

LA OBRA PARA VIOLONCELLO DE BEETHOVEN

por

Juan Orrego Salas

Dentro de la vasta obra de Beethoven, las escritas para violoncello y piano podrían colocarse junto al grupo de sus composiciones vocales o de un buen número de las escritas para quinteto de cuerdas o para combinaciones de diversos instrumentos de viento, como las menos conocidas, o entre las que con menor frecuencia encuentran un sitio en los programas de conciertos.

Habría razones, sin duda superficiales, desde el punto de vista estético, que servirían para explicar este hecho, sobre todo en lo que se refiere a las composiciones para violoncello. Este instrumento, especialmente considerando el escaso grado de desarrollo virtuosístico que había alcanzado en la época de Beethoven comparado con sus posibilidades contemporáneas, no da cabida a grandes efectos exteriores. Las peculiaridades de su registro, las exigencias de una técnica absolutamente alejada del ágil virtuosismo del violín, colocan al cello dentro de una esfera de expresión mística y concentrada, a la cual no le está negado un lirismo ciertamente penetrante por su amplitud y gravidez, pero sí, toda expansión basada en dinámicas de gran velocidad o en ensanchamientos hacia tésituras de altas frecuencias.

De los tres períodos en que Lenz divide las obras de Beethoven, en los dos primeros el músico nunca se apartó de considerar como elementos reguladores de sus ideas los pies forzados impuestos por los medios instrumentales empleados. Tanto como Mozart y Haydn, fue Beethoven un profundo conocedor de la psicología propia a cada instrumento —y me refiero aquí a los instrumentos y no a los instrumentistas, si es que el término cabe aplicarse a seres inanimados. Sin embargo, de cada instrumento podría hacerse un estudio de carácter, lo que, a mi modo de ver, constituye la orientación medular en el estudio de la instrumentación; podrían descubrirse en ellos rasgos temperamentales y reacciones, que por mucho que existan y operen en relación con el proceso asociativo del auditor, necesariamente se reflejan en la música y determinan toda la gama de matices psicológicos que existe en la total extensión de los medios instrumentales en uso.

La conciencia y natural aceptación por parte de Beethoven de esta realidad que constituyó una preocupación básica en los dos primeros

períodos de su estilo, colocó al maestro ante el imperativo de nunca rebasar los límites impuestos por las características de los medios instrumentales empleados y, al mismo tiempo, ante la necesidad de expresar al máximo las posibilidades expresivas propias a cada uno de éstos, sin forzar más allá de la órbita propia a sus rasgos de carácter el aporte que podrían ofrecer a sus ideas estéticas.

El tercer período en el estilo de Beethoven, definido por Emil Ludwig como de "elevación hacia el más allá", constituye, sin duda, una etapa de desprendimiento terreno, en que el ímpetu de su fuerza expresiva no resiste ya más consideraciones de los medios materiales empleados para exteriorizarla, en que su aislamiento del mundo que lo rodea, del que ostensiblemente escapa en razón de los sufrimientos que la vida misma le depara, lo hacen remontarse a una esfera donde la realidad instrumental prácticamente desaparece ante la fuerza de sus ideas, o por lo menos es arrastrada por ésta hasta los extremos mismos, o más allá de sus propias limitaciones técnicas. En esta etapa de su estilo, el cuarteto tiende hacia las proporciones de la orquesta de cuerdas, la sonata para piano invade un campo plenamente dominado por conceptos de color y estructuras sinfónicas, la sinfonía no resiste las limitaciones de la orquesta clásica, ya muy incrementada por el autor, y se expande hacia la voz humana, cuyo empleo en la Novena Sinfonía es forzado hasta el límite de las mayores exigencias.

En su obra para violoncello y piano, a pesar de que sus dos últimas composiciones de este género —sus Sonatas en Do y Re mayor, del opus 102— se encuentran cronológicamente situadas en el tercer período, este fenómeno de liberación expresiva más allá de la realidad impuesta por los medios instrumentales empleados, no es tan evidente como en sus últimos cuartetos o sonatas para piano.

Sus creaciones para violoncello y piano, es decir, sus cinco Sonatas y sus tres series de Variaciones, compuestas entre 1797 y 1815, fecha esta última de iniciación de su tercer estilo, recogen todo lo característico de sus dos primeros períodos, es decir, el reflejo de la tradición clasicista en constante tensión hacia el romanticismo pujante del primer período y el pleno equilibrio entre la maestría del procedimiento, el dominio de la forma y la ilimitada fuerza del contenido de la segunda etapa. Por lo tanto, podría afirmarse que la totalidad de las obras de este género recae en una era profundamente regulada por el intelecto superior de un músico consciente de las peculiaridades de los medios instrumentales

empleados y de las limitaciones expresivas determinadas por sus propias técnicas.

— *

Wilhelm von Lenz, en su estudio de la obra de Beethoven, publicado en San Petersburgo en 1852, es decir, veinticinco años después de la muerte del maestro, divide la obra de éste en tres períodos, de acuerdo con la evolución de su estilo. El primero abarca desde 1782, cuando el compositor tenía doce años, época de sus primeros ensayos —entre otros, de nueve Variaciones, prácticamente desconocidas, y las tres Sonatas para piano, del opus 2, dedicadas a Haydn—, hasta 1800, año de la creación de su Sonata, opus 22, decimoprimeras de la serie de treinta y dos sonatas para piano, de sus Cuartetos del opus 18, de su Tercer Concierto para piano y de su ballet "Prometeo".

Este período, generalmente definido por los musicólogos como una época de sumisión del compositor a los cánones clasicistas de Haydn y Mozart, no deja de responder a tal afirmación en un gran número de sus obras; sin embargo, junto a éstas, hay otras en que la presencia de un incipiente romanticismo, rompe en cada instante los canales del positivismo clásico, para invadir las esferas de un individualismo y subjetividad llamadas a ser médula de los estilos posteriores del músico.

Tal es el caso del primer movimiento de la Sonata en Mi bemol, opus 7, para piano, en que los temas están constituidos por encadenaciones de pequeños motivos, que posteriormente se desarrollan por separado, procedimiento raro en épocas anteriores, o del final del Cuarteto en Fa, opus 18, N^o 1, cuyo plan armónico se aparta constantemente de cuanto fórmula escolástica pudo haberse aplicado en obras precedentes. En éstos y otros detalles, los ejemplos citados anticipan el advenimiento de muchos recursos típicos al estilo de madurez de Beethoven, el que ya puede considerarse plenamente establecido en el primer movimiento de la Sinfonía Heroica, obra central del segundo estilo y ejemplo impercedero de independencia y originalidad.

En el mismo *Scherzo* de la Primera Sinfonía se registran cauces formales que desembocan sin grandes mutaciones en procedimientos corrientes a las épocas de plena madurez del compositor, tal como en los Cuartetos del opus 18 vemos ya surgir el conflicto entre la tradición clasicista de Haydn, que se manifiesta entre otras cosas por el predominio del primer violín sobre el resto de las cuerdas, y las primeras señales del Beethoven romántico, en los constantes claroscuros sonoros, en las violentas e inesperadas interrupciones temáticas, en las interrogaciones

y dudas que constantemente preceden a las resoluciones armónicas, escapando así de la obvia sintaxis del clasicismo, explotando el elemento sorpresivo, interpolando episodios temáticos ajenos o derivados de las ideas principales, todos recursos típicos de los Cuartetos que están comprendidos en el último de los estilos del compositor.

Ya en el *Scherzo* del Primer Cuarteto nos encontramos con un plan formal que deja atrás las limitadas proporciones del "minuetto" clásico y propende hacia esferas formales de mucho mayor envergadura, y la prolongación de las cláusulas finales de cada episodio anticipan procedimientos básicos del Beethoven en un pleno dominio de un lenguaje en la cumbre de su individualidad.

*

De su obra para violoncello y piano, sus dos Sonatas del opus 5, la en Fa y la en Sol menor, sus Siete Variaciones sobre el aria "Bei Männern", sus Variaciones opus 66, sobre el aria "Ein Mädchen", ambas de "La Flauta Mágica", de Mozart, y sus Doce Variaciones sobre el tema de "Ved al héroe conquistador", del Judas Macabeo, de Haendel, pertenecen al primer período.

Aunque en general podría decirse que en todas ellas predomina la vena clasicista que procede de Haydn y Mozart, no obstante se descubren episodios ciertamente conectados con la época de madurez de Beethoven.

El carácter meditativo, la atmósfera sombría, la alternación de elementos dispares y dubitativos de la introducción, *Adagio Sostenuto* de la primera de las dos Sonatas del opus 5, dedicadas a Federico Guillermo II, de Prusia, y publicadas en 1797, puede citarse como un prematuro síntoma de la posición estética del Beethoven posterior a 1800. Cuanto hay de profético en este episodio, lo encontramos también en el *Adagio Affetuoso*, del Cuarteto, opus 18, N^o 1, escrito tres años después de la citada Sonata para violoncello y piano, donde hay presagios de la concentración dramática, profundidad y espíritu meditativo que prima en los movimientos lentos de los Cuartetos Rasoumowsky, del opus 59, de las Sinfonías del período medio y del imperecedero "Andante con moto", del Cuarto Concierto en Sol, opus 58, para piano y orquesta, ejemplo este último de un espíritu absolutamente transplantado a la esfera donde los factores emotivos predominaban más allá de toda lealtad a las fórmulas y procedimientos técnicos planteados por la tradición.

El propio Beethoven confesó que al escribir el *Adagio* del Cuarteto en Fa mayor, opus 18, N^o 1, tuvo "in mente" la escena final de Romeo y

Julietta, actitud que coloca al músico en esa posición, fundamentalmente subjetiva, de la que no iba apartarse desde 1800 adelante y que los últimos años de su vida iba a constituir la quinta esencia de su creación. Aunque no pueda contarse con ninguna referencia de esta especie sobre la introducción del primer movimiento de la Sonata en Fa mayor para violoncello y piano, o sobre el mismo episodio inicial de la Sonata en Sol menor, segunda del opus 5, hay en ambos una clara anticipación de aquel subjetivismo medular del Beethoven del periodo medio o final de su vida, en claro contraste con la objetividad, equilibrio y cuadratura formal del Rondó de la última de las obras citadas, fiel reflejo de la influencia de Haydn, y más que de Mozart, que también vivió escapando a los cánones de su época, de Schobert y Dittersdorf y en general de las escuelas de Manheim y Viena.

Sucesiones de acordes, como las que se insertan en los compases iniciales de la Sonata en Fa mayor, duplicados a la octava en ambas manos,

Ej. 1

de la parte de piano, nos sitúan frente al músico que busca efectos de color más allá del puro discurso armónico, o configuraciones melódicas de la amplitud de rango de las que se hacen presentes en el *Adagio Sostenu- to*, con que comienza la Sonata en Sol menor, son propias al Beethoven

Ej. 2

plenamente vuelto hacia la esencia misma de su ser, que encontramos en el fugatto del *Adagio Assai* (Marcha Fúnebre) de la Sinfonía Heroica, en el *Andante con moto*, del Tercer Rasoumowsky o en el *Allegretto*, del Cuarteto en Fa menor, opus 95, en que el impulso de las ideas arrastra a la música hasta los límites mismos de su ensanchamiento sonoro, y a los instrumentos a los extremos de sus tesituras.

*

En las tres series de Variaciones para violoncello y piano, dos de ellas sobre temas de la Flauta Mágica, de Mozart —la opus 66 y las en Mi bemol, sin número de opus—, y las Doce Variaciones sobre un tema del Judas Macabeo, de Haendel, también sin número de opus, dedicadas al Príncipe Lichnowsky, nos encontramos preferentemente con el Beethoven de juventud, más intrascendente y dogmático, dentro del valor relativo con que tales términos pueden ser aplicados a una personalidad de su riqueza y hondura, que el de otras obras de sus primeros años, aunque siempre abierto y penetrante en la explotación de sus medios instrumentales en toda la amplitud de sus posibilidades técnico-expresivas.

Entre los años 1795 y 1800, Beethoven se mostró especialmente afecto al género de las Variaciones. Además de las tres series citadas, escritas para violoncello y piano, trabaja en este período nueve obras de este género para piano, entre las que se encuentran sus famosas Variaciones sobre el tema "Se vuol ballare", de Las Bodas de Fígaro, de Mozart; las Variaciones sobre un tema del Conde de Waldstein, para piano a cuatro manos, y las sobre un tema de Mozart, para dos oboes y corno inglés.

En líneas generales, las Variaciones de esta época no se apartan de los procedimientos de Variaciones ornamentales empleados por Mozart, en que el tema aparece casi inalterado en su estructura interna y los cambios que proceden en cada episodio se logran a base de decoraciones melódicas aplicadas con un criterio similar al que se emplea en la arquitectura barroca, sobreponiendo ornamentos a las grandes estructuras constructivas.

Este procedimiento, que tanto vale para las Variaciones de violoncello y piano como para las demás obras de este género, escritas por Beethoven en esta época, lo encontramos en el *Allegretto ma non troppo*, del Cuarteto en Re menor, K. 421, o en el *Allegretto*, del Quinteto con clarinete de Mozart, y también en el *Andante con variaciones* para

piano, de Haydn, o en su Sinfonía en Sol, N° 94, aplicado con criterio muy similar al de estas tempranas composiciones del genio de Bonn.

Es curioso observar que mientras en las más tempranas obras formales del tipo sonata, Beethoven anticipa rasgos de estilo propios a composiciones de su segundo y tercer períodos, en el género de la variación permanece unido a un pasado sin aquellos atisbos proféticos que en algo puedan anticiparnos las conquistas realizadas en la aplicación de este mismo procedimiento, durante las etapas finales de su vida. No se descubren síntomas ni reacciones que anuncien el advenimiento de obras de la monumentalidad, fuerza interior y originalidad de las 33 Variaciones sobre un vals de Diabelli, opus 120, última de sus composiciones para piano, imperecedero ejemplo del tipo de variaciones de carácter, donde el procedimiento de mutación del tema central se logra a base de someterlo a los más opuestos cambios de atmósfera, en que el clima diferente de cada variación se impone por encima de toda necesidad de alteración melódica o transplante a otros planos tonales.

Esta peculiaridad de la Variación beethoveniana, lentamente preparada desde las Variaciones del *Allegro molto*, finale, de la Sinfonía Heroica, pasando por el *Adagio*, de la Sonata, opus 111, y por los movimientos de variación de los Cuartetos, opus 127 y 131, culmina con las Variaciones Diabelli y de aquí se proyecta a un sinnúmero de obras posteriores, tales como los Estudios Sinfónicos de Schumann o las Variaciones sobre un tema de Haendel, y sobre un tema de Haydn, de Brahms.

*

Al segundo período de la obra de Beethoven, que abarca desde 1801 a 1814, pertenece la Sonata, opus 69, en La mayor, para violoncello y piano, y parcialmente podría considerarse también desde un punto de vista estrictamente estético, que la primera de las dos Sonatas, del opus 102, o sea, la en Do mayor, tiene mayores contactos con éste que con el tercer período, cuyas peculiaridades se reflejan claramente en la segunda de las Sonatas, del opus 102. Hacemos esta salvedad, puesto que estas dos últimas obras fueron compuestas en 1815, es decir, en el año en que se inicia el tercer estilo del compositor, que abarca desde entonces hasta 1827.

El propio compositor observó el cambio que en su lenguaje comenzó a operarse con el cambio de siglo. Al comentar sus tres Sonatas para piano, del opus 31, y aun su Sonata Kreutzer, para violín y piano, termi-



Ludwig van Beethoven

nada en 1803, Beethoven afirmó que estas creaciones constituían puntos de partida de una nueva posición estética, la que vemos plenamente establecida en el último movimiento del Concierto en Do menor para piano y orquesta, y en la Sinfonía Heroica, compuesta en 1804.

Esta etapa verdaderamente sorprendente de su obra, de extraordinaria grandeza de proporciones formales, llena de un individualismo que tanto se expresa en las honduras dramáticas alcanzadas, como en el penetrante humor que exhalan algunos de sus *scherzi*, nos muestra en cada uno de los ejemplos que surgen de ella, al compositor en el más pleno dominio de sus poderes expresivos y en la cúspide de una madurez técnica cabalmente incorporada por la experiencia al estrato de una inconsciente aplicación.

Su ópera *Fidelio*, las seis Sinfonías que parten de la Heroica y alcanzan hasta la Octava, su Misa en Do, su Obertura *Coriolano*, la música para el *Egmont* de Goethe, sus Conciertos en Sol y Mi bemol para piano, su Concierto para violín y orquesta y los Cuartetos del opus 59, 74 y 95, más una docena de Sonatas para piano, entre las que se incluyen la en Re menor y la *Appassionata*, sus tres últimos Tríos para cuerdas y el *Liederkreis*, entre muchas otras obras, llenan esta etapa esplendorosa de su vida, en que se equilibra la fuerza de la conquista con el poder de sus conocimientos, equilibrio llamado a romperse por el brutal empuje de un genio cruelmente azotado por la vida, en el período final de su existencia.

En las Sonatas para violoncello y piano de esta segunda época; la opus 69, en La mayor, compuesta en 1808, y dedicada a la Condesa Von Erdödy, y la en Do mayor del opus 102, compuesta en 1815, vemos claramente expresadas las características de un estilo que reposa sobre la base certera de una absoluta madurez técnica y que de ahí se lanza a las conquistas estéticas que abren en la historia de la música las puertas de acceso a la época romántica. Beethoven no necesita desarraigarse de la tradición clasicista que sirvió de fértil terreno a la formación de su personalidad. Por el contrario, se afirma en lo más profundo de ella, junto con despojarse de sus exterioridades, y así, limpio de toda imposición escolástica, penetra por los canales del genio hasta lo más profundo de su ser e imprime a su obra ese vuelo que la lleva a determinar cambios radicales en la historia y hondas influencias en el porvenir.

No sólo en el contenido de cada uno de los movimientos de sus obras para violoncello y piano de esta época se perciben los síntomas de una nueva era, sino que en los procedimientos técnicos empleados, en las di-

menciones que adquieren cada uno de los movimientos de la Sonata, antes constreñidos por la cuadratura clásica, y en la absoluta libertad con que transcurre un lenguaje armónico, cada vez más libre de las fórmulas cadenciales del siglo XVIII.

El violoncello es empleado ahora en toda la amplitud de su registro, llevándosele al extremo agudo del *Adagio Cantabile* o del *Allegro Vivace*, de la Sonata en La mayor, opus 69, y el piano deja de ser el instrumento meramente sustentante, para incorporarse de lleno a la acción dramática y mensaje expresivo de la obra.

Las frases consciente o inconscientemente reguladas por la métrica lineal de la danza dieciochesca, rompen para con estas limitaciones y dan libre curso o a las melodías infinitas tan propias al Beethoven del período de madurez, o a las ideas anhelantes, a la fragmentación temática, a la duda e interrogación en contraste con el poder afirmativo de sus repeticiones.

Los temas del *Allegro Vivace*, de la Sonata en Do mayor, opus 102, N^o 1, para violoncello y piano, son un típico ejemplo de los nuevos puntos de vista sustentados por Beethoven en la disposición lineal y armónica de sus ideas, entre las cuales ya no se busca necesariamente un contraste en virtud de sus diferencias melódicas, puesto que los elementos constitutivos de una se reflejan en la otra, y hasta a veces se repiten, como sucede en la obra citada, sino que se recurre a la diferenciación de las atmósferas armónicas circundantes o a los procedimientos expositivos que sustentan su presentación. Es por esto que en oposición a episodios de carácter armónico, donde prima un criterio de verticalidad, procedimiento casi único en la primera época beethoveniana, comienzan a aparecer cada vez con más frecuencia los de carácter contrapuntístico, que en los desarrollos llegan a transformarse en fugas o fugattos de extraordinario vuelo, como a los que me referiré más adelante en relación con el tercer estilo.

La continuidad del discurso que aún subsiste en la Sonata, opus 69, especialmente en su primer movimiento *Allegro, ma non troppo*, el empleo de ciertos diseños rítmicos obstinados en el acompañamiento, como las figuraciones de tresillos de este mismo episodio son síntomas de un pasado, en el estilo de Beethoven, que ya en esta misma Sonata comienza a ceder el paso a elementos que anticipan el despertar de un nuevo lenguaje, el del músico en la plenitud de su madurez y abiertamente señalando los cauces de una nueva época en la historia: el Romanticismo.

Ej. 3

Musical score for Example 3, showing a cello part and piano accompaniment. The cello part features a melodic line with slurs and dynamic markings like *sf* and *dim.* The piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

Si bien el *Scherzo* de esta Sonata necesariamente retrocede en sus orígenes al corazón mismo del clasicismo, en él vemos levantarse esplendorosas las peculiaridades de un lenguaje ya absolutamente transformado, en que la distancia creada con cuanto concepto temático, rítmico o formal del siglo XVIII es tan manifiesta, que los contactos con esta época sólo pueden descubrirse en exterioridades que en nada podrían modificar los juicios que sitúen a la obra en una órbita histórica diferente. El lenguaje del compositor ya se ha lanzado en pleno vuelo a conquistas rítmicas totalmente ajenas al pensamiento clasicista. La síncope, las constantes interrupciones temáticas, el empleo del silencio como recurso expresivo y dramático, lo vemos incorporado a este *Scherzo*, no en el carácter casual con que tales recursos ya se hacen presentes en obras anteriores, sino que aplicado en razón de una fuerza espiritual renovada en su esencia. El piano con respecto al violoncello ha dejado de ser un instrumento acompañante, puesto que comparte absolutamente con éste las responsabilidades substanciales de todo el proceso de exposición y desarrollo sonoro.

Ej. 4

Musical score for Example 4, showing a piano part and cello accompaniment. The piano part features a melodic line with slurs and dynamic markings like *sf* and *dim.* The cello accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

Aun más acentuadas aparecen estas características en la Sonata en Do mayor, del opus 102. Las violentas interrupciones del *Allegro Vivace*, la inserción de pequeños motivos temáticos en el curso regular de su desarrollo, el empleo del silencio, muchas veces inesperado, sintetiza aquella búsqueda propia al último estilo de Beethoven, en que el músico construyó sus obras más geniales en el violento contraste de la duda y la afirmación temática, en la inesperada explosión rítmica y dinámica, en el empleo de las más distantes modulaciones y cadencias equívocas.

Ej. 5

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Ej. 5', consists of a piano part (left) and a violin part (right). The piano part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings such as *sf* and *f*. The violin part has a more melodic line with some rests. The second system continues the piece, showing similar rhythmic and dynamic patterns, with dynamic markings *p* and *f* indicating changes in volume. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

*

De este segundo período, de insuperable fuerza y maestría, Beethoven pasa al tercero y último, mediante una etapa de transición de perfiles tal vez mucho más nítidos y de floración más violenta que el de gradual desarrollo que se produce entre los dos primeros.

La diferencia entre la Novena Sinfonía, compuesta en 1823 y todas las obras anteriores de esta misma especie, es obvia no sólo por el empleo

del coro, sino por las dimensiones mismas de cada movimiento, las que no basta con juzgarlas a la luz de su duración, sino que en razón de la variedad de elementos que intervienen, a los procesos de desarrollo que éstos mismos determinan, a la extensión de sus períodos de transición y cláusulas finales, al carácter sostenido a lo largo de cada movimiento, a los contrastes agógicos y dramáticos que se busca establecer entre éstos, a la libertad del discurso armónico y a la alteración de episodios caracterizados como tal, con otros de procedimiento contrapuntístico.

Ejemplos de la libertad armónica que procede de los compases iniciales del último movimiento de la Sinfonía Coral, los encontramos con frecuencia en las últimas Sonatas para piano y Cuartetos, como también, testimonios de la fuerza rítmica y mantenido dinamismo del *Scherzo*, de esta misma obra, o de construcciones basadas en propósitos de exclusivo colorismo, como los que se comprueban en la introducción al primer movimiento, lo que anticipa procedimientos que parecen nuevos a los compositores de fines de siglo, entre otros, a los de las escuelas impresionistas.

Esta audacia, esta independencia absoluta en el empleo de las encadenaciones armónicas, en la sucesión de disonancias sin resolución, el pujante dramatismo en el empleo de elementos temáticos constantemente quebrados, de interrupciones fortuitas, el frecuente recurrir a episodios contrapuntísticos, derivados de la fuga —muy raros en obras anteriores—, unidos a los sentimientos de desolación, de fuerza contemplativa y hasta de amargo apartamiento de toda realidad, son esencia de las cinco últimas Sonatas para piano, desde la opus 101 a la 111, de sus últimos Cuartetos, desde el opus 127 al 135, de su *Adagio y Diez Variaciones en Sol* para violín, violoncello y piano y de su *Misa Solemnis*.

En algunos aspectos, la Sonata en Re mayor para violoncello y piano del opus 102, recoge características de este último período, las que estriban principalmente en el libre empleo de la forma tradicional, uno de los legados más fuertes que Beethoven recibiera de sus antecesores, el que en la primera época aplicó con absoluto respeto a sus postulados y que paradójicamente en las posteriores le sirvió de base a las mayores innovaciones legadas por el músico a la posteridad.

No hay duda, como Wagner lo afirmó más tarde, que la forma sonata fue, *ese velo transparente a través del cual Beethoven pareció contemplar toda su música*.

Antes de Beethoven, y en cierta proporción durante el primer período de este autor, la forma sonata operó sobre un limitado rango de tona-

lidades, cuyo encadenamiento aparecía regulado por las fórmulas cadenciales del clasicismo. En su última época, el músico rompe con todos los moldes que puedan limitar la libertad de asociaciones tonales, muchas veces absolutamente alejadas entre ellas, si se las relaciona a la recurrente fórmula de Tónica-Dominante del siglo XVIII.

Este principio, que según George Grove, "Haydn aplica diecinueve veces de veinte casos", se registra sólo tres veces en las ochenta y una composiciones de forma sonata, escritas por Beethoven, en las relaciones armónicas del tema principal con el de transición. Por lo general, prefiere relaciones más extrañas, y con frecuencia en las últimas obras, las que proceden por terceras mayores o menores, que son ciertamente alejadas dentro del sistema tonal en uso en su época. Sin embargo, no acepta sistematismo alguno al respecto, puesto que son muchos y muy variados los casos en que aun se aparta de esta preferencia.

La sola observación superficial de la Sonata en Do mayor, opus 102, escrita en 1815 y dedicada, lo mismo que la opus 69 en La mayor, a la Condesa Von Erdödy, confirma la libertad del compositor en el empleo de la forma sonata clásica. El primer tema del *Allegro*, presentado tras una introducción *Andante*, en la tonalidad principal, se desliza a través de un episodio de transición, basado en elementos del mismo tema —otro recurso típico de su último estilo—, hacia una segunda idea, que de acuerdo con los cánones del siglo XVIII debía estar en la tonalidad de la Dominante, o sea, una quinta más arriba; sin embargo, ésta se inicia en la relativa menor, una tercera más baja, para terminar en la Dominante de esta relativa o Dominante paralela, es decir, una tercera más arriba de la tónica.

El clima del segundo movimiento de esta misma Sonata —*Adagio*—, surge también de una posición totalmente nueva en el estilo de Beethoven, en que la idea se impone a los dictados de la tradición escolástica, en que la selección natural de los elementos técnicos responde a una necesidad interior, a una fuerza emotiva, que es la llamada a imponer condiciones a la obra y hacerse servir de la academia. Por encima de la fórmula constructiva se plantea en este *Adagio*, una gran pregunta sustentada por bases armónicas que escapan a toda resolución hasta el ataque mismo del *Allegro Vivace*, donde, finalmente, encontramos la respuesta para la cual se nos ha preparado sin anticiparla y que irrumpe con el mismo desborde de mística alegría alcanzado por Beethoven en el final de la Novena Sinfonía, después del prolongado episodio inicial, dubitativo en su emocionante alternación del tema recitativo que más

tarde entonará el tenor, con recuerdos sintéticos de los movimientos anteriores.

Este esquema de relaciones dramáticas, de conflictos internos, de contrastes ideológicos; estos episodios de tensión armónica y temática retenidos en su cauce hacia la resolución, de continuos cambios de velocidad, de agógica expresiva, de opuestas dinámicas, son substanciales al último Beethoven, que culmina en su Cuarteto, opus 135; en su Sonata para piano, opus 111, o en sus Variaciones Diabelli, opus 120.

El camino hacia estas obras ya estaba preparado en ese lapso de transición hacia el último de sus períodos que tan claramente vemos traducirse en las composiciones de los años 1815 y 1816, entre las que se encuentran las dos últimas Sonatas para violoncello y piano, del opus 102; la Sonata en La para piano, opus 101, y el ciclo de Canciones "A la amada lejana", opus 98, sobre textos de Jeitelles.

Sin embargo, no es sino en la segunda de sus Sonatas para violoncello y piano, o sea, en la segunda de las opus 102, en Re mayor, donde se reflejan en toda su intensidad las peculiaridades del último estilo de Beethoven. El camino hacia ello, estaba ya preparado en la obra gemela en Do mayor, donde surgen ya muchos de los elementos que aquí se presentan perfilados con la nitidez y audaz decisión común a todas las últimas obras de Beethoven.

Por de pronto, el contenido total del *Adagio con molto sentimento d'affetto*, puede colocarse junto al segundo movimiento de la Sinfonía Coral y a los movimientos lentos de las últimas Sonatas para piano y Cuartetos, como la expresión más auténtica de un músico plenamente vuelto hacia la esencia de su ser, libre de toda perturbación externa y expuesto, por lo tanto, a todas las audacias que son posibles, mediante ese total desprendimiento de la realidad material que lo rodea. El pequeño dibujo temático, libre de todo concepto puramente ornamental propio al estilo barroco, que en cierto modo alimentó a Beethoven en sus primeras experiencias, se torna ahora en un recurso de profundo significado dramático, frente a las texturas armónicas de ambiciones verdaderamente orquestales que completan sus ideas (ejemplo N^o 6).

Otra de las reacciones características de esta última época beethoveniana la vemos surgir en el último movimiento de la Sonata en Re mayor, *Allegro*, concebido dentro del plan de un "fugatto", tan propio a las inclinaciones contrapuntísticas de los años finales de Beethoven (ejemplo N^o 7). El sujeto de este "fugatto", hábilmente preparado por las escalas ascendentes del piano y del cello, es sometido a la variedad

Ej.6

dim.

dim.

This musical exercise consists of two systems. The first system features a piano accompaniment in the left hand with chords and a single melodic line in the right hand. The second system continues the piano accompaniment and the melodic line, which includes a trill-like figure. Both systems include a *dim.* (diminuendo) marking.

This system continues the piano accompaniment and the melodic line from the previous system. The piano part consists of chords and moving lines, while the right hand has a melodic line with a trill-like figure.

Ej.7

Allegro fugato

sempre piano

This system begins Exercise 7. It features a piano accompaniment in the left hand and a single melodic line in the right hand. The tempo is marked *Allegro fugato* and the dynamics are *sempre piano*. The piano part consists of chords and moving lines, while the right hand has a melodic line with a trill-like figure.

This system continues the piano accompaniment and the melodic line from the previous system. The piano part consists of chords and moving lines, while the right hand has a melodic line with a trill-like figure. The dynamics are marked *sempre p^o*.

más grande de combinaciones en "stretti" y cánones, en un desarrollo al cabo del cual aparece un nuevo sujeto superpuesto a elementos del primero, que ahora hace las veces de contrasujeto.



El relieve, que en estas dos últimas Sonatas para violoncello adquiere el instrumento de cuerda, no deja de ser sintomático del creciente interés de tratamiento que Beethoven le da al mismo en otras composiciones; sobre todo en los Cuartetos, en que hasta los opus 59 éste había aparecido confinado a papel de mero sustento armónico del conjunto, con escasas expansiones individuales o participación importante en la trama de desarrollo de la obra. En cambio, ya en el Cuarteto, opus 95, de la 2ª época, vemos iniciarse el segundo movimiento, *Allegretto ma non troppo*, con un elocuente solo del cello, y episodios de esta especie se producen con más y más frecuencia en los opus posteriores.

También es sintomático el que en 1804 Beethoven haya hecho los primeros bosquejos de su Triple Concerto, donde el violoncello se agrega al violín y al piano, en similitud de rango frente a la orquesta, mientras los dos últimos instrumentos ya contaban con una extensa carta de vida en la consideración que el músico les había dado en sus obras anteriores.

Ciertamente, la importancia que el violoncello fue adquiriendo en las etapas finales de la vida de Beethoven, contrasta con aquel temprano opus 17, publicado en Viena, bajo el título de "Sonata para pianoforte y corno, o violoncello." El uso alternativo de cualquiera de estos dos instrumentos, junto al piano, acompañante, nos hace ver cómo en aquellos años de juventud del músico, las posibilidades del violoncello eran valorizadas a la par con las del entonces torpe y limitado instrumento de bronce. Sin duda, al cabo de los dieciocho años transcurridos desde en-

tonces, el noble instrumento de cuerda había ganado en su estima una posición tal, que a la luz de las Sonatas del opus 102 resultaba conquistando un sitio en el repertorio de violoncello, tal vez igualado, pero difícilmente superado por las obras que a éste dedicaran los grandes maestros posteriores a Beethoven.

Aparte de las muchas conquistas estéticas realizadas por Beethoven en la evolución de su estilo entre los años 1797 y 1815, período que comprende la creación de sus obras para violoncello y piano; conquistas que, como lo hemos visto, se reflejan claramente en estas composiciones, la biografía del cello, en la etapa que corresponde a la vida del gran genio de Bonn, significa un aporte definitivo hacia la total madurez del instrumento, tanto en lo que se refiere a la evolución de su técnica, como al de un total dominio de sus posibilidades expresivas y dramáticas.