

## Reflexiones de un intérprete<sup>1</sup>

**Giovanni Bellucci<sup>2</sup>**

Pianista, Profesor

Istituto Superiore di Studi Musicali "C. Monteverdi", Cremona

The man that no music in himself,  
Nor is not moved with concord of sweet sounds,  
Is fit for treasons, stratagems and spoils;  
The motions of his spirit are dull as night  
And his affections dark as Erebus:  
Let no such man be trusted<sup>3</sup>.

En el empíreo cielo donde residen los compositores de antaño, Beethoven luce orgullosamente el epíteto de *Grand Sourd*, una descripción proporcionada por el fascinante Ravel, quien probablemente nunca leyó nada de los *saccharine sonnets* del *Bard of Avon*. Efectivamente, los franceses y los alemanes nunca dicen ojo por ojo, pero incluso en Rumania el genio de Bonn se somete a un rudo tratamiento:

Beethoven vitiated music: introducing fits of temper, granting admission to anger<sup>4</sup>.

En realidad, no sabemos si Beethoven estaba muy lejos de la bajeza humana de Jago, ni podemos concluir si su corazón albergaba instintos salvajes, como los de Calibrán. Y no creemos que la respuesta definitiva pueda haber venido de la Reina de la Noche *honoris causa* –alias Johanna Reiß, cuyo hijo Karl fue objeto de una amarga batalla por la custodia, en la que luchó contra su cuñado, el compositor de las *Nueve Sinfonías*.

---

<sup>1</sup> BELLUCCI, Giovanni: «A Performer's Reflections», en *Beethoven: Complete Piano Sonatas, Vol 1*, 3 CD, Brilliant Classics 2017. Traducción de Rosa María Rodríguez Hernández.

<sup>450</sup> Giovanni Bellucci es considerado uno de los pianistas más influyentes de nuestro tiempo. Su grabación de *Paraphrases* de Franz Liszt, en las óperas de Verdi y Bellini, se incluyó en la selección de la revista Diapason de las grabaciones *Top Ten Liszt* de todos los tiempos de la historia. El famoso crítico de música Alain Lompech solo tuvo en cuenta artistas, además de Bellucci, como Martha Argerich, Claudio Arrau, Aldo Ciccolini, Gyorgy Cziffra, Wilhelm Kempff y Krystian Zimerman.

El premio de Diapason debe agregarse al reconocimiento que el artista italiano obtuvo de las revistas más prestigiosas. Todos sus CD's han sido premiados: "Choc de l'année" de Classica-Répertoire, 5 Estrellas de Diapason, "ffff" de Télérama, "Choc" de Le Monde de la Musique, "CD exceptionnel" de Répertoire, "CD Maestro" Por Pianiste en Francia, "Elección del editor" por el Gramófono británico, 5 Estrellas por Musica, 5 Estrellas por la revista BBC Music y "Mejor CD" por la revista Suono.

"No hay otros diez pianistas como él en el mundo. Nos lleva de vuelta a la edad de oro del piano", escribió Le Monde, destacando el éxito de Bellucci en el World Piano Masters Competition de Montecarlo de 1996.

<sup>3</sup> SHAKESPEARE, William: *The Merchant of Venice*, Act V, Scene 1, 83-88. B. Tauchnitz, Second Edition, Leipzig, 1868, p. 70.

<sup>4</sup> CIORAN, E.M.: *All Gall is Divided: Gnomes and Apothegms*, Arcade Publishing, New York, 1999, p. 115.

“¿Mi modelo? Jesús!”, tal era la autodefensa algo iconoclasta del irascible Beethoven, cuando dedicó al profeta dos semanas enteras de sufrimiento existencial. En física, se dice que dos fenómenos periódicos son coherentes, cuando su diferencia de fase es constante en el tiempo. En este caso, uno de los dos “fenómenos” se encontraba en el Reino de los Cielos, no pudo expresar su propia decepción ante el incongruente trato recibido. Ludwig lo adaptó para componer al momento un oratorio, *Christus am Ölberge Op. 85*. “Conviene destacar que este oratorio es la primera y más reciente de mis obras de este género, escrita en catorce días en medio del tumulto y de todas las contrariedades y angustias posibles”<sup>5</sup>, dijo Beethoven con aplomo. Sin duda, Lorenzo de Shakespeare, el veneciano enamorado de Jessica, habría encontrado muy sospechoso a un hombre bipolar. Agitado por la dialéctica de la contrariedad, pues, en efecto, la *Sonata en Dom Op. 13 “Pathétique”* sí oscila peligrosamente entre el *Wiederstrebendes Prinzip*, el *Bittendes Prinzip* y la imploración, antes de tomar su licencia bruscamente, justo en medio de un exótico Rondó en estilo húngaro (originalmente diseñado para un dúo de violín y piano, más adecuado para la épica rapsódica), dejando al oyente en el silencio menos tranquilizador, pero más prometedor, que anunciaba el comienzo de un nuevo siglo: el siglo XIX.

“¿Mi modelo? Sócrates!”, insistió el filósofo aspirante, el autocrático “Ludwig van”. A pesar de todas sus buenas intenciones, el hombre autodidacta no pudo resistirse a dejar lo excesivamente familiar, directo y estrecho: “La música es una revelación más profunda que toda sabiduría y filosofía”<sup>6</sup>, declaró. Cuando a la edad de veinticinco años Beethoven entregó el *Opus 2* al impresor, no podía dejar de recordar las palabras del conde Waldstein, que lo había alentado a ir a Viena. Era el año 1792 y los buenos deseos del conde sonaron como una poderosa publicidad de Artaria, “Que recibas el espíritu de Mozart de manos de Haydn”<sup>7</sup>, dice el editor. Cómo educar a un estudiante tan obstinado, era una caja de gusanos<sup>8</sup> adecuada para el buen Franz Joseph: “You see, my dear Ludwig, you’ll end up by sacrificing norms to imagination: I get the impression that you are a man with many heads, many hearts, many souls”<sup>9</sup>. Fue un líder sindical antes de su tiempo. Haydn representó a los miembros de la orquesta en su relación con su patrón, el príncipe Esterházy. La *Sinfonía n.º 45 en Fa# m*, conocida como la Sinfonía de “Los adioses”, con fecha de 1772, es en algunos aspectos una forma de presionar: la amenaza de una huelga antes de las huelgas había sido inventada. No es coincidencia que los historiadores tiendan a estar de acuerdo, en que la Primera Revolución Industrial surgió alrededor de 1782, justo cuando James Watt estaba introduciendo mejoras en la máquina de vapor y desarrollando la concepción de caballos de fuerza.

---

<sup>5</sup> BUCHET, Edmond: *Beethoven: leyenda y realidad*, Ed. Rialp, Madrid, 1991, p. 78.

<sup>6</sup> MORRIS, George S.: «The Philosophy of Art», in *The Journal of Speculative Philosophy*, Vol X, January, nº1, 1876, p.14.

<sup>7</sup> DAHLAUS, Carl: *Ludwig van Beethoven: Approaches to His Music*, Clarendon Press, Oxford, 1991, p. xiv.

<sup>8</sup> Haydn gustaba de criar gusanos de seda. NdT.

<sup>9</sup> ROBBINS LANDON, Howard Chandler: *Haydn: The Years of “The Creation” 1796-1800*, Thames and Hudson, London, 1977, p. 63.

Beethoven dedicó a Haydn las *Tres Sonatas para clavecín o piano Op. 2*, aunque dirigiéndose a él como “Maître de Chapelle”, que no es exactamente lo mismo que *magister artis*. En esta temprana incursión en la forma sonata, el arrogante joven Ludwig observó a los principales exponentes del mundo musical vienes de las tres décadas anteriores, a través de una lente distorsionada. Los “tres personajes en busca de un autor” aparecen como estereotipos, como máscara alterna (en el sentido de “masca” piamontesa, que sugiere hechicería), creando juntos un Carnaval, celebrado treinta y ocho años antes de que Schumann vincule su nombre al evento. El primero en pisar los tablonos de esta etapa fue Mozart: hay un aura de la *Sinfonía n. 40 en Sol m K. 550*. Baste escuchar los arduos arpeggios ascendentes, los llamados “Mannheim rockets”, de la brillante *Sonata para piano n. 1 en Fa* (la misma tonalidad que la rebelde “Appassionata”!!!). Por su parte, de Haydn decidió emplear su humor característico, en este caso algo achispado, para el Scherzo de la *Sonata para piano n. 2 en La M.*

No es coincidencia que un estudio reciente, publicado por la *Review of General Psychology*, establezca que las personas más inteligentes se sientan particularmente atraídas por el alcohol, un vicio que se puso de moda a principios del siglo XIX, en Viena. Así, ésta es la imagen de Beethoven, el gran virtuoso del diablo: se parece a un acróbata enormemente habilidoso y ligeramente oportunista. Los múltiples trinos, en la última página de la *Sonata para piano n. 3 en Do M*, lo dicen todo.

Michael Fitzgerald, profesor del Trinity College de Dublin, argumenta que el genio creativo de Beethoven se remonta a ciertos rasgos considerados típicos del autismo. “Ustedes que piensan que soy hostil, malhumorado y misántropo, y que quieren pasar de mí como tal...”, renegó Ludwig, “...cómo me confundieron”<sup>10</sup>. Admitámoslo: somos injustos. No obstante, un joven de veinte años, inclinado hacia el optimismo, difícilmente enriquecería sus notas relacionadas con la génesis de las *Sonatas Op. 2*, de las que se pierde el manuscrito, con un verso espectral como este:

Dear friend  
Quite soon  
The silver moon  
Will light the grave  
Where ashes lie,  
Where this boy's ashes lie!<sup>11</sup>

La revista *Athenaeum*, fundada por los hermanos Schlegel, en 1798, publicó una declaración de atractivo experimentalismo: la poesía es trascendental y debe ir acompañada de la conciencia de su propio significado. En otras palabras, el romanticismo alemán primitivo profesaba que el arte debería contener un momento de reflexión, como corresponde a su propia esencia. La irrupción de los famosos cuatro

<sup>10</sup> Véase FITZGERALD, Michael: *The genesis of artistic creativity: Asperger's syndrome and the arts*, Jessica Kingsley Publishers, 2005, ISBN 1-84310-334-6.

<sup>11</sup> HÖLTY, Ludwig Heinrich Christoph: «Klage», en *Gedichte von Ludewig Heinrich Christoph Hölty*, Bei C.E. Bohn, Hamburg, 1804, pp. 168-169.

sonidos onomatopéyicos, tradicionalmente asociados con el “destino tocando a la puerta”, nos viene a la mente de forma ineludible en el tercer movimiento de la *Sonata en Do m Op. 10 n. 1*. Se nos antoja impredecible, ajeno a la lógica formal de la pieza, un amenazante heraldo de la energía más devastadora jamás conocida en la historia de la música, de hecho, en la historia *tout court*. Nos referimos al primer movimiento, el “Allegro con brio”, de la *Quinta Sinfonía Op. 67*, compuesto más de una década después del *Opus 10*. Beethoven rebobina el carrete de su propia vida para identificar las imágenes, los sonidos y los silencios que constantemente vuelven a su avanzada mente: el resurgimiento de símbolos enigmáticos que le asaltan, forzándolo a regresar una y otra vez, moldeándolos de nuevo en términos accesibles, en la vana esperanza de obtener una plena gratificación artística.

De nuevo os acercáis, vagas figuras  
que antaño mis turbados ojos vieron.  
¿Intento reteneros esta vez?  
¿Siento mi alma inclinada a tal locura?  
¡Os agolpáis! Pues bien, podéis reinar,  
surgiendo en torno a mí, de niebla y vaho;  
tiembla mi pecho joven otra vez  
al soplo mago de vuestro cortejo<sup>12</sup>.

En un estado de conciencia exaltada, que evoca el *Sturm und Drang* de Friedrich Maximilian Klinger, el propio psicoanálisis de Beethoven revela su identificación con la mentalidad espiritual dionisiaca de la época: un periodo de gran emoción, cuyos principales rasgos hemos reducido gracias al conveniente culto del objetivismo. “¡El sentimiento lo es todo!”, advirtió Goethe, acuñando un eslogan memorable a favor del hambre insaciable de experiencia, de insatisfacción desenfrenada, de protesta moral contra la pedantería intelectual. En un sueño, a Sócrates le dijeron que “trabajara en hacer música”, pero fue Beethoven quien realmente cumplió con Hypnos. Su impulso de crear fue especialmente intenso durante un periodo de cinco años, entre 1795 y 1799, cuando compuso más de un tercio de su producción total de Sonatas para piano: las doce Sonatas que aparecen en esta grabación...

Hacer es de un orden completamente diferenteal de Decir<sup>13</sup>.

Además, nos gustaría añadir que Decir es diferente de Pensar: Beethoven se divierte encarnando *Fantasieren*, la actividad inconsciente que desafortunadamente elude al compositor sensato. Toma el Allegro inicial de la *Sonata en Fa mayor Op. 10 n. 2*, por ejemplo, en el que se repite la recapitulación de los primeros grupos temáticos: el *Klavierspieler* primero tiene que tocarlo en Re mayor, que es el tono “incorrecto” y produce algunos efectos particularmente divertidos; luego procede a repetirlo en la tonalidad principal, lo cual es completamente *comme il faut*.

<sup>12</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von: *Fausto*, Ed. Planeta, Barcelona, 1991, p. 3. Trad. José María Valverde.

<sup>13</sup> JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Music and the Ineffable*, Princeton University Press, Princeton, 2003, p. 77.

Let us say, therefore, that *whatever, in instinct and intelligence, is innate knowledge, bears in the first case on things and in the second on relations*<sup>14</sup>.

Según Bergson, en este caso, la Sonata es un proceso constructivo de la inteligencia (el proceso puede ser degenerativo en algunos otros casos), mientras que el instinto es la materia prima. Beethoven es extraordinario en la forma en que cristaliza la inspiración primordial, esa fuente burbujeante que traumatiza la psique y despierta la conciencia. Baste escuchar los primeros compases de la Sonata “Appassionata”, por ejemplo, o “Hammerklavier”, “Tempest” o el *Op. 111*: son obras que comienzan de manera asombrosa, dando paso repentinamente a lo que emerge como un momento de duda. Versiones más suaves de este recurso algo teatral se encuentran en trabajos tempranos como *Three Sonatas Op. 2*, *Sonatas Op. 10 n. 2 y n. 3*, y la *Sonata Op. 14 n. 1*; mientras que en la *Quinta Sinfonía*, el artificio se lleva a los extremos. La estasis da paso al movimiento: “*Alea iacta est*”, la suerte está echada y el músico demiurgo desata su fantasía, dando lugar a la cadena de reacciones altamente refinadas, que han hecho que el autor de la “Missa Solemnis” *Op. 123* sea inmediatamente reconocible.

*Instinct and intelligence therefore represent two divergent solutions, equally fitting, of one and the same problem*<sup>15</sup>.

El problema es que el oyente medio nunca debe perder el contacto con las razones profundas y, por muchas razones, insondables para hacer música. Puede parecer contradictorio que Beethoven, que se opuso a la aplicación de expresiones pictóricas, a las imágenes bucólicas conjuradas por la Sinfonía “Pastoral”, deseara proporcionar atisbos de ello a todas sus composiciones, como se revela por escrito en una comprometida conversación. Sin embargo, ésta era su intención precisa y provocó una objeción, por escrito, de parte de Anton Felix Schindler, el primer biógrafo de Beethoven. Se le hizo observar la desventaja que ello suponía, pues el sentimiento y la imaginación deberían ser sugeridos. A lo que Beethoven respondió, que el período en el que escribió sus obras fue más poético que el presente y que las ilustraciones pictóricas fueron superfluas: cualquiera entendía que el “Largo e mesto”, de la *Sonata en Re mayor Op. 10 n.3*, daba lugar a un estado de ánimo melancólico, con todos los diferentes tonos de luz y de sombra, sin necesidad de revelar más<sup>16</sup>. Según el diccionario, lo que es poético también es sensible y delicado... al igual que la sociedad actual.

En nuestra experiencia docente, generalmente sugerimos un enfoque analítico para la evaluación de un texto musical. Sin embargo, no se puede negar que Gustav Mahler tenía razón al declarar que «todo está en la partitura, excepto lo esencial». Para trasladar este extremo a las *Treinta y dos Sonatas*, tendría sentido hablar incluso sobre

<sup>14</sup> BERGSON, Henri: *Creative Evolution*, Dover Publications, Inc., Mineola, New York, 1998, p. 148.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 143.

<sup>16</sup> Cf. SCHINDLER, Anton: *The Life of Beethoven*, Oliver Ditson Company, Boston, 1900, pp. 135-136.

la estética de lo que es distintivo: la *Sonata en Sol mayor op. 14 n. 2* es una comedia-ballet en miniatura, una mezcla de danza, palabra hablada y música. Una breve pieza en tres actos, en la que el ritual de ballet *intermezzo* es interpretado por el “Andante”, una serie de variaciones sobre un tema en el que el movimiento y la estasis se alternan. En efecto, estamos acostumbrados a pensar en Beethoven como un compositor monolítico, un gigante de la creatividad. Sin embargo, durante sus primeros años estudió una amplia gama de estilos diferentes (desde *Empfindsamkeit*, de Carl Philipp Emanuel Bach, hasta la interpretación de Salieri de la música vocal italiana), mostrándose en desacuerdo para definir uno propio. Con respecto a otros compositores, Beethoven comenzó a atribuir números de *Opus* a sus composiciones relativamente tarde, asimilando pacientemente elementos que derivaban del uso de la polifonía de Handel, de las óperas de Mozart y de las obras populares de su tiempo. Las reminiscencias de experiencias vinculadas a su relación con la naturaleza fluyeron en las dos obras “pastorales” (la *Sexta Sinfonía Op. 68* y la *Sonata Op. 28*) y actuaron como un proceso de purificación del espíritu, sin ninguna connotación intelectual. Por la misma razón, si trascendemos la restricción psicológica de los títulos relacionados con sus Sonatas más famosas, el cuerpo principal de su producción de piano emerge como un desfile alegórico, de criaturas dotadas de coherencia estructural lúcida. Sin inmutarse, o tal vez incluso favorecido por la desventaja de la sordera, la sensibilidad creativa de Beethoven le permitió concentrar los elementos naturalistas, mencionados anteriormente, en partículas elementales de extrema densidad específica. El resultado es una serie de procedimientos especulativos complejos, que alcanzan alturas estratosféricas en el “Hammerklavier”. Las *Treinta y dos Sonatas* se escribieron durante un período de veintisiete años, en los que el *Tondichter*, como le gustaba describirse a Beethoven, abordó los problemas de la forma mediante una extraordinaria variedad de soluciones técnicas, al tiempo que se aseguraba de que la intensidad emocional de cada obra creciese exponencialmente, en relación con el refinamiento constante de su habilidad como compositor.

Nos gustaría probar un experimento: recitaremos silenciosamente el poema de Höltz, mientras tocamos el “Minuet” de la *Sonata en Fa menor Op. 2*. En ese momento, a sus veinte años, durante el mismo periodo en que escribió la primera de las *Tres Sonatas Op. 2*, Beethoven estaba concentrándose en el poema para ponerle música (*Lied WoO 113*). ¡Interesante! La languidez hipnótica que logró es como un eco del dolor pasado que se disuelve en dulzura, anunciando el misterioso embrujo de la *Sonata Moonlight*. En 1790, el editor Georg Joachim Göschen imprimió en Leipzig un estudio dedicado a Goethe, que contiene la primera versión de un texto libre basado en una remota leyenda: *Faust, ein Fragment*, una referencia que perseguiría al poeta durante los siguientes sesenta años. Beethoven entró en contacto con la publicación en abril de 1796, mientras participaba en una gira de conciertos en Sajonia, que incluía apariciones en Dresde y en Leipzig. Ahora, si nos permiten un poco de la licencia pictórica, que el propio Beethoven disfrutó con respecto a Schindler, identificamos un rasgo particular de Faust, Gretchen y Mephistopheles en las peculiaridades de los movimientos, que constituyen la *Sonata op. 10 n. 1*, compuesta entre 1796 y 1797. ¿Se está tomando demasiada libertad? Ernst Osterkamp ha demostrado plenamente cómo los mitos literarios de Fausto y Don Juan interactúan y se superponen, contribuyendo

así al surgimiento de un clima cultural, que alimentó la creatividad literaria y musical en los países de habla alemana, a finales del siglo XVIII<sup>17</sup>. Mozart completó su *// dissoluto punito ossia il Don Giovanni* en 1788. Goethe conocía bien el trabajo y Schiller declaró que debería inspirar un nuevo concepto de tragedia. En efecto, el miserable Fausto, incapaz de resistir el discurso cautivador de Mefistófeles, corre el riesgo de convertirse en un patético fanfarrón. Los ecos del consejo pérfido del espíritu maligno son claramente audibles en el perverso “Prestissimo”, que concluye la Sonata en cuestión:

¡Ya hablas casi lo mismo que un francés!  
 Pero no te enojés, por favor:  
 ¿de qué sirve tener sólo el placer?  
 El goce no es tan grande, ni con mucho,  
 como cuando primero, poco a poco,  
 con enredos variados,  
 vas metiendo en la red a tu muñeca  
 como enseñan los cuentos los italianos.<sup>18</sup>

Nunca puedo resistirme a incomodar a los expertos en análisis musical. Por ejemplo, a los admiradores modernos de Einstein, el científico (a diferencia del Einstein violinista, que era claramente menos alentador, según lo que Franco Mannino solía decirme, cuando de niño fui a tocarle la *Sonata* de Liszt), que han profundizado en las sinapsis de Beethoven para presentarnos la inaudita (o *inaudible*, como dirían los franceses) *Décima sinfonía*: una obra hipotética, reconstruida por Barry Cooper, apoyado en los fragmentos escritos a mano, ensamblados según los principios derivados del meticuloso análisis lógico, del método de composición de Beethoven. Aunque la operación pudo haber tenido éxito comercial, el paciente, por desgracia, sucumbió al entusiasmo del cirujano y se encontró con la muerte artística por segunda vez. Si podemos ser tan audaces como para continuar, no podemos evitar identificar el primer movimiento viril (“Allegro molto e con brio”) con el nefasto fervor de Fausto:

¡Tú estás más cerca  
 de mí, Espíritu de la tierra! ¡Siento  
 que mis fuerzas están más elevadas;  
 como con vino nuevo, ya me enciendo,  
 siento valor para lanzarme al mundo,  
 y asumir el dolor y la ventura  
 de la tierra, envolverme en tempestades,  
 y no temblar al ruido del naufragio!<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Cf. OSTERKAMP, Ernst: «Don Juan and Faust: On The Interaction Between Two Literary Myths», en GOEHR, Lydia; HERWITZ, Daniel (eds.) *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera*, Columbia University Press, New York, 2006, pp. 19-32.

<sup>18</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von: *Faust*, Trad. José María Valverde, Ed. Planeta, Barcelona, 1991, p.77.

<sup>19</sup> *Ibid*, p.18.

Una mirada cuidadosa al primer movimiento de esta sonata, completamente inspirada, revelará algo de la presencia marmórea del *convitato* de Mozart. La estructura de los intervalos del segundo tema recuerda vagamente a la frase inicial del *Concierto para piano y orquesta en Do menor K. 491*. Además, el Adagio central invierte la esencia pura de la *Eternal Femininity* en algo tangible y la hermosa melodía no escapó al inventor del *Ave María* más famoso, Franz Schubert. El Estatuto de la Reina Ana, la primera ley de derechos de autor del mundo, que se creó en Inglaterra en 1709, no fue particularmente efectiva como medio de disuasión.



Hay un epíteto que está realmente en consonancia con Beethoven en su relación inquieta, desgarradora (y de hecho “fáustica”) con la condición humana: *Sehnsucht*, una palabra alemana que es casi imposible de traducir. Digamos que implica el deseo de deseo, de un anhelo que es inevitablemente doloroso. En términos de composición y ejecución del piano, es casi patológica la manera en que toma la forma de la pasión virtuosa (como la poesía romántica, la Fuga en el “Hammerklavier” es casi abrumadora) y el sonido impalpable, susurro creado por los macillos para evocar una dimensión etérea preimpresionista (el “Adagio sostenuto” de *Moonlight Sonata Op. 27 n. 2* exige una delicadeza infinita en la interpretación, junto con la capacidad de dar rienda suelta a los acordes y mantener el pedal derecho hacia abajo, de acuerdo con las propias instrucciones visionarias del compositor, algo en gran parte desatendido, al menos por los pianistas cuyas grabaciones todavía están disponibles). Con una perspicacia característica, Hans von Bülow describió la colección de las *Treinta y Dos Sonatas* como el “Nuevo Testamento”, en oposición al “Antiguo Testamento, conformado por *El Clave Bien Temperado* de Bach. Los artistas que desean interpretar este texto sagrado, a menudo, se plantean cuestiones que escapan a una solución definitiva. En el último *Cuarteto en Fa mayor Op. 135*, antes del comienzo del cuarto movimiento, Beethoven añadió una nota reveladora: “Der schwer gefasste Entschluss”, o “la decisión tomada gravemente”. Entonces, ¿cuál es exactamente la decisión trascendental, que debe ser abordada por cualquiera que desee ejecutar Beethoven en el siglo XXI? En nuestra opinión, no se puede negar ni descuidar la flexibilidad vital del ritmo, una flexibilidad que elude la codificación. Tal flexibilidad exige una comprensión profunda de la sintaxis musical, así como una coordinación psicofísica perfecta, lo que probablemente explica por qué no es una práctica común



hoy en día. Sin embargo, artistas como Artur Schnabel encarnaron esta habilidad, de una manera única y espontánea, logrando un fraseo que fue notablemente elocuente.

Parece que Stravinsky, el compositor más anti-romántico, confiesa a Marcel Proust que odiaba los últimos cuartetos de cuerda de Beethoven y que un gran romántico como Chopin consideraba vulgar el final de la *Sonata Op. 31 n. 3*. ¿No parece extraño que los admiradores incondicionales de Beethoven sean tan pocos y distantes entre sus colegas? ¡Pero no iríamos mucho más allá si planteáramos la cuestión a hombres de letras! Thomas Mann nos es de ayuda: “¡Quiero acabar con la Novena!”, exclamó Adrian Leverkühn, antes de sucumbir a la locura. Paradójicamente, consideró que la *Sinfonía Coral* era completamente apocalíptica en su ausencia de alegría, interpretándola como el manifiesto del mal. Ahora bien, ¿podría ser que la novela *Doctor Faustus* inspirara *La naranja mecánica* de Stanley Kubrick?