

LA APPASSIONATA DE BEETHOVEN: ¿UN DESAFORTUNADO SOBRENOMBRE?

Per Salvador Mestre Zaragoza

Resum

És molt habitual que grans obres musicals hagen rebut sobrenoms que han aconseguit perpetuar-se en la tradició. En el cas de la *Sonata Appassionata* de Beethoven, no és frívola o irrellevant la discussió sobre la conveniència o no del sobrenom perquè, en última instància, en la reflexió sobre esta qüestió es revela una important problemàtica sobre el sentit o significació de l'obra, sobre el sentit expressiu i artístic que Beethoven presumiblement hauria perseguit i, potser fins i tot, sobre la significació que esta obra d'art ocuparia en la nostra tradició cultural com una de les grans realitzacions artístiques creades en el si de la modernitat occidental. La noció d'apassionament pot generar connotacions prou diferents com per a conduir a la producció de resultats estètics diferents. I és que esta reflexió, presumiblement, permetria optimitzar la profunditat i vàlua de la interpretació d'esta obra mestra del nostre patrimoni musical.

Paraules clau: *Appassionata*; Beethoven; significació; interpretació; piano.

Resumen

Es muy habitual que grandes obras musicales hayan recibido sobrenombres que han logrado perpetuarse en la tradición. En el caso de la *Sonata Appassionata* de Beethoven, no es frívola o irrelevante la discusión acerca de la conveniencia o no del sobrenombre porque, en última instancia, en la reflexión sobre esta cuestión se revela una importante problemática acerca del sentido o significación de la obra, acerca del sentido expresivo y artístico que Beethoven presumiblemente habría perseguido y, quizá incluso, acerca de la significación que esta obra de arte ocuparía en nuestra tradición cultural como una de las grandes realizaciones artísticas creadas en el seno de la modernidad occidental. La noción de apasionamiento puede generar connotaciones lo suficientemente distintas como para conducir a la producción de resultados estéticos diferentes. Y es que esta reflexión, presumiblemente, permitiría optimizar la profundidad y valía de la interpretación de esta obra maestra de nuestro patrimonio musical.

Palabras clave: *Appassionata*; Beethoven; significación; interpretación; piano.

Abstract

It is very common for great musical works to have received nicknames that have managed to perpetuate themselves in the tradition. In the case of Beethoven's *Appassionata Sonata*, the discussion about the convenience or not of the nickname is not frivolous or irrelevant because, ultimately, in the reflection on this question an important problematic is revealed about the meaning or significance of the work, about the expressive and artistic meaning that Beethoven presumably would have pursued and, perhaps even, about the significance that this work of art would occupy in our cultural tradition as one of the great artistic achievements created in the bosom of Western modernity. The notion of passion can generate sufficiently different connotations to lead to the production of different aesthetic results. And it is that this reflection, presumably, would allow optimizing the depth and value of the interpretation of this masterpiece of our musical heritage.

Key words: *Appassionata*; Beethoven; significance; interpretation; piano.

1. INTRODUCCIÓN

La *Sonata en Fa menor* op. 57 es una de las 3 principales sonatas para piano del periodo medio de Beethoven¹ y fue concebida como la sonata que completase, con su tonalidad menor, una trilogía junto a las previas sonatas op. 53 (*Waldstein*) y op. 54.² Es una de las obras más relevantes y famosas de Beethoven quizá porque, entre otras cosas, representa maravillosamente bien «el arquetipo del estilo heroico de Beethoven» (Rosen, 2006: 239), «tiene las cualidades de una epopeya heroica» (Drake, 1994: 166),³ con ella «sentimos la llegada de una nueva estética» (Clubbe, 2019: capítulo 14, § 2)⁴ y porque «es un desafío para el virtuoso, enciende la imaginación del poeta y atrae por igual, de entre los pianistas, a los eruditos y a los filósofos» (Matthews, 1967: 36).⁵ Según Czerny (1839: 58), discípulo predilecto del genio de Bonn, el propio compositor la consideró su sonata para piano más importante, durante gran parte de su vida, hasta que compuso la *Hammerklavier* (Cooper, 2008: 154). Czerny también afirma, en su op. 500, que esta sonata,

1 «Está fuera de discusión que es una de las más grandes sonatas de Beethoven para piano, una de las obras maestras de calidad difícilmente repetible» (López-Calo, 1985: 120).

2 «Since sonatas were often sold in sets of three, Beethoven decided early on to add a third to go with the two he had just written. As usual, one was to be in a minor key – in this case F minor» (Cooper, 2017: 128).

Traducción propia: «Dado que las sonatas a menudo se vendían en conjuntos de tres, Beethoven decidió desde muy pronto agregar una tercera para acompañar a las dos que acababa de escribir. Como de costumbre, una debía estar en una tonalidad menor, en este caso Fa menor».

3 Traducción propia. El original dice así: «Op. 57 has the qualities of a heroic epic».

4 Traducción propia. El original dice así: «[...] with the “Appassionata”, Op. 57, we sense the arrival of a new esthetic».

5 Traducción propia. El original dice así: «[...] it is a challenge to the virtuoso, it fires the imagination of the poet, and appeals equally to the scholars and philosophers among pianists».

«ciertamente, incluso ahora, debe considerarse como el desarrollo más completo de una idea poderosa y colosal». Por tanto, no parece exagerar Romain Rolland cuando destaca el hecho de que la *Appassionata* constituyó la máxima culminación del esfuerzo creativo de Beethoven hasta la fecha, colmando sus aspiraciones creativas más íntimas.⁶

Fue compuesta entre los años 1804 y 1805; esta temporada, entre los años 1804 y 1806, representaría «un desarrollo de la conciencia artística de Beethoven» (Massin, 1967: 697-698), dado que abordó, además, la creación de obras inmensas como *Fidelio*,⁷ *Eroica*, *Waldstein*, los *Cuartetos de cuerda* op. 59 y el *Concierto para piano n.º 4 en sol mayor* op. 58 (Rosen, 1971: 457). También los primeros esbozos de la *Quinta sinfonía en do menor* op. 67 se acometen en esta época (Hopkins, 1981: 125), dato especialmente relevante porque el famoso motivo de esta sinfonía también está presente en el primer movimiento de la *Sonata* op. 57 cumpliendo una función no tan genética como en la quinta sinfonía pero, sin duda, aunque de manera distinta, sí cumpliendo asimismo un papel profundamente estructural.

2. «BASE IDEOLÓGICA»: EL SOBRENOMBRE APPASSIONATA

No es frívola o irrelevante la discusión acerca de la conveniencia o no del sobrenombre de esta sonata porque, en última instancia, esta cuestión contiene una importante problemática acerca del sentido o significación de la obra, acerca del sentido expresivo y artístico que Beethoven presumiblemente habría perseguido y, quizá incluso, acerca de la significación que esta obra de arte ocuparía en nuestra tradición cultural como una de las grandes realizaciones artísticas creadas en el seno de la modernidad occidental.⁸ Entendemos que este tipo de reflexión es lo que Alfred

6 «Il lui faut réaliser enfin ce qu'il cherche depuis le début de sa carrière, l'équilibre absolu de l'idée et de la forme, de la rigueur du plan et de la chaude souplesse de tous les détails, de l'élément passionnel et de l'élément architectural. Maintenant qu'il s'est exercé dans la pratique de l'un et l'expression de l'autre, avec une inlassable énergie, jusqu'à la perfection, l'heure est venue d'opérer dans sa forge la fusion souveraine du moi héroïque et de l'oeuvre absolue. Il veut créer, il crée, comme les grands sculpteurs grecs et les maîtres d'oeuvre gothiques, un nouveau canon des nombres et des proportions parfaits, un nouvel ordre classique. Il écrit l'*Appassionata*» (Rolland, 1928: 216).

Traducción propia: «Necesita conseguir por fin lo que ha buscado desde el principio de su carrera, el equilibrio absoluto de la idea y de la forma, del rigor de la concepción y la cálida flexibilidad de todos los detalles, del elemento pasional y del elemento arquitectónico. Ahora que ha practicado lo uno y la expresión de lo otro, con incansable energía, hasta la perfección, ha llegado el momento de realizar en su fragua la fusión soberana del yo heroico y de la obra absoluta. Quiere crear, crea, como los grandes escultores griegos y los maestros constructores góticos, un nuevo canon de números y proporciones perfectas, un nuevo orden clásico. Escribe la *Appassionata*».

7 «Or, au milieu des esquisses du second acte de *Leonore*, Beethoven commence l'*Appassionata*. Il jette sur le papier le dessin dramatique de la première partie, puis du *finale*, et quelques indications de l'*andante*» (Rolland, 1928: 130).

Traducción propia: «Ahora bien, en medio de los bocetos del segundo acto de *Leonore*, Beethoven comenzó la *Appassionata*. Plasmó en papel el diseño dramático de la primera parte, además del *finale*, y algunas indicaciones del *andante*».

(No olvidemos que el título de *Leonore* cambió finalmente a *Fidelio*, de modo que estamos hablando de la misma obra.)

8 No por nada, tal como señala Greenberg (2005: 141), la *Appassionata* ha sido comparada por su grandeza con *Machbet* y *El rey Lear* de Shakespeare, *El infierno* de Dante o las tragedias de Corneille.

Cortot, el legendario intérprete francés, prescribe cuando afirma (1934: 75): «aseguren ustedes siempre la *base* ideológica de la interpretación».

Y es que resulta cuanto menos curiosa la controversia que puede generar el sobrenombre con que la tradición ha bautizado esta sonata: *Appassionata*. Parece claro que el único responsable inicial de este título, probablemente con la intención de incrementar las ventas de la publicación, no fue el propio Beethoven sino su editor (llamado Crazz).⁹ El debate sobre la conveniencia de tal apodo, como sucede ocasionalmente con otras reconocidas obras del repertorio, debiera parecer inevitable.

2.1. La crítica tradicional

Una minuciosa y extensa revisión bibliográfica arroja como sorprendente resultado que la mayor parte de los críticos no parecen divergir demasiado en su apreciación al respecto. Tovey (1931: 169) concuerda con el criterio del editor Crazz, alegando que el título «está justificado por el tono eminentemente trágico de toda la obra»;¹⁰ Matthews (1967: 36) afirma que «el título añadido por el editor es, por una vez, muy apropiado».¹¹ Kinderman (2009: 109) coincide también en que «el título *Appassionata*, aunque no proviene de Beethoven, no es inapropiado (aunque Czerny estuvo sin duda acertado al comentar que la obra es “demasiado magnificente” para ese título)»;¹² Cortot conmina, aparentemente sin insistencia ni énfasis, a asumir el título en tanto que Beethoven lo habría aceptado sin protestar;¹³ Newman señala que Beethoven no autorizó este sobrenombre pero que tampoco hay motivos para pensar que lo hubiese rechazado (1988: 269);¹⁴ Reinecke (s.f.: 104) afirma que «este nombre es justo» en cuanto que reflejaría la pasión de la obra, siendo que el nombre sería adecuado para la sonata «salvo para la parte central, que no tiene, en verdad, nada de pasión»; López-Calo (1985: 120) trasluce su plena aceptación al escribir que «el nombre de

9 «El título de *Sonata Appassionata* le fue dado en una edición posterior por el editor Crazz de Hamburgo. Se cree que Beethoven no tendría nada que oponer a este nombre» (Massin, 1967: 698).

10 Traducción propia. El original en inglés dice así: «It is justified by the eminently tragic tone of the whole work».

11 Traducción propia. El original dice así: «The title added by the publisher is for once highly appropriate».

12 Traducción propia. El original en inglés dice así: «The title *Appassionata*, though not from Beethoven, is not inappropriate (though Czerny was surely correct in observing that the work is “much too magnificent” for the title)».

13 «Beethoven no dio su título a la *Sonata Appassionata* pero habiéndolo sido aplicado en vida del autor, que no protestó, nosotros podemos aceptarlo también» (Cortot, 1934: 81).

14 El original dice así: «There is no reason to believe that Beethoven authorized or even knew every of the titles that his other piano works soon acquired, including *Moonlight Sonata* for Op. 27/2 or *Appassionata Sonata* for Op. 57, although there is no reason to assume that he would have objected to any particular title, either».

Traducción propia: «No hay ninguna razón para creer que Beethoven autorizara o incluso conociera cada uno de los títulos que pronto adquirieron sus otras obras para piano, incluyendo la *Sonata "Claro de Luna"* Op. 27/2 o la *Sonata Appassionata* Op. 57, aunque tampoco hay ninguna razón para suponer que hubiera puesto objeciones a algún título en particular».

Appassionata no se lo dio Beethoven. Pero apenas se la conoció, se descubrió en ella un carácter tan romántico, tan apasionado, que ese nombre resistió todas las críticas que se le hicieron».

Sin embargo, el pianista y musicólogo Charles Rosen (2006: 239) disiente sensiblemente de la tónica general al declarar que a Beethoven «no le gustaba el nombre popular que le puso el editor» (lástima que no cite la fuente que le permita sentenciar esto para poder contrastar satisfactoriamente su credibilidad) y afirma, tajante: «El término *appassionata* no representa el carácter trágico de la obra que se evidencia de inmediato en la primera página».

2.2. Problematización de la cuestión

Rosen estaría quizá siendo racionalmente riguroso cuando distingue claramente lo trágico de lo apasionado, cosa que supuestamente no estarían alcanzando a comprender ni Reinecke, ni López-Calo, ni tampoco Tovey, quien, este último, podría entonces estar cayendo especialmente en tremenda confusión cuando explícitamente pretende justificar el título *Appassionata* por el carácter trágico de la obra. Kinderman, retomando a Czerny, estaría siendo más prudente desde la perspectiva de Rosen, ya que dentro del carácter trágico podría concebirse cierto apasionamiento sin ser ambas cosas necesariamente incompatibles.

Pero, sin duda, López-Calo sería modélico en la supuesta confusión interpretativa que, según Rosen, suele acontecer con respecto a esta sonata cuando caería en un exceso deformador al afirmar que la op. 57 es muy romántica, apasionadamente romántica. Lo que parece estar sugiriendo Rosen es que habría que distinguir con claridad tragedia de pasión romántica. La tragedia puede contener pasión y sentimiento (que no sentimentalismo), pero nunca de corte romántico si por tal entendemos emocionalidad y sentimentalismo (que no sentimiento). Recordemos que Rosen habla de «estilo heroico» en la *Appassionata*, y he aquí donde estaría la conexión entre pasión y tragedia: lo heroico, la voluntad que se alza vehemente (y, por tanto, apasionada en su vehemencia) frente a la trágica fatalidad, para vencer o para fracasar. No hay sentimentalismo pasional. No hay romanticismo emocional. Hay heroicidad y tragedia. Hay heroicidad frente a la tragedia. Por lo tanto, podría afirmarse, en todo caso, que hay pasión heroica, pero no romántica en un sentido sentimental.

Parece ser que Beethoven indicó la lectura de *La Tempestad* de Shakespeare para entender el sentido de las sonatas op. 57 y op. 31 n.º 2 (Chapman, 1875: 65-66).¹⁵ Romain Rolland apunta a este

15 El original dice así: «Here, perhaps, should be inserted the item related by Schindler: "Upon one occasion I requested Beethoven to furnish me with the keys to two sonatas, that in F minor, Op. 57, and that in D minor, Op. 29 (31). His answer was, 'read Shakespeare's *Tempest*'"».

Traducción propia: «Aquí, tal vez, debería insertarse lo relatado por Schindler: "En una ocasión le pedí a Beethoven que me proporcionara las claves de dos sonatas, la de Fa menor, Op. 57, y la de Re menor, Op. 29 (31). Su respuesta fue: 'lea *La Tempestad* de Shakespeare'"».

respecto una determinada interpretación de la obra de Shakespeare para explicar esta referencia beethoveniana (Massin, 1967: 698): «la dominación del Espíritu» sobre el «desencadenamiento de las fuerzas elementales, pasiones, locuras de los hombres y de los elementos», lo cual sería para Rolland una perfecta «definición del arte beethoveniano en esta época». Rolland nos señala, por tanto, el elemento heroico frente a la tragedia, es decir, el poder de la voluntad frente a lo fatal, lo imprevisto, lo inmenso, lo ineludible. Quizá no sería trivial subrayar que la obra de Shakespeare comienza con un escenario terrible: un barco atrapado por una tormenta en el mar, donde los hombres, impotentes, confrontan la fatalidad de una muerte inevitable bajo el poder desatado de los elementos naturales (Shakespeare, 2003).¹⁶ Quizá por ello, en esta sonata (Massin, 1967: 698) «el hombre sería vencido por la naturaleza, y la voluntad dominada por la pasión». Y esto apunta claramente hacia la tragedia, una tragedia que en todo caso podría implicar heroicidad en tanto que reacción frente a la fatalidad pero nunca un apasionamiento romántico preñado de sentimentalidad.

Kinderman (2005: 64-91) es quien ilumina maravillosamente bien que la «base ideológica» de esta obra se halla muy alejada de un romántico apasionamiento. No por nada señala «el carácter trágico que conforma la *Appassionata* de principio a fin». Como ya hemos anotado, esta sonata se compuso en la misma época en que Beethoven trabajaba en su ópera y se encuentran similitudes entre ambas obras claramente inatribuibles al mero azar. Son relevantes «ciertas semejanzas motivicas y tonales, como, por ejemplo, la insistencia en el intervalo de semitono *reb-do* o la importancia otorgada a la tonalidad de Re bemol mayor en el contexto tonal de Fa menor». Pero sin duda que merece destacarse el hecho de que la tonalidad de la sonata, Fa menor, resulta ser la que Beethoven emplea al inicio del segundo acto de su ópera, en las escenas de la mazmorra (además de en el aria final de Florestán), cuando Florestán exclama: «¡Dios! ¡Qué oscuridad hay aquí! / ¡Qué silencio aterrador! / La nada me rodea y nada, / nada vive a mi alrededor» (Sonnleithner, acto 2, escena 1). Según Kinderman, este extracto del libreto de *Fidelio* «podría servir de comentario al final de la *Appassionata*». El carácter tétrico y desolado de Fa menor resulta obvio.

El uso de la tonalidad de Fa menor con un carácter trágico no podría nunca, por tanto, atribuirse al mero azar sino que, por el contrario, respondería a una deliberada intencionalidad expresiva que, como vemos, no tiene que ver con impulsos emotivos o apasionadamente sentimentalistas y románticos sino que, más bien, tiene relación con sentimientos trágicos de desgracia, fatalidad y devastación (Rolland, 1928: 218).¹⁷ Cabría quizá recalcar que la ópera *Fidelio*

16 En sus primeras páginas podemos leer: «...felicitaos de haber vivido tanto tiempo y marchad inmediatamente a vuestro camarote para prepararos a afrontar el infortunio de la hora, si llega.» / «¡Todo está perdido! ¡A las plegarias! ¡A las plegarias! ¡Todo está perdido!» / «¡Pereceremos absolutamente por culpa de unos borrachos!» / «¡Misericordiadenosotros!» [sic] «¡Zozobramos, zozobramos!» «¡Adiós, esposa!» «¡Adiós, hijos!» «¡Adiós, hermano!» «¡Nos hundimos! ¡Nos hundimos!» / «¡Muramos todos con el rey!» / «¡Diera ahora mil estadas de mar por un acre de tierra estéril; un extenso páramo, unos ratamales espinosos, cualquier cosa! ¡Hágase la voluntad del Altísimo! Pero hubiera preferido morir de muerte seca».

17 Al respecto del contexto vital en que Beethoven aborda la composición de la *Appassionata*, Romain Rolland nos dice que «la situación había empeorado aún más, desde el Testamento de Heiligenstadt, dos años antes. Pues el desafortunado debió asumir su carácter definitivo. La obra lleva, en sus orígenes, claramente la marca del oscuro verano de 1804 y de los sufrimientos del cuerpo y de la mente, que cayeron sobre el Titán, después de la finalización de la *Heroica*» (traducción propia).

es un canto de libertad contra la opresión política, lo cual sería solidario de esa heroicidad frente a la adversidad como correlato de la tragedia que ya hemos apuntado como clave ideológica de, al menos, el primer movimiento de la *Appassionata*. Y es que si un tétrico Fa menor es la tonalidad con que se inicia el segundo acto en las mazmorras, un luminoso y triunfante Do mayor celebra la liberación de los prisioneros (aunque aquí esté dudosamente afirmado como tonalidad, ya que podría considerarse un pasaje en la dominante de Fa mayor) y la culminación triunfal al final de la ópera (aquí ya sin posible ambigüedad tonal). En *Fidelio*, la tragedia (en modo menor) se contrapone al triunfo logrado por los actos heroicos frente a la adversidad (en modo mayor). Esta polaridad expresada modalmente es esencial para penetrar en el sentido expresivo de al menos el primer movimiento de la *Appassionata*, aunque con una significación no idéntica y probablemente más compleja cuyo alcance no procede aquí desplegar.

Retomando la disconformidad de Rosen con respecto al sobrenombre *Appassionata*, la etimología de dicha palabra nos puede iluminar mejor la polémica acerca de su conveniencia o no para designar coloquialmente a la *Sonata* op. 57 de Beethoven. No por nada, de las nueve acepciones que la Real Academia Española otorga a la palabra «pasión» (Real Academia Española, web), tan solo tres podrían asociarse a un sentido romántico del término (desorden del ánimo y un enfoque activo y desmedido hacia algo) mientras que el resto apuntan a un sentido trágico (padecimiento, tragedia, impotencia y al sufrimiento de Jesucristo en su *via crucis*). Sin embargo, parece bastante claro que hay un cambio en el uso de esta palabra a lo largo de la historia, siendo mucho más reciente el sentido romántico.¹⁸ No por nada, el *online etymology dictionary* (web) señala sobre la palabra «pasión»: «[...] del latín tardío *passionem* (nominativo *passio*) "sufrir, soportar", de la raíz del participio pasado del latín *pati* "soportar, sufrir, experimentar", una palabra de origen incierto». Además, este diccionario presenta una brillante síntesis global del sentido del término y que, sin duda, aplica perfectamente al carácter de, al menos, el primer movimiento de la *Sonata* op. 57 de Beethoven: «la noción es "lo que debe ser soportado"».

De manera que no es muy aventurado suponer que cuando el editor Cranz califica esta sonata como apasionada debía de estar pensando en el sentido clásico del término, así como, presumiblemente, el resto de críticos que secundan la conveniencia del apodo *Appassionata*.

3. Conclusión

El original dice así: «la situation s'est encore aggravée, depuis le *Testament de Heiligenstadt*, deux ans auparavant. Car le malheureux en a dû reconnaître le caractère définitif. L'oeuvre porte, en ses origines, distinctement la marque du sombre été de 1804 et des souffrances du corps et de l'esprit, qui s'abattirent sur le Titan, après l'achèvement de l'*Héroïque*».

18 «La palabra "pasión" es una de esas palabras donde la aplicación moderna parece desconectada del significado original. La palabra en sí proviene de la raíz latina *patior*, que significa sufrir. [...] Muchas de las aplicaciones modernas de "pasión" ya no transmiten la idea de sufrimiento en absoluto. Su uso actual es el que describe un deseo intenso, que a menudo es de naturaleza sexual. [...] La raíz de la palabra pasión expresa la idea de ser movido a la acción donde hay dolor y sufrimiento» (Fusedlearning, web). <https://es.fusedlearning.com/etymology-passion> [Fecha de consulta: 8.10.2022].

Por lo tanto, y elevándonos a un nivel mayor de abstracción que el que supone la musicalización de un libreto como el de *Fidelio*, creemos poder afirmar que la base ideológica del primer movimiento de la *Appassionata* se mueve en términos de una polaridad entre lo trágico y lo heroico, entre la devastación y la rebelión, entre la tristeza (y quizá también la nostalgia) y la rabia, entre lo tétrico y el anhelo de lo sublime.¹⁹ Se expresa un clamor angustioso producido por la fatalidad del sufrimiento y de la condición trágica de la existencia humana («lo que debe ser soportado»). Además, entendemos que contiene implícitamente una inclinación compulsiva hacia una reflexión filosófica sobre el sentido de la vida.²⁰

Y es que la condición humana experimentada como tragedia implica un clamor por el sentido de la vida, lo cual supone una anticipación artística, dentro de nuestra tradición cultural, del existencialismo filosófico propio de un titán de la filosofía como Heidegger en las postrimerías de la modernidad (primer tercio del siglo XX) con su visión del ser humano entendido como ser-para-la-muerte aherrojado en el mundo y condenado constitutivamente a bregar con el siempre acuciante estado anímico de la angustia, a través del cual la *nada* palpita constantemente.²¹ Desde esta perspectiva, el análisis de la sonata puede iluminar una comprensión artística, estética, expresiva y filosóficamente profunda²² que permita realizar una interpretación sólida, coherente y orgánica como reflejo de la más profunda idiosincrasia cultural de nuestra civilización occidental y europea.

De manera que una perspectiva simplistamente romántica no podría jamás justificar la conveniencia del sobrenombre *Appassionata* para esta sonata. Ahora bien, el sentido etimológico

19 Es interesante contemplar otra visión, como la de Chapman (1875: 63), que apunta a la heroicidad y también, elocuentemente, al desamparo: «The movement preceding (*Allegro assai*) is well characterized as some terrible struggle of a hero spirit which has wandered into a region where all is strange: where the enemies are unknown, the methods of attack unlooked for, and the resources for defense to be learned during the fight».

Traducción propia: «El movimiento precedente (*Allegro assai*) está bien caracterizado como una lucha terrible de un espíritu heroico que se ha adentrado en una región donde todo es extraño: donde los enemigos son desconocidos, los métodos de ataque inesperados y los recursos para la defensa deberán ser aprendidos durante la batalla».

20 «Supplementing Beethoven's imaginative creativity is his ability to use music as an agent for suggesting universal emotions and concepts» (Gordon, 2017: 51).

Traducción propia: «A la creatividad imaginativa de Beethoven se suma su capacidad para utilizar la música como un agente para sugerir emociones y conceptos universales».

21 «Es significativo a este respecto, y muy esclarecedor, un pasaje de Friedrich Schlegel: "Aunque a alguien pueda parecerle extraño o ridículo que los músicos hablen de los pensamientos contenidos en sus composiciones, quien sea sensible a la admirable afinidad entre todas las artes y ciencias no querrá considerar la cuestión desde el punto de vista de la denominada naturalidad, según la cual la música debe ser tan sólo el lenguaje de los sentimientos, y no creará imposible cierta tendencia por parte de toda la música puramente instrumental hacia la filosofía"» (Fubini, 1994: 277).

22 «Al leer su epistolario, así como los cuadernos de conversación que se han conservado, se descubre una insospechada riqueza y hondura de pensamiento, la cual, a su vez, revela la posesión de una cultura poco corriente: Beethoven leía a filósofos, poetas, historiadores, críticos; su saber era mucho más extenso que el que correspondía a un músico de una cultura normal. [...] Son numerosas las cartas en las que Beethoven reafirma este ideal humanístico de músico, al tiempo que testimonia la exigencia de insertar la música en el tejido vivo de la cultura. [...] Ya se ha dicho que Beethoven no tuvo nada de profano en filosofía. Se puede afirmar que sus maestros fueron Kant y Schelling» (Fubini, 1994: 277-278).

clásico de pasión, cargado de patetismo, sufrimiento y fatalidad, sí que respondería a la profundidad de concepción que refleja esta obra y pondría de manifiesto que las posiciones de todos aquellos con quienes Rosen parece confrontar, vistas desde este sentido etimológico más tradicional y clásico, sí que resultarían aceptables para el propio Rosen (quien alegaba precisamente el carácter trágico de la obra para renegar del apodo *Appassionata*). Así, la disquisición etimológica se revelaría crucial para comprender que lo que reposa en el origen de la discusión sobre la conveniencia del sobrenombre *Appassionata* sería un desencuentro fundamentado en el sentido etimológico, más moderno o más clásico, con que se comprendiese el término. Incluso Tovey, cuando afirma el supuesto carácter romántico de la *Appassionata*, podría no estar en oposición real a la comprensión de Rosen porque dicho carácter romántico podría entenderse presente no tanto por el hecho de contener una expresión sentimental y emocionalizada de la psique humana sino, más bien, por el hecho de mostrar, como efectivamente hace esta sonata, una subjetividad reflexiva y creadora claramente individualizada²³ aun dentro de los márgenes formales del estilo clásico.

En cualquier caso, Adolf Marx (1895, 130) no deja de estar fundamentalmente acertado cuando, aun pareciendo traslucir una comprensión etimológica del término más moderno que antiguo, afirma que «Beethoven ha escrito muchísimas sonatas apasionadas y del más variado contenido; sin embargo, nunca nombró una según una cualidad tan indeterminada. Descartemos este nombre y pasemos a la obra en sí».²⁴ Y es que, por muy elocuente que sea, un apodo jamás podrá reflejar el verdadero contenido de una obra de arte.

Sin embargo, con lo dicho hasta el momento, y a través de una discusión acerca de la conveniencia de dicho sobrenombre tradicionalmente asignado a la *Sonata* op. 57 de Beethoven, entendemos que quedaría fundamentalmente establecida la «base ideológica» que Cortot prescribía enfáticamente para toda interpretación que se precie.

BIBLIOGRAFÍA

23 «[...]Beethoven poseía un] sentido netamente romántico de la misión del artista y del músico, del valor de la obra propia y de la individualidad, y representan el substrato cultural sobre el que se desarrolló la concepción romántica de la música» (Fubini, 1994: 278).

24 El original dice así: «Beethoven has written very many impassioned sonatas, and of most varied content; however, he never named one according to so indeterminate a quality. Let us discard this name and proceed to the work itself».

- CHAPMAN, C. W., 1875: «Some thoughts on the andante con moto of piano sonata appassionata Op. 57, L. v. Beethoven», *The Journal of Speculative Philosophy*, 9-1: 61-69, <https://www.jstor.org/stable/pdf/25665906.pdf> [Fecha de consulta: 5.4.2022].
- CLUBBE, John, 2019: *Beethoven. The relentless revolutionary*. Nueva York/Londres: W.W. Norton & Company.
- CORTOT, Alfred, 1934: *Curso de interpretación*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- COOPER, Barry, 2008: *Beethoven*. Cary (Carolina del Norte): Oxford University Press.
- _____ 2017: *The creation of Beethoven's 35 piano sonatas*. Londres/Nueva York: Routledge.
- CZERNY, Carl, 1839: *Complete Theoretical and Practical School*. Londres: R. Cocks & Co.
- DRAKE, Kenneth, 2000: *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- FUBINI, Enrico, 1994: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- FUSEDLEARNING. <https://es.fusedlearning.com/etymology-passion> [Fecha de consulta: 8.10.2022].
- GORDON, Stewart, 2017: *Beethoven's 32 Sonatas. A handbook for performers*. Oxford: University Press.
- Greenberg, Robert, 2005: *Beethoven's Piano Sonatas. Course Guidebook*. Chantilly: The Teaching Company.
- HOPKINS, Antony, 1981: *The nine symphonies of Beethoven*. Cambridge: University Press.
- KINDERMAN, William, 2004: «Constraste y continuidad en el proceso creativo de Beethoven», *Quodlibet: revista de especialización musical*, 30: 64-91, <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/36907> [Fecha de consulta: 5.5.2022].
- _____ 2009: *Beethoven*. Cary (Carolina del Norte): Oxford University Press.
- LÓPEZ-CALO, José, 1985: *Las sonatas de Beethoven para piano*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- MARX, Adolf Bernhard, 1895. *Introduction to the interpretation of Beethoven piano works*. Chicago: Clayton F. Summy Co.
- MASSIN, Jean y Brigitte, 1967: *Ludwig van Beethoven*. Madrid: Turner Música.
- MATTHEWS, Dennis, 1967: *Beethoven Piano Sonatas*. Londres: British Broadcasting Corporation.
- NEWMAN, William S., 1988: *Beethoven on Beethoven. Playing his piano music his way*. Nueva York-Londres: W. W. Norton & Company.
- ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. <https://www.etymonline.com/search?q=pasi%C3%B3n> [Fecha de consulta: 8.10.2022].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <https://dle.rae.es/pasión> [Fecha de consulta: 8.10.2022].

REINECKE, Carl., sin fecha: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Unión Musical Española.

ROLLAND, Romain, 1928: *Beethoven. Les grandes époques créatrices: de l'Héroïque à l'Appassionata. Tome 1*. París: Editions du Sablier.

ROSEN, Charles, 1999: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ 2006: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Madrid: Alianza Editorial.

SHAKESPEARE, William, 1969: *La Tempestad*. Madrid: Espasa Calpe.

SONNLEITHNER, Joseph F., 1985: *Fidelio*. Madrid: Daimon.

TOVEY, Donald Francis, 1931: *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*. Londres: Associated Board of the Royal Schools of Music.