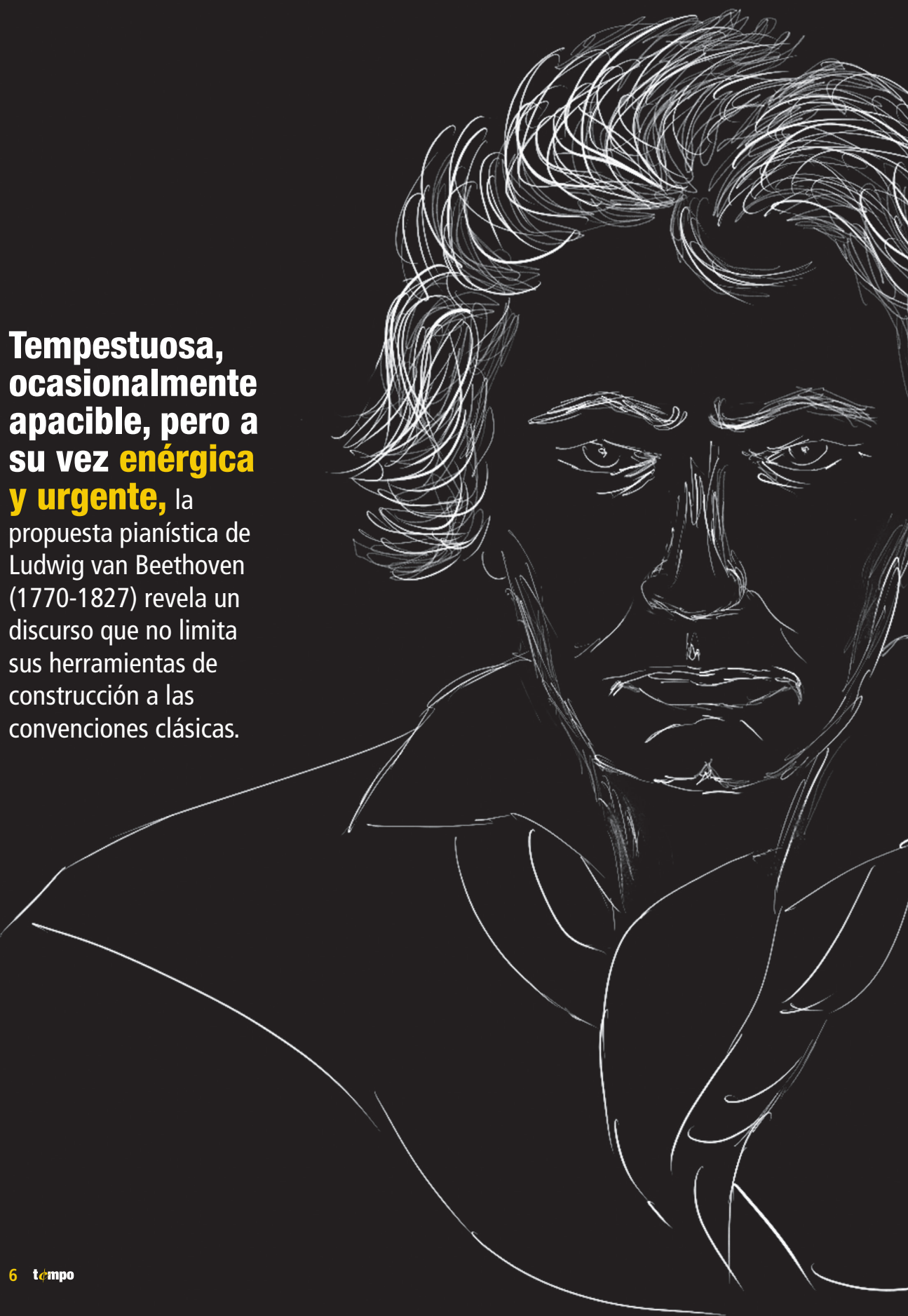


**Tempestuosa,
ocasionalmente
apacible, pero a
su vez **enérgica
y urgente**,** la
propuesta pianística de
Ludwig van Beethoven
(1770-1827) revela un
discurso que no limita
sus herramientas de
construcción a las
convenciones clásicas.





BEETHOVEN

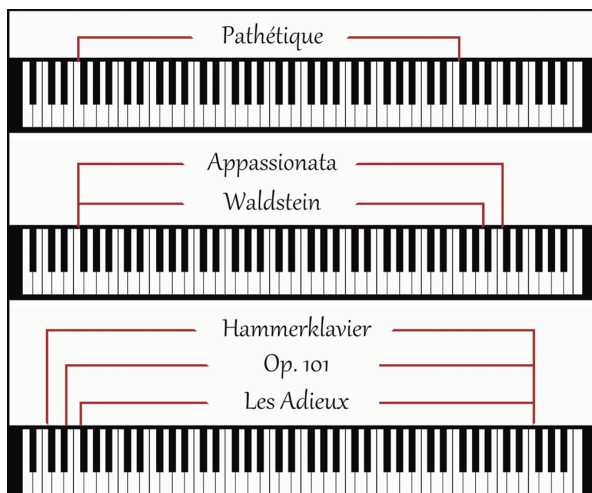
y el instinto dramático de su poética musical

Por: Luis Gabriel Mesa
Musicólogo

Su carácter irascible y su conocimiento de las posibilidades tímbricas del piano como un instrumento capaz de percutir la furia, así como de evocar sonoridades cargadas de una profunda serenidad contemplativa, hacen de Beethoven un verdadero poeta del arte musical y, por consiguiente, un maestro de la retórica a través del sonido.

Desde el siglo XVIII, la música exclusivamente instrumental -emancipada en cierta medida de las facultades expresivas del texto- venía logrando progresivamente que públicos antes acostumbrados a la primacía de la ópera comenzaran a manifestar un creciente gusto por el sinfonismo, los ensambles de cámara y el repertorio para instrumentos solistas. En lo que refiere al piano, las sonatas escritas al final de la centuria por compositores como Haydn, Mozart, Clementi y Dussek daban testimonio de la popularidad de un instrumento cuyas propiedades acústicas y mecanismos de fabricación aún estaban expuestos a procesos de cambio. Asimismo, innovaciones en la construcción como la amplitud de registros superiores a las cinco octavas del pianoforte tradicional llegarían a manos del mismo Beethoven, permitiéndole explorar sonoridades de nuevas proyecciones gracias a ejemplares de eminentes fabricantes como el sello Broadwood.

Aunque su primer período como compositor -categorizado comúnmente como "clásico"- evidencia el legado estilístico de figuras como Haydn, Beethoven revela desde muy temprano una clara intención de individualizar su propuesta artística mediante herramientas que, si bien conservan reminiscencias de la tradición vienesa, no dudan en quebrantar las convenciones de las formas clásicas y de la articulación expresiva del material sonoro.



Sobresalen en esta primera etapa obras como la *Sonata para piano Op. 13*, dedicada al príncipe Karl von Lichnowsky y subtitulada *Pathétique* desde su primera edición (1799). La enigmática tonalidad de do menor se enfrenta desde un principio a acordes disminuidos que se percuten con agresividad sobre el teclado y crean una atmósfera de intenso dramatismo que nos remonta al espíritu germánico del movimiento “Sturm und Drang” (“Tormenta e ímpetu”).

Estos compases introductorios, enmarcados bajo la indicación de “Tempo grave”, ya constituyen un recurso para romper con la regularidad de la forma; pues su carácter trágico rápidamente alternado con pasajes de inesperada dulzura extiende por más de un minuto la ansiedad del oyente por identificar el verdadero eje temático del movimiento. Una vez este comienza, el dramatismo pasa de inmediato a la mano izquierda, que

con un trémolo siniestro e insistente en el bajo despliega rítmicamente una agitación desesperada.

El segundo movimiento de *Pathétique*, por el contrario, pasa a representar esa anhelada resolución y consuelo que instantes atrás parecían inalcanzables. Escrito en la tonalidad de la bemol mayor, su espíritu reconciliador, cantáble y tranquilo, invita a contemplar una cualidad estética que momentáneamente permite olvidar los angustiantes vestigios del movimiento anterior. Cargado de una expresividad discreta y sublime, el lirismo de este adagio, en contraste con las sensaciones que lo preceden, justifica aquellas posturas ideológicas que a las puertas del siglo XIX reconocieron en la música instrumental una de las facultades más genuinas de la expresión artística. Así lo exponía E.T.A. Hoffmann cuando se refería a ella como un mecanismo de contacto con lo desconocido, lo inexpresable e infinito, o el filósofo Arthur Schopenhauer al reconocerla como una materialización inmediata de la voluntad humana.

La misma dualidad de personalidades está presente en el *finale* de esta sonata, así como en muchas obras tempranas de Beethoven que oscilan entre un virtuosismo imponente y una sutilidad contrastante. Sobresalen en otros formatos instrumentales sus tríos para violín, violonchelo y piano Op. 1 (también dedicados a Lichnowsky), sus sonatas para violonchelo Op. 5, sus cuartetos de cuerda Op. 18 y sus primeras dos sinfonías, entre otras obras.

Asimilar el discurso musical de Beethoven y justificar sus radicales propuestas de innovación constituye un proceso aún más fascinante si se parte de la misma realidad que como ser humano tuvo que enfrentar en vida. Ninguna reflexión profunda sobre su obra podría pasar



Colegio Nueva Alianza Integral
PEI Educando con calidad para la vida

Ubicado entre los mejores colegios de Bogotá y Cundinamarca
Calendarios A y B Pruebas Saber 11 realizadas por el ICFES.

CATEGORÍA MUY SUPERIOR
Educación básica y media .1° A 11°.

Teléfonos: 3373127 - 2892845
contacto@colegionai.edu.co
Carrera 7A No. 7-60 sur
www.colegionai.edu.co
Bogotá - Colombia

por alto el revelador documento que en octubre de 1802 el compositor escribiría cerca de Viena, en la población de Heiligenstadt. Dirigido a sus hermanos, aunque conservado entre sus objetos personales hasta su muerte en 1827, el testamento de Heiligenstadt permitió a los seguidores de Beethoven comprender la sinceridad humana detrás de la gran figura del compositor.

El documento destapa la resignación de Beethoven al admitir la inevitabilidad progresiva de su falencia auditiva, confesando que no es otra la razón para explicar su aislamiento intencionado de todo círculo social, su temperamento irritable, el temor constante a ser estigmatizado por sus colegas debido a su sordera y el recurrente deseo de terminar con todo, incluso con su vida misma. Es a partir del testamento

terializó en sus últimos años, cuando su condición auditiva era ya imposible de esconder. Obras como *Missa Solemnis*, la *Novena sinfonía* enriquecida por la presencia de fuerzas corales y sus últimos cuartetos de cuerda sobresalen en su período “tardío” como composiciones que, sin dejar de ser dinámicas y contrastantes, fundamentan su expresión en un discurso profundamente introspectivo. Sin duda uno de los ejemplos más claros al respecto aparece en su *Cuarteto de cuerdas Op. 132 en la menor* (1825), cuyo tercer movimiento fue subtítulo por el mismo Beethoven como “Una sagrada canción de agradecimiento de un convaleciente a la Divinidad; en el modo lírico”, escrito tras recuperarse de un grave estado de salud que venía afectándole en los últimos meses.

“La paradoja radica en la majestuosidad con la que Beethoven responde a su realidad”

que se reconoce una nueva dirección en sus procedimientos de composición; pues paradójicamente en la música de los próximos años sobresalen sonoridades que, sin dejar atrás el ímpetu agresivo de sus obras tempranas, se transforman en ecos de triunfo y de pasión por la lucha.

Dado el tono angustiante de su confesión, se habría esperado tal vez que la música compuesta en esta nueva etapa se caracterizara más bien por una expresión tímida, aislada e intranquila; pero la paradoja radica en la majestuosidad con la que Beethoven responde a su realidad, dejando en su tercera y quinta sinfonías un espíritu victorioso que conduce a categorizar a este segundo período como “heroico”.

Esta inesperada aproximación a su estilo compositivo responde a una firme motivación por sobrellevar las vicisitudes y confrontar su verdad, con el único propósito de producir todo lo que potencialmente estaba en capacidad de crear. No sería correcto asumir, sin embargo, que toda intención expresiva en esta fase de Beethoven corresponde a una búsqueda de triunfo. Por el contrario, obras para piano como la *Sonata Op. 57 Appassionata* (1804) persisten sin descanso en la desesperación y la angustia, como se puede notar en la incesante sucesión de semicorcheas del movimiento final en fa menor, presente desde el quinto compás y recurrente en una coda agitada donde la fluidez se ve interrumpida por tres golpes contundentes de tónica que dan un cierre majestuoso a esta prosa musical.

El clímax estilístico que integraría orgánicamente los recursos de composición de Beethoven se ma-

Además de la introspección, el lenguaje tardío de Beethoven explora procedimientos que en cierta medida pretenden reinventar herramientas compositivas del pasado. Un creciente interés por texturas contrapuntísticas en su *Gran Fuga Op. 133* (1826) o en los pasajes fugados de su *Sonata para piano Op. 106* (1818) pone en evidencia este fenómeno sin dejar de lado la monumentalidad estructural o el ímpetu vanguardista característico de su obra.

Con sonatas como esta última, conocida comúnmente como *Hammerklavier*, en alusión al mecanismo de martillos del piano, el compositor deja ante cualquier pianista un desafío que sobrepasa la exigencia técnica de las obras escritas previamente para el instrumento, convirtiéndola en una de las sonatas aparentemente imposibles de ejecutar a cabalidad, hasta que figuras como Franz Liszt llegaron a demostrar lo contrario.

En sus tres períodos estilísticos, tradicionalmente categorizados como “clásico, heroico y tardío”, Beethoven se vale de recursos que, más allá de romper con los esquemas de sus predecesores, representan una trayectoria hacia la construcción de un discurso musical propio, atrevido y auténtico. Acentuaciones irregulares, contrastes de afecto y dinámica, pasajes cargados de devoción y lirismo que sin misericordia sucumben ante el despiadado golpe del martillo y que inesperadamente se confunden entre la incertidumbre y el triunfo. En sus partituras sobrevive un testimonio que parecería anacrónico si se tiene en cuenta la reacción de sus contemporáneos, pero que para bien de la música no deja de sorprender a los oídos de nuestros días. 