

Luca Chiantore, musicólogo

“BEETHOVEN NO ESCRIBIÓ ‘PARA ELISA’”

Un exhaustivo estudio cuestiona la autoría final de la famosa bagatela, atribuida al genio alemán, que estos días cumple 200 años. La polémica está servida.

BELÉN LORENZANA / FOTOS: BERNABÉ CORDÓN

PARA ESPECULAR SOBRE LA destinataria de la famosa pieza datada en 1810, se han vertido ríos de tinta. Para unos, la afortunada fue la soprano alemana **Elisabeth Röckel**. Para otros, su alumna **Therese Malfatti**, a la que alguien cambió de nombre al hacer la transcripción. Lo que nadie se había atrevido a cuestionar hasta la fecha es la autoría de la partitura, a pesar de que el manuscrito original se perdió y la obra no se publicó hasta 1865. El experto musicólogo italiano **Luca Chiantore** plantea esta posibilidad - como antítesis a la inmovilidad del texto musical - en su último libro *Beethoven al piano* (Nortesur), en el que ha trabajado en los últimos ocho años.

-En su libro cuestiona la autoría de ‘Para Elisa’...

-Nuestro conocimiento de *Para Elisa* depende de las afirmaciones que hizo el musicólogo alemán **Ludwig Nohl** en el siglo XIX acerca del hallazgo de un manuscrito que sólo él ha visto y nadie

más desde entonces. Así, mi hipótesis de partida fue ¿y si ese manuscrito no ha existido nunca? Si es así, es posible que este hombre haya tenido mucho que ver con la redacción de la obra.

-¿Pero en el Archivo de la Beethoven House en Bonn no hay una partitura manuscrita?

-Efectivamente, es una partitura en el formato que **Beethoven** a menudo utilizaba para tomar apuntes que no lleva completa la obra pero, sin embargo, incluye el tema principal, todas las melodías y los elementos armónicos que la caracterizan, dispuesta de una forma provisional. Lo que yo creo es que **Ludwig Nohl** consultó este apunte manuscrito y lo arregló como buenamente pudo hasta darle la forma que hoy conocemos.

-Entonces algo de Beethoven hay...

-La pregunta es: ¿qué entendemos por obra? Si la obra es un objeto a contemplar, rígido y definido, entonces *Para Elisa* no es de **Beethoven**. Pero la realidad nos dice que pensamos la música



como algo más rico, más global... Muchas obras musicales, como en la música popular, por ejemplo, se interpretan, se reinterpretan y siguen siendo esas mismas obras.

-¿Lo que pone en duda es la inmovilidad del texto musical?

-Eso es lo que quiero demostrar. Creo que es un problema que tiene la música clásica en su globalidad. Cuando **Beethoven** estaba vivo trataba su música con mucha más flexibilidad de la que nosotros le aplicamos.

-Las obras cambiarían con el paso del tiempo y los intérpretes...



-Exactamente, por eso yo reivindico tanto el papel del intérprete. Tiene un papel decisivo, queramos o no. La demostración la tenemos en el hecho de que el **Beethoven** que escuchamos hoy en los auditorios tiene poquísimo que ver con el que sonó en su día, cuando él mismo se encargaba del estreno de sus obras.

-¿En qué sentido?

-Él improvisaba, retocaba el texto musical. Tenía la capacidad de adecuar su interpretación a las distintas situaciones, a las expectativas del oyente, a la presencia de un público de masas y tal

**“Ludwig Nohl
consultó
un apunte
manuscrito
y lo arregló como
buenamente pudo
hasta darle la forma
que hoy conocemos”**

vez no acostumbrado a su música, frente a la manera de tocar que podía ajustarse a uno más entendido.

-La música como medio de comunicación entre artista y público...

-Exacto. Hoy el mundo de la música clásica suele convertir las obras musicales en algo para contemplar en lugar de algo que comunica, parte de una esencia conjunta de intérprete y público. Y esto es exactamente lo que creo que hace que el **Beethoven** histórico a mí me recuerde más al mundo de las músicas populares que al de los supuestos expertos intérpretes de la música de **Beethoven**. ▶

► -¿Como el jazz?

-Creo que el paralelismo es sobre todo con un momento histórico en particular: al finalizar la Segunda Guerra Mundial, muchos músicos que habían tocado en orquestas de *swing* prefirieron lanzarse al que más tarde será visto como el momento fundacional del *be bop*. **Charlie Parker** tuvo un claro intento de abrir nuevos caminos al lenguaje musical y, por lo tanto, a la improvisación y la experimentación (búsqueda de nuevas sonoridades, nuevas formas de organizar formalmente la música...), con un gran virtuosismo para dar cauce a un fuerte componente reivindicativo. Y el **Beethoven** de los primeros años, el joven revolucionario que cree en los ideales de la Revolución Francesa, vive analogías muy importantes, grandes cambios sociales y legítimas reivindicaciones.

-¿Encuentra más paralelismos?

-En mi libro, el hilo conductor lo conforman los ejercicios técnicos que **Beethoven** tomó para su uso personal, para aprender el nuevo manejo del piano. Igual que hizo **John Coltrane** en los años cuarenta, dedicó gran parte de su juventud a un estudio técnico muy experimental del instrumento. De alguna manera, rompió la barrera que más tarde se construiría con la idea de técnica por un lado e interpretación por otro.

-¿No es esto hoy bastante habitual?

-Demasiadas veces. En ocasiones la técnica se trata como si fuese una mera ejercitación muscular y la interpretación, la musicalidad, goza de una dimensión metafísica, de una magia ligada al mundo de los sentimientos. Creo



“Beethoven fue el Charlie Parker de su época”

que es una barrera que podemos, al menos, poner en discusión. Desde luego, **Beethoven** no la sentía. Para él había una comunicación constante entre los dos niveles.

-¿Cree que los ejercicios de Beethoven fueron ignorados durante tanto tiempo con la intención de destacar su imagen de genio?

-Sin duda. La idea que nos ha acompañado siempre es la del autor capaz de

crear y traer al mundo obras perfectas e inamovibles, haciéndonos contemplar una belleza que no es de este mundo. Y parece que cuanto menos ligado a la materia, nos hace imaginármolo mejor. Sin embargo, a mí me fascina la imagen de ese hombre siempre en contacto físico con el instrumento, que trabaja con el sonido casi como una materia prima que hay que modelar, luchando con ella para desentrañar nuevas potencialidades que le conducen a esos resultados tan grandiosos, tan maravillosos y que siguen hechizándonos 200 años después.

No me canso de admirarle.

-¿También se ha mitificado su vida?

-La sordera estuvo presente en su vida y en su relación con la música, pero yo no creo que sea tan importante. Sin embargo, hay otros aspectos definitivos que han sido silenciados, con menos glamour y más difíciles de encajar, como su afición a la bebida, por ejemplo, que es la que le llevó a la muerte. O sus miserias en el trato con las personas o su intento de ascenso en la escala social, que siempre chocó con su origen de clase humilde y le impidió saber moverse en esa alta sociedad a la que aspiraba. Todas estas debilidades le hacen especialmente humano, un **Beethoven** que no era un dios, sino un hombre como todos nosotros, pero que supo hacer algo que no supo hacer nadie más. Esto es lo que le hace grandísimo. ■

LA DEMOCRATIZACIÓN DE LA MÚSICA

La división entre alta y baja cultura se generó y fue cuajando definitivamente en la segunda mitad del siglo XIX, pero no se ajusta a la época de Beethoven. Hoy en día es muy fácil hablar de la *Novena Sinfonía* como de una gran obra sublime, pero los críticos que la escucharon por primera vez pensaron que era un popurrí hecho para satisfacer los bajos instintos de un público con ganas de entretenimiento. Hubo ataques muy feroces contra Beethoven, “que vivió y vivió un mundo que estaba cambiando

tan rápido como para ofrecerle nuevas oportunidades, pero él también sabía que tenía que comunicar con un público que muchas veces no tenía un oído tan sofisticado”, explica Luca Chiantore. Para el musicólogo italiano ha llegado el momento de defender la música clásica no como algo a poner a salvo de otras músicas, para que no sea contaminada: “Tiene que haber ese natural contacto que luego nos hace crecer a todos. Eso es lo que creo que Beethoven vivió en primera persona”, concluye.

