Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

63

Beethoven: los años de la *Heroica*

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: los años de la *Heroica*

Historia de la música
63

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

Beethoven creía en el héroe, el hombre cuya fuerza de voluntad puede y debe ser más fuerte que el destino, y la Heroica *es un himno de humanidad, un testimonio de fe en los valores del individuo que construye su existencia en la adversidad y la defiende hasta la apoteosis final de hermandad y de alegría.*

Beethoven: los años de la *Heroica*

Sordera y aislamiento – Primera y segunda sinfonías – *Las criaturas de Prometeo* – Dos sonatas
Período de intensa creación
Giulietta Guicciardi – La *Heroica*

Sordera y aislamiento

«NO ME VA mal del todo... para cada cosa que escribo encuentro siete editores, y más si quiero; conmigo ya no se discute: yo pido y ellos a pagar. Como ves, la situación es muy halagüeña; si me entero, por ejemplo, de que un amigo se encuentra en un apuro y mi bolsa no me permite ayudarle de inmediato, con sentarme a trabajar un poco, le soluciono el problema.»

Se trata de una carta escrita por Beethoven al doctor Franz Wegeler, un querido amigo de Bonn, el 29 de junio de 1801. Es la carta de un hombre seguro de sí mismo, de un artista satisfecho de su trabajo, en la plenitud de las fuerzas y del entusiasmo.

Pero la misma carta, un poco después, revela un aspecto distinto y desconcertante: «Un demonio envidioso, mi mala salud, me ha jugado una mala pasada; quiero decir que desde hace tres años mi oído es cada vez más débil... mis orejas zumban continuamente, día y noche. Llevo una vida miserable;

desde hace casi dos años, evito cualquier compañía, porque no puedo decir a la gente: soy sordo. Si tuviese cualquier otra profesión, la cosa sería más fácil; pero con la mía, es una situación terrible. Para darte una idea de esta extraña sordera, te diré que en el teatro tengo que colocarme muy cerca de la orquesta para oír a los cantantes. Los sonidos agudos de los instrumentos y de la voz, si están un poco lejos, ya no los percibo; es maravilla que, al hablar conmigo, la gente no se dé cuenta de mi estado. Como siempre fui muy distraído, lo achacan a eso. Lo que sucederá ahora, sólo el cielo lo sabe. Con frecuencia he maldecido al Creador y mi existencia. Plutarco me ha llevado a la resignación. ¡Resignación! ¡Qué mísero refugio! Y, sin embargo, es lo único que me queda. Te ruego que no digas a nadie nada de mi situación.»

En el mismo momento en que su personalidad de artista se afirma en el difícil ambiente vienés y su música comienza a encontrar un éxito cada vez mayor, los primeros síntomas del mal que lo llevará a una sordera casi total, lo fuerzan a una vida más aislada, alejándolo de aquel amplio círculo de amigos que lo admiran y a los que él ama, a pesar de sus arrebatos de mal humor.

Pero no podemos advertir ninguna huella de este drama a través de su música de estos años. Es más: entre 1799 y los primeros años del siglo XIX, asistimos al nacimiento de algunas de las más serenas y cautivadoras páginas beethovenianas.

El agradabilísimo *Septimino* (Op. 20) para clarinete, fagot, trompa, violín, viola, violoncelo y contrabajo es un verdadero y auténtico *adiós* al siglo XVIII, como se ha apuntado en diversas ocasiones. Una obra que, desde su primera ejecución, el 2 de abril de 1800, «había gustado mucho» y que posteriormente hallaría un extraordinario favor entre todos los músicos de afición, por su escritura sencilla y discursiva (el mismo Beethoven, en 1803, realizó una versión para piano, clarinete y violoncelo, Op. 38). Esta página es sustancialmente una serenata, con sus numerosos movimientos y, sobre todo, con aquel tono particular de música de entretenimiento, escrita por el placer de oír y de tocar sin ninguna intención de profundidad.

Primera y segunda sinfonías

EL MISMO espíritu, si bien en distinto nivel de empeño estructural, lo encontramos en otra página presentada, junto al primer *Concierto para piano y orquesta*, en el ya citado concierto del 2 de abril, en el Teatro Nacional de Viena: la *Primera sinfonía* en Do mayor (Op. 21).

La primera gran obra orquestal de Beethoven no puede menos que dejarnos perplejos; parece advertirse en el músico una intención manifiesta de ser especialmente cauto al afrontar la composición sinfónica, quizá con el propósito de no desorientar al público. En muchas de las precedentes páginas pianísticas o para conjuntos de cámara, Beethoven había conseguido resultados expresivos mucho más logrados y personales. Esta cautela está naturalmente, más que justificada —Beethoven quería conquistar al público, y, en sus primeros años vieneses trata, por todos los medios, de adecuarse a sus exigencias—, pero, evidentemente, es algo que se le hace

muy cuesta arriba, cuando es ya un músico consagrado.

En la *Primera sinfonía* se observa continuamente un contraste entre el deseo de contentar al público y la necesidad de expresarse libremente; se advierte la voluntad de crear algo importante en el campo orquestal, que tanto fascina al compositor, y, al mismo tiempo, la prudencia al afrontar una materia que todavía no conoce profundamente, por tratarse de un terreno en el que los ya lejanos ejemplos de Mozart (1788) y, sobre todo, Haydn (1795), constituyen casi un freno inhibitorio para las tentativas originales.

Esta duplicidad es, en el fondo, el motivo más fascinante de la *Primera sinfonía*: una instrumentación originalísima al servicio de una temática que podría pertenecer a un Haydn de veinte años antes; ciertos saltos del ritmo y ciertas asperezas de armonías insólitas que luego se diluyen en la más delicada, tierna y abandonada melodía dieciochesca.

Los juicios emitidos sobre esta obra fueron más dispares que nunca; hubo quien encontró riqueza de ideas y novedad, pero también un uso excesivo de los instrumentos de viento (se trata de un juicio exacto que podríamos expresar así: una genial orquestación al servicio de una temática todavía dieciochesca); hubo quien, con evidente exageración, la comparó a un torrente de fuego; no faltó quien no vio en ella ni a Haydn ni a Mozart, sino, como máximo, el delicado color de los sinfonistas de Mann-

heim; un crítico malhumorado la calificó de «una caricatura de Haydn llevada hasta el absurdo»; finalmente, Romain Rolland, con una feliz imagen, la sintió como «una obra del Rin, un poema de adolescente que sonríe a sus sueños».

Un razonamiento análogo se puede hacer también sobre la *Segunda sinfonía* en Re mayor (Op. 36), concebida en el mismo año de 1800, pero terminada en 1802, aunque en ella se respira una madurez técnica muy distinta. Es una página animada, desde el principio, por una alegría que alcanza tonos solemnes en el amplio *adagio molto* de la introducción; tiene el sonoro brío de una música militar en el *allegro con brio*; es tierna, insinuante y dulcísima en el largo y fascinante *larghetto*; casi humorística en el crepitante *scherzo*, y alcanza acentos de original animación en la fantasmagoría del *allegro molto* final.

Las criaturas de Prometeo

UN GUSTO y un estado de ánimo que dan, en estos años, los últimos testimonios; un placer epidérmico y superficial de hacer música, que Beethoven raramente sabe captar, y un delicioso abandonarse, en el que sólo Schubert será capaz de volver a encontrar los estremecimientos de un espíritu apasionado. Y he aquí numerosas series de danzas para orquesta, frecuentemente con un auténtico sabor popular, y sencillísimas y decorativas variaciones para piano: *8 Variaciones sobre una canción* (n. 192), *6 Variaciones sobre un tema original* (n. 188), y *6 Variaciones para piano a 4 manos sobre un Lied de Goethe* (n. 160).

Y aún dos agradabilísimas *Romanzas para violín y orquesta*, una en Sol mayor (Op. 40) y otra en Fa mayor (Op. 50), curiosa supervivencia de una auténtica sensibilidad *galante*, en un autor que, pocos meses después, empezaría a componer la *Heroica*.

Y, precisamente a propósito de la *Heroica*, observemos otra composición que tendrá en su final un tema que se repetirá íntegramente —con muy distinta elaboración— en el último movimiento de la *Tercera sinfonía*, es decir: *Las criaturas de Prometeo*, ballet *heroico alegórico* (Op. 43).

A consecuencia de la coreografía del famoso bailarín Salvador Viganó, esta música de circunstancias —encargada a Beethoven, tal vez, por la propia emperatriz María Teresa— no es, ciertamente, una de las mejores creaciones del músico de Bonn, pero, en cualquier caso, revela una singular capacidad para adecuar una orquesta muy nutrida a las exigencias mímicas y narrativas, con un empleo de efectos orquestales nada despreciable.

Observemos una arrebatadora *tempestad* de potente sonoridad; un *adagio* en el que Beethoven usa, por única vez, el arpa; una graciosa *polonesa*; una airosa *marcha*; un *allegro con brio* en Do menor, que es, tal vez, la única página orquestal de estos años comparable a la arrebatadora potencia de la *Patética*; el *final* donde aparece el tema de la *Heroica* y, por último, una correcta y digna *obertur*a que tiene algún parentesco expresivo con la *Primera sinfonía*.

No sabemos si esta partitura beethoveniana tuvo éxito con ocasión de su estreno en el Burgtheater, el 28 de marzo de 1801. En cualquier caso, es evidente que el músico debió tenerla en gran aprecio, pues recogió su tema en una obra de tanta importancia como la *Heroica*, y después, en 1802, en una serie de

quince variaciones y una fuga para piano (op. 35). Se trata de una obra verdaderamente importante, no por los resultados expresivos alcanzados, en verdad bastante modestos, sino más bien por la monumental técnica de composición empleada. El tema es sencillísimo, casi elemental. Beethoven lo toma y lo transforma, del modo más inesperado, en una serie de hallazgos técnicos siempre distintos y originales. Todavía no ha llegado a la profundidad expresiva del tema que hará de Beethoven un maestro absoluto de la variación; pero aquí ya se encuentra todo el aparato técnico que es la premisa lógica del futuro magisterio.

Es curioso, además, recordar que *Las criaturas de Prometeo* tal vez haya sido la primera página beethoveniana ejecutada en Italia, el 22 de marzo de 1813, en la Scala de Milán, en una versión muy retocada. El éxito del ballet —en los programas ni siquiera aparecía el nombre de Beethoven— fue celebrado en algunos versos de una de las obras maestras del poeta milanés Carlos Porta, los *Olter disgrazi de Giovannin Bongee*:

> *Para ver* Prometeo *tres meses ha*
> *corría hacia* la Scala *todo Milán.*
> *Y en tropel llegaban los forasteros*
> *de todas partes, desde muy lejos.*
> *Con el almuerzo a medio tragar,*
> *se disputaban un buen lugar.*

Dos sonatas

PARA EL PIANO, instrumento que Beethoven prefiere en este momento para sus más apasionados desahogos, reserva, en los dos primeros años del nuevo siglo, dos sonatas que repiten el clima expresivo de la *Segunda sinfonía*: una vigorosamente cantable en Si bemol mayor (Op. 22), y otra bellísima y, en muchos aspectos, contradictoria, en La bemol mayor (Op. 26).

Gran parte del encanto de las obras de Beethoven procede, sobre todo, de que él ha sentido y leído constantemente en el corazón de los hombres y de la naturaleza, en la serena naturaleza de los bosques germánicos donde encontraba un sentimiento de elevada religiosidad. Esta religiosidad aparece en la sonata Op. 22, especialmente en el *adagio*, al que se contrapone el *allegro*, comparable a un hermoso edificio, lleno de sol y de señorial magnificencia.

Pero la sonata Op. 26 merece especial atención, por algunas de sus importantes características; ante

todo, hay que señalar su peculiar escritura pianística, que tiende a aumentar la sonoridad del instrumento hasta casi rozar efectos típicamente orquestales.

Se ha hablado mucho de esta técnica beethoveniana, considerada incluso como un aspecto negativo del músico de Bonn, cuando es, por el contrario, una singular y genial utilización expresiva de las grandes posibilidades sonoras del instrumento, que en estos años únicamente son proyectadas por Beethoven (y, de otra forma, por Clementi), aplicando con mayor coherencia y continuidad una técnica que había hecho su aparición en la época de la *Patética*.

Más importante desde el punto de vista expresivo es la especial estructura de esta sonata: a un primer movimiento, constituido por un delicioso *andante con variaciones* —una página de mozartiano abandono, que ha sido felizmente comparada a una tersa y cálida jornada del final del otoño—, sigue un *scherzo* de alegría jovial y rumorosa, que tiene la cuadratura rítmica de una danza campestre.

El tercer movimiento es la célebre *Marcia Funebre sulla morte d'un Eroe*, título puesto en italiano por el mismo compositor. La referencia a la análoga *Marcha fúnebre* de la *Heroica* es, naturalmente, inevitable, y se puede decir que la sinfónica es la transfiguración poética de la pianística. Dicho de otro modo: en la *Heroica*, la *Marcha fúnebre* está idealizada, espiritualizada, mientras que en la sonata ofrece el paso grávido de un cortejo fúnebre tradi-

cional, con redoble de tambores, toques de trompeta y una búsqueda de efectos realistas eficaces, ya que no demasiado poéticos.

Paradójicamente, la pianística hace gala de efectos orquestales completamente desconocidos en la orquestal, mucho más uniforme, sombría y desolada en su profundo dolor. Y luego, sin interrupción, con un salto imprevisto de ritmo, de color y de atmósfera, el *allegro* final, un originalísimo y fluido movimiento perpetuo, una página verdaderamente electrizante.

No parece fácil encontrar un lógico hilo conductor en esta sonata; el admirable impulso hacia una interior purificación, que anima las obras más elevadas del compositor, el ansia de optimismo, de liberación y de alegría, el estallante deseo de libertad, aquí parecen más exteriormente descriptos que profundamente sentidos y poéticamente reelaborados.

Período de intensa creación

AL AMANECER el nuevo siglo, Beethoven ingresa en un período de intensa creación: entre 1800 y 1803, nacen, una tras otra, las páginas que confirman el genio del músico y el monumento de su juvenil y revolucionaria exuberancia. Solamente en torno a 1808 y en los últimos y febriles meses de su vida encontraremos tanta intensidad creativa.

El mismo año 1800, nacen dos bellas sonatas para violín y piano, una en La menor (Op. 23), y la otra en Fa mayor (Op. 24), llamada *La primavera*: son páginas bastante fáciles, agradables y serenamente discursivas, a las que seguirían, con pocos años de diferencia, otras tres sonatas para los mismos instrumentos (Op. 12).

Pero las más grandiosas y desconcertantes afirmaciones beethovenianas, las primeras en el tiempo, después de la *Patética*, y que nos dan por entero la medida de su genio, son un concierto para piano y orquesta, y un grupo de seis cuartetos de cuerda.

El *concierto para piano y orquesta* —lo hemos visto ya a propósito de Mozart— era un género que sólo en los últimos años del siglo XVIII se había configurado en una forma bien definida, pues recogía las preferencias de muchos compositores por la posibilidad que ofrecía de hacer gala de habilidad pianística y compositiva, ofreciendo una página que podía ser fascinante por su rico ropaje orquestal, su brillante factura y su intenso sentido melódico. Una obra, en suma, en la que la más libre inspiración del músico y el empeño mundano de gustar, encontraban un punto de compromiso y un trámite ideal en la misma persona física del compositor intérprete. No es casualidad que Beethoven, que a causa de su sordera ya no podrá ser el intérprete de sus composiciones, abandone el género en 1809.

El *Tercer concierto* para piano y orquesta en Do menor (Op. 37), está todavía claramente en aquel espíritu mozartiano que hemos señalado. Pero Beethoven, con más genialidad que en la *Primera sinfonía* de la misma época, sabe plegarse aquí a las exigencias de un género consagrado por una breve pero esplendorosa tradición, sin olvidar las necesidades más íntimas de su mundo espiritual. En una obra del género, escrita para el público con una evidente búsqueda de inmediata comunicación, no hay lugar para la lóbrega tensión de la Patética.

Pero se puede intentar algo nuevo con la contraposición expresiva de la orquesta y el piano.

En Mozart se desarrolla un diálogo, una colaboración en la construcción de un edificio de admirable

equilibrio; aquí, en el *Tercer concierto*, hay un evidente contraste del que se desprende una tensión dramática, que es el preciso equivalente del contraste típicamente beethoveniano entre los dos temas. En el primer movimiento (un *allegro con brio*), la orquesta tiene un movimiento heroico, vigoroso y, a veces, fuertemente militar, marcado por el uso de trompetas y timbales, mientras el piano tiene un color más decorativo y delicado, y prefiere el canto abandonado del segundo tema.

Admirable el *largo*: el piano hace su entrada con un tema de extraordinaria, purísima y encantadora dulzura, humanísimo en su delicioso abandono. Se espera que la orquesta lo recoja, lo amplíe y lo intensifique. Y, en cambio, la cuerda, a la que se unen solamente las flautas, fagots y trompas, se despliega en un elemento nuevo y diverso: una oración de religioso recogimiento. El diferente plano expresivo está aquí todavía más deliberadamente contrapuesto, y este elemento religioso de la orquesta se impone, conduciendo a un episodio de extraordinario y evanescente color, en que la flauta y el fagot dialogan sobre el *pizzicato* de la cuerda, mientras el piano se extiende en un delicado y ondulante arpegio, hasta la reaparición de su tema. El movimiento final, un *allegro*, es una página vertiginosa y arrebatada, que tiene el sabor de una genial y festiva improvisación.

Junto a este concierto, que es, indudablemente, la página orquestal más madura anterior a la *Heroica,* hay que citar, por su esmerada perfección y la

altura de sus resultados poéticos, el grupo de los seis cuartetos (Op. 18) dedicados al príncipe Lobkovitz.

Como en el caso de las primeras sinfonías —las primeras etapas de un grupo de composiciones donde se encuentran algunas de las obras maestras de la música—, así también, al analizar estos cuartetos —los primeros escritos por Beethoven para el clásico conjunto haydniano y mozartiano de dos violines, viola y violoncelo—, no se pueden olvidar las obras maestras que vendrán después. Tanto más en el caso de los cuartetos, un campo que interesará al músico en los últimos años de su vida, además de la *Novena sinfonía.*

Sin embargo, es necesario no dejarse engañar por la esclavitud de la nomenclatura de los géneros musicales; hay, indudablemente, una mayor afinidad de los cuartetos de la Op. 18 con el *Tercer concierto* o con la *Patética*, que con los cuartetos Op. 59 de 1806, y menos aún con las últimas obras maestras. Pero, más allá de una comparación limitativa, veamos los méritos altísimos de estas páginas frescas, inspiradas, geniales y profundamente revolucionarias.

Lo que más impresiona en la primera audición de estos cuartetos, es su evidente parentesco con las obras análogas de Haydn y de Mozart, sobre todo en lo que se refiere al esquema compositivo y a la relación discursiva entre los varios instrumentos; pero, al mismo tiempo, se advierte inmediatamente que la inspiración beethoveniana tiende a ampliar la intensidad sonora, no sólo en el sentido de obtener

mayor volumen de sonido, sino en la intensificación de su alcance expresivo. Se trata, prácticamente, de la misma actitud que mantiene con respecto a la sonata clásica; en la *Patética* se advierte la deliberada voluntad de aumentar las proporciones —de tiempo, de sonoridad y de técnica—, ensayando adecuar la forma a la urgencia de múltiples sentimientos que deben ser representados con la mayor espontaneidad y abundancia de medios.

Incluso las partes más escolásticas de estos cuartetos —como, por ejemplo, el *allegro con brio* del primer cuarteto en Fa mayor—, son dictadas por una voluntad constructiva que tiende a lo grandioso, y por un trabajo tenaz en el desarrollo temático que proyecta, incluso, características sinfónicas.

Recordemos también del primer cuarteto el bellísimo *adagio affettuoso ed appassionato*, una de las típicas páginas de emoción religiosa en las que el Beethoven de este período anuncia ya formas de más íntima confesión que, en los últimos años de su vida, reservará, precisamente, para los cuartetos, mientras en la sonata pianística dará cauce a más amplias y poderosas arquitecturas. Recordemos también que, según el testimonio de un amigo, este *adagio* fue escrito bajo la impresión de una lectura de la escena de la tumba de *Romeo y Julieta*, de Shakespeare.

Más ligados a los modos haydnianos son el segundo (en Sol mayor), el quinto (en La mayor) y el tercero (en Re mayor), éste último, sin embargo, con

acentos vigorosos y saltos imprevistos. Muy personal el cuarto en Do menor, una de las páginas más vivas de las escritas por Becthoven en estos años; el *allegro ma non tanto* se relaciona, en muchos aspectos, con la *Patética*, por su impulso rítmico y su apasionada tensión expresiva; el *scherzo* es una página originalísima, sabiamente construida como una especie de fuga, de acentos a veces casi grotescos, con imprevistos accesos de profunda melancolía.

En un plano opuesto, se encuentra el último cuarteto (en Si bemol mayor), de un tono jovial y sereno, que no desdeña los acentos a menudo francamente rústicos que gustan a Beethoven. Luego, antes del *allegretto quasi allegro* final, un breve *adagio* que el mismo compositor titula *La melancolía*, un intencionado y eficacísimo contraste con el tono general de la composición, creado, precisamente, para dar mayor impulso a la festiva danza final.

Habrían de pasar más de cinco años —¡cinco años que quieren decir la *Heroica, Fidelio* y la *Appassionata*!—antes de que Beethoven volviese al cuarteto para darnos las obras maestras de la Op. 59. Mientras tanto, el mismo clima expresivo del cuarto cuarteto (Op. 18) reaparece de nuevo en un quinteto para cuerda (dos violines, viola y dos violoncelos) en Do mayor (Op. 29) —el tercero de los cuatro escritos por Beethoven—, compuesto al año siguiente de la colección de los cuartetos. Esta página —que también tiene un *adagio* muy expresivo, intenso y complejo, y un *scherzo* vivacísimo— es cé-

lebre, sobre todo, por su amplio y original final; un vertiginoso *presto*, interrumpido dos veces por un melódico *andante*; es una creación de ardiente fantasía, de colores irrepetibles como los de una narración fabulosa, llena de estremecimientos, centelleos, luces y sombras.

Giulietta Guicciardi

«ES LA ÚLTIMA vez que quiero aparecer desanimado a tus ojos. Yo sé y, más aún, espero que, lejos de mí, tus ojos no pueden posarse sobre hombres que te aman menos de lo que se aman a sí mismos. Pero a tus ojos quiero aparecer superior, divinamente bendecido y, en consecuencia, grande, aunque el don de tu afecto pueda ser inmerecido. ¡Ah! Si yo pudiese decirte con música que tú eres todo para mí, me sería mucho más fácil. Yo te he dado mi retrato y, en las horas de aislamiento, tú ves la fea corteza del alma que te pertenece. Yo no poseo tu imagen y, sin embargo, te veo, mi oído me hace sentir tu voz, sin saber si es sueño o realidad. ¡Ah, ojalá pueda ser pronto cierto, tan cierto como que yo te amo con toda fidelidad!»

La destinataria de esta apasionada carta de Beethoven es la condesa Giulietta Guicciardi, una muchacha morena, hermosa y exuberante, por la que el corazón del músico late con entusiasmo. Al

doctor Wegeler, confidente de sus más íntimos pensamientos, el músico escribía el 16 de noviembre de 1801: «Ahora vivo más a gusto, porque me encuentro mejor entre la gente. No puedes imaginar qué vacía y triste ha sido mi vida, de dos años a esta parte; mi débil oído se me aparecía por doquier como un espectro, por lo que rehuía a los hombres; he debido parecer un misántropo y, sin embargo, lo soy muy poco... Este cambio lo ha producido una muchacha encantadora, que me ama y a la que amo. Son los únicos momentos felices, pues es la primera vez que siento que el matrimonio puede ser la felicidad. Desgraciadamente, ella no es de mi clase social y ahora no podría casarse conmigo; tengo que luchar mucho aún. Si no fuese por mi enfermedad, habría recorrido ya medio mundo, porque es necesario que lo haga. Para mí no hay alegría mayor que ejercer y mostrar mi arte. No creas que sería feliz con vosotros. ¿Acaso sé lo que podría hacerme feliz? Hasta vuestras atenciones me harían daño; pues, a cada momento leería la compasión en vuestros rostros y me sentiría aún más desgraciado. ¿Qué han significado para mí aquellos hermosos rincones de mi patria? Solamente la esperanza de una condición mejor, la que quisiera ahora sin esta enfermedad. ¡Ah, si me viera libre de ella, abrazaría al mundo! Siento que mi juventud empieza solamente ahora».

Pero la *muchacha encantadora* se casaría, en noviembre de 1803, con el conde Gallenberg, archivero del Teatro de Puerta Carintia y mediocre autor de ballets. Beethoven debió de pasar uno de los mo-

mentos más trágicos de su vida, en un estado de profunda postración que sólo su indómita voluntad le haría superar. La herida cicatriza, poco a poco. Posteriormente, prestará ayuda económica tanto a ella como a su marido, pero rechazando a la mujer llorosa, convencido del peligro que ésta representa todavía para él. Bastantes años después, el mismo Beethoven escribiría: «Si hubiese querido malgastar así mis energías, ¿qué habría quedado para lo más noble, para lo mejor?»

Pero Beethoven había obtenido ya de esta pasión infeliz *lo noble* y *lo mejor*: la *sonata quasi una fantasia*, en Do sostenido menor, (Op. 27, n. 2), llamada *Al claro de luna.*

En realidad, son dos las obras llamadas *sonata quasi una fantasia*, publicadas separadamente, pero compuestas en el mismo período y reunidas bajo la misma numeración (Op. 27).

La primera, en Mi bemol mayor, dedicada a la princesa de Lichtenstein y eclipsada por la celebridad de su gemela, es todo, excepto una página menor. Esa necesidad de romper las formas tradicionales, de expandirse según las inspiraciones más cambiantes de una libre improvisación, se manifiesta en la primera sonata en un tono más mesurado, más delicado y más sereno, incluso en los saltos imprevistos del *allegro*. Magnífico el *andante* inicial, con el color tierno y uniforme de un dilatado paisaje campestre. También posee color pastoral el gozoso *scherzo*, el apasionado *adagio con espressione* y el

allegro vivace final, que se suceden uno a otro sin interrupción.

Pero esta tendencia a fantasear, estimulada en la ardiente pasión amorosa por Giulietta, encuentra un punto ideal de esplendor en la magnífica *Claro de luna*, que posee toda la singular fascinación de la página que brota de golpe, en una juvenil y entusiasta tensión creadora.

Beethoven dedicó esta sonata, también llamada *El pabellón del jardin,* a la condesa Guicciardi, a la que, en una carta fechada en 1801, escribe: «¡Ah, Dios! Mira la hermosa naturaleza y tranquiliza tu espíritu, ¡oh amor!, pensando en lo que debe ser. El amor pide todo y enteramente, y tiene razón; tanto a mí contigo como a ti conmigo... El espíritu se desborda, debo decirte tantas cosas... Sé feliz y sigue siendo mi único fiel tesoro». Es, tal vez, el único momento beethoveniano en el que el motivo biográfico se ha transformado directamente en música, sin dejar ninguna huella que no estuviera completamente transfigurada por la poesía.

Leamos las palabras de Della Corte y Pannain: «El primer tiempo es una página alada de poesía musical. Partiendo de un juego de tresillos sostenido y apenas ondulante, encerrado en el breve giro armónico de una cadencia, se abre, como una pulsación del alma, como una voz completamente replegada en su intimidad canora, un espléndido movimiento cantable, cuya profundidad emotiva no se puede traducir en palabras. Vagas luces y sombras de mis-

terio, claroscuros de la meditación acunada por un ritmo de melancolía, pero siempre serena, fuerte y dominadora de sí misma, vagas volutas de sonidos que se retuercen, crecen, se repliegan y caen en un abandono completo. Los otros dos tiempos, el breve *allegretto* y el *vivace* final, aun siendo diferentes en todo del primero, forman con él una armonía ideal y constituyen, en conjunto, una bien definida unidad, perfectos en equilibrio y belleza.»

Si se quisiese buscar una posterior huella del amor por Giulietta en otras músicas de este período, el pensamiento vuela inmediatamente hacia otras onatas: la sonata para piano en Re mayor (Op. 28), llamada *Pastoral*, que se inspira más en el clima sereno de la primera *sonata quasi una fantasia* que en la tensión emotiva del *Claro de luna*, y a un grupo de tres sonatas para violín y piano (Op. 30).

En la primera (en La mayor), el episodio general es melódico y sereno, y tiene un sabor de auténtica vida campestre; la segunda (en Do menor), exuberante y apasionada, de una fuerza sin sombras ni dudas, gloriosamente afirmativa (recordemos las palabras de Beethoven: «siento que mi juventud empieza solamente ahora»), encierra en sí los gérmenes más fecundos de la forma melódica popular; la tercera (en Sol mayor), ha sido comparada a una alegre kermesse.

Tenía razón Beethoven cuando, refiriéndose a estas tres sonatas, afirmaba: «Su verdadero significado lo sentirá cada cual cuando exprese el estado de

ánimo invadido por la melancolía, con sus distintos matices de luz y sombra».

Pero se trata de motivos que son completamente inasibles en la música, que, tal vez condicionan el primer impulso creador y luego se dispersan completamente en la más íntima realidad musical. Lo mismo sucede cuando el estímulo de la creación está representado por una lectura determinada. Éste es el caso de una bellísima sonata para piano en Re menor (Op. 31 n. 2), inspirada, según el mismo Beethoven afirmó repetidas veces, en *La tempestad,* de Shakespeare. Lo que nosotros vemos es una página musicalmente espléndida, de una fuerza arrebatadora y de intensos claroscuros. Pero, ¿dónde está *la tempestad*?

En 1803 se dedica con atención al canto; escribe algunos Lieder, como *Vida feliz* (Op. 88) y los sencillos y religiosos *Seis Lieder de Gellert* (Op. 48) y se emplea a fondo en un gran oratorio para solos, coro y orquesta, *Cristo en el Monte de los Olivos* (Op. 85), de noble inspiración, aunque desigual y dramáticamente ineficaz. Empieza también una ópera, *Fuego de Vesta*, pero se limita a esbozar la primera escena.

Ahora toda su tensión creadora se concentra en una nueva gran Sinfonía.

La *Heroica*

«BEETHOVEN había pensado en el Napoleón cónsul. Lo había comparado a los cónsules romanos. Tanto yo como otros amigos hemos visto esta Sinfonía sobre su mesa, ya compilada en partitura. En la parte superior de la portada, estaba escrito: "Bonaparte", y en la inferior, al fondo, "Ludwig van Beethoven" y nada más, Si este espacio debía ser llenado y con qué, no lo sé. Fui el primero en darle la noticia de que Bonaparte se había proclamado emperador. Exclamó con violencia: "Entonces también él no es más que un hombre como los otros; no pensará más que en su propia ambición; querrá alzarse sobre los demás y se convertirá en un tirano". Se dirigió a su mesa, arrancó la portada. La primera página fue escrita de nuevo y sólo entonces nació el título de *Sinfonía Heroica*.»

Así lo recuerda Ferdinand Ries, un pianista alumno de Beethoven. Nació también la leyenda de que sólo entonces el músico, desilusionado por su ideal

de libertad, compuso la *Marcha fúnebre*, en recuerdo de una esperanza que no se había realizado. Pero la proclamación de Napoleón como emperador tuvo lugar en mayo de 1804, y ya en los primeros meses de 1804 la sinfonía estaba completamente terminada.

Una vez más, no busquemos exacta correspondencia entre el motivo inspirador y la realidad musical. La figura de Napoleón debió de ser para Beethoven, republicano y ferviente defensor de la libertad y el derecho humano, un potente estímulo; pero sólo las leyes musicales, una vez puestas en movimiento, gobiernan su creación.

Y si alguna figura puede ser colocada al frente de esta gran sinfonía, ésta no es la de Bonaparte o cualquier otro personaje, sino la del Héroe, es decir —según Beethoven—, el Hombre, el ser que con su sola fuerza de voluntad puede y debe *ser más fuerte que el destino*. Porque la *Heroica* es, ante todo, un gran himno de humanidad, un testimonio de fe absoluta en los valores del individuo que construye su propia existencia a través de todas las adversidades y la defiende valerosamente hasta la apoteosis final de hermandad y de alegría.

El primer movimiento, *allegro con brio*, parte de un tema sencillo y muy plástico, marcadamente rítmico, en el que se siente el hondo latido de una ansia estallante de vida: una célula de la que germinará todo el grandioso fresco del primer movimiento. Pero no podemos olvidar que es el mismo tema que Mozart utilizó en la obertura de una deliciosa y típi-

camente *dieciochesca* ópera juvenil como *Bastián y Bastiana*; un tema, pues, que, como a menudo sucederá con el Beethoven maduro de los próximos años, no es más que el lejano antecedente de cuanto sucederá después. Y la narración se desarrolla con una intensa acumulación de nuevos elementos, cada vez más tensa expresivamente, cada vez más amplia, arrebatadora e imponente, bajo el peso de una anhelante y trágica fatalidad. El mismo segundo tema no crea, esta vez, un claro contraste expresivo con el primero, sino que procede unido en esta lucha concorde contra el peso de la materia bruta, que oprime y sofoca el libre pensamiento.

Es una gran página; una fantasía que parece inagotable está al servicio de una técnica perfecta que sacude las masas orquestales con un ímpetu arrollador nunca oído. Un crítico, aturdido, escribirá: «Si el maestro continúa así, dejará en la sala una desagradable sensación de cansancio, por su extraña superabundancia de ideas y la continua agitación de todos los instrumentos.» La *continua agitación*, a pesar de su intención negativa, es una expresión felicísima, pues da cuenta de una lucha verdaderamente gigantesca.

Magnani escribe acertadamente: «El dolor amenaza como un obstáculo que hay que vencer, como un peso que hay que arrastrar con la incesante fatiga de Sísifo sobre la cima; una lucha que se renueva para conseguir una libertad que hay que reconquistar sin tregua, un drama que siempre resurge y que encuentra su catarsis en lo sublime».

Después de tantos estremecimientos de pasión, nos encontramos con la *Marcha fúnebre*: el grandioso, el sorprendente canto fúnebre del terroso color de la muerte, el siniestro resonar de un desolado cortejo, el hálito de la esperanza, de la liberación, de la purificación.

El *scherzo* se encuadra admirablemente en el formidable aliento de esta obra: sus tonos grotescos tienen el sombrío resplandor de una escena trágica; su vivacidad es un estremecimiento de emoción.

El *final* no está, indudablemente, a la altura de los demás movimientos. Su voluntad de apoteosis y su desenfrenada vitalidad está mejor pensada que musicalmente representada, y toda la página se fragmenta y dispersa en múltiples episodios no muy bien enlazados entre sí. El mismo tema inicial —procedente, como hemos visto, del ballet *Las criaturas de Prometeo*— no está acertadamente fundido con el tono general de la *Heroica*. Pero, en cualquier caso, la página es de buen efecto instrumental y algunos episodios son de una fuerza verdaderamente arrebatadora.

Un crítico alemán, Nottebohm, que ha estudiado a fondo los cuadernos de apuntes del músico —lo que podríamos llamar la más secreta fragua de las obras maestras beethovenianas—, ha escrito: «Beethoven trabajaba con arreglo a un plan grandioso: todas las partes que llevan la marca del estilo original beethoveniano, todas las frases y pasajes que por su majestuosidad y su ardor nos elevan, nos

sacuden, nos conmueven hasta las lágrimas, no son la obra de un sólo momento, sino un largo trabajo de pruebas y más pruebas, realizado, en gran parte, con esfuerzo.»

Estamos seguros de que las más altas conquistas del hombre son el fruto de una lucha, el testimonio viviente de una voluntad, el premio de una batalla cuya apuesta es la propia vida de quien la sostiene. Beethoven sabía perfectamente que estaba escribiendo una obra grande y excepcional, jamás oída, y luchaba con todas sus fuerzas, seguro de que este mensaje podía ser comprendido como un gran monumento de humanidad.

Sí, por esto amamos a Beethoven: y desde sus páginas más excelsas sentimos cómo su espíritu llega hasta nosotros, nos hermana y nos une. *Von Herzen Möge es wieder zu Herzen gehen* (Que desde el corazón vuelva a los corazones).

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