

EXTERIOR E INTERIOR

Muy pocas grandes obras de Beethoven -sí, en cambio, varias de las menores- están ligadas a un hecho biográfico tan preciso y constatable como la *Missa solemnis*. Esta vinculación, sin embargo, acabó por ser una mera excusa para que Beethoven hiciera frente, como veremos, a algunas de las principales inquietudes compositivas, e incluso personales, de sus últimos años. El hecho en sí es bien conocido: el músico supo, a comienzos del mes de marzo de 1819, que el Archiduque Rodolfo, hermano del Emperador José II, había sido elegido arzobispo de la ciudad morava de Olmütz y que la solemne ceremonia oficial en que tomaría posesión de su cargo se celebraría un año más tarde. Ése debió de ser, por tanto, el *terminus ante quem* con el que se puso a trabajar Beethoven para honrar al que no sólo había sido siempre un protector fiel (fue, por ejemplo, uno de los tres firmantes del famoso acuerdo entre aristócratas que acordó asignarle, con carácter vitalicio, cuatro mil florines anuales que le permitieran concentrarse de lleno en la creación y seguir viviendo en Viena como un compositor independiente), sino sobre todo su amigo (uno de los pocos a los que respetó siempre), su discípulo (la abundante correspondencia revela la existencia de una relación casi paterno-filial), el encargado de estrenar varias de sus obras y un apasionado admirador de su música. Es habitual encontrar nombres de la nobleza vienesa en las dedicatorias de las publicaciones de Beethoven, pero nadie puede igualar a Rodolfo, ligado a muchas de las obras maestras indiscutibles del autor de *Fidelio*. Esta lista, sin ser exhaustivos, incluye tres de las grandes Sonatas para piano (“Les Adieux” -asociada de nuevo a un episodio biográfico muy concreto: la partida de Rodolfo de una Viena asediada por las tropas napoleónicas-, “Hammerklavier” y op. 111), la Sonata para violín y piano op. 96, el Trío para violín, violonchelo y piano op. 97, los Conciertos para piano núms. 4 y 5, la Gran Fuga o esta *Missa solemnis* que hoy escucharemos, una relación de obras maestras en muy diversos géneros que apenas conoce parangón en la historia de la música. La envergadura de la composición y, sobre todo, el trabajo simultáneo en otras obras, impidieron que la *Missa solemnis* se interpretara en la ceremonia de Olmütz de 1820. De hecho, hubieron de pasar más de cuatro años hasta que, por un nuevo quiebro del destino, la obra se estrenara muy

lejos de allí, en San Petersburgo, y en el significativo marco enteramente profano de un concierto celebrado el 7 de abril de 1824.

En los años de gestación de la *Missa solemnis* Beethoven se encontraba ya inmerso en lo que se ha definido como su estilo de última época. Lejos ya la etapa de afirmación de su lenguaje personal, y dejado atrás el período heroico, en el que se distanciaba definitivamente de sus modelos clásicos, la obra tuvo una gestación paralela a la de las tres últimas Sonatas para piano y la Novena Sinfonía. Era la segunda vez que Beethoven se enfrentaba a la composición de una misa, pero el género iba a sufrir aquí una profunda metamorfosis con respecto a su primer ensayo en el género, la Misa op. 86 que escuchamos también a la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid hace tres temporadas. Escribíamos entonces que, en una carta a la editorial Breitkopf & Härtel, Beethoven confesó haber puesto música al texto del Ordinario de la misa "de un modo en que raramente ha sido tratado". El príncipe Nikolaus, un miembro de la familia Esterházy, tan ligada a Haydn, fue quien la encargó al compositor alemán en 1807 para celebrar la onomástica de su esposa, Maria Josepha, idéntica circunstancia a la que, en años anteriores, había actuado de desencadenante de las últimas misas de Haydn. Mientras que éstas fueron entonces su modelo, siquiera lejano, fueron muy probablemente otras dos obras las que lo acompañaron, y las que estudió en profundidad, en el tiempo de gestación de la *Missa solemnis* (el Réquiem de Mozart y la Misa en Si menor de Bach), además de contar con el respaldo teórico de un artículo de E.T.A. Hoffmann que conocía a buen seguro, "Alte und neue Kirchenmusik" (Música sacra antigua y nueva), publicado en la *Allgemeine musikalische Zeitung* en 1814.

Casualmente o no, puede percibirse aquí entre líneas una circunstancia que comparten los cuatro compositores mencionados: Bach, Haydn, Mozart y Beethoven decidieron afrontar la composición de una gran misa (varias en el caso de Haydn) en el estadio final de su carrera y, de algún modo, cada una de ellas se convertiría en el epítome de su ciencia compositiva. No obstante, hay una circunstancia quizá menos manifiesta, pero probablemente más reveladora, que se esconde detrás de esta coincidencia: el interés que mostraron todos ellos en sus últimos años por el contrapunto imitativo. Esto resulta especialmente elocuente en el caso de Bach, quien hizo de él y del monotematismo una

auténtica obsesión. Prácticamente todas sus últimas obras se encuentran impregnadas de este mismo espíritu enciclopédico, en el que la composición se entiende, antes que nada, como una exploración sistemática y exhaustiva de una idea dada. Bach disecciona, microscopio en mano, un pequeño tema e indaga en todas sus posibilidades contrapuntísticas: esto es lo que hace en la *Ofrenda musical*, en *El arte de la fuga*, en las *Variaciones Canónicas sobre "Vom Himmel hoch"* o, amén de perseguir otros objetivos, en las *Variaciones Goldberg*, todas ellas con el ilustre precedente del segundo libro del *Clave bien temperado*, este último alejado del monotematismo pero inmerso de principio a fin en el contrapunto imitativo.

Hay en el gesto del último Bach, o en el Mozart del Réquiem, mucho de mirada hacia atrás, hacia lo que había sido tildado de *stile antico*, hacia el colosal legado polifónico renacentista. Beethoven sucumbe a idéntica pasión, al tiempo que comparte la tajante afirmación de Hoffmann: "Que un compositor pueda escribir hoy como Palestrina o Leo, o incluso como maestros posteriores como Haendel, resulta absolutamente imposible. Aquella época, sobre todo cuando el cristianismo aún resplandecía con toda su gloria, parece haber desaparecido para siempre de la tierra, y con ella ha muerto la sagrada dedicación de los artistas". El fervor polifónico beethoveniano se plasmaría cuando menos simbólicamente en una serie extraordinaria de fugas. Para constatar que no se trata de una afirmación caprichosa, y que el azar está lejos de poder esgrimirse como explicación, baste recordar las que cierran la Sonata para piano núm. 29, la Sinfonía núm. 9, la Sonata para violonchelo y piano op. 102 núm. 2 o, en su concepción original, el Cuarteto de cuerda op. 130 (la conocida como *Gran Fuga*). Pero encontramos también otras en piezas más o menos coetáneas como la Sonata para piano núm. 31, la Obertura *La consagración del hogar*, las *Variaciones Diabelli* o, rizando el rizo, la situada al comienzo mismo de una gran obra, el Cuarteto op. 131, quizá la más experimental de sus composiciones de última época, la que no se ajusta a ninguna regla conocida y, al parecer, la más apreciada por el propio compositor. Escuchar este cuarteto fue también el último deseo del agonizante Franz Schubert.

Uno de los motivos por los que el Príncipe Nikolaus Esterházy no quedó muy satisfecho con la Misa op. 86 de Beethoven fue la circunstancia de que, según él, no contenía

ninguna auténtica fuga. Si fue así, nunca podría haber formulado semejante acusación respecto de la *Missa solemnis*: dos fugatos en “Glorificamus te”, en el Gloria, que se cierra a su vez con una fuga colosal en “In gloria Dei patris” que ocupa nada menos que 209 compases del total de 569 de la sección; un fugato en “Consubstantialem Patri”, en el Credo, coronado igualmente por el tradicional despliegue contrapuntístico final con una doble fuga en “Et vitam venturi”, de nuevo gigantesca con respecto al total: 163 de los 472 compases de la profesión de fe asume una fuga en la que Beethoven recurre a la inversión del sujeto, al *stretto* y a su disminución rítmica en una demostración técnica y expresiva sólo equiparable a la fuga conclusiva de la Sonata “Hammerklavier” y a la *Gran Fuga*; un fugato en “Osanna”, ya en el Sanctus; un fugato y una fuga coral en “Dona nobis pacem”, y una doble fuga, en esta ocasión sólo instrumental, previa al Agnus Dei final. Así las cosas, el parentesco entre la *Missa solemnis* y las composiciones instrumentales arriba mencionadas no puede ser mayor.

El crítico Eduard Hanslick, expresándose en términos muy de la época, en la crítica de una interpretación vienesa de la *Missa solemnis* el 17 de marzo de 1861, escribió que “En riqueza artística, en grandeza intrépida, en el libre desencadenamiento de una fantasía inconmensurable, la Misa en Re y la Novena Sinfonía ocupan una posición única y en solitario como colosales Columnas de Hércules a las puertas de la música moderna, diciendo ‘¡No más allá!’: una a la música religiosa, la otra a la sinfonía”. Años después, cuando la obra se interpretó en la Musikverein de la capital austríaca el 4 de marzo de 1884, Hugo Wolf afirmaba que Beethoven “adopta lo arcaico como una metáfora para lo sobrenatural” y concluía su crítica recordando, sin citar la fuente precisa, que Beethoven pensaba que la *Missa solemnis* era su mejor obra, algo que, efectivamente, sí hizo en una carta que escribió al editor Simrock el 13 de septiembre de 1822 (pero hay que fiarse muy poco de lo que Beethoven escribía o prometía a sus editores, las más de las veces meras añagazas con un fin estrictamente comercial: prometió vender el manuscrito de la *Missa solemnis* a varios de ellos simultáneamente, llegando incluso a cobrar el debido anticipo de más de uno).

Entre el coro de voces entusiastas que han cantado las virtudes de la *Missa solemnis*, Theodor Adorno dejó oír una nota discordante. En un artículo publicado originalmente en

1959, e incluido después en *Moments musicaux* (1964), el filósofo alemán la calificaba, ya desde el título, de “obra maestra alienada” [*verfremdetes Hauptwerk*]. Luego lo justificaba diciendo que se trata de una obra que “sigue siendo enigmáticamente incomprensible” y que “no ofrece ninguna justificación para la admiración que se le confiere”. Al comparar su Kyrie con el de la Misa en Si menor de Bach, sigue ensañándose diciendo que “hay complejos casi sin perfil melódico que delinear la armonía y evitan la expresión con un gesto de monumentalidad”, sordo aparentemente el filósofo (y músico) al hecho de que, desde su comienzo mismo, la obra plantea una clara dicotomía entre los acordes *forte* en Re mayor de orquesta y coro encargados de plasmar la solemnidad del rito, mientras que el contrastante Si menor en *piano* remite a una dimensión inequívocamente íntima y personal. Adorno arremete también contra el “Et resurrexit”, que carece “del patetismo que se lleva hasta el extremo en el pasaje análogo en Bach”. Charles Rosen ha resaltado, por el contrario, que se trata de uno de los momentos más asombrosos de la obra, a pesar de su laconismo (seis compases) y de ser planteado excepcionalmente *a cappella*, sin instrumentos. Adorno se muestra también especialmente crítico con la ausencia de desarrollo temático de la obra, una afirmación que induce fácilmente a confusión, ya que no es difícil percibir que Beethoven recurre una y otra vez a idénticos temas (casi siempre en extremo sencillos, a menudo por grados conjuntos), apenas modificados, para dotar de unidad a cada de una de las cinco secciones del Ordinario, pero no es menos cierto que la Misa está muy lejos de ser una de esas características composiciones barrocas o clásicas en las que el texto simplemente se despieza para ser objeto de un tratamiento musical con frecuencia independiente, con el énfasis puesto bien en los solistas, bien en el coro. En Beethoven, sin embargo, solistas y coro forman una unidad casi indivisible y, con contadas excepciones, comparten protagonismo en todo momento, como si Beethoven no quisiera otorgar un status de supremacía a las voces solistas, necesarias para transmitir la fe vivida en el plano individual, pero en peligrosa contradicción con el ideal universal que alienta sin cesar en el último Beethoven, y de manera grandiosa e inequívoca en una obra *hermana* de esta *Missa Solemnis*, la Novena Sinfonía. A Beethoven tampoco le dolieron prendas a la hora de permitir la interpretación en Viena de tres de las secciones de la obra (Kyrie, Credo y Agnus Dei) en lo que sería su primera audición -parcial- en la ciudad el 7 de mayo de 1824 en el Kärntnertortheater, exactamente en

el mismo concierto en que se estrenó la Novena Sinfonía. El compositor moriría sin asistir a una interpretación de la obra en su totalidad y apenas vivió para verla publicada, en la primavera de 1827, por Schott, que fue finalmente quien se hizo con ella.

Adorno continúa con su pliego de cargos y nos descubre la que es quizá la razón última de su crítica cuando afirma que “el compositor experimenta con el estilo estricto porque la libertad burguesa formal no es suficiente como un principio de estilización. La composición controla incansablemente todo lo que haya de ser rellenado por el sujeto sometándose a estos principios de externalización dictados externamente”. El filósofo quiere justificar lo injustificable amparándose en palabras que, escrutadas con detenimiento, apenas quieren decir nada. A Adorno le disgustaba la música del último Beethoven (al anterior lo admiraba sin ambages), a la que acusaba de falta de unidad orgánica y de poseer una naturaleza fragmentaria. Beethoven -pensaba- se despreocupó simplemente del hecho de que la música tuviera un sentido, y se valió de toda la parafernalia conceptual y antiburguesa de la que era capaz para arremeter contra ella, *Missa solemnis* incluida, cuyo hermetismo y procedimientos arcaizantes “niegan virtualmente todas las características del estilo anterior del propio Beethoven”, por lo que se erige en paradigma de “la total alienación de Beethoven respecto de su obra anterior”.

Beethoven era consciente, por supuesto, de que estaba escribiendo una obra difícil de entender, un *opus metaphysicum*. En su copia del *West-Östlicher Divan* de Goethe, el músico subrayó un par de frases de la introducción que copió, además, en su diario: “Muchas de mis obras fueron eficaces de inmediato; otras, no igualmente comprensibles y absorbentes, precisaron de muchos años para alcanzar reconocimiento. Entretanto, estos años, también, han pasado y las segundas y terceras generaciones me han restituido doble y triplemente lo que hube de soportar de mis anteriores contemporáneos”. Beethoven estaba convencido de que no viviría para ver sus últimas obras, de cuya especial dificultad era muy consciente, comprendidas por sus coetáneos. En esta misma dirección puede ir la famosa inscripción, objeto de interpretaciones muy diversas, que colocó al comienzo de su copia manuscrita de la obra: “Von Herzen – möge es wieder – Zu Herzen gehn”, esto es, “Del corazón – ojalá

vuelva – al corazón”. El compositor apela al corazón del oyente, más que a su capacidad de raciocinio, para entender, y emocionarse, con una obra tan heterodoxa como la *Missa solemnis*, en la que nada resulta previsible. Pensemos, por ejemplo, en el solo de 124 compases del violín (la plasmación sonora de Cristo en el altar tras operarse la transubstanciación) en el “Benedictus”, precedido de un memorable preludio instrumental (éste hace las veces de la tradicional improvisación organística durante la Elevación), en el que encontramos saltos de más de tres octavas, desde el Mi sobreagudo en la primera cuerda hasta el Sol al aire de la cuarta, gestos hasta entonces inauditos, impensables, y no digamos ya en el marco de una composición coral sacra. O la ausencia de violines, oboes y flautas al comienzo del Sanctus, marcado sorprendentemente *Adagio* y *piano* y sin un claro asentamiento armónico, en abierta contraposición respecto del acto de glorificación de la divinidad habitual en otras misas. Más vinculación con la tradición tienen la presencia de la flauta en “Et incarnatus” para representar al Espíritu Santo en forma de paloma, la preeminencia del metal en el “Sanctus” para dar voz a los coros angélicos, o los trombones como símbolo del poder divino en “omnipotens” (Gloria) o “iudicare” (Credo).

Concluamos comentando otra anotación muy precisa de Beethoven en la partitura. En el arranque tanto del Kyrie como del Sanctus, Beethoven escribió *Mit Andacht* (Con devoción), una indicación acorde con el espíritu de la música que puede escucharse a continuación. La segunda sección del Agnus Dei, “Dona nobis pacem”, sin embargo, aparece encabezada por una prescripción mucho más misteriosa: *Bitte um innern und äussern Frieden* (Plegaria por una paz interior y exterior). ¿A qué estaba refiriéndose el compositor? En la sección central del tripartito “Dona nobis pacem”, escrito en forma sonata, escuchamos una primera y súbita interrupción a cargo de una música en Si bemol mayor (en oposición a la tónica Re mayor) con claras resonancias bélicas, anunciada por un redoble de timbal y de las fanfarrias de las trompetas. Más tarde, tras el mencionado fugato en “dona nobis pacem”, y justo a continuación de la doble fuga instrumental, oímos de nuevo los ecos de la guerra. No puede olvidarse que Beethoven fue contemporáneo de las grandes campañas napoleónicas y de una de las etapas más convulsas de la historia europea. Nada tiene de extraño, por tanto, que en el momento más idóneo de la composición que mejor lo admitía, Beethoven

planteara a un doble nivel la paz exterior, la paz del mundo, la paz humana, y la paz interior, su propia paz de espíritu, y la de todos sus hermanos. Hay quien ha visto en la *Missa solemnis* el deseo de Beethoven -católico convencido, pero poco amigo de pisar la iglesia- de ponerse a bien con Dios en lo que él imaginaba que era ya la recta final de su vida. Al margen de credos, y a pesar de los casi dos siglos transcurridos, la plegaria beethoveniana sigue siendo tan justa y necesaria como entonces. El mundo continúa desangrándose en guerras estériles y todo hace pensar que la paz interior es un bien cada vez más escaso.

Luis Gago