

# BEETHOVEN RESPONDE

por

*Miguel Aguilar*

¿Qué opinaba Beethoven sobre su temperamento, sobre la motivación de su obra? ¿Qué pensaba de los grandes compositores, qué influencias les atribuye en su estilo? ¿Eran conscientes sus innovaciones o puramente intuitivas? ¿Cuál era su método de trabajo? ¿Cuál era su pensamiento con respecto a los problemas técnicos de la composición y de los instrumentos? ¿Cuál era su concepto de una adecuada formación musical? ¿Cómo reaccionaba a la crítica profesional y a la actitud del público frente a su obra? ¿Qué opinaba sobre sus propias composiciones?

El presente ensayo pretende contestar, aunque sea parcialmente, estos interesantes interrogantes, basándose para ello en cartas del compositor y en otros documentos contemporáneos que por su propio contexto demuestran muchas veces la exactitud de las opiniones y los incidentes narrados.

El orden cronológico de los diversos documentos nos ha parecido inadecuado al objeto del presente trabajo, de modo que hemos preferido coordinar los diferentes documentos en tal forma que se vayan complementando mutuamente hasta configurar un retrato que es, en nuestra opinión, más interesante en la medida que no requiera de largas explicaciones. Que los documentos hablen, entonces, por sí mismos.

\* \* \*

“Nunca he visto un artista más concentrado, lleno de energías e intenso. Puedo comprender muy bien que su relación con el mundo sea extraña”. Así escribía Goethe, en julio de 1812, desde Teplitz, a Christiane von Goethe, resumiendo la impresión que le había producido Beethoven, a quien conociera en dicho lugar. Estas cualidades que anota el poeta son, en verdad, esenciales a la personalidad de Beethoven: ¡cuánto más notables si se considera la debilidad de su físico!

El propio Beethoven anota en su diario, en diciembre de 1795:

“Valor. Incluso con las debilidades de mi cuerpo, mi espíritu dominará. 25 años han llegado: este año debe decidir al hombre maduro. Nada debe permanecer.”

Compárese con estas palabras que escribe desde Bonn, su ciudad natal, en 1787, al Canciller Von Schaden, poco después de la muerte de su madre:

“He pasado poquísimas horas agradables desde mi llegada: todo el tiempo he estado afligido por el asma y tengo razones para temer que pueda transformarse en tuberculosis. Además de ello, está la melancolía que, para mí, es un mal tan grande como mi misma enfermedad.”

La personalidad de Beethoven como se ve es demasiado masculina, demasiado positiva, para dejarse dominar por el abatimiento o por la complacencia en su miseria. De allí nace la rebelión, el espíritu de lucha que anima toda su música y que con tanta exactitud expresa en una carta al barón Nikolaus Zmeskall von Domanovetz, uno de sus más íntimos amigos, fechada en Viena hacia 1789:

“No estoy en absoluto interesado en tu moral. La fuerza es la moral de aquellos que se distinguen del resto, y es la mía también.”

Concentración, vigor, intensidad, caracterizan el temperamento de Beethoven, pero igualmente le son característicos los contrastes violentos:

“¡Que no venga a verme otra vez! ¡Es un perro traidor . . . !”, escribe al pianista Johann Nepomuk Hummel diez años más tarde, y al día siguiente:

“Mi queridísimo Nazerl,

”eres un individuo honesto y puedo ver ahora que estabas en la razón, de modo que ven a verme esta tarde . . .”

Un crescendo al forte seguido de piano súbito, recurso empleado desde 1770, su año natal, pero que Beethoven supo hacer suyo.

Beethoven tenía 22 ó 23 años cuando hizo, en el álbum de un amigo, este autorretrato psicológico:

*No soy malvado —una sangre fiera es toda mi malicia,*

*Y mi crimen es la juventud.*

*Malvado no soy, en verdad no soy malvado.*

*Aunque salvajes agitaciones a menudo pueden alegar contra mi*  
[corazón.

*Mi corazón es bueno.*

*Ayudar cuando uno pueda,*

*Amar la libertad sobre todas las cosas,*

*Nunca negar la verdad ni a los pies del trono.*

\* \* \*

“Debo dar a los ingleses alguna idea de su gran suerte al poseer “Dios salve al rey”, escribía Beethoven en 1813 en una anotación sobre la “Sinfonía de la Batalla”, transcrita por Fischhoff. Beethoven hace alusión a una obra en que se aunan su fervor patriótico, su admiración por los ingleses y su desprecio por Napoleón, una obra que fue estrenada ese mismo año, con la participación de los músicos más célebres que había en Viena. Y, sin embargo, se trataba de una de sus obras más débiles, si no la más débil.

Ningún ejemplo podría ser más típico de lo falso que es el concepto habitual de inspiración: en ese mismo concierto se estrenó también su Séptima Sinfonía.

Es interesante tener este hecho en mente al considerar la motivación de obras tales como la Tercera y la Sexta Sinfonías. El pianista y compositor Ferdinand Ries, en colaboración con Franz Gerhard Wegeler, uno de los más íntimos amigos de Beethoven, se refiere a la primera de estas obras en sus “Notas biográficas”:

“En el año 1802 Beethoven estaba en Heiligenstadt, una aldea ubicada aproximadamente a hora y media de Viena, componiendo su Tercera Sinfonía (ahora conocida como “Sinfonía Heroica”). Al componer, Beethoven a menudo tenía algún asunto específico en mente, aunque frecuentemente se reía de la pintura musical y la condenaba, especialmente los ejemplos triviales de este género. En este sentido, él no perdonaba “La Creación” y “Las Estaciones”, de Haydn, aunque Beethoven no dejaba de rendir tributo a los mayores logros de Haydn y acordaba bien merecido elogio a muchos coros y otras obras de Haydn. Al escribir esta sinfonía, Beethoven había estado pensando en Bonaparte, pero en Bonaparte cuando todavía era primer cónsul. En esa época Beethoven lo tenía en la máxima estima y lo comparaba con los más grandes cónsules de la antigua Roma. No sólo yo sino muchos de los más íntimos amigos de Beethoven vimos esta sinfonía sobre su mesa, bellamente copiada en manuscrito, con la palabra “Buonaparte” inscrita en la parte superior de la portada y “Luigi van Beethoven” al pie de la página, sin ninguna otra palabra. Si o cómo se iba llenar el espacio intermedio, no lo sé. Yo fui el primero en darle la noticia de que Bonaparte se había declarado Emperador, con lo cual se enfureció y exclamó: ¡De modo que no es más que un común mortal! Ahora, también pisoteará todos los derechos del hombre, dará rienda suelta sólo a su propia ambición; ahora se creará superior a todos los hombres, se convertirá en un tirano”. Beethoven fue hasta la mesa, cogió la parte superior de la portada, la rasgó

en dos y la arrojó al suelo. La primera página tuvo que ser copiada otra vez y sólo entonces la sinfonía recibió el título de "Sinfonía Heroica".

La función que Beethoven atribuía a los elementos extramusicales en algunas de sus obras puede ser todavía mejor apreciada en el caso de la Sexta Sinfonía. En 1807 anota en sus libros de apuntes:

"Es dejado al oyente descubrir la situación. "Sinfonía característica" o una reminiscencia de la vida del campo. Todo tipo de pintura pierde al ser llevado demasiado lejos en la música instrumental. Sinfonía pastorera. Cualquiera que tenga la más leve idea de la vida en el campo, no necesitará muchos títulos descriptivos para poder imaginarse lo que el autor pretende. Aun sin una descripción se podrá reconocer todo, porque son más sentimientos que una pintura en sonidos."

Un año más tarde, Beethoven especifica aún más su concepto:

"Sinfonía Pastoral, no una pintura, sino una expresión de esos sentimientos evocados en el hombre por su goce del campo, una obra en que se describen algunas emociones de la vida campesina."

La inspiración de origen literario es para Beethoven una renovación de la original vivencia poética, como lo explica claramente en una carta a Goethe fechada en Viena en abril de 1811:

"Pronto recibirá la música a "Egmont" que, con tanto ardor como lo leí, he vuelto a recordarlo, lo he sentido y lo he puesto en música en armonía con Ud. mismo. Me agradaría mucho saber su opinión sobre ella; incluso su crítica adversa sería provechosa para mí y para mi arte y la aceptaría tan prontamente como su mayor elogio."

En algunas ocasiones, la forma literaria sugiere en forma casi espontánea el tratamiento musical:

"Espero, su Excelencia —escribe Beethoven a Goethe, desde Viena, en febrero de 1823— que haya recibido mi dedicatoria de "Meeresstille" y "Glückliche Fahrt", puestos en música por mí. Ambos, debido al contraste entre ellos, me parecieron muy apropiados para una versión musical que pudiera expresar este mismo contraste."

El siguiente fragmento de una carta a los editores Breitkopf und Härtel de Leipzig, fechada en Viena en octubre de 1811, pone de manifiesto el interés que tenía Beethoven por que no se diera a su música una interpretación pictórica, ajena a su espíritu:

"Acabo de escribir la Despedida. Veo que ha hecho también otras copias con el título en francés. ¿Por qué hizo eso? Despedida es algo muy diferente de "les adieux": lo primero es algo que se dice sólo desde el

corazón, cuando se está solo, lo otro algo que se dice a todo un grupo, a ciudades enteras.”

Con respecto a la motivación última del proceso creador, se sabe, desde luego, poco; Karl Czerny, que estudió con Beethoven hacia 1800, recuerda:

“En otra ocasión, la conversación se volvió al tema de la fama que su nombre había adquirido en el mundo.

”¡Oh, tonterías! —dijo. Nunca he soñado en escribir por fama o por honor. Lo que pasa en mi corazón debe salir, y por eso es que he escrito.”

Indirectamente, el siguiente fragmento de los recuerdos de Xaver Schnyder von Wartensee, músico y profesor suizo que visitó a Beethoven hacia 1812, arroja alguna luz sobre los móviles últimos del arte:

“Schnyder pronto hizo otra visita a Beethoven y trajo su “Tumba” y Cuarteto de Cuerdas. La “Tumba” ganó especial aprobación de Beethoven, quien dijo: “Continúe componiendo de esta manera; esta obra ha sido pensada y sentida”. El Cuarteto de Cuerdas, del que, sin embargo, sólo el primer movimiento estaba completo, no le gustó en absoluto. Lo encontró demasiado contrapuntístico y seco.”

Como se ve, y puede verificarse en su música, lo que Beethoven propicia es un equilibrio entre el intelecto y la emoción.

\* \* \*

“Lo inesperado y lo original parecían preocuparlo más como compositor, esto es ampliamente corroborado por su respuesta a una dama que le preguntó si asistía a menudo a las presentaciones de las óperas de Mozart. El dijo que no las conocía y que no quería oír la música de otros autores, porque no quería sacrificar su originalidad.”

No hay ninguna razón para negar la veracidad de esta anécdota, contada por Wenzel Tomaschek, organista de Praga, pero seguramente Beethoven ha contestado así irritado por algún motivo que desconocemos, pues su respuesta contradice no sólo el testimonio de muchos que lo conocieron sino también de sus propias cartas, por ejemplo ésta dirigida a Breitkopf und Härtel, desde Viena, en julio de 1809, unos diez años después:

“Yo había empezado varias veces a tener veladas semanales dedicadas a la música vocal en mi casa; pero esta desgraciada guerra ha puesto fin a todo. Con este propósito y en general, les agradecería si de tiempo

en tiempo me enviaran la mayoría de las partituras que Uds. tienen, como, por ejemplo, el Réquiem de Mozart, etc., las Misas de Haydn, en realidad todas esas partituras tales como de Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastián Bach, Emanuel, etc., tengo sólo unas pocas de las obras para clave de Emanuel Bach y, sin embargo, algunas de ellas deben dar a todo verdadero artista no sólo noble goce, sino instrucción también, y es mi mayor placer tocar obras que nunca o sólo rara vez he estudiado, en la casa de un verdadero patrono del arte."

Que Beethoven no temía sacrificar su originalidad al imitar a los grandes maestros, atestigua este fragmento, relativo al año 1812, de los recuerdos de Ignaz Ritter von Seyfried, alumno de Mozart, Haydn y Albrechtberger:

"Beethoven rara vez se permitía pronunciar juicio sobre sus colegas artistas, incluso ante sus íntimos amigos. Sin embargo, sus propias palabras expresarán mejor lo que pensaba sobre los siguientes cuatro maestros:

"De todos los compositores de óperas vivos, Cherubini es el que más respeto. También estoy en completo acuerdo con su concepto del Réquiem, y si alguna vez llegara a escribir uno propio, copiaría algunos pasajes "ad notam".

"Karl Maria von Weber empezó su instrucción demasiado tarde; su arte nunca pudo desarrollarse muy naturalmente y evidentemente su gran aspiración fue ser considerado un genio.

"La Flauta Mágica" queda como la obra máxima de Mozart; porque sólo en ella se mostró como un maestro alemán. "Don Juan" está todavía cortado según el molde italiano y además, el arte, que es sagrado, nunca debería ser rebajado al servicio de un tema tan escandaloso.

"¡Haendel es el maestro inigualado de todos los maestros! ¡Id y aprended a producir tan grandes efectos con medios tan modestos!"

"¿Qué es Rossini?", se le preguntó una vez. El escribió como respuesta: "Un buen pintor dramático".

La opinión sobre Weber puede parecer injusta, pero el mismo Beethoven la rectificó más tarde, como cuenta Max Maria von Weber en la biografía de su padre:

"Ahora que el "Freischütz" de Weber había producido tal revuelo en el mundo y Beethoven leyó tanto sobre él, en cartas y en otras partes, él, también, tomó la partitura y la estudió muy minuciosamente, aunque previamente él había sentido poco respeto por las composiciones de Weber. Su profunda originalidad que, naturalmente, no se le escapó,

lo impresionó profundamente y en la presencia de sus amigos, golpeando la partitura, exclamó: "¡Este hombrecito, generalmente tan suave, caramba, nunca lo hubiera creído capaz de esto! ¡Ahora este Weber debe escribir óperas, nada más que óperas, una tras otra, sin mordizcos preliminares! Kaspar, ese monstruo, es tan sólido como una casa. ¡Donde el diablo desnuda sus garras, uno las siente, también!"

El mismo Karl Maria von Weber cuenta poco después, en una carta a su esposa, fechada el 5 de octubre de 1823, su visita a Beethoven:

"Me recibió con un afecto que encontré muy conmovedor; me abrazó cordialmente no menos de siete u ocho veces y exclamó por último, con máximo entusiasmo: "¡Sí, eres un tipo diabólico, un excelente hombre!"

Cuatro años más tarde, un mes antes de su muerte, Beethoven descubrió a otro gran romántico alemán:

"El gran maestro, que previamente no había conocido ni cinco canciones de Schubert, quedó sorprendido por la cantidad que ahora se le mostró y no quería creer que hasta esa fecha (febrero, 1827) Schubert hubiera compuesto ya más de quinientas canciones. Pero si la cantidad lo sorprendía, se maravilló al familiarizarse con su contenido. Durante varios días no podía separarse de ellas, y diariamente empleaba horas estudiando "Iphigenias Monolog", "Grenzen der Menschheit", "Die Allmacht", "Die Junge Nonne", "Die Viola", los Lieder de Müller y muchos otros. Repetidamente exclamaba, lleno de alegre entusiasmo: "Verdaderamente, este Schubert está iluminado por una chispa divina."

La opinión sobre Mozart también es, sin duda, exagerada. El mismo Beethoven aclara su juicio sobre el autor de "Don Giovanni", cinco años más tarde, según nos cuenta el compositor inglés Cipriano Potter, en sus recuerdos anotados por Thayer que, por lo demás, coinciden en lo sustancial en lo anotado por Von Seyfried:

"Un día Potter preguntó: "¿Quién es el más grande compositor vivo, con excepción de Ud?" Beethoven pareció desconcertado durante un momento y luego exclamó: "Cherubini". Potter continuó: "¿Y entre los autores muertos?" Beethoven contestó que siempre había considerado a Mozart el más grande, pero que desde que conoció a Haendel lo había puesto a la cabeza."

Consideremos además el siguiente fragmento de una carta a Breitkopf und Härtel, fechada en Teplitz en agosto de 1811:

"La buena acogida al "Don Juan" de Mozart me place tanto como si fuera mi propia obra. Aunque conozco bastantes italianos desprejuici-

ciados, que hacen justicia a los compositores alemanes, si la nación misma se ha quedado atrás, se debe probablemente al atraso y al descuido de los músicos italianos . . .”

En especial, como puede apreciarse, Beethoven tenía gran admiración por la escuela alemana y francesa, con Haendel y Cherubini a la cabeza, respectivamente, y escasa apreciación por la música italiana.

\* \* \*

“He compuesto dos grupos de Variaciones, uno que consiste en 8 variaciones y el otro en 30. Ambos han sido trabajados de una manera completamente nueva, diferente para cada uno”, escribe Beethoven a Breitkopf und Härtel en octubre de 1802, refiriéndose probablemente a las Variaciones Op. 34 y Op. 35, y agrega: “En ellos, cada tema es elaborado de una manera peculiar a sí mismo, diferente a la del resto”.

El párrafo anterior demuestra fehacientemente que, para Beethoven, las innovaciones de orden formal eran preocupación fundamental. Demuestran además su consciente empeño en dar a sus diversas obras de un mismo género un sello individual, una personalidad específica derivada, como el mismo compositor lo expresa muy claramente, de un tratamiento acorde con la naturaleza propia de cada tema.

Veinte años más tarde, esta preocupación continúa intacta, como atestiguan los recuerdos de Johann Friedrich Rochlitz, editor de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig:

“Luego dice: “Pero durante algún tiempo he estado pensando en tres grandes obras. Mucho de ello ha sido ya bosquejado, es decir, en mi mente. Primero debo sacarlas de mi pecho: dos grandes sinfonías, y cada una diferente, diferentes también de mis otras sinfonías, y un oratorio.”

\* \* \*

Por esta misma época (1822 ó 1823), un músico Darmstadt, Luis Schlösser, visitó a Beethoven y le preguntó sobre sus métodos de composición:

“Yo llevo mis ideas conmigo durante mucho tiempo, a veces durante muchísimo tiempo, antes de anotarlas —contestó. Puedo confiar en mi memoria al hacerlo, y puede estar seguro que una vez que he cogido un tema no lo olvidaré incluso años después. Cambio muchas cosas, descarto



otras e intento una y otra vez hasta que estoy satisfecho; luego, mentalmente, empiezo a elaborar la obra en su amplitud, su estrechez, su altura y su profundidad, y como estoy consciente de lo que quiero hacer, la idea fundamental nunca me abandona.”

Este testimonio confirma y aclara el anotado por Rochlitz, que se refiere a la Novena Sinfonía y otra que Beethoven no alcanzó a componer. En realidad, ya en 1818, Beethoven había hecho las siguientes anotaciones en su cuaderno de apuntes:

“Adagio Cantique.

”Canción piadosa en una sinfonía al antiguo modo. Dios y Señor, te alabamos —Alleluja— como movimiento en sí o como introducción a una fuga. Quizás toda la segunda sinfonía pueda caracterizarse así, en cuyo caso entrarán voces en el último movimiento o ya en el Adagio. Los violines de la orquesta se aumentarán diez veces en el último movimiento. O el Adagio se repetirá en cierta forma en el último movimiento, después de lo cual las voces entrarán una tras otra. En el Adagio, texto de un mito griego —Cantique ecclésiastique— en el Allegro, fiesta de Baco.”

Es evidente la analogía entre este bosquejo y la Sinfonía Coral, como lo son también los cambios que Beethoven ha realizado hasta anotar la versión definitiva; sin embargo, nos atrevemos a señalar dos detalles interesantes: Beethoven no empleó “los antiguos modos” sino la tonalidad de Re menor, pero es innegable el efecto arcaico de las quintas huecas con que se inicia la composición; la orquesta, por otra parte, aumenta considerablemente en el último movimiento, para proporcionar un macizo acompañamiento a los pasajes corales.

Las transformaciones que sufrían las ideas musicales desde la concepción hasta la obra misma no constituyen sino una manifestación más del espíritu rebelde de Beethoven.

“¡Qué diferencia encontrará entre el tratamiento del tema cuando fue inventado cierta tarde y la presente versión recientemente escrita para Ud.!” , escribe Beethoven a su amiga Therese Malfatti, en la primavera de 1810, desde Viena, y agrega: “Encuentre su propia explicación para esto . . .”

En estas pocas líneas Beethoven define radicalmente la diferencia entre improvisación y composición. El componer nunca le fue fácil, como él mismo dijo en repetidas ocasiones, y por eso mismo cada nueva obra que emprendía era un nuevo desafío a su habilidad, su paciencia, su imaginación y su capacidad de trabajo.

Esto mismo explica uno de los aspectos aparentemente más curiosos de su manera de componer:

“Nunca hago nada de punta a cabo, sin interrupciones. Yo siempre trabajo en varias cosas a la vez, ahora en ésta, luego en esa otra.”

El Dr. Karl von Bursy recogió en Viena, en junio de 1816, estas palabras de Beethoven. Sólo así se explica la generosidad de su producción.

Con respecto a la manera misma de trabajar, anota Thayer en otro párrafo de los recuerdos de Cipriano Potter ya citados:

“Una vez Beethoven le aconsejó que nunca compusiera en una pieza en que hubiera un piano, para no tentarse a consultar el instrumento.”

Son evidentes las ventajas de trabajar sin piano, como recomienda Beethoven, aunque compositores tan importantes como Strawinsky trabajan siempre al lado del instrumento.

\* \* \*

“Una vez, durante un paseo, le hablé de dos quintas paralelas que producían un efecto notable y encantador en uno de sus primeros cuartetos de cuerdas, el en Do menor. Beethoven no sabía de ellas e insistió en que yo estaba equivocado al decir que eran quintas. Como era su costumbre llevar siempre papel de música, le pedí un poco y le escribí el pasaje en referencia, completo con las cuatro voces. Cuando vio que yo tenía razón, dijo: “Bien, ¿y quién las prohíbe?” Como yo no sabía interpretar su pregunta la repetí varias veces hasta que por último, lleno de asombro, contesté: “¡Pero si es una de las reglas elementales!” El repetió su pregunta otra vez, después de lo cual dije: “¡Marpurg, Kirnberger, Fux, etc., todos esos teóricos!” “En ese caso, ¡yo las permito!” fue su respuesta.”

Este fragmento de las “Notas biográficas” de Ferdinand Ries demuestra cómo Beethoven, pese a su respetuosa admiración por los grandes maestros, tenía una actitud crítica con respecto a sus obras y a sus conceptos estéticos y técnicos y una clara conciencia de que para avanzar en el arte es necesario formular nuevas reglas.

\* \* \*

“Durante las primeras clases —dice Czerny en un pasaje de sus recuerdos— Beethoven me ocupó exclusivamente con escalas en todas las tonalidades, me mostró la única posición correcta de las manos, todavía

desconocida a la mayoría de los ejecutantes en esa época, la posición de los dedos y, particularmente, el uso del pulgar —reglas cuya utilidad no aprecié por completo sino mucho después. A continuación me hizo tocar los ejercicios dados en este manual (se refiere al tratado de Ph. E. Bach "Sobre la verdadera manera de tocar el clave") y, sobre todo, llamó mi atención sobre el legato, que él mismo dominaba en forma tan incomparable y que en esa época todos los pianistas consideraban impracticable, debido a que se acostumbraba (desde los tiempos de Mozart) a tocar de una manera cortada y abrupta."

En una carta Czerny, fechada en Viena en 1817, Beethoven deja bien en claro que para él la técnica de ejecución varía con el estilo:

"Para ciertos pasajes, tales como:

#### EJEMPLO Nº 1



"yo también quisiera que a veces se usaran todos los dedos; también para pasajes como los siguientes:

#### EJEMPLO Nº 2



"de modo que puedan tocarse de una manera deslizada; es cierto que tales pasajes suenan "perlados", como dice la frase, "tocados con pocos dedos o como una perla", pero hay veces, también, en que otras perlas son más deseables."

Estas observaciones, aunque aparentemente modestas, arrojan abundante luz sobre la distinta actitud que frente al problema articulación tienen Mozart y Beethoven, abriendo así el camino a los románticos que hicieron del legato un recurso casi exclusivo.

En cuanto al virtuosismo, para Beethoven era un medio y no un fin en sí. La siguiente carta a Elionora von Breuning, fechada en Viena

en 1793, nos expresa con cierto humor su opinión al respecto, a propósito de las Variaciones en Sol mayor para violín y piano, dedicadas a su apreciada amiga:

“Las Variaciones serán algo difíciles de tocar, especialmente los trinos de la Coda: pero no permita que ello la desanime. Ha sido dispuesto de tal modo que no necesita tocar más que el trino; puede omitir las otras notas, puesto que aparecen también en la parte de violín. Nunca había compuesto un pasaje de este tipo; pero he observado a menudo que de vez en cuando había alguien en Viena (Beethoven se refiere al compositor Gelinek, prolífico autor de variaciones) que cuando en la noche yo improvisaba, empleaba el día siguiente en anotarlo y vestirse con muchas de mis características. Ahora, como prevé que pronto produciría cosas similares, resolví anticipármele. Había además otra razón: poner en aprietos a los virtuosos en piano de Viena. Muchos de ellos son mis mortales enemigos, de modo que quise vengarme de este modo, porque sabía anticipadamente que estas variaciones les serán presentadas una y otra vez y que estos caballeros darían una pobre demostración de sí mismos en estas ocasiones.”

\* \* \*

En 1817 desde Viena escribe Beethoven a Ignaz Franz Mosel, un escritor sobre tópicos musicales.

“Estoy encantado de saber que comparte mi opinión sobre esos encabezamientos, heredados de épocas de barbarie musical, por medio de los cuales describimos el tempo de un movimiento. Por ejemplo, que puede ser más absurdo que Allegro, que al fin y al cabo no significa sino alegre, y que alejados estamos a menudo del verdadero sentido de esta descripción, de modo que la música expresa justamente lo opuesto al encabezamiento. En lo que se refiere a estas cuatro principales indicaciones que, por lo demás, están lejos de ser tan exactas o verdaderas como los cuatro vientos cardinales, haríamos bien en abandonarlas. Las palabras que describen el carácter de una pieza son asunto muy diferente: de ellas no podemos prescindir, puesto que el tempo no es realmente más que el cuerpo, mientras que éstas se refieren más bien al espíritu de la pieza. En lo que a mí respecta, a menudo he pensado abandonar estos absurdos términos Allegro, Andante, Adagio, Presto. El metrónomo de Mälzel nos da una excelente oportunidad para hacerlo. Le doy mi palabra que, en mis futuras composiciones, no usaré esos términos.”

Aunque Beethoven está equivocado al hablar de épocas de barbarie musical, por cuanto los términos a que él se refiere tuvieron originalmente un significado afectivo, tomando después, en parte en el tardío barroco pero especialmente en el clasicismo, el sentido a que alude Beethoven, su interés en las indicaciones metronómicas muestra un laudable esfuerzo por hacer más precisa la notación musical.

\* \* \*

Beethoven, como todos los grandes maestros antes y después de él, exigió de los cantantes e instrumentistas más que sus predecesores, contribuyendo así al desarrollo de la técnica vocal e instrumental, que de otra manera terminaría por estancarse y deteriorarse.

Cuenta Ludwig Cramolini, un tenor que conoció a Beethoven cuando tenía 14 años, en 1817, que “un día Beethoven recibió la visita de cierto Conde Montecuccoli, que era muy musical y se contaba que tocaba el oboe con virtuosismo. Beethoven estaba de muy mal genio y no quería recibir a Montecuccoli en absoluto. El conde, sin embargo, persistió en su intención y fue al jardín donde Beethoven estaba sentado en ruidosa conversación con la criada. Montecuccoli habló largamente sobre cierta composición de Beethoven, diciendo que el pasaje en referencia no podía ser tocado por ningún oboísta tal como estaba escrito. Beethoven debería cambiarlo. Beethoven contestó duramente: “Ud, Conde, probablemente es incapaz de tocarlo, pero un oboísta competente sin duda lo puede hacer; le aconsejo por lo tanto que tome algunas clases”.

En relación a esto podemos citar también los recuerdos del amigo y biógrafo de Haydn, August Griesinger, recogidos por Seyfried, que se refieren al año 1824, y que muestran también el claro sentido de la auto-crítica que poseía Beethoven:

“... me contestó: “Gracias, muchísimas gracias. Yo aprecio el valor del libreto de “Freischütz”: es tan musical como pintoresco; yo creo también que si Kind entrara otra vez en el dominio de la leyenda, sería capaz de escribir otro excelente libreto, verdaderamente popular, pero no estoy suficientemente interesado en tal drama para ponerlo en música. Mi “Fidelio” no fue entendido por el público, pero yo sé que todavía será apreciado; sin embargo, aunque sé lo que vale “Fidelio”, sé con igual claridad que la sinfonía es mi verdadero elemento. Cuando los sonidos se agitan dentro de mí, siempre oigo la orquesta completa; yo sé qué esperar de los instrumentistas, que son capaces de casi todo, pero

con las composiciones vocales debo siempre estarme preguntando: ¿puede cantarse esto? ¡No, no!, Herr Friedrich Kind no debe tomarlo a mal, pero no escribiré más óperas.”

Como sucedió con las óperas de Wagner pasó con “Fidelio”: fue necesario que surgieran las obras para que aparecieran los cantantes capaces de interpretarlas. En los recuerdos de Cipriano Potter ya citados se anota:

“Potter consideraba “Fidelio” la más grande de todas las óperas y una vez le dijo a Beethoven que la había escuchado en Viena, lo que provocó la observación de que no la había escuchado, porque los cantantes que había en la ópera no eran capaces de cantarla.”

\* \* \*

No sabemos que hubiera dicho Beethoven al oír los innumerables arreglos que de sus obras y de las obras de otros grandes compositores se escuchan repetidas veces en nuestra época, pero podemos presumirlo por la siguiente carta que desde Viena envió a Breitkopf und Härtel en julio de 1802:

“Con respecto a las transcripciones y arreglos, estoy ahora sinceramente complacido de que las hayan rechazado. La furia innatural que nos posee, para transplantar incluso cosas escritas para piano a los instrumentos de cuerda, instrumentos tan completamente opuestos entre sí, debería ciertamente terminar. Es mi firme opinión que sólo Mozart podía traducir sus obras del piano a otros instrumentos, y también Haydn, y sin querer ponerme en compañía de estos dos grandes hombres, yo creo que es también cierto de mis sonatas para piano. Como no sólo pasajes enteros deben ser omitidos o cambiados, hay esta dificultad adicional y ése es el gran obstáculo que puede ser superado sólo por el mismo maestro o por lo menos por alguien que no tenga menos habilidad e inventiva. Yo sólo he transformado una de mis Sontas (se refiere al Op. 14, Nº 1) en un Cuarteto para instrumentos, porque se me pidió que lo hiciera con suma urgencia y sé de seguro que ésta fue una hazaña que otros querrán imitar a su propio riesgo...”

\* \* \*

“Me dijo una vez —cuenta Czerny en sus memorias— que de niño había sido descuidado y poco inclinado al trabajo y que su formación

musical había sido muy mala. Sin embargo —continuaba— yo tenía algún talento para la música. Era conmovedor oírlo decir estas palabras muy seriamente, como si nadie hubiera sabido esto antes.”

Se explica así que en una carta al compositor Gottlieb Wiedebein, despachada desde Baden en julio de 1804, Beethoven diga:

“Su afirmación de que es imposible obtener en Brunswick enseñanza incluso moderadamente buena me parece algo exagerada. Sin la menor intención de ponerme ante Ud. como modelo, puedo asegurarle que he vivido en un lugar pequeño y sin importancia (Beethoven se refiere desde luego a Bonn), y que, tanto allá como aquí, he llegado a ser lo que soy casi exclusivamente por mis propios esfuerzos.”

\* \* \*

En enero de 1801 escribía Beethoven al editor vienés Franz Anton Hoffmeister, aludiendo a una crítica aparecida en la “Allgemeine Musikalische Zeitung”, de Leipzig:

“En lo que respecta a esos burros de Leipzig es mejor simplemente dejarlos hablar, porque ciertamente no harán a nadie inmortal con su cháchara, así como tampoco q uitarán su inmortalidad a aquel a quien se la ha concedido Apolo.”

En abril del mismo año les escribe a sus editores Breitkopf und Härtel:

“Aconseje a sus críticos que muestren más discreción e inteligencia, especialmente con respecto a las obras de autores más jóvenes, porque estas críticas pueden fácilmente desilusionar a hombres que de otra manera podrían hacer mejores trabajos; en lo que a mí respecta, es cierto que estoy lejos de haber alcanzado tal perfección como para exceptuarme de toda crítica; sin embargo, al principio la gritería de su crítico en mi contra fue tan humillante que, al comenzar a compararme con otros, pude escasamente ser afectado por ello en absoluto y permanecí muy tranquilo y pensé que ellos no lo entienden; pude permanecer con mayor razón inmovible por todo ello al observar cómo en otra parte su crítica exaltaba a hombres que tienen poca importancia en este lugar entre los mejores artistas —que en verdad, están casi perdidos aquí, aunque sean decentes y esforzados.”

Diez años más tarde, a propósito de su Oratorio Cristo en el Monte de los Olivos, Beethoven escribe nuevamente a Breitkopf und Härtel:

“Ud. encargará la crítica de mi Oratorio a quien quiera, como es el

caso con todas mis obras. Siento haber escrito una sola palabra sobre la miserable crítica. ¿Quién puede darles algún valor a tales críticas, al ver cómo los más despreciables escribas son elevados a los cielos por críticos no menos despreciables, y cómo en absoluto otorgan el peor tratamiento —y se ven forzados a ello por su incompetencia— a esas obras de arte a las que no pueden aplicar inmediatamente las normas comunes como lo haría un zapatero remendón. Si el Oratorio requiere algún comentario, es que esta obra fue mi primera de su género, escrita en una quincena en medio de cada tipo concebible de tumulto y otros sucesos desagradables e incomfortables de mi vida (mi hermano acababa de contraer su fatal enfermedad). Rochlitz, si recuerdo correctamente, habló desfavorablemente del coro de los Apóstoles “Lo hemos visto” (en Do mayor), incluso antes de que la partitura fuera entregada para ser grabada; él dijo que era cómico, un sentimiento que por cierto no fue manifestado por nadie del público de acá, aun cuando hay críticos incluso entre mis amigos. No hay para qué decir que si yo escribiera un Oratorio ahora sería muy diferente.”

\* \* \*

Como puede apreciarse, Beethoven no admitía críticas. Sin embargo, su sentido de la autocrítica era tan intenso que en ocasiones su reacción ante los elogios a algunas de sus obras llegaba a ser irritante. Por ejemplo, en relación a sus obras tempranas, podemos citar los siguientes documentos:

1. La carta ya citada al editor Hoffmeister, en que refiriéndose al Concierto N<sup>o</sup> 1 para piano y orquesta escribe: “Pido sólo 10 ducados por el Concierto porque, como ya le he informado, no lo considero uno de mis mejores”.

2. Una carta de ese mismo año (1801) a su íntimo amigo Karl Amenda, en que alude a su Cuarteto Op. 18, N<sup>o</sup> 1, compuesto dos años antes: “Por ningún motivo hagas circular tu cuarteto porque lo he alterado mucho; porque sólo ahora he aprendido a escribir cuartetos como deben escribirse, como verás tú mismo cuando los recibas”.

3. El siguiente pasaje de los recuerdos de Czerny:

“Alrededor del año 1803, cuando Beethoven había compuesto su Op. 28, le dijo a su íntimo amigo Krumpholz: “Estoy lejos de estar satisfecho con mis obras anteriores: de hoy en adelante daré vuelta a una nueva hoja”. Poco después de este incidente —agrega Czerny— publicó



las tres Sonatas Op. 31, en que se puede descubrir la parcial realización de sus objetivos.”

4. Una carta a Breitkopf und Härtel, fechada en Viena en 1809:

“El Sexteto (Beethoven alude al Op. 71, para instrumentos de viento), pertenece a mis primeras cosas y, además, fue escrito en una noche; realmente no se puede decir más sobre él que fue escrito por un autor que, por lo menos, produjo algunas obras mejores y, sin embargo, algunas personas consideran esas obras como mis mejores.”

5. Un pasaje de los recuerdos antes citados de Xaver Schnyder von Wartensee:

“Después que el objeto de la visita había sido discutido, Schnyder se sintió movido a expresar lo que sentía en su corazón y a describir el intenso placer que las majestuosas composiciones de Beethoven le habían proporcionado. Le habló de algunas de sus favoritas, por ejemplo, de los tres Tríos con piano Op. 1, de las tres Sonatas a solo Op. 2, del Quinteto para piano e instrumentos de viento, del Septimino. Beethoven frunció el ceño y dijo: “No me mencione esas obras si quiere elogiarme”. Schnyder: “¡Pero son bellas y han dado gran alegría a miles de personas!”. Beethoven (indignado): “Quisiera no haberlas escrito nunca”. Schnyder: “¿Por qué?” Beethoven: “Porque ahora puedo producir cosas mejores”.

6. El siguiente pasaje de los recuerdos de Cipriano Potter, también previamente citado:

“Potter le contó la profunda impresión que le había producido el Septimino al escucharlo por primera vez; Beethoven contestó en efecto que cuando escribió esa obra no sabía componer; ahora sabía, pensaba él, y dijo, entonces o en otra ocasión: “Estoy escribiendo algo mejor ahora”. Poco después se publicaba la Sonata para piano en Si bemol mayor (Op. 106).”

7. El siguiente pasaje de los recuerdos de Czerny, según Otto Jahn:

“Una vez la pianista Madame Cibbini le dijo a Beethoven que él era el único que no había escrito nunca nada débil e insignificante. “¡Demonios que no!”, contestó. “¡Hay una gran cantidad que de buena gana retiraría si pudiera!”

Una vez exclamó: “¡Siempre hablan sobre mi Sonata en Do sostenido menor! Realmente he escrito cosas mejores que eso. La Sonata en Fa sostenido mayor, por ejemplo, es un asunto muy diferente”.

Al mismo tiempo que era capaz de tan severa autocrítica, comprendía claramente el valor de sus obras más importantes, como demuestra

esta carta a los hijos de B. Schott, editores de Mainz, fechada en Viena en marzo de 1824:

“En lo que respecta a mis obras que quieren tener, les ofrezco las siguientes, sólo que la decisión no debe dilatarse demasiado: una nueva Gran Misa Solemne con solistas, coros y orquesta completa. Aunque me es difícil hablar sobre mí mismo, debo decir que la considero como mi obra máxima. El pago sería de 1.000 florines; una nueva gran sinfonía que concluye con un finale (a la manera de mi Fantasía para piano con coro, pero mucho más grande de concepción), con solos y coros, las palabras del muy famoso e inmortal Himno a la Alegría de Schiller.”

Por lo antes anotado, se comprenderá con cuanta emoción escribiría Beethoven estas líneas superficialmente alegres dirigidas a Vinzenz Hauschka, Director de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, fechada en Modling en junio de 1818:

“En cuanto a mí, en estas partes vago entre las montañas, grietas y valles, con una hoja de papel manuscrito, garrapateando muchas cosas para ganar el pan de cada día. Porque en esta tierra todopoderosa he alcanzado tal altura que siempre, para poder ganar algún tiempo para alguna gran obra, debo previamente garrapatear tanto por dinero como es necesario para mantenerme mientras escribo dicha gran obra.”

Sus obras de piano parecen haberle resultado particularmente insatisfactorias. Así, en 1804, anota en uno de sus libros de apuntes:

“2 de junio — Finale más y más simple, igual que toda mi música para piano. Dios sabe por qué todavía mi música para piano me produce siempre la peor impresión, especialmente cuando está mal ejecutada.”

Cinco años más tarde, escribe a Brietkopf und Härtel:

“No quiero escribir Sonatas para piano solo, pero les prometo algunas. ¿Se han enterado de que he sido nombrado miembro de la Sociedad de Artes y Ciencias? ¡De modo que he recibido un título después de todo! Ja, ja, eso me da risa...”

Ya hemos visto anteriormente que Beethoven consideraba seriamente sus limitaciones en el terreno vocal, hasta tal punto de desistir en la composición de una segunda ópera. El siguiente pasaje, de los recuerdos ya citados de Johann Rochlitz, alude al mismo problema:

“Pero en lo que respecta a Goethe, él está vivo, y siempre quiere que todos nosotros estemos vivos con él. Por eso es que se le puede poner en música. Nadie es más adecuado para la composición, sólo que yo no soy hábil para escribir canciones.”

Para muchos puede resultar difícil coincidir con Beethoven con res-

pecto a algunas de sus obras, pero la siguiente carta, escrita en Teplitz, en julio de 1812, a Emilie M., nos explica la lógica de su reacción:

“El verdadero artista no tiene orgullo; desgraciadamente él ve que el arte no tiene límites. Oscuramente siente cuán lejos está de su meta, e incluso mientras los otros pueden admirarlo, él lamenta su fracaso por alcanzar ese fin que lo mejor de su genio ilumina como un sol distante.”

Georg August Griesinger, amigo y biógrafo de Haydn, cuenta que conoció a Beethoven hacia 1800, cuando sólo era famoso como pianista y escasamente conocido como compositor. Su testimonio tiene el interés de mostrarnos la actitud de Beethoven con respecto a la posición del artista ante sus contemporáneos, aspecto en que Beethoven, con su espíritu rebelde, contribuyó a producir trascendentales cambios:

“Un hombre que se consideraba un gran connoisseur —anota Griesinger— introdujo a Beethoven en una conversación que giraba alrededor de la posición social y las inclinaciones de los poetas. “Yo quisiera —dijo Beethoven candorosamente— estar por encima del refír y el comerciar con los editores y que pudiera encontrar uno que se decidiera de una vez por todas a pagarme un sueldo anual, en retribución al cual él tendría el derecho a publicar todo lo que yo compusiera, y yo no sería perezoso en componer. Creo que Goethe tiene un arreglo de este tipo con Cotta y, si no estoy equivocado, el editor londinense de Händel tenía uno similar con él”. “Mi querido joven —dijo este caballero, poniendo a Beethoven en su lugar— Ud. no debe quejarse, porque no es ni un Goethe ni un Händel, ni hay ninguna razón para suponer que alguna vez llegue a ser ni lo uno ni lo otro, porque tales mentes no nacen dos veces”. Beethoven apretó los dientes y lanzó una mirada despreciativa al caballero y no volvió a dirigirle la palabra, e incluso mucho después habla de la osadía de este hombre en términos no inciertos.”

Griesinger cuenta luego cómo el príncipe Lobkowitz quiso calmar a Beethoven diciéndole: “Casi tradicionalmente la mayoría de la gente rehusa creer que uno de sus contemporáneos más jóvenes logre nunca tanto como los más viejos o los muertos, que ya han formado su reputación”. “Desgraciadamente eso es cierto, su señoría —contestó Beethoven—, pero yo no quiero ni puedo tener ningún trato con personas que no creen en mí simplemente porque aún no he establecido una reputación general.”

Esta actitud está en completo acuerdo con su reacción frente al público de su época, según consta en los recuerdos de Gerhard von Breuning, relativos al año 1827, el año de la muerte del compositor:

“Allí (Breuning se refiere al cuaderno de conversación de Beethoven), entre otros, encontré el siguiente pasaje: “Su Cuarteto fue tocado por Schuppanzigh ayer. No fue bien recibido”. Cuando, después de un corto tiempo despertó, lo confronté con este pasaje preguntándole qué pensaba de él. “¡Les gustará algún día!”, fue la lacónica respuesta, a lo que agregó, entre otras observaciones en el sentido de que él escribía lo que creía mejor y no se permitía ser distraído por el juicio de sus contemporáneos: ¡Yo sé que soy artista!”

Todas estas opiniones sobre el juicio del público quedan lapidariamente resumidas en este breve pasaje de los recuerdos de Ferdinand Hiller, referentes también al año 1827:

“Y cuando me referí al exclusivo interés mantenido por la ópera italiana en Viena en esa época, estalló en las memorables palabras “Dicen: vox populi, vox Dei —nunca he creído en eso.”