

## **Ludwig van Beethoven**

(1770- 1827)

### **Biografía**

Ludwig van Beethoven fue heredero de una familia de origen flamenco. Su abuelo, Ludwig Beethoven (1712-73), fue un destacado maestro de capilla y encargado de la música de la sala de conciertos, el teatro y la sala de baile de la corte de Bonn desde 1761 hasta su muerte. Su padre, Johann (1739-92), fue cantor, violinista y clavecinista miembro de la capilla principesca de Bonn. Él y María Magdalena Keverich Leym (1746-87) tuvieron siete hijos. El segundo de ellos fue Ludwig, bautizado el 17 de Diciembre de 1770.

Empezó sus estudios de música a temprana edad a cargo de su padre quien, víctima del alcoholismo, no otorgó a educación más adecuada. Impulsado por el éxito del niño prodigio Mozart (1756-91), Johann intentó algo parecido con su hijo. Ludwig recibió el mismo carácter impositivo y severo que su abuelo había tenido con Johann, a quien le asignaron su profesión y, como sus cualidades musicales no fueron sobresalientes y nunca pudo aspirar al puesto de maestro de capilla como su padre, tuvo que lidiar con el sentimiento del fracaso y la afrenta. Cuando el niño Beethoven empezó a mostrar sus habilidades musicales, su padre no dejó de atribuirse el mérito como maestro. “Johann dirigió desalmada y caprichosamente la educación de su hijo” (Solomon, 1983, p. 36). Incluso permitió que uno de sus amigos músico y cantor, bebedor igual que él, despertara periódicamente al pequeño Beethoven a media noche para practicar piano hasta la mañana. Entre otros maestros le enseñaron piano Gilles van der Eeden y Tobias Friedrich Pfeiffer, violín Georg Rovantini y órgano Willibald Koch.

Se sabe que Beethoven no era un niño prodigio al piano. Pero se mostró suficientemente hábil como para presentarse en algunos conciertos en Bonn, organizados por su padre. El primero tuvo lugar el 26 de marzo de 1778 en Colonia, en el cual declaró que su hijo tenía dos años menos. Lo que sí, nos es manifiesto que desde muy pequeño mostraba virtud en la improvisación, que corrió el riesgo de verse interrumpida por la discrepante institución de su padre, pues le molestaba cuando Beethoven tocaba de su propia creatividad enfocándose sólo a la lectura a primera vista de partituras.

En sus cualidades musicales era muy brillante, pero su personalidad era renuente y apática desde su infancia. Solomon nos lo refiere como un niño tímido, retraído, que hablaba en monosílabos; misántropo e indiferente a los elogios. También hay testimonios de su imposibilidad de progresar en la escuela. Prácticamente era muy solitario y fuera de sus conciertos no tenía vida social. A pesar de que las condiciones de su educación no fueron las ideales demostraba una natural renuencia a ocuparse de todo lo que no sea música” (op. cit, p. 23).

Schonberg declara que otros pianistas contemporáneos de Beethoven eran personas amables, pero él respiraba una “postura altanera”. Con arrogancia siempre demostró su deseo por ser reconocido y hacía alarde de su superioridad sobre otros músicos. Llegó a menospreciar a grandes compositores como Mozart y sobresalientes pianistas como Moscheles (1794-1870), a pesar de que este último le admiraba. A otro que lo admiraba, Joseph Gelinek (1758-1825); que alguna vez lo espió y copió sus improvisaciones; lo avergonzó al publicar junto con unas variaciones “alguien me copia y adorna con mis peculiaridades”. También dijo: “Yo molesto a los virtuosos del piano vieneses, muchos de ellos son mis enemigos mortales” (Schonberg, 1990, p. 61).

Durante la segunda década de su vida, Beethoven fue ayudante del organista de la corte y cimbalista de la orquesta de la misma. A los trece años solicitó apoyo económico ya que su padre no estaba en condiciones de sostener a la familia. Abandonó su antigua escuela para ser pupilo del compositor, director y organista Christian Gottlob Neefe (1748-98), que acababa de llegar a Bonn en 1779. Este le enseñó piano, composición, lo adiestró a la lectura a primera vista y bajo su supervisión compuso sus primeras obras conocidas compuestas entre 1782 y 1785. El compositor reconoció que fue su único maestro importante hasta que salió de Bonn.

En 1781 realizó su primera gira de conciertos en Róterdam. El siguiente año sustituyó a Neefe en el órgano y a partir de 1784 se convirtió en miembro permanente de la Capilla del príncipe elector de Maximilian Franz, que amparaba a jóvenes talentosos. El elector influyó en que las ideas del Iluminismo fuesen los principios oficiales del electorado. Neefe y muchos amigos de Beethoven, entre ellos su maestro de violín Franz Ries (1755-1846) y el Conde Ferdinand Waldstein (1762-1823), adoptaron las ideas que giraban en torno al progreso a la luz de la razón. En esta etapa Beethoven estaba muy relacionado con los eruditos e intelectuales de Bonn. Se mantenía en contacto con la Sociedad de Lectura y pasó mucho

tiempo leyendo en el *Zehrgarten*, una taberna con librería donde asistían gente de la nobleza. Beethoven se educó por sus propios medios leyendo poesía, filosofía, conversando en la taberna o el palacio, asistiendo al teatro y la ópera, etc. También asistió a algunas conferencias filosóficas en la Universidad de Bonn. En 1787 realizó su primer viaje de estudios a Viena, mismo que se vio interrumpido tras la muerte de su madre. Su padre se dio cada vez más a la bebida de manera que Beethoven era responsable de sus hermanos más jóvenes (que por 1800 haría venir de Bonn a Viena para ampararlos hasta que lograran independencia). Todavía en 1791 no era compositor reconocido, ni siquiera en la capilla o en la corte del elector.

Beethoven partió a Viena en noviembre de 1792 gracias a las recomendaciones de su amigo y mecenas el Conde Waldstein. Recibió la invitación de estudiar con Joseph Haydn (1732-1809), quien había viajado a Bonn el mismo año y escuchó una cantata de Beethoven con la que se sorprendió y reconoció el futuro prometedor del compositor. Con él tomó clases de contrapunto de 1793 a 1794. Como era de esperarse de su presunción, el joven compositor nunca aceptó haber aprendido algo de su maestro. Pero lo cierto es que aprendió mucho de él sobre contrapunto, forma sonata, manejo de las tonalidades, armonía y desarrollo temático. Por otro lado Haydn se sentía orgulloso de ser su maestro. Una vez escribió una carta al elector Max Franz de Bonn, reconociendo su talento y pidiendo que se le aumentara su sueldo (le mandó unas piezas que él no sabía que Beethoven había compuesto en Bonn); y firmó, Joseph Haydn, *kapellmeister* del príncipe Nicholas Esterházy. Pero Franz le contestó que él le mandaba suficiente dinero y que no veía porqué decía estar sufriendo económicamente. Además le dijo que las piezas ya habían sido compuestas antes y que no veía avance, a excepción de una fuga. Quizá por esta embarazosa situación, Haydn dejó de darle clases y arregló la continuación con Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) y Johann Schnek (1753-1836) quienes le enseñaron contrapunto. Antonio Salieri (1750-1825) también fue su maestro de composición dramática y vocal (le enseñó la escritura italiana) por 1798.

En 1794, cuando las tropas francesas arrasaron el electorado de Colonia, Beethoven perdió el compromiso con la Capilla Princesca de manera que no consideró regresar a Bonn. En esta etapa su producción musical fue muy reducida (algunas de sus obras no están registradas con número de opus). Destacan sus tres *Sonatinas* dedicadas a Max Franz (de las seis *Sonatinas* compuestas entre 1783-93), un *Concierto* para piano en Mi bemol mayor

(1784) y uno para violín en Do mayor (1790-92); el *Octeto* para viento en Mi bemol mayor op. 103 (1792); la *Música para un ballet caballeresco* (1790-91) y dos cantatas debido a que la nobleza vienesa, aunque apasionada por la música, mantenía solamente orquestas de viento y de cuerda.

Desde que llegó a la capital austriaca, Beethoven se manifestó en la nobleza como un pianista virtuoso y estudiante de composición. De igual manera se promocionó en los sitios donde Gluck (1714-1787), Haydn y Mozart habían figurado. Su primera aparición en público como pianista tuvo lugar el 29 de marzo de 1795 (el mismo año que publicó sus tres *Tríos* con piano op. 1, primera obra a la que le concedió valor). Es un hecho que al principio sus ejecuciones causaron conmoción en la corte. La nobleza estaba acostumbrada al sonido delicado y refinado de Mozart; pero Beethoven irrumpió con su estilo energético, brillante y vigoroso. Algunos consideraron áspera su interpretación, pero muchos otros fueron sorprendidos por su energía y carácter imaginativo. La mayor dificultad fue lograr sobresalir en una ciudad donde abundaban los pianistas. <sup>2</sup> También tocó para el rey de Prusia Federico Guillermo II (1770-1840).

Ya establecido definitivamente en Viena Beethoven realizaba giras de conciertos como la de 1796, en Nuremberg, Praga, Dresde y Berlín.

En Viena fue protegido por los nobles Franz Joseph von Lobkowitz, Moritz Fries y Gottfried van Swieten. Pero su principal protector fue el príncipe Karl Lichnowsky (1756-1814), quien lo trataba como amigo y miembro de la familia, después de que Beethoven había vivido en condiciones no muy favorables. <sup>3</sup> Cabe destacar que muchos de los músicos eran mal pagados y otros hasta eran sirvientes. Las esperanzas del compositor siempre fueron alcanzar un puesto imperial en Viena, para lograr independencia económica y renombre; así que por medio de sus ejecuciones al piano logró la aceptación del público en los salones de conciertos, en calidad de virtuoso, y por lo tanto esta jerarquía y financiamiento que lo contentaron. De hecho fue el primer compositor de la historia que alcanzó independencia. Pero en 1800 se separó del pianoforte y demostró interés por ocupar un lugar al lado de los grandes compositores Haydn y Mozart. El 2 de abril de ese mismo año estrenó su *Sinfonía* no. 1 op. 21 en Do mayor y terminó los seis *Cuartetos* para cuerda op. 18, como cultivando el género predilecto de Haydn. Esto fue el principio de una etapa, conocida como heroica, donde su producción (como seis de sus nueve sinfonías, cuatro conciertos, etc.) alcanzó la mejor calidad

y el mayor número de lo que había logrado hasta este momento. Sus publicaciones en Breitkopf & Hartel le otorgaron un rango importante.

Por ese tiempo comenzó a sufrir los efectos de su sordera. Por 1801 comenzaron los síntomas molestos como zumbidos, ecos y ruidos que a veces le provocaban dolor. En una carta de octubre de 1802 escribió a sus hermanos en el Testamento de Heiligenstadt: “Cogeré mi destino por la garganta, no podrá doblegarme por completo.” (Honegger, 1994, p. 51). Pero ya desde 1796 empezó a oír con dificultad. A Beethoven lo envolvió el pánico, tras recurrir a varios médicos como su amigo Wegeler sin lograr mucho, ya que sabía que su defecto estaba estrechamente ligado con su oficio. Pero su sordera no se agravó sino hasta después de 1812. Czerny dijo que “sólo en 1817 la sordera llegó a ser tan grave que tampoco pudo continuar oyendo música”.<sup>1</sup> También sabemos que sus Cuadernos de Conversación aparecieron hasta 1818 y de su amarga experiencia en 1822, cuando trató de dirigir una presentación de su ópera *Fidelio* y, en su imposibilidad de escuchar la orquesta, tuvo que abandonar el teatro. Pero todavía en 1825 y 1826, un año antes de morir, dirigió unos ensayos de sus cuartetos y hay testimonios de que muchas veces alcanzó a oír lo que se le decía en voz alta (op. cit. p. 159).

Durante 1803 compuso su tercera sinfonía *Bonaparte (Heroica)* op. 55 (publicada en 1806) y comienza su ópera *Vestas Feuer*, que abandonó prontamente.<sup>4</sup> El 5 de abril dio un concierto a su favor en la *Akademie* donde se ejecutaron *Christus am Ölberge* (Cristo en el Monte de los olivos) op. 85 para coro y orquesta (publicada en 1811), sus dos primeras sinfonías y el tercer concierto para piano. Pero a finales del mismo año, al mismo tiempo que componía la sonata *Waldstein* op. 53 no. 21, revisó la *Heroica*, terminó el *Triple Concierto* en Do mayor para piano, violín, violonchelo y orquesta op. 56 y comenzó a planear el boceto para su sonata *Appassionata* op. 57.

Ya para 1804 Beethoven tenía más difusión que cualquier otro compositor. Tenía en mente partir para Francia quizá para romper con la tradición vienesa, sin embargo, sus planes se vieron interrumpidos cuando en mayo de 1804 Napoleón Bonaparte se proclamó emperador. Para finales del mismo año regresó al *An der Wien*, un exitoso teatro que lo contrató a principios de 1803 y donde estrenó su famosa ópera *Fidelio* el 20 de noviembre de 1805, recibiendo críticas muy adversas. Los actos fueron modificados varias veces, pero sin lograr gran éxito decidió no retomarla sino hasta 1814.

Beethoven siempre añoró un puesto reconocido en la corte, como maestro de capilla, al igual que su abuelo a quien admiraba grandemente. De manera que en 1807 dirigió una carta a la corte Imperial en la que amenazaba con salir de Viena a menos que obtuviera un cargo sobresaliente. La corte lo ignoró al igual que el príncipe Nikolaus Esterházy, quién rechazó su *Misa* en Do mayor op. 86 (1807).

Toda esa década el compositor vivió pugnas con la realeza y consideraba salir pronto de Viena al no recibir suficientes recompensas ni méritos. Cuando en octubre de 1808 recibió una invitación del rey Jerónimo Bonaparte para ser maestro de capilla en la Corte de Cassel, Beethoven aprovechó para amenazar de nuevo y llegar a un acuerdo con la alta nobleza, como Franz Lobkowitz, Ferdinand Kinsky y el archiduque Rodolfo de Viena, quienes le ofrecieron un elevado sueldo y la fijación de su domicilio en Viena. El compositor ya no tenía que entregar cierto número de obras o hacer servicios como músico, ya era independiente. Lamentablemente su vida de alto nivel no duró mucho a causa de la invasión napoleónica en 1809 y de la crisis económica de 1811 que irrumpió en la nobleza con los que tenía acuerdo. Beethoven tuvo que vivir en una de las pocas casas nobles que permaneció en Viena, la de los Breuning, donde también residía el hermano de Beethoven, Kaspar Antón Karl (1774-1815). También llegó a alojarse en otras casas como la de su amiga la condesa Marie Erdödy, en 1808. A ella le dedicó los *Tríos* op. 70 y su *Sonata* para piano y violonchelo op. 102 en 1817.

Durante esta década Beethoven le propuso matrimonio a Teresa Malfatti, de diecinueve años. Era la segunda propuesta de ese tipo, después de la fallida en 1790 que había hecho a Magdalena Willmann. También tuvo otras relaciones románticas y sin éxito con nobles como Giulietta Guicciardi, Bettina Brentano, Marie Bigot, entre otras, de los cuales la más conocida es el de la famosa Amada Inmortal, a la que le escribió una famosa carta en 1806 y que asocian con Antonie Brentano. Ella era una noble a la que conoció en la casa de Johann Baptist Freiherrn von Pasqualati, otro de sus ayudadores. Beethoven tendía a enamorarse de mujeres casadas de la nobleza, y Antonie no fue la excepción. Beethoven visitaba muy seguido la casa de los Birkenstock-Brentano, y el marido de Antonie, Franz, era amigo del compositor. Obviamente su relación nunca pudo consumarse en matrimonio y después de esta

experiencia ya no se supo de alguna otra relación amorosa en la vida de Beethoven. Sus deseos sobre consumir un matrimonio se desalentaron.

En 1814 Beethoven se encontró en el apogeo de su fama y los encargos se acumulaban. Para la apertura del Congreso de Viena, en 1814, compuso la cantata *El Momento Glorioso*; el mismo año, para la entrada de los ejércitos aliados en París compuso los cantos de los actos patrióticos *La Buena Nueva* y *Los Arcos del Triunfo* (1815). Revisó *Fidelio* op. 72 (1814), nueva versión que, junto con su *Obertura* no. 4 op 72b. conquistó todos los escenarios de Europa, de manera que difícilmente no se incluyeron obras de Beethoven en los conciertos del Congreso de Viena. En esta etapa había terminado la mayor parte de su obra (ocho de las nueve sinfonías, la primera misa, nueve de las once oberturas, el concierto para violín, todos los conciertos para piano, las diez sonatas para violín, tres de las cinco sonatas para violonchelo, veintisiete de las treinta y dos sonatas para piano y la mayor parte de su música de cámara)

Cuando su hermano Kaspar Karl murió en 1815 comienza una etapa difícil. La capacidad creadora de Beethoven decayó a causa de su sordera (casi total en 1817), muchos de sus amigos murieron o se mudaron de Viena, Rossini (1792-1868) irrumpió en la corte vienesa y a esto se le sumaron los numerosos litigios entre él y la madre de su sobrino Karl. En 1818 inicia sus Cuadernos de Conversación (más de 400 de los cuales se conservan 130) que ofrecen la estremecedora vida diaria del compositor. Pero afortunadamente renacieron sus fuerzas y comenzó a ocupar gran tiempo en su *Segunda Misa* (1823) y su novena y última sinfonía, la primera prevista para la entronización del archiduque Rodolfo como arzobispo de Olmütz el 9 de marzo de 1820. Esta misa de dimensiones gigantescas fue estrenada en San Petesburgo el 7 de abril de 1824. Ese mismo año acabó su *Sinfonía* no. 9 estrenada el 7 de mayo en el teatro *am Kärntnertor* en Viena. Su serie de sonatas fue terminada en los años 1818-22, y sus últimos cuartetos para cuerda, en los que estuvo dedicado durante sus últimos años representaron lo más personal y sutil que ha legado el compositor.

La tentativa de suicidio de su sobrino Karl en 1826 causó preocupación y enfermedad en Beethoven. En el otoño del mismo año aceptó la invitación de su hermano Johann para ir a sus propiedades en Gneixenford. A su regreso a Viena en diciembre contrajo una neumonía a causa del frío glacial. La hidropesía se desarrolló rápidamente de manera que requirió tres

operaciones sin lograr mejores resultados. Beethoven murió el 26 de marzo de 1827 y fue enterrado el 29. Más de veinte mil personas participaron en las ceremonias. La herencia de Beethoven fue subastada públicamente y dispersa, por eso algunos manuscritos ya son considerados perdidos.

## **Estilo musical**

De acuerdo con Solomon, la actividad compositiva de Beethoven se puede dividir en cuatro periodos: periodo temprano que inicia en Bonn, Viena, Periodo heroico y Fase final.

La teoría musical iluminista dio origen a lo que se conoce como estilo “galant”, en donde los bordados y arreglos son agradables pero el material temático es muy superficial. Un ejemplo claro son las *Variaciones sobre un tema del Conde Waldstein*, Wo067 para piano a cuatro manos, que Beethoven compuso entre 1790 y 1792. En esta etapa Beethoven asimiló el estilo clásico temprano. Básicamente se dedicó a escuchar y tocar gran diversidad de música de su época, principalmente sonatas, música de cámara y composiciones para escena. En cuanto a la composición mostró gran diversidad de estilos que estaba experimentando bajo influencias francesas como las del *tombeaux* en homenaje a compositores fallecidos de la escuela de Jean Rameau (1683-1794), que adoptó en la *Cantata sobre la muerte del emperador José II* (1790), la claridad de diseño, energía de los acentos, el dramatismo y la amplitud de alemanes como Christoph Gluck (1714-87); vienesas, como la forma sonata de Mozart y Haydn; la técnica contrapuntística al estilo del tratado *Gradus ad Parnasum* (1725) de Johann Joseph Fux (1660-1741) e italianas, como las influencias de las sonatas de Clementi o las obras vocales de Salieri. Pero sus obras compuestas hasta antes de 1792 carecen de un estilo personal.

Esencialmente, durante su estancia en la corte del elector Max Franz, Beethoven se preocupó por comprender los estilos musicales anteriores a él y de sus contemporáneos y había emprendido la búsqueda de un estilo propio. Inició una vida cultural y social activa, basada en las ideas ilustrativas y filosofías como la del empirista Immanuel Kant (1724-1804), mismas que lo impulsaron por una parte a comprender el clasicismo y por otro lado, la experiencia del conocimiento amplió sus criterios. Su práctica literaria, principalmente la



poesía, de alguna manera impulsó su creatividad. Esta etapa de preparación intelectual fungió como plataforma para su lanzamiento como compositor.

Se calcula que a finales de la década de 1790 en su vida musical inició un proceso en el que, ya después de asimilar la música de Haydn y Mozart, empezó a hacer una síntesis de los estilos que pronto determinarían el suyo propio, alejado del estilo clásico superior vienés. Su método era crear una personalidad musical resistiendo influencias y combinándola con cierta receptividad de lo que asimilaba. Cuando empezó a desprenderse de este estilo clásico, por 1799, era normal que haya sido muy criticado por sus modulaciones ásperas y torpes o por las alteraciones de las formas convencionales. El mismo Haydn no comprendía las obras que compuso después de 1800, pues las creía demasiado fantasiosas, tales como su *Septeto* op. 20 para corno, clarinete, fagot y cuerdas (1799-1800), y la ópera *Die Geschöpfe des Prometheus* (1800-01). Su estilo para este periodo puede denominarse como clasicista, ya que son reproducciones de estas formas pero basadas en elementos exteriores. En esta etapa hasta 1802, exploró todos los géneros musicales: la sonata para piano, para dúo, trío de piano y cuerdas, trío y cuarteto de cuerdas, música de cámara para alientos, concierto y sinfonía; siguió con el *lieder*, piezas para danza, variaciones y una escena de concierto. La música para iglesia y la coral disminuyó en gran manera. Las formas principales fueron la sonata (de tres o cuatro movimientos) y la variación.

Durante sus primeros años en Viena su imaginación musical estuvo íntimamente ligada con el piano. De hecho, a lo largo de su carrera los rasgos distintivos más característicos e innovadores de su música se ven desarrollados principalmente en obras para este instrumento, en las sonatas para piano solo (Platinga, 1992, p. 38). Además, en esta etapa destacan sus tríos con piano, cuartetos y sinfonías. Es notoria la ausencia de música coral y para iglesia.

La influencia de la Revolución Francesa, a la que Beethoven se mostraba indiferente en términos políticos, se ve reflejada en el estilo heroico que surgió alrededor de 1800 en la vida del compositor. Según Solomon, la tonalidad en Do menor, que antes se había utilizado como elemento “patético”, ahora se tornaría en el elemento “heroico”, como en la Quinta Sinfonía op. 67 (1808) y la Marcha fúnebre de la *Heroica* op. 55 (1803), denominada en un primer momento “*Bonaparte*”. De acuerdo con Solomon, hubo una primera década heroica que inició cuando Beethoven acababa de regresar de a la aldea de Heiligenstadt, en la que residió por

recomendaciones del doctor Schdmit para liberarse del estrés de la vida social que llevaba en Viena. Esta etapa inicia en 1802 y es caracterizada por la más elevada capacidad compositiva que no cesó hasta 1813. Por ejemplo, en ella compuso seis de sus nueve sinfonías, cuatro conciertos, seis sonatas para piano, una ópera. Vemos que el estilo heroico beethoveniano, que fue el resultado de una colaboración entre Viena y Francia, terminó alrededor de 1814. La estructura de la forma sonata la conservó ordenada, pero fue flexible en cuanto a sus dimensiones para emplear el estilo grandioso, energético y exaltado, propios de la música francesa.

La Revolución trató de eliminar el estilo *galant*, las restricciones de las formas clásicas y asignó a la música un carácter más serio que fuera de la iglesia no había mostrado desde la antigüedad. “Se utilizó la música revolucionaria en las ceremonias oficiales, las celebraciones públicas y la conmemoración de diferentes ideales revolucionarios abstractos, y una de las principales funciones fue la apoteosis de los héroes caídos mediante himnos fúnebres, marchas y cantatas fúnebres” (Solomon, 1983, p. 77). Así la muerte del héroe fue un tema que se convirtió en el principal ingrediente del lenguaje musical de Beethoven y se ve más adelante en obras como el lento de su *Sonata* para piano op. 26 o en *Cristo en el monte de los olivos* op. 85.

De acuerdo con Solomon, “el Beethoven tardío se caracteriza por una exploración muy concentrada del contrapunto y las texturas polifónicas, un interés serio en Bach y Haendel, una nueva conciencia de los modos religiosos, la utilización de los tipos de tema de estilo barroco dotados de significados simbólicos específicos; cierto sesgo hacia el recitativo instrumental, una riqueza preclásica de la ornamentación utilizada con fines expresivos y una acentuada preocupación por el desarrollo monotemático y los procedimientos de la variación” (op. cit. p. 361). El sonido de sus obras tardías carece de precedentes en la historia de la música, de manera que es en esta etapa cuando logra un estilo propio.

## **Las Sonatas de Beethoven**

Las primeras sonatas, como las compuestas en Bonn, son el reflejo de un clasicismo temprano, ya que formalmente no se apartan de las obras de sus antecesores Haydn y Mozart, e incluso de las sonatas de Clementi, muy apreciadas por Beethoven, fueron influencia en el

sentido de su tendencia hacia lo “patético”, en amplia invención melódica de gran expresión, en la predilección por temas de intervalos ampliamente espaciados que a veces se extienden más allá de dos octavas y por un interés por la construcción del piano. Las primeras sonatas de Beethoven sin número de opus, las *Kurfürst* en Mi bemol mayor, Fa menor y Re mayor, fueron compuestas entre 1782 y 1783. Cabe destacar que “ninguna de las obras en forma sonata que Beethoven compuso en Bonn (sus primeros 22 años) ha sido estudiada como hito del desarrollo de la forma” (Solomon, 1983. p.72). Pero su serie conocida comenzó en 1795 con la introducción de las sonatas op. 2 en Fa menor, La mayor y Do mayor (publicadas en 1796). El segundo movimiento de la primera sonata de este ciclo es una adaptación de un movimiento del *Cuarteto* con piano en Do mayor WoO (1795) para piano, violín, viola y violonchelo. Estas y las compuestas hasta antes de 1800 (op.2-op.22) trece en total, fueron concebidas con amplitud y abundantes en detalle e inventiva. En las cuatro primeras usa cuatro movimientos, reservados generalmente para sinfonías o cuartetos con un minuet o scherzo agregados. Solomon da una reseña de que las sonatas “recorren la gama total del sentimiento del Sturm und Drang; la pasión y el ensueño, exhuberancia, heroísmo, solemnidad, nobleza y *pathos* dramático. Pero también abundan en bruscos efectos armónicos y dinámicos, episodios sugestivos, ritmos desusados, síncopas y breves alejamientos para abordar tonalidades distantes, todo lo cual indica que el joven compositor no quería ser simplemente un disciplinado reflejo de una gran tradición” (op. cit. p. 138).

De este grupo quizá la sonata op. 7 es la primera obra maestra de Beethoven; y la Op. 13, *Pathétique*, compuesta en 1798, sea a más popular. Esta última es la que posee más inventiva, energía y dinámica. Es la primera que contiene una introducción lenta y dramática, y también la primera cuyos elementos del material temático aparecen entrelazados entre los tres movimientos.

Es evidente que desde su estancia en Viena, a partir de 1792, Beethoven comienza a desprenderse de los paradigmas de una sonata convencional. Aquí comienza un periodo heroico caracterizado por la expresión grandiosa francesa y por el afán de cambiar los paradigmas del estilo clásico superior vienes. Otro ejemplo se da en 1801 cuando nos introduce a la sonata fantasía, una innovadora forma en la cual el primer movimiento deja de ser *Allegro*; además de que son piezas de carácter libre e improvisado. Las dos sonatas op. 27,

*Sonata quasi una fantasia* son las representantes de este nuevo género. La número 2 alterna los tiempos rápido-lento-rápido por *adagio sostenuto-alegretto-presto agitato*.

Se podría cerrar esta serie de sonatas, las primeras 20, con las sonatas en Sol mayor, Re menor y Mi bemol mayor del op. 31, compuestas en 1802. Solomon considera que las siete del op. 26-31 y las dos sonatas fáciles op. 49 son la despedida de la forma usual del clásico superior y la transición hacia una nueva línea de desarrollo.

A partir de 1802, descubrió en esta forma otras posibilidades inexploradas: la condensación temática, el desarrollo más intenso, amplio y dramático y el uso de los materiales de la improvisación dentro de un molde o cuerpo de un clasicismo más estructurado. Las sonatas *Waldstein* y la *Appassionata* son el escenario de una nueva corriente en donde Beethoven da rienda suelta a la dificultad, al romanticismo y retoma nuevamente el color que se aproxima a la sonoridad orquestal, como había hecho en sonatas anteriores como la op. 31 no. 2. Como ya se ha mencionado, entre 1803 y 1804, pocos meses después de que Napoleón Bonaparte se nombra Emperador de Francia en Notre Dame de Paris, en presencia del Papa, Beethoven compone su *Sonata para Piano* en Do mayor Op. 53 no 21, “*Waldstein*”, dedicada al conde Waldstein y publicada en mayo de 1805. Ese mismo año compuso la sonata *Appassionata* op. 57, que fue una de las favoritas de Beethoven hasta que compuso el op. 106. Según Solomon, con ambas “Beethoven sobrepasó irrevocablemente los límites del estilo pianístico del clasicismo superior, y creó sonoridades y texturas que nunca antes habían sido alcanzadas. Ya no limitó las dificultades técnicas de sus sonatas para permitir la ejecución por aficionados competentes, y en cambio extendió hasta el límite extremo las posibilidades tanto de los instrumentos como de la técnica. La *Waldstein* era una sinfonía heroica para piano”.

Ambas sonatas tienen tres movimientos de los cuales el segundo está íntimamente vinculado con el tercero. En la *Waldstein* prácticamente consiste en una introducción. Tanto el primer movimiento como el final de la *Waldstein* son alegres y majestuosos. Pero en la *Appassionata* el carácter es más trágico.

Entre 1808 y 1809, después de haberse dedicado a proyectos sinfónicos, Beethoven compuso las siguientes tres sonatas para piano. En ellas no aparecen indicios de las que le precedieron. La op. 78, dedicada a Teresa Brunsvik, al parecer fue la favorita de Beethoven

por su carácter melodioso. La *Sonate facile ou sonatine* op. 79 contiene elementos pastorales y reminiscencias del *Ritterballet* compuesto en 1790-91. Y en la sonata fantasía op. 81 “a” tituló sus movimientos “Adios”, “Ausencia” y “El retorno”; fue dedicada a su alumno el archiduque Rodolfo. Hasta aquí concluyó su periodo heroico en el que buscaba cierta síntesis de estilos que había explorado.

En su etapa madura, que inicia alrededor de 1812, las sonatas, y en general todas sus obras buscan una especie de climax o culminación victoriosa. En las sonatas op. 90 y 101 Beethoven ya no introdujo la amplitud sinfónica que acostumbraba. La sonata op. 101 (1816), la obra es semejante a las sonatas fantasía escritas con anterioridad. Se considera que esta y la op. 102 abre el camino al romanticismo. Pero la *Hammerklavier*, op. 106 (1817), la sonata más larga de Beethoven, posee grandes cualidades polifónicas. Adopta cuatro movimientos con dificultades técnicas considerables que giran en torno a una idea central basada en cadenas de terceras descendentes. Las últimas, compuestas en 1822, son la de La bemol op. 110 y la do Do menor 111 (1822). En la op. 110 introdujo una fuga complicada en el último movimiento. En ambas su producción se caracteriza por una exploración seria del contrapunto y las texturas polifónicas de Bach y Handel. La serie de sonatas para piano fue terminada entre los años 1818 y 1822

### **Sonata para piano op. 53 no. 21 “Waldstein”**

*Allegro con brio*

El Conde Ferdinand Ernst Joseph Gabriel Waldstein, llegó a Bonn en 1788. Waldstein, de ascendencia germana-checa, fue el menor de cuatro hermanos. Fue un hombre muy culto y aficionado a la música (llegó a componer una sinfonía en Re mayor y tres cantatas). Cuando tenía 24 años, dos años antes de su llegada a Bonn, ingresó a la orden de los caballeros teutónicos (*Deutscher Orden*), donde ocupó diversos cargos en el ejército y la administración.

Poco después fue enviado a Bonn a pasar un año de noviciado y en la corte del elector Franz conoció a Beethoven, que pronto se convertiría en su amigo y mecenas. En la corte se le conoció como un hombre erudito y gallardo. También era una persona de influencia ya que había entablado entrañable amistad con Max Franz, pero que de alguna manera carecía de

habilidades sobre los negocios, a pesar de haberse dedicado en ello. Algunos lo consideraron sólo un bohemio. El joven no se imaginaba que en un futuro, en 1816, se iría a la bancarrota y, como sus hermanos, moriría sin dejar ningún legado de manera que aquellos de la casa de Waldstein von Deux desaparecieron.

Es evidente que Beethoven apreciaba a Waldstein, ya que escribió a petición suya *Musik zu einem Ritterballet* WoO1 en 1790-91 y se presentó como compuesta por el conde. Probablemente el conde haya compuesto algunos temas de esta obra. También le dedicó sus variaciones para cuatro manos sobre un tema de Waldstein (1791) y las 13 variaciones para piano en 1792. Doce años después de su partida de Bonn le compuso la Sonata op. 53 que lleva su nombre.

La amistad entre Waldstein y Beethoven se desarrolló en el círculo de la familia von Breuning. Esta amistad fue muy valorada por Beethoven ya que el conde no sólo lo protegió, sino que le ayudó a establecerse en Viena con muchas recomendaciones. Antes de que partiera le escribió: “con una aplicación incesante, recibid el espíritu de Mozart por manos de Haydn” (Vignal, 1987, p.1261). La dedicación de la sonata no es más que la muestra de su gratitud. Mientras Beethoven emprendió su carrera en Viena, Waldstein pasó de 1795 a 1805 sirviendo a la militancia de Inglaterra como oficial. Posteriormente se dedicó a la diplomacia. Quizá haya deseado permanecer en la corte del elector Max Franz, pero su amistad se constipó por razones políticas. En 1812 se casó con la Condesa Isabella Rzewuska. Para entonces su relación con Beethoven se enfrió, ya que ambos viajaban, además de que Waldstein se tornó en un celoso patriota austriaco y no era de la simpatía revolucionaria de Beethoven. La sonata para piano op. 53 “*Waldstein*”, fue compuesta en el periodo heroico. Beethoven ya había experimentado en sus sonatas alteraciones en la forma, el carácter de fantasía, había incluido introducciones independientes; en las de tonalidades menores usó un estilo dramático, usó del lirismo, etc; pero con la *Waldstein* su orientación fue básicamente virtuosa. También reflejó en ella su interés por extender las partes y reflejar una estructura formal muy concisa.

Según Schonberg en ella logró colores orquestales con el piano. Aunque es un hecho que no concibió la *Waldstein*, ni cualquiera de sus sonatas necesariamente en términos del piano en sí. No añadió mucha técnica para el estudio del instrumento en sus sonatas para piano y parte de su escritura pianística puede ser terriblemente difícil. Otro dato interesante sobre la sonata es que Beethoven, durante la mayor parte de su vida había usado pianos vieneses, al

principio con una extensión de 5 octavas; pero a partir de la Sonata Waldstein, un instrumento de seis octavas ( Schonberg, 1990, p. 80).

La presente sonata fue compuesta entre 1803-04 y publicada en Viena en mayo de 1805 en el despacho de las Artes y de la Industria. Es una de las piezas que caracterizan el periodo “heroico” en la vida del compositor, en el cual ya había asimilado varias corrientes contemporáneas de Bonn y Viena; y estaba a punto de experimentar la fuerza de la Revolución Francesa. Fue terminada el año en que Bonaparte se coronó como emperador de Francia, al mismo tiempo que componía su tercera sinfonía, la *Heroica*. Como ya se ha mencionado, la sonata fue dedicada a su amigo y mecenas el Conde Ferdinand Waldstein. La sonata podría representar para las sonatas el mismo papel que la *Heroica* para las sinfonías. Una pieza con dimensiones más extensas, una estructura perfectamente integrada, lógica en sí misma por el contenido temático, no tanto por respetar una estructura preconcebida.

La sonata consta de tres movimientos *Allegro con Brio- Introduzione: Adagio Molto-Rondo:Allegro moderato*. El carácter del primer movimiento es uno de los preferidos de Beethoven: “Encontramos este carácter no menos de veinte veces en los primeros movimientos en las obras compuestas de varios movimientos, desde el op. 2 al op. 111. Así, aunque sólo sea desde un punto de vista meramente cuantitativo, ocupa una posición exclusivamente destacada. La frecuencia con que esto ocurre tiene razones profundas. Se trata del verdadero carácter de Beethoven, desconocido antes de él, y que le representa de la manera más definida. Su rasgo distintivo es el de la figura de la semicorchea, que aparece como símbolo de la misión prometéica de Beethoven” (Metzger,1992, p.80). Esto se evidencia no sólo por el desarrollo compositivo del género, sino por la predilección del compositor por la ejecución de los tempos alegres y rápidos. “Nadie se refirió a Beethoven por su estilo cantabile, era demasiado dinámico”. Se le conocía por su poder y energía y la distinción que le daban sus alumnos era respecto a su manera de tocar movimientos rápidos. Carl Czerny, alumno directo del compositor, “señala que nadie le igualaba en la rapidez de escalas, trinos dobles, saltos, su manera de tocar intervalos y notas distantes con increíbles *staccatos* o *legatos*, etc; ni siquiera Hummel (uno de los pianistas virtuosos más destacados de su época) podía hacerlo así” (Schonberg, 1990, p. 71). Entonces tenemos que, aparte del tempo, el

carácter alegre de este movimiento está basado en una textura muy activa, por las notas de valores cortos, y numerables dinámicas (de matices y actividad de las notas).

Para definir el tempo de los movimientos recurrimos a los estudios de Czerny. Según él, la metronomización del primer movimiento de la Waldstein equivaldría a 88 pulsos por blanca. Sabemos que en carácter un tempo resulta esencialmente más rápido si el metrónomo marca valores mas cortos, como corcheas en vez de negras. Pero hay otros, como Kolisch, que consideran esta tensión como parte esencial de la obra y que prefiere medir el tempo de este movimiento a partir de 184 pulsos por negra. No obstante, intérpretes como Alfred Brendel o Walter Gieseeking prefieren conservar un tempo para cada cuarto que va de 165 a 170.

En términos de forma, lo que destaca a este movimiento de aquellos compuestos en sonatas de las anteriores es la gran extensión de cada sección (principalmente la exposición y recapitulación) y el contraste entre los temas e ideas musicales dentro de cada pasaje que prácticamente exigen la adopción de diferentes caracteres dentro del mismo movimiento.

En la presente sonata, el primer tema en Do mayor perfectamente delimitado, que se repite con una variación de semicorcheas de semicorcheas, presenta ciertas modulaciones inmediatas (hacia Sol mayor, Si bemol mayor y a Fa mayor) que otorgan tensión desde el principio del movimiento:

Compases 1-7:



Ya es sabido que la exposición de una sonata consta de dos temas contrastantes entre sí unidos por una transición moduladora que por lo general conduce a la dominante. Sin embargo, parte de la originalidad del movimiento es que este puente, además de ser de grande extensión (doce compases a partir del compás veintitrés), presenta una modulación hacia la mediante mayor (Mi mayor) del segundo tema. Partiendo desde Si mayor, el pasaje consiste en una intensa actividad rítmica escalística y arpegiada que concluye con cuatro compases que detienen la actividad mediante una escala a octavas con corcheas (compases 32-34):

El segundo tema adopta dentro de ella encontramos tres sub-secciones con caracteres muy distintos e independientes. Encontramos un *cantabile* (compases treinta y cinco al cuarenta y nueve), un *maestoso* (cincuenta al cincuenta y siete) y de nuevo un pasaje de tensión donde se retoman las semicorcheas (cincuenta y ocho al setenta y cuatro). De manera que la estructura del segundo tema o tema B sería B<sub>1</sub>-B<sub>2</sub>-B<sub>3</sub>-Tema concluyente (*codetta*). Para Aarón Copland la parte que denominamos *maestoso* podría ser segunda parte de B seguida de C, lo cual es muy poco probable ya que su naturaleza es muy distinta a la primera parte de B o *cantabile*. Su segunda opción sería la estructura: Tema B<sub>1</sub>-puente-C, tampoco probable a causa de su índole demasiado elaborada del supuesto puente (Copland, 1994, p. 260).

Cantabile. Compases 35-41:

Maestoso. Compases 50-53:

Semicorcheas. Compases 58-60:

La *codetta* de la exposición también es larga (74-89). El pasaje disminuye la tensión introduciendo nuevo material (aunque retoma la escala del puente) como mediante sus corcheas y su melodía cantabile.

El desarrollo consiste en dos secciones no muy extensas basadas únicamente en dos motivos: el del tema principal utilizado en el compás tres de la exposición y los tresillos del pasaje *maestoso* del segundo tema.

Motivo tema principal. Compases 97-99:

Tresillos. Compases 112-114:

En ambas secciones de desarrollo motivico y armónico Beethoven modula de una manera convencional en ambos pasajes, por ejemplo, en la segunda sección (los tresillos) la modulación se realiza comenzando en la tónica en Do mayor que mueve a la subdominante Fa mayor, a la vez dominante de Si bemol mayor. Este último acorde es la dominante del Mi bemol menor de la siguiente frase que modula a la relativa mayor en Sol bemol (o Fa sostenido mayor) que es la dominante del siguiente Si menor, etc. Motivicamente, hay pequeñas cadencias basadas en los mismos tresillos al final de cada frase de cuatro compases, que se van reduciendo a frases de dos compases. Esta sección se desarrolla en base a un pedal en la dominante. El último pasaje que conduce a la recapitulación irrumper con un nuevo material basado en dieciseisavos y concluye con una cadencia escalística *ff*:

El nuevo fragmento implantado es lo que se denomina “desarrollo secundario” y consiste en un pasaje que puede ser extenso o no y que contiene una referencia en la subdominante para hacer regresar a la tónica en la reexposición más decisivamente (Rosen, 1988, p. 106). En él se usan técnicas de desarrollo armónico y motivico principalmente, no para prolongar la tensión de la nueva exposición, sino para reforzar la resolución a la tónica. En el caso de la Waldstein, el cuarto grado (Fa mayor) no se da literalmente, pero las tonalidades que se utilizan se encuentran dentro del área de la subdominante: Re bemol mayor, Mi bemol mayor, y Sol mayor; así el equilibrio armónico nos conducen a la dominante y después retoma la tonalidad principal del segundo periodo del tema I. Este sentido de resolución del material disonante persiste en los trabajos de Beethoven y lo distinguen de sus contemporáneos.

Compases 171-173:

Los cambios en la recapitulación básicamente son armónicos: el puente mueve a la mediante en Mi mayor, la dominante del segundo tema en La mayor, etc, hasta que el pasaje maestoso (tresillos) regresa a la tonalidad original (Do mayor).

La extensa Coda consiste en un principio en una variación desarrollada del tema principal (A). Posteriormente agrega nuevo material que consiste en escalas que delinear el motivo principal (compás doscientos sesenta y tres) que se vuelve más persistente hasta llegar un pasaje difícil donde el motivo se presenta dos veces por compás:

Compases 263-265:

A este le sigue una cadencia climática que concluye en dos escalas descendentes muy libres (doscientos ochenta y dos). El tema *cantabile* vuelve a aparecer para preparar el final enérgico basado en el tema principal.

Compases 281-287:

Por las referencias sobre la interpretación que Beethoven le daba a sus obras para piano, sabemos que conservar el carácter de la obra era el elemento indispensable. Para él era menos grave un error de notas que pudo haber sido meramente incidental, a un error que denotaba la falta de comprensión de su obra. Ferdinand Ries, alumno de Beethoven, comentó que “si cometía un error en un pasaje, o atacaba en falso notas en intervalos que él solía desear ver destacados, apenas abría la boca; sólo cuando incurría en una deficiencia en la expresión de un *crescendo*, etc, o en el carácter de una pieza, se salía de sus casillas, porque, según decía, lo primero era un accidente pero lo segundo una falta de conocimiento, sentimiento o atención”. Diría Gülke, “las cuestiones musicales se ponen esencialmente por encima de las técnicas” (Schonberg, 1990, p. 53). Según Kolisch las notas falsas, aún cuando abunden exageradamente, pueden echar a perder una composición de Beethoven mucho menos que la adopción de un tempo erróneo, ya que altera el carácter y los detalles temáticos y motivicos.

## Notas

1. Se cuenta la anécdota que tuvo con el pianista Daniel Steibelt (1765-1823) en casa del conde Fries. Beethoven tocó la parte de piano de su Trío en si bemol. Después Steibelt le dijo en tono burlón “no está mal viejo” y se sentó al piano, tocó su música con sus famosos trémolos que encantaron a la audiencia. A la semana, Steibelt tocó una fantasía brillante para piano y cuerdas sobre un tema del trío de Beethoven, que había preparado para burlarse de él. Beethoven grandemente enfadado, arrebató la parte de violonchelo de la fantasía de Steibelt, la puso al revés al piano y tamborileó con un dedo, después se puso a improvisar. Steibelt se fue antes de que terminara. También, en el duelo que tuvo con el famoso pianista Friedrich Himmel (1765-1814), cuando éste terminó de tocar le preguntó peyorativamente “¿A qué hora empiezas?” (Schonberg, 1990, p. 71).
2. Solomon calcula que habían alrededor de trescientos, como Jan Ladislav Dussek (1760-1812), que había sido una gran figura en todo Europa; el mismo Beethoven reconocía su capacidad pianística. Con muchos otros tuvo enfrentamientos al piano como Friedrich Himmel, John Baptist Cramer (1771-1858), el único pianista de su época respetable para Beethoven); Daniel Steibelt, Nepomuk Hummel (1778-1837); Joseph Gelinek, que era el pianista más popular de Viena hasta que llegó Beethoven; Leopold Kozeluch (1752-1818), uno de los profesores más populares de Viena; Josef Wölfl (1773-1812), que había llegado a Viena en 1795 y enseguida se enfrentó con Beethoven. Según los críticos el primero tocaba con más precisión y claridad.
3. La suegra de Karl había sido protectora de Gluck, Haydn y Mozart. Karl fue alumno de Mozart y su esposa, Christine, era de las mejores pianistas de la nobleza vienesa. Muchas de las piezas de Beethoven fueron ejecutadas por primera vez en su palacio. También compuso para la familia obras importantes, entre ellas la Sonata *Pathétique* Op. 13.
4. Cuando Napoleón Bonaparte era Primer Cónsul lo respetaba como hombre honorable, pero en su ascensión lo llamó vulgar, ambicioso y consideraba que se convertiría en un tirano. Esta también fue la causa por la que cambió el nombre de su tercera sinfonía *Bonaparte* por *Heroica*.