

Julio Sánchez Reyes

Los Mundos Interiores

Ludwig van Beethoven

No sería insensato que un individuo, por el solo hecho de sentir emoción ante algo intraducible, pretendiera explicarlo? Esto es sin embargo lo que sucede: poetas, escritores, comentaristas emotivos, se han lanzado a dar interpretaciones de un fenómeno que, por su naturaleza misma, no puede explicarse. El resultado ha sido una avalancha de palabras más o menos inútiles. Si Beethoven tiene prestigio, y la unanimidad del fervor en torno suyo así lo demuestra, ello se debe a su propia música. Desista pues quien ahora intenta hablar de una parte de su obra, de cualquier empeño parecido; y limite su esfuerzo a presentarla sin adornos verbales, sin apreciaciones subjetivas, en forma tan escueta como sea posible. Quizás logre así transmitir parte del fervor que esa música despierta.

Como el tema es extenso, limitará su trabajo al campo de la producción de cámara, en los aspectos que contienen lo más íntimo del pensamiento beethoveniano. Concretamente, lo dividirá en tres capítulos: sonatas para piano, para chelo y piano y cuartetos.

SONATAS PARA PIANO

En la producción de los grandes maestros del barroco, Juan Sebastián Bach en Alemania, Doménico Scarlatti en Italia, Francois Couperin y Jean Philippe Rameau en Francia, el clavecín ocupa un lugar importante; pero en la segunda mitad del siglo XVIII su papel decae. A pesar de su encanto, las sonatas de Haydn y Mozart están lejos de constituir la parte más importante de su producción. Con Beethoven, en cambio, el piano —que había sustituido poco a poco al clavecín— se convierte en el instrumento que nos permite penetrar en el interior de su mundo. El

estudio de su obra pianística ilumina todo el proceso de su evolución, no sólo en el aspecto técnico sino también en el humano, puesto que en un artista como Beethoven —el primero de los grandes románticos— el hombre y su obra ya no pueden separarse. Las sonatas beethovenianas dejan pronto de ser piezas de ocasión, compuestas para satisfacer el gusto del príncipe, del mecenas, de un público que rechaza lo que no ha pedido. “Beethoven —nos dice Paul Dukas— hizo resonar un canto tan profundamente humano que, por su sola fuerza, la forma que lo encerraba se amplió hasta convertirse en libre fantasía”.

Ciertamente la revolución que realiza Beethoven en el campo de la música instrumental, concretamente en el de la sonata, es una de los más considerables. El marco de la sonata clásica adquiere en sus manos una progresiva libertad. Pero nunca desprecia sus principios fundamentales que le son tan afines, sino que se basa en ellos; e impelido por una vocación poética incontenible inventa la estructura que conviene a cada caso. Por eso las formas son concisas, necesarias, y es perfecta la lógica del material temático que encierran.

Cuando Beethoven inicia la transformación de la sonata para piano, que Carlos Felipe Emanuel Bach y Francisco Haydn habían reglamentado, tiene 25 años. Con vigor analítico Jean Chantavoine explica así esta transformación: “Beethoven aligeró, a medida de su humor o de sus emociones, el instrumento hasta entonces un poco rígido de la sonata. Conservó y fortificó la unidad; pero se trata menos de una unidad de plan o de tonalidad que de una unidad de acento; en vez de venir del exterior, es íntima”. También Ricardo Wagner se detuvo en el tema porque consideraba a Beethoven, sobre todo, como un compositor de sonatas; “estas eran —escribe— la forma que más le convenía; el velo a través del cual miraba al reino de los sonidos”. Aunque esta opinión ha sido discutida, es indudable que en sus sonatas para piano Beethoven llega más pronto que en sus obras orquestales a la conquista de un expresión propia.

Se debe al musicólogo ruso Wilhelm von Lenz la división de la obra beethoveniana en tres “maneras” o estilos, procedimiento algo artificial pero que corresponde en conjunto a la realidad. La primera manera, desde las obras iniciales hasta 1802; la segunda, de 1802 a 1814; la tercera, de 1814 a 1827. Al primer estilo corresponden pues quince sonatas, once al segundo y seis al tercero. Claude Rostand, quien acoge la división de von Lenz, será nuestro guía principal a esta presentación de las sonatas beethovenianas. A ellas hace la siguiente introducción: “Lo que Beethoven tiene a su disposición cuando entra en la historia de la música, es la sonata clásica. A fijar sus líneas y su estructura había contribuido especialmente Carlos Felipe Emanuel Bach; y luego Haydn y Mozart la habían llevado al grado más alto de perfeccionamiento en el espíritu clásico, es decir respetuoso, en cierta medida, de un orden, de un equilibrio preestablecido. Esta “sonata” clásica, nace de la antigua suite monotemática y de tonalidad única, y a ella se parece en el esquema general. Consta de tres o cuatro partes que se distinguen casi siempre por la siguiente alternación de los tiempos: un movimiento rápido, *allegro*; uno lento, *adagio* o *andante*; un movimiento moderado, con frecuencia un *menuetto*, y finalmente uno muy vivo, *presto*, *rondó*, etc. La llamada “formasonata” se refiere a la estructura interna de las partes, las cuales se construyen sobre dos temas de carácter opuesto [I. tema rítmico; II: Tema melódico]. El compositor somete estos temas a un tratamiento en el interior de cada parte, que divide en tres secciones: “Exposición” (en la que expone los dos temas uno después de otro); “Desarrollo” (en la que trabaja en ellos según su propia invención y fantasía); “Reexposición” (en la que utiliza de nuevo los mismos temas; es por consiguiente una sección simétrica de la primera)”.

Este esquema general fue el que utilizó Beethoven cuando compuso las tres sonatas que integran el opus 2. Publicadas en Viena en 1796 con una dedicatoria a Haydn, parece sin embargo que fueron comenzadas en Bonn algunos años antes. El joven maestro, quien acababa de establecerse en la capital de Austria, y cuya primera

intención era abrirse campo como pianista virtuoso, conocía y apreciaba las sonatas de Clementi, había estudiado las de Carlos Felipe Emanuel Bach y naturalmente sabía de memoria muchas de Haydn y Mozart. Por ello el *allegro* inicial de la primera muestra la influencia del hijo de Juan Sebastián Bach y la de Clementi en el *prestissimo* con que termina. En ésta, como en las dos siguientes, sufrió también Beethoven el influjo de sus maestros, pero su vocación de independencia lo llevó a liberarse de todo cuanto de retórico y convencional había en sus predecesores. Ante el carácter tempestuoso de la primera, el juvenil impulso de la segunda, y la expresión resuelta de la última, el “señor José Haydn, Doctor en Música” (estos son los términos usados por el alumno en la dedicatoria) no mostró entusiasmo. Reconocía en ellas ingenio, pero advertía que su autor necesitaba perfeccionarse. Un hecho significativo en las dos últimas sonatas de esta serie es la sustitución del antiguo minueto por un *scherzo*, movimiento vivo y caprichoso que habría de inmortalizarse en la obra beethoveniana.

En 1907, pero meses después del opus 2, aparece la sonata cuarta, opus 7, donde a pesar de mostrarse todavía fiel a sus modales clásicos, Beethoven hace adivinar ya su verdadera naturaleza. Al publicarla aparte, indicaba su propósito de dar nueva importancia al género de las sonatas para piano, género que se acomodaba perfectamente a sus necesidades expresivas. Especialmente en el *largo con espressione*, segundo movimiento de la obra, al lirismo beethoveniano aparece ya con algunos de sus rasgos más característicos.

El joven músico de 27 años intenta pues modificar la sonata en su forma pero sobre todo en su espíritu. Con el va a adquirir una fuerza de acento que nos llevará lejos del estilo galante. Después de la sonata opus 7, vuelve a mostrar su expresión propia en la trilogía opus 10. Estas sonatas fueron publicadas en 1798 y, en su conjunto, son particularmente características de la primera manera: se inspiran en la tradición clásica, pero afir-

man el sentido revolucionario. Según Riemann y Rostand, la tercera del grupo es la más importante. El espíritu nuevo es claramente perceptible desde el primer movimiento, *allegro molto e con brio*, construído sobre el modelo de la forma-sonata, pero al que anima un sentimiento apasionado, tumultuoso, característico del joven genio beethoveniano. Particularmente interesante en el segundo movimiento *largo e mesto*, en cuya poderosa inspiración encuentra Specht una estrecha afinidad con el maravilloso *adagio sostenuto* de la sonata opus 106, una de las cimas de la tercera manera.

En el mismo año de 1798 escribe la sonata octava opus 13, en do menor, conocida con el nombre de *Patética* (título dado por su primer editor y en apariencia aceptado por Beethoven). Hasta entonces la inspiración pasional del joven maestro se había manifestado con preferencia, en los tiempos lentos. Ahora, por primera vez, la personalidad del artista se plasma plenamente, sin rastros académicos ni virtuosistas, en el *allegro di molto e con brio* inicial, y en el *rondó* que pone fin a la obra. El sentimiento de fatalidad trágica que caracteriza esta sonata, aparece ya resumido en la lenta introducción. Sin embargo, Forbes Milne dice que debe ser considerada más como un ensayo en estilo patético que como una confesión personal, pues fue compuesta antes de que Beethoven pasara por las duras pruebas de la aflicción.

Tras el heroísmo de la sonata *Patética*, las dos sonatas del opus 14 constituyen un reposo. Publicadas en 1799, aunque se conocen esbozos de ellas desde 1795, ilustran un período interesante en la evolución beethoveniana. Interrogado sobre ellas respondió el compositor: "Cuando estas sonatas aparezcan, todos reconocerán la descripción de una lucha entre dos principios, o un diálogo entre dos personas, una implorante, otra resistente". Este principio de contraste iba a tener un papel decisivo en obras posteriores.

La undécima sonata, publicada aisladamente en 1802 y es-

crita dos años antes, constituye, según von Lenz, “una triunfal y magnífica epopeya que cierra la primera manera beethoveniana”. Paradójicamente es el *menuetto*, tercera parte de la obra, el que anuncia el espíritu romántico del siglo que se inicia. En cambio en el segundo movimiento, un *andante con molto espressione*, el crítico Ulibichev cree escuchar un reflejo de las arias italianas del siglo anterior.

También la siguiente sonata, opus 26, duodécima de la serie, es considerada por von Lenz como un puente entre la primera y la segunda manera. Escrita en 1801 y dedicada, como la anterior, a uno de los protectores del maestro, esta sonata se caracteriza sobre todo por el hecho de que ninguno de sus movimientos se ajusta al modelo de la forma-sonata clásica que, como se dijo, le era sin embargo tan afín. En ella el compositor se libera casi por completo de la doble influencia de Haydn y Mozart. Como anota Charles Malherbe, “la inspiración es aquí más alta y más segura; la afirmación de la personalidad se impone, y mientras una nueva era parece abrirse para el piano, se dibuja del modo más claro una marcha progresiva y continua hacia la emancipación de la forma y del pensamiento”.

Pocas composiciones han dado origen a comentarios más extravagantes como la sonata opus 27 No. 2, llamada *Claro de Luna*. Este nombre, conviene recordarlo, no se debe a Beethoven sino a un editor que lo tomó de un artículo del poeta Ludwig Rellstab (1799-1860), quien inventó una dudosa historia en torno a las circunstancias de su composición. El subtítulo en italiano *quasi una fantasia*, nos muestra el desacuerdo momentáneo de Beethoven con la tradicional forma-sonata. La palabra “fantasía” debe entenderse, como observa Jean Chantavoine, en el sentido que podía tener para un alemán de la época: es decir, de imaginación e improvisación. Con absoluta novedad del lenguaje Beethoven dá en el *adagio* inicial, un ejemplo típico de la forma como frena y dirige con lucidez la inspiración, que así se convierte en

la expresión de un dolor sereno. Esta sonata la escribió el joven maestro en 1801 con una dedicatoria a Giulietta Guicciardi.

El editor Granz que bautizó con el nombre de *Patética* la sonata opus 13, dió a la décimaquinta, opus 28, el título de *Pastoral*, que el primer tiempo y, sobre todo, el último, *rondó*, justifican plenamente. Al decir de Reinecke, este *rondó* hace pensar en sonos lejanos de campanas y en murmullos del bosque. El solemne *andante*, segundo movimiento, que no tiene el carácter de marcha fúnebre que se la ha atribuido, fue página favorita de su autor durante mucho tiempo.

La segunda manera de Beethoven comienza hacia 1802 y termina trece años más tarde. “ Se caracteriza —nos dice Claude Rostan— por los esfuerzos voluntarios para hacer evolucionar la sonata. Estos esfuerzos, emprendidos de modo casi instintivo durante el primer período, van a encontrarse aquí no coordinados —ya que con frecuencia serán contradictorios— pero sí animados por una voluntad decidida de crear un marco más vasto a la sonata, marco digno del soplo titánico que anima al compositor. A partir de entonces Beethoven tratará la forma clásica con plena libertad, la someterá soberanamente a la exigencias de su inspiración, y no conservará del plan clásico nada que pueda detenerlo”. Igualmente veremos aparecer en este segundo período una nueva preocupación: la del parentesco de los temas entre los diferentes movimientos de una misma sonata, preocupación que conservará hasta el final de su carrera.

Esta segunda manera se inicia con las tres sonatas que escribió hacia 1802, y que aparecen publicadas bajo el opus 31. Corresponden a uno de los períodos más atormentados de la vida de Beethoven (primeras síntomas de sordera, decepciones amorosas, resolución de desafiar al destino, expresada en el Testamento de Heiligenstadt). Las más significativas son quizás las dos últimas, en re menor y mi bemol mayor, respectivamente. A la opus 31 número 2, Romain Rolland dio una interpretación no muy sobria

pero sugestiva. En su primer movimiento ve “una orden cruel, comunicada primero con fría calma, después con violencia amenazadora”. A este primer tiempo intensamente patético sigue un *adagio* y un *allegretto*, no alterados ya por ningún eco de tragedia, lo que hizo decir a Rolland que la arquitectura de toda la sonata está comprometida por el peso excesivo del primer movimiento. La última sonata de este grupo, decimaoctava de la serie, tiene también, como la opus 28, un carácter pastoral. Desde el punto de vista de la forma, es una de las dos sonatas de este período que consta de cuatro movimientos; carece en cambio de movimiento lento. Vemos aparecer aquí por primera vez el parentesco entre los temas de los diferentes movimientos de que hablamos arriba; y se advierte ya la tendencia de Beethoven a dar a sus obras de este género dimensiones cada vez más amplias.

Aunque publicadas en 1805, el mismo año de la sinfonía *Heróica*, las dos sonatas opus 49 datan de 1799. Son obras menores dentro de la producción pianística del maestro, quien posiblemente las destinó a uno de sus discípulos. El motivo del minuetto, en la segunda, aparece también en el célebre *Septiminio*, obra posterior a pesar de llevar el opus 20.

De 1804 data la siguiente en orden de numeración, la gran sonata en do mayor opus 53 (vigesimalprimera), llamada *Aurora* o *Waldstein*, que Beethoven dedicó “al señor Conde de Waldstein, Comendador de la Orden Teutónica”. En ella se afirma el nuevo universo sonoro de la segunda manera; “pero no es trata solamente de una evolución de la técnica pianística, por cierto impresionante: es el pensamiento instrumental mismo el que impone su novedad. Los estados cambiantes de la sonoridad, no son decorativos, no están añadidos artificialmente al pensamiento musical; son parte indisoluble de ese pensamiento” (Boucourechliev). Esta sonata consta en realidad de dos movimientos: un *allegro con brio* y un *rondó*, dos allegros extremos de proporciones imponentes, en medio de los cuales un breve *adagio molto* no es más que una introducción al final.

Sigue luego una sonata menos ambiciosa: la opus 54 en fa mayor (vigésima segunda), compuesta el mismo año de la anterior. Dos movimientos la integran: una especie de minueto (*In tempo d'un menuetto* se lee en el manuscrito) y un *allegretto*. Según Alfred Cortot, la obra “toca los dos extremos del pensamiento beethoveniano: por la forma se avcina a la primera manera; por la tendencia hace presagiar la tercera”.

De los campos de Hungría donde compuso en 1806 la sinfonía número 4, trajo Beethoven la sonata opus 57 llamada *Apasionata*, en la cual trabajó probablemente desde dos años antes, y que dedicó a Franz von Brunswick, hermano de Teresa, la pregunta destinataria de tres famosas cartas amorosas. Se sabe que el mismo Beethoven la comparó con la *Tempestad* de Shakespeare. Un crítico opinó que el músico no había leído seguramente la obra del dramaturgo, pues de otra suerte no hubiera hecho tan insensata comparación. Sea como fuere, la sonata corona, junto con la Quinta Sinfonía, la época más impulsiva del segundo período beethoveniano. “Desde el punto de vista de la composición, la sonata opus 57 es el primer gran resultado de la reforma emprendida por Beethoven hacia el año 1802, reforma que tiende a dar al género de la sonata un marco más amplio, liberándola de las limitaciones formales clásicas para llegar a una unidad interna total. No es solamente unidad exterior, sino aquella que reúne indisolublemente la forma y la idea, que logra un equilibrio perfecto entre los medios de expresión y el contenido de esa expresión, entre la estructura y el sentimiento” (Claude Rostand).

Tres años separan la sonata anterior de la siguiente, la opus 78, en fa sostenido mayor, que dedicó a Teresa von Brunswick. Pese a las apreciaciones diversas de que ha sido objeto, Beethoven, un poco molesto por la ccelebridad de la *Claro de Luna*, dijo de ésta: “se habla siempre de la sonata en do sostenido menor, pero algo mejor en verdad he escrito: la sonata opus 78 es ciertamente otra cosa”. Si críticos y público generalmente la desdeñan, se debe

quizás a la forma discreta como en ella expresa Beethoven su alegría.

La vigésimaquinta sonata de la opus 79, en sol mayor, publicada en 1810 y escrita un año antes. Esta sonata, la más breve de la serie, se emparenta con aquel grupo de obras en tonalidad mayor que constituye una transición entre el carácter dramático de sus sonatas y sinfonías en tonalidad menor, y otro más lírico y transparente. Su acento pastoral se manifiesta principalmente en el primer movimiento, *presto a la tedesca*.

En el otoño de 1809, tras la firma de la *Paz de Viena* el 14 de octubre, la guarnición francesa abandona la ciudad. Beethoven reinicia el trabajo: termina el quinto concierto, el cuarteto número 10 y trabaja en la sonata opus 81 a, dedicada al archiduque Rodolfo, que había abandonado a Viena con su corte y su familia. En la primera página del manuscrito se encuentra esta nota: "Viena, 4 de mayo de 1809, día de la partida de Su Alteza Imperial mi venerado archiduque". Es ésta una de las pocas sonatas de las que se conoce el programa por indicación del propio autor: al primer movimiento, *adagio-allegro*, da el subtítulo de "El Adiós"; al segundo, un *andante espressivo*, La "Ausencia"; y al final, *vivacissimamente*, "El Regreso". Como título general del propio Beethoven, llega al de *Los Adioses*. La obra esta construída sobre un tema único del cual se desprenden los otros, tema que es expuesto al comienzo del primer movimiento y cuyas tres primeras notas constituyen el equivalente fonético de la palabra *lebewohl* (adiós); debajo de cada nota está escrita una sílaba de la palabra. A pesar de las limitaciones que le impone la forma-sonata, o quizás por ellas mismas, el desarrollo del primer movimiento muestra al verdadero Beethoven. El edificio sonoro que así construye comprueba lo que la imaginación, dirigida por la inteligencia, puede realizar.

Cinco años después de la anterior, compone Beethoven la sonata en mi menor, opus 90, última de la llamada segunda ma-

nera. Son dos sus movimientos: un *allegro* y un *rondó*. Prescindiendo de las anécdotas que nada explican, podría decirse de ella, como lo anota Reinecke, que Beethoven sabe dar la más grande importancia a los motivos más breves e insignificantes. Es como “una improvisación maravillosa, un discurso musical tratado con habilidad superlativa, con amplitud noble y sostenida, con lógica perfecta” (Leoni).

La sonata opus 101 (vigésimo octava), comenzada probablemente en 1815 y terminada un año después, se aparta desde el comienzo de todo orden establecido e inaugura verdaderamente un nuevo período de su producción pianística: aquel en que literalmente, va más allá de todas las posibilidades del instrumento, ya que para traducir su vida interior, para que su libertad de creación sea realmente soberana, Beethoven ha de servirse de nuevas formas de lenguaje. Además de sus audacias armónicas y rítmicas, que anuncian el mundo expresivo de Schuman, esta sonata se señala también por su concisión. A propósito del último movimiento, no podríamos dejar de citar las observaciones de Alfredo Casella, el gran compositor y notable intérprete de las sonatas del maestro: “Vemos aquí por primera vez una de las innovaciones más esenciales del tercer estilo: la introducción de la fuga en la sonata, como elemento vivificador de una forma, de la cual el genio de Beethoven parecía ya haber agotado todas las posibilidades”.

Las características excepcionales de esta sonata opus 101, adquieren su más alto significado en la opus 106, escrita un año más tarde (1817), el mismo en que inicia la composición de la Novena Sinfonía. La polifonía adquiere aquí más importancia y complejidad, la armonía es más audaz, la escritura más escarpada, por así decirlo. Aunque escrita por encargo, esta obra inigualable de la literatura pianística contiene lo mejor del pensamiento beethoveniano. Es también la última en que Beethoven se ajusta a la estructura clásica de cuatro movimientos, que son: un *allegro*, un *scherzo*, *assai vivace*, un *adagio sostenuto* y un final dividido

en tres secciones: *largo-allegro-allegro risoluto*, al final de los cuales indica su autor: “fuga a tres voces con algunas licencias”. Sin caer en lucubraciones literarias, se puede ciertamente afirmar, con Rostand, que en esta sonata encontramos la imagen misma de las luchas beethovenianas. Y con Herriot, que no es posible acercarnos a ella sin sentimientos de emoción y respeto.

A esta obra austera y heroica se añade tres años más tarde la noblemente afectuosa sonata opus 109, en tres movimientos, antepenúltima de la serie. Su composición coincide en parte con las dos últimas. Esto ha llevado a algunos comentaristas a comparar este grupo con la célebre trilogía sinfónica de Mozart, constituida como se sabe por sus tres últimas sinfonías, y por consiguiente a considerar la opus 109 como la primera del testamento pianístico de Beethoven. En esta obra el compositor abandona la forma clásica y conquista una libertad de concepción que desorientó a sus primeros oyentes. “Por muchos aspectos —escribe Massimo Mila— parece ser un conjunto de estudios para la Novena Sinfonía”. Los problemas que principalmente interesan a Beethoven son: un nuevo equilibrio en la disposición de las partes, trasladando el *scherzo* al segundo lugar y el movimiento lento al tercero (así habrá de ser, en efecto, en la Sinfonía Coral), y un desarrollo más libre y amplio de la forma-sonata. El esfuerzo creador parece concentrarse sobre todo en el final, formado por un tema y seis variaciones. “Para apreciar plenamente página tan compleja, resulta más apropiado renunciar a las apreciaciones demasiado precisas; lo que la distingue es su concepción libre; su belleza nace de su fantasía” (Charles Malherbe).

En 1820 y 1821, años de intenso drama interior, compuso la penúltima de sus sonatas: la opus 110 en la bemol mayor. De todas las grandes sonatas beethovenianas es la única que carece de dedicatoria. Una especie de pudor impide que el maestro encuentre a quien dedicar un monólogo de tales características. La opinión de que la tercera manera es abstracta, anota Claude Rostand, parece difícilmente defendible en lo que concierne a la opus

110, una de las más sorprendentemente expresivas en toda la serie. Se encuentran allí todos los caracteres del arte último del músico: un *moderato cantabile molto espressivo*, construído según el esquema de la forma-sonata, pero tratada con gran libertad un *allegro molto* que tiene en realidad el carácter de un *scherzo*; y un final en cuatro partes, el movimiento más complejo e importante de la obra; especie de recitativo, en medio del cual se alza un *arioso dolente*, “la más áspera expresión de dolor que sea dado imaginar” (D’Indy). Por dos veces, una fuga traduce la tensión de la voluntad en pugna contra el *arioso*. El regreso de la fuga conduce hacia un final vibrante, que Beethoven acompaña de estas palabras: “poco a poco de nuevo viviendo”.

Un año después termina su última sonata para piano: la trigésimasegunda, en do menor, opus 111. Fechada el 13 de enero de 1822, consta de dos únicos movimientos. Hans von Bülow, Romain Rolland, Edouard Herriot, han visto en ella la expresión máxima del principio que siempre ilustró, el del contraste entre la “resistencia” y la “lucha épica”, la acción (primer movimiento) y la serenidad o el triunfo (movimiento final). El primero, *allegro con brio ed appassionato*, es una página tumultuosa que manifiesta el carácter de extrema libertad estilística de la última manera. Aunque se apoya en el esquema de la forma-sonata, consiste en realidad en un solo e inmenso desarrollo. El segundo movimiento, *adagio molto semplice e cantabile*, presenta un tema con cinco variaciones y lleva el título de *arieta*. El arte de la variación es llevado aquí a una altura sin precedentes. “Esta curva sinuosa y discontinua, que oscila entre lo concido y lo desconocido, entre la semejanza con el tema y su recuerdo distorsionado, es la respiración misma de la obra, el ritmo vital de su devenir” (Boucourechliev).

SONATAS PARA CHELO Y PIANO

En las sonatas para chelo, como en las cuartetos y en las sonatas para piano, existe desde el comienzo la revelación de un

profundo mundo interior, ya en el último decenio del siglo XVIII, Beethoven no comparte con nadie el camino que el mismo ha trazado; si reconoce la herencia que recibe de Haydn y Mozart es para someterla a los interrogantes de su propia conciencia musical y para superarla. Pero aquel camino es una continuación: un estudio de sus primeras composiciones demostraría el profundo conocimiento que tiene de la técnica de sus maestros. Y esto es precisamente lo que le permite realizar (tema conveniente de meditación para tanto artista de nuestro tiempo), las profundas modificaciones de una sintáxis que tiene muy bien asimilada.

Comentario de Oliver Alain sobre las sonatas para chelo y piano: “Cuando se habla de música como de un arte autónomo, sólo debería pensarse en la música instrumental, pues al desdeñar la ayuda de otro arte, es la única capaz de expresar la verdadera esencia del arte musical, como escribía Hoffmann en 1810. No se olvidará esta concepción alemana al escuchar las sonatas para chelo y piano de Beethoven, como por otra parte toda su producción instrumental. Aunque deba precisarse que para los románticos alemanes, a partir de Beethoven, la música puede ser un medio de expresión psicológica sin dejar de parecer “música pura”.

Se tendrá en cuenta en seguida que, si el piano de Beethoven es un instrumento virtuoso, su potencia sonora a comienzos del siglo XIX es aún débil, y que se equilibra por lo tanto más fácilmente que en nuestros días con el violín o el violonchelo. Se comprobará finalmente que, desde fines del siglo XVIII, el chelo había adquirido ya sus títulos de virtuoso, gracias a Breval, Duport, Boccherini y Kraft”.

Con más facilidad que en las sonatas para piano, las sonatas para chelo pueden repartirse en tres grupos, según la división por estilos o maneras debida a von Lenz. Cuando compone las dos primeras, opus 5, Beethoven tiene 25 años. Aunque la dedicó al rey de Prusia Federico Guillermo II, un buen chelista afi-

cionado, el músico las destinó principalmente al mencionado Duport, quien las estrenó en Berlín en 1795. Son obras muy significativas ya que si bien hay en ellas una clara influencia de Haydn y Mozart, ambas muestran una intención dramática de caracteres beethovenianos, gran libertad de los desarrollos y sorprendente madurez tanto en la escritura como en el pensamiento. Difícilmente puede creerse que se trata de obras de juventud.

En pleno apogeo de la segunda manera (1808), Beethoven dedica a uno de sus protectores, el conde Ignaz von Gleichenstein, la famosa sonata en la mayor, opus 69. El epígrafe de esta obra lleva la siguiente mención escrita por su autor: "lágrimas y duelo", lo que parece indicar, según Claude Rostand, que el músico no la había compuesto en un espíritu de divertimento como es el caso de la mayor parte de las sonatas para violín, sino con una preocupación psicológica, en un estado de espíritu particular que sin duda, en virtud de ese "duelo", da a la sonata su grandeza beethoveniana, su profundidad, y el sentimiento de madurez que se desprende de cada uno de sus cuatro movimientos.

Las dos últimas sonatas para chelo, opus 102, datan de siete años más tarde y Beethoven las dedicó a la condesa María Erdödy. Estos verdaderos poemas musicales son obras características del tercer estilo por la intensidad de expresión y la concepción minuciosa y concisa. La primera, "sonata libre", según la indicación que lleva el manuscrito (y lo es realmente por su original arquitectura), muestra la concentración de los medios que Beethoven ha conquistado. La expresión es sucesivamente contemplativa en su rara intensidad y activa en su fuerte y breve violencia. Particularmente bella es la segunda, en re mayor, cuya concentración de pensamiento hace pensar ya en los últimos cuartetos. Anuncia también la gran sonata opus 106, escrita tres años después, especialmente por el dramatismo de sus disonancias y su concepción contrapuntística. Hay que haber oído el *adagio* a Pablo Casals, nos dice Herriot, para sentir cuanta poesía hay en semejante meditación.

CUARTETOS PARA CUERDAS

Al lado de las sonatas surgen los cuartetos para cuerdas que representan, en sus etapas sucesivas, una parte de importancia extrema en la obra beethoveniana. Ellos presiden todo el desarrollo artístico del maestro. Por eso nos parece acertada la apreciación de Becker cuando afirma que todo cuanto Beethoven escribe, todo cuanto vive y conquista, halla su expresión más apropiada en esta serie de obras; cuando su facultad expresiva se sublima, el cuarteto para cuerdas se convierte en la última forma musical a través de la cual exterioriza sus pensamientos. Esta música es ciertamente el eje del alma creadora de Beethoven, para quien todo lo demás parece solo complemento, comentario y confirmación. En ella se refleja toda la vida del músico, no bajo la forma de confesión personal, como en la improvisación de las sonatas; tampoco en la forma gigantesca del estilo sinfónico, sino en la contemplación serena, que renuncia a la ayuda exterior del virtuosismo y al aparato monumental de las masas orquestales y se limita a la forma de coloquios entre cuatro individuos que funden sus voces en un sola, con lo cual el cuarteto de cuerdas se convierte en un solo gran instrumento de incalculables posibilidades expresivas. Son dieciseis los cuartetos de Beethoven, además de la *Gran Fuga*, que pueden claramente agruparse en tres estilos, según la división de Wilhelm von Lenz. Al primer estilo pertenecen los seis cuartetos opus 18, publicados en el año 1800; al segundo, los cinco siguientes, escritos entre 1806 y 1810; y al último los cuartetos doce a dieciseis, compuestos al final de su vida.

Beethoven comenzó a escribir los seis primeros poco después de la sonata opus 13, o sea hacia 1798. Es evidente que al acercarse a la edad de 30 años, inicia su gran época creadora. En conjunto, estos cuartetos reflejan todavía la influencia del siglo XVIII, pero en muchos momentos se presiente el futuro genio beethoveniano, con todo su poderoso acento y su libertad con respecto a las limitaciones clásicas. Fueron dedicados al príncipe Lobkowitz.

El primero del grupo, en tonalidad de fa mayor, es en reali-

dad del segundo en orden cronológico. Como todos los del opus 18, consta de cuatro movimientos (*allegro con brio*, *adagio affettuoso ed appassionato*, *scherzo* y *allegro*), el segundo de los cuales es el que revela un carácter más personal. Los otros movimientos son páginas frescas y sonrientes, que combinan la gracia de Mozart y el vigor de Haydn con algunos rasgos característicos de Beethoven.

El segundo, en sol mayor, ha sido llamado *Cuarteto de las Reverencias* por la graciosa inflexión del primer tema y otras partes del primer movimiento. En el segundo, Beethoven rompe con la tradición, aunque dentro del mismo estilo amable y algo frívolo. Los dos movimientos finales *scherzo* y *allegro molto*, nos llevan de nuevo a un siglo XVIII galante y vivaz.

El tercer cuarteto, en re mayor, es en realidad el primero en orden de composición. Con el quinto, es el que más refleja el influjo de Haydn y Mozart. Lo más notable de la partitura es quizás el *presto* final, especie de tarantela que cuenta entre las creaciones más brillantes de este período, y donde un comentarista encuentra cierta analogía con el movimiento final de la *Sonata a Kreutzer*.

En el cuarto, en do menor, sentimos que un nuevo impulso, poderoso, lírico y dramático, hace su entrada en la historia de la música. Dice Herriot que de no haber encontrado ya dicho impulso en alguna sonata anterior, semejante página bastaría para hacernos penetrar en el centro mismo del pensamiento beethoveniano. Es sin duda una de las grandes obras maestras del primer estilo, especialmente por el primer movimiento, *allegro*, y el *final*.

El quinto cuarteto del opus 18, en la mayor, es en realidad el cuarto en orden cronológico. A diferencia del anterior, esta obra vivaz y de carácter concertante vuelve a mostrar la forma y el estilo de sus modelos clásicos. Es de todos modos una de las creaciones más importantes de la primera manera, especialmente

por su tercer movimiento, *undante cantabile*, constituido por un tema y cinco variaciones. Si von Lenz la considera un “homenaje a Mozart”, se debe a que en el final, *allegro*, Beethoven utiliza un tema del cuarteto en la misma tonalidad de aquel autor.

Cierra esta primera serie de cuartetos el número seis en si bemol. Sus dos primeros movimientos, *allegro con brío* *adagio ma non troppo*, pertenecen, en buena parte al ámbito del clasicismo. El tercero, en cambio, es un típico *scherzo* beethoveniano. Al final, *adagio-allegretto quasi allegro-prestissimo*, dio su autor el nombre de la *Melancolía*. Es una página de original concepción, verdaderamente precursora de la era romántica; “podría ser considerada como la dualidad entre la amargura de pensamientos interiores y los enérgicos sobresaltos de la vida orgánica” (Jean Witold).

Contemporáneos del cuarto concierto para piano son los tres cuartetos opus 59, escritos en 1806 y dedicados al conde Rasumovsky, embajador ruso en Viena;; en ellos, quizás por cortesía para con este protector, utiliza algunas melodías populares rusas. El público que los oyó por primera vez a comienzos de 1807, los halló difíciles y demasiado disonantes. Su autor es ya un poeta maduro, un hombre cuya personalidad y cuyo estilo han evolucionado considerablemente desde los cuartetos del opus 18, escritos seis años antes. El desarrollo musical no obedece ya a las reglas tradicionales, tal como el maestro las observa todavía en los seis cuartetos anteriores, sino a una inspiración más libre con todo lo que ello tiene de poético, e inclusive de impulsivo y contradictorio. La expresión propia del cuarteto adquiere un poder casi sinfónico, sin precedentes en obras de este género, y que se acentuará en sus últimas creaciones. “En este caso —nos dice Herriot— estamos en presencia no solamente de su producción más inspirada, sino también más equilibrada”. Ante el fracaso de su ópera *Fidelio*, Beethoven opone, más dueño de sí mismo que nunca, la libertad de su genio, y es con esta libertad como su ex-

perencia humana y artística se interioriza, hasta llegar a esa "fuente primera" que nutre su obra dándole sentido.

El primero de los cuartetos del opus 59, en fa mayor, inicia la gran era del cuarteto romántico. Pese a ser el más próximo al viejo estilo, posee ya, desde el primer movimiento, gran novedad temática y expresiva. Es un *allegro* que culmina en una apoteosis de carácter casi sinfónico. En cuanto al segundo movimiento, *allegretto vivace e sempre scherzando*, Hanz Mersmann observa que es comparable al anterior en la contraposición de melodías ornamentadas, en el complejo tratamiento polifónico del desarrollo, y por los contrastes de austeridad y de humor. El tercer movimiento, *adagio*, se basa en solo dos motivos con los que el maestro construye una de sus páginas más intensas y conmovedoras; desemboca sin interrupción en el *allegro* final que, antes del *presto* de los últimos compases, hace escuchar las notas de un tema popular ruso.

En el cuarteto octavo, segundo del opus 59, el tema ruso se halla en el trío del tercer movimiento *allegretto*; este tema es el de un antiguo canto litúrgico y como tal figura en la escena de la coronación de la ópera *Boris Godunov* de Musorgski. Con excepción de este tercer movimiento, los otros tres son en forma-sonata. El primero, *Allegro*, es una página de intensidad concentrada. El segundo, *molto adagio*, es una de las más serenas y altas expresiones líricas del maestro. El tercero es el *allegretto* mencionado, en el que Beethoven emplea la forma de danza. El *presto* final es un movimiento concebido en una forma intermedia entre sonata y rondó.

El cuarteto noveno, en do mayor, es el único de los tres del opus 59 que no emplea ningún tema popular ruso. Representa el mayor esfuerzo para obtener de los cuatro instrumentos un carácter orquestal, por lo que ha sido comparado con la Quinta Sinfonía. La obra se inicia con un *andante con moto* (la primera introducción lenta en los cuartetos de Beethoven), el cual conduce

a un *allegro vivace* a través de acordes sombríos. El segundo movimiento es un *andante quasi allegretto*. Dos motivos predominan aquí, el segundo de los cuales trae un poco de alegría a la atmósfera sombría del primero. El tercero es un minueto que recuerda a Haydn. El carácter orquestal ya mencionado alcanza el límite de su potencia en la fuga final, que se desarrolla sobre un tema de diez compases.

Del año 1809 data el cuarteto décimo, opus 74, llamado de *Las Arpas*, a causa de los *pizzicatti* con arpeggios del primer movimiento. Esta denominación, advierte Herriot reduce el sentido de una composición vigorosa y sombría, cualidades que no pueden asombrarnos si tenemos en cuenta las condiciones en que fue compuesta. Quizás lo fue a las puertas de la ciudad recientemente bombardeada, en aquella posada de la *Cruz de Oro*, cuyo nombre figura al margen de uno de los borradores. Dos movimientos de este cuarteto (el segundo, *adagio* y el *allegretto* final) están escritos en forma de variaciones. Es esta la forma que Beethoven reserva a los momentos más graves y secretos de su música. Después del impetuoso *presto* (tercera parte de la obra), en el que reaparece la misma figura rítmica con que comienza la Quinta Sinfonía, Beethoven construye una serie de seis variaciones sobre un pequeño tema popular que le sirve de pretexto. Son seis estructuras que forman una especie de cuadro no-figurativo. Toda semejanza con el modelo (el tema) es en efecto abolida en cada una de las variaciones, cuyo conjunto es un ejemplo de la forma rigurosa como el maestro organiza su composición. Una fogosa coda pone fin a la obra.

A este cuarteto se añadirá, un año más tarde, el decimoprimer, en fa menor, opus 95, donde parece resumirse y concentrarse el pensamiento beethoveniano. Tal vez ningún otro de sus cuartetos muestra como éste tanta concisión en los desarrollos y tan rápida alternativa de los contrastes expresivos. Imaginación inagotable coherencia de estructura, sutileza de transformación, son las características de aquellos desarrollos y contrastes. Se le ha dado

el título de *Cuarteto Serioso* y es uno de los más breves del maestro.

Hacia 1823, o sea trece años después del anterior, Beethoven inicia la composición de los seis últimos cuartetos (incluyendo la *Gran Fuga*), en los que expresa lo más personal e íntimo de su pensamiento. Habiendo compuesto ya la *Misa Solemne* y la *Novena Sinfonía*, el músico somete su ímpetu creador a una disciplina austera y lúcida. “No vamos a insistir sobre los caracteres estilísticos comunes de estos cuartetos; pero haremos notar que a pesar de la aparente alteración de los cuatro movimientos del cuarteto clásico, significan a menudo un regreso a una mayor simplicidad tanto en la forma como en la expresión”. (Franco Abbiati).

El opus 127 (duodécimo) fue escrito entre 1823 y 1825 y, como los siguientes, dedicado al príncipe ruso Nicolás Galitzin. A pesar de conservar la estructura clásica de cuatro movimientos, cada uno parece inventar su propia forma. El primero, *maestoso-allegro*, está dominado por el contraste, que se repite tres veces entre los vigorosos compases del maestoso y el tema sencillo y discreto del *allegro*. Le sigue un *adagio* constituido por un tema y cinco variaciones de compleja concepción y expresión concentrada. “Convengamos —dice Roger Fiske— que es perder tiempo el tratar de hallar una conexión continua entre cada variación y el tema; en muchos pasajes no hay ninguna, y la belleza se afectaría si quisiéramos analizarla en demasía”. Después del ágil *scherzo* (tercer movimiento) se desarrolla un *finale de carácter* pastoril, que termina con una de las admirables codas beethovenianas.

En el cuarteto trece, en si bemol, opus 130, se aparta su autor de la forma de cuatro movimientos, al añadir dos nuevas partes entre el tercer movimiento y el final. Consta pues de un primer movimiento, *adagio ma non troppo-allegro*, en el cual el vigoroso allegro es interrumpido por una breve reproducción del *adagio*, interrupción que se repite seis veces y da a esta parte su

forma característica; un segundo movimiento, *presto*, página concisa y de excepcional fuerza dramática, en la que un comentarista ve un anticipo de los *intermezzos* y *scherzos* de los maestros románticos. Un *andante con moto poco scherzando*, que Marliave considera la parte más profunda del cuarteto. A pesar de la indicación *poco scherzando*, posee fragmentos de expresión dolorosa que alternan con temas fantásticos y hasta humorísticos un cuarto movimiento, *alla danza tedesca, allegro assai*, “página muy simple pero de gran intensidad, dentro de su aparente sencillez de danza rústica”. (Otto de Greiff). Y antes del final, un *allegro* de exuberante alegría y humorismo, otra parte suplementaria: la célebre *cavatina (adagio molto espressivo)*, obra maestra de la última manera beethoveniana.

El cuarteto anterior tenía originalmente como final una fuga amplia y compleja, que después fue publicada como obra independiente bajo el opus 133. Se trata de una página con dos temas y variaciones, dividida en cinco partes: Introducción, primera fuga (rápida), segunda fuga (lento), tercera (*scherzo*) y coda. Sobre ella escribió Roger Fiske: “Hasta nuestro tiempo esta partitura tremenda fue considerada como una monstruosidad ineluctable. Los intérpretes la desdeñan porque no atrae al público medio, y suena justamente de modo más áspero cuando su ejecución es más alabada. Sin embargo no se puede negar que esta fuga, con su sobrehumana sinceridad, es una de las grandes tentativas que se han hecho para expresar abismos que nunca han sido, y quizás nunca podrán ser expresados en música. Tras repetidas audiciones se pierden de vista las alegadas sequedad y falta de contrastes, y se aprecian la maravillosa amplitud del diseño y el impulso del pensamiento musical”.

En sus notas escribe Beethoven: “Cuarto cuarteto de los últimos (fue compuesto después del quince); un agregado de cosas de aquí y de allá”. Se trata del decimocuarto, en do sostenido menor, opus 131, compuesto de siete movimientos que se enlazan sin solución de continuidad. Puede reconocerse en él sin embargo

los cuatro movimientos del cuarteto clásico “pues los dos fragmentos marcados con los números tres y seis sirven de introducción a los movimientos que siguen” (Franco Abbiati). Raramente la diversidad de formas ha alcanzado unidad tan perfecta, unidad que puede identificarse inclusive a través de las continuas modificaciones a que es sometido el tema fundamental. Esta partitura, donde las fuerzas del cuarteto se multiplican de modo asombroso, resume las cualidades más sobresalientes de la última manera.

El cuarteto quince, en la menor, opus 132, escrito en cinco movimientos durante un período particularmente difícil de Beethoven, fue retocado varias veces. De ahí que sea difícil ubicarlo cronológicamente. Se sabe que fue una obra penosamente elaborada: el segundo movimiento lo terminó después del quinto. La idea del cuarto movimiento, *alla marcia, assai vivace*, aparece ya en sus apuntes, mientras el *molto adagio*, tercera parte, busca apenas su tema definitivo. Su quinto, *allegro appassionato*, lo escribió Beethoven originalmente como final de la Novena Sinfonía. Este cuarteto contiene algunas de las páginas más singulares de la producción del maestro. Su persistente melancolía no impide que todo transcurra dentro de una concepción lúcida y cristalina y un esquema formal casi clásico. El movimiento más célebre es el *molto adagio*, página de fervor incomparable, a la cual el propio Beethoven puso la indicación “canto de agradecimiento de un convaleciente a la divinidad, en el modo lidio”.

En el verano de 1826, Beethoven compone el cuarteto decimosexto, en fa mayor, opus 135, y lo dedica a Johann Wolfmayer. Este último cuarteto nació en momentos difíciles para el maestro, lo que explica la brevedad de sus dimensiones. Se distingue también por su sentimiento expresivo que no refleja las gigantescas luchas interiores de los cuartetos que le preceden. Tranquilidad aparente? Esto es al menos lo que afirma Claude Rostand, quien detrás de aquella fachada encuentra “algo muy concentrado, muy intenso, que es necesario leer entre líneas”. Consta de cuatro movimientos: un *allegretto* en forma-sonata que nos re-

cuerda, por su expresión ligera; el segundo de los cuartetos del opus 18; un segundo movimiento, *vivace*, página de gran interés por su ingeniosa concepción rítmica; un *lento assai, cantante e tranquilo*, de gran profundidad expresiva, en el que se distinguen cuatro variaciones sobre un tema de sentimiento casi religioso; y un final, *grave ma non troppo-allegro*, famoso por las siguientes palabras que el propio Beethoven escribió bajo las primeras notas: “la resolución difícilmente tomadas: debe ser? debe ser!” Naturalmente, esta especie de lema ha dado lugar a comentarios más o menos fantásticos. De ellos se salva la obra, como sucede siempre con el arte beethoveniano, por la sola virtud de sus intraducibles cualidades musicales.

Estamos a doscientos años del nacimiento de Beethoven. El autor de estas líneas hubiera querido hacer un elogio de su obra, no porque el músico la necesita, sino, como dice Alain, porque el devoto necesita elogiar. Pero esto sería tarea para un escritor, y él no lo es. Hubiera querido entonces descubrir y analizar regiones desconocidas de esa obra, pero tampoco es un erudito. Circunstancia afortunada, si logró al menos contagiar algo de su fervor por aquel sordo que le enseñó a oír.