Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

62
Beethoven hacia la *Patética*



IN OCTAVO
2026

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

Beethoven hacia la *Patética*

Historia de la música
62

IN OCTAVO
2026

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace "realista", cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

La Patética *es el primer gran paso de la aventura musical beethoveniana, expresión de un hombre que no busca la felicidad sino lo grande y lo noble, que quiere descubrir las más recónditas y profundas analogías existentes entre la vida humana y las leyes que gobiernan su arte.*

Beethoven hacia la *Patética*

Una aventura musical – Las primeras composiciones – Pausa de estudio y ensayo – Mundanza a Viena Del estudio al éxito – Dos piezas clave

Una aventura musical

EL 19 DE FEBRERO de 1800, en una revista musical alemana apareció esta reseña: «Una noble melancolía se anuncia en el *grave* lleno de efecto, interrumpido por el ardiente *allegro* que expresa el impetuoso movimiento de un estado de ánimo serio. En el *adagio*, el espíritu se acuna en un sentimiento de calma y quietud, del que lo despierta el *rondó* desarrollado en el primitivo tiempo del *allegro*, de modo que el sentimiento general de la sonata se desarrolla confiriéndoles unidad y vida íntima y, en consecuencia, un verdadero valor estético».

El sentimiento es lo que más ha impresionado al desconocido comentarista; un sentimiento expresado en términos casi violentos ("impetuoso", "ardiente") y al mismo tiempo dulces ("melancolía", "calma", "quietud"); un sentimiento, en cualquier caso, dominado por la voluntad de comunicar un mensaje y de servirse de las formas musicales para dar algo más, que hable directamente al ánimo del oyente trans-

mitiéndole un particular "estado de ánimo", describiéndole un intenso paisaje sentimental.

Mozart había muerto muy pocos años antes. Haydn vive aún, rodeado de la mayor veneración, pero es casi un superviviente de su gran época creadora. Esta que ahora se deja oír es una voz nueva, distinta y poderosa por su carga subversiva: una música que parece querer servirse de las formas no ya para adecuarse a ellas, sino para plegarlas y obligarlas, casi violentamente, a expresar algo preexistente a ellas, algo que aun antes de ser música es un estado de ánimo, una carga emotiva y un valor ideal del espíritu.

Es la sonata *Patética* de Ludwig van Beethoven. Es la música de un hombre que quiere descubrir las más recónditas y profundas analogías existentes entre la vida humana y las leyes que gobiernan la música. Algo que, se apruebe o no, se manifiesta con absoluta espontaneidad, sin dudas ni reticencias, con una claridad agresiva.

La *Patética* es el primer gran paso de la aventura musical beethoveniana de los treinta años, el símbolo colocado al principio de un camino que nunca traicionará este genialísimo exordio.

Las primeras composiciones

SE HA COMPROBADO definitivamente el origen flamenco de la familia Beethoven. El abuelo del músico, Lodewik, nació en Malinas en 1712, y el apellido provenía, probablemente, de un pueblecito flamenco que, desde el siglo XVI, se llamaba precisamente Beethoven. El abuelo de Beethoven se trasladó a Bonn antes de 1740, ejerció la actividad de cantor y, posteriormente, la de maestro de capilla del arzobispo elector de Colonia. Alrededor de 1740, nació su hijo Johann, el padre de Ludwig, también cantor y maestro de capilla, pero bastante mediocre.

Del matrimonio de Johann con Maria Magdalena Kewerich nacieron siete hijos, pero sólo sobrevivieron, además de Ludwig, Karl (1774-1815) y Johann (1776-1848).

No se conoce con certeza el día del nacimiento del gran músico; la fecha tradicional del 17 de diciembre de 1770 se refiere, probablemente, al día

del bautismo; por otra parte, era usual el bautizar lo más pronto posible a los recién nacidos, en un período en que la mortalidad infantil arrebataba un número impresionante de víctimas.

Es interesante recordar que el mismo Beethoven creyó, durante muchos años, haber nacido, no en 1770, sino dos años después; ello está relacionado con sus comienzos como músico. El fulgurante éxito del prodigio Mozart estaba aún en la mente de todos; además, Wolfgang, a los siete años, había pasado por Bonn, en septiembre de 1763, y es posible que el padre de Ludwig lo hubiese oído tocar. Y cuando Johann advirtió una cierta predisposición musical en su primogénito, no dejó de obligarlo, por todos los medios, al estudio, para poder obtener de él alguna ayuda económica para su modesto estipendio de músico de segundo orden. Para conseguir este objetivo, llegó, incluso, a rejuvenecer en dos años a su hijo que, evidentemente, no demostraba aquella excepcional precocidad que había asombrado en Mozart.

En cualquier caso, fueron unos años de estudio provechoso aunque, tal vez, demasiado intenso y severo, estudio que, por venir de una persona que no se podía comparar con el culto y sensible Leopoldo Mozart, debió dejar huella duradera en la mente del pequeño Ludwig, que nunca realizará un curso regular de estudios.

El 26 de marzo de 1778, en Colonia, dará su primer concierto de clavecín; pero tendrá ocho años, no

seis como decía el programa. En estos años estudia también el violín y el órgano.

Son estudios desordenados, intermitentes y orientados, exclusivamente, para hacer de Ludwig un aplaudido ejecutante. Pero, desde 1779, se encuentra en Bonn, como director de orquesta del teatro de corte y organista de la capilla, un buen músico, un compositor que posee además una sólida cultura: Christian Gottlob Neefe (1748-1798).

Neefe, aspecto soñador de poeta romántico, ha estudiado derecho —como Philipp Emanuel Bach, al que tanto aprecia—, y conoce bien la literatura y la filosofía alemanas. Su poeta predilecto es Klopstock, que da a la figura del poeta la épica solemnidad de un vate, y pone música a numerosos textos suyos. Neefe, más que un verdadero y efectivo maestro, es para Beethoven un consejero, un amigo y un ejemplo vivo de sabiduría y de sensibilidad musicales. En los años en que Neefe dirige el teatro de Bonn, el joven Ludwig tiene la oportunidad de oír —y tal vez participa de alguna forma en su preparación— el *Orfeo* y el *Alcestes* de Gluck, y otras óperas de Paisiello, Grétry, Monsigny y Salieri. Son encuentros importantes que le abren nuevos caminos, en los que ni su padre ni los modestísimos maestros de órgano, clavecín y violín habrían podido iniciarle.

El panorama de la primera juventud de Ludwig se completa con la cordial amistad que lo une al estudiante de medicina Wegeler, quien lo introduce en la simpática casa de los Breuning, con los que estre-

cha una afectuosa relación de la que conservará un tierno recuerdo aun después de su marcha a Viena.

Entre tanto, empieza a dar que hablar; he aquí lo que el mismo Neefe escribe en un periódico, en 1783: «Beethoven toca el piano con un talento notable; sabe leer muy bien a primera vista; toca de corrido el *Clave bien temperado* de Johann Sebastian Bach. Este pequeño genio merecería que se le animase a viajar.» Neefe lo ha encaminado también hacía los difíciles estudios del contrapunto. Ahora le enseña composición y, para animarlo, le ha hecho imprimir *Nueve variaciones para piano sobre una marcha de Dressler* (n. 63).[1] Es la primera obra publicada de Beethoven y también la primera compuesta por él de la que se tenga noticia segura. No es un trabajo que revele una gran originalidad; al contrario, demuestra una severa aplicación de reglas escolásticas bastante bien asimiladas, sin el soplo animador de la fantasía. El buen Neefe era, probablemente, bastante más pedante como maestro de lo que su actividad de compositor nos puede hacer creer.

En este mismo período —y tal vez con mayor independencia en relación a Neefe— Beethoven publi-

(1) Para la numeración de las obras de Beethoven, se ha seguido el *Catálogo Temático y Bibliográfico*, de Georg Kinsky y Hans Halm (ed. Nent, Munich, 1989). Los números precedidos por la sigla «Op.» son los mismos dados por Beethoven con ocasión de la publicación de sus obras; los precedidos por la sigla "n." se refieren a las obras no numeradas por el músico; finalmente, la sigla "n.App." se refiere a las obras tradicionalmente atribuidas a Beethoven, cuya autenticidad, sin embargo, no ha sido comprobada.

ca otras páginas más ambiciosas: un grupo de tres *Sonatas para piano* (n. 47). Significa ya un paso adelante, tanto por el esmero constructivo como por el volumen de la composición. Pero, más que nada, Beethoven revela una gran riqueza de ideas y una inquieta voluntad de demostrar una impetuosa inventiva; y esto es ya una característica típicamente beethoveniana.

Por otra parte, su estilo oscila curiosamente entre las lisonjas de un *estilo galante*, de puro cuño dieciochesco, y pasajes de pura técnica decorativa que recuerdan extrañamente ciertas páginas didácticas de Clementi, y todo el conjunto, con el agradable arrebato, un poco popular, típico de Haydn, interrumpido por inesperados y fugaces ramalazos de melancolía que hacen pensar en ciertos impulsos prerrománticos mozartianos.

Un anticipo del clima espiritual —pero no estilístico— de la *Patética* se advierte en el primer movimiento de la sonata en Fa menor, en la cual un *larghetto maestoso* crea una angustiosa atmósfera en la que entra, de improviso, el tema del *allegro assai*, de carácter rítmicamente imperioso pero, al mismo tiempo, hondo; un típico tema de *allegro "en menor"*, una de esas páginas instrumentales donde parecen condensados los más apasionados estremecimientos del *Sturm und Drang* (esto es algo, conviene subrayarlo, absolutamente beethoveniano; Cherubini, en este mismo 1783, no se compromete más allá de una pulidísima y superficial ópera bufa

como *Esposo de tres, marido de ninguna*). La atmósfera de tensión expresiva viene marcada al final del desarrollo, cuando —antes de la reaparición del tema inicial —se vuelven a oír los acentos solemnes del *larghetto*. Por desgracia, el resto de la sonata no está a la altura de esta genial intuición y se dispersa en un segundo tema absolutamente remilgado y en pasajes puramente armónicos.

En un ámbito voluntariamente más modesto, como el de las dos *Sonatinas en Sol mayor y en Fa mayor* (n.App. 5), del año 1783 el músico revela una faceta inesperada de su naturaleza: una gracia, una ingravidez y una feliz ligereza que encantan. ¡Solamente una imperceptible uniformidad rítmica nos da a entender que no se trata de Mozart! (Sin embargo, no está comprobada la autenticidad de estas dos sonatinas.)

Indudablemente, es un período feliz; en pocos meses, el compositor de trece años —que pasa por tener sólo once— ve publicadas un buen número de composiciones: además de las ya citadas, un delicioso *Rondó en La mayor* (n. 49) y dos pequeños *Lieder* (n. 107/108), y goza de la estimación y la amistad de una familia influyente como la de los Breuning. Su madre, de carácter dulce y comprensivo, lo rodea de un afecto precioso —Ludwig le llamará, más adelante, "mi mejor amiga"—, y la brutalidad de su padre, colérico y beodo, no debió de influir excesivamente en el ánimo del muchacho. A menudo también se ha hablado de la extrema miseria de la familia; pero es-

to debe tomarse con una cierta cautela ya que la casa natal de Beethoven —aún conservada— es cualquier cosa menos una choza, y el sueldo de cantor de corte no debía de ser despreciable del todo.

Pausa de estudio y ensayo

SORPRENDE el comprobar que, después de la intensa creación del primer período, comprendido entre 1782 y 1783, la producción beethoveniana disminuya notablemente y, sobre todo, que no se decida a publicar nada más.

¿Tal vez el músico, con el paso del tiempo, siente crecer en él un fuerte espíritu de autocrítica y no está dispuesto a dejar publicar obras de las que no se encuentre plenamente satisfecho?

¿O bien, el resultado de sus primeras publicaciones ha sido completamente desalentador y ya no se encuentran editores dispuestos a apostar por un joven que no es, evidentemente, un genio excepcional?

No lo sabemos. Lo más probable es que el puesto que ha obtenido de organista adjunto en la capilla de corte, con un sueldo anual de 150 florines, le deje menos tiempo para la composición.

A este período corresponden algunas de las poquísimas partituras beethovenianas para órgano, como una elemental y hasta insignificante *Fuga a dos voces* (n. 31) que, sin embargo, tiene imprevistas y lacerantes modulaciones, y un fascinante *Preludio en Fa menor* (n. 55) que el mismo Beethoven juzgaba benévolamente, aunque, a pesar de todo, se decidió a publicarlo en el año 1805.

Poco más que simples esbozos pueden considerarse la *Sonata en Si bemol* (n.App. 4), para piano y flauta, de autenticidad dudosa, y una *Sonatina en Fa mayor* (n. 50). Muy ambicioso, aunque incompleto, es un *Concierto para piano y orquesta en Mi bemol* (n. 4), que se remonta a 1784, habiendo llegado hasta nosotros solamente en su parte pianística con algunas someras indicaciones de las intervenciones orquestales.

Más interesantes son, en cambio, tres *Cuartetos para piano, violín, viola y violoncelo* (n. 36), escritos en 1785, sin duda alguna bajo la atenta dirección del buen Neefe.

Mientras tanto, entre la primavera y el verano de 1787, el arzobispo le permite realizar un breve viaje de estudios a Viena. Precisamente en aquella ciudad, un año antes, habían resonado las notas inmortales de *Las bodas de Fígaro*; si bien el éxito no fue estrepitoso, Beethoven debió oír hablar del acontecimiento. Pero no es el teatro de Mozart lo que le interesa; es su particular modo de tocar el piano, delicadamente expresivo, y ciertos estremecimientos

prerrománticos que vibran en algunas de sus páginas instrumentales. Sin embargo, no conocemos su estancia en Viena detalladamente, lo mismo que nos ocurre con otros muchos momentos de la juventud de Beethoven. Incluso, el famoso encuentro con Mozart, cuando el salzburgués exclamó, oyéndole improvisar: «Atentos a éste, porque se hablará de él en el mundo entero», tal vez sea un episodio legendario.

Vuelto a Bonn, encuentra a su madre, enferma desde hacía tiempo, en condiciones desesperadas; el 17 de julio, muere, dejando a sus tres hijos confiados a un marido que no se encuentra en condiciones de ocuparse de ellos.

Un eco de este doloroso acontecimiento se refleja en la carta dirigida al doctor von Schaden, de Augsburgo, fechada en Bonn el 5 de septiembre de 1787: «Debo decirle que, desde que partí de Augsburgo, mi alegría y, con ella, mi salud han comenzado a declinar; a medida que me acercaba a mi ciudad natal, me llegaban cartas de mi padre que me recomendaba viajar lo más rápidamente posible, porque mi madre no se encontraba en buenas condiciones de salud, Me apresuré cuanto pude, ya que yo mismo me encontraba indispuesto. El deseo de volver a ver a mi madre aún viva me hacía superar todos los obstáculos y me ayudaba a vencer todas las molestias. Vi a mi madre, pero en las peores condiciones: estaba enferma del pecho; después de haber soportado muchos sufrimientos y dolores, murió, hace cerca de mes y medio. Fue para mí una madre buena y tier-

na, mí mejor amiga. ¡Oh!, ¿quién más feliz que yo, cuando aún podía pronunciar el dulce nombre de madre y ser oído? Y ahora, ¿a quién puedo dárselo? ¿A las mudas imágenes, semejantes a ella, que sólo mi fantasía puede evocar? Desde que estoy aquí, he gozado sólo de pocas horas de serenidad; durante todo este tiempo, he sufrido de asma y temo que se me declare la tisis, A esto se añade la melancolía, que es un mal casi tan grande como mi enfermedad misma...»

Cada vez más dado a la bebida, Johann, el descontrolado padre de Beethoven, es suspendido de su cargo en noviembre de 1789 y morirá, tres años después, completamente a la deriva.

Ludwig, que es el mayor de los hermanos, queda a cargo de ellos, y el Elector dispone que se le entregue la mitad del sueldo paterno, mientras a su trabajo de organista suma ahora el de violinista en la orquesta de corte. Son momentos difíciles, pero Beethoven sabe que puede afrontarlos con ánimo sereno y con la conciencia de cumplir un hermoso deber.

Precisamente en 1789, Ludwig encuentra tiempo y voluntad para matricularse en los cursos de filosofía de la Universidad de Bonn; esto demuestra, entre otras cosas, que cumplió un programa de estudios, tal vez desordenado, pero completo.

Y, he aquí, como nos lo describe un amigo suyo, irreprochable en su uniforme de empleado de la corte: «levita verde-mar, calzones con hebillas del mismo color, medias de seda, blancas o negras, zapatos

con lazo negro, chaleco de seda blanca floreada, con bolsillos de solapa y orlado de cordoncillo de oro, la peluca rizada, sombrero de resorte bajo el brazo izquierdo y el espadín colgando del cinturón de plata».

Las composiciones se hacen más numerosas y, si bien su estilo aún no está completamente definido, la maestría técnica del músico de veinte años es ya un hecho. Los dos grupos de *Variaciones para piano*, sobre temas de Righini (n. 65) y de Dittersdorf (n. 66), son obras geniales, frescas, ricas de exuberante inventiva, con el color peculiar que siempre tienen las músicas escritas para la exhibición de un pianista que se está afirmando victoriosamente. Por desgracia, sin embargo, la redacción en nuestro poder es ligeramente posterior —tal vez de los primeros años del siglo XIX—, y las eventuales correcciones y modificaciones pueden haber alterado su primitivo espíritu.

Una página pianística llama nuestra atención: es una *Sonata en Do mayor* (n. 51) formada por un a*llegro* inicial al que sigue un *adagio* incompleto (los últimos 11 compases fueron añadidos por Ries, alumno de Beethoven), mientras falta por completo el tercer movimiento. El primer tiempo es una de esas pequeñas joyas de cuño galante que, a veces, Beethoven consigue maravillosamente. Pero el *adagio* es una melodía de pureza mozartiana, un canto abandonado sobre el movimiento uniforme del bajo, dulcísimo en su sencilla inocencia. Sin embargo, es una inocencia que conoce momentos de contenida y

auténtica emoción; cuando la narración se orienta imperceptiblemente hacia una fantasía de vibrante indeterminación, en una región musical aún inexplorada, la región inasible del *Claro de luna*.

Igualmente juveniles, si bien con geniales anticipaciones de *Fidelio* y de la *Novena sinfonía*, son dos *Cantatas*: una para la muerte del emperador José II (n. 87), y la otra con motivo de la subida al trono de Leopoldo II (n. 88). Se trata de amplias composiciones para cuatro solistas, coro y orquesta, y constituyen el primer encuentro beethoveniano con la orquesta.

Pero, tal vez, la composición más interesante de este período, es un *Octeto en Mi bemol mayor para 2 oboes, 2 clarinetes, 2 trompas y 2 fagots* (Op. 103); música de cámara en el sentido más agradable y seductor del término que, al mismo tiempo, anuncia ya las tensiones que transformarán una música de entretenimiento en un apasionado espejo que reflejará nítidamente las inquietudes del alma.

Mudanza a Viena

En estos años, Beethoven conoce al conde bohemio Waldstein, quien le presenta a Haydn, de paso por Bonn —julio de 1792—, a su vuelta de Inglaterra. El músico de Bonn le hace oír, entre otras cosas, la *Cantata por la muerte de José II* y recibe de Haydn fervorosas palabras de aliento. Es el primer reconocimiento por parte de un grande, de un músico que se encontraba en el ápice de su gloria y que había conquistado el mundo musical inglés como un triunfador.

La invitación para trasladarse a Viena surgió del mismo Haydn, y el Elector concedió de buen grado el permiso. El mismo Waldstein recomendó su protegido a la nobleza vienesa y le envió a éste una carta, bastante enigmática en verdad, pero que intuía con genial agudeza la gran misión musical de Beethoven: «Finalmente, Vuestra Señoría parte para

Viena y satisface sus deseos por mucho tiempo contrariados. El espíritu de Mozart aún está de luto y llora la muerte de éste; en el inagotable Haydn encontró asilo, pero no nueva vida. Ojalá pueda Vuestra Señoría, con perseverancia constante, recibir el espíritu de Mozart de manos de Haydn.»

Como para Mozart y Haydn, Viena es para Beethoven su residencia definitiva. En el ambiente culto y refinado de la nobleza y la alta burguesía, el músico renano encuentra inmediatamente un público dispuesto a acogerlo con entusiasmo. Haydn, demasiado viejo, vive retirado; Mozart ha muerto y, por otra parte, en sus últimos años se había apartado de un público que ya no lo comprendía.

Beethoven es un pianista notable que toca con un aliento y un vigor como raramente se había oído antes, e improvisa con una arrebatadora genialidad que deja asombrados a sus oyentes. Su mismo carácter fascina a los mesurados personajes que frecuenta; a menudo, es rudo y violento, haciendo gala de una seguridad en sí mismo, que quizá sólo es desesperada timidez; se complace en su fuerte acento provinciano y es capaz, de improviso, de conmoverse hasta el llanto. En suma, llega a ser muy pronto el ídolo de los ambientes musicales vieneses.

Naturalmente, vuelve a ver a Haydn, que se da perfecta cuenta de la excepcional personalidad de Beethoven (Ver *Historia de la Música*, 54), pero, al mismo tiempo, desconfía de su obstinado afán de novedad, de forzar la materia sonora para expresar

pasiones demasiado humanas, Haydn, en el fondo, no puede y no quiere comprenderlo: no le interesan estos arrebatos románticos que parecen querer destruir rápidamente el magnífico y equilibrado edificio que él ha construido en medio siglo de fatigoso, humilde y callado trabajo. Un trabajo que ahora un jovenzuelo inquieto, desgarbado y audaz quiere barrer con unas pocas notas geniales, pero que, en el fondo, ni siquiera son demasiado correctas.

La intolerancia es recíproca: «Ciertamente, me ha dado algunas lecciones —dirá Beethoven—, pero no me ha enseñado nada.» Lo cual, después de todo, no es verdad, porque las primeras obras vienesas de Beethoven, tal vez deban a Haydn más que a ningún otro maestro. En todo caso, Haydn debió de hacerle observar las incorrecciones y lagunas técnicas de su música y, de hecho, Beethoven se confió a algún severo maestro para completar su preparación escolástica.

Precisamente por los mismos días en que frecuenta a Haydn, recibe lecciones de Johann Baptist Schenk (1753-1836), autor de óperas de éxito y de escritura correctísima. Más provechosos fueron los estudios con un célebre maestro de contrapunto, el frío y rígido Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) y con uno de los más célebres autores italianos de ópera del momento, Antonio Salieri (1750-1825), quien lo adentró en los secretos de la música vocal.

Del estudio al éxito

ESTAMOS en1795; el período de estudio ha terminado; los salones de sus amigos lo han acogido muchas veces como aplaudido pianista e improvisador. Sus más queridos amigos se llaman conde Waldstein, príncipe Carlos Lichnowsky —que lo aloja en su palacio y le pasa 600 florines al año—, príncipe Lobkowitz, conde Andrés Rasumowsky y conde Franz Brunswick.

He aquí como nos lo describe una pianista que lo conoció en aquellos meses: «Habitualmente, cuando venía a nuestra casa, primero miraba desde la puerta para asegurarse de que no había personas antipáticas. Era pequeño, macizo, feo y lleno de cicatrices de viruela; de cabellos negrísimos y vestido vulgarmente, falto por completo del esmero habitual en nuestro círculo. Además, hablaba un dialecto marcadamente renano, con expresiones no demasiado selectas: en conjunto, por lo menos en su exterior, ninguna finura, al contrario, poco gentil en sus movimientos y en su porte.»

Precisamente al contacto con la aristocracia, que se entusiasma con él, que lo acepta sin reservas, comienza a aflorar el Beethoven más huraño e independiente. Por otra parte, incluso la generosa hospitalidad del príncipe Lichnowsky le resulta pesada: «A las tres y media, ya debo estar en casa todos los días, vestirme un poco mejor y arreglarme la barba, etc., etc.; no lo puedo resistir.»

Ahora puede presentarse a un público más amplio. El 29 de marzo, interpreta en el Burgtheater su *Concierto Nº 2 en Si bemol mayor, para piano y orquesta* (Op. 19), y al día siguiente se exhibe en una asombrosa serie de improvisaciones. Comienza el período de sus grandes éxitos.

El de 1795 es, también desde el punto de vista creador, un año muy importante para Ludwig van Beethoven, pues en él empiezan a nacer las primeras obras maduras del músico de Bonn.

La más notable composición de 1795 es un grupo de tres *Tríos para piano, violín y violoncelo*, que Beethoven dedica al príncipe Lichnowsky y define como su opera prima. El mismo Haydn asistió a su ejecución, y elogió los dos primeros, pero tuvo palabras severas para el tercero, que entonces asombró por su "enérgica fuerza de voluntad". Hoy nos parece el más beethoveniano de los tríos de la Op. 1, donde más se acentúan los contrastes temáticos que el músico establece como base de su concepción dramática del discurso instrumental.

Otra selección capital para la primera afirmación del genio beethoveniano es un grupo de tres *Sonatas para piano* (Op. 2), dedicadas a Haydn. En ellas aparece por primera vez un elemento típicamente beethoveniano, acaso difícil de definir, pero perfectamente claro. Es el carácter mismo de la melodía, que asume una plasticidad instrumental por el acento vigoroso y arrebatado que la anima e impulsa, ofreciendo, al mismo tiempo, el rotundo y cálido modo de frasear de una línea vocal. Es, en otras palabras, la suma —casi milagrosa en estas primeras páginas aún juveniles— de múltiples y diversas aportaciones: la rítmica y casi popular pulsación de la inspiración de un Haydn, la cristalina pureza de un Mozart, la humana y noble melodía de un Gluck, la seductora delicadeza de la escuela operística italiana y, finalmente, la poderosa cuadratura armónica de un Johann Sebastian Bach,

Son particularmente interesantes en estas sonatas, el apasionado arrebato del primer movimiento, con el divertido *minué* de la primera, en Fa menor, que posee la soltura rítmica y el áspero vigor de un *scherzo*; de la segunda, en La mayor, la religiosa tensión del *largo*, una de aquellas apasionadas meditaciones que Beethoven gustaba de realizar en los tiempos lentos y, finalmente, la arrebatada alegría del *scherzo* de la tercera sonata en Do mayor.

En ninguna de las páginas de este año de 1795 alcanza Beethoven la plenitud de inspiración de las *Sonatas* Op. 2 y la desenvuelta construcción de los

Tríos Op. 1. Ni en el *Concierto* Nº 2, ya citado, que, revisado en 1798 sigue siendo una obra de circunstancias, escrita únicamente para la exhibición del pianista, ni en otra música de cámara, como las elementales *Variaciones* pianísticas sobre temas de Haibel (n. 68) y de Paisiello (69 y 70), o el tierno *Sexteto para dos trompas, dos violines, viola y violoncelo* (Op. 81/b).

Los primeros éxitos ante el público vienés lo impulsan a enfrentarse con otros auditorios: Praga y Berlín. En esta última ciudad conoce al rey Federico Guillermo II, apasionado por la música y buen violoncelista: es el mismo rey que había nombrado a Boccherini su músico de cámara. En esta ocasión escribe dos *Sonatas para piano y violoncelo* (Op. 5), en Fa mayor y en Sol menor. Es una música más agradable que profunda, a veces superficial en su decorativa alegría, pero que revela, al contrario de otras obras contemporáneas, una maestría instrumental completamente madura. Pocas páginas beethovenianas, incluso de los años inmediatamente siguientes a 1796, revelan tanta desenvoltura y eficaz tratamiento del diálogo entre dos instrumentos, además de una mayor singularidad sonora de las características de cada uno, que en el oyente se manifiesta con un placer casi sensual de dejarse arrastrar a este juego sereno, airoso y despreocupado, incluso en los más vigorosos acentos de los *adagio*.

Otras páginas de este periodo revelan ese peculiar tono de fresca inventiva, sin profundidad, un

poco decorativo, pero agradable; la gran escena y aria para soprano y orquesta *¡Ah, pérfido!* (Op. 65), para la cantante Josefina Duschek —una buena amiga de Mozart— y, sobre todo, una *Cantata para canto y piano, Adelaida* (Op. 46), típica página de salón, uno de los más rápidos y clamorosos éxitos beethovenianos de aquella época (parece que en pocos años vieron la luz unas cincuenta ediciones).

Su actividad es casi frenética. Las invitaciones para tocar e improvisar son innumerables, y Beethoven se prodiga, a pesar de sus accesos de mal humor. Algo de esta actividad de pianista e improvisador ha quedado recogido en el papel, como las *Variaciones para piano* (n. 71, 72 y 73), *para violín y piano* (n. 40) y para *violoncelo y piano* (n. 45). Complace, incluso, a un amigo mandolinista, y escribe, para este instrumento, dos piezas muy graciosas (n. 43).

Pero es para el piano para el que Beethoven reserva sus mejores momentos: para una alumna, la condesita Babette de Keglevic, escribe la *Sonata en Mi bemol mayor* (Op. 7). La página tiene un color singularísimo, hace pensar en un "sueño de una noche de verano" por su tierna melancolía y por la amorosa afabilidad que anima el primero y el último *allegro*. En el *scherzo* tiene momentos de agradable ironía, mientras en el *largo* se extiende con gran expresión en una oración recogida, rota a intervalos por potentes acordes que, sin embargo, no destruyen en absoluto el tono casi humilde de toda la sonata; parece como si el varonil vigor beethoveniano estu-

viese mitigado y purificado por el pensamiento de las delicadas —y no demasiado expertas— manos femeninas que deberían interpretarla.

Algo semejante se respira en otras dos *Sonatas para piano* (Op. 14), también dedicadas a una mujer, la baronesa von Braun, casi pastorales por su tierno abandono. El mismo Beethoven parece que las describió de este modo: «Estas Sonatas son un diálogo entre un hombre y una mujer, entre un amante y su amiga. En la segunda, este diálogo se expresa con mayor claridad, y la oposición entre las dos partes principales es más evidente que en la primera».

Precisamente en páginas que a nosotros nos parecen menores, es donde el músico formula, por primera vez, claramente, sus propias y particulares ideas sobre la *forma Sonata*, en la que luchan dos principios diversos y antitéticos, representados musicalmente por el primero y el segundo tema.

El mismo Beethoven, leyendo una obra del filósofo Kant, anota: «En el alma, como en el mundo, actúan dos fuerzas, ambas igualmente grandes, igualmente simples, deducidas de un mismo principio general: la fuerza de atracción y la de repulsión.» En otro lugar, da un nombre a estos dos principios opuestos: son el *widerstrebende Prinzip* —el principio de oposición, de fuerza, de resistencia— y el *bittende Prinzip* —el principio implorante—. Musicalmente, el primer tema está caracterizado, como escribe Magnani, «por energía rítmica, concisión meló-

dica y una decidida determinación tonal»; el otro, el segundo tema, es intensamente melódico y, a veces, casi indeterminado y fugaz.

En sonatas precedentes, esta formulación era ya netamente visible: nos referimos a las tres Op. 10, iniciadas en 1796 y terminadas en 1798, y, sobre todo, a la primera en Do menor y a la tercera en Re mayor: especialmente, a esta última, que resuelve la tensión dialéctica del primer movimiento en la oración del magnífico *largo e mesto* según un procedimiento que volveremos a encontrar en muchísimas otras páginas beethovenianas de este período.

«Todos sentirán que éste (el *largo e mesto*) expresa el estado de un alma invadida por la melancolía, con los diversos matices de luz y de sombra»: las mismas palabras del compositor lo aclaran perfectamente, diciendo que es como «un canto que llegase desde el reino de los muertos», un canto que, sin embargo, es un canto de esperanza, de fe y de humanidad. Y la confirmación nos la proporciona la violenta alegría de vivir que emana del *minué* y de la extravagante y originalísima improvisación del *rondó* final.

Dos piezas clave

ESTE PERÍODO de la vida de Beethoven, hasta el último año del viejo siglo que muere, se cierra y completa con dos obras muy distintas, las cuales son como el símbolo del trabajo creador beethoveniano en esta fase preparatoria: el primer *Concierto para piano y orquesta en Do mayor* (Op. 15), y la *Sonata para piano en Do menor*, *Patética* (Op. 13). La primera, claramente vuelta hacia el pasado, casi como una ideal conclusión del concierto para piano mozartiano; la otra, claramente orientada hacia el futuro, plena de las más intensas anticipaciones del Beethoven que ya ha pasado los treinta años.

El *Concierto* y la *Sonata* —compuestos en el mismo período, alrededor de 1798— responden a dos diversas concepciones musicales. El *Concierto* es, evidentemente, una página virtuosística, escrita para fascinar y dar al ejecutante ocasión de lucir toda su habilidad interpretativa: una obra agradable y decorativa, que ama las robustas sonoridades de una or-

questa brillante y el fraseo seductor, delicado y expresivo de un piano que prefiere las tintas claras y brillantes. En el primer movimiento —un *allegro con brio*— se encuentran los dos temas tradicionales: el primero, marcado, robusto y sonoro aun en el *pianissimo* inicial que se transformará en una ideal *marcha* con intervención de toda la orquesta; el segundo, dulcísimo, siempre *piano*, apoyado en un acompañamiento extremadamente tradicional de acordes separados.

Y, sin embargo, a pesar de la típica oposición temática, en este amplio movimiento no hay ningún drama; el contraste es sólo musical y se resuelve en un puro juego sonoro, fascinante como un bello paisaje primaveral. El *largo* sucesivo vuelve a sumergirnos en la atmósfera del segundo tema, aún más delicada, debido a una rica ornamentación y al color particularísimo de una orquesta limitada a la cuerda y reforzada solamente por clarinetes, fagots y trompas (efectivamente, Beethoven renuncia a los instrumentos más claros, incisivos y sonoros de los que se sirve en el primero y el tercer movimiento: flautas, oboes, trompetas y timbales).

Brillantísimo y arrebatador, por su incesante inventiva rítmica, es el *rondó* final, sin duda, la página más despreocupada y festiva que Beethoven haya escrito. También en el uso de la orquesta el músico se muestra desenvuelto: resulta, a veces, un poco pesado, dado el carácter ligero de la composición —Mozart habría obtenido una muy diferente transpa-

rencia—, pero es rica de color y de ímpetu, plena y sonora. No intenta nuevas experiencias, sino que quiere demostrar un seguro dominio de la tradición.

Experiencias nuevas —y muchas— se encuentran, en cambio, en la *Patética*, sin duda, la obra más lograda de todas las que Beethoven ha escrito hasta ahora. El punto de partida es completamente distinto respecto al del *Concierto*: aquí no parece haber ningún estímulo externo, ninguna necesidad de impresionar de una forma determinada al público. Es una obra escrita en plena libertad, gobernada exclusivamente por leyes interiores que el músico encuentra sólo en sí mismo.

En el *Concierto* debe respetar algunas reglas y algunas exigencias de ejecución y, además, no se siente completamente seguro de la materia orquestal, todavía nueva. Con el piano es diferente, ya que domina el teclado con absoluta seguridad, y su fantasía vuela libre, rica y vivaz, sin ninguna tímida inhibición. «Cuando las ideas son justas, la elaboración no tiene ninguna importancia», dirá Beethoven al final de su vida. Pero, desde este momento, ya son las ideas las que cuentan y la urgencia de pasarlas al papel depende del orden que poseen en la mente del compositor, ya que rehúsan organizarse en una forma preconcebida. La *Patética* ya no es una sonata, sino «la» sonata que tiene su propia forma particular e irrepetible, que puede ser reducida posteriormente a esquema, sí; pero sólo a *aquel* esquema, válido para la *Patética* y para ninguna otra sonata.

Tiene razón Magnani: «Si Mozart, al igual que Goethe, parece dar una forma a las imágenes de su fantasía, insertándolas dentro de esquemas compositivos que, aun animándose al contacto de aquella materia viva, conservan algo de preconcebido y abstracto, Beethoven plasma en la sonata una nueva forma, a imagen y semejanza de la idea con la que se identifica plenamente».

¿Hay nada más personal, más nuevo e inexplorado que el comienzo de la *Patética*? Acordes sombríos y pesados que dejan un misterioso eco sonoro, de saltos imprevistos, una melodía implorante que parece brotar de lo más profundo y una última y estremecida agitación apenas contenida.

Esto es el *grave*; pero inmediatamente, sin pausa, comienza a brotar el *allegro molto e con brio*. No hay tregua para esta salvaje pasión, por más que el canto implorante se yergue sobre el obstinado batir de acordes obsesivos; retorna, una vez más, el *grave*, pero la aventura continúa, siempre más intensa y agitada, y parece acabarse en el siniestro resplandor de acordes fortísimos; sigue una pausa, y la interrogación dolorosa del *grave* se asoma por última vez. Es sólo un momento, pues inmediatamente el anhelante tema inicial vuelve a destacarse, brevísimo, para concluir con cinco acordes aislados, en *fortissimo*. Y empieza la oración del *adagio cantabile*, incierta y casi vacilante; luego se hace cada vez más abierta, luminosa y pletórica de una fe que se afirma victoriosa en la serena imploración final. El últi-

mo *rondó* parece resonar un poco frío y anónimo en su serena y tranquila melodía; pero se advierte inmediatamente que es una impresión fugaz. El alma serenada no puede expresarse más que así, con esta dulzura festiva. Es la misma idea que lo inducirá, al final de la *Novena sinfonía*, a poner música al *Himno a la alegría*, de Schiller, una fe serena e inquebrantable en una felicidad ideal: «da belleza unida a la bondad».

En una carta a un amigo, Beethoven confesa: «Mi destino es encontrar cumplimiento y liberación sólo en las esferas del arte y no entre los brazos de una mujer». Y, sin embargo, la música beethoveniana, particularmente la de las dos sonatas Op. 14, crea una atmósfera de elevada sensibilidad por la intuición de un íntimo diálogo: una célula que parece germinar, dilatarse e hincharse para luego estallar, engendrando una nueva y arrebatadora vida, donde el amor triunfa.

Después de haber compuesto la *Patética*, Beethove siente que aún no ha alcanzado la meta que persigue, pero sabe esperar. Sabe que la vida y el arte no le abandonarán. No busca la felicidad, sino lo grande y lo noble. En efecto, el *pathos* del *adagio* de la *Patética* es, a menudo, dolor o, mejor aún, pasión contenida. Deberán pasar años de fatigoso trabajo en un continuo renovarse; deberán venir dolores, heridas y renunciaciones; deberá tomar forma un fantasma, desde hacía tiempo vislumbrado y temido: la sordera.

Historia de la Música
dirigida por
Eduardo Rescigno

Título original
Storia della Musica

Edición original
© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano
© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965
© In Octavo, 2026

Revisión, adaptación y edición digital
© In Octavo, 2026