mantenía su reserva, y en el único comentario que formuló acerca de la música de Beethoven — donde, hecho interesante, evita mencionar el nombre del compositor— critica sus «enérgicos contrastes», y afirma que «los rasgos característicos de este tipo de música incurren fácilmente en el riesgo de sobrepasar los delicados límites de la belleza musical, sobre todo cuando la intención es expresar fuerza, heroísmo, maldad, impetuosidad y otros extremos de la pasión exclusiva».

A principios de la década de 1820, Beethoven ganó poco dinero con las publicaciones, las dedicatorias o los conciertos. Su principal ingreso era la anualidad de los príncipes, así como los intereses de sus ocho acciones bancarias (por un valor de 4.000 florines plata; 10.000 de la moneda depreciada). Pero estas sumas no alcanzaban a solventar los gastos bastante elevados de Beethoven. Mantenía casi permanentemente a dos criados, todos los años ocupaba una residencia de verano, y le agradaban los alimentos sencillos pero bien preparados y los buenos vinos. Además, tenía que pagar la pensión y la educación de Karl (según las afirmaciones del propio Beethoven, 2.000 florines anuales); el aporte que Johanna hacía con fondos de su propia pensión estaba retrasado desde hacía mucho tiempo. Y los gastos legales, cuyo monto no conocemos, sin duda deterioraron sustancialmente las finanzas de Beethoven. Como la mayoría de las personas maduras que dependen de un ingreso fijo, Beethoven temía tocar su capital, e insistía en que las acciones bancarias eran herencia de Karl. Por lo tanto, no puede sorprender que Beethoven comenzara a endeudarse. Los años precedentes había pedido a Steiner casi 2.500 florines. Además, parece que Wolfmayer había pagado a Beethoven 1.000 florines por su *Requiem*. Y en 1820 Artaria le prestó 750 florines, con el reembolso garantizado por el archiduque Rodolfo. El año precedente también había obtenido un adelanto de 400 florines de la Sociedad de Amigos de la Música, como pago parcial por el oratorio. En diciembre de 1820 Steiner escribió a Beethoven una carta mesurada pero firme en la cual solicitaba su dinero y varias veces recordaba al compositor sus obligaciones morales: «Para mí ahora es doblemente doloroso este aprieto originado en mi buena voluntad y mi confianza en su palabra de honor... por lo tanto, lo conjuro nuevamente a no dejarme en el aprieto y a encontrar los medios para liquidar cuanto antes mi cuenta».^[12]

Beethoven y Steiner convinieron un programa de reembolsos sucesivos, y el compositor consiguió postergar varios años más las exigencias de otros acreedores; pero el aumento de sus deudas en definitiva llevaría a Beethoven a una compleja serie de maquinaciones relacionadas con la venta de su *Missa Solemnis* y, lo que fue más doloroso, a una ruptura de relaciones con varios amigos y asociados íntimos.

En 1820 ofreció a Simrock, en Bonn, los derechos de publicación de la *Missa*; arregló las condiciones y prometió que una vez terminada la obra la enviaría por intermedio de Franz Brentano. Se indicó a Simrock que entregase a Brentano 900 gulden como depósito; la suma sería girada después de la entrega del manuscrito, pero en 1821 Beethoven convenció a Brentano de que le adelantase de su propio bolsillo la cantidad total del depósito de Simrock. A pesar de ello, inició entonces negociaciones acerca de la *Missa* con la firma de C. F. Peters (Leipzig) de la cual aceptó un pago de 1.000 gulden. La verdadera importancia de la dudosa conducta de Beethoven se manifestó claramente con sus cartas del 13 de setiembre de 1822 a Brentano y a Simrock; en ellas insistía en que se aumentasen los honorarios, porque

de lo contrario «enviaría la *Missa* a otro lugar».

Entonces, Brentano insistió en que Beethoven cumpliera el contrato o devolviese inmediatamente el adelanto. El compositor vendió una de sus acciones bancarias para atender ésta y otras obligaciones (incluso su sastre, Lind, amenazaba iniciarle juicio) y realizó un pago parcial a Brentano en un intento de renovar la amistad: «Ordéneme que realice la tarea que usted elija, siempre que esté a mi alcance ejecutarla, y haré todos los esfuerzos para demostrarle mi consideración, mi afecto y mi gratitud». Pero Brentano al parecer exigió el pago total, que no obtuvo, y la amistad concluyó con las palabras de Beethoven: «Ojalá estuviese en condiciones de expresarle mi agradecimiento del modo que usted más desea».

La irritante historia de la publicación de la *Missa* no había concluido, ni mucho menos. Sin que Peters lo supiera, Beethoven también negociaba la publicación con Artaria y Schlesinger. Sólo durante los primeros días de 1825, después de celebrar otras negociaciones con Diabelli, Probst, Schlesinger, Peters y la firma Hijos de Schott, Beethoven consideró que esta última era la que merecía publicar su preciada composición. Entretanto, Beethoven concibió un plan grandioso, de acuerdo con el cual durante un tiempo se abstendría de publicar la *Missa* y en cambio ofrecería por suscripción copias manuscritas a los abonados europeos, al precio de 50 ducados de oro el ejemplar. En febrero de 1823 se enviaron cartas idénticas, así como otras misivas, a Goethe, Cherubini y Bernadotte, que ahora era rey de Suecia. En definitiva se vendieron diez ejemplares, y se necesitó más de un año para realizar la copia y la entrega. Esta actividad no fue exclusiva y ni siquiera principalmente comercial, aunque las ganancias de Beethoven, después de restar el costo del copiado, fue de más de 1.600 florines. Beethoven siempre había apreciado las medallas y los honores; ahora podía admitir sin rodeos su necesidad de reconocimiento y aprecio, y así se dirigió a las figuras encumbradas y reales de Europa reclamando signos tangibles de la consideración que le dispensaban. Tal vez ésta fue la razón por la cual decidió, después de siete años, recordar al rey Jorge IV de Inglaterra que el monarca nunca había reconocido con signos y honores la dedicatoria que le había hecho Beethoven de *La Victoria de Wellington*. Sus cartas a Goethe y a Cherubini contienen desusadas expresiones de veneración a estos gigantes de la cultura contemporánea. «La admiración, el amor y la estima que desde mi niñez dispensé al único e inmortal Goethe han persistido... Me siento constantemente acuciado por el extraño deseo de decir todo esto a usted mismo, en vista de que vivo en sus escritos». Y a Cherubini: «Lo honro y amo...».^[13] Tan profundo era el anhelo de reconocimiento de Beethoven que cuando la Real Academia Sueca de Música lo eligió miembro honorario, escribió en 1823 a varios editores, para pedirles que difundiesen la noticia: «Consideraría un honor que usted fuese tan amable que mencionara en su periódico, apreciado generalmente, mi elección como miembro extranjero de la Real Academia Sueca de Música».

Parece que también por esta época apareció la oportunidad de satisfacer el

antiguo deseo de Beethoven de asociarse con la corte imperial. El compositor de la corte Anton Teyber falleció, y Beethoven solicitó el cargo en una carta al conde Moritz Dietrichstein; la misiva fue escrita alrededor del 1.º de enero de 1823: «Ha llegado a mis oídos que nuevamente se designará a una persona para el cargo de Compositor Imperial y Real de Música de Cámara, que ocupaba Teyber, y de buena gana solicito la designación, sobre todo si, como imagino, una de las condiciones es que de tanto en tanto componga una obra para la Corte Imperial». Los amigos de Beethoven en la corte —Dietrichstein, Moritz Lichtowsky y el archiduque Rodolfo apoyaron la designación, y es evidente que obtuvieron el compromiso verbal de que se accedería al pedido si Beethoven componía una misa como homenaje al emperador (para conquistar, como escribió Thayer, «la buena voluntad del emperador^[14]».) Al principio, Beethoven dio buena acogida al desafío; escribió a Simrock y a Peters que estaba componiendo otras dos misas («Me propongo componer por lo menos tres»), y con ellas quería satisfacer tanto a la corte como a sus airados editores. Pero componer otra misa no era poca cosa, y Beethoven estaba desarrollando otras creaciones. Más aún, el hermano de Beethoven lo convenció de que el cargo de Teyber no sería ocupado. Aunque es indudable que Nikolaus Johann no estaba al tanto de los planes de la corte imperial, su predicción acertó. En todo caso, la Misa para el emperador no fue creada, aunque aún se hablaba de ella todavía en 1826.

La actitud de Beethoven hacia los honores a veces era ambivalente y así lo demostraría la conocida —pero discutible— anécdota de Schindler en el sentido de que en 1823 se ofreció a Beethoven elegir entre una condecoración real o 50 ducados por la suscripción de la corte prusiana a la *Missa Solemnis*; Beethoven contestó sin vacilar: «Cincuenta ducados» y así prefirió el efectivo a la cinta.^[15] Schindler interpretó esta actitud como una «notable prueba de que apreciaba muy poco las insignias honoríficas o las distinciones en general». De todos modos, el propio Schindler también relató que en 1824 la recepción por Beethoven de una medalla de oro que pesaba 21 luises de oro y ostentaba una inscripción ordenada por el rey de Francia, había sido «la principal distinción otorgada al maestro mientras vivió». Beethoven escribió a Bernard que el regalo de Luis XVIII demostraba «que es un rey generoso y un hombre de sentimientos refinados», y le pedía que publicase en el *Wiener Zeitung* de Bernard la noticia de la distinción real. Envío al príncipe Galitzin una impresión de la medalla y le escribió orgullosamente: «La medalla pesa media libra de oro y [tiene] versos italianos acerca de mi persona». Ciertamente, poco después Beethoven incluso se atrevió a solicitar una Orden Real al rey de Prusia.

Que el deseo de reconocimiento de Beethoven hasta cierto punto pudo haberse relacionado con su novela de familia se desprende de las circunstancias que rodearon la dedicatoria de su *Novena Sinfonía*. Desde la *Misa* en do mayor Beethoven nunca había vacilado tanto al momento de dedicar una obra. Primero prometió dedicarla a Ries (quizá sólo para Inglaterra) y después consideró sucesivamente a la Sociedad Filarmónica de Londres, al káiser Franz, al zar Alejandro (que falleció bien entrado

1825) y al rey de Francia. Estaba decidido a «dedicar» la sinfonía, como él mismo escribió, «a un gran señor». Finalmente se decidió por Federico Guillermo III, rey de Prusia, y el 28 de marzo de 1826 recibió complacido la comunicación de la embajada prusiana en el sentido de que «Su Majestad Real graciosamente le permite dedicar a Su Suprema Persona la sinfonía en re menor con coro». Cabe preguntarse si es del todo accidental que Beethoven decidiese dedicar su sinfonía acerca de la fraternidad de los hombres al hijo del hombre que, según afirmaba el rumor, era su propio padre.

Bajo los hechos «superficiales», sencillos e incluso prosaicos que esbozamos en el capítulo precedente, estaba realizándose una transformación profunda en la estructura psicológica de Beethoven. Durante los últimos años podemos entrever rastros del curso que lo llevó a desechar las fantasías y los engaños de una vida entera. Su intento de crear una familia imaginaria mediante la apropiación de su sobrino, estuvo acompañada por el desencadenamiento de intensas fuerzas emocionales. Aunque más tarde consiguió controlar estas fuerzas —los primeros años de la década de 1820 están relativamente a salvo de actos agresivos y signos patológicos— lo cierto es que ellas habían desencadenado un proceso irreversible de autoanálisis que modificó los estratos más profundos de la personalidad del compositor. Es muy posible que la destrucción de su pretensión de nobleza en diciembre de 1818 haya sido una etapa decisiva de este proceso. Como hemos visto, el propio Beethoven confesó que carecía de títulos de nobleza y ello sin duda indicó no sólo que el peso del prolongado engaño había llegado a ser insoportable, sino que al fin Beethoven comenzaba a comprender que no era «noble» en un sentido literal. Es cierto que precisamente durante los años que siguieron, Beethoven rehusó refutar las versiones que se difundían acerca de su linaje real. Intentó tenazmente adaptarse a esta fantasía hasta el final mismo. De todos modos, la novela de familia había comenzado a debilitarse, y probablemente era inevitable que la estructura entera, ahora cuestionada gravemente, en definitiva se derrumbase.

Es bastante sencillo definir la importancia de este asunto: las fantasías de Beethoven acerca de su propia cuna le impedían reconocer del todo, aceptar y amar a su propia familia. Y por consiguiente, impedían que Beethoven se aceptase, se amase y se conociera a sí mismo. Desembarazarse de estas fantasías implicaban no sólo pasar abstractamente de la ilusión a la realidad, sino ocupar su lugar como miembro de una familia, «pertenecer» a su propia carne y sangre. Estaban simultáneamente en juego el sentido de parentesco y de identidad personal. ¿No es posible que el hecho de que Beethoven capturase a su sobrino Karl fuese en cierto modo un intento desesperado de aferrarse a los tenues hilos de parentesco, un parentesco que sus propias ilusiones lo habían inducido a negar? Cuando se convertía en el «padre» de Karl, e inventaba esta falsa relación, ¿en cierto sentido Beethoven no estaba desmintiendo su propia novela de familia y afirmando que en efecto era un Beethoven y no el hijo ilegítimo de un rey? Sin duda, la contienda por la posesión de Karl demostró que el concepto de «familia» —más que cualquier otro— podía agitar profundamente las pasiones de Beethoven.

Inmediatamente después de concluido el litigio por la tutoría, Beethoven expresó de pronto el deseo de regresar a su ciudad natal. Escribió a Simrock, que estaba en Bonn:

«Acaricio la esperanza de que quizá pueda volver el año próximo al suelo natal, para visitar las tumbas de mis padres». Vale la pena señalar que ésta es la primera referencia de Beethoven a la madre en la correspondencia del músico desde poco después de la muerte de María Magdalena en 1787, y la primera referencia a su padre desde la petición de 1793 al elector. Beethoven escribió nuevamente a Simrock en marzo de 1821: «Todavía abrigo la esperanza de visitar a Bonn este verano». Los acontecimientos sobrevenidos habían determinado que este deseo aflorase, pero Beethoven no pudo hacer el viaje que lo habría «reunido» con sus padres, quizá porque no deseaba destruir una imagen conscientemente idealizada del hogar de su niñez, o quizá porque eso habría significado regresar a un lugar que le evocaba experiencias tempranas muy dolorosas. Más aún: retornar a Bonn —volver al hogar— habría sido deteriorar la novela de familia, pues parece dudoso que esta familia pudiese soportar la realidad del compositor paseándose por la Bonngasse y la Rhinegasse, y deteniéndose en el patio de la casa de los Fischer, para evocar los recuerdos de los primeros tiempos.

También en esta coyuntura crítica de la vida de Beethoven comenzó a debilitarse un poco su fantasía acerca del año en que había nacido. Alrededor de 1820 su admirador Wilhelm Christian Müller le preguntó acerca del día de su cumpleaños, porque deseaba ofrecerle un regalo. Beethoven replicó que «no conocía exactamente el día o el año». Entonces, la hija de Müller escribió a Bonn y obtuvo del archivo de la iglesia una copia del certificado bautismal de Beethoven, que como de costumbre indicaba que la fecha era el 17 de diciembre de 1770. Entusiasmado, Müller comunicó la novedad al compositor, y éste, en lugar de rechazar sin más la información, como había hecho en ocasiones anteriores, «bromeando dijo que no hubiera creído que era tan viejo». Es grato advertir que Beethoven había llegado al punto en que podía bromear acerca de su edad, pero la prueba aportada por Müller no resolvió el asunto. Pues en un Cuaderno de Conversación de febrero de 1820 Beethoven continúa formulando conjeturas acerca de la identidad de su madrina: «Bongard debe haber sido el nombre de la mujer que fue mi madrina, o Baumgarten». Aún no podía aceptar la validez del certificado que indicaba claramente el nombre de su madrina: *Frau Baum*.

Al parecer, la novela de familia persistió a pesar de la prueba del certificado bautismal. Pero el ansia de reconciliación familiar se mantuvo. En mayo de 1822, poco después que Nikolaus Johann fue a pasar el invierno con los parientes vieneses de su propia esposa, Beethoven renovó la intimidad con el hermano, con quien había mantenido breve contacto después de 1812, el año del matrimonio de Nikolaus Johann. Beethoven expresó la esperanza de que «todas esas torpes trivialidades de la vida no provoquen perturbaciones entre nosotros», y rogó que «Dios concediese la gracia de que el vínculo más natural, el que une a los hermanos, no vuelva a quebrarse de un modo antinatural». Se apresuró a asegurar a su hermano: «Repito que nada tengo contra tu esposa». Después, Nikolaus Johann comenzó a representar cierto

papel en los asuntos personales y comerciales de Beethoven, y apareció a menudo en los Cuadernos de Conversación. Regocijado con esta reconciliación, Beethoven escribió doce cartas a su hermano en 1822, y le pidió prestado dinero durante el verano, a cambio de lo cual Nikolaus Johann recibió formalmente, y como garantía, la propiedad de varias composiciones. Por supuesto, no pasó mucho tiempo antes que la estrecha proximidad de la familia de su hermano determinase el intento de Beethoven de socavar el matrimonio. Hacia 1823 objetaba tenazmente las relaciones poco recomendables de Teresa, y parece que, según escribió a Schindler, atrajo «la atención de las correspondientes autoridades policiales» sobre este asunto. «¿Debo degradarme de tal modo que me mezcle con tan baja compañía?», preguntó a su hermano, y pronto abandonó sus habitaciones, contiguas a las que ocupaban la familia de Nikolaus Johann. Pero le aseguró: «Estoy sobre ti invisible y te influyo a través de otros, de modo que la resaca de la tierra no te destruya». De todos modos, el vínculo establecido poco antes no se vio destruido, y los hermanos permanecieron firmemente asociados por el resto de la vida de Beethoven.

Beethoven también necesitaba reconciliarse con Johanna van Beethoven. Después del fallo de la Corte de Apelaciones, ella afirmó que no deseaba ver a su cuñado en ninguna circunstancia y no hay indicios de que existiese el más mínimo contacto entre ellos durante un año o dos. Pero en 1822, Beethoven informó a su hermano que él había asumido una parte de la deuda de Johanna con Steiner y escribió: «Deseo hacer todo lo que pueda por ella, mientras no perjudique los intereses de Karl». A principios del año siguiente lo inquietó saber, a través de Bernard, que Johanna estaba enferma y no podía pagar sus medicinas. Decidió ayudarla, al principio con pequeños aportes en efectivo, realizados anónimamente a través del médico de Johanna, y después —una actitud mucho más elegante— devolviéndole la mitad de la pensión que ella había cedido a Karl en mayo de 1817. Cosa sorprendente, Karl protestó vigorosamente ante este gesto de generosidad hacia su madre y la criticó acerbamente en un intento de impedir un acercamiento entre ella y su tío. Es evidente que después del nacimiento de la hija de Johanna había sobrevenido un distanciamiento entre Karl y su madre. Tal vez Karl sintió que había sido reemplazado como objeto único del amor de su madre; en todo caso, no cabe duda de que se sentía herido por esa tardía «confirmación» de las acusaciones de inmoralidad formuladas por Beethoven. Pero pese a la oposición de Karl, Beethoven no se dejó disuadir. Escribió a Bernard: «Le envío 11 gulden... por favor, entrégueselos por intermedio del doctor y, lo que es más, de modo que no sepa de dónde vienen... Si pudiésemos tener datos completos acerca de todas las circunstancias, estaríamos en condiciones de ver qué más puede hacerse por ella; y estoy dispuesto a ayudarla de todos los modos posibles». Poco después, Beethoven, que ya no vacilaba ante la posibilidad de que Johanna conociera sus intenciones, escribió a Bernard:

Por favor, realice hoy averiguaciones acerca de Frau van Beethoven, y si es

posible asegúrele inmediatamente, por intermedio de su médico, que a partir de este mes y mientras yo viva puede utilizar toda su pensión... Como está tan enferma y en circunstancias tan estrechas es necesario ayudarla inmediatamente... Me propongo persuadir a mi obstinado hermano en el sentido de que también contribuya algo para ayudarla.

El año siguiente, 1824, comenzó con un importante gesto de reconciliación, que coincidió exactamente con el momento en que Beethoven estaba componiendo la «Oda a la Alegría», coro final de la Novena Sinfonía. El 8 de enero de 1824, en respuesta al cordial saludo de Año Nuevo de Johanna, Beethoven escribió: «Le aseguro ahora por escrito que en adelante y definitivamente usted puede utilizar la mitad de su pensión que estaba destinada a Karl... si más tarde yo me encuentro en condiciones apropiadas y en situación de suministrarle, de mis ingresos, una suma suficiente para mejorar sus circunstancias, ciertamente lo haré». Después, le ofrece su ayuda en varios asuntos y le desea «toda la felicidad posible» y le asegura que está «muy dispuesto a ayudarla». Es evidente que Beethoven ya no considera conscientemente a Johanna la encarnación del mal y ha llegado a verla como un individuo, como un miembro de la familia que necesita ayuda. Y como veremos, aún faltaba su gesto más dramático en relación con Johanna.

Pero las pautas arraigadas de una vida entera no podían modificarse fácilmente, y menos aún de una sola vez. Beethoven había consagrado muchas energías a sus fantasías de ilegitimidad para abandonarlas sin una lucha final. Inevitablemente, el problema tendió a centrarse en la iniciación de la edad viril de su sobrino Karl y en el intento del joven de separarse de su tío.

Como era natural que sucediese, Karl se había alejado un poco del centro de la atención de Beethoven durante los primeros tiempos de la década de 1820. Incluso cuando huyó para reunirse con su madre, a mediados de 1820, no provocó como antes la furia de su tío. Ese año Karl visitó a Beethoven en Mödling durante las vacaciones de verano y después regresó al Instituto Blöchlger, donde continuaría pupilo hasta agosto de 1823. Los años siguientes la presencia de Karl se refleja apenas en la correspondencia de Beethoven, y la relación entre los dos alcanzó el nivel más armonioso durante este período: Karl desempeñaba las funciones de secretario de Beethoven en ciertos asuntos, y al parecer pasó muchos fines de semana y varios veranos con él. Pero después de su traslado del Instituto Blöchlger a la universidad, Karl de nuevo fue a vivir con Beethoven, y las disputas entre el maduro compositor y el quejoso adolescente se reflejan en los Cuadernos de Conversación de este período. Durante el verano de 1824, Karl no acompañó a Beethoven en las vacaciones de verano, y por lo tanto se convirtió en motivo de grave preocupación. El 6 de octubre Beethoven escribió con urgencia a Haslinger para pedirle que averiguase dónde había dormido las últimas noches el «desaparecido» Karl. Beethoven temía

que el muchacho, que ahora tenía dieciocho años, estuviese manteniendo relaciones sexuales, con los «peligros» consiguientes: «No puede sorprender, cuando uno recuerda la existencia de esas perversas instituciones, que uno se sienta ansioso acerca de un joven que está creciendo», escribió; «Y además, está ese hálito venenoso expulsado por los dragones». Karl apareció en Baden con su íntimo amigo Niemetz, a quien Beethoven se opuso enérgicamente: «Es un huésped gravoso, que carece por completo de decencia y modales... Además, sospecho que le interesa más el ama de llaves que mi persona —Además, amo la tranquilidad; y aquí el espacio es muy limitado para varias personas». Karl defendió firmemente a su amigo y el derecho a elegir a sus amigos: «Por mi parte, no cesaré de amarlo como amaría a mi hermano, si lo tuviese».^[1] A su regreso a Viena, a principios de noviembre Beethoven continuó disputando con Karl, y con tal intensidad que la dueña de la casa le llamó la atención.

En enero de 1825 Beethoven recibió y aceptó otra invitación de la Sociedad Filarmónica para viajar a Londres y supervisar una serie de conciertos de su propia música. Pero una grave enfermedad determinó muy pronto la anulación de estos planes de viaje. El 18 de abril escribió al doctor Anton Braunhofer: «No me siento bien, y abrigo la esperanza de que usted no se niegue a ayudarme, pues sufro mucho». Beethoven padecía una inflamación intestinal, estado que provocó la alarma del médico tanto como del paciente. Braunhofer advirtió a Beethoven que debía controlar su dieta: «Ni vino, ni café; ni especias de ninguna clase... le aseguro que si bebe se debilitará y agotará en pocas horas».^[2] También recomendó que partiese cuanto antes para el campo, en busca de «aire fresco y leche natural». Beethoven se trasladó a Baden el 7 de mayo y allí permaneció —con visitas ocasionales a Viena— hasta el 15 de octubre. Su condición continuó siendo grave; escribió a Braunhofer: «Escupo mucha sangre, pero probablemente sólo de la tráquea; a juzgar por lo que sé de mi propia constitución, será difícil restablecer mi fuerza sin auxilio». Concluía la misiva con una suerte de fórmula: «Doctor, ¡cierre las puertas a la Muerte! La música también me ayudará en esta hora de necesidad «Quizá le ayudó. Beethoven estaba componiendo entonces el Cuarteto para Cuerdas en la menor, *opus 132*, y en un Cuaderno de Conversación de esta época escribió: «Himno de acción de Gracias a Dios de un Inválido en su Convalecencia. El sentimiento de renovada fuerza y retorno de las sensaciones»...^[3] Palabras que, apenas modificadas, aparecen ahora en el Molto Adagio del *opus 132*.

La mala salud y las premoniciones de muerte de Beethoven doblegaron sus resistencias y desencadenaron una avalancha de sentimientos de terror y reacciones patológicas, que se centraron en Karl. Beethoven sospechó (quizá con razón) que Karl había estado reuniéndose nuevamente con su madre. Escribió el 22 de mayo: «Hasta ahora son sólo suposiciones, aunque alguien me asegura que tú y tu madre de nuevo estuvieron comunicándose en secreto - ¿Debo sufrir nuevamente la más horrible ingratitud?» Y el 31 de mayo explotó: «Dios es testigo de que mi único sueño es separarme totalmente de ti y de ese perverso hermano y esa horrible familia

que ha caído sobre mí. Que Dios me conceda ese deseo». Era un período sombrío, que recordaba los tiempos oscuros de 1818 y 1819. Volcó sus sentimientos con Bernard: «Tuve que afrontar una conducta [de Karl] tal como sólo sufrí en el caso de su fallecido padre, un sujeto grosero... sospecho que ese monstruo de madre de nuevo se enredó en este jueguito y que eso es en parte una intriga de dicho caballero, mi hermano insensato y cruel... Con su sobrealimentada prostituta y su bastardo». El contenido anhelo que experimentaba Beethoven del amor de una mujer aparece brevemente en una frase angustiada: «Ese terrible cuarto piso, Dios mío, sin una esposa, y qué vida; uno es la presa de todos los extraños...».

Karl —que recibía un torrente de cartas de Baden— se veía obligado a una actitud de sometimiento temporario por la acción de estos estallidos y entonces Beethoven de nuevo se convertía en el padre afectuoso, protector y autoritario: «Te abrazo. Sé mi hijo bueno, laborioso y noble, como yo soy siempre tu fiel padre». Pero era una tregua precaria, pues ahora Beethoven estaba obsesionado por la sexualidad de Karl. Hacía todos los esfuerzos posibles por impedir que su sobrino tuviese oportunidades sexuales; espiaba al muchacho, y continuaba tratando de separarlo de su amigo Niemetz. Unas veces lo zahería y otras le rogaba, a veces lo rechazaba y otras lo perdonaba. A principios de octubre escribió a Matthias Schlemmer, un funcionario vienés con cuya familia Karl se alojaba (cerca del Instituto Politécnico, adonde había pasado en la primavera de ese año):

Uno puede llegar a sospechar que quizás está divirtiéndose al atardecer o incluso de noche, en compañía que ciertamente no es tan deseable— Le reclamo preste atención a esto, y no permita que con ningún pretexto Karl salga por la noche de la casa, a menos que por intermedio del mismo Karl haya recibido una nota mía por escrito.^[4]

Ahora, Beethoven había ido demasiado lejos. Es evidente que Karl escribió a su tío amenazando adoptar una medida drástica (Cooper cree que el suicidio). Beethoven respondió: «¡Mi bienamado hijo! Basta, nada más - Ven a mis brazos, no dirás una sola palabra dura. Por Dios, no te entregues al sufrimiento... Te doy mi palabra de honor en el sentido de que no escucharás reproches, puesto que de todos modos ya de nada servirán. Todo lo que puedes esperar de mí es la atención y la ayuda más afectuosas». Pero Beethoven no podía mantener la misma actitud ni siquiera el tiempo necesario para terminar la carta. Pues la posdata dice: «Si no vienes, sin duda me matarás».

La salud de Beethoven ahora se había restablecido un poco, y el músico ignoraba libremente la recomendación de su médico que le prohibía consumir bebidas alcohólicas; recibía muchos visitantes, que lo encontraban de excelente ánimo —quizá en parte a causa del renovado impulso de su capacidad creadora que le permitió terminar el Cuarteto en si bemol, *opus 180*, y quizá también a causa del

restablecimiento de su amistad con Stephan von Breuning. En octubre Beethoven fue a ocupar su última residencia —en la Schwarzspanierhaus— cerca del domicilio de Breuning, y por primera vez en una década y por última en el curso de su vida, de nuevo intentó convertirse en miembro de una familia cálida y afectuosa. Tomaba muchas de sus comidas en casa de los Breuning, a veces enviaba un pescado favorito con el fin de que lo preparase la esposa de Breuning, y ayudaba tanto a *Frau* von Breuning que se convirtió en motivo de embarazo para la dama. Y de nuevo expresó su anhelo «de una felicidad doméstica, y su pesar porque nunca se había casado».^[5]

Pero hacia el invierno de 1825-26 los conflictos de Beethoven con su sobrino estaban acercándose a la culminación inevitable. Beethoven había continuado vigilando de cerca las actividades sociales del joven, y limitándolas con amenazas al mínimo absoluto; utilizaba la supervisión de Holz y Schlemmer y reducía todo lo posible el dinero para gastos, lo cual obligaba a Karl a pedir prestado y a endeudarse. Cuando Karl quiso ir a un baile de carnaval, Beethoven intentó acompañarlo y al parecer fue disuadido sólo a cambio de la promesa de Holz de que éste actuaría como chaperón. Beethoven recibía informes regulares —probablemente de Schlemmer— acerca del paradero de Karl («Una noche en el Prater. Dos noches no durmió en casa».) Karl intentó apartarse de Beethoven, pero esa actitud sólo consiguió acentuar los reproches y las sospechas de Beethoven. Lo esperaba a mediodía en el Instituto Politécnico, «para volver a casa tomado del brazo con su sobrino». Agobiado por estas presiones, Karl alternaba entre la depresión y el desafío. Al intento de Beethoven de obligarlo a vivir nuevamente con él, Karl respondió diplomáticamente: «Pero es el último año [de mi educación]; después no necesitaremos volver a separarnos». Pero en la intimidad y en sus cartas a Niemetz llamaba a su tío «el viejo loco». Sus intentos de razonar con Beethoven eran inútiles, porque el compositor que envejecía, de nuevo estaba dominado por fuerzas que él mismo no podía entender o reconocer y mucho menos controlar. (En una carta escrita en julio a Karl decía: «No creas que me interesa otra cosa que tu bienestar y juzga así mis actos».) Intentaba frenéticamente bloquear la experiencia sexual de su sobrino, un esfuerzo patológico que, aunque tenía implicaciones de dominación homoeróticas se centraba en los deseos paternos frustrados, así como en el temor al incesto que habían frustrado durante una vida entera la existencia normal de familia de Beethoven. El renovado deseo de Beethoven en relación con la viuda de su hermano parece haberse proyectado sobre su sobrino, en cuyo caso podía sofocarlo, ya que no aniquilarlo. Entretanto, ahora Karl visitaba regularmente a su madre y de ese modo alimentaba los peores temores de Beethoven. Era inevitable que la violencia fuese el único modo de cortar esta maraña. Hacia el verano de 1826 Karl golpeó a Beethoven y huyó de la casa, al parecer aterrorizado ante sus propias pasiones. La única esperanza de una tregua temporaria era la acostumbrada partida de Beethoven para el campo, durante el verano. Varias veces menciona las vacaciones de Beethoven en los Cuadernos de Conversación: «En verano, no sentiremos tanto la distancia».^[6] Pero ese año, por

primera vez desde la década de 1790, Beethoven no salió al campo, ni siquiera durante un breve período; postergó, vaciló, formuló muchos pretextos. Era evidente que permanecía en Viena para vigilar a Karl.

A fines de junio, Karl huyó de su virtual prisión en la casa de Schlemmer. Éste informó a Beethoven y a Holz que había descubierto una pistola cargada en el cuarto de Karl y que la había confiscado. Rogaba a Beethoven: «Muéstrese benigno con él o se entregará a la desesperación». Holz encontró a Karl en el Instituto Politécnico, pero el joven dijo: «¿De qué le servirá apresarme? Si no escapo hoy, lo haré otra vez». Karl huyó de Holz, empeñó su reloj, compró dos pistolas más y el 30 de julio fue a Baden; allí, después de escribir notas de suicidio a Beethoven y a Niemetz ascendió a la cima de una montaña próxima y se disparó un tiro. Herido, con una bala en el cuero cabelludo, fue llevado a la casa de su madre.

La policía, que tenía jurisdicción sobre los intentos de suicidio, trasladó a Karl al Hospital General el 7 de agosto, y allí permaneció hasta el 25 de febrero. Los amigos de Beethoven exhortaron al músico a renunciar a la tutoría y a permitir el ingreso de Karl en el ejército. «Cuando esté allí», escribió Holz, «se encontrará sometido a la disciplina más rigurosa». Breuning coincidió con este criterio: «La vida militar será la mejor disciplina para un joven que no puede soportar la libertad; y le enseñará a vivir con poco». El doctor Bach sugirió que se lo enviase a un establecimiento comercial de otro país. Por su parte, Karl prefería ahora el servicio militar: «Si es posible satisfacer mi deseo acerca de una carrera militar, me sentiré muy feliz». Breuning, que ahora se convirtió en tutor de Karl, arregló con su amigo el mariscal de campo von Stutterheim que aceptase al joven como cadete en su propio regimiento. Pero antes que Karl pudiese presentarse al servicio se creyó necesario que el cabello le creciese y disimulara las cicatrices: «No puedo presentarme al mariscal de campo», escribió en un Cuaderno de Conversación, «mientras no lo haga sin signos visibles de lo que me sucedió». Por lo tanto, se decidió que Beethoven y Karl pasaran un tiempo en la propiedad rural de Nikolaus Johann en Gneixendorf. Beethoven y su sobrino salieron de Viena el 28 de setiembre, y todos los miembros de la familia Beethoven, salvo Johanna, se reunieron al día siguiente. Se planeó que Beethoven y Karl permaneciesen allí una semana o dos pero continuaron en Gneixendorf («el nombre se asemeja hasta cierto punto a un hacha de batalla», escribió Beethoven a Haslinger) hasta el primer día de diciembre. Ninguno de los participantes de este drama podía decidirse a adoptar la iniciativa que determinaría la separación final. Incluso Karl postergaba su partida de semana en semana, hasta que Nikolaus Johann y Breuning insistieron en que se diese prisa para iniciar su nueva vocación.

A pesar de las disputas y los reproches inevitables, la reunión no careció de matices nostálgicos e idílicos. Beethoven escribió a Schott: «El distrito donde resido ahora me recuerda hasta cierto punto la región renana, a la que ardientemente deseo volver. Pues la dejé hace mucho, cuando era joven». Nikolaus Johann y su esposa hicieron todo lo posible para lograr que Beethoven se sintiera cómodo; le ofrecieron

un hogar permanente con ellos y le suministraron un joven criado, Michael Krenn, por quien el compositor demostró suma simpatía (quizá como sustituto de Karl), y trataron de suavizar las relaciones de Beethoven con Karl. Teresa, que pudo perdonar la malevolencia que Beethoven le había demostrado, escribió consoladoramente en un *Cuaderno de Conversación*: «Parece que [Karl] tiene algo de esa sangre temeraria que usted demuestra. No he visto que esté encolerizado. A usted lo ama, hasta el extremo de la veneración.^[7] Beethoven pasaba gran parte del día caminando por los prados abiertos y al alba y al atardecer trabajaba en sus últimas composiciones. Aquí completó su Cuarteto en fa mayor *opus 135*, y el nuevo finale del Cuarteto en si bemol mayor *opus 130*. Estas obras en sí mismas quizá demuestran que el proceso de separación psicológica entre Beethoven y Karl eliminaba un gran peso que antes había gravitado sobre el compositor, pues reflejan un tranquilo y confiado retorno a un mundo más feliz y juguetón al estilo de Haydn.

Cuando se le preguntó por qué había intentado suicidarse, Karl dijo que estaba «cansado de la vida» y «fatigado de su prisión». Explicó al magistrado policial que Beethoven lo atormentaba demasiado que «empeoré porque mi tío quería que fuese mejor». Hay mucha verdad en estas explicaciones, pero de ningún modo constituyen una explicación completa y tampoco cabe esperar que Karl entendiese del todo su propio gesto. Es típico que en un intento de suicidio haya una serie de motivos entrelazados. En primer lugar, cosa que aquí es muy evidente, hay una afirmación de independencia respecto de un conjunto de restricciones intolerables. A esto se vincula estrechamente el proceso (explicado por los Sterba) de «volverse sobre uno mismo» como sustituto de la agresión deseada contra otro. Por lo tanto, el intento de suicidio de Karl pudo haber sido un modo de desviar sus impulsos violentos contra Beethoven; los Sterba observan que el acto «descargó agresión suficiente para permitirle liberarse de la presión intolerable que la personalidad de su tío había ejercido sobre él».^[8] Karl necesitaba liberarse de su tío, y es evidente que eligió instintivamente el modo eficaz de lograrlo, pues Beethoven de pronto se resignó a la necesidad de la separación. Pero es posible que haya existido también otra serie de motivos en este asunto. El suicida a menudo busca reunirse en la muerte con un objeto de amor perdido o alejado; desea morir para reunirse con la persona de quien se ha visto separado por la fuerza. Aquí, es evidente el deseo de Karl de reunirse con su madre. Cuando un viajero que pasaba lo descubrió, el joven pidió que lo llevaran con su madre, que estaba en Viena; después, en el hospital, al fin sostuvo firmemente sus derechos como hijo de una madre:

No deseo oír nada que signifique una crítica para ella, y de ningún modo me corresponde juzgarla. Si debiese pasar con ella el poco tiempo que estaré aquí, ello sería apenas una pequeña compensación por todo lo que ha sufrido por mí. No puede hablarse de su influencia perniciosa sobre mí, aunque eso

fuera cierto, a causa de la brevedad del tiempo. Pero de ningún modo la trataré más fríamente que lo que ha sido el caso hasta ahora y no me importa lo que cualquiera diga.^[9]

El intento de suicidio liberó a Karl de su propia actitud, que era de extremo rechazo de su madre, una postura adoptada, según él pensaba, por recomendación de Beethoven, y que durante varios años excedió por su intensidad la actitud negativa del propio Beethoven. Los disparos de pistola fueron el grito de un niño que pide ayuda, un modo de decir a Johanna que su hijo aún la necesitaba y deseaba su perdón y su amor. Pero la tragedia de Karl no residía sólo en que se lo hubiese obligado a una larga separación de su madre. Como vimos antes, cuando Beethoven se apropia de su sobrino expresa de ese modo el deseo de ser el «auténtico padre físico» del muchacho y por lo tanto de ocupar el lugar de Caspar Carl. Pero durante más de una década había intentado educar al niño de modo que lo aceptara como a su verdadero padre, y de ese modo había creado una secuencia de conflictos intolerables que se centraban en la delegación del verdadero progenitor masculino del niño. En este sentido, Karl parece haber sido el medio que utilizó Beethoven para trasladar irracionalmente a la realidad su propia novela de familia: había reemplazado al verdadero padre de Karl con un sustituto más noble —él mismo de ese modo había elevado al niño a una jerarquía noble. En cierto sentido, había creado una artificial novela de familia para Karl, con el fin de obtener el equivalente de sus propias fantasías de ilegitimidad y cuna real. Al proceder así, había privado a Karl de su padre, y ocupado el lugar de éste como procreador y único progenitor.

Aunque de un modo ambivalente y doloroso Karl aceptaba el rechazo de su propia madre, y si bien a veces se dirigía a Beethoven llamándolo «mi queridísimo padre», en realidad nunca había aceptado la sustitución de su padre. Beethoven había intentado inútilmente plasmar al niño a su propia imagen: comprometió la ayuda de Carl Czerny y después de Joseph Czerny con el fin de que le enseñasen piano, pero se vio obligado a renunciar al intento. Después, intentó persuadir a Karl a que iniciase una carrera de humanidades, y lo alentó a matricularse en la universidad como alumno de filología. Pero Karl se opuso también a esta idea, y al principio, expresó el deseo de ser soldado, y después, en 1825, insistió en inscribirse en el Instituto Politécnico para abrazar una carrera comercial; quizás eso fue la expresión del deseo de Karl de seguir los pasos de su padre, que había realizado una carrera como cajero en el sistema impositivo oficial. En definitiva, después que fue dado de baja en el servicio militar, Karl se convirtió, como su padre, en funcionario de menor jerarquía de la burocracia austríaca, y vivió una vida útil y burguesa con aparente satisfacción.

El intento de suicidio de Karl por lo tanto expresó su enérgico rechazo de la presunta paternidad de Beethoven. «Todas mis esperanzas se han desvanecido», escribió Beethoven a Holz, «todas mis esperanzas de tener cerca de mí a alguien que se me pareciese por lo menos en mis mejores cualidades». La estructura de la novela

de familia de Beethoven se estaba desintegrando velozmente bajo la presión de estos hechos. La separación entre Beethoven y Karl permitiría ahora que el músico se reconciliara con los hechos de su propio linaje.

La salud de Beethoven comenzó a decaer en Gneixendorf. Nikolaus Johann escribió: «Al almuerzo comía únicamente huevos pasados por agua, pero después bebía más vino, y así a menudo padecía diarrea; de modo que se le agrandó cada vez más el vientre, y durante mucho tiempo lo llevó vendado».^[10] Se quejaba de sed, pérdida del apetito y dolores en el abdomen. Los pies se le llenaron de líquido. El 1.º de diciembre él y Karl partieron para Viena. El doctor Wawruch, que pronto se convertiría en su médico permanente, escribió: «Se vio obligado a pasar una noche en una taberna de aldea y allí, además del refugio inadecuado, tuvo que usar una habitación sin calefacción y sin persianas que lo protegieran del frío. Hacia la medianoche sufrió el primer escalofrío febril, y soportó una tos seca y violenta acompañada por sed intensa y dolores agudos en los costados».^[11] Al día siguiente llegó a su alojamiento de la Schwarzschanerhaus. El doctor Wawruch, que fue llamado el 5 de diciembre (Braunhofer y Staudenheim no acudieron), describió así su condición: «Encontré a Beethoven afligido por diferentes síntomas de inflamación de los pulmones. Le ardía el rostro, escupía sangre, al respirar amenazaba sofocarse y una dolorosa punzada en el costado determinaba que acostarse de espaldas fuese una tortura. Un severo tratamiento para combatir la inflamación pronto aportó el alivio deseado; su constitución se impuso, y mediante una crisis afortunada se vio liberado de un aparente peligro de muerte, de modo que el quinto día pudo hablarme, ahora sentado, y con profunda emoción, de las incomodidades que había soportado». Ese día, el 7 de diciembre de 1826 Beethoven replicó tardíamente a la carta de Wegeler fechada el 28 de diciembre de 1825. Un breve pasaje de la carta de Beethoven fue citado a comienzos de este libro. Aquí la reproducimos íntegra:

¡Mi bienamado y antiguo amigo!

Me faltan las palabras para expresar el placer que originaron en mí su carta y la de Lorchen. Y en efecto, la respuesta debía partir hacia usted veloz como una flecha. Pero en general soy bastante perezoso para escribir cartas, pues creo que de todos modos la mejor gente me conoce bien. A menudo concibo mentalmente una respuesta; pero cuando llega el momento de escribirla, suelo arrojar la pluma, sencillamente porque soy incapaz de escribir como siento. Por ejemplo, recuerdo todo el afecto que usted siempre me demostró, cómo mandó encalar mi cuarto y así me ofreció una hermosa sorpresa y también todas las bondades que he recibido de la familia Breuning. Nuestra separación respondió a cambios sobrevenidos en nuestras circunstancias. Cada uno tenía que perseguir el propósito al que estaba destinado y esforzarse para alcanzarlo. Pero los cimientos siempre

inconmovibles y firmes de los buenos principios continuaron uniéndonos vigorosamente. Lamentablemente, no puedo escribirle hoy tanto como desearía, pues debo permanecer en cama. De modo que me limitaré a contestar algunos puntos de su carta. Usted dice que me han mencionada por ahí como hijo natural del finado rey de Prusia. Bien, lo mismo me dijeron hace mucho tiempo. Pero he adoptado el principio de no escribir jamás nada acerca de mí mismo y tampoco contestar nada de lo que se ha escrito acerca de mí. Por lo tanto, de buena gana dejo a su cargo la tarea de informar al mundo acerca de la integridad de mis padres, y especialmente de mi madre. Usted menciona a su hijo. Por supuesto, si viene a Viena seré para él amigo y padre; y si puedo serle útil o ayudarle de cualquier modo, me complacerá hacerlo.

Todavía tengo la silueta de Lorchen. Así, ya ve cuán preciosos son para mí incluso ahora esos caros y amados recuerdos de mi juventud.

Con respecto a mis diplomas, me limito a mencionar que soy miembro honorario de la Real Sociedad Científica de Suecia, y también de Amsterdam, y además ciudadano honorario de Viena. Hace poco tiempo cierto doctor Spiker llevó a Berlín mi última gran sinfonía con coros; está dedicada al rey y tuve que escribir la dedicatoria de mi puño y letra. Antes me había acercado a la legación para solicitar el permiso de dedicar la obra al rey, y Su Majestad lo concedió. A instancias del doctor Spiker, yo mismo tuve que entregarle el manuscrito corregido con las modificaciones de mi puño y letra, para entregarlo al rey, porque la obra se conservará en la Biblioteca Real. Esa vez me dijeron algo acerca de la Orden del Aguila Roja, Segunda Clase. No sé si nada saldrá de todo esto, pues nunca he buscado honores de esa clase. Pero ahora, y por muchas otras razones, una recompensa de ese carácter merecería buena acogida. En cualquier caso mi lema es siempre: *Nulla dies sine linea* [Ni un solo día sin su línea]; y si permito que mi Musa se adormezca es sólo con el fin de que se muestre más activa al despertar.

Aún abrigo la esperanza de crear unas pocas grandes obras, y después, como un niño viejo, concluir mi carrera terrenal en algún lugar, entre personas bondadosas. Pronto recibirá cierta música de los Gebrüder Schott, de Maguncia. El retrato que envió con esta carta ciertamente es una obra maestra del arte, pero no es el único trabajo que se hizo de mi persona. A propósito de mis honores, tema que según sé a usted le complace, debo agregar que el finado rey de Francia me envió una medalla con la inscripción: *Donné par le Roi a Monsieur Beethoven*. Vino acompañada por una carta muy cortés del duque de Chartres, *Premier Gentilhomme du Roi*.

¡Mi bienamado amigo! Conténtese por hoy con esta carta. No necesito decirle que me siento abrumado por el recuerdo de cosas del pasado, y que he derramado muchas lágrimas mientras escribía la carta. Sea como fuere,

ahora hemos comenzado a escribirnos, y usted pronto recibirá otra carta de mí. Y cuanto más a menudo me escriba, mayor será el placer que me dispense. Nuestra amistad es demasiado íntima para exigir indagaciones de cualquiera de nosotros. Y ahora le envío mis mejores deseos. Le ruego abrace y bese por mí a su querida Lorchén y a sus hijos, y al hacerlo piense en mí. ¡Dios sea con todos!

*Siempre su sincero y fiel amigo que lo honra,
Beethoven.*

Moribundo, momentáneamente a salvo de una crisis mortal, Beethoven al fin renunciaba a la leyenda de su noble cuna. Quizá podía comenzar a despedirse de su novela de familia sólo después de concluida su carrera creadora. Pero aún no se había desembarazado totalmente de las ilusiones acerca de su nacimiento. Como observamos en el primer capítulo, después de escribir la carta a Wegeler para autorizarlo a refutar la novela de familia, Beethoven descuidó despacharla hasta la segunda mitad de febrero de 1827 —pocas semanas antes de su muerte— y sólo después de recibir una carta de reproche de su amigo de Bonn. En la carta misma Beethoven reafirmó inconscientemente su tenaz adhesión a la novela de familia mediante una prolongada enumeración de sus medallas y honores, y destacando especialmente su dedicatoria de la Novena Sinfonía a Federico Guillermo III, retoño del presunto padre del compositor.

Como hemos visto, un tiempo antes, ese mismo año, Beethoven había obtenido permiso para dedicar la Novena Sinfonía al rey prusiano. En setiembre se encomendó a Haslinger el ejemplar de la partitura, lujosamente encuadernado («Si usted fuese tan amable que recibiera la partitura... encuadernada tan bellamente como cumple a un rey, me haría un gran favor»), y Beethoven escribió una dedicatoria apropiada: «Su Majestad es no sólo el padre supremo de sus súbditos sino también el protector de las artes y las ciencias... Puesto que soy nativo de Bonn, también yo tengo la fortuna de considerarme uno de sus súbditos». Beethoven demoró tres días su partida para Gneixendorf, porque deseaba tener la certeza de que se habían cuidado todos los detalles. Como informó a Wegeler, esperaba y deseaba que se le concediese una Orden Real como expresión de aprecio. Se realizaron tanteos por intermedio del embajador prusiano, el príncipe Hatzfeld y el doctor Spiker, bibliotecario del rey. El editor berlinés Adolph Martin Schlesinger informó a Beethoven, que estaba en Viena, que no debía temer un rechazo: «Ciertamente lo conseguirá».^[12] Holz opinó que el camino estaba bien preparado, y también tranquilizó al compositor: «[Spiker] dice que será muy fácil conseguir la condecoración; el rey está muy bien dispuesto... La condecoración llegará antes de lo que usted cree». El sobrino Karl vio el asunto en una perspectiva más cabal: «Creo que una condecoración no te hará más grande de lo que ya eres sin ella», dijo, y aludió a cierto médico que tenía diez condecoraciones, pero cuya persona a nadie interesaba.

Sea como fuere, este honor trivial, que significaba tanto para Beethoven y que le hubiese aportado tanto placer, le fue negado. La condecoración no llegó y en su lugar Beethoven recibió un anillo. «Os agradezco este regalo», escribió el rey a Beethoven en diciembre, «y os envío el adjunto anillo de diamantes [brillant ring] como expresión de mi sincero aprecio».^[13] La decepción de Beethoven se vio temporariamente calmada por la expectativa de un presente costoso: él y sus amigos se agitaron excitados mientras esperaban la entrega. Beethoven esbozó una carta dirigida a la embajada del príncipe Hatzfeld: «Debo pedir de vuestra bondad me enviéis el anillo que Su Majestad el rey de Prusia decidió obsequiarme —lamento mucho que una enfermedad me impida recibir personalmente este signo (tan precioso para mí) del amor al arte de Su Majestad». Pero en definitiva el anillo no traía un diamante, sino una piedra barata, de coloración «rojiza», que Holz llevó al joyero de la corte, con el fin de que la justipreciara. Cuando regresó con la noticia de que el anillo valía sólo 160 florines, Beethoven insistió en que lo vendiesen. Holz trató de impedirlo con la siguiente observación: «Maestro, conserve el anillo. Es el regalo de un rey». Beethoven se irguió ante Holz y con indescriptible dignidad y conciencia de sí mismo exclamó: «¡Yo también soy rey!» En esta declaración podemos ver la definitiva y acerba manifestación de la novela de familia de Beethoven, antes que se viese en presencia de las importunidades de la realidad y los presagios cada vez más frecuentes de la mortalidad.

Karl permaneció junto al lecho de Beethoven todo el mes de diciembre, y atendió las necesidades de su tío. Los conflictos entre ambos habían cesado: ya no había disputas, reproches ni sospechas, y al fin Karl podía expresar libremente y sin reservas el amor que sentía por su tío. El 2 de enero salió en dirección a Iglau para incorporarse a su regimiento; al día siguiente Beethoven redactó un testamento en el cual declaraba que «Karl van Beethoven, mi bienamado sobrino, es el único heredero de toda mi propiedad», y designaba a su abogado el doctor Bach fideicomisario de la propiedad. El 13 de enero Karl escribió a Beethoven: «Mi querido padre:...vivo satisfecho, y sólo me pesa verme separado de ti». Se han conservado dos cartas más de Karl a Beethoven, la última, escrita el 4 de marzo, pedía noticias y firmaba «tu amante hijo», pero no se conoce una sola carta más de Beethoven a su sobrino.

Después de la mejoría temporaria durante la segunda semana de diciembre, el estado de Beethoven se deterioró rápidamente. Wawruch escribió: «Temblando y estremeciéndose, se doblaba en dos a causa de los dolores que destrozaban su hígado y los intestinos; los pies, que hasta allí se habían agrandado moderadamente, ahora estaban tremendamente hinchados. A partir de este momento se acentuó la hidropesía, disminuyó la segregación de orina, el hígado mostró indicaciones claras de la presencia de nódulos duros, [y] se agravó la ictericia». El 20 de diciembre después de una consulta entre Wawruch y Staudenheim se procedió a una extracción de fluidos abdominales. Los fluidos llegaron a 12 litros, y la extracción ulterior fue una cantidad

cinco veces mayor. Se realizó una segunda operación el 8 de enero, y el 11 se celebró una consulta de médicos, incluso el doctor Malfatti, el antiguo amigo de Beethoven, distanciado durante mucho tiempo. (De acuerdo con Gerhard von Breuning, Beethoven «esperaba las visitas de Malfatti con tanta ansiedad como las de un Mesías».) Como no existía un tratamiento médico que tuviese posibilidades de éxito, Malfatti recomendó que se suministrase a Beethoven una bebida alcohólica helada para aliviar su incomodidad y sus frecuentes períodos de melancolía. Al principio, se intentó limitar el consumo a una copa por día; pero después de practicar otros dos drenados abdominales, el 2 y el 17 de febrero, se anularon todas las restricciones acerca de la cantidad.

Cuando se difundió la noticia de la enfermedad mortal de Beethoven, los antiguos amigos acudieron a la Schwarzsphäuserhaus para expresar sus buenos deseos y también para despedirse. Schindler, Holz, los Breuning, Nikolaus Johann, y Sali (el ama de llaves de Beethoven) iban regularmente. Entre los visitantes estaban Haslinger, Diabelli, Clement, Piringer, Schickh, Andreas Streicher (pero al parecer no estuvo su esposa), Bernard, Dolezalek, Schuppanzigh, Moritz Lichnowsky. Gleichenstein se presentó varias veces, con su esposa y su hijo. Hummel, el antiguo amigo y rival de Beethoven, llegó con su joven alumno Ferdinand Hiller y con su esposa Elizabeth. Ella extrajo su pañuelo y varias veces enjugó la transpiración que cubría el rostro de Beethoven. «Nunca», escribió Hiller, «olvidaré la mirada agradecida con que su ojo extraviado la miró». (Contrariamente a lo que afirma la leyenda, Schubert no visitó el lecho de muerte, pero él y sus amigos siguieron con profunda inquietud el avance de la enfermedad de Beethoven.) Zmeskall, confinado a su casa, envió saludos al viejo camarada, y Beethoven respondió:

Mil gracias por su simpatía. No desespero. Pero lo que más me duele es la suspensión total de mis actividades. Sin embargo, no hay mal que no traiga consigo algo bueno. Que el Cielo le conceda también el alivio de su dolorosa condición. Quizás ambos recobremos la salud, y entonces nos reuniremos y volveremos a vernos como amigos y vecinos.

El amistoso y ex dueño de casa de Beethoven, el barón Pasqualati, reanimaba al paciente regalándole postres vieneses. La Sociedad Filarmónica de Londres, enterada de la enfermedad de Beethoven e informada de los aprietos financieros del compositor por las cartas que él había enviado a Smart, Stumpff y Moscheles, por unanimidad aprobó la moción de prestarle cien libras, «que podía usar en su comodidad y sus necesidades durante la enfermedad». (Después, cuando supo que había dejado una propiedad bastante considerable, la Sociedad llegó a la conclusión de que había sido engañada, pero decidió abstenerse de adoptar medidas para recobrar el préstamo.) Agradecido, Beethoven prometió que compondría una nueva sinfonía o una obertura, para la sociedad.

A mediados de febrero, Diabelli llevó a Beethoven una litografía del lugar de nacimiento de Haydn en Rohrau, que él mismo acababa de publicar. Gerhard von Breuning escribe: «La reproducción provocó en él gran placer; cuando llegué a mediodía me la mostró inmediatamente: «Mire, hoy recibí esto. Una casa tan pequeña, y allí nació un hombre tan grande. Su padre debe prepararme un marco para mí; lo colgaré». Gerhard llevó la litografía a su maestro de piano, que preparó el marco y agregó en el margen inferior: «Joseph Hayden [sic] lugar de nacimiento en Rohrau». Beethoven se enfureció ante el error cometido con el nombre de Haydn; el «rostro se le enrojeció de cólera y me preguntó enojado: “Veamos, ¿quién escribió eso?... ¿Cómo se llama ese burro? Un ignorante como ése cree ser maestro de piano, y dice ser músico y ni siquiera puede deletrear el nombre de un maestro como Haydn”».

De todos modos, lo complacía mostrar la litografía a los visitantes. Hiller relató que Beethoven se la mostró a él mismo y a otros, con estas palabras: «Suscita en mí un placer infantil; la cuna de un gran hombre». ¿Quizá podemos señalar un acento de desconcierto en el comentario de Beethoven: «Vean esa casita, y allí nació un hombre tan grande». ¿Hay en esto la sugerencia de que Beethoven se maravillaba ante el hecho de que la grandeza no era incompatible con los orígenes humildes?

En todo caso Beethoven se había reconciliado del todo con Haydn y de nuevo lo había transformado en su «buen papá». Durante estos meses de la enfermedad definitiva de Beethoven y de sus reconciliaciones tanto tiempo demoradas, se manifestaron sentimientos afectuosos. La litografía de Haydn permaneció junto al lecho de muerte; de la pared colgaba el cuadro al óleo de Ludwig van Beethoven el viejo. Las imágenes de dos Kapellmeister aportaron solaz a Beethoven en el momento final de su vida.

Dos jóvenes cantantes, Ludwig Cramolini y su prometida Nanette Schechtner, fueron a saludar al compositor, a quien veneraban. Beethoven pidió a Cramolini que cantase, pero el joven estaba tan abrumado por la situación que no pudo emitir el más mínimo sonido. Cuando Schindler explicó lo sucedido a Beethoven, éste se echó a reír y dijo: «¡Adelante y cante, mi querido Luis! ¡Por desgracia, no puedo oír nada! Sólo deseo verlo cantar».^[14]

El fin se aproximaba rápidamente. Se aplicaron los últimos sacramentos, con el consentimiento de Beethoven. «¡Aquí estoy postrado desde hace cuatro meses!», exclamó. «¡Es inevitable perder al fin la paciencia!» Buscando cierto confortamiento en los bocados sabrosos, escribió a Pasqualati: «Le agradezco el alimento que me envió ayer. Un inválido anhela como un niño algo parecido. Por eso le pido hoy los duraznos cocidos...». Y de nuevo: «Por favor, envíeme hoy más cerezas cocidas, pero preparadas sencillamente, sin limón. Además, un budín liviano, casi como gachas, me daría mucho placer». Sus pensamientos volvían hacia el Rin y escribió a Schott, en Maguncia, el 10 de marzo, para pedirle que le enviase algunos vinos renanos: «Estoy seguro de que me refrescarán, además de robustecerme y

devolverme la buena salud».

Beethoven necesitaba llegar a otra reconciliación, tal vez la más importante. El 23 de marzo tomó la pluma, quizá por última vez en su vida, y comenzó a copiar un codicilo para su testamento, preparado por Breuning. De acuerdo con el borrador original, el capital del legado de Beethoven sería guardado en fideicomiso, de modo que su sobrino «recibiera los intereses y el capital pasara a los descendientes legítimos del sobrino después de su muerte». Nikolaus Johann Schindler, Breuning y su hijo lo miraban, mientras con mano temblorosa Beethoven transcribía dificultosamente el codicilo. La pluma le temblaba y no podía dibujar claramente las palabras; agregó letras suplementarias a varias palabras y omitió otras de su firma:

Mi sobrino Karl será mi único legatario, pero el capital de mi propiedad irá a manos de sus herederos naturales o testamentarios.

LUWIG VAN BEETHOVEN.

Depositó la pluma y dijo: «¡Ya está! No escribiré una palabra más». A pesar de las protestas de los asombrados observadores, Beethoven rehusó modificar la cláusula así alterada, en virtud de la cual todo el capital de su propiedad pasaría a manos de Johanna van Beethoven —la «Reina de la Noche»— en la eventualidad del fallecimiento de su hijo, que era soltero y que acababa de ingresar en el servicio militar. Pues ella era entonces la única persona a quien podía considerarse «heredero natural o testamentario» del sobrino Karl. Con este gesto Beethoven al fin hizo las paces con la mujer que, más que cualquier otra, había determinado las corrientes biográficas y quizá creadoras de su última década.

Al día siguiente, 24 de marzo, Schindler escribió a Moscheles: «Siento aproximarse el fin, pues ayer nos dijo a mí y a H. V. Breuning: “*Plaudite, amici, comoedia finita est*” (Aplaudid, amigos, la comedia ha terminado)». El mismo día llegaron los vinos de Maguncia, y Schindler acercó las botellas a la mesita de noche. Beethoven murmuró: «Qué lástima, qué lástima... ¡demasiado tarde!» y no dijo más. Ese atardecer cayó en coma, que duró hasta su muerte, el 26. Entrada la tarde del último día, durante una nevada y una tormenta, Beethoven abrió momentáneamente los ojos, alzó la mano derecha y la cerró para formar un puño. Cuando su mano cayó, después de este esfuerzo, Beethoven había muerto.

De acuerdo con el testimonio de Anselm Hüttenbrenner, que presencié la muerte de Beethoven, Johanna van Beethoven fue la única persona, fuera del testigo, que estuvo presente en el último instante. Una información sorprendente cuando Thayer la recibió, en 1860, pues Schindler había ocultado la identidad de la mujer que estaba en la habitación. Thayer no pudo creer que Johanna y Beethoven se habían reconciliado, y al parecer exhortó a Hüttenbrenner a reconsiderar su testimonio, y entonces Hüttenbrenner reemplazó el nombre de Johanna por el de Teresa van Beethoven. Aunque ya no es posible alcanzar total certidumbre en este asunto, el

primer recuerdo de Hüttenbrenner continúa siendo la mejor prueba y por consiguiente es probable que Johanna fuese la *Frau* van Beethoven que cortó un mechón de cabellos de la cabeza de Beethoven y lo entregó a Hüttenbrenner «como recuerdo sagrado de la última hora de Beethoven».

Poco después de la muerte de Beethoven, su hermano, Breuning, Schindler y Holz, revisaron las habitaciones en busca de las siete acciones bancarias que aún eran propiedad del compositor y finalmente las encontraron en un cajón disimulado de un viejo gabinete. También hallaron dos retratos de marfil en miniatura, con los rostros de Giulietta Guicciardi y Antonie Brentano. Como señalamos en la introducción, Schindler reunió y retiró subrepticamente muchos recuerdos: entre ellos 400 Cuadernos de Conversación, muchos manuscritos; los anteojos y las trompetillas acústicas de Beethoven; numerosas estatuillas de figuras masculinas, incluso un busto de Bruto; el reloj tallado en alabastro, regalado muchos años antes a Beethoven por la princesa Lichnowsky y la carta a la Amada Inmortal. Jacob Hotschevar, ex defensor de Johanna, que pasó a ser tutor del sobrino Karl después de la muerte de Stephan von Breuning, a mediados de 1827, se ocupó de juzgar los restantes manuscritos y partituras de Beethoven. Entre esos papeles apareció el Testamento de Heiligenstadt publicado el 17 de octubre en el *Allgemeine musikalische Zeitung*. Las pertenencias de Beethoven fueron subastadas el 5 de noviembre de 1827, por un importe total de 1.140 florines. Incluían la totalidad de sus Cuadernos de bocetos, autógrafos de sus obras editadas, fragmentos de obras inéditas, manuscritos originales, partes y partituras, música impresa y libros. El autógrafo original de la *Missa Solemnis* se vendió por siete florines, y el autógrafo del Septeto aportó 18 florines. La propiedad total, incluso las acciones bancarias, permitieron obtener poco más de 10.000 florines.

Los vieneses, que además de sentir afecto por Beethoven, también se complacían en asistir a «eine schöne Leich» (un hermoso funeral) concurren en masa a despedirse de su compositor más grande. Diez mil o más personas (algunos calculan la multitud en el doble o incluso el triple de ese número) atestaron las calles el 29 de marzo para presenciar la gran procesión, que recorrió las calles desde el patio de la Schwarzschanerhaus hasta la iglesia de la Alsergasse y desde allí hasta el suburbio de Währing, donde la elocuente oración fúnebre de Grillparzer fue pronunciada por el actor Anschütz. Beethoven fue enterrado en el cementerio parroquial. Ocho Kapellmeister llevaban el féretro; entre los portadores de antorchas estaban muchos de los más íntimos amigos de Beethoven así como los principales músicos de Viena. Un coro entonó un solemne Miserere con el sombrío acompañamiento de trombones. Detrás del ataúd marcharon muchos amigos y admiradores, encabezados por Stephan y Gerhard von Breuning Nikolaus Johann y Johanna van Beethoven.

Beethoven continuó sosteniendo los ideales del Iluminismo, del clasicismo y la excelencia aristocrática, incluso después que las condiciones habían conferido un carácter anacrónico a estas formas. Tampoco abandonó —más bien amplió— su búsqueda de una multiplicidad de síntesis musicales. En las obras de la última etapa, sus pautas arquetípicas conservan la impronta de dichas formas: la lucha se sublima en éxtasis, como en la Arietta de la Sonata *opus 111*; el caos se esfuerza por alcanzar formas lúcidas, como en la transición a la fuga de la Sonata *Hammerklavier*, y en el comienzo del Finale de la *Novena* Sinfonía; busca constantemente y descubre conclusiones victoriosas, como en la *Grosse Fuge*, la Sonata *opus 110* y el Finale en el Cuarteto en do bemol menor, *opus 131*. Pero Beethoven ya no podía afrontar estos problemas con el vocabulario o los procedimientos musicales previos. Como observó Parry, ahora Beethoven comprobaba que «el esquema aceptado de organización que él mismo había llevado a la perfección era demasiado restrictivo y limitativo del impulso de su pensamiento, y por lo tanto trataba de hallar nuevos tipos de formas y de revivir varios tipos anteriores de organización, combinándolos de diferentes modos que se apartaban de los principios esenciales con que los compositores habían estado trabajando durante generaciones».

Como veremos, la sugerencia de Parry en el sentido de que Beethoven debía crear formas «nuevas» en sus últimas obras, bien puede ser una exageración, pues Beethoven nunca dejó de apoyarse en las estructuras clásicas; en todo caso, les infundió un más alto nivel de libertad y fantasía. De todos modos, la consecución por Beethoven de un «modernismo» sin precedentes fue posible porque reconoció que en ciertos aspectos el estilo clásico heredado se había convertido en un obstáculo para el desarrollo ulterior, y porque comprendió que existían en las etapas anteriores del desarrollo musical caminos inexplorados que habían sido omitidos por los compositores de las generaciones que siguieron al barroco. Con la música de Haydn, Mozart y Beethoven, el estilo clásico había creado un amplio y original cuerpo de obras maestras y revolucionado la forma y el vocabulario musicales. Pero en cierto sentido el estilo clásico puede interpretarse también como una grave regresión en la historia de la música puesto que desechó toda la superestructura del estilo barroco, con su avanzado lenguaje armónico, sus fecundos procedimientos polifónicos, sus formas muy organizadas y complejas y su consagración simultánea tanto a la espiritualidad como al esplendor. Ello sucedió en armonía con el hedonismo predominante en las cortes y los salones aristocráticos del siglo XVIII y con la aprobación de los mejores teóricos del Iluminismo. Fue una regresión revestida con la autoridad de la Razón, contraria a las restricciones teológicas y consagrada a la racionalidad y la sencillez. Es típico que en su *Lethe sur la musique française* (1756), Rousseau escribiese: «Con respecto a las contrafugas, las fugas dobles, las fugas

invertidas y otras difíciles tonterías que el oído no puede soportar ni la razón justificar, sin duda son restos del barbarismo y el mal gusto que sólo persisten, como los portales de nuestras catedrales góticas, para vergüenza de quienes tuvieron la osadía de construirlos».

Con la desaparición del Iluminismo y sus dogmas estéticos, Beethoven quedó en libertad de buscar y hallar influencias nuevas en el marco de la herencia misma que aquél había superado, de crear estructuras musicales más flexibles y nuevas trayectorias tonales mediante una reparación parcial de algunas técnicas formas y procedimientos barrocos y prebarrocos que habían sido alabados por el clasicismo. Precisamente esta tendencia —que no debemos exagerar— aporta la corriente retrospectiva de las obras tardías de Beethoven, y es la que paradójicamente les confiere un enfoque mental al mismo tiempo arcaico y prospectivo. Y así, el Beethoven tardío se caracteriza por una exploración muy concentrada del contrapunto y las texturas polifónicas, un interés serio en Bach y Händel, una nueva conciencia de los modos religiosos, la utilización de los «tipos de tema» de estilo barroco dotados de significados simbólicos específicos, cierto sesgo hacia el recitativo instrumental, una riqueza preclásica de la ornamentación utilizada con fines expresivos y una acentuada preocupación por el desarrollo monotemático y los procedimientos de la variación. Estos elementos constituyen, no un retorno a un pasado idealizado al estilo de muchos románticos alemanes, ni un conjunto de búsquedas de anticuario, sino más bien la expresión de la búsqueda que realiza Beethoven de influencias germinales y modos de expresión que podían ayudarle a simbolizar nuevas esferas de la experiencia psíquica y social, esferas que eran inaccesibles para los procedimientos dramáticos y francamente dialécticos de la forma sonata y el estilo *obligato*.

Estas influencias son tan profundas en el estilo personal de Beethoven que los eruditos han necesitado un siglo y medio para comenzar apenas a desvelarlas. Por supuesto, no es posible disolver en sus fuentes el estilo tardío de Beethoven, como intentaron recientemente hacer algunos, porque muchas de sus características así como su «sonido» carecen de precedentes en la historia de la música. Uno puede sugerir aquí las características extraordinarias y únicas del estilo tardío (remitimos al lector a los excelentes comentarios de Kerman, Cooper, Riezler y Tovey): el uso orgánico del trémolo para acentuar la emoción; el empleo de materiales musicales sencillos e incluso prosaicos como medio de contraste con una retórica sublime, y para revelar la sublimidad oculta en el lugar común; las texturas polifónicas agresivas de ritmos salpicados que crean un sentido simultáneo de movimiento irresistible y tensión insoportable; el giro hacia el material temático que es cada vez más terso y grávido; el intento de capturar la expresión del cuerpo humano mediante un uso magnificado de la danza y las formas de la marcha (es parte de lo que Cooper denomina un «elemento transfigurado de “juego”, en las últimas composiciones de Beethoven) y como ha escrito Kerman, una actitud profunda de concesión al «impulso vocal» tanto en la música instrumental como vocal, que determina que las

últimas obras de Beethoven sean un monumento supremo al lirismo». Y no sólo al lirismo, sino también a la retórica, la declamación y el recitativo: el lenguaje y la canción se unen y presionan para satisfacer el impulso de Beethoven hacia la comunicación inmediata.

Mencionamos por última vez los Lieder de Beethoven —fuera de breves referencias a los Lieder Gellert y a las canciones orquestales de Egmont— en nuestros comentarios acerca de su música del período de Bonn. Durante los años correspondientes al período intermedio, Beethoven continuó demostrando un interés intermitente en este género, pues compuso más de cincuenta Lieder entre 1793 y 1815 y esbozó muchos otros que nunca llegó a terminar. Sus principales publicaciones de Lieder fueron las Seis Canciones Gellert, *opus 48* (1801-02), que incluyeron por lo menos dos canciones distinguidas: «Bitten» y «Vom Tode», la segunda con acerbos cromatismos y cierta cualidad schumannesca; Seis Canciones *opus 75* (publicadas en 1810, aunque compuestas en varias fechas anteriores) sobre textos de Goethe y Reissig; y Tres Canciones (Goethe) *opus 83* (1811), incluso la conmovedora «Wonne der Wehmut». Son interesantes varios *Lieder* individuales, por ejemplo «An die Hoffnung», *opus 32*, y «Gedenke Mein», *WoO 130*, ambas regaladas (y después retiradas) a Josephine Deym a principios de 1805; «An die Geliebte» *WoO 140*, compuesta para Antonie Brentano en 1811; y sobre todo una segunda forma, completamente renovada, de «An die Hoffnung», circa 1815, con un recitativo y un aria, un esquema que Beethoven había adoptado menos persuasivamente en varias canciones iniciales del período vienés, la «Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe», *WoO 118* y la popular «Adelaida», *opus 46*. Entre fines de 1809 y 1818 Beethoven también compuso alrededor de 180 arreglos de canciones escocesas, irlandesas y galesas para una o más voces, con acompañamientos de piano, violín y violoncelo. Las encargó George Thomson, editor de Edimburgo que solicitó trabajos análogos a Pleyel, Kozeluch, Haydn, Hummel, Weber y otros, y que publicó las obras en un proyecto de varios volúmenes. Thomson publicó 126 arreglos de Beethoven, y pagó bien al compositor (más de 550 libras), pero los resultados no son muy valiosos: Beethoven no tenía los textos y no consiguió desarrollar la estructura armónica modal y el ritmo irregular básicos de las canciones tradicionales pentatónicas y hexatónicas. Los arreglos de las canciones compuestas (con textos contemporáneos de Scott, Burns, Campbell y otros) son trabajos más logrados, y varios de ellos, por ejemplo el que corresponde a «La masacre de Glencoe» de Scott, *WoO 152*, número 5, son muy bellos.

El tema del ansia de lo inalcanzable impregna muchos de los mejores Lieder de Beethoven. En efecto, compuso seis canciones tituladas «Anhelo» (*Sehnsucht*): cinco correspondientes a dos poemas de Goethe (*WoO 134*, *opus 83* número 2) y una en el invierno de 1815-16, sobre un poema de Reissig, *WoO 146*. Por supuesto, el anhelo era el tema del ciclo beethoveniano de canciones titulado *An die ferne Geliebte* [A la amada lejana], *opus 98*, compuesto en abril de 1816 sobre un texto pastoral romántico

de Alois Jeitteles, joven poeta y estudiante de medicina por entonces estrechamente vinculado con muchas de las personalidades teatrales y musicales de Viena. Parece que Jeitteles escribió los poemas especialmente para Beethoven, quizá por su orden. Rolland y otros han conjeturado que es posible que el ciclo fuese compuesto como ofrenda de amor a la Amada Inmortal;^[1] y es cierto que Beethoven tendía a utilizar los Lieder como ofrendas de amor —a Josephine Deym, a Teresa Malfatti— («Sehnsucht», *opus 83, número 2*); a Antonie Brentano. ¿O quizá la resistencia el deseo que sentía por Johanna poco después de la muerte del marido determinó el nacimiento, como contrapeso, de estos *Liederkreis* platónicos? ¿O puede afirmarse que el anhelo que se manifiesta en el ciclo tiene un carácter más generalizado, y que el sentimiento de pérdida que trasunta fluye de las muchas despedidas y las muertes de tantos de los amigos íntimos y protectores de Beethoven durante los años precedentes? (¿Todo esto se relaciona con la dedicatoria de la obra al príncipe Lobkowitz moribundo, en octubre de 1816?). Un psicoanalista podría objetar que la «amada lejana es inequívoca y esencialmente la imagen de la madre idealizada y que por el tanto el acento anheloso y renunciativo de los *Liederkreis* representa la satisfacción simbólica o la sublimación de los deseos edípicos. Es imposible determinar cuál de estos factores actuó aquí, si alguno lo hizo, sobre todo porque el impulso que origina una obra de arte puede haber nacido años o décadas antes del momento en que comienza a suscitar efectos.

De todos modos, *An die ferne Geliebte*, considerada por Kerman «un discreto heraldo del estilo de tercer período»^[2] ocupó un lugar especial en la vida y la obra de Beethoven. Implica despedirse del proyecto matrimonial de Beethoven, de la ficción romántica, de la grandiosidad heroica, de la juventud misma. Es una obra que acepta la pérdida sin clamores quejosos, pues preserva intacta la memoria del pasado y rehúsa reconocer el carácter definitivo del extrañamiento:

*Pues la canción borra
El espacio y el tiempo
Y el corazón amante alcanza
Aquello a lo cual él mismo se consagra.*

El significado musical de *An die ferne Geliebte* es que al margen de las anticipaciones primitivas de compositores como Himmel y Reichardt, representa el primer ciclo completo de canciones, y se convirtió en punto de partida de los ciclos de Schumann y muchos otros (aunque no de Schubert, que mantuvo una independencia intencional). De hecho, Beethoven llevó más lejos que los románticos el proceso de unificación de su material, pues enlazó tan estrechamente las seis canciones, apelando a pasajes pianísticos de interconexión, que no es posible cantarlas por separado. Por eso Rolland afirma que el ciclo es «un Lied con diferentes

episodios», y Boettcher lo denomina «un solo Lied, prodigiosamente extendido».^[3] En las formas y las claves de las canciones, Beethoven estableció un plan arquitectónico simétrico. Con vistas a acentuar todavía más la simetría, la melodía de la primera canción inicialmente estaba destinada también a la sexta, pero en definitiva Beethoven prefirió una melodía diferente aunque afín, y después incorporó la melodía inicial como una reminiscencia consciente (un toque derivado de la práctica instrumental) inmediatamente antes del final del ciclo, recurso que suscita un efecto profundo.

En su esclarecedor estudio de esta obra, Kerman destaca los modos en que ella abre paso al último estilo de Beethoven: la forma cíclica de los *Liederkreis* es el prototipo de estructuras análogas de las últimas obras, por ejemplo el Cuarteto *opus 131*, y la *Grosse Fuge, opus 133* (y podría haber agregado las Bagatelas, *opus 126*). Concibe el ciclo de canciones como inauguración del «impulso vocal» que culminará en los movimientos afines a la canción de las sonatas y los cuartetos del último período, y en el Adagio y la «Oda a la alegría» de la Novena Sinfonía.

Dos canciones más cierran la producción de *Lieder* importantes de Beethoven: la melancólica «Resignación», WoO 149, de 1817, «Abendlied unterm gestirnten Himmel», WoO 150, una oda dramática y conmovedora a la deidad, compuesta el 4 de marzo de 1820, mientras Beethoven esperaba la decisión de la Corte de Apelaciones.

Beethoven a menudo se quejaba de las limitaciones del piano, y continuó haciéndolo hasta el último año de su vida, cuando dijo a Holz: «Es y continuará siendo un instrumento inadecuado».^[4] Incluso así era quizá inevitable que el piano, el vehículo inicial de la fantasía, la invención y el virtuosismo de Beethoven, ahora fuese el medio principal de la plasmación de su estilo tardío. Después de terminar el ciclo de canciones, Beethoven retornó nuevamente a la sonata para piano y compuso las últimas cinco sonatas para piano entre mediados de 1816 y comienzos de 1822. Estas sonatas, así como las *Variaciones Diabelli* y las *Bagatelas, opus 126*, son uno de los pilares de la realización creadora de Beethoven durante sus últimos años. En ellas realizó por primera vez la fusión de la fuga, la forma de las variaciones y las formas de la sonata, lo que es fundamental para la formulación de su nuevo pensamiento musical. La Sonata *opus 101*, fue terminada en noviembre de 1816 y publicada en febrero siguiente por Steiner, con una dedicatoria a Dorothea Ertmann. Por el diseño la obra es análoga a las sonatas fantasía de años anteriores, y la culminación está reservada para el Finale de una expresiva introducción, «Langsam und schneidend», que conduce a un dramático movimiento en forma de sonata, concebido contrapuntísticamente y cuyo desarrollo es una fuga en cuatro partes. Con la Sonata *opus 101*, se percibió claramente que la fuga del Finale de la Sonata para violoncelo, *opus 102, número 2*, de 1815, no era un acontecimiento musical aislado sino más bien la primera expresión de una auténtica obsesión contrapuntística de la

última década de Beethoven.

Beethoven recibió de Albrechtsberger una sólida base en el campo del contrapunto, pero como observó Nottebohm, no adquirió de él «un entrenamiento cabal en la fuga». Durante sus dos primeras décadas en Viena, Beethoven utilizó elementos y procedimientos de la fuga en muchas obras, incluso los cuartetos *opus 18* y la *Primera Misa*, y los *fugatos* compuestos ocasionalmente (como la Marcha Fúnebre de la *Sinfonía Heroica*, el Allegretto de la Séptima Sinfonía, y varios coros de Cristo en el Monte de los Olivos); pero los únicos movimientos realmente importantes en forma de fuga fueron los finales del Cuarteto *opus 59 número 3*, y de las *Variaciones y Fuga, opus 35*. Nottebohm no estaba dispuesto a admitir que ni siquiera estos fragmentos fueran verdaderas fugas, y de acuerdo con Schindler tampoco los aceptaban muchos de los contemporáneos más pedantes de Beethoven, que difundían este comentario: «Beethoven es incapaz de componer una fuga». En una actitud excesivamente simple, Schindler creyó que la preocupación de Beethoven por la fuga durante el último período era una respuesta a esta crítica. Pero lo que Misch denomina «renacimiento de la fuga a partir del espíritu de la sonata» se originó en la necesidad de Beethoven de crear un movimiento musical de un tipo distinto del que permitía el estilo *obbligato*, y al mismo tiempo expresaba su búsqueda orientada hacia la expansión de las posibilidades de la forma de la sonata. De ahí que más de la mitad de las obras principales de Beethoven contengan una fuga integral y muchas otras incluyan *fughettas*, *fugatos*, cánones y otros breves pasajes contrapuntísticos.^[5] Durante la última década de su vida, Beethoven, que había llegado a la madurez en una era antipolifónica, reinstaló el principio polifónico como rival (y quizá como coronamiento) del principio de la sonata. Los años 1816-17 fueron un momento decisivo. En 1817 compuso un movimiento en re menor del quinteto para cuerdas como introducción a una fuga que no fue compuesta; comenzó un arreglo para cuarteto de cuerdas de la fuga en si menor del Clavecín bien temperado, Primer Libro, de Bach, y completó una *Fuga en re mayor* para Quinteto de Cuerdas, publicada más tarde como el *opus 137*.

La primera culminación de esta preocupación por la polifonía sobreviene en la Sonata *Hammerklavier, opus 106* de 1817-18. La *Hammerklavier*, la sonata más larga de Beethoven (tiene casi 1.200 compases) adopta la forma clásica de cuatro movimientos. Incluso en medida mayor que otras sonatas tardías de Beethoven, propone dificultades técnicas que la sitúan fuera del alcance de los pianistas aficionados. (La tradición afirma que Beethoven compuso la obra compitiendo con la «inejecutable» Sonata en fa sostenido menor de Hummel). Parece que la sonata mereció varias ejecuciones privadas (dícese que a cargo de Czerny, Ries, Cipriani Potter) en vida de Beethoven; con el tiempo, y sobre todo gracias a los esfuerzos de Liszt y Moscheles, llegó a considerársela una de las más grandes y difíciles obras del repertorio para piano. Afírmase que Beethoven dijo a Artaria, que publicó la obra en setiembre de 1819: «Aquí tiene una sonata que mantendrá atareados a los pianistas

cuando la ejecuten dentro de cincuenta años».

La fuga a tres voces constituye todo el Finale, salvo el Largo transicional de quince compases. Está colmada de eruditos recursos contrapuntísticos —Riezler incluso la describe como «sobrecargada hasta el extremo de la artificialidad con todas las artes de la fuga»—^[6] lo cual viene a acentuar el impulso agresivo y rebelde del movimiento, con su esfuerzo desafiante e implacable (Allegro risoluto) que lo lleva a superar inmensos obstáculos. Beethoven jamás había intentado una afirmación tan difícil y este esfuerzo es lo que determina el carácter especial de la escritura contrapuntística. En años anteriores, Beethoven había utilizado el contrapunto para expresar el humor humano (el Scherzo del *opus 18*, número 4) o para incorporar una solemnidad medida y heroica (la Marcha Fúnebre de la Sinfonía Heroica), para quebrar momentáneamente la periodicidad (el primer movimiento del *opus 18*, número 1) o para crear un impulso rítmico enérgico e inconsútil (el Finale del *opus 59*, número 3, el *Cum sancto spiritu* y el *Et vitam venturi* de la *Misa en do*). Aquí, las texturas son duras y angulares, y el contrapunto áspero y granulado e irrumpe con fuerza explosiva; las cualidades rugosas de la fuga se ven acentuadas por los apasionados pasajes líricos que interrumpen el avance incesante. Cooper escribe: «En este Finale, como en la *Grosse Fuge*, hay un elemento de desborde... un instinto que lleva a desarrollar todos los ingredientes de la música... no sólo hasta su conclusión lógica, sino aún más allá», y el propio Cooper percibe que en cierto sentido Beethoven de ese modo «violentaba a su oyente». Pero la violencia no es la intención de Beethoven, aunque sí su contenido, pues aquí como en la *Grosse Fuge*, el análogo más cercano de la fuga es el proceso de nacimiento, la lucha dolorosa y exultante por la realización y el paso a través del laberinto, de la oscuridad a la luz, de la duda a la convicción, del sufrimiento a la alegría, no puede realizarse sin su particular tortura. Por la misma razón, dicha manifestación no carece de accesos maníacos, y precisamente este aspecto indujo a Rolland a destacar el humor de capricho turbulento, el espíritu riente que brota de la textura de la fuga.^[7]

Rosen ha demostrado la unidad orgánica de la sonata *Hammerklavier* en un análisis destacado que demuestra que todos sus movimientos están organizados a partir de una «idea central»: el uso incansable de cadenas de terceras descendentes. Sin embargo, no se ha aclarado del todo si Beethoven creyó que había logrado forjar una obra clásica en cuatro movimientos estéticamente integral a partir de materiales que desorganizan la forma clásica. Quizá momentáneamente cuestionó su propio esfuerzo, pues a fines de marzo de 1819 autorizó a Ries a publicar en Inglaterra la sonata adoptando cualquiera de tres formas:

1. Sólo los dos primeros movimientos.
2. Sólo el Allegro risoluto, sin el Largo.
3. Los tres primeros movimientos, invirtiendo el orden del Scherzo y el Adagio.

«Dejo a su cargo proceder como crea más conveniente», escribió Beethoven, y Ries decidió publicar la edición inglesa como dos obras separadas aunque relacionadas entre sí: una «Gran sonata para pianoforte», formada por los tres primeros movimientos de acuerdo con el orden I, III, II, y una «Introducción de fuga para pianoforte», formada por el Largo y el allegro risoluto.^[8] Muchos eruditos creen que, consciente de que la sonata se publicaría sin errores en Viena, Beethoven no se preocupó por lo que se hacía con ella en Londres.

En resumen, Rosen observó que el *opus 106* «no es típico de Beethoven, y no lo evoca; ni siquiera es típico de su último período. Es un punto extremo de su estilo. Nunca volvió a componer una obra tan obsesivamente concentrada. En parte seguramente fue el intento de salir de la impasse en que se encontraba».

Beethoven compuso las tres últimas sonatas después de terminado el litigio por la tutoría y durante la composición de la *Missa Solemnis*. La Sonata en mi *opus 109*, fue terminada hacia fines de 1821; y el *opus 111*, en do menor, a comienzos de 1822. Fueron publicadas por Schlesinger en noviembre de 1821, alrededor de agosto de 1822 y alrededor de abril de 1823 respectivamente. Aquí, Beethoven ya no intentó infundir amplitud sinfónica a su estilo de sonata, y retornó a las dimensiones más reducidas de las Sonatas *opus 90* y *opus 101*, que ahora mostraban alternativamente una diversidad de rigurosas texturas polifónicas y un tono improvisador de matices etéreos. En las tres obras la culminación del ciclo de nuevo se ha desplazado hacia el Finale: en el *opus 110* hay una larga y compleja fuga que, sin embargo, nada tiene del carácter enmarañado del *opus 106*. Es el más liso de los finales de fuga de Beethoven y sin duda uno de los más conmovedores, con su recitativo introductorio y su «canción dolorosa» (Arioso dolente), que retorna para alternar con la fuga y por lo tanto para preparar la armoniosa conclusión de la sonata. Pero en las dos sonatas restantes los movimientos finales son conjuntos de variaciones, la primera vez que Beethoven ha utilizado la forma de la variación en el Finale de una sonata para piano, aunque había hecho lo mismo antes, en los movimientos finales de la Sinfonía Heroica, en el Cuarteto *opus 74* y en las Sonatas para violín, *opus 30 número 1* y *opus 96*.

Hacia 1820 Beethoven había compuesto más de sesenta conjuntos de variaciones, fuese como obras autónomas o como movimientos de ciclos más amplios; pero con el *opus 109* y el *opus 111* insufló por primera vez a la forma un contenido «transfigurado», casi extático, y una profundidad expresiva que indicó que había hallado en esta forma musical básica un vehículo nuevo para su pensamiento musical más imaginativo. Así, la forma de la variación se une a la fuga como una de las principales características del estilo tardío, y los movimientos de la variación aparecen en muchas de sus últimas obras maestras, incluso el Adagio y el Finale de la *Novena Sinfonía* y los movimientos fundamentales de los Cuartetos *opus 127*, *131*, *132* y *135*. La obra culminante de esta nueva inquietud está representada por las Treinta y Tres Variaciones sobre un Vals de Diabelli, *opus 120*. En su período medio,

el modelo del ciclo de sonatas de Beethoven fue el drama: la comedia, la tragedia y las formas combinadas de las mismas que rozaban los planos míticos y colectivos de la experiencia. Este modelo conservó su fibra y su potencia en las últimas obras «públicas», la *Missa Solemnis* y la *Novena Sinfonía*. Tal vez la sonata *Hammerklavier* representó el intenso deseo de Beethoven de aferrarse no sólo al clasicismo y al estilo de sonata heredado, sino también al modelo dramático. Los agresivos y desorganizadores procedimientos contrapuntísticos de Beethoven ya habían socavado este modelo, al mismo tiempo que conservaban las funciones dialécticas y sintetizadoras que son tan características de la fuga como de la sonata. Pero en el caso de la «Gran variación» o el «Coral con variaciones» (como d'Indy designa alternativamente las variaciones tardías de Beethoven), no sabemos cómo definir el nuevo modelo en que se apoya Beethoven. Blom reconoció este problema cuando preguntó, después de delinear el uso alternativo por Beethoven de los dos procedimientos estándar de variación —melódico y armónico— en las Variaciones Diabelli: «¿Dónde está la sorprendente novedad, la grandeza y la originalidad que con tanta frecuencia se les atribuyó? En otras palabras, ¿de qué modo promovió el progreso de la forma de la variación?»

Desde un punto de vista técnico, Blom opinó que el progreso más importante residía en el «reconocimiento [por Beethoven] del hecho de que los detalles de un tema pueden modificarse casi ilimitadamente, mientras la estructura de una variación se atenga estrechamente a la estructura del tema mismo en los puntos esenciales [es decir, armónicos, modulatorio)». Pero reconoció también que ni este enfoque estructural ni el desarrollo beethoveniano desusadamente amplio de la coda, eran auténticas innovaciones, y llegó a la conclusión de que en sí misma la novedad técnica no puede explicar el progreso realizado:

La respuesta a nuestra pregunta debe completarse con el aserto de que Beethoven agregó una cualidad espiritual a sus más grandes conjuntos de variaciones... lo cual es el secreto personal de su genio. Puede afirmarse que mientras algunos compositores anteriores —y para el caso otros ulteriores— transformaron más o menos ingeniosamente sus temas, él transfiguró el suyo en sus mejores variaciones.

Puede parecer que este enunciado esquivo los problemas en lugar de aclararlos, pero precisamente esa condición esquivo de la transfiguración —con sus matices de estados sublimados y extáticos— es lo que la mayoría de los oyentes ha percibido en las variaciones tardías de Beethoven. Pero estas cualidades no son abstracciones; también ellas deben hallar sus prototipos en los procesos psicológicos y los fenómenos mentales.

La variación es potencialmente el más «abierto» de los procedimientos musicales, y el que ofrece mayor libertad a la fantasía del compositor. Refleja la imprevisibilidad

y el carácter azaroso de la experiencia humana y mantiene viva la apertura de la expectativa humana. El destino no puede llamar a la puerta en la forma de la variación: conceptos como la necesidad y la inevitabilidad necesitan un esquema musical dialéctico en cuyo marco expresarán su mensaje, pero la forma de la variación es discursiva y peripatética, y huye de todos los mensajes y las ideologías. Su tema es el aventurero, el pícaro, el artista que cambia ágilmente, el impostor, el fénix que siempre se eleva de las cenizas, el rebelde que derrotado continúa su empresa, el pensador que duda de la percepción, que forma y reforma la realidad en busca de su significado íntimo, el niño omnipotente que juega con la materia como Dios juega con el universo. La variación es la forma de los humores cambiantes, las alternaciones del sentimiento, los matices del sentido, las dislocaciones de la perspectiva. Fragmenta la apariencia en astillas de una realidad antes no percibida y con un acto de voluntad recompone al final los fragmentos. Se borra el sentido del tiempo; el espacio y la masa se disuelven en el más tenue perfil de las prohibiciones armónicas y se reconstruyen nuevamente como estructuras barrocas cargadas de pautas ricamente ornamentadas. El tema se prolonga de un extremo al otro como un ancla que impide que la fantasía se desprenda del mundo exterior, pero también él se disuelve en los recuerdos, las imágenes y los sentimientos que son la base de su sencilla realidad. En esto, el tema es como el sueño manifiesto: una secuencia simple y condensada de imágenes que enmascaran una infinitud de pensamientos oníricos latentes. El sueño manifiesto es engañosamente sencillo, aparece envuelto en los disfraces de la deformación, la censura, la condensación y el desplazamiento. El análisis (la variación) penetra estos velos; el recuerdo llena el sueño (el tema) con un significado que ilumina el pasado y apunta a posibilidades futuras de trascendencia y realización.

No podemos llevar más lejos la analogía. A lo sumo, puede afirmarse que el propio Beethoven tenía conciencia de que componía su música en armonía con imágenes visuales internalizadas de carácter inespecífico. «Cuando compongo siempre tengo en mente una imagen», dijo a Neate, «y trabajo para alcanzarla».^[9] Explicó a Louis Schlösser cómo llevaba consigo sus propios pensamientos durante mucho tiempo antes de ponerse al trabajo: «Después, comienza en mi cabeza la determinación de la amplitud, la longitud, la altura y la profundidad; y como tengo conciencia de lo que deseo, la idea fundamental jamás me abandona. Se eleva, crece hacia arriba, y oigo y veo el cuadro como un todo que toma forma y se delinea ante mí, como fundido en una sola pieza...». Y aunque disponemos de un solo enunciado sin pruebas como base de nuestra afirmación, no podemos abstenernos de recordar la afirmación de Schindler en el sentido de que Beethoven denominó «*Träumerische Empfindungen*» («Sensaciones de Ensueño») a dos de los movimientos de su Sonata *opus 101*.

Las *Variaciones Diabelli* fueron comenzadas en 1819, completadas en 1823 y publicadas en junio de 1823 por Cappis y Diabelli, que sagazmente las anunciaron

como «una obra maestra grande e importante digna de ocupar un lugar junto a las creaciones imperecederas de los antiguos clásicos», con derecho «a un lugar al lado de la famosa obra maestra de Sebastián Bach en la misma forma». Las tendencias bachianas son muy evidentes aquí, sobre todo en las muchas variaciones contrapuntísticas y en la extensa doble fuga de la variación 32. Beethoven combina las técnicas melódicas y armónicas de la variación, tanto como lo había hecho antes que él el propio Mozart, cuanto en armonía con su propia práctica en las Variaciones *opus* 35 y en el finale de la Sinfonía Heroica.

En una serie de las *Variaciones Diabelli* el nexo melódico es tenue o incluso falta. Beethoven se había aficionado cada vez más al estilo de la variación armónica (analítica, estructural) durante su período medio. La variación melódica quizá fue percibida por algunos como un procedimiento superficial; y ciertamente, en la típica variación melódica y ornamental se corren pocos riesgos; el compositor a lo sumo llega a la puerta del jardín, temeroso de alejarse de las comodidades del hogar. En sus últimos años, Beethoven fue precisamente un hombre que asumió riesgos; de ahí que, lejos de abandonar el procedimiento de la variación melódica, se volvió hacia él para expresar sus meditaciones más profundas, como hace en varias de estas variaciones y en las Sonatas *opus* 109 y 111, el Adagio ma non troppo del Cuarteto *opus* 127 y el Adagio de la Novena Sinfonía; en estas obras, la ornamentación cada vez más detallada del tema crea el sentido de canción estrófica cuyo acompañamiento comenta un texto implícito y amplía su significado.

Tovey divide en sus componentes el tema de Diabelli para mostrar la riqueza de ideas implícitas («rico en sólidos hechos musicales») en su progresión sencilla e incluso trivial de notas: el sesgo inicial, las cuartas y las quintas descendentes, las secuencias ascendentes, y el marco armónico y rítmico articulado sencillamente. Arguye que estas variaciones «no necesitan análisis, fuera de la comparación con el tema; sus agrupamientos y contrastes se explican por sí mismos con efecto deslumbrante...». Otros autores han intentado develar una arquitectura más amplia y homogénea en la música, y algunos descubrieron oculta una sonata de cuatro movimientos; Halm la analizó como una obra en siete partes, y Geiringer halló una construcción en arco formada por cinco secciones con un epílogo que creaba «una organización rigurosamente simétrica... semejante a la que los músicos del período de Bach gustaban utilizar». Quizá sea preferible considerar a las *Variaciones Diabelli* como un gigantesco ciclo de Bagatelas,^[10] que abarcan la gama completa de la fantasía y la invención de Beethoven; lo que Ernest Walker escribió del Beethoven tardío en general es útil como descripción de este Camino del Peregrino sobre un vals de Biedermeier: «Hallamos lado a lado la sombría rudeza y la serenidad ultraterrena, la pasión salvaje y la noble majestad, las travesuras triviales y el encanto delicado, las involuciones tortuosas y la límpida simplicidad». Las Variaciones representan una obra en la cual los extremos se tocan en una medida antes desconocida incluso en la música de Beethoven: aquí la ostentación vulgar y lo sublime se rozan; Leporello se

materializa envuelto en música de las altas esferas; la miniatura y el fresco se fusionan en una sola pieza; el movimiento perpetuo de la Variación 19 choca con la virtual inmovilidad de la variación 20; la síntesis constructiva de la variación 32 se disuelve en una coda en la cual «se diría que el material se destruye gradualmente y se convierte en polvo» (Blom).

Las *Variaciones Diabelli* fueron la última obra larga de Beethoven para piano. Las restantes composiciones para el teclado durante la década de 1820 —fuera de dos Valses y una Escocesa de 1824-25— fueron las Bagatelas, *opus 119*, completadas en 1820-22 y el *opus 126*, compuesto durante el invierno en 1823-24. Con las Bagatelas, *opus 126* y las *Variaciones Diabelli*, Beethoven se convirtió en un maestro miniaturista, capaz de bocetar una diversidad de estados emocionales con unos pocos y rápidos golpes tonales. Las Bagatelas, *opus 126*, fueron concebidas como un ciclo («Ciclus von Kleinigkeiten», escribió Beethoven en los cuadernos) y quizás incluso como un primer boceto de la forma de varios movimientos que se manifiesta en algunos de los cuartetos tardíos. No sería la primera vez que el piano, con todos sus defectos («clavicembalo miserabile»^[11], abriera el camino a nuevas posibilidades creadoras.

De acuerdo con Schindler, durante los últimos años cuando Beethoven ejecutaba a veces «era más doloroso que agradable... Los desbordes de su fantasía llegaron a ser apenas inteligibles». A veces apoyaba la mano izquierda sobre el teclado «y así ahogaba, con un ruido discordante, la música que su derecha expresaba sensiblemente». No deseaba que otros oyese sus pensamientos musicales. Así, incluso hacia el final, el piano continuó siendo el más íntimo medio de comunión consigo mismo de Beethoven.

Como la primera *Misa* de Beethoven, la *Missa Solemnis*, *opus 123*, fue compuesta para una ocasión específica; estaba destinada a celebrar la asunción del archiduque Rodolfo (1788-1831) como arzobispo de Olmütz (en Moravia) el 9 de marzo de 1820. Rodolfo, hijo del emperador Leopoldo II y hermano del emperador Franz, fue el más importante de los protectores de Beethoven desde aproximadamente 1809 en adelante, y el destinatario de quince dedicatorias, incluso las que corresponden a los Conciertos para piano, Cuarto y Quinto, el Trío *opus 97* (Archiduque), las Sonatas *opus 106* y *111* y la *Grosse Fuge*, *opus 133*. Durante muchos años fue el único alumno regular de piano de Beethoven en Viena, así como su único alumno de composición durante mucho tiempo. Al parecer, Rodolfo veneraba a Beethoven y conservó cuidadosamente más de cien cartas y recopiló primeras ediciones, autógrafos y copias de sus composiciones. A su vez, Beethoven se sentía profundamente unido al joven, quizá porque Rodolfo era sobrino del venerado Joseph II; decíase que pronunciaba el nombre de Rodolfo «con reverencia infantil, como no hace con ningún otro», y las cartas que le dirige están colmadas de expresiones de adoración. Muchas afirmaciones negativas o ambivalentes acerca de Rodolfo, para

beneficio de terceros, servían sólo para preservar la intimidad de los profundos sentimientos de Beethoven por este aristócrata huérfano y epiléptico.

Rodolfo también fue importante como protector de Beethoven, y como pasaporte personal ante la corte imperial. Y durante muchos años parece que Beethoven abrigó la esperanza de que cuando Rodolfo ocupara su obispado, Beethoven sería el Kapellmeister. Por lo menos es lo que Reichardt afirmó en una carta del 27 de marzo de 1809; y durante los años siguientes, varias cartas de Beethoven parecen confirmar esta impresión. Quizá Rodolfo avivó las esperanzas de Beethoven en este asunto durante un período irrazonablemente prolongado, y todavía no se ha aclarado por qué esta expectativa —que puede haber sido una de las motivaciones que determinaron la composición de la *Missa Solemnis*— nunca se realizó.

La *Missa* se convirtió en la pasión absorbente de Beethoven durante cuatro años, y reemplazó a *Fidelio* como la gran «obra problema» de su carrera. Ciertamente, hay un sentido en que Beethoven llegó a ver en la *Missa Solemnis* una composición talismánica, cuyo valor para él era tan grande que —como vimos antes— inició una serie muy particular de negociaciones y manipulaciones financieras en relación con su publicación, una actitud que le costó varias amistades y le confirió una ingrata reputación de deshonestidad comercial.

Pero nada de esto se relaciona con el sentido religioso que la obra tenía para Beethoven, pues es muy posible que la sustancia puramente musical de la *Missa* haya sido el factor que lo indujo a asignarle un valor tan alto. La capacidad creadora de Beethoven exigía repetidos desafíos musicales: durante sus años anteriores en Viena se había consagrado metódicamente a demostrar su dominio de los principales géneros de la tradición musical. Durante el período final, se manifiesta de nuevo una decisión análoga: en los ensayos enciclopédicos acerca de la fuga y en la técnica de las variaciones que caracterizan a la Sonata *Hammerklavier* y las *Variaciones Diabelli*, y en la *Missa Solemnis* que demuestra el dominio que tiene Beethoven de la más elevada forma de la música litúrgica.

Aunque podemos estar seguros de que Beethoven volcó en la *Missa Solemnis* sus más profundos sentimientos religiosos, podemos abrigar idéntica certeza en el sentido de que el catolicismo no fue la motivación que lo llevó a realizar la obra. Como se ha señalado a menudo, esta pieza nunca se adaptó bien a la sala de conciertos ni a la iglesia. Varias veces Beethoven sugirió que podía ejecutársela como «un gran oratorio» (y agregaba, entre paréntesis, «a beneficio de los pobres») y no lo inquietó saber que con motivo de la primera ejecución, en San Petersburgo, en efecto se la había presentado como un oratorio.^[12] El propio compositor no vaciló en asignar un nuevo título al Kyrie, el Credo y el Agnus Dei de la Misa: «Tres Grandes Himnos con Voces Solistas y Coro» con el fin de conseguir que el censor autorizara la ejecución en el concierto del 7 de mayo de 1824.^[13] Pero la prueba más clara de la actitud no sectaria de Beethoven en relación con la Misa es su ofrecimiento de suministrar a Simrock una versión en alemán que facilitara las ejecuciones en las comunidades

protestantes. Como escribió Rolland, Beethoven «tenía mucha necesidad de comulgar con el Cordero, con el Dios del amor y la compasión», pero la *Missa Solemnis* «sobrepasa a la iglesia a causa de su espíritu y sus dimensiones»...^[14]

Ello no implica disminuir el significado religioso o la intención religiosa que subyace en la Misa. «Mi principal propósito, escribió a Andreas Streicher, «era despertar e insuflar constantemente sentimientos religiosos, no sólo en los cantantes sino también en los oyentes». Y escribió al archiduque Rodolfo: «Nada más sublime que aproximarse más que otros mortales a la faz de Dios, y mediante ese contacto difundir los rayos de la faz de Dios en la raza humana».

Beethoven había compuesto una Misa de estilo vienés, con algunos toques de grandiosidad sinfónica. Parece evidente que ahora había llegado a la conclusión de que la tradición clásica era insuficiente para componer una obra importante según esta forma, o para expresar sentimientos de suprema espiritualidad. Al parecer ya había percibido esta falla en 1809, cuando observó que «en los antiguos modos de la iglesia la devoción tiene carácter divino... y quizás un día Dios me permita expresarla». Se consagró sistemática y esforzadamente a asimilar los vocabularios musicales de la música religiosa de periodos anteriores. Poco antes de comenzar la creación de la Misa escribió en su *Tagebuch*: «Para componer auténtica música religiosa... examinar todos los corales eclesiásticos de los monasterios y también las estrofas en las traducciones más exactas y la prosodia perfecta de todos los salmos y los himnos cristianocatólicos en general». Beethoven y sus amigos exploraron las bibliotecas de Lobkowitz y el archiduque Rodolfo buscando antiguas partituras y tratados acerca de los procedimientos litúrgicos, y Beethoven se enfrascó en el estudio de la música de Palestrina y sus contemporáneos del Renacimiento, y en la música de Händel, Bach y C. P. E. Bach. («No olvidar las Letanías de [C.P.E.] Bach», escribió en el *Tagebuch*.) Por lo tanto, no es sorprendente que el resultado sea una amalgama de estilos arcaicos y modernos, más profundamente arraigado en las tradiciones antiguas que otra obra cualquiera de Beethoven, pero que conserva la grandeza y el movimiento dinámico de un sinfonismo que parte del estilo de la sonata. En un brillante ensayo que aparta a la *Missa Solemne* del vacío histórico en que generalmente se la estudia, Warren Kirkendale escribe: «Hoy advertimos que no sólo conservó el pensamiento tradicional en una medida inesperada, sino que incluso develó muchas ignoradas tradiciones más antiguas, y formó «ideas» musicales en el sentido simple y concreto del siglo en que nació, naturalmente, con un vocabulario incomparablemente más libre y personal». Y este autor demuestra que la Misa de Beethoven alcanza su inmenso poder en parte gracias al empleo completo de imágenes convencionales y pautas tradicionales de retórica musical cuyos significados asociativos habían sido elaborados a lo largo de siglos de empleo y desarrollo.

Pero es necesario reconocer también el papel que representó la imaginación creadora, y aunque en la *Missa Solemnis* hay muchos «camino nuevos para llegar a

viejas ideas», su importancia histórica reside sobre todo en el modo en que reformuló más que reprodujo las tradiciones de la música litúrgica. Lo consiguió más o menos con el mismo método que originó la gran música religiosa de los predecesores de Beethoven, desde Dufay y Josquin hasta Händel y Bach: a saber, la negativa a aceptar como modelos eternos las formas y los lenguajes heredados, y la incorporación de elementos «seculares» derivados de estilos musicales no litúrgicos que ampliaron las posibilidades expresivas de la forma, con lo cual se originaron nuevos significados asociativos que a su vez se afirmaron en la matriz de la gramática musical ulterior. Beethoven sabía que no estaba componiendo su *Missa Solemnis* en el estilo eclesiástico tradicional; escribió a Zelter que consideraba el estilo a capella «el único estilo religioso verdadero», pero decidió evitar este modelo, tal vez porque no deseaba que la obra desempeñase su habitual función pacificadora como idealización de la eternidad y la invariabilidad de la creencia. Cuando desecha el estilo de Palestrina (aunque lo utiliza para obtener una cualidad mística específica en el *Et incarnatus est*), Beethoven está rechazando su beatificación de las formas jerárquicas, y por implicación feudales. Beethoven incorporó a las formas recibidas de la Misa un elemento móvil y cuestionador. Lang escribe: «Para el cristiano cuya ley suprema es la obediencia, la actitud beethoveniana parece repulsiva, en él se llega a la sumisión después de una lucha cargada de dudas; se alcanza la fe a través de una prueba fáustica».

Beethoven utilizó intencionadamente arcaísmos y reminiscencias —el empleo de modos dóricos y mixolidios, los «fósiles» gregorianos, las frases del *Mesías* de Händel en el *Gloria* y el *Agnus Dei*— y su utilización de procedimientos e imágenes musicales derivadas de más antiguos estilos litúrgicos son, en el contexto, recursos modernistas que también contribuyen a ampliar la expresividad de su música más allá de los límites fijados por el estilo clásico superior y clásico tardío de la música litúrgica. Estos recursos, así como el empleo teatral de motivos «militares» y «pastorales» en el *Dona nobis pacem*, son también atajos en el proceso de comunicación, ideogramas musicales asimilables rápidamente destinados a facilitar el proceso de comprensión del diseño grandioso de la Misa, a la que Beethoven denominó «la obra más grande que he compuesto hasta aquí».

Bekker dijo de la *Missa Solemnis* que era una «Divina Sinfonía Heroica», y escribió: «En la Heroica el héroe conquista cultura para la humanidad como fruto de su vida y su muerte; pero aquí el precio es la vida eterna». Sin embargo, contrariamente a la práctica usual de Beethoven, la *Missa Solemnis* no persigue una conclusión heroica, trascendente o siquiera necesariamente afirmativa. Como observó Ernest Newman: «La conclusión de todo el asunto es enigmática... ¿Beethoven cree realmente que habrá una respuesta a la plegaria, o deja todo el asunto como una suerte de signo de interrogación proyectado sobre el cielo remoto e indiferente?» No es necesario llegar tan lejos; William Mann ha destacado que uno generalmente no termina una plegaria con una perorata heroica, sino con un «Amén». De todos modos,

cabe preguntarse si Beethoven en efecto creía que él, o la humanidad, conquistarían el premio de la vida eterna. Había en el compositor un profundo anhelo de inmortalidad. En 1803 había escrito al pintor Alexander Macco: «Continúe pintando —y yo continuaré escribiendo notas; y así viviremos... ¿eternamente? Sí, quizás eternamente». En el *Tagebuch* pregunta: «¿Puede darse al hombre algo superior a la fama, el elogio y la inmortalidad?» Cada una de estas referencias a la inmortalidad incluye un signo de interrogación, lo mismo que la *Missa Solemnis*. Beethoven abrigaba la esperanza de la resurrección, e incluso experimentaba este sentimiento más vivamente que nadie; pero se trataba de una ansiada consumación que chocaba con su materialismo y su racionalismo. En abril de 1823 su amigo Karl Peters escribió en el Cuaderno de Conversación: «Incluso aceptando que usted no crea en ello, se verá glorificado porque su música [es] religión». Es evidente que Beethoven había expresado sus dudas a Peters, que intentó tranquilizarlo: «Usted se levantará conmigo de entre los muertos... porque así ha de ser. La religión se mantiene constante, sólo el Hombre es variable». Así, el conflicto beethoveniano permanente entre la fe y la duda se revela en la *Missa Solemnis*. Como lo sabía Riezler, en el *Dona nobis pacem*, con sus sonos de lucha y guerra, y sus angustiados clamores de paz, tanto interior como externa, Beethoven había «osado permitir que la confusión del mundo externo invadiese el sagrado dominio de la música religiosa». En este sentido, la *Missa Solemnis* anticipa los problemas y las dudas de carácter teológico — así como la guerra entre la ciencia y la religión que dominarían el campo de batalla intelectual del siglo XIX.

Lamartine escribió: «Las utopías a menudo son nada más que verdades prematuras»; y Hugo dijo que la utopía «es la verdad futura». Ambas citas expresan la naturaleza anticipatoria del arte visionario, su expectativa de realización, su capacidad para planear sobre el horizonte de la posibilidad, su principio que es la esperanza. Al mismo tiempo, el arte utópico se origina en la desarmonía que el artista percibe en las condiciones de su existencia actual. Así, dice Buber: «La visión de “lo que debería ser” —aunque a veces pueda parecer independiente de la voluntad personal— de todos modos es inseparable de una relación crítica y fundamental con la condición actual de la humanidad. La totalidad del sufrimiento en un orden social insensato prepara al alma para la visión». Finalmente, si la trayectoria del arte utópico conduce a un futuro trascendente, y sus orígenes están en un presente enfermo, las alternativas que él sueña se plasman sobre los recuerdos o las fantasías de un estado edénico.

Ya hemos observado elementos utópicos en la música de Beethoven —en sus evocaciones de una Arcadia pastoral, en su idealización del *bon prince*, en la triunfal Siegessymphonie de su música para Egmont, y en la liberación de los prisioneros de Pizarro. En cierto sentido, la totalidad de la mejor música de Beethoven es utópica, en cuanto ofrece imágenes de belleza, alegría y renovación como modelos de la

posibilidad futura. Pero sólo en la Novena Sinfonía el modelo utópico es explícitamente predictivo, y se expresa claramente en tiempo futuro (quizá con un atisbo del imperativo): «Todos los hombres serán hermanos», y vivirán en armonía con el «amante padre» bajo la protección de esa femenil «Freude, hija de Elíseo», que había evitado los intentos de aproximación de Beethoven durante la vida entera del compositor. Con la Novena Sinfonía, el anacrónico modelo iluminista ha retornado a la escena mucho después del agotamiento de los impulsos sociales e intelectuales originados en los *philosophes*. Quizá sólo podía retornar —como esperanza pura— después del evidente fracaso histórico del sueño que Rousseau había compartido con Schiller y con el joven Beethoven, y después que Beethoven se separó de las colectividades aristocrática y nacional que habían alimentado su sentido de comunidad. La Novena de Beethoven es su negativa a aceptar el carácter definitivo de ese fracaso y esa separación.

Aunque hay un sentido en que gran parte del Beethoven tardío corporiza un retorno a los proyectos irrealizados de su juventud, en la Novena Sinfonía este regreso es absolutamente literal. De acuerdo con Fischenich, que tal vez inició a Beethoven en el conocimiento de las obras de Schiller en la Universidad de Bonn o en la Lese-Gesellschaft, y que también sin duda consideró su protegido al joven compositor, Beethoven había proyectado componer música para «An die Freude» de Schiller (obra escrita en 1785 y publicada en 1786) antes de salir de Bonn para Viena. Ciertamente, un breve pasaje de la Oda de Schiller ya aparece en la Cantata Leopoldo de 1790. Cabe preguntarse si la censura aplicada a las obras de Schiller en Viena durante los primeros años de residencia de Beethoven en esa ciudad tuvo algo que ver con la prolongada postergación de este proyecto. En 1793 el censor declaró que *Die Räuber* (Los Ladrones) era una obra «inmoral» y «peligrosa», y sólo a partir de 1808 volvieron a representarse las obras de Schiller y sus libros reaparecieron en las librerías. Después, su popularidad alcanzó un nivel tan alto que durante los años de 1813 a 1825 hubo 320 representaciones de sus piezas solamente en el Theater-an-der-Wien.

El propio Beethoven dijo a Czerny que era difícil poner música a las obras de Schiller, porque ningún músico podía superar la poesía de este autor. (Además, de la «Oda de la alegría» Beethoven compuso música sólo para la «Canción de los monjes», WoO 104, del *Guillermo Tell*, en 1817, y para una estrofa de la Balada «Das Mädchen aus der Fremde», en 1810.) También es posible que Beethoven completase una partitura, ahora perdida, relacionada con la Oda, pues en un cuaderno de bocetos de 1798-99 hay música para «Muss ein lieber Vater wohnen» [Allí sin duda yace un amado padre] de la Oda, y en 1803 Ries ofreció a Simrock la «Oda a la alegría» como uno de los ocho Lieder que Beethoven había compuesto durante los últimos «cuatro años».

En 1812 Beethoven interrumpió momentáneamente el trabajo en sus Sinfonías Séptima y Octava para anotar algunas ideas acerca de «Freude schöner

Götterfunken», quizá con destino a una sinfonía en re menor y más probablemente como obertura coral; en 1814-15 este material temático fue utilizado en la Obertura Namensfeier, *opus 115*. En 1818 Beethoven concibió la idea de utilizar voces en una sinfonía acerca de temas míticos, pero sólo a partir de 1822-23 contempló la posibilidad de realizar su proyecto basado en la obra de Schiller. Sea como fuere, todavía durante el verano de 1823 continuaba explorando diferentes soluciones instrumentales para el Finale.

La propia melodía de la «Oda a la alegría» sufrió un prolongado proceso de elaboración. Una alegre melodía que preanuncia la frase inicial apareció en «Gegenliebe», *WoO 118*, de 1794-95, y nuevamente en el Finale vocal de la «Fantasía coral», *opus 180*, en 1808. Dos años después reaparece en la canción «Kleine Blumen, kleine Blätter» *opus 83 número 3*, música para un texto de Goethe. Se han descubierto muchas otras anticipaciones de distintos elementos de la Novena Sinfonía, incluso en las Cantatas Leopoldo y Joseph de 1790, la *Segunda Sinfonía*, *Fidelio* (que incorpora un pareado de la Oda de Schiller), «la Fantasía Coral», y los últimos compases de la Obertura de Rey Esteban (que anticipa la variación turca del Finale de la Novena). Ciertos bocetos de lo que más tarde sería el tema del Scherzo datan de 1815.

Pero la Novena Sinfonía parte de un impulso retrospectivo en otros aspectos, quizá más fundamentales. Pues en esta obra Beethoven retornó sin reservas al estilo heroico que había completado eficazmente hacia 1812-14. En realidad, retrocedió todavía más: El Paraíso festivo de las Sinfonías Séptima y Octava ahora era inalcanzable, de modo que se volvió nuevamente hacia el modelo de la Sinfonía Heroica de 1803-4, con sus pautas arquetípicas y su grandioso estilo «Imperio», creando lo que Cooper denomina «una cruz entre la sinfonía heroica y el *hymne de la république*». Es extraordinario que un estilo aparentemente superado aún conservase tanta vitalidad y tales posibilidades técnicas y expresivas. Sin duda, las experiencias realizadas —tanto biográficas como musicales— habían enriquecido la percepción que tenía Beethoven de las posibilidades del ciclo sinfónico convencional de cuatro movimientos en la forma de la sonata; y como en la Sonata *Hammerklavier* de cuatro movimientos, concebida casi simultáneamente, el compositor sintió el impulso de poner a prueba su propia capacidad en presencia de las restricciones impuestas por el modelo clásico, es decir de llevar el modelo hasta sus límites dinámicos y expresivos externos, en un ensayo definitivo, perfeccionador (y destructor).

Pero el aparente convencionalismo del lenguaje armónico de la Novena Sinfonía y de sus formas —la forma de la sonata en el primer movimiento, un Scherzo tradicional (aunque con un *fugato* y una doble repetición), dos conjuntos de variaciones en el Adagio y el Finales ve desmentido por la esencial novedad de la Sinfonía, que se convirtió en el prototipo de una rama del sinfonismo romántico del siglo XIX, desde Liszt hasta Mahler. Fue el resultado de la amplitud y la grandeza sin

precedentes de la obra, de su mensaje humanista —que combina tendencias místicas, teológicas y utópicas/revolucionarias de pensamiento— y de una unidad orgánica del diseño que nos recuerda a la Quinta Sinfonía, pero que aquí rechaza la condensación epigramática y dinámica en favor de la sublimidad retórica. Durante mucho tiempo existió una escuela de analistas de Beethoven —entre ellos Hans Mersmann, Walter Engelsmann, Fritz Casorer y Rudolph Reti— que intentaron demostrar que cada una de sus obras de varios movimientos deriva de un solo motivo o tema, como si con este método pudiesen develarse los secretos más profundos del proceso creador beethoveniano. En la Novena Sinfonía y sobre todo en sus tres primeros movimientos, este grupo de autores encuentra uno de sus argumentos más sólidos. Como observó D'Indy, «todos los temas típicos de la sinfonía incluyen el arpeggio de los acordes en re o si bemol, las dos bases tonales de la obra; por consiguiente, uno puede considerar que este arpeggio es el auténtico tema cíclico de la Novena Sinfonía».^[15] Reti también demuestra la unidad temática de gran parte de la obra, e incluso afirma convincentemente que el tema del «Seid umschlungen Millionen» en el Finale, es una inversión del segundo tema del Allegro.

Pero pese a estas demostraciones, hay un sentido en que el propio Beethoven trató de rechazar explícitamente la unidad de los cuatro movimientos. En efecto, es el punto de partida del Finale, en que cada uno de los movimientos precedentes reaparece sólo para ser desechado, cuando el bajo recita las palabras de Beethoven: «Oh amigos, estos sonidos no; más bien entonemos otros más gratos y alegres», y así inaugura el tema principal de la «Oda a la alegría». Por supuesto, en esencia se trata de un ardid, un medio que permite a Beethoven alcanzar una estructura supremamente integrada mediante el empleo de contrastes más enérgicos e individuales que lo que se acostumbra en el Finale de una sonata. Y más exactamente, aquí Beethoven desecha el pasado, con sus recuerdos de lucha, tragedia y pérdida; no está repudiando su propia música sino más bien los estados que ella simboliza: la «tragedia», el «drama satírico», la «belleza de un orden demasiado sublime para un mundo de acción»: la taquigrafía de Tovey servirá tanto como cualquier otra para describir los tres primeros movimientos de la sinfonía.^[16] En lugar de ellos formula su alegre afirmación, con su descubrimiento (nuevamente Tovey) de «un tema en que la mente pueda descansar como solución definitiva de las típicas dudas y dificultades humanas». En los bocetos del recitativo del bajo, Beethoven explicitó todavía más el significado profundo de su rechazo de los movimientos precedentes; escribió: «No, este caos nos recuerda nuestra desesperación. Hoy es un día de celebración y celebraremos con cantos y danzas».^[17]

La contienda entre la fe y el escepticismo, que hallamos en la Heroica y en la *Missa Solemnis*, no ha concluido ni mucho menos: Beethoven ha explorado las dificultades, no consiguió descubrir una solución permanente y se ha remitido al mero deseo como la aproximación más cercana a un resultado provisionalmente satisfactorio. Sin duda se trata de una solución «ideológica» que no suscita oposición

ni acepta matices de opinión. En este sentido el Finale de la Novena pertenece a la línea de composiciones que se extienden desde la Cantata Joseph de 1790 hasta *Der glorreiche Augenblick* de 1814. Pero alcanza su propósito aquí, cuando la totalidad de las restantes piezas musicales confesadamente ideológicas fracasaron, pues obliga a su mensaje a perfilarse partiendo de poderosas fuerzas antagónicas —partiendo de las modalidades trágicas, frenéticas y exploratorias de sus movimientos anteriores— e injertando la forma de la cantata en el ciclo de la sonata. Tiene éxito esencialmente a causa de la fecunda ambigüedad del mensaje que consigue trascender las particularidades de su origen y llegar a un conjunto de paradigmas universales. Desde cierto punto de vista podemos afirmar que Beethoven escribió su propio texto para la «Oda a la alegría», de la Novena Sinfonía. Utilizó sólo la mitad de las dieciocho secciones de la versión de Schiller publicada en 1803 y la reorganizó libremente en armonía con su propia visión poética. Omitió todos los versos que convertían a «An die Freude» en exaltada canción de bebedores —por ejemplo:

*Hermanos, unidos en un encuentro gozoso,
Hagamos la ronda de la copa desbordante.
Que nuestros amables espíritus se reúnan
Mientras al cielo la espuma se eleva.*

Es evidente que Beethoven no consideraba que ésta fuese la ocasión apropiada para expresar conceptos dionisiacos literales. Y pese a su odio al despotismo, Beethoven prefirió desechar los sentimientos contrarios a la tiranía que expresaba Schiller:

*Defendámonos del poder del tirano!
Piedad incluso para el vil traidor!*

También se omite (de la versión de 1785) «Los mendigos serán hermanos de los príncipes» de Schiller, un texto que Beethoven había señalado en un cuaderno de 1812, para ponerle música. En la reorganización del poema que realiza Beethoven se nos introduce primero a la Alegría, la corporización de la madre nutricia («La creación entera bebe alegría de los pechos de la naturaleza») y en su abrazo protector se reúne la humanidad entera («Todos los hombres serán hermanos bajo tus alas gentiles») con lo cual se abre paso a la reunión con el padre/dios benévolo («Hermanos, sobre la bóveda estrellada sin duda está la morada de un Padre amado».) Es un escenario sencillo, que extrae la esencia del poema de Schiller y lo universaliza en una parábola condensada de reconciliación familiar.

No importa cuáles hayan sido las fuentes psicológicas de la «Oda a la alegría», aparecen en ella relaciones más amplias y múltiples sentidos que le han conferido una

jerarquía inmortal como modelo de la transformación humana. No necesitamos rechazar la interpretación de Nietzsche: «Ahora el esclavo aparece libre; se derrumban los muros rígidos y hostiles alzados por la necesidad o el despotismo entre los hombres. Ahora que resuena el evangelio de la armonía universal, cada individuo se reconcilia no sólo con su semejante sino que en realidad se fusiona con él...». Y la visión de Rolland permanece intacta: «En la Novena Sinfonía... se combinan un ardiente misticismo, la creencia intuitiva apasionada en Dios-en-la-Naturaleza, y en la conciencia moral, un teosofismo mitológico alemán nutrido por Schiller, por las lecturas filosóficas, quizá por Schelling... por sus contactos con los orientalistas y todo agitado por una voluntad heroica y revolucionaria de acción, en el espíritu del tiempo de su juventud».^[18] Para Rolland, como para tantos otros la «Oda a la alegría» predica «el reinado de Dios en la tierra, establecido por la fraternidad del hombre, en la razón y la alegría». En último análisis, la búsqueda íntima de Beethoven y su impulso ideológico son idénticos: la suya fue la búsqueda de una familia comunitaria ideal y amplia, que aliviase la inevitabilidad de la pérdida personal, que mantuviese y magnificase la memoria santificada de su Edén personal y del Edén de todos los hombres.

Una palabra acerca del impulso vocal de la Novena Sinfonía. La importancia que Kerman asigna al movimiento hacia la comunicatividad del canto en las últimas obras de Beethoven tiene particular pertinencia aquí. En el primer movimiento, Beethoven conserva la técnica temática «heroica» condensada, y desarrolla esos materiales a partir de un motivo germinal de acordes comunes arpegiados; el Scherzo, con su carácter de danza demoníaca y su impulso dominado por el ritmo, también está muy alejado de la canción. Pero con los dos temas expresivos y consoladores del Adagio, los acentos de inflexiones verbales de la voz humana ingresan en la Novena Sinfonía, y lo hacen en el marco de una forma de la variación que, como observamos antes, asume el carácter de una canción prolongada e integral sin palabras. (No se han olvidado las lecciones de *An die ferne Geliebte*.) El Adagio también anticipa el Finale por sus reminiscencias conscientes del tema del arpeggio del movimiento inicial, y de acuerdo con Grove,^[19] en sus bocetos Beethoven había contemplado la posibilidad de que el coro entrase (¿con qué palabras?) con el enunciado del segundo tema del movimiento, *Andante moderato*, con su melodía espressivo que en sí misma anticipa el tema de la Alegría.

Esta observación confirma el nexo entre la Novena y su precursor, el proyectado «Adagio Cantique», escrito por Beethoven en 1818:

Canción piadosa en una sinfonía según los modos antiguos —Señor Dios, Te exaltamos, ¡aleluya! —Sola o como introducción de una fuga. La totalidad de la segunda sinfonía [por esta época fueron concebidas dos sinfonías] podría caracterizarse de este modo, en cuyo caso las partes vocales se incorporarían al último movimiento o ya al Adagio.

Incluso sin palabras, la canción ingresa en la Novena Sinfonía como plegaria y duelo, como consuelo y anhelo, como acción de gracias y como loa. Kerman alude a la «decisión [de Beethoven] de abordar a la humanidad común tan desnudamente como fuese posible» y se maravilla del «espectáculo que ofrece este compositor, que después de alcanzar las cumbres de las sutilezas en la manipulación pura de los materiales tonales, se lanza al asalto de la barrera de las comunicaciones con todas las armas que posee». En el finale, el impulso vocal desborda esa barrera y lo hace incorporando a la propia voz humana en la trama tonal. Schenker ha insistido mucho en la «inconsecuencia» de Beethoven, que después de la primera aparición de la melodía de la Alegría introduce la «fanfarria de horror» que repudia todo lo que la precedió; pero en esto no hay inconsecuencia: De ese modo Beethoven afirma que la melodía de la «Freude» en su manifestación meramente instrumental no bastaba para expresar su visión del futuro. Y si acertamos en nuestra interpretación de este Finale, tampoco bastaba la voz misma. Beethoven había escrito en los bocetos que la celebración debía adoptar la forma de «la canción y la danza», y en las variaciones que siguen explora una amplia diversidad de ritmos de danza y marcha que unen la voz con los movimientos expresivos del cuerpo humano. Además, en concordancia con su práctica del último período agrega una doble fuga, con su simbolización del movimiento triunfante y sus connotaciones religiosas, para completar la trama. Cuatro de las características esenciales del estilo tardío de Beethoven —la canción, la danza, la variación y la fuga— se fusionan en la «Oda a la alegría».

«Quiero anular la Novena Sinfonía», exclama Adrian Leverkühn en Doctor Fausto, de Mann. Las generaciones siguientes percibieron a la Novena como un modelo insuperable de cultura afirmativa, una cultura que, con su belleza y su idealismo, creen algunos, anestesia la angustia y el terror de la vida moderna, y de ése modo impide una percepción realista de la sociedad. Marcuse escribe: «Los rebeldes que hoy se alzan contra la cultura establecida también se rebelan contra la belleza que existe en esta cultura, contra todas sus formas excesivamente sublimadas, segregadas, ordenadas y armónicas... El rechazo ahora afecta al coro que entona la “Oda a la alegría”, la canción que se ve invalidada por la cultura que la entona».^[20] El fatal —y destructivo— error que se esconde en estas actitudes es el siguiente: si perdemos nuestra conciencia de los dominios trascendentes del juego, la belleza y la fraternidad que se expresan en las grandes obras afirmativas de nuestra cultura, si perdemos el sueño de la Novena Sinfonía, no nos queda ningún punto de apoyo contra los terrores absorbentes de la civilización, nada que oponer a Auschwitz y Vietnam como paradigma de las posibilidades de la humanidad. Las obras maestras del arte poseen un excedente de energía constantemente renovable —una energía que aporta una fuerza motivadora a los cambios en las relaciones entre los seres humanos— porque contienen proyecciones de las metas y los deseos humanos que aún no se realizaron (y que incluso pueden ser irrealizables). De acuerdo con la formulación de Max Raphael: «La obra de arte mantiene el poder creador del hombre en una suspensión

cristalina a partir de la cual de nuevo puede transformarse en energía viva». Beethoven no desconocía tales ideas, pues escribió: «Sólo el arte y la ciencia nos ofrecen los atisbos y las esperanzas de una vida superior». Para los partidarios de Kant, Schiller y Goethe, la misión del arte era sin duda conducir a la humanidad a una armonía interior y a un orden social que permitiera el desarrollo sin ataduras de lo universalmente humano, «la realización de las posibilidades bellas» (Goethe). El descubrimiento de la naturaleza anticipatoria y trascendente del arte fue la obra de la estética clásica alemana. En la *Crítica del Juicio*, Kant sostuvo que el hombre es «el único ser en la tierra que posee... la capacidad de proponerse fines que él mismo elige». Así, Schiller propuso que el artista «multiplique... los símbolos de perfección hasta que la apariencia triunfe sobre la realidad, y el arte sobre la naturaleza». Los símbolos de perfección —lo que Schiller denominó «las efigies del ideal»— la Novena Sinfonía y los últimos cuartetos, el llamado de la trompeta de *Fidelio*, el Heiliger Dankgesang, el Paraíso Festivo de la *Séptima* Sinfonía, la Resurrección de Baco en la *Heroica*, todos estos pasajes mantienen viva la esperanza de la humanidad y alientan la fe en las posibilidades de renovación humana. Hegel escribió que «los defectos de la realidad inmediata son el factor que nos impulsa hacia adelante, inevitablemente, hacia la idea de la belleza del arte; quizá sea así, pero Schiller expresó su propia opinión y la de Beethoven cuando percibió el desenvolvimiento del proceso contrario: «Para llegar a una solución incluso del problema político, es necesario recorrer el camino de la estética, porque precisamente a través de la belleza llegamos a la libertad».

El 9 de noviembre de 1822, el príncipe Nikolas Galitzin, violoncelista y conocedor de la música de Beethoven, escribió desde San Petersburgo para preguntar a Beethoven si estaba dispuesto «a componer uno, dos o tres cuartetos, por cuyo trabajo de buena gana pagaré lo que usted crea apropiado»; y agregaba francamente: «Aceptaré agradecido la dedicatoria». Beethoven, enfrascado en las etapas iniciales de la *Missa Solemnis*, postergó la respuesta hasta el 25 de enero de 1823, en que escribió: «Usted desea recibir algunos cuartetos, y como veo que cultiva el violoncelo me ocuparé de satisfacerlo en este sentido».^[21] Fijó su honorario en 50 ducados por cuarteto y se propuso completar el primer cuarteto a lo sumo para mediados de marzo. Pero no fue Galitzin o ningún otro quien promovió este proyecto. En el mes de mayo precedente, C. F. Peters, editor de Leipzig, había escrito a Beethoven para pedirle, entre otras obras, algunos cuartetos y tríos para piano. Beethoven respondió el 5 de junio ofreciendo la *Missa*, así como otras obras terminadas y fijando un precio de 50 ducados por un cuarteto para cuerdas, «que usted también puede tener muy pronto».^[22] Peters consideró que el precio era un tanto elevado, y después de varias cartas más, en julio rechazó la oferta, reconociendo francamente (y con escaso tacto) que en realidad deseaba un cuarteto para piano (y «sólo con la condición de que no sea demasiado difícil»), porque ya tenía en prensa cuartetos de Spohr, Romberg y

Rode, «que son todos excelentes».^[23] Beethoven prometió hacer todo lo posible con el fin de producir un cuarteto para piano, y entonces —en vista del interés de Peters y de su propia renuencia a componer esa obra— elevó sus honorarios a 70 ducados. Pero los cuartetos para piano no eran el tipo de obra que le interesaban. Como dice Rolland: «Es evidente que llevaba en sí mismo un cuarteto preparado para nacer».^[24] Y más de uno. Al parecer apenas recibió el encargo de Galitzin escribió pidiendo a Ries que viese lo que podía hacer para vender cuartetos en Londres; Ries encontró muy pronto un agente, pues el 25 de febrero de 1823 Beethoven escribió a Neate: «Como Ries ha escrito para decirme que usted desearía recibir de mí tres cuartetos, le escribo para pedirle que sea tan amable que me informe cuándo desea tenerlos. Me satisface el honorario de 100 guineas que usted ofrece». Entretanto continuó las negociaciones con Peters y con la firma Hijos de Schott, en relación con los derechos de publicación. Los cuartetos de Galitzin cumplirían dos y tres veces su función.

El príncipe ruso escribió a menudo —y con impaciencia— en 1823 y 1824 acerca de sus cuartetos, pero no recibió más que las seguridades de Beethoven. Primero era necesario terminar la *Missa*, las *Variaciones Diabelli* y la *Novena Sinfonía*; sólo después de los conciertos de mayo de 1824 Beethoven se volvió hacia sus cuartetos. Recapitulemos brevemente la cronología de los últimos cuartetos: el primero en mi bemol mayor, *opus 125*, fue terminado en febrero de 1825; el segundo en orden de composición, en la menor, *opus 132*, fue terminado en julio de 1825; el tercero, en *si bemol mayor*, *opus 130* con la *Grosse Fuge* como Finale, fue compuesto más rápidamente entre julio/agosto y noviembre de 1825; el cuarto, en do sostenido menor, *opus 131*, fue comenzado hacia fines de 1825 y completado aproximadamente en julio de 1826; el último, en fa mayor, *opus 135*, ocupó a Beethoven (que le restó tiempo para componer un arreglo de la *Grosse Fuge* para piano a cuatro manos, *opus 134*) de junio a octubre; y en octubre y noviembre, en Gneixendorf Beethoven compuso el nuevo Finale del Cuarteto *opus 130*. Schott publicó el *opus 127* en junio de 1826 pero los restantes fueron publicados póstumamente en 1827 por Matthias Artaria (*opus 130* y la *Grosse Fuge*, *opus 133*), Schott (*opus 131*) y Schlesinger (*opus 132* y *135*). Al parecer, proyectó otro cuarteto, pero nunca lo compuso. Los tres primeros fueron dedicados a Galitzin, el cuarteto en do sostenido menor al mariscal de campo von Stutterheim, y el cuarteto en fa mayor al fiel protector de Beethoven, Johann Wolfmayer, como compensación por el Requiem que había encargado una década antes.

El momento era oportuno para que nacieran los cuartetos para cuerdas de Beethoven. En muchos períodos históricos, durante los cuales la censura controla las grandes formas sociales y el público está paralizado por la apatía o utiliza el arte principalmente con fines de gratificación hedonística, el arte serio huye hacia las franjas marginales de la sociedad y hacia las formas más privadas, donde organiza cabeceras de playa en defensa de su asediada posición en la vida. El artista y su público se alzan en defensa de la santidad del arte durante los momentos en que su

función social se ve amenazada y se cuestionan sus propósitos estéticos y éticos. Tal fue el caso durante el período que siguió a las Guerras Napoleónicas, cuando se derrumbó el patronazgo aristocrático y se deterioraron las actitudes iluministas frente a las artes. El concepto mismo de la vanguardia en el arte parece haberse originado después de la Restauración borbónica, y juzgando por las sonatas y los cuartetos de la última etapa puede considerarse a Beethoven el originador de la vanguardia en la historia de la música. En esto su posición es muy diferente de la que ocupó Bach, que compuso su Arte de la fuga en un espíritu de indagación solitaria; y diferente también de C. P. E. Bach, que escribió: «De todas mis obras, especialmente para piano, sólo compuse con total libertad y para mi propio uso algunos tríos, solos y conciertos». Pese a sus dificultades y su carácter experimental, las sonatas y los cuartetos del último período de Beethoven ciertamente no fueron compuestos prescindiendo de la posibilidad de un público. El suyo era ahora un público muy especial, que había probado su fuerza frente a las corrientes artísticas predominantes, cuando patrocinó los conciertos públicos de Beethoven en mayo de 1824; entonces se comprobó que su número era escaso, pero que no carecía de espíritu. Era un público formado por individuos de muchos sectores de la vida —artistas y escritores, músicos y amantes de la música, banqueros y comerciantes, así como los restos de la antigua aristocracia de conocedores— que veneraban a Beethoven (no acriticamente) como el sólido símbolo de mejores tiempos antiguos y futuros.

Las sonatas tardías habían sido las primeras obras compuestas por Beethoven sin la expectativa de una ejecución en salones aristocráticos o en conciertos públicos; vimos antes que su público pertenecía al sector privado de la música: los Streicher, los Ertmann y los Czerny. Ahora, pocos años después, el número de estos amantes de la música había aumentado mucho. Schuppanzigh, que veinte años antes había sido el primer músico de Austria que abordó la tarea de organizar conciertos públicos de cuartetos,^[25] regresó de Rusia hacia fines de abril de 1823 y reanudó sus conciertos, que inmediatamente se convirtieron en acontecimientos importantes en esta esfera enrarecida de la vida musical vienesa. Por ejemplo, el sobrino Karl informó a Beethoven, en relación con el concierto de Schuppanzigh el 25 de enero de 1824, cuyo programa incluía un Cuarteto en do mayor de Haydn y el Septeto de Beethoven, que el público era tan nutrido que «la gente tuvo que permanecer de pie frente a la puerta». Allí estaban muchos de los amigos íntimos, los protectores y los admiradores de Beethoven: Haslinger, Wolfmayer, Piringer, Schickh, Tuscher y Kalkbrenner, así como muchas aficionados (Dilettanten), que bombardearon al hermano Nikolaus Johann con preguntas acerca de la siguiente Akademie.

Aunque el público que asistía a estos conciertos llegó a incluir unas 500 personas, Beethoven ya no se preocupaba por la magnitud de su audiencia, y varios estrenos de los últimos cuartetos se realizaron privada o semiprivadamente, ante pequeños grupos de colegas, discípulos e individuos favorecidos. De todos modos, Beethoven necesitaba que sus obras fuesen comprendidas y apreciadas, y ello pese a sus

ocasionales afirmaciones en contrario. En este sentido, la atmósfera era muy favorable a los cuartetos. Schuppanzigh rogó se le concediese el estreno del primero: «Si usted se propone concederme la ejecución del cuarteto», escribió en un Cuaderno de Conversación «mi suscripción actual puede llegar a ser muy diferente».^[26] La reacción ante el Primer Cuarteto, *opus 127*, fue excelente: después de una fallida ejecución por Schuppanzigh, consecuencia de la falta de ensayos, el Cuarteto fue «estudiado industriosamente y ensayado a menudo bajo los propios ojos de Beethoven» (no podía oír, pero seguía el movimiento de los arcos) y después fue ejecutado con éxito cuatro veces por Böhm, de nuevo por Schuppanzigh y dos veces más por Mayseder (todo en el lapso de dos meses). El cuarteto *opus 132*, fue ejecutado primero en pequeñas reuniones privadas, en setiembre de 1825, y dos veces en conciertos públicos, durante el mes de noviembre; y después de su presentación pública por Schuppanzigh, el 21 de marzo de 1826, el *opus 130* fue requerido ansiosamente por Böhm y Mayseder, que deseaban ejecutarlo en conciertos privados dedicados a los cuartetos.

Estas ejecuciones privadas de los últimos cuartetos continuaron durante el año siguiente. El Cuarteto en do sostenido menor fue ensayado varias veces en casa de Artaria, a comienzos de agosto. Holz escribió en un Cuaderno de Conversación que Artaria «se sentía transportado, y cuando oyó por tercera vez la fuga le pareció que era totalmente inteligible». Schlesinger informó a principios de setiembre que el Cuarteto en la menor había tenido éxito en Berlín. En los Cuadernos de Conversación de diciembre aparecen referencias a ejecuciones del *opus 130* y el *opus 131*, y Schuppanzigh informó a Beethoven que una ejecución reciente del *opus 125* había sido recibida «entusiastamente». El nuevo finale del Cuarteto en si bemol mayor fue ensayado durante la segunda mitad de diciembre y los músicos lo juzgaron «totalmente divino». Hubo ejecuciones privadas de los cuartetos en 1826 y 1827. Y sabemos que se ofreció a Schubert una lectura privada del Cuarteto *opus 131*, en noviembre de 1825, cinco días antes de su muerte. «Se sintió tan excitado y entusiasmado», informó Holz, «que todos temimos por él». Pero en ningún caso se trataba de ejecuciones públicas: al parecer, el interés más general había decaído rápidamente. Los Cuadernos de Conversación aluden a ejecuciones públicas proyectadas por Schuppanzigh y por Linke, pero no hubo nada. (Es posible que los amigos de Beethoven hayan alimentado falsas esperanzas acerca de este asunto en el compositor inquieto y mortalmente enfermo.)

Es posible (casi seguro) que con el Cuarteto en si bemol, *opus 130*, Beethoven haya intentado llevar consigo a su público a un dominio al que en vista de su educación y su sensibilidad los oyentes no podían ingresar. El crítico de Leipzig que afirmó que la *Grosse Fuge* era «incomprensible, una suerte de rompecabezas chino», no formuló una opinión original. Ni Schindler ni Holz apreciaron la totalidad del Cuarteto en si bemol y Holz relató que durante la primera ejecución el público se sintió «inspirado, asombrado y dubitativo», y no halló defectos en la obra sólo a

causa de su «respeto reverencial» por Beethoven. Quizá la aceptación total de los últimos cuartetos habría exigido una rebeldía espiritual, una negativa a aceptar las condiciones dadas de la vida, que sobrepasaba las posibilidades incluso de los miembros más sensibles y descontentos de la sociedad vienesa. Aún preferían el Septeto, con su inofensiva evocación de los tiempos mejores que habían precedido a la guerra.

De modo que ni el *opus 131* ni el *opus 135* fueron presentados en conciertos mientras Beethoven vivió. Más aún, el *opus 131* no fue ejecutado públicamente en Viena antes de 1835, y entre 1827 y 1850 los cuartetos fueron incluidos sólo cuatro veces en conciertos vieneses, una vez el *opus 130* y el *opus 135*, dos veces el *opus 131*.^[27] Los cuartetos se salvaron del olvido durante las primeras décadas gracias a las ejecuciones en otros lugares: Berlín, Leipzig y sobre todo París.

Al principio, Beethoven pensó componer dos y quizá tres cuartetos para cuerdas. Los bocetos de los dos primeros cuartetos se superponen un tanto: mientras trabajaba en el finale del *opus 125* delineó varias secciones del *opus 132*. Pero, como recordó Holz, mientras componía los tres primeros cuartetos «la inagotable fantasía de Beethoven producía nuevas ideas, con tal fecundidad que casi involuntariamente tuvo que componer los Cuartetos en do bemol menor y fa mayor». «De nuevo me ha sucedido algo», dijo Beethoven a Holz durante un paseo. Se regocijaba con la intensidad de este impulso creador que le permitía completar cinco obras importantes en rápida sucesión.

En la evolución de Beethoven hay cierta tensión entre la fidelidad a las formas clásicas recibidas y la necesidad del rebelde de disolverlas (por lo menos reformularlas). Esta tensión se manifiesta constantemente en su obra después de 1800, pero se convierte en una característica más clara después de 1815. Las formas clásicas continúan siendo la piedra de toque a la que Beethoven regresa inevitablemente después de cada una de esas incursiones (cada vez más temerarias) en las regiones experimentales. Las formas tradicionales se ven tácitamente socavadas en el cielo de canciones engañosamente transparentes y en las sonatas *opus 101* y *opus 102* de 1815-16, que abren discretamente la puerta al romanticismo. La sonata *Hammerklavier* de 1817-18 constituye un esforzado intento de atenerse a la estructura tradicional mediante la magnificación de la escala temporal y la acentuación del contraste. Pero las tres sonatas de 1820-22 y las *Variaciones Diabelli* (terminadas en 1823) de nuevo se consagran a la exploración de caminos originales. Como observa Cooper, la concepción de la forma sonata en Beethoven se aleja «del principio dramático de contraste con su idea implícita de lucha. En su lugar hallamos una visión unificada, en la cual la música nada toma en préstamo del teatro, que ha representado un papel tan importante en la estética musical de fines de siglo XVIII y aspira a su propia y original condición». Después, la Novena Sinfonía de nuevo restablece la forma sinfónica clásica de cuatro movimientos, así como el contraste, la lucha y un nivel de teatralidad que había faltado en la música de Beethoven durante

casi una década.

Por consiguiente, que este esquema de alternación se extendiese a los cuartetos era totalmente previsible. Examinada desde este punto de vista, la serie comienza con un cuarteto (*opus 125*) con su forma relativamente tradicional de cuatro movimientos, quizá con el propósito de restablecer el control de Beethoven sobre el medio; siguen tres obras experimentales (los *opus 132*, *130* y *131*) que crean una diversidad de nuevas estructuras formales; y el conjunto concluye con el Cuarteto *opus 135*, casi en el estilo de Haydn, y de nuevo con los cuatro movimientos tradicionales. Así se indica que el ciclo ha terminado. A lo largo de su carrera, Beethoven a menudo se despidió de la tradición clásica, pero nunca fue una despedida definitiva. No hay motivo para creer que, si hubiese vivido más, éste hubiera sido su último saludo al siglo XVIII.

A diferencia de muchos de los influyentes comentaristas anteriores, que destacaron la unidad estilística de los cuartetos como conjunto y llamaron la atención sobre los muchos hilos que conectan a cada uno, y sobre todo a los tres cuartetos fundamentales con los restantes, Joseph Kerman sostiene que «cada uno nos aporta un paradigma particular de integralidad», una «integridad total» que parte de su individualidad de forma, sentimiento y procedimiento. Kerman ve en cada uno «la imagen musical de un progreso psicológico subyacente», y sostiene que «el sentido de una secuencia psicológica particular es lo que confiere a los últimos cuartetos su intensidad individual específica pese a los hilos técnicos que se cruzan entre ellos».

[28] En esta opinión cuenta con el apoyo de Beethoven, pues cuando Holz preguntó a Beethoven cuál de los cuartetos era el más grande el compositor contestó: «¡Cada uno a su propio modo!» Por esa época había compuesto sólo tres; más tarde admitió que el Cuarteto en do sostenido menor *opus 131*, era el más grande, y de nuevo confirmó su percepción de estas obras como entidades discretas.

A juicio de Kerman, el lirismo es el impulso orientador del Cuarteto *opus 127*, «que inspira el íntimo aveu del movimiento inicial, el vuelo popular del Finale y el gran torrente melódico de las variaciones Adagio». Puede concebirse el *opus 125* como una secuela natural de las últimas sonatas para piano, pese a que refleja un compromiso con la estructura clásica que aquéllas tendían a negar. El Cuarteto minimiza el contraste (el primer movimiento evita el desarrollo en favor de la ornamentación) y sólo el Scherzando vivace suministra «la nota intelectual y acrece el acento de contraste». Pese a su lirismo y a que es posible abordarlo sin enigmas que dificulten el proceso, el Cuarteto no carece de características del «estilo tardío»: los enérgicos ritmos salpicados del *scherzo*, las texturas contrapuntísticas; los ritmos de danza fantásticos e idealizados, a veces violentos, del Finale pastoral, y sobre todo, las variaciones lujosamente ornamentales del Adagio, en cuyo transcurso el tema mismo se transforma en una entidad nueva.

El Cuarteto en la menor *opus 132*, amplía la propuesta a cinco movimientos, con un Scherzo y un breve movimiento como de marcha que por una parte ocupan las

acostumbradas posiciones alternativas del movimiento de marcha y por otra sirven como transiciones necesarias y «normales» para entrar y salir del ultraterreno Molto Adagio en el modo lidio arcaico. También sirven para contribuir a formar lo que parece una estructura principal conscientemente trabajada, la cual a su vez se ve reflejada y coronada por la construcción en cinco secciones del Heiliger Dankgesang central. Como lo han observado todos los comentaristas, comenzando por Lenz y Nottebohm, el tema inicial del primer movimiento es extrañamente análogo por la forma al tema principal de la *Grosse Fuge* y al tema inicial de fuga del Cuarteto *opus 131*. Beethoven utilizó a veces temas análogos en varias de sus composiciones vocales tempranas —«Klage», «¡Ah, Pérfido!», «Wom Tode»—, así como en sus últimas dos sonatas, pero en los cuartetos adquieren un carácter emotivo sin precedentes. Erich Schenk ha demostrado que son análogos a una típica configuración temática (o derivados de ella) del período barroco (llama particularmente la atención la semejanza con el «tema real» de la Ofrenda Musical de Bach), que simbolizaba «concepciones melancólicas», como el dolor, el pesar, la muerte y la preparación para la muerte; este núcleo de sentimientos al parecer se comunica mediante una forma melódica que pugna por ascender y se ve constantemente derrotada, y por referencias insistentes a la tonalidad principal. Pero no necesitamos este análisis para saber que el tema de este cuarteto es el dolor y su trascendencia. Apenas recobrado de una grave enfermedad, Beethoven encabezó el tema coral del movimiento lento con estas palabras: «Canción sacra de acción de gracias de un convaleciente a la Divinidad, en el modo lidio». (Aquí la música parece haberse convertido en un factor implícito de curación, un talismán para defenderse de la muerte.) La sección contrastante, como de danza (o que más bien intenta la danza) lleva las palabras «Sintiendo renovadas fuerzas», un encabezamiento que también puede designar el carácter principal de los restantes movimientos, el Alla marcia y el Rondó final Allegro appassionato, cuya melodía de vals premiosa y flotante es una forma etérea y una realización danzada de la sección «Sintiendo renovadas fuerzas», con su compás enérgico y cortado de 3/8.

El Cuarteto en si bemol mayor *opus 130*, es el más enigmático de los últimos cuartetos. Fue compuesto inicialmente en seis movimientos (la misma estructura que el *opus 132* pero con un segundo movimiento lento —la dolorosa cavatina— que precede al Finale), y el último es el más largo de los movimientos que compuso Beethoven para música de cámara; una fuga colosal de varias secciones, separadas después de la obra por el editor en favor de un Rondó finale sin problemas. Se ignora la causa, pero lo cierto es que Beethoven no asistió a la primera ejecución. Apenas concluido el concierto, Holz corrió a una taberna próxima, donde el compositor esperaba la noticia. Cuando supo que Alla danza tedesca y la Cavatina habían recibido aplausos tan atronadores que hubo necesidad de repetirlas, exclamó exasperado: «¡Sí, esos refinamientos! ¿Por qué no la Fuga?» y después formuló su opinión acerca del público: «¡Vacas! ¡Asnos!»

Kerman considera que el Cuarteto *opus 130* representa un «impulso hacia la disociación» en las obras tardías de Beethoven, un impulso que es el contrario dialéctico de sus impulsos sintetizadores dominantes. Pero Bekker, que también percibió los cambios calidoscópicos del ánimo en el marco de la estructura total, y que describió el cuarteto como «una suite, casi un *potpourri* de movimientos sin estrechas interconexiones psicológicas», halló una explicación orgánica que aclara este fenómeno. «Cada movimiento», escribió, «es meramente episódico, en cuanto prepara para el Finale»; los movimientos «no aparecen en una secuencia directa, ni representan una línea constante de desarrollo; desde un punto de vista diferente, cada uno se relaciona directamente con el final. Por supuesto, Bekker se refiere aquí al final original, la *Grosse Fuge*; para este autor, el final sustitutivo no es más que «otra joya del adorno multicolor», que por consiguiente impulsa totalmente a la obra hacia la disociación, pues no atina a reunir los hilos que conducen a la Fuga, los mismos que Beethoven dispersó hábil e intencionadamente en los movimientos anteriores.

¿Por qué Beethoven aceptó separar la Fuga del Cuarteto? La mayoría de los biógrafos de Beethoven se ha maravillado de que este compositor tan obstinado se mostrase fácilmente dispuesto a modificar la estructura de una composición importante: algunos atribuyeron el hecho a su preocupación ante el intento de suicidio de su sobrino Karl; otros al deseo de obtener un honorario adicional de 15 ducados; y otros aún a su desprecio por ese grupo de «¡Vacas! ¡Asnos!» que no atinaban a comprender su intención. Pero persiste el hecho de que la *Grosse Fuge* ha impresionado a muchos músicos sensibles, e incluso a sus primeros oyentes, como un final insatisfactorio para el cuarteto. Por lo tanto, cabe concebir que también Beethoven acabase pensando que la Fuga era un error de cálculo. Quizá llegó a la conclusión de que la Fuga era una experiencia demasiado intensa [y excesivamente extraña) para cerrar eficazmente el Cuarteto y que el ciclo necesitaba salir a la luz. Beethoven seguramente creyó al principio que había logrado ese propósito con la enorme coda de la Fuga, con su *Siegessymphonie* semejante a una danza, y con su sentimiento de la luz del sol después de la tormenta. Pero es evidente que las reverberaciones del dolor y la lucha aún no se habían apagado en la medida suficiente y menos todavía habían desaparecido del todo. Y así, quizá llegó a la conclusión de que la obra necesitaba una catarsis, un retorno a la normalidad, un epílogo a plena luz del día, un sencillo descenso a la tierra, una reversión al clasicismo tal como veíamos en el Allegro finale.

Pero la idea de un nuevo Finale no surgió de Beethoven. El editor Matthias Artaria (no la conocida firma de Artaria & Co.) dudaba de las posibilidades financieras del Cuarteto, en vista de las dificultades y la oscuridad de la Fuga, y es evidente que deseaba otro final. Pero no se atrevía a formular francamente el asunto. En cambio, el 11 de abril de 1826 escribió —lisonjeramente, y sin duda en actitud poco sincera— en un Cuaderno de Conversación: «Ya hubo muchos pedidos de un arreglo a cuatro manos de la Fuga. ¿Me permite publicarla en esa forma? La partitura,

las partes, la Fuga a 4 manos arreglada por usted, publicados simultáneamente».^[29] Beethoven autorizó el arreglo a cuatro manos, y es muy posible que haya autorizado la publicación por separado de la Fuga con la partitura y las partes, pero es evidente que aún esperaba que el Cuarteto se publicase con la Fuga, ya que después Artaria lo envió al impresor en la forma original. Las pruebas estaban prontas a mediados de agosto. Entonces, Artaria pidió a Holz que intentase persuadir a Beethoven de la conveniencia de componer otro Finale. Holz relató el episodio a Lenz en 1857:

El editor Artaria, a quien yo había vendido los derechos de edición del Cuarteto en si bemol por el precio de 80 ducados, me había encomendado la terrible y difícil misión de convencer a Beethoven de la necesidad de componer un nuevo Finale, que fuese más accesible a los oyentes tanto como a los instrumentistas, como sustituto de la Fuga, de tan difícil comprensión. Insistí ante Beethoven en que esta Fuga, que se apartaba de lo común y que por su originalidad sobrepasaba incluso a los últimos cuartetos, debía publicarse como una obra distinta, y que merecía se la designase como un opus separado. Le comuniqué que Artaria estaba dispuesto a pagarle un honorario especial por el nuevo Finale. Beethoven me dijo que reflexionaría en el asunto, pero ya al día siguiente recibí una carta en la cual me manifestaba su aceptación.

La carta no ha llegado a nosotros, pero en los Cuadernos de Conversación hay confirmación suficiente de la versión de Holz. «Usted podría haber extraído fácilmente dos [cuartetos] del Cuarteto en si bemol», escribió a Beethoven a principios de setiembre de 1826. «Cuando uno tiene el arte en tan elevada estima como usted, no puede ser de otro modo; pero representaría más dinero para usted y el editor tendría que pagar los costos». Poco después, señaló que la cuestión estaba resuelta: «Artaria se siente muy complacido porque usted consideró tan aceptable su propuesta; de ese modo ganará mucho; por separado, ambas obras serán más buscadas». Años después, Holz dijo a Lenz que el compositor deseaba que el Rondó siguiese a la extinción de la Cavatina «sin una pausa prolongada». Este último comentario de Holz tiene suma importancia, porque es la única prueba de que Beethoven concebía el nuevo Finale como sustituto de la *Grosse Fuge* más que como un séptimo movimiento destinado a seguir a la Fuga.

No necesitamos participar aquí en el debate, que se ha prolongado durante dos tercios de siglo, acerca de cuál de los finales es el «apropiado»: que la polémica no haya podido resolver la cuestión indica que tal vez Riezler se equivocó cuando admitió que «ambas conclusiones son “orgánicas” y ambas armonizan con la “idea” de la obra». Hubo intentos de descubrir en el Allegro más de lo que el oído percibe, pero no cabe duda de que Kerman acierta cuando observa que el Finale sustituto «trivializa el viaje que pretende coronar». Con respecto al Finale representado por la

Fuga, muchos han sentido que remite a segundo plano —incluso aniquila— los movimientos anteriores. Que no habrá solución para este dilema lo ilustra la vacilación de Stravinsky; cierta vez exclamó: «¡Cuánta razón tuvieron los amigos de Beethoven cuando lo convencieron de que lo separase del *opus 130*!» pero rectificó su opinión antes de morir, pues comprendió no sólo que la Fuga había sido concebida como culminación del Cuarteto, sino que bien puede haber sido también el punto de partida de la obra.

El cuarteto favorito de Beethoven, en do sostenido menor *opus 131*, tiene siete movimientos que deben ejecutarse prácticamente sin pausa, lo cual le confiere un sentido más acentuado de unificación intencionada que lo que se advierte en cualquier otra obra desde el ciclo de canciones de 1816. La continuidad del diseño rítmico acentúa la sensación de que ésta es una de las obras más totalmente integradas de Beethoven. Pero sobre este Cuarteto se ejercen muchas presiones que contribuyen a la discontinuidad: seis claves principales diferentes, treinta y una variaciones de ritmo (diez más que en el *opus 130*), una variedad de texturas y una diversidad de formas en cada movimiento —fuga, suite, recitativo, variación, scherzo, aria, y forma de la sonata— con lo cual la consecución de la unidad es aún más milagrosa. Beethoven ahonda tanto la disociación que se convierte en su contrario: la coherencia perfecta y la integración profunda. Tal vez Beethoven consideraba a este Cuarteto una obra resumen, que concluía la exploración del conjunto de problemas musicales a los cuales se consagraban los últimos cuartetos (y quizá la totalidad de las últimas obras); y esta observación quizás explique las que parecen numerosas referencias a otras obras, desde la semejanza ya observada de la fuga inicial con los temas del *opus 132* y la fuga del *opus 130*, a lo que yo interpreto como rememoraciones conscientes del Heiliger Dankgesang en la cuarta variación del Andante (compases 1-4) y del tema principal del Allegro inicial del *opus 132* en la tercera variación (compases 1-2, 9-10). El Finale enardecido y victorioso es sin duda el retorno a la *Grosse Fuge* y su conquista.

Con el Cuarteto en fa mayor *opus 135*, Beethoven finalmente regresó «al hogar». Ello no implica afirmar que sea una obra conservadora o anacrónica: los rasgos distintivos del estilo tardío la marcan tan profundamente que un juicio semejante no es viable. Radcliffe observa la «asombrosa diversidad de texturas» y la «escritura contrapuntística desnuda y medida» que, a pesar de pasajes extremos ocasionales, refleja una actitud de alejamiento respecto del lujo casi barroco, el fiero impulso y la apasionada expresividad de los cuartetos anteriores, y la manifestación de una ironía distante y objetiva. Pero si el Cuarteto en fa mayor evita el sentimentalismo de la nostalgia, en todo caso «[retorna] bruscamente... más que cualquier otra de las obras principales en el curso de una década» (Kerman).

En páginas anteriores de esta obra relacioné dicho «retorno al hogar» con los impulsos hacia la reconciliación que dominaron la personalidad de Beethoven durante su última década (y que se desarrollaron plenamente después del intento de

suicidio de Karl, puesto que ese episodio liberó a Beethoven de sus fijaciones patológicas, tanto como liberó a Karl del dominio obsesivo de su tío): Pero más arriba, en este mismo capítulo manifesté mi certeza igualmente firme en el sentido de que el retorno provisional del Cuarteto al clasicismo era parte de un esquema estilístico recurrente en el desarrollo musical de Beethoven. Considerado el asunto desde otro punto de vista, la tendencia a alejarse de las fronteras de la exploración musical bien puede haber representado un compromiso con un medio histórico que no estaba preparado para aceptar una quiebra tan radical de su sensibilidad. Tanto Bruers como Cooper descubren en este Cuarteto y en el segundo finale del *opus 130* una concesión al gusto burgués por lo que no es problemático, un «toque de domesticidad Biedermeier», e incluso «una disminución de la capacidad visionaria» que es efecto de la atmósfera mental de la Viena de Metternich. No es necesario aceptar ninguna de estas opiniones, que tal vez abruman excesivamente con la carga de su interpretación a una frágil composición musical. Pero no nos perjudicará cobrar conciencia de que cada acto creador se origina en la intersección de una multiplicidad de fuerzas y de hechos entre los que los de carácter biográfico, histórico, intelectual y artístico son sólo los principales. Max Raphael señaló la paradoja de que «la obra de arte que más se acerca a la perfección es simultáneamente la que está más profundamente determinada por su tiempo y la que lo sobrepasa internándose más que ninguna otra en la intemporalidad».

Y como esta obra ha sido consagrada a las paradojas y los orígenes, bien podemos terminar con las propias palabras de Beethoven acerca del tema:

Comencemos por las causas originales primarias de todas las cosas, con el modo en que algo vino a ser, y dónde y por qué nació de ese modo específico y se convirtió en lo que es, por qué algo es lo que es, por qué algo no puede ser exactamente así!!! Aquí, querido amigo, hemos llegado al espinoso punto que mi delicadeza me prohíbe revelar de inmediato. Todo lo que podemos decir es: No puede ser.

Uno no necesita entender esto totalmente y tampoco Beethoven quiso que lo entendiéramos. Es mejor contestar al eterno interrogante hamletiano: «Muss es sein?» [¿Ha de ser así?] que es el encabezamiento del último movimiento del último Cuarteto, con la sencilla e irónica réplica de Beethoven: «Es muss sein!»

Notas

[1] Johann Aloys Schlosser, *Ludwig van Beethoven: Eine Biographie*. (Praga: Stephani & Schlosser, 1828 [1827]). <<

[2] *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, (Londres: Hogarth Press, 1953-74), VIII, 80. <<

[1] Véase Thayer-Forbes, pág. 305. La traducción de Anderson, Apéndice A, erróneamente traspone la referencia al pasado. Una anotación en el diario escrita entre diciembre de 1793 y principios de 1794 indica que Beethoven pudo haber creído entonces que había nacido en diciembre de 1768 o diciembre de 1769. Véase Dagmar von Busch-Weise, «Beethovens Jugend tagebuch», *Studien zur Musikwissenschaft*, 25 (1962), 77. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 54. <<

[3] Véase Solomon, «Beethoven's Birth Year», *MQ*, 56 (1970), 702-10. <<

[4] Köhler-Herre, I, 179, 247: acerca de otras referencias a este asunto en los Cuadernos de Conversación, véase Solomon, «Beethoven: The Nobility Pretense», *MQ*, 61 (1975), 289-90, n. 73. <<

[5] Edward Glover, «The Etiology of Alcoholism, en *On the early Development of Mind* (Londres: imago, 1956), pág. 83. Véase también Karl Abraham, *Selected Papers* (Londres: Hogarth Press, 1927) págs. 80-89; Nolan D. C. Lewis «Pernnanty Factors in Alcoholic Addiction», *Quarterly Journal of Alcohol*, 1 (1940), 21n4. <<

[6] Decreto del 26 de abril de l'168, cit. Thayer-Forbes, pág. 21. Otros ejemplos de sus dificultades con los músicos datan de 1771 y 1773. Véase Joseph Schmidt-Görg, *Beethoven, die Geschichte seiner Familie* (BB, 1964), pág. 220; Schioldermav, pág. 93 y siguientes. <<

[7] Thayer-Forbes, pág. 5S. <<

[8] Thayer-Forbes, pág. 7g. <<

[9] Thayer-Forbes, pág. 136. <<

[10] Thayer-Forbes, pág. 51. <<

[1] Thayer-Forbes, pág. 849. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 57. <<

[3] Thayer-Forbes, pág. 57. <<

[4] Thayer-Krchbiel, I, 61 n. <<

[5] Thayer-Forbes, pág. 58. n. 8. (La observación pertenece a Eliot Forbes). <<

[6] Anderson n» 1 (a J. W. von Schaden, 15 de setiembre de 1787). Las restantes y únicas referencias a cualquiera de sus padres en la correspondencia de Beethoven aparecen en Anderson, n» 3, 1028, 1374, 1400 y 1542. <<

[7] Thayer-Forbes, pág. 66. <<

[8] Thayer-Forbes, pág. 59. <<

[9] Thayer-Forbes, pág. 58. <<

[10] Thayer-Deiters, 1, 448. <<

[11] Thayer-Forbes, pág. 58. <<

[12] Sigmund Freud, «Family Romances» (1909), en *Collected Papers*, V (Nueva York: Basic Books; 1959), 74-78; Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero* (1909: Nueva York: Vintage Books, sin fecha), págs. 65-96. La amplia literatura pertinente ha sido examinada, con bibliografía, en Linda Joan Kaplan, «The Concept of the Family Romance» *Psychoanalytic Review*, 61 (1974), 169-202. <<

[13] Ludwig Nohl, *Beethovens Brevier* (Leipzig: Günther, 1870), pág. 18. De acuerdo con Otto Jahn, Beethoven también copió este pasaje en sus Cuadernos. (A. C. Kanscher, *Beethoven und seine Zeitgenossen* (Berlin y Leipzig: Schuster & Loeffler, 1908-10) II, 47. <<

[1] Thayer-Forbes, pág. 66. <<

[2] Beethoven fue mencionado como «alumno de Neefe» en los diccionarios estándar de música de su tiempo. Véase Emerich Kastner, *Bibliotheca Beethuveniana* 2^{da}. edición revisada Theodor Frimmel (Leipzig: B&H, 1925) págs. 3-6. <<

[3] Véase Solomon, «Beethoven's Productivity at Bonn», M&l, 53 (1972), 165-72. <<

[4] Nohl, I, págs. 371-72. A veces se critica a Neefe por los defectos de su alumno; pero él mismo fue el primero en criticarlo. Beethoven se quejó a Wegeler «de las críticas excesivamente severas a sus primeros esfuerzos de composición», formuladas por Neefe (Wegeler-Ries, pág. 113; Thayer-Forbes, pág. 65). <<

[5] Pertenecían a las Veinticuatro Variaciones para piano, sobre «Venni amore» de Righini, WoO 65. No se conservan copias. <<

[6] Ernst Simmel, «Alcoholism and Addiction», en Sandor Lorand comp. *The Yearbook of Psychoanalysis* V (Nueva York: International Univ. Press, 1950), 251.

<<

[7] Helene Deutsch, «Absence of Grief», en *Neuroses and Character Types* (Nueva York International Univ. Press. 1965), pág. 35. <<

[1] Véase Alfred Einstein, *Mozart: His Character, His Work* (Londres, Nueva York, Toronto: Oxford), 1945, págs. 82-83; Katherine Thomson, «Mozart and Freemasonry», *M&L*, 57 (1976), 25-46. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 79. <<

[3] Thayer-Forbes, pág. 108. <<

[4] Los estudiantes no podían ser miembros (Schiedermaier, pág. 31). <<

[5] Herbert Marcuse, *Reason and Revolution* (Nueva York: Oxford, 194 1; nueva edición Boston-Beacon, 1960), pág. 15. <<

[6] Hans Rosenberg, *Bureaucracy, Aristocracy and Autocracy: The Prussian Experience 1660-1815* (Cambridge, Mass: Harvard Univ. Press. 1958; Boston: Beacon, 1966) págs. 41n2. <<

[7] Esto no contradice el presunto republicanismo de Beethoven, subrayado por muchos biógrafos, y en primer lugar por Schindler. Pues para los pensadores del Iluminismo la república significaba algo muy distinto de lo que ha llegado a ser para los observadores ulteriores. Rousseau escribió: «Denomino república al Estado gobernado por leyes, sin que importe la forma de administración que adopte». *Contrato Social*, 11, capítulo 6). <<

[8] Thayer-Eorbes, pág. 108. <<

[9] Véase Thayer-Forbes, págs. 100-101 y 105-106; H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works*, III, (Bloomington: Indiana Univ. Press. 1976), 192-93. <<

[10] Thayer-Forbes, pág. 121. <<

[11] «De acuerdo con el Konversations-Lexikon de Brockhaus, publicado en 1809 Beethoven se propuso abandonar permanentemente Viena en 1794 o 1795; ese período coincidió con la conclusión de sus estudios, que habían sido la razón de su viaje». (Prod'homme, Jeunesse, pág. 166; véase también Nohl, 1, 335, 432). <<

[1] Acerca de los inventarios musicales de la capilla de la corte de Bonn y de la biblioteca de música del Electorado, véase Adolf Sandberger, «Die Inventare der Bonner Hofkapelle», en *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte II* (Munich: Drei Masken, 1924), 109-30; y Sieghard Brandenburg, «Die kurfürstliche Musikbibliothek in Bonn und ihre Bestände im 18. Jahrhundert», BJ segunda serie, 8 (197 S 7-47. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 101 <<

[3] J. G. Prod'homme, *Les Sonates pour piano de Beethoven* (1937; París, Delagrave, 1950), pág. 26. <<

[4] Joseph Kerman, comp. *Ludwng van Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799* (Londres: British Museum, 1970) II, ?83. <<

[5] Thayer-Forbes, pág. 119. <<

[6] Thayer-Forbes, pág. 106. <<

[7] Thayer-Forbes, pág. 120. <<

[1] Thayer-Forbes, pág. 115. <<

[2] Thayer-Forbes, págs. 103-104. <<

[3] Thayer-Forbes, pág. 185. <<

[4] Anderson n» 9. Wegeler afirma que Gelinek fue un pianista a quien Beethoven acusó (Wegeler-Ries, págs. 59-60). <<

[5] Czerny, «Recollections from My Life», *MQ*, 42 (1956), 304. <<

[6] Las fechas de los conciertos conocidos fueron: 29 de marzo de 1795; 30 de marzo de 1795; 31 de marzo de 1795; 18 de diciembre de 1795; 8 de enero de 1796; fines de 1796; 6 de abril de 1797; 29 de marzo de 1798; 1 de abril de 1798; 2 de abril de 1798 y 27 de octubre de 1798. Véase Thayer-Forbes, *passim*; Hermann Reuther «Beethovens Konzerte», en *Ein wiener Beethoven Buch*, comp. Alfred Orel (Viena: Gerlach & Wiedling, 1921), págs. 72 y siguientes. <<

[7] Thayer-Forbes, pág. 211; Kinsky-Halm, pág. 22. <<

[8] Thayer-Forbes, págs. 170-71, 187; Wegeler-Ries, pág. 28. <<

[9] Grove, Dictionary 1.^a edición, 11, 132; Thayer-Forbes, pág. 356-57. <<

[10] Czerny, «Recollections», pág. 309. <<

[11] Los Lichnowsky tenían un hijo, Edward María (1789-1845), que se convirtió en distinguido agricultor e historiador. <<

[12] Alan Tyson, «Beethoven to the Countess Susanna Guicciardi: A New Letter», en *Beethoven Studies*, comp. Tyson, 1 (1973), 9. <<

[13] Nohl, *Beethoven nach den Schilderungen*, pág. 20; Frimmel, *Handbuch*, II, 322.

<<

[14] Ernest Newman, *The Unconscious Beethoven* (Nueva York: Knopf, 1927), pág. 53. <<

[15] Constantin von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiser thums Oesterreich, 1750-1850* (Viena, 1856-91) XV, 309. En un caso Wurzbach confundió al príncipe Lobkowitz contemporáneo con un Lobkowitz de una generación precedente; por lo tanto, estos informes no pueden considerarse del todo concluyentes. <<

[1] H. C. Robbins Landon, comp. *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn* (Londres: Barrie & Rockliff, 1959) pág. 128 (a von Genzinger, 17 de enero de 1792). <<

[2] Schenk, «Autobiography», cit. Thayer-Forbes; pág. 140. El lector hallará la «Autobiography» completa en Paul Nettl, comp. *Forgotten Musicians* (Nueva York: Philosophical library, 1951), págs. 265-79. Schenk afirmó que la instrucción que impartió a Beethoven se extendió hasta principios de junio de 1793, cuando —de acuerdo con sus afirmaciones— Beethoven salió de Viena con Haydn, en dirección a Eisenstadt. Su afirmación se ve confirmada por una carta a Zmeskall (ahora en BB). Por consiguiente, la enseñanza de Schenk se prolongó a lo sumo cinco meses. <<

[3] Thayer-Forbes, pág. 141. <<

[4] Schindler-MacArdle, pág. 55. <<

[5] Un razonado juicio moderno acerca de la eficacia de Haydn como maestro de Beethoven aparece en Alfred Mann; «Beethoven's Contrapuntal Studies with Haydn», *Mo*, 56 (1970), 711-26; Monn, «Haydns Kontrapunktliche und Beethovens Studien», en Carl Dahlhaus et al comps. *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970* (Kassel: Bärenreiter, 1971), págs. 70-74. Véase Vincent d'Indy, *Beethoven: A Critical Biography* (Boston: Boston Music Co. 1912), págs. 17-18. <<

[6] Thayer-Forbes, pág. 141. <<

[7] Thayer-Forbes, pág, 144; Landon, *Collected Correspondence* págs. 141n3. <<

[8] Thayer-Forbes, pág. 145. <<

[9] Ibid. La carta de Beethoven fue despachada en el mismo sobre que la de Haydn.

<<

[10] Thayer-Forbes, págs. 237-38. <<

[11] Hay un resumen breve pero muy completo de la literatura relacionada con la influencia de Haydn sobre Beethoven en Georg Feder, «Stilelemente Haydns in Beethovens Werken», en *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, págs. 65-70. <<

[12] Ignaz von Sefried, *L. V. Beethovens Studien* (1832) traducción de H. H. Pierson, Leipzig: Schuberth, 1853), Suplemento, pág. 17. <<

[13] Son las reminiscencias de Louis Drouet impresas en Thayer Deiters-Riemann, II, 197, 200. <<

[14] De acuerdo con Moscheles «Haydn supo que Beethoven había hablado despectivamente de su oratorio *La Creación*. “Está mal que hable así de Haydn, «Qué escribió después? ¿Su Septeto?»”, Haydn agregó: «¡Sin duda, es hermoso, más aún, espléndido!» (Moscheles, *Recent Music and Musicians*, pág. 23). <<

[1] ***. <<

[2] ***. <<

[3] ***. <<

[4] Schindler-MacArdle, pág. 120. <<

[5] Thayer-Forbes, pág. 802; Sonneck, pág. 128. <<

[6] Thayer-Forbes, pág. 501. <<

[7] Thayer-Deiters-Riemann, I, 496. <<

[8] Thayer-Forbes, págs. 223-24. <<

[9] Thayer-Forbes, pág. 261. <<

[10] Thayer-Forbes, pág. 232. <<

[¹¹] Holz a Jahn, Kerst, II, 186. Se ignora cuándo sucedió este incidente. <<

[12] Thayer-Forbes, pág. 864. <<

[13] Anderson n.º 53 (a Amenda, 1.º de julio de 1801). Beethoven califica de «chusma» a su público en Andersón, n.º 57 (a Hoff meister, 8 de abril de 1802). <<

[14] Véase Solomon, «Beethoven: The Nobility Pretense», *MQ* 61 (1975), 272-294.

<<

[15] W. A. Thomas-Sannn, *Die unsterbliche Geliebte Beethovens* (Halle, 1909), pág. 65; Martin Cooper, *Beethoven: The Last Decade* (Londres: Oxford, 1970) pág. 16.

<<

[16] Schindler-Moscheles, pág. 70. <<

[1] El lector hallará un examen más completo de las subdivisiones de clases en la sociedad vienesa en mi trabajo «Beethoven's Class Position and Outlook», en *Bericht über den internationalen Beethoven-Kongress in Berlin 1977*, comp. K. Niemann, et al (de próxima publicación). <<

[2] Owen Travels into Different Parts of Europe in the years 1791 and 1792 (Londres: Cadell & Davies, 1796), II, 473. <<

[3] John Russell, *A Tour in Germany and Some of the Southern Provinces of the Austrian Empire in the Years 1820, 1821, 1822* (Boston: Wells & Lny, 1825), Pág. 396. <<

[4] Henry Reeve,)ournal of a Residence at Vienna and Berlin in the Eventful Winter of 1805-1806 (Londres: Longrnans Green, 1877), pág. 25. <<

[1] Rolland, pág. 112, n. 2; *Beethoven the Creator* (Nueva York: Harper, 1929), pág. 367. <<

[2] D. F. Tovey, *Beethoven* (1944, nueva edición Londres: Oxford, 1965) pág. 7. <<

[3] Thayer-Forbes, pág. 209. <<

[4] Thayer-Forbes, pág. 164. f, Alfred Mann sugiere la posibilidad de que Beethoven haya estudiado con Haydn la composición del cuarteto (*MQ*, 61 [197n], 725, n. 10). También es posible que Beethoven estudiase la composición de cuartetos con Emanuel Aloys Förster (174g-1823). <<

[5] Véase Thayer-Forbes, págs. 261-62. <<

[6] Joseph Kerman, *The Beethoven Quartets* (Nueva York: Knopf, 1967), pág. 55. <<

[7] Kerman, *Autograph Miscellany II*, 166-74; 190-91. <<

[8] Tovey, *Essays in Musical Analysis I* (Londres: Oxford, 1935), 21. <<

[9] Tovey, «Beethoven» en *Encyclopaedia Britannica* 14.^a. edición (1929), III, 320, col. 1. <<

[10] Eric Blom, *Beethoven's Pianoforte Sonatas Discussed* (Londres: n Dent. 1937; nueva edición Nueva York: Da Capo, 1968), pág. 123. <<

[11] Czerny, *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano* (Viena: Universal, 1970), pág. 13; Kerst, I, 46. <<

[1] Anderson n» 263. Esta carta, generalmente fechada el 9 de julio de 1810 bien puede datar en cambio de julio de 1 g0 n. <<

[2] Generalmente se supone que Ries llegó a Viena en setiembre u octubre de 1801, como la fecha más temprana, pero si aceptamos esta tesis es difícil explicar varias de sus reminiscencias de acontecimientos de 1800. Me atengo a la sugerencia de Ludwig lleberfeldt en su disertación Ferdinand Ries, *Jugen dentwicklung* (Bonn: Rost, 1915), pág. 12. <<

[3] Los Sterba conjeturan que el Testamento fue dirigido exclusivamente a Caspar Carl, y que Beethoven estaba tan imitado con Nikolaus Johann que no pudo escribir su nombre. (*Beethoven and His Nephew*, pág. 32). Véase también A. C. Kalischer, *The Letters of Beerhoven*, traducción inglesa de J. S. Shedlock (Londres: Dent, 1909), I, 62, que incluye una conjetura completamente improbable. <<

[4] George Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies* (3.^a edición Londres, 1898; reimpresión Nueva York: Dover, 1962), pág. 45. <<

[5] Thayer-Forbes, pág. 1059. <<

[6] Véase G. Bilancioni, *La Sordità di Beethoven* (Roma: Formiggi ni, 1921), pág. 132 y siguientes; Waldemar Schweisheimer, *Beethovens Leiden* (Munich: Müller, 1922), pág. 62 y siguientes; Schweisheimer, «Beethoven's Physicians», *MQ*, 31 (1945), 289; Walther Forster, *Beethovens Krankheiten und ihre Beur teilung* (Wiesbaden: B&H, 1955), passim; Edward Larkin, «Beethoven's Medical History», en Cooper, *Beethoven*, págs. 440-41. <<

[7] Wegeler-Ries, *Nachtrag*, pág. 10 (Carta del 13 de noviembre de 1804); Thayer-Forbes, pág. 358. Breuning y Beethoven com partieron un apartamento durante un breve período de 1804, pero las tensiones de esta proximidad provocaron una violenta disputa, seguida por una apasionada reconciliación en el otoño del mismo año. <<

[8] Thayer-Forbes, pág. 690. <<

[9] Thayer-Forbes, pág. 373. <<

[10] Véase Anderson, números 51 y 53; Thayer-Forbes, pág. 850; Thayer-Forbes, pág. 252; Nohl, Beethoven *Depicted by His Contemporaries* (Londres: Reeves, 1880), pág. 243; George Smart, *Leaves from the Journal of Sir George Smart*, comp. H. B. Cox y C. L. E. Cox (Londres: Longmans, Green, 1907), pág. 124; Thayer-Forbes, pág. 187. <<

[11] N II, 89; Thayer-Forbes, pág. 4nn <<

[1] Moscheles, *Recent Music and Musicians*, págs. 3n. Ya en 1797 las obras de Beethoven ocupaban, por el número, un lugar que era inferior sólo al de Mozart en una lista de partituras propiedad de la joven pianista Dorothea Graumann (más tarde la baronesa Ertmann). Véase Hellmut Federhofer, «Ein thematischer Katalog der Dorothea Graumann» en *Dagmar Weise*, comp. Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 69. Geburtstag (BB, 1957, págs. 100-110. Pero no todos los jóvenes músicos eran partidarios de Beethoven. El joven C. M. von Weber afirmaba que las obras de Beethoven después de 1800 eran «un caos confuso, un esfuerzo ininteligible en procura de la novedad» (Carta del 1.º de mayo de 1810 a Hans Georg Nägeli, citada en Nohl, comp. *Letters of Distinguished Musicians*, traducción inglesa de Lady Wallace [Londres: Longmans, Green, 1867], pág. 209). <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 445. <<

[3] Véase Alan Tyson, *The Authentic English Editions of Beethoven* (Londres: Fabern 1963), pág. 39. Varias de éstas fueron primeras ediciones. Véase Tyson, pág. 19, y MacArdle, «First Editions of Beethoven Published in England», *Monthly Musical Record*, 90 (1960), 228 y siguientes. <<

[4] Esta y las siguientes referencias pertenecen a Erich H. Müller, «Beethoven und Simrock», *Simrock Jahrbuch*, 2 (1929), págs. 24-28. Estoy en deuda con Alay Tyson que formuló la posibilidad de que Beethoven se propusiera por esta época abandonar permanentemente Viena. <<

[1] Schindler afirmó haber oído la misma versión de Moritz Lichnowsky, a quien citó como su principal autoridad en lo referente al material acerca del período medio de Beethoven en Viena (véase Schindler-MacArdle, pág. 116; Schindler-Moscheles, pág. 34-35). En vista de varios errores de la versión de Schindler acerca de la concepción de la *Sinfonía Heroica*, no hay motivo para aceptar esta afirmación. <<

[2] La sinfonía fue ejecutada por primera vez en el palacio del príncipe Lobkowitz, durante la segunda mitad de 1804. Siguieron ejecuciones semipúblicas durante el invierno de 1804-05 en casa de *Herr* von Wt!rth, y la primera presentación pública fue el 7 de abril de 1805. El programa de la ejecución de abril de 1805 411 lo anunció como una «nueva gran sinfonía en re sostenido». (Thayer-Forbes, pág. 375). <<

[3] Me atengo a la interpretación de Nottebohm en *Ein Skizzen buch von Beethoven aus dem Jahre 1803* (Leipzig: B&H, 1880) pág. 76 y Prod'homme en *Les Symphonies de Beethoven* (París: Delanave, 1906), págs. 83-84. Véase también Thayer Forbes, pág. 349; Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies*, pág. S5; Nohl, *Die Beethoven-Feinr...* (Viena: Braumüller, 1871), pág. 33. <<

[4] Goethe, *Conversations with Eckermann* (Nueva York, Londres, 1901), pág. 304; Hegel, citado en Karl Löwith, *From Hegel to Nietzsche* (Garden City: L. I.: Anchor, 1967), pág. 214. <<

[5] Hay un análisis más detenido de este proyectado viaje en Max Unger, «Zur Entstehungs und Aufführungsgeschichte von Beethovens Oper «Leonore», *Neue Zeitschrift für Musik* 105 (1938), 130 y siguientes. <<

[6] Anderson n.º 44 (circa 15 de enero de 1801). Nathan Fishman me informa que la expresión «Magasin des Arts» (Magezin der Kunst) era usual en los escritos utópicos saint-simonianos de la época. Los franceses habían creado una organización de ese nombre a fines de la década de 1790. <<

[7] Thayer-Forbes, pág. 403. <<

[8] Thayer-Forbes, pág. 442. <<

[9] Thayer-Forbes, págs. 470-71. <<

[10] Max Unger, «Beethovens vaterländische Musik» *Musik im Kriege* I (1943), 170 y siguientes; citado de D. W. MacArdle, *Beethoven Abstracts* (Detroit: Information Coordinators, 1973), páe. 156. Véase B), 2^{da}. serie, 7 (1971), 207 (nº 494). <<

[11] Schindler-MacArdle, págs, 111-12 y 115-16. <<

[12] Ernst Cassirer, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton: Princeton Univ. Press. 1951), pág. 136. <<

[1] Anderson, n» g8 (a Joseph Sonnleithner). Previamente citado a principios de 1804; la evidencia interna impone una fecha entre noviembre de 1804 y febrero de 1805. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 388. <<

[3] ***. <<

[4] Thayer-Forbes, pág. 397. <<

[5] Véanse las cartas de Caspar Carl van Beethoven a B&H del 10 de octubre de 1804 y el 24 de noviembre de 1804 (Thayer Deiters-Riemann, II, 623-24). <<

[6] Schindler-MacArdle, pág. 60. <<

[7] Prod'homme, *La Jeunesse de Beethoven*, pág. 17t... <<

[8] Reeve, *Journal of a residence at Vienna*, pág. 79. <<

[9] Carta de Ries a Wegeler, del 28 de diciembre de 1837, en Stephan Ley, comp. *Beethoven als Freund der Familie Wegeler*, v. Breuning (Bonn: Cohen, 1927), págs. 252-53. <<

[10] Anderson, Apéndice I (1), II1, 1444-45. Unger sostiene que esta petición no es anterior al otoño de 1807; (NB! 2 [1925] 76-83). Aunque no me parecen persuasivos sus argumentos, el problema permanece sin resolver. <<

[11] Thayer-Forbes, pág. 423; véase Schindler-Moscheles pág. S0. <<

[12] Thayer-Forbes, pág. 439. <<

[13] Thayer-Forbes, pág. 457. n <<

[14] Thayer-Forbes, pág. 456. <<

[15] Andró Hevesy, *Les petites amies de Beethoven* (París: Champion, 1910) pág. 29; Hevesy Beethoven: The Man, pág. 56. Hevesy fechó erróneamente en «1800» la carta a pesar de su clara referencia a la ejecución del *opus 85* al 5 de agosto de 1803. <<

[16] Thayer-Forbes, pág. 3 S 8. <<

[17] Thayer-Forbes, pág: 379. <<

[18] Thayer-Forbes, pág. 425. <<

[19] Anderson, n.º 139 (poco después del 5 de marzo de 1807); la otra carta de disculpa es Anderson n.º 138a (5 de marzo de 1807). <<

[20] Prod'homme, *Beethoven, raconté par ceux qui l'ont vu* (París: Stock, 1927), pág. 89. <<

[21] Anderson, n' 258 (mayo de 1810); traducción inglesa de Thayer-Forbes, pág. 489. La Hagatela, WoO 59, conocida por el título de «Für Elise» probablemente fue compuesta para Teresa Malfatti (Kinsky-Halm, pág. 505), aunque fue esbozada en 1808. <<

[22] Thayer-Forbes, pág. 490. <<

[²³] Schindler-MacArdle, pág. 365, véase Thayer-Forbes, págs. 481-82. <<

[1] Thayer-Forbes, pág. 293. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 289. <<

[3] Schindler-Moscheles, pág. 39. <<

[4] Schindler-MacArdle, pág. 105. <<

[5] Thayer-Forbes, pág. 291. <<

[6] Thayer-Krchbiel, I, 332. <<

[7] Thayer-Krchbiel, I, 333. <<

[8] Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies*, págs. 112, 140 y 154-56. <<

[9] Paul Bekker, «Beethoven an die Unsterbliche Gelibte ein unbekannte Brief des Meisters», *Die Musik* 10 (1911), 131 y siguientes. La Melodía pertenece al finale del Quinteto para Cuerdas *opus* 29, «prueba» de que la carta se remonta a 1801. <<

[10] Thayer-Krchbiel, 1, 332. Thomas-San-Gallin, *Beethoven und die unsterbliche Geliebte*. <<

[11] Mu Amalie Sebald/Goethe/Therese Brunsvik und Anderes (nich: Wunderhorn, 1910). <<

[12] El viajero que partiera con la diligencia de la tarde llegaría. Pero es posible que Beethoven en la mañana del tercer día saliera de Viena durante la mañana del 29 de junio. *Beilage zur kaiserlich-königlich-privilegirten n'ß8er Oberpos.* <<

[13] g nn gn, viernes 3 de julio de 1812, Col. 1. El tamts-Zeitun uso más antiguo que he comprobado de este suplemento periodístico para determinar la llegada de Beethoven a Praga pertenece a Jan Racek, *Beethoven a České Zeme* (Brno, 1964), pág. 31. Véase también Marek, *Beethoven*, págs. 302-303. <<

[¹⁴] Beilage zur... Prager Oberposramrs-Zeitung n» 81, Lunes 6 de julio de 1812. col. 2. Véase Racek, pág. 31. La documentación más antigua de la fecha en que Beethoven partió de Praga corresponde a Unger, «The Immortal Beloved», *MQ*, 13 (1927), 253. Unger descubrió esta información en el Prager Post-Zeitung. <<

[15] *Beilage zur... Prager Oberpostarnts-Zeitung, loc. cit.* El suplemento del periódico erróneamente indica que Carlsbad es el destino de Esterházy <<

[16] Schmidt-Görg (en Racek, págs. 49-50) descubrió veinte cartas escritas por Beethoven con marcas de agua análogas, correspondientes a los años 1812 a 1818, incluso cuatro cartas fechadas el 14 de julio, el 17 de julio, el 9 de agosto y el 12 de agosto de 1812 (Anderson nos 374, 375, 380 y 381). <<

[17] Thomas-San-Galli, *Beethoven und die unsterbliche Geliebte*, pág. 35. Harry Goldschmidt me informa que esta exigencia había estado en vigor durante varios años antes de 1 g 12, y que los registros policiales no son necesariamente completos (comunicación personal). <<

[18] Thayer-Forbes, pág. 646; traducción corregida. <<

[19] Anderson n» 632. Traducción corregida. Hay una interpretación diferente en Kerman, véase *Beethoven Studies*, comp. Tysun, 1 (1973), 130, n» 10. <<

[20] Unger la desechó como posibilidad, sin indicar los motivos de su actitud (*Auf Spuren*, pág. 74), lo mismo que Rolland (pág. 1488), Jean y Brigitte Massin (*Ludwig van Beethoven* [Paris: Fayard, 1967] pág. 240) y Marek (*Beethoven* 306-7).

En una obra de próxima publicación, *Um die unsterbliche Geliebte*, Hany Goldschmidt, defensor de Josephine Deym, reexamina el caso de Antonie Brentano y reconoce la solidez de las pruebas en su favor, pero suspende el juicio acerca de su candidatura. <<

[21] Aún queda espacio para una duda razonable. Sin embargo, con el fin de desarrollar un poco más las consecuencias de la identificación que propongo, en las secciones ulteriores de este capítulo he trabajado sobre el supuesto de que se ha demostrado que *Frau* Brentano es la Amada Inmortal. <<

[22] Schindler-MacArdle, pág. 259. Tenemos como prueba sólo la palabra de Schindler, pues la carta no ha llegado a nuestras manos. <<

[23] Véase también la carta de Wilhelm Grimm a Achim von Arnim, 21 de junio de 1812, en Reinhold Steig, *Clemens Brentano und die Brüder Grimm* (Stuttgart & Berlín, 1914) pág. 174, n n. 2. <<

[²⁴] *Beilage zur... Prager Oberpöstamts-Zeitung* n» 81, Lunes 6 de julio de 1812, col. 1. La presencia de los Brentano en Praga está confirmada por la carta de Franz Brentano el 15 de julio de 1812, a Clemens Brentano (Museo Goethe de la Freie Deutsche Hochstift, Frankfurt [hereinafter «en adelante» GM]): <<

[25] No se conoce la fecha exacta de su llegada. No se registró en la policía bajo el 31 de julio. El diario de Goethe correspondiente al 27 de julio de 1812 observa: «Beethoven partió de aquí hace varios días, en dirección a Carlsbad». (Citado en Thomas San-Galli, *Beethoven und die unsterbliche Geliebte*, pág. 37; véase también Thomas-San-Galli, *Die unsterbliche Geliebte Beethovens*, pág. 65). <<

[26] Anderson nos. 570, 607 y 660. La cuarta carta (Anderson n» 659) no tiene fecha, pero claramente pertenece a 1814, a pesar de que la señorita Anderson la sitúa en el otoño de 1816. (Véase B,7, 1.^a. serie, 2, 214). <<

[27] Thayer-Deiters-Riemann, IV, 62-63; Thayer-Forbes, pág. 686; el subrayado es nuestro. <<

[28] Schindler-MacArdle, págs. 102n. Véase más arriba, capítulo 14, n.º 48. <<

[29] El manuscrito está en la Bibliothèque Nationale, París. <<

[30] Aquí y en las páginas que siguen cito, sin indicar la fuente de cada cita, de reminiscencias de *Frau Brentano* anotadas después de dos series de conversaciones con ella el 4 de mayo de 1865 y el 25 de enero de 1866, por Karl Theodor Reiffenstein. Han sido reproducidas parcialmente en *Goethes Briefwechsel mit Antonie Brentano 1814-21*, comp. Rudolf Jung (Weimar, 1896), págs. 5 y siguientes y *Frankfurter Beiträge Arthur Rickel gewidmet*, comp. Hubert Schiel (Frankfurt, 1933), págs. 68-72. La prolongada correspondencia prematrimonial de 1797-98 revela que Birkenstock negoció con firmeza la mano de su hija, y también que postergó varios meses la conclusión de los arreglos matrimoniales, pues temía por la seguridad de su hija en la Renania asolada por la guerra. (Agradezco a Harry Goldschmidt la obtención de extractos de esta correspondencia, que llegaron a mis manos.) <<

[31] Carta del 1.º de setiembre a Sofía Brentano, citada en Steig, *Achim von Arnim und Clemens Brentano* (Stuttgart, 1894), pág. 144. n <<

[32] Antonie y los niños llegaron a Viena entre el 1» de setiembre y mediados de octubre de 1809. <<

[33] Thayer-Deiters-Riemann, III, 216. <<

[34] Carta del 22 de noviembre de 1799 a Sofía Brentano (DSB). Incluso antes de su matrimonio ella se quejaba de la consagración de Franz a su trabajo: «Por una persona tan poco importante como yo no está dispuesto a viajar (a Viena) y ahora está muy ocupado en los negocios». (Citado en una carta de Franz a Sofia Brentano, 4 de octubre de 1797). <<

[35] Thayer-Forbes, pág. 492. <<

[36] Carta del 6 de octubre de 1812 a Clemens Brentano (GM). Otra carta de Franz a Clemens Brentano, escrita en Frankfurt y fechada el 28 de enero de 1813 (GM) suministra el *terminus ad quem*. <<

[37] María Andrea Goldmann, *Im Schatten des Kaiserdomes. Frauenbilder* (Limburgo, 1938), pág. 100. Un examen más detallado de *Frau* Brentano, con una reseña de su vida anterior y detalles bibliográficos completos aparecen en Solomon, «Antonie Brentano and Beethoven», *MoL*, 58, (1977), 153-69. <<

[38] Fanny Ciannatasio, entrada de su diario correspondiente al 15 de junio de 1817; citado en Thayer-Deiters-Riemann, IV, 540. <<

[1] «Al mismo tiempo» comenta secamente Tyson, «era una obra calculada para hacerlo acreedor a un concierto de beneficio de Semana Santa en el Theater-ander-Wien» (comunicación personal). <<

[2] Véase Tyson, «Beethoven's Heroic Phase», *Musical Times* 110 (19b9), 141, en la cual señala el apremio de tiempo en que se terminó la obra, y la modificación obsesiva del pasaje «Apar ta de mí este cáliz de dolor» en la revisión de marzo de 1804. <<

[3] Quizá Beethoven alcanzó este tipo de efecto por primera vez en el comienzo de la Sonata para piano *opus 31, número 2*. Después, Beethoven utilizó una técnica análoga en los primeros movimientos de las Sinfonías *Quinta* y *Novena*, el Quinto Concierto para piano; las Sonatas para piano *opus 53* y *57* y la Obertura de Egmont. En su celebrado ensayo acerca de la *Quinta* Sinfonía, Tovey señala que es absurdo analizar la sinfonía del periodo medio de Beethoven por referencia al *dooDo* de 417 células de motivos, y destaca que, por ejemplo, el primer movimiento de la Quinta Sinfonía, «es realmente notable por la duración de sus frases más que por la brevedad de su figura inicial» (*Essays*, I, 38). <<

[4] Tovey, *Essays in Musical Analysis I* (Londres: Oxford, 1935), 39. Véase también
nrt Sachs, *Rhythm and Tempo* (Nueva York: Norton, 1953), pág. 329. <<

[5] Czemy escribió: «El propio Beethoven opinaba que el *opus 57* era el más grande de los que había producido...». (Thayer Forbes, pág. 4D7.) <<

[6] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (Londres: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931), pág. 169. <<

[7] Ernst Bücken, en *Der heroische Stil in die Oper* (Leipzig, 1924), pág. 77, cree que la «Opera de horror» («Schreckensoper») es la categoría primaria, con tres subdivisiones: la ópera de «Rescate», «Proseripto» y «Revolucionaria». Véase también R. Mornn Longyear, «Notes on the Rescue Opera» *MQ*, 45 (1959), 49-66.

<<

[8] Thayer-Forbes, pág. 381. <<

[9] Freud, «A Special Type of Object-Choice» en *Collected Papers*, IV, 200; véase también Karl Abraham, «The Rescue and Murder of the Father in Neurotic Phantasy-Formations», en *Clinical Papers and Essays on Psychoanalysis* (Nueva York: Basic Books, 1955), págs. 68-75. <<

[10] Véase el número 2, más arriba. Tyson observa que «la provisión de pan y vino al hambriento prisionero Florestán también tiene matices sacramentales eucarísticos» (comunicación personal). <<

[11] Véase Joseph Braunstein, *Beethovens Leonore-Ouvertüren* (Leipzig: B&H, 192?). La fecha de Leonore n.º 1 está bien aclarada en Tyson, «The Problem of Beethoven's First Leonore Overture», *nAM5*, 28 (1975), 292-334. Otra revisión de Leonore n.º 2 fue esbozada en 1814, pero se la abandonó. (Véase Tyson, «Yet Another Leonore Overture?» *M&L*, 58, [197?], 192-203). <<

[12] Thayer-Forbes, pág. 400; N II, 89. <<

[13] Thayer-Forbes, pág. 409. <<

[14] Thayer-Forbes, påg. 410. <<

[15] Scodler-MacArdle, pág. 147. <<

[16] Berlioz, *Beethoven's Symphonies*, traducción al inglés de Edwin Evans (Londres: Reeves, 1958), pág. 67. <<

[17] Por ejemplo, Neefe, Haydn, Lichnowsky y Apponyi. Beethoven dedicó su Sonata para piano *opus 28*, a un destacado masón, Joseph von Sonnenfels. Véase Kerst, II, 187; Frimmel, Handbuch, I, 151-52; Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, págs. 86-88. <<

[18] Richard Wagner, *Beethoven* (1870), traducción al inglés de A. R. Parsons (Nueva York: Schirmer, 1883), pág. 65. <<

[19] Thayer-Forbes, pág. 575. <<

[20] Thayer-Forbes, pág. 576. <<

[1] Anderson data erróneamente una carta (A 39 1) a Gleichenstein «a fines de setiembre de 1812», desde Viena, una fecha imposible por diferentes razones. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 542. <<

[3] Thayer-Forbes, pág. 543. Acerca de las fechas de estas sinfonías, véase N li, 101-18; véase también IVBJ, 5 (1933), 45n6. <<

[4] Véase Leitzmann, II, 245 (n.º 30): «Diagnóstico de los médicos acerca de mi vida. Ya no hay salvación, por lo tanto es necesario que use n*?». Rolland comenta: «Las palabras faltantes fueron suprimidas... Uno puede preguntarse si Beethoven no estaba contemplando el suicidio». (Rolland, pág. 1459). Véase también Leitzmann, II, 242, (n.º 8): «Nada debe encadenarme a la vida». <<

[5] Thayer-Krchbiel, I, 324; Schindler-MacArdle, págs. 101-104. <<

[6] Nohl, III, 897. Beethoven y Röckel mantuvieron relaciones amistosas en 1813 (véase Anderson, n.º 4 13). <<

[7] Anderson, n» 407. Los Sterba fueron los primeros en advertir las implicaciones de estas referencias (Sterba, *Beethoven and His Nephew*, pág. 110). <<

[8] ***. <<

[9] ***. <<

[10] ***. <<

[11] Thayer-Forbes, pág. 565. <<

[12] Thayer-Forbes, pág. 566. <<

[13] Thayer-Forbes, pog. 571. <<

[14] Thayer-Forbes, págs. 586-87. Traducción corregida. <<

[15] Leitzmann, II, 245 (nº 26); Thayer-Forbes, pág. 561. En 1827 Ferdinand Hiller oyó exclamar a Beethoven: «Dicen que “Vox populi, vox dei” —nunca creía en ello». (Kerst, li, 229). <<

[16] Thayer-Forbes, pág. 565. <<

[17] M. H. Weil, *Les dessous du congrès de Vienne* (París: 1913); citado en Edouard Heniot, *The Life und Times of Beethoven* (Nueva York: Macmillan, 1935), pág. 217.

<<

[18] Thayer-Forbes, pág. 804 y 956. <<

[19] Thayer-Forbes, págs. 577-78. Debe considerarse la hostilidad de Spohr a Beethoven. <<

[1] Desde el punto de vista psicoanalítico, por esta época Beethoven afrontó una «situación de peligro» que originó un conjunto, completo de síntomas neuróticos e incluso casi psicóticos. De acuerdo con Freud, «la formación de síntomas... determine de hecho el fin de la situación de peligro». Es un proceso «análogo a la fuga, mediante la cual el yo evita un peligro que lo amenaza desde afuera, en cuanto representa, ciertamente, un intento de fuga frente a un peligro instintivo». Freud, *The Problem of Anxiety* (Nueva York: Norton Library, sin fecha), págs. 86-87. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 624. <<

[3] Thayer-Forbes, pág. 625. <<

[4] Thayer-Forbes, pág. 625. <<

[5] Sterba, págs. 146 y 317. <<

[6] Los pasajes pertinentes de su diario —citados más abajo— han sido reproducidos en Thayer-Deiters-Riemann, IV, 5 13n 1 y en Nohl, *Eine stille Liebe zu Beethoven* (1875 2.^a edición, Leipzig, 1902); hay otras reminiscencias en Prod'homme, *Beethoven, raconté par ceux qui l'ont vu*, págs. 81-93. <<

[7] Las siguientes citas de las actas del tribunal aparecen en Thayer Deiters-Riemann, IV, 550-54; Thayer-Forbes, págs. 708-11; y Sterba, págs. 3 11-13. <<

[8] Thayer-Deiters-Riemann, IV, 554; Sterba, pág. 148. <<

[9] Sterba, pág. 175; Thayer-Deiters-Riemann, IV, 563. <<

[¹⁰] Sterba, págs. 185-86; Thayer-Deiters-Riemann, IV, 565. <<

[11] Thayer-Forbes, pág. 635; Anderson n» 6 11 (a Giannatasio, antes del 20 de febrero de 1816). <<

[12] Thayer-Forbes, pág. 754. <<

[13] Thayer-Forbes, pág. 644. <<

[14] Sterba, pág. 211. Hay una crítica de esta posición en Solomon, «Beethoven and His Nephew: A reappraisal», *Beethoven Studies comp. Tyson*, 2 (Londres: Oxford, 1977). <<

[15] Por supuesto, en cierto plano, Beethoven conocía bien la diferencia entre la adopción y la progenitura física; en su ejemplar de Otelo, escribió tres signos de interrogación al lado de la frase de Brabantio, «Preferiría adoptar un niño antes que procrearlo». (Nohl, *Beethovens Brevier*, pág. 3). <<

[1] ***. <<

[2] ***. <<

[3] ***. <<

[4] ***. <<

[5] ***. <<

[6] ***. <<

[7] ***. <<

[8] Thayer-Forbes, pág. 803. <<

[9] Nohl, Beethoven nach den Schilderungen, pág. 166; Breuning, pág. 40. <<

[10] Thayer-Forbes, págs. 800-801; Sonneck, págs. 123-24. <<

[11] Nohl, III, 609; Prod'Homme, *Cahiers de conversation de Beethoven* (París: Correa, 1946), pág. 410. Hay un resumen de los materiales de este carácter contenidos en los Cuadernos de Conversación en Boyer, «*Le Romantisme*» de *Beethoven* (París: Didier, 1938), págs. 400n05; véase también Frida Knight, *Beethoven and the Age of Revolution* (Londres: Lawrence & Wishart, 1973), págs. 139-44. <<

[12] Thayer-Forbes, pág. 774. <<

[13] Thayer-Forbes, pág. 775. <<

[14] Marie Pachler-Koschak recibió unos pocos compases, «Das Schöne zum Guten», WoO 202, durante una visita, el 27 de setiembre de 1823. Y Beethoven se proponía dedicar las Sonatas *opus 110* y *111* a Antonie Brentano. <<

[15] Köhler-Herre, I, 184 (La entrada está parcialmente tachada). «Wollen Sie über meiner Frau schlafen? Es ist so (schr] kalt». Una autoridad en la materia sugiere que podría leerse así: «¿Usted desearía dormir en casa de mi esposa?» Me parece difícil aceptar esta interpretación. <<

[16] Rolland, pág. 840. <<

[17] He tratado este asunto con relativa extensión en «Beethoven and Religion», un documento presentado al Simposio Beethoven, realizado conjuntamente en la Universidad de Carolina del Norte, en Chapel Hill y en la Universidad Duke, en abril de 1977. (El informe del Simposio será publicado por la Univ. of North Carolina Press). <<

[¹] AMZ, 23 (1821), 539; citado en Schindler-MacArdle, pág. 231 <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 802 <<

[3] Thayer-Forbes, págs. 984 y siguientes. <<

[4] ***. <<

[5] Thayer-Forbes, pág. 811 <<

[6] Schindler-MacArdle, pág. 237. <<

[7] Thayer-Forbes, pág. 872. <<

[8] Thayer-Forbes, pág. 851. <<

[9] Thayer-Forbes, págs. 897-98. <<

[10] Schindler-MacArdle, pág. 275. <<

[11] Prod'homme, *Cahiers de conversation de Beethoven*, pág. 346. <<

[12] Thayer-Forbes, pág. 767. <<

[13] Anderson n.º 1154 (poco antes del 15 de marzo de 1823). Goethe no contestó; la respuesta de Cherubini (Kerst, II, 184) no ha llegado a nuestras manos. <<

[14] Thayer-Forbes, pág. 841. <<

[15] Schindler-MacArdle, pág. 241. Holz dice llanamente: «La versión... no es verídica» (Kerst, II, 183). <<

[1] Thayer-Forbes, pág. 922. <<

[2] Thayer-Forbes, pág. 945. <<

[3] Thayer-Forbes, pág. 947. <<

[4] Anderson n» 1380. Anderson fecha erróneamente esta carta en mayo de 1825. <<

[5] Thayer-Forbes, pág. 968. <<

[6] Thayer-Forbes, pág. 991. <<

[7] Thayer-Forbes, pág. 1015. <<

[8] Sterba, pág. 282; véase también R. Gruneberg «Karl van Beethoven's Suicide», *Musical Times*, 97, (Mayo de 1966), 270. <<

[9] Thayer-Deiters-Riemann, V, 378; Thayer-Forbes, págs. 1003 1004; traducción de Sterba, pág. 286. <<

[10] Thayer-Forbes, pág. i 0 13. <<

[11] La versión de Wawruch acerca de la última enfermedad de Beethoven ha sido tomado de Thayer-Forbes, págs. 1016-18. <<

[12] Prod'homme, *Cahiers de conversation*, pág. 426. <<

[13] Thayer-Deiters-Riemann, V. 369. <<

[14] Prod'homme, *Beethoven raconté*, pág. 245. <<

[1] Rolland, págs. 527-28. <<

[2] Kerman, *An die ferne Geliebte*», *Beethoven Studies* comp. Tyson, l (1973), 154.

<<

[3] Rolland, pág. 545; Hans Boettcher, *Beethoven als Liederkomponist* (Augsburg: Benno Filser, 1928), pág. 67. <<

[4] Thayer-Forbes, pág. 984. <<

[5] Véase Kerman, *Beethoven Quartets*, págs. 270-72; D'Indy, *Beethoven*, pág. 98; John V. Cockshoot, *The Fugue in Beethoven's Piano Music* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1959) págs. 145-78. Véase la lista completa en Warren Kirkendale, *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik* (Tutzing: Schneider, 1966), págs. 263-64. <<

[6] Riezler, *Beethoven* pág. 227; el lector hallará varios análisis de la fuga en Cockshoot, *Fugue*, págs. 73-94 y Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, págs. 230n2. <<

[7] Rolland, págs. 650-51. <<

[8] Tyson, *Authentic English Editions of Beethoven*, pág. 102; Kinsky-Halm, pág. 296.

<<

[9] Thayer-Forbes, pág. 620. <<

[10] Las Bagatelas, *opus 119 n.º 7 y n.º 8* han sido consideradas derivaciones del *opus 120*. <<

[11] Comentario acerca de una hoja de bocetos de 1824; citado en Nohl, Ili, 512. <<

[12] Schmitz no ve que aquí haya contradicción, porque el oratorio es también una de las formas principales de la música religiosa (Schmitz, *Romantische*, págs. 100-101).

<<

[13] Anderson n.º 1.278 (al censor, abril de 1824). <<

[14] Rolland, págs. 674 y 677. <<

[15] D'indy, *Beethoven*, pág. 114. <<

[16] Tovey, *Beethoven's Ninth Symphony* (1922; edición revisada Londres: Oxford, 1928), págs. 24 y 36. <<

[17] N. II, 189-90, con leves modificaciones basadas en A. C. Kalischer, «Die Beethoven-Autographe der Königl. Bibliothek zu Berlin», *Monatshefte für Musik-Geschichte*, 28 (1896), 19. <<

[18] Rolland, págs. 977 y siguientes; véase también Otto Baensch, *Aufbau und Sinn des Chorfinals in Beethovens neunter Symphonie* (Berlin y Leipzig: Walter de Gruyter, 1930), págs. 94-95. <<

[19] Grove, *Beethoven and His Nine Symphonies*, pág. 364; Kalischer, «Die Beethoven-Autographe...», pág. 19, se presta a una interpretación diferente. <<

[20] Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation* (Boston: Beacon, 196g), págs. 46-47.

<<

[21] Anderson n» 1. 123. A causa de las ulteriores dificultades financieras de Galitzin Beethoven nunca recibió el pago total de las dedicatorias. <<

[22] Anderson n.º 1.079. Los bocetos más tempranos del *opus 127* contienen la leyenda «Cuarteto para Peters» (Nohl, III, 5 12). <<

[23] Rollando pág. 1.030; Lenz, *Beethoven: Eine Kunst-Studie* V, 221; véase también Max Unger, «Neue Briefe an Beethoven», *Neue Zeitschrift für Musik*, 81 (1914), 409 y siguientes. <<

[24] Rolland, pág. 1029. <<

[25] Rolland, pág. 1036. <<

[26] Thayer-Forbes, pág. 938 (de un Coademo de Conversación de 1825). <<

[27] Véase Ivan Mahairn, *Beethoven: Naissance et renaissance des derniers quatuors* (París: de Brouwer, 1964), II, 442-71 acerca de las ejecuciones hasta 1875. <<

[28] Kerman, *Beethoven Quartets*, págs. 229, 265-66; véase también xoumoan pog. n on n. 425. <<

[29] Thayer-Deiters-Riemann, V, 298; Sonneck, *Beethoven Letters in America* (Nueva York: Beethoven Association, 1927), pág. 79; Mahaim, pág. 422. <<