EDUARDO
R. BLACKALLER

RENOVACION EN EL SILENCIO*

La esperanza es el hombre

Nazim Hikmet

La Sinfonía y coro final sobre la oda de Schiller a la Alegría para gran orquesta, 4 voces de solo y 4 voces de coro, dedicada al Rey Federico Guillermo III de Prusia, Op. 125, (Título original de la Novena Sinfonía) fue escrita, de noviembre de 1823 a febrero de 1824, en Mödling. La concepción de esa magna obra ocupó a Beethoven varios años: en 1817 ya existía un esbozo. La última gran sinfonía se estrenó en Viena, durante un memorable concierto celebrado el 7 de mayo de 1824 en el teatro Karntner, gracias a los esfuerzos de los viejos amigos del compositor que lograron disuadirlo de la idea de presentar esa composición en Londres. Debemos decir que para entonces la popularidad de Beethoven había casi desaparecido. El músico, prematuramente envejecido, llevaba la vida de un solitario retirado de la actividad social. Los años gloriosos de su existencia eran sólo un recuerdo. Quizá la rareza exterior, el brusco carácter y el trato agresivo, agravados por la sordera, contribuyeron para que el silencio y el vacío crecieran en torno suyo.[1] También la pérdida de muchos de los amigos cercanos, unos porque murieron, otros porque abandonaron Viena, ejerció influencia en el olvido que, poco a poco, rodeó a Beethoven. Por otra parte, la entrega a las tareas mezquinas que se derivaban de las dificultades creadas por los familiares, mermó su capacidad de trabajo hasta uun punto tal, que la crítica llegó a decir que el genio estaba agotado: entre la *octava* y la *novena* sinfonías hay un lapso de 12 años. Sin embargo, la causa principal que determinó la pérdida de la popularidad de Beethoven fue el enorme éxito de la ópera italiana, en particular de las obras de Rossini. Este compositor puso todo su talento –la inagotable inventiva melódica, la orquestación fácil, pero audaz, la agilidad para el tratamiento del drama y la comedia musicales–, al servicio de las formas artísticas de masas. El público de Viena, como el de todas las capitales europeas, prefería la ópera,[2] no la música absoluta.

Beethoven intentó poner música a la *Oda a la Alegría* desde su juventud, cuando la marsellesa alemana encarnaba como ninguna otra obra de la literatura las aspiraciones democráticas del pueblo. Y no parece una conjetura sin base la suposición de que sobre Schiller cayó la acción de la censura, bajo cuya sombra siniestra surgió la alegría en substitución de la libertad.[3] Quizá no aventuramos el juicio si decimos –atendiendo al temperamento y a las concepciones del músico– que Beethoven amaba al poema no porque lo vinculara a las primeras inquietudes de la vida juvenil plena de esperanza, sino más bien porque respondía a sus aspiraciones humanísticas. En todo caso los dos elementos están estrechamente unidos, ya que el compositor volvió la mirada hacia Schiller cuando el surco que abrió su existencia era muy hondo y podía dar al poema, como sucede casi siempre en la producción madura de los grandes artistas, la riqueza de contenido de toda la experiencia vital.[4] No obstante, él jamás consideró a la Novena una obra definitiva ni mucho menos el punto final de su actividad creadora. Contra cualquier supuesto que afirme lo contrario están las notas, encontradas entre los papeles del compositor después de la muerte, donde trazó el esquema para la décima sinfonía.

Una obra como la Novena, tan avanzada para su época, de tan vastas proporciones y al parecer tan ajena al gusto del público vienés, no podía menos que ir al fracaso. Y sin embargo, el concierto del 7 de mayo constituyó una apoteosis para el compositor y fue su último gran triunfo. En medio de un frenético delirio que obligó a la policía a intervenir, el auditorio tributó al maestro cinco salvas de aplausos; esto es, dos más de las que se daban a la nobleza. De espaldas al público, completamente sordo, ajeno a lo que sucedía en la sala, Beethoven *miraba* el entusiasmo en el rostro de los miembros de la orquesta y los coros, sin advertir el júbilo que se apoderó de los asistentes. Una cantante[5] tomó al viejo por el brazo y lo volvió hacia una masa humana que, en pie, agitaba sombreros y pañuelos: sólo entonces comprendió el impacto que produjo la sinfonía. La reacción de la corte fue diferente, desde luego, muy propia de la estrecha y sórdida mentalidad de sus integrantes. En efecto, disgustados porque el público rompió el protocolo de la corte, los nobles no dieron ayuda económica al compositor. El estreno de la *Novena* sólo ocasionó a Beethoven satisfacción moral. Poco después se realizó la segunda ejecución que fue un fracaso.

Como las otras sinfonías la Op. 125 tiene cuatro movimientos: *Allegro, ma non troppo, un poco maestoso; Molto vivace; Adagio molto e cantabile y Finale.* En la carta de Beethoven a Schott del 13 de octubre de 1826 y también en un *Post scriptum* de una carta a Moscheles, el compositor *metronomizó* "enteramente la sinfonía". La disposición total de los tiempos es la siguiente: *Allegro ma non troppo; Molto vivace; presto; Adagio, tempo primo; Andante moderato; Finale presto; Allegro, ma non troppo; Allegro assai; Alla marcia; Andante maestoso; Adagio divoto; Allegro enérgico; Allegro man non troppo: Prestíssimo; Maestoso.* Hay una pequeña diferencia entre la carta a Schott y el Post scriptum de la carta a Moscheles. En la primera dice *Adagio, tempo primo* (negra igual a sesenta) y en la segunda *Adagio molto e cantabile* (negra igual a sesenta). Aunque la indicación del metrónomo es la misma, la referencia que hay en la carta a Schott al *Allegro, ma non troppo* puede acelerar el tiempo del *Adagio* si se interpreta en sentido directo. Debe decirse que los directores de orquesta usaron siempre la versión enviada a Moscheles. A principios de siglo el director de la *Royal Academy* de Londres, Sir

* Del libro del mismo título, que en breve aparecerá editado por el Fondo de Cultura Económica.

Villiers Stanford descubrió que en las ediciones de la *Novena* la indicación del metrónomo relativa al *trío* del *Scherzo* no correspondía al original. El *tiempo* estaba marcado al doble de velocidad.

La tonalidad de la *Novena* –Re menor– está subordinada, sin duda, al carácter de la parte coral, sobre todo al tema expuesto en *Mayor* en el *Allegro assai.* La introducción de los coros en composiciones de este tipo no era, como muchos críticos pretenden, una innovación; otros maestros habían creado antes obras con esa característica. El propio Beethoven en la *Fantasía para piano, coro y orquesta Op. 80,* estrenada en Viena el 22 de diciembre de 1808, utilizó la fuerza expresiva del instrumento solista, los coros y la orquesta. Tampoco es la *Novena* una especie de resumen de las anteriores, aunque así lo consideren incluso musicólogos tan serios como Paul Bekker. Hay una conexión de la *Sinfonía Op. 125* con las anteriores, principalmente con la *Heroica y la Quinta,* pero el nexo tiene que ver, sobre todo, con la problemática social abordada por el compositor, problemática que él nunca separó de su experiencia vital. En ese sentido, no en ningún otro, la *Novena* es la superación de los planteamientos anteriores. Pero sería absurdo buscar un vínculo esencial con otras obras, por ejemplo con la *Sonata Op. 27 No. 2.*

Intentar una *descripción* del contenido de la *Novena* es un camino fácil para hacer el ridículo. Sin recurrir a relatos arbitrarios, como el de Wagner,[6] sólo es posible decir que los primeros tiempos están subordinados al *Finale* y que su contenido presenta una gama de sentimientos contradictorios. Es el mismo proceso difícil que en la vida conduce a la alegría. Nada más. Pero puede resultar una frase vacía afirmar que los primeros tiempos preparan el cuarto. En rigor, la cosa no es tan simple. Beethoven dejó un testimonio que ayuda a comprender el primer tiempo de la *Quinta* y permite, sin buscar interpretaciones inventadas, asimilar el contenido fundamental, la esencia de la obra. En la *Novena* es tan evidente el contenido de la *Oda* de Schiller que el compositor no dejó más indicaciones. En la Op. 125 hay que escuchar los primeros tiempos partiendo de los rasgos del cuarto; en la *Quinta,* por el contrario, hay que *escuchar* los tiempos finales a partir de la característica del primero. Y esto tiene valor sólo si se quiere enriquecer el goce de las sinfonías con una información más o menos exacta sobre las intenciones del compositor. De otra manera, lo anterior sale sobrando.

Son más valiosas algunas indicaciones técnicas. La orquesta de la *Novena* es, entre todas las utilizadas por Beethoven, la más compleja y rica; es la orquesta moderna. Además del cuarteto de cuerda, emplea un flautín, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, un contrafagot, cuatro trompas, dos trompetas, tres trombones, dos timbales, bombo, triángulo y cimbales. Esta orquesta hizo posible, en cierto sentido, la sorprendente audacia

armónica que inicia el *Finale;* un acorde formado con todos los sonidos de la escala. Aunque la disposición de los grupos instrumentales da una sólida base diatónica a diferentes acordes, la entrada de conjunto de la orquesta produce un efecto único, como un grito desgarrador.

El tratamiento de las voces fue, en su época, muy criticado. Algunos músicos decían que, como el maestro estaba sordo, había olvidado los límites y la resistencia de las cuerdas vocales.[7] En realidad no era así. Cuando la ópera italiana imponía un estilo ligero y superficial, Beethoven mostró las posibilidades ocultas de las voces, tanto para la expresión de un sombrío patetismo como de la más exaltada y regocijante alegría. Ya en la *Novena* se encuentra la paradoja del Beethoven tardío que, según Adorno, es conflagración entre extremos, potencia de disolución. Estas obras "representan catástrofes", pero, en el arte, es la forma de advenimiento de lo nuevo.

La *Novena Sinfonía* tuvo una respuesta adversa de la crítica. Examinando los primeros estudios sobre ella, las crónicas de los conciertos y las opiniones de los músicos hallamos juicios que la consideran como un "notable error de un maestro afectado de sordera completa", una obra "doblemente larga de lo que debiera ser", "extravagante y absurda". Schumann protestó contra la interpretación de Wagner y éste, a su vez, afirmaba que Mendelssohn no entendía ni la *Octava* ni la *Novena,* resultando ambas incomprensibles en su versión. Por su parte, el propio Mendelssohn escribió a su amigo Droysen: *Las partes instrumentales pueden considerarse entre las más bellas producciones artísticas; pero en cuanto aparece el canto, me siento perdido, no comprendo nada.* La asimilación de la *Novena* se produjo en un proceso gradual, cuyos escollos y dificultades no fueron extraños, por lo tanto, ni siquiera a los grandes maestros de la música.

Después de las dos ejecuciones vienesas la Op. 125 comenzó, poco a poco, a ser conocida en el mundo. El trabajo de Wagner, Mendelssohn, Berlioz y otros músicos y críticos permitió que ya en la segunda mitad del Siglo XIX la obra fuera conocida en toda Europa. En América la *Novena Sinfonía* entró a las salas de concierto y se difundió en el presente siglo.

Casi al mismo tiempo que en la *Novena Sinfonía,* Beethoven trabajó en la *Misa Solemne* en Re mayor Op. 123. Las dos obras están en la cúspide de su actividad creadora. *La Misa en Re* fue escrita para la exaltación como arzobispo de Olmütz del archiduque Rodolfo, protector, amigo y discípulo del compositor. Sin embargo, quedó terminada cuando ya el solemne evento había transcurrido. Indudablemente la Misa es una de las grandes expresiones de la música religiosa occidental, a pesar de su franco carácter profano, de la falta de unidad estilística –el recitativo del *Agnus Dei* y las melodías del *Benedictus* y del *Gratias* fueron concebidas en el estilo operístico italiano, contradiciendo a la fuga del *In vitam venturi*– y de la violación de algunas prescripciones litúrgicas, como en el *Gloria,* donde la *intonatio* fue suprimida y el coro entra directamente con el *Gloria in excelsis Deo.* Por otra parte, la extensión de los tiempos y las dificultades que presentan tanto la orquesta como el coro, impidieron la asimilación de la Op. 123.

El epígrafe dado por Beethoven a la *Misa solemne* la ubica de entrada en el mismo contexto de la *Novena Sinfonía: Salida del corazón, para que vuelva de nuevo a los corazones.* Sin embargo, la obra es muy superior a las misas anteriores. Hay en ella una aproximación mejor al equilibrio interno de la religiosidad profun-

da y honestamente practicada, aunque Beethoven nunca la experimentara. Lo anterior es claro en algunos episodios del *Credo* y del *Sanctus.* El *Credo,* como el *Gloria,* está concebido sin respetar las normas litúrgicas, pero cuando los solistas cantan el *Crucifixus,* hay una especie de marcha fúnebre de honda religiosidad; asimismo, en el *Sanctus,* el solo de violín que describe el descendimiento del cielo es un acierto de esta obra singular y fantástica.

Algunos fragmentos de la *Misa Solemne* se estrenaron en el mismo memorable concierto en que se presentó la *Novena.* Como la censura no permitió que se utilizara la palabra *misa* en un anuncio de teatro, el programa fue redactado en los términos siguientes:

"1. *Gran obertura -Op. 124-.*
"2. *Tres grandes himnos con solo y coros.*
"3. *Gran sinfonía con un final, solos y coros, sobre el texto de la* Oda a la alegría, *de Schiller.*
"Dirigirá Ludwig van Beethoven en persona."

Este es el lugar y el momento para hacer la apreciación general de la obra de Beethoven. En torno a Beethoven ha existido una polémica permanente. Su obra ha suscitado siempre opiniones contradictorias, aunque la discusión muchas veces reflejó, más que un esfuerzo por penetrar en la esencia de la producción beethoveniana, los problemas planteados por el desarrollo de la sensibilidad musical en las diferentes épocas. Así tenía que suceder. La obra de Beethoven es tan completa y tan rica que bien permitía y permite tomarla como una referencia, como una guía, como el eje en torno al cual se mueven los parámetros musicales. De esa manera procedieron Liszt y Debussy.

Si miramos retrospectivamente y nos detenemos a observar la actitud de los contemporáneos de Beethoven hacia la obra de éste y la reacción de la crítica, encontramos una situación semejante a la que se produjo después de la primera edición del *Quijote:* La obra de Cervantes fue juzgada como un libro humorístico, un divertido relato de aventuras, ligera la forma, superficial el contenido. Poco más o menos ese es el juicio actual de un niño. Y en realidad eran niños aquellos hombres. Limitados por las condiciones históricas de su época no podían penetrar hasta el corazón de la obra cervantina. Igual sucedió con Beethoven. El asombro infantil de quienes escucharon por primera vez su insólita orquestación no era otra cosa más que el efecto del futuro anticipado. El atisbo genial del compositor obligaba a los contemporáneos a tener reacciones pueriles.

Cada maestro del arte se adelanta a su tiempo. Lo que acredita su talento es precisamente la capacidad de revelar las nuevas tendencias del desarrollo cuando están aún en germen. No es que tarde en imponerse, sino que llega *antes* a donde la propia sociedad marcha. En ese sentido, los hombres del futuro no son los que gustan charlatanear *sobre* el futuro, son los que sacrifican la existencia *por* el futuro. De estos era Beethoven. Y no sólo por su obra.

Quien estudie sin prejuicios la vida del compositor encontrará cómo él orientaba la existencia, casi instintivamente, hacia el desarrollo universal de la personalidad, hacia el desenvolvimiento armónico e integral de las dotes y potencias humanas que se expresa en el despliegue total de la riqueza espiritual, de la autenticidad moral y de la perfección física. Al romper el curso consagrado de las cosas en una situación que no permitía el florecimiento completo del hombre, era un poco como si Beethoven hubiera recordado a sus coetáneos "el olvidado asombro de estar vivos", como si hubiera derribado por un instante inmenso "las paredes invisibles, las máscaras podridas que dividen al hombre de los hombres" y mostrado la imagen limpia del futuro. Un futuro que hoy no encuentra aún realización cabal.

Beethoven vive en la conciencia de los hombres a través de su obra. Todavía hace algunos años, no muchos, el conocimiento del músico se limitaba a un grupo de sus composiciones; hoy, prácticamente, toda su producción es patrimonio de la sociedad. Diversas causas han contribuido a la asimilación vasta del aporte beethoveniano. El incremento del número de orquestas, salas de conciertos y ejecutantes, la facilidad con que los actuales medios de comunicación llevan a la sociedad las grandes obras de arte, la ampliación del tiempo libre, y consecuentemente del interés de capas de la población cada vez mayores por la cultura, etc., son factores que ejercen y ejercerán influencia en la formación estética del hombre al difundir el producto de la creación artística en todas las épocas. Sin embargo, la extensa base social de la obra de Beethoven, sin menospreciar en forma alguna lo anterior, procede de sus rasgos propios.

Si la finalidad del arte es *humanizar al hombre,* perfeccionar los sentidos, enriquecer la característica psicológica y contribuir al despliegue armónico de la personalidad, ningún músico como Beethoven presenta una obra tan equilibrada en todas esas direcciones. En efecto, la renovación que produjo cobra significado si la examinamos desde el ángulo del enriquecimiento cualitativo de los sentidos; un avance tan grande en el desarrollo de los analizadores auditivos que apenas hoy el público puede comprender su lenguaje musical. Por otra parte, la audacia en la técnica nunca constituyó una mera exploración formal, académica y fría. Al contrario: la búsqueda de nuevos recursos era el procedimiento que seguía para dar una expresión adecuada a la nueva sensibilidad. El complejo psicológico de la música beethoveniana, resultado de su multifacético sistema de relaciones con el mundo, no podía manifestarse en las viejas formas. Son estos elementos, aunados al enfoque totalizador de lo humano, los que dan a la producción de

Beethoven una diferencia extrema en el contenido de las distintas obras junto a una perfecta unidad del conjunto. Su música es, en el más amplio sentido del término, un verdadero *medio espiritual de vida*, ella permite, *por* el goce de la belleza, la expansión integral de las fuerzas esenciales del hombre.

Notas

1 En una nota de la policía secreta de Viena, fechada el 30 de noviembre de 1815, se dice: "La sesión artística celebrada ayer no ha servido para aumentar el entusiasmo por el talento de este compositor, que tiene sus partidarios. Frente al bando de sus admiradores, que adoran a Beethoven, se yergue una aplastante mayoría de *inteligentes* que se niegan en absoluto a escuchar, de hoy en adelante, sus obras".

2 La *ópera concierto* fue en el siglo XIX el principal espectáculo de masas. La denominación genérica, *ópera italiana,* con que a veces se alude a ese tipo de obras, no es, en rigor, exacta. Históricamente, la *ópera concierto* surgió como una reacción de la *Escuela de Nápoles* –A. Scarlatti (1659-1725); Pergolesi (1710-1736) y otros– frente al drama musical florentino, que ya en el Siglo XV intentaba reconstruir la tragedia griega. Aunque Gluck y Mozart orientaron su actividad contra la *ópera concierto,* más tarde el inagotable talento de Rossini la puso de nuevo en un primer plano. El *Fidelio* de Beethoven tiene sus raíces no sólo en Gluck y Mozart, sino también en los primeros renacentistas florentinos. Igual puede decirse de Weber y Wagner y de la gran ópera dramática francesa de Spontini y Meyerbeer. Verdi recibió el influjo de esos maestros.

3 "Tampoco creo que la última parte (de la Novena) sea una Oda a la alegría; debe verse como una *Oda a la libertad.* Se dice que Schiller, bajo la presión de la censura debió reemplazar la palabra *libertad.* (Freiheit) por *alegría* (Freude), y que Beethoven tuvo conocimiento; yo estoy convencido de ello. La alegría no se conquista, ésta se ofrece y se posee, mientras que la libertad debe ser conquistada; por esto el tema de Beethoven comienza pianísimo en los bajos, y pasa por algunas variaciones para estallar al fin triunfante." (Rubinstein, *La Música y sus representantes.* Traducción de Julián Carrillo).

4 "La misma máxima moral en la boca de un muchacho que la interprete correctamente, no tiene el mismo alcance y significado que en el espíritu del hombre lleno de experiencia de la vida, para quien expresa toda la fuerza de su contenido." (Hegel, *Ciencia de la lógica,* "Introducción").

5 Los primeros intérpretes de la *Novena Sinfonía* y de la *Misa en Re* fueron Carolina Unger-Sabatier, Enriqueta Sontag, Antón Heizinger –tenor– y el bajo Seipelt. La obra fue dirigida, en realidad, por el violinista y viejo amigo de Beethoven Ignacio Schuppanzigh.

6 La interpretación de Wagner fue redactada para ayudar al público y se distribuyó entre los asistentes al concierto dado en Dresde en 1846. Wagner dirigió la *Novena Sinfonía* por primera vez en esa ocasión. La finalidad que perseguía, era preparar al auditorio e introducirlo en el ambiente de la música, por eso en su exégesis recurre al *Fausto* de Goethe y establece una relación entre algunas escenas de esa obra y los tiempos de la Sinfonía. Se trata, por lo tanto, de una abierta interpretación extramusical hasta cierto punto justificada, si se toman en cuenta las circunstancias históricas y las dificultades que planteaba entonces la asimilación de la Op. 125.

7 Beethoven tuvo dificultades con H. Sontag y C. Unger, primeras intérpretes de la *Novena.* Las dos pidieron al compositor que introdujese algunos cambios en los solos. En vano le decían que su melodía trasponía los límites de la voz humana. Beethoven repuso que eso no era culpa suya, sino de la voz.