

## Ludwig Van Beethoven Biografía

**1. Introducción.** La biografía de Beethoven, como tal, supone ya una novedad decisiva en la Historia de la Música: que, por vez primera, la vida sea inseparable de la misma estructura de la obra. Ni la obra de Bach, ni la de Mozart, verdaderas cumbres, presentan esa necesaria y mutua referencia. La gran novedad es ésta, la novedad que abre toda la etapa romántica, la que asusta a Goethe a pesar de que él mismo ha contribuido a desencadenarla. No es azar sino destino el que con Beethoven, con su vida, puedan trabajar los biógrafos como se trabaja con la de un personaje histórico; es vida significativa, interesante incluso para los no músicos. Contribuye, es verdad, la época, una de las más trascendentales en la historia de Europa a través de la Revolución francesa. Beethoven ha seguido la revolución desde Viena, cabeza de la reacción: como todos, con Goethe a la cabeza, sintió el deslumbramiento por Napoleón: pero como Beethoven vive el heroísmo como íntimo, como inseparable de la libertad, como muy por encima de lo militar - *La batalla de Vitoria* es una de sus obras más endebles- la admiración hace crisis cuando el gran soldado y despertador de pueblos se hace coronar Emperador: vive en la Viena reaccionaria, es un poco el músico oficial del Congreso, pero su grito por la libertad del artista será permanente. Beethoven proclama esa libertad del artista poniéndose en pie de igualdad con los señores: su pobreza heroica liquida para siempre la forma del músico con librea que encarnara su querido maestro Haydn.

Beethoven, que no murió viejo, pudo llevar toda su vida como empuje de fondo la pasión amorosa pero tensa y creadora a través de una ejemplar limpieza moral. En sus paseos solitarios por los bosques inaugura el tránsito de la cultura rococó del jardín al libre diálogo con la naturaleza. La Viena reaccionaria era oficialmente católica, pero desde un punto de vista humano y social aparecía corroída, hasta en las alturas eclesiásticas, por el escepticismo del Antiguo Régimen. Beethoven, no desde la práctica, sino desde su misma libertad, afirma la religiosidad, el diálogo con Dios en el que desea englobar al nuevo auditor: por eso pudo avanzar ya lo que más tarde se llamara la música como revelación. Un hecho capital y tremendamente doloroso en la vida de Beethoven, la sordera, es también encarnado y transfigurado para la biografía y para la obra: esa música no oída, para Beethoven, música callada, será uno de los impulsos decisivos hacia la interioridad.

Beethoven, con Goethe y con Goya - es asombroso cierto parecido estructural con este último, sordera incluida- presenta el ejemplo del gran innovador que madura a través de la visión personalísima de lo heredado.

**2. Vida.** Nació en Bonn el 16 dic. 1770, de padre músico, músico humilde, bohemio, bebedor, que impresionado por las dotes extraordinarias de su hijo, piensa llevarlo a una carrera parecida a la de Mozart niño: efectivamente, a los ocho años da un concierto en Colonia y hace una pequeña excursión por Holanda. Hasta la aparición de C. G. Nefle la formación de Beethoven va de manera desordenada: por Nefle que pone en contacto con las obras de Bach, Handel y no menos importantes, con las de Philipp Emanuel Bach. A los 12 años es ya un asombroso intérprete, tanto en el piano como en el órgano, aunque trabaje también como viola en la orquesta del archiduque. Abandona toda clase de estudios no musicales, fiándose ya desde ese momento de su instinto, para lecturas, para concepción del mundo.

Ya en la adolescencia la ilusión de Beethoven se centra en Viena, ciudad que visita por vez primera a los 17 años: la tradición, más bien la leyenda, coloca en este viaje la entrevista con Mozart. De vuelta a Bonn, la unión con familias de la alta sociedad como los Brunswick y los Waldstein le coloca en una primera actitud de señorío. Gracias a esta protección y empujado también por la muerte del padre, Beethoven es vienés desde 1792.

En Viena busca al verdadero maestro: a Haydn, aunque las relaciones de maestro y discípulo fueron a veces impetuosas, sin perjuicio además de completar el aprendizaje con Salieri, representante del italianismo de escuela y con Albrechtsberger. Con las obras dedicadas al príncipe Lichnowsky tenemos ya el número uno de *opus*. Aunque todavía haga algunas salidas como concertista, Beethoven aparece ya centrado en su tarea de compositor: vienés en su clasicismo, pero ya con su garra personal.

Desde 1796 comienza a sufrir los primeros trastornos de la sordera, que será completa a partir de 1819. Julieta Guicciardi es el primer nombre importante en la cadena de decepciones amorosas que forman ese platonismo desgarrado, base de tensión para la misma obra. Tiene éxito en los salones, se presenta en ellos como libre y señor y es curioso recordar que los ocupantes franceses de Viena le trataron con la mayor consideración, si bien Beethoven celebró la victoria contra Napoleón - no se olvide la ruptura de la dedicatoria de la *Sinfonía heroica*- y fue el músico del Congreso de Viena. No debemos engañarnos: el verdadero ídolo de Viena era Rossini, como representante del italianismo. Económicamente, Beethoven luchó con dignidad dentro de su pobreza, buscando ya el mercado a través de la edición y del público. El desengaño amoroso, la sordera, las dificultades económicas, los disgustos producidos por su sobrino Karl, aparecen simbolizados, como profetizados por el famoso testamento de Heiligenstadt. En julio de 1811, a través de Bettina Brentano, se produce en Toplitz el encuentro con Goethe, el encuentro estelar, frustrado como comprensión, importantísimo para el

futuro. La cumbre del éxito llega en 1813, paradójicamente, con *La batalla de Vitoria*, paradójicamente porque el éxito es mucho menor con la *Séptima sinfonía*.

A partir de 1815 comienza la gran soledad, turbada por las atrocidades neuróticas del sobrino pero transfigurada a través de la vivencia de un continuo mensaje a la humanidad, del que forman parte los famosos cuadernos de conversación. A partir de 1822, después de la *Misa solemne*, prepara la *Novena sinfonía* que se estrena el 7 mayo 1824. De ella y con los últimos cuartetos, dentro de la más absoluta sordera y de diversas enfermedades, Beethoven camina hacia la muerte acumulando testimonio y compromiso. En ese periodo final de agobio económico hay el consuelo de la ayuda ofrecida por la Sociedad Filarmónica de Londres. Parece simbólica la tremenda tormenta que sirvió de marco a la muerte, acaecida en Viena a las seis de la tarde del 26 de marzo de 1827.

**3. Análisis de su obra.** Hemos aplicado siempre una frase de Paul Valéry para fijar el arranque a las consideraciones sobre la obra de Beethoven: «La impresión de belleza, tan arduamente buscada, tan vanamente definida, es, quizá, el sentimiento de una imposibilidad de variación, de cambio virtual: un esplendor límite tal que toda variación puede hacerle, por una parte, demasiado sensitivo; por otra, demasiado intelectual, y esta frontera común es un punto de equilibrio». Esta definición nos sirve exactamente para Beethoven: madurez del clasicismo vienés, aurora del romanticismo europeo. La historia de la música que surge desde Beethoven se hace precisamente desde las dos variaciones: la intelectual y la sensitiva.

La delimitación de las tres épocas beethovenianas - aplicable hasta cierto punto a todo gran artista que muere a la edad de Beethoven tiene ya tradición en la crítica musical europea. La primera ha sido llamada *época de la influencia*. Es mayor, pese al tópico, la influencia de Haydn que la de Mozart, porque Beethoven busca, sobre todo, la elevación del juego bitemático a verdadero diálogo y en este sentido la forma sonata en Haydn tiene una mayor claridad de estructura. Sin embargo, la emoción prerromántica contenida en ciertas obras que ya podemos llamar pianísticas de Mozart, pasan con toda su fuerza a la expresión beethoveniana. La orquesta de las dos primeras sinfonías - mucho más personal la segunda - permanece idéntica a la de Haydn y Mozart. La voz personal de Beethoven se nota ya paladinamente en esta época: basta recordar la *Sonata patética*, algunos de los tiempos lentos de los primeros cuartetos y *Adelaida*. En esta época, sus genialidades como pianista, sus famosas improvisaciones le abren las puertas de los mejores palacios de Viena. Halagado con el ambiente de refinamiento, sólo reacciona con mal humor cuando comienzan los síntomas de su trágica sordera. Empieza entonces la serie de confesiones en voz alta, las alternativas de heroicidad y de amargura. Comienza la forma típica de su enamoramiento: desgarradoramente platónica. Mientras tanto, la poesía romántica alemana, en su comienzo, asigna ya a la música el puesto que Beethoven, radicalmente incomprendido (es la época del enorme éxito del italianismo en Viena) iba a ganar desde el pentagrama.

La segunda época (1801-15) marca la más bella muestra de madurez artística: una madurez montada sobre continuas inquietudes de renovaciones formales. Nada menos que la supresión de la forma sonata parece presidir el comienzo de las experiencias pianísticas de esta época beethoveniana. El nombre de *Sonata quasi una fantasia*, el cambio en el orden de los tiempos, otras aventuras formales no son, sin embargo, sino un paso para la gran experiencia de la forma sonata que llega ahora a su más cuajada madurez. El primer tiempo de la sonata, el fundamental, sufre definitivas modificaciones que D'Indy y J. Turina resumen así: «Usar de nuevo la introducción lenta; establecer definitivamente la exposición de ideas en varias frases diferentes que se completan entre sí; organizar el paso de transición o puente melódico que pone en relación a los dos temas; exponer el segundo tema en tonalidad diferente, según el principio de parentesco por notas comunes; suprimir desde el *opus 57* la repetición textual de la primera parte; organizar completamente el desarrollo central, alternando los periodos modulantes con los de reposo tonal y con las progresiones hacia los tonos claros y oscuros; añadir un desarrollo final, después de la reexposición, dándole un carácter exclusivo». El sentido de estas reformas, paralelas a la aparición del *lied-sonata* en el segundo tiempo, a la definitiva supresión del minué en oposición al *scherzo* y la fusión del antiguo rondó con la forma sonata, consiste en dar una entrada cada vez mayor al elemento expresivo, de manera que el juego de la forma sonata se acerque cada vez más a la forma natural de un proceso psicológico. Así, el diálogo temático se hace ya confesión, término que define la música romántica.

En esta época se incluyen las obras más significativas de Beethoven: de la *Sinfonía tercera* hasta la *Novena*, con el doble carácter de heroísmo y de íntima ternura que parece repartirse entre las impares y las pares; el *Trío en si mayor*; la *Sonata Kreutzer*; los *Cuartetos*, cuyo mejor resumen está en el ciclo del "*opus 59*, en los tres rusos; las trascendentales *sonatas*; *Fidelio*, ejemplo de obra comprometida en el más alto sentido de la palabra, donde intenta llegar a la esencia de una ópera genuinamente alemana; los *Conciertos* y esas maravillosas *Canciones a la amada ausente* (ciclo de *lieder*, op. 98; 1816).

El genio de Beethoven abarca en su madurez todas las formas, que se entregan dócilmente al organizado vendaval de una pasión que dejaba traslucir una nueva y definitiva aurora. La incomprensión, naturalmente, camina en línea paralela con los avances de la genialidad. El gran guía de este tiempo, Goethe, el que parecía tener la misión de dar a cada artista alemán su insobornable libertad, se asusta ante esa aurora: prefiere renunciar, aunque la curiosidad hecha inquietud cosquillea continuamente. El sombrío testamento de Heiligenstadt abre esta época de la madurez beethoveniana; luego, el Congreso de Viena donde Beethoven obtiene un gran éxito con una obra de circunstancias, *La batalla de Vitoria*, da un aspecto relativamente dorado y tranquilo a una época del músico que puede resumirse con amargura en el comienzo de los famosos cuadernos de conversación.

La tercera época de Beethoven es la preferida para todo el romanticismo. En cada uno de los grandes sectores de su producción aparece ahora un impulso de

absoluta genialidad que pulveriza y arrebatada las viejas formas, la misma sonata de sus años anteriores. Las sinfonías terminan con la *Novena*, donde Beethoven pide ayuda a la voz para lanzarse a un vuelo que no ha sido todavía superado. Frente a la música religiosa de su tiempo, absolutamente ligada con estructuras profanas, construye la *Misa solemne*, donde voces y orquesta apuntan hacia horizontes que aún hoy pueden parecer enigmáticos. Mientras en las *Bagatelas* para piano Beethoven abre el camino del intimismo, en el cuarteto y en las sonatas da un paso gigantesco de liberación. Todo el romanticismo vio la *Novena sinfonía* como una cima sin posibles continuadores; en cambio, de las sonatas y de los cuartetos de la última época saldrán estímulos de expresividad para la sinfonía posbeethoveniana. Desaparecen los tiempos tradicionales de la forma sonata, y las formas que parecían destinadas a simbolizar lo abstracto y lo decorativo (la fuga y la variación) sirven a Beethoven de vehículo para una efusión cordial sin precedentes.

El contraste de alegría y dolor, núcleo central de toda la obra beethoveniana, resuelto en la *Novena sinfonía*, adquiere tono de sublimidad en las últimas sonatas y en los últimos cuartetos. Cecilio de Roda resume perfectamente este estilo inasequible para seguidores: «La música parece como si de propósito despreciase toda apariencia bella para reconcentrarse en la profundidad, en la esencia del sentimiento. La melodía abandona todo sentido cantable para encarnar en breves motivos aparte del sentido melódico tradicional; los temas, los periodos intermedios, el trabajo temático se funden en una igualdad de tinta, en polvo de melodía que desecha toda convencional división y separación de unos términos a otros; desaparece el relleno armónico para acercarse a Bach, más bien por razones internas de dirección artística que por deliberado propósito de imitación; cada instrumento canta su propio canto; más que cantar, declaman, recitan, hablan, objetivándose la intención creadora en la profusión de títulos e indicaciones expresivas de toda especie que tienden a hacer inconfundible el propósito de la emoción». El molde sonata se diluye para someterse dócilmente al propósito expresivo. Los tiempos se ordenan en un sentido de interés creciente y en vez de aquellos rasgos que los distinguían en el tipo estético de Haydn y de Mozart, toman rumbos nuevos; el primer *allegro* trueca su anterior sabiduría y robustez por un marcado carácter de preparación, como una improvisación o un prelude; el minué, antes convertido en *scherzo*, pierde el título y vuela a una independencia mayor; el andante, con su melodía intensa, profunda, adapta el tipo de variación libre o se convierte en una página breve de expresión inefable; el final se convierte en el tiempo culminante del cuarteto, en el más característico, en el más lleno de fuerza, en el más genial.

La vida del Beethoven último, en sus momentos serenos y en el pentagrama, parece un colosal monólogo con Dios: Kempis sucede a Plutarco. Cuando Beethoven muere se cierra una época de la música montada a caballo sobre el clasicismo y el romanticismo: una época, se ha dicho, que prolonga para esferas más altas el destino napoleónico. Beethoven, con Goethe y con Goya, no es hijo de una época, sino creador de ella y salvador de lo que de ella recibe: es el ejemplo espléndido de lo que en el nivel más alto puede entenderse como artista

comprometido. Los grandes temas que la época avanza (la libertad, la primacía de lo amoroso, el paso de la incredulidad al diálogo personal con Dios) los vive como mensaje inseparable de la inspiración: de aquí el que en su misma estructura encontremos el diálogo dentro, la clave para interpretarle bien, y la apertura hacia un público que él ve como puente entre el artista y la humanidad. Todas las grandes músicas hacen referencia a una determinada edad del hombre: si Bach puede aparecer como el símbolo de la madurez y Mozart como símbolo del perdido paraíso de la niñez, Beethoven fija la entraña y la esencia del romanticismo, lo salva del tiempo y de la circunstancia en tanto en cuanto ordena la típica pasión de la adolescencia-juventud. El idealismo por una parte y la tremenda pasión de fondo por otra, eso que en el romanticismo posterior será contraste, repugnante a veces, entre el platonismo de las palabras y la sucia realidad carnal, es rigurosa autenticidad, exquisita limpieza moral en el platonismo-desgarrado de Beethoven.

Por eso mismo, por la inseparabilidad dentro de la estructura, entre confesión y forma, Beethoven es el más importante de los músicos europeos, el fundador de la nueva modernidad: se explica así que su obra siga siendo la primordial para los intérpretes y para el público, que pueda servir como introducción a la música, tal como se ha vivido hasta la crisis de hoy.

El monopolio de las sinfonías de Beethoven ha impedido y sigue estorbando el conocimiento más hondo de la obra en conjunto; algo más se ahonda a través de conciertos como el *Cuarto para piano y orquesta*, pero, de todas maneras, el ahondamiento progresivo en las sonatas y en los cuartetos debe verse ya hoy como absolutamente indispensable. Incluso aparece como muy necesaria una cierta actitud crítica ante el consabido lema «a la alegría por el dolor», no para negarlo, sino para que se estructure dialécticamente y evitar su conversión en tópico: por eso, el que, por una parte, intérpretes como Fischer Dieskau acerquen maravillas casi olvidadas como el ciclo de *Canciones a la amada ausente* o las religiosas; el que, por otra, se vea cada vez más a *Fidelio* como símbolo y ejemplo permanente de un compromiso que no altera, sino que ahonda en la pureza de la inspiración; las nuevas técnicas del saber histórico, todo eso contribuye a que el Beethoven tópico se haga realmente vivo, capaz de crear una auténtica minoría dentro del gran público.

Es de señalar en lo que respecta a la creación de la música misma, que si bien la influencia literal sería absurdo anacronismo, la influencia moral pero afectando a la postura inicial del compositor ante la elección estructural puede ser importante y de ello tenemos un ejemplo en la música del s. XX: no se concibe la significación del diálogo entre Bartók y la gran forma sin esa influencia moral, realísima, de Beethoven.

**4. Obras.** Orquesta: 9 *sinfonías*, 7 *oberturas*, 5 *conciertos para piano y orquesta*, 1 *concierto para violín y orquesta*, 1 *concierto para piano, violín, violonchelo y orquesta*, diversa música de *ballets y danzas*. Música de cámara. 16 *cuartetos*, 3 *quintetos*, 15 *tríos*, 10 *sonatas para violín y piano*, 2 *sonatas para violonchelo y*

*piano, sexteto, septimino, octeto, serenatas, danzas, variaciones. Piano. 32 sonatas, 2 sonatinas, 22 series de variaciones, Bagatelas, un gran número de obras pequeñas para piano, obras también para cuatro manos. Canto. Series de lieder, Misa en do mayor, Misa solemne, Cristo en el Monte de los olivos, varias cantatas. Música de teatro. Fidelio, Egmont, Las ruinas de Atenas, Opferlied.*

BIBL.: Prácticamente inagotable. Destaquemos: A. SALAZAR, *El siglo romántico*, Madrid 1935; R. ROLLAND, *Beethoven*, París 1903 (ed. «definitiva» París 1966; obra fundamental por cuanto sobre un conocimiento técnico exhaustivo, se da una visión monumental de B. y de su época); I. y B. MASSIN, *Beethoven*, París 1967 (el libro más completo de los últimos años por el manejo de las fuentes, el señalamiento de la cronología en cada obra y las referencias bibliográficas); G. SCHÜNEMANN, *Ludwig van Beethoven Konversationshefte*, Leipzig 1943 (trad. italiana, Turín 1968, Cuidadísima edición de los *Cuadernos de conversación*).