

En el 150 aniversario de su muerte

Beethoven, nuestro contemporáneo

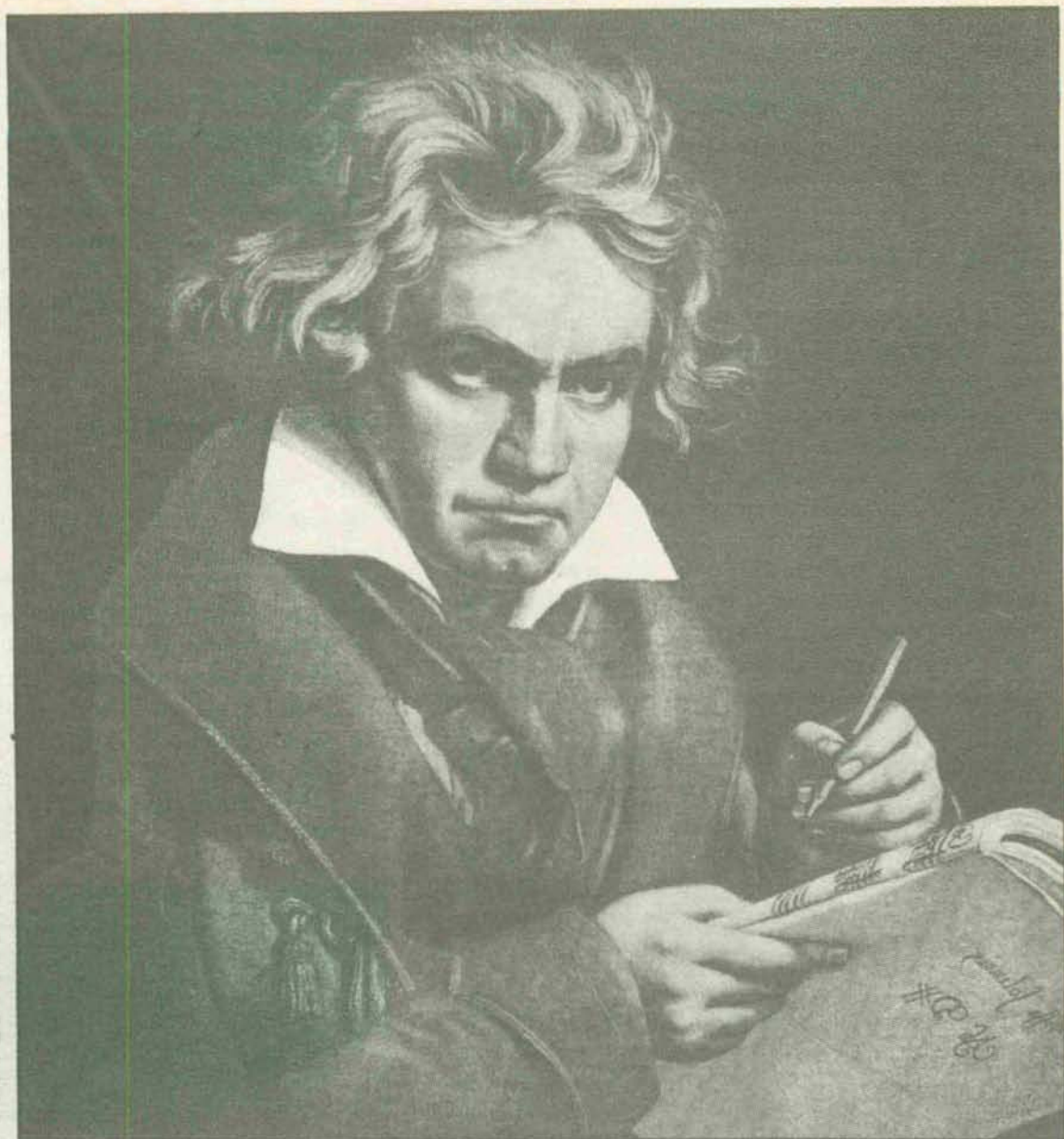
Angelo Pantaleoni

HACE tiempo, en la taberna de un pueblecito en el que se encontraba Gianandrea Gavozzeni, un original músico italiano, preguntó éste a un campesino si había oído hablar de un cierto Beethoven. La respuesta fue: «¡Hombre!, ¿no es ése el que ha inventado la música?»... Esta anécdota junto al hecho nada anecdótico de que en la mayoría de los libros o revistas que tratan argumentos humanísticos, de ciencias sociales o antropológicas que nos caen entre las manos, aparece por lo menos una cita a este músico, permite hacernos una idea de la fama y popularidad que Beethoven ha conseguido y que son, con mucha diferencia, las mayores que un artista occidental haya podido alcanzar. Después de siglo y medio, el resultado de esta desconcertante mitificación, que se empezó a construir en vida del autor y que hasta hoy no ha cejado de engrandecerse, neutraliza de alguna manera la posibilidad de percibir y acoger su mensaje y su arte.



En Bonn, en el número 515 de la Bonngasse, nacia Ludwig van Beethoven el 17 de diciembre de 1770. Apelando a la mitología, Geselschap recrearía así años después el instante del nacimiento de una forma.

Hace ciento cincuenta años, en 1827, fallecía Ludwig van Beethoven, uno de los máximos creadores de la historia de la Música. Desde entonces, y aún en vida, su figura ha sufrido una constante mitificación que neutraliza de alguna manera la posibilidad de percibir su mensaje y su arte. (Junto a estas líneas, el famoso retrato que le hiciera Stele en 1819).



HABLAR de mensaje a propósito de un artista, es siempre ambiguo. En el caso de un músico, esta ambigüedad corre el riesgo de transformarse en verdadera arbitrariedad, puesto que la música, por su misma naturaleza, está por encima de cualquier posibilidad expresiva de contenidos concretos. Los sonidos nunca tienen una unívoca relación de significado-significante, si llegasen a tenerla, serían fonemas, palabras, y así se pasaría a otro sector artístico: la literatura, la cual tiene leyes totalmente distintas a la música. Las únicas posibilidades artísticas de la música como tal residen en constituirse con relación a sí misma: a su altura de sonidos (escalas, tonos, modos, etcétera), a sus melodías (armonía y contrapunto), a sus ritmos y, naturalmente, a sus formas (sonata, rondó, trío, tema y variaciones, etcétera). Son éstas las posibilidades de la música que encuadran sus límites y sus virtualidades.

Sus límites: porque es intraducible e indescriptible por conceptos concretos. Hablar, por ejemplo, de «claros de luna» o de «auroras» es algo fundamentalmente absurdo o, en el mejor de los casos, vagamente alegórico, como Beethoven mismo precisó a propósito de los títulos de su Sinfonía «Pastoral».

Sus virtualidades: porque esta misma falta de significados unívocos despeja a la música horizontes desconocidos en otras artes más o menos atadas a representaciones concretas.

Ahora bien, la obra de Beethoven se manifiesta en su conjunto como una inmensa labor encaminada a la búsqueda de «relaciones» sonoras que posibiliten el descubrimiento de una nueva dimensión artística, y por consiguiente humana. En este sentido —y sólo en éste— podemos hablar de «mensaje» en Beethoven, esto es: la búsqueda de «valores» y no los «valores» en sí, como la retórica beetho-

veniana ha intentado demostrar siempre, con la consecuencia práctica de despachar su música por un inmenso depósito de dogmas estéticos y morales, neutralizando así todo su empuje humano en una especie de «bálsamo para todos los corazones», es decir, en mercancía.

MUSICA Y LIBERTAD

De qué manera tuvo que ser perturbador para las conciencias romántico-burguesas el mensaje beethoveniano, se puede deducir a través de las mismas declaraciones de los novelistas E. T. A. Hoffmann o de Grillparzer, quienes hablando de «inauditas fuerzas de la Naturaleza» a propósito de la música de su admirado contemporáneo, canalizaban hacia derroteros románticamente aceptables (la Naturaleza), su carga humanamente innovadora. Otro gran contemporáneo de Beethoven, Goethe, que cara al público no escatimaba alabanzas y admiración hacia el maestro, llegó a confesar al joven Mendelssohn que su música no la había entendido nunca, lo único que sabía es que le daba «miedo». Medio siglo después, sobre este «miedo», León Tolstoi (probablemente la conciencia más pura de la literatura romántica) llegó a escribir una de las novelas más desgarradoras del idealismo burgués: «La Sonata a Kreutzer».

Las citas de éstas y otras muchas «ilustres» posturas, evasivas con relación a la música beethoveniana, podrían seguir hasta el infinito. Quizás lo que interese puntualizar aquí es que el miedo de los románticos a Beethoven es semejante al «miedo» que Erich Fromm teorizó como «miedo a la Libertad», esta libertad que los aparatos burgueses neutralizan inmediatamente, atribuyéndola a individuos que se ponen al margen de la convivencia (delincuentes, subversivos, etcétera), o, cuando la criminalización es imposible, «subliman» a los individuos libres colocándolos en una dimensión inhumana. De hecho, ¿qué otro motivo podría haber generado el gran número de novelas biográficas sobre el hombre Beethoven, sino la necesidad de abstraer al Maestro de su normal dimensión humana? Hay que decir que en este aspecto no se tuvo ningún pudor. Todo, desde las riñas con la cocinera hasta sus cartas más íntimas, desde la sordera hasta la dedicatoria más insignificante de una obra, ha sido englutido por el aparato mistificador, fabricando la imagen de Beethoven que universalmente se tiene: un personaje con el cabello al viento, dulce y furioso, sentimental y violento, que interpretaba con estilo de Vulcano sonatas para «pia-

nos de martillos» (título póstumo del Opus 106, muy significativo en su absurdo, puesto que todos los pianos son de martillos), soberbio e insultante con los príncipes, tímido y vergonzoso con sus vecinos, hasta el punto de cambiarse de casa treinta veces en treinta y dos años; en fin, un individuo absolutamente raro, caído por casualidad en este mundo desde otro planeta. Así, deshumanizando al hombre y mistificando la obra, se ha llegado a la situación presente.

MUSICA Y CRITICA

Ante estos hechos es oportuno precisar que la función de un crítico no puede ciertamente ser la de recopilar anécdotas y cotilleos o, peor aún, la de involucrar la obra de arte con disquisiciones de un descriptivismo hecho voluntariamente oscuro y abstruso, como nos tienen acostumbrados ciertas «autoridades» en la materia, probablemente para ocultar una efectiva ignorancia y también para mantener al arte en los círculos de la aristocracia intelectual. El crítico (al decir esto me confieso inspirado en el concepto gramsciano de in-



La obra de Beethoven —un aspecto de cuya casa vemos— se manifiesta en su conjunto como una gran labor encaminada a la búsqueda de «relaciones» sonoras que posibiliten el descubrimiento de una nueva dimensión artística y, por consiguiente, humana.

telectual) tiene que ser el intermediario entre la obra de arte y las estructuras de la cultura a la que él pertenece, no el descriptor (la obra se describe completamente por sí misma) y tampoco el divulgador (es decir, la persona que reduce todo a cuatro estereotipos comercialmente fecundos), sino más bien el que intenta extraer de la obra aquellos motivos humanamente enriquecedores para la sociedad a la cual pertenece, de tal manera que el arte pueda hacer su función. En otras palabras, el crítico, cuando cumple su función, viene a ser como el «actualizador» de la obra de arte, aquel que la reconduce desde la dimensión ahistórica en la cual el compositor la ha colocado, hasta la dimensión del presente histórico en el que el crítico opera. Dicho esto queda claro que relativizando todo con respecto a la cultura en la cual vive el receptor de dicha obra de arte, se excluyen juicios absolutos, ya sean estéticos y, con mayor razón, éticos y morales.

Después de haber visto brevemente las motivaciones extraartísticas que obstaculizan la percepción actual del arte de Beethoven, es decir, el no casual aparato mistificador, la única posibilidad para empezar a construir una crítica beethoveniana que no sea una contribución más a dicho aparato, es la de referirse continuamente a su obra con conceptos exclusivamente musicales y constatar en ella y no en postulados hipotéticos, la existencia real de un mensaje y de un Arte todavía significativos. En este sentido aquí sólo queremos exponer alguna consideración muy «sui generis» del arte de Beethoven más directamente relacionable con la gran riqueza de motivos y lenguajes de la música de nuestro siglo, es decir, de nuestra música, de nuestra problemática.

«¡OH AMIGOS!, YA NO MAS DE ESTOS SONIDOS...»

Examinando por encima la obra de Beethoven, nos llama la atención un detalle curioso. En toda la producción que comprende partes vocales, desde la Misa Solemnis, el Fidelio, etcétera, hasta las instrumentaciones de cantos populares, escritos con el único fin de ganarse el pan, solamente en una ocasión el autor escribió personalmente las palabras del texto musicado y se trata tan sólo de una frase, la que introduce la Oda a la Alegría en el final de la Novena Sinfonía: «¡Amigos, ya no más de estos sonidos, entonemos otros más agradables y jubilosos!».

En los cuadernos de apuntes que nos han quedado, se nota cómo esta frase tan sencilla fue el resultado de un sin fin de cambios, dudas y arrepentimientos, pues la primitiva versión era: «¡Y ahora cantemos el himno del inmortal Schiller!».

Considerando que la Novena Sinfonía fue la obra de más larga y atormentada gestación, nos podemos imaginar cuánta importancia tuvo para su autor esta composición y esta frase en particular. De hecho, con aquellas palabras Beethoven niega a los sonidos la posibilidad de llegar a las cumbres de «júbilo y alegría» que constituyeron su meta artística hasta entonces. Quede bien claro que esta «alegría» tiene que entenderse como una conquista real, lograda a través de la superación de la problemática que el antagonismo entre dos temas musicales anunciaba (1). Los «sonidos» que esta frase repudia son los de los tres movimientos anteriores de la Sinfonía, que, por cierto, en el final reaparecen como una evocación precisa entre el amplio canto de la melodía de la «Alegría» que es un tema exquisitamente vocal. Pues estos tres movimientos, desde el primero, con sus amplias masas informes de tonos y timbres que se van moldeando en estructuras lógicas bajo la tensión de una voluntad inquebrantable, hasta el tercero, un amplio encaje entre los motivos del Adagio y del Andante, que conviven sin fusionarse entre ellos, pasando por el Scherzo central donde los ritmos de la forma tripartita (A-B-A) se presentan con una obsesiva reiteración, animados sólo por los contrastes y el devenir de los timbres. Estos tres movimientos, estos «sonidos» son sin duda, por la riqueza de ideas y por su íntima coherencia, una de las cumbres del Beethoven instrumental. Está claro que el autor concentró todos sus esfuerzos en esta Sinfonía que en su intención tenía que ser la obra «definitiva». Y nada más definitivo que volcar toda la amplísima dialéctica de sus movimientos anteriores en un Final que fuera la unión de palabras y sonidos, donde estos últimos, coagulándose sin esfuerzo en los significados concretos de las palabras descriptivas de un estado inmejorable, en su dimensión total de humana alegría (tal es la oda de Schiller), permitieran el salto de lo hipotético, lo indeterminado —los sonidos— a lo concreto, lo real —las palabras.

Esta era la intención que motivaba la Novena

(1) La exposición, elaboración y reexposición final de dos temas musicales antagónicos, constituye la forma-sonata que Beethoven utilizó desde sus primeras obras como la forma más idónea para su poética.



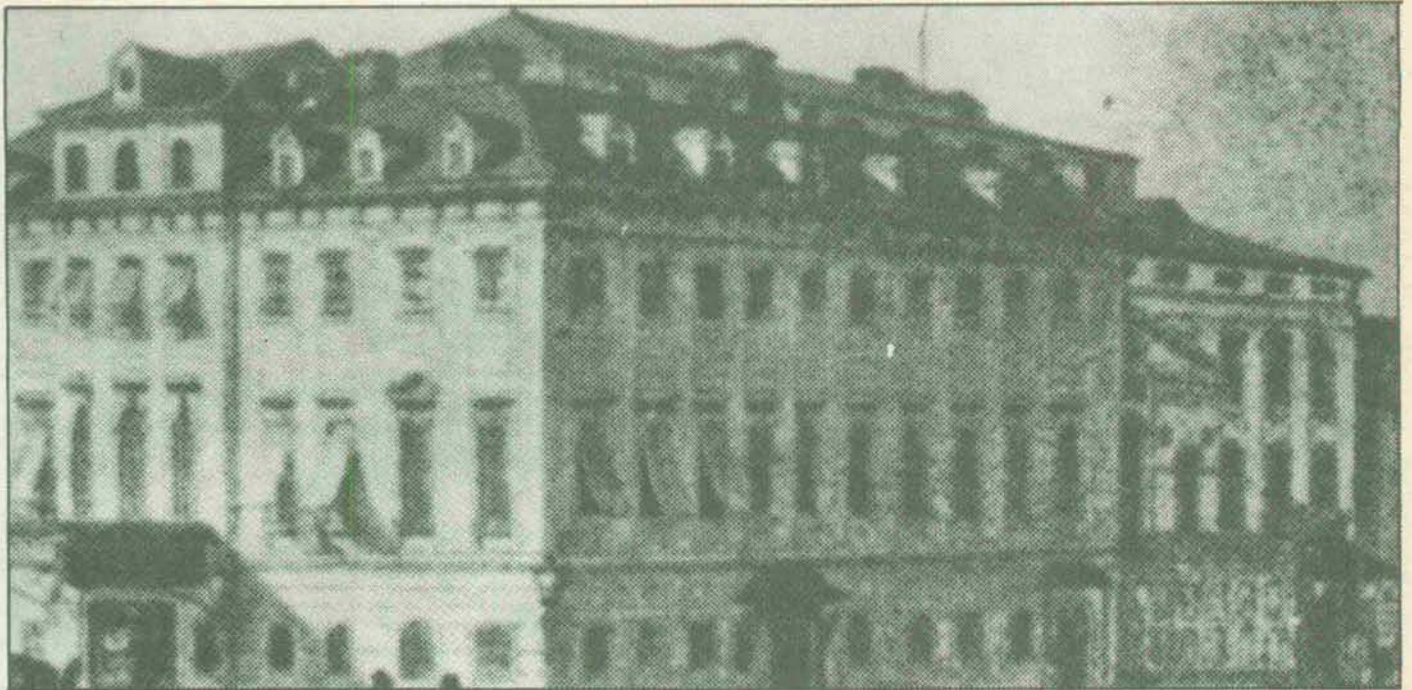
Quando apenas ha sobrepasado los treinta años, Beethoven compone casi simultaneamente —en 1802— la Segunda y Tercera Sinfonías y la espléndida «Sonata a Kreutzer». Un fragmento de esta Sonata es el que aparece reproducido en la imagen adjunta.

Sinfonía, y esta intención quedó frustrada. Si pensamos que el Tema de este final se limita a presentarse reiteradamente, y nunca se transfigura mostrando todos sus aspectos, según los procedimientos de «variaciones integrales» tan típicos del último Beethoven; si pensamos también en las limitaciones que la palabra pone a la música, forzando la composición en la búsqueda afanosa de una escritura plausible para las partes vocales, creando la impresión de una lucha que contradice las palabras de alegría y serenidad del texto; si pensamos en todo esto, naturalmente sin ánimo de minimizar la altura musical en la cual se mueve todo este final, podemos entender por qué (según las declaraciones de Czerny) el mismo Beethoven, aun después de las primeras interpretaciones, estaba tan insatisfecho que tenía el proyecto de cambiar este movimiento por otro exclusivamente instrumental.

Sin embargo, lo que el autor consideró su obra más grande y mejor lograda es la «Misa Solemnis». Esta Misa, cuya composición fue paralela a la Novena Sinfonía y a las últimas Sonatas para piano, renuncia a enjaular dentro de cualquier forma musical las distintas partes (Recitativo, Aria, Trio, etcétera...), generando sus formas como consecuencia de las secciones y las palabras del texto.

Se desarrolla así una música que renuncia a la elaboración de los temas usuales; casi siempre son células de tres o cuatro notas las que se someten a las más variadas matizaciones del texto. Sin embargo, todo esto, lejos de desembocar en una música hecha a fragmentos, «puntillista» en el sentido que se puede dar a esta palabra aplicada a los etéreos cristales de timbres y sonidos típicos de Webern, se organiza en una poderosa arquitectura que, a diferencia de las Formas musicales, está construida sobre el contenido del texto litúrgico. A pesar de la retórica de esta imagen, se puede hablar de una catedral cuya cúspide más elevada, que programa toda la estructura de este edificio musical, es la Fuga del Credo. La Fuga es en música algo así como el triunfo de la mente; en ella nada es casual, todo es lógico y pura lógica.

El recurso de la Fuga en esta Misa da una coherencia lógica al texto litúrgico, donde las reiteradas afirmaciones de fe (credo in unum Deum...) pierden su naturaleza dogmática y se transforman en una humana racionalización. Todo esto nos permite puntualizar ciertas constataciones sobre la obra de Beethoven en general y las últimas composiciones en particular. Antes de todo, podemos precisar al lec-



Fachada del Theater an der Wien, al que acudió Beethoven entre 1803 y 1805. La fama del compositor alemán se extendía aceleradamente entre los medios musicales, aunque Beethoven nunca fuese un hombre que prodigase los viajes más allá de su ambiente habitual.

tor que ha llegado hasta aquí que la preponderancia de referencias al «lenguaje musical», a su evolución, a su terminología, no se hace por considerar la música como un mecanismo que cambia y evoluciona por su cuenta como si fuese un organismo desligado de cualquier otro factor, con una vida autónoma, sino que nos vemos forzados a ello, para dar una visión efectiva y no gratuita y retórica, al devenir histórico de la realidad que inevitablemente se materializa en la búsqueda de unas innovaciones del lenguaje (en este caso el musical) que pueda ser expresión de este mismo devenir.

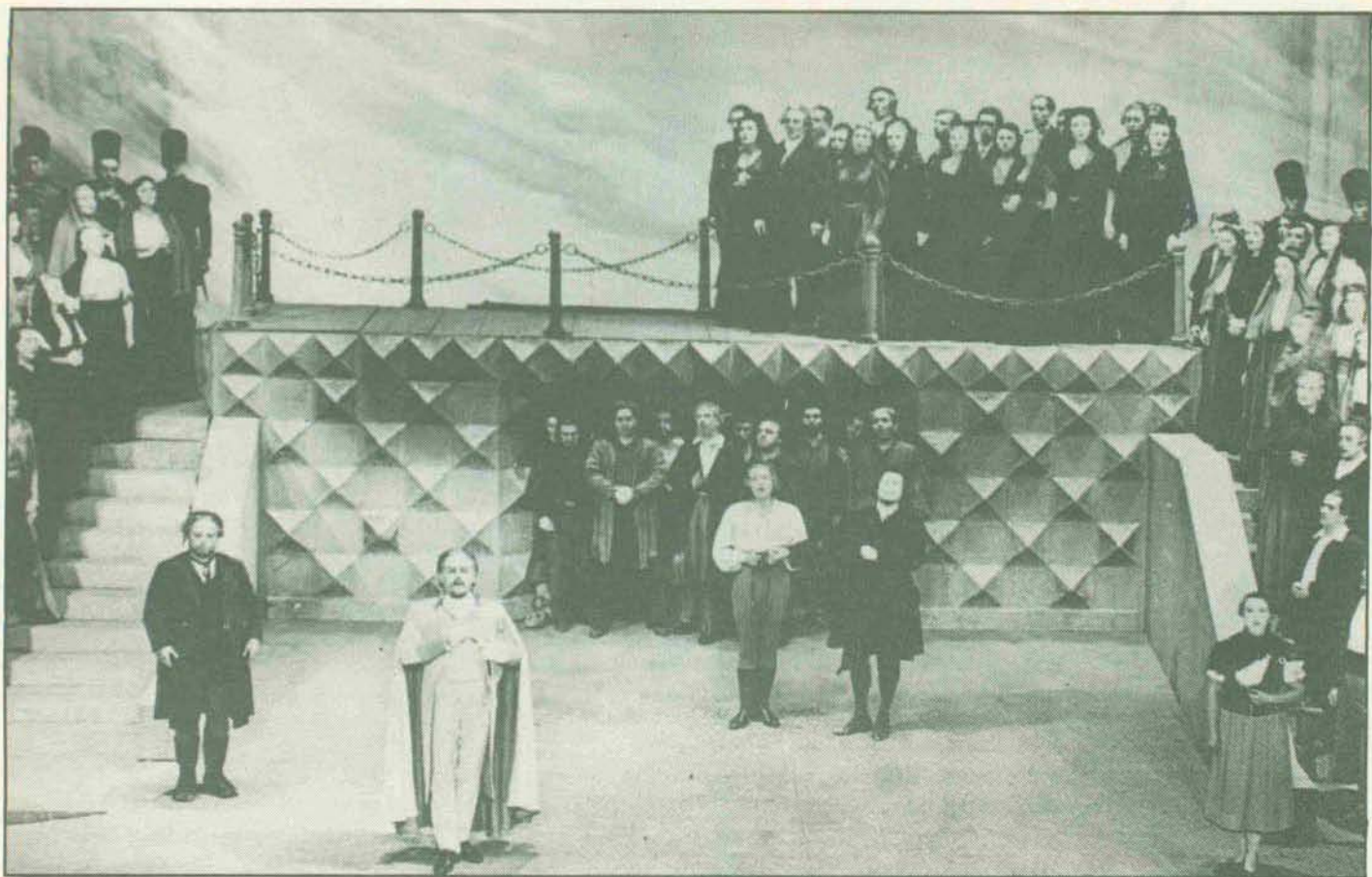
Así, volviendo a Beethoven, podemos constatar que la sensación de una fuerza gravitacional, de una finalidad que se manifiesta como rasgo inconfundible de su arte, desde las primeras composiciones hasta la Novena Sinfonía incluida—naturalmente con la progresiva y genial maduración de los recursos y de las ideas empleados—, en la misma Novena Sinfonía entra en una crisis definitiva.

La visión detallada de todos sus finales, sobre todo de los posteriores a la Novena, nos permite hacer la hipótesis de que el autor se percató de la imposibilidad de dar como objetiva, como realmente vivida, la superación de las contradicciones que el diálogo y el enfrentamiento de elementos musicales (y humanos) contrastantes planteaban. Aun los casos más logrados en este sentido, desde el final de la Tercera Sinfonía (Heroica) al cuarto Concierto para piano, desde la Sonata Opus 53 (Aurora) e incluso el «non plus ultra» de un feliz final

como es el de la Quinta Sinfonía, se revelan como manifestaciones altísimas de una retórica que no logra cuajar como la coherente solución de todo el desarrollo de la parte anterior de la composición. Beethoven lograba superar esta dificultad empleando siempre nuevos y emotivamente sugestivos recursos de enlace: piénsese como mera indicación en la cadencia del piano de un extraño sabor impresionista, entre el dramático segundo Movimiento y el feliz Final del cuarto Concierto, o en el surgir milagroso de una voluntariosa y exultante apología final desde el extático ambiente sonoro construido sobre las pulsaciones de los timbales y los acordes fijos de los arcos en el tercer Movimiento de la Quinta Sinfonía, y se entenderá lo que vamos definiendo como «Finales voluntariosos».

Naturalmente estamos intentando, con inevitable simpleza, verbalizar un aspecto de la obra de Beethoven que no tiene que provocar la sensación de haber encontrado la «clave explicativa» de toda su obra, la cual, como ya hemos dicho, es imposible describir con palabras en toda su amplitud y profundidad, puesto que una creación artística sólo se describe completamente por sí misma.

Beethoven utilizó casi constantemente las Sonatas para piano como el medio experimental más eficaz para elaborar sus descubrimientos estilísticos y poéticos, que después de su maduración, pasarán a los géneros sinfónicos y concertísticos; valga como muestra la problemática de las sonatas Opus 10 y 13 con relación a la que años después será la sorpren-



1805 es el año del estreno de la Sinfonía «Heroica», la tercera de su producción. Pero también el de «Fidelio», ópera que su autor transformaría en diversas ocasiones hasta 1814, y aquí representada por el Hamburg State Opera en el marco de uno de los Festivales de Edimburgo.

dente Sinfonía «Heroica». Es, pues, en las Sonatas donde se percibe mejor la crisis de los Finales como vamos descubriendo, que dicho sea de paso, implica la crisis de la imagen del Beethoven heroico y titánico que el aparato mistificador ha construido.

Ya en los años de la Opus 27 número 2, que el romanticismo bautizó con el nefasto título de «Claro de Luna», el autor sustituye el Rondó final por un dramático tiempo en Forma sonata que dilata, en lugar de resolver, la problemática de un doloroso ahogo en sí mismo del Tema del primer Movimiento. Cuando quiere evitar esta toma de conciencia, asistimos al hecho de Finales «evasivos», a veces incluso banales respecto a los otros Movimientos de la composición (ej. Opus 13, 26, etcétera), que nos recuerdan ciertos Finales «imposibles» de las Sinfonías de Chostakovik. Pero será en las últimas Sonatas y demás obras contemporáneas y posteriores a la Novena Sinfonía cuando la crisis, ya racionalizada en aquella frase de dicha Sinfonía, tomará aspectos multiformes e innovadores. La síntesis de lo subjetivo y lo objetivo, es decir, de sonido y palabra, Beethoven la aplazará a un hipotético futuro con los proyectos irrealizados de una Opera sobre el Faust, Oratorios, Réquiems, etcétera, que animarán constan-

temente al Autor como una irrenunciable esperanza.

Al igual que una ola inmensa que en el momento de alcanzar su máxima altitud se dobla, fundiéndose en la blancura de un sinfín de imágenes y geometrías, la música de Beethoven generará después de la Novena una dilatadísima invención de motivos y Temas tendentes a una profundización interior en la búsqueda de puntos firmes, de valores objetivos sobre los cuales poder construir la concreción de una vivencia feliz y resolutiva.

Para facilitar la comprensión de una música tan compleja y variada podemos organizar de forma esquemática (con todos los límites que esto implica) sus últimas producciones según tres categorías de Finales o «soluciones».

BEETHOVEN Y EL EXPRESIONISMO

La primera categoría es ni más ni menos que la supresión del Movimiento final. Su última Sonata (Opus 111) se articula en sólo dos Movimientos: Allegro con brío, Arietta cantabile. Aquí, lo que era el contraste de dos Temas y dentro de los Temas la solución de las tensiones disonantes en las consonancias, según las leyes de la armonía clásica y de la Forma-sonata, está totalmente superado. En el primer

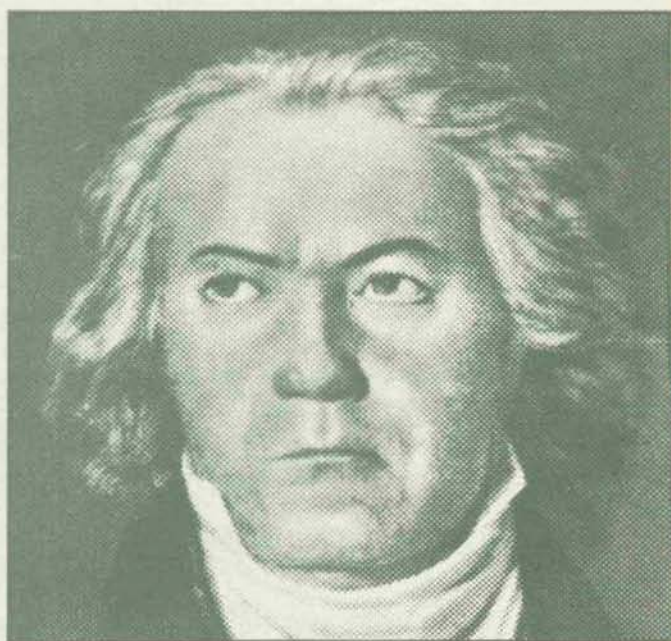
Movimiento, el segundo Tema, lejos de tener algún desarrollo aparece fugazmente, como una pausa, un largo aliento que resalta el primer Tema y sus variantes, y tiene la misma función de los enormes silencios que Webern intercala entre los núcleos de sonidos, consciente de que ninguna elaboración es posible en la inmensa soledad de la civilización burguesa. El expresionismo sólo manifiesta la contemplación y la denuncia de un lenguaje ya sin función comunicativa. De hecho, cuando intenta un devenir, una manifestación de algo, se convierte en un largo grito como en el cuadro de Edward Munch, como en la vertiginosa pieza para violonchelo y piano del mismo Webern que se agota en menos de un minuto, encuadrado entre los silencios de antes y después. Estos silencios están presentes como segundo Tema en la primera parte del Opus 111. En la segunda Parte, «teóricamente» un Tema con variaciones, asistimos al desarrollo desencantado de una melodía de gran sencillez, que se eleva en breves elaboraciones por toda la duración del Movimiento, hasta apagarse en un suspiro. Vista en su conjunto, esta Sonata en la elemental simetría de dos partes, es como la exposición de dos Temas, analizados y detallados en sus entrañas hasta dilatarse en forma de dos Movimientos. Esta identificación de Temas-Movimientos no sólo renuncia a la dialéctica y a la solución finalista entre dos elementos musicales, sino que conduce su análisis a el interior de los Temas, con los resultados de una actualísima interiorización.

Otra Sonata sin final es la Opus 109. El proceder rapsódico, desligado, casi improvisado de la primera Parte, donde el segundo Tema es ya un verdadero organismo autónomo, sea por la armonía, sea por el tiempo, con relación a la temática del primero, sugiere los diálogos de «figuras» de los cuartetos de Petrássi o de «organismos» de la Sonata para violonchelo y piano de Debussy. El último Movimiento de esta Sonata está en forma de Tema y variaciones. Mientras que esta Forma musical siempre sirvió para exponer todas las capacidades potenciales de un Tema, que después del recorrido a través de las variaciones reaparece íntegro al final de la composición (piénsese en este sentido en las insuperadas Variaciones Goldberg de Bach), aquí ocurre un hecho nuevo: el Tema no reaparece como era, algunos retoques, la duplicación de sonidos en los registros graves, envuelven la melodía en sombras sonoras que atestiguan el camino recorrido. En otras palabras, la melodía en lugar de ser una motivación para la creación de las variaciones, se vuelve un objeto, una criatura

que después de haber vivido inmensas aventuras se nos presenta envejecida en un ambiente crepuscular. Para captar la modernidad de este concepto, conviene abrir un paréntesis.

La tendencia a identificar con «algo» la temática musical, es la constante de todo el Romanticismo y, por extensión, de la ideología burguesa. La burguesía ante la imposibilidad de construirse un universo de valores absolutos superestructurales, como por ejemplo la Mística del feudalismo o la moral aristócrata, focalizó todas sus posibilidades ideológicas en la sublimación de lo cotidiano, de lo individual. Nace así la exaltación de los sentimientos y de la fantasía, e inclusive la apropiación de los valores de un pasado legendario y misterioso como la Edad Media, con sus ideales del caballero puro y desinteresado, de la mujer como objeto místico, la redención cristiana, etcétera.

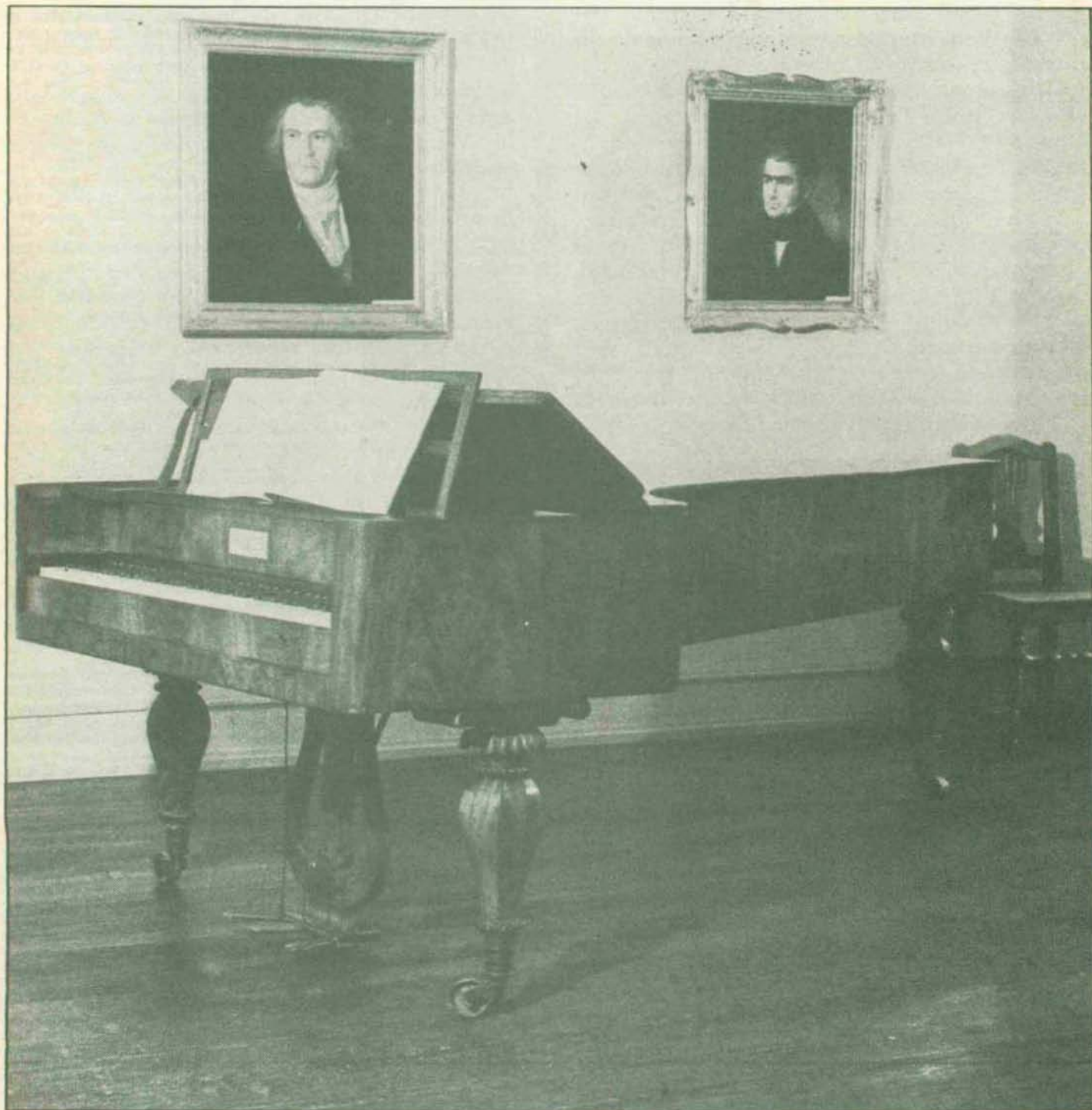
La música no sólo se impone como medio idóneo de expresividad sentimental, sino que debido a su indeterminación se presta a considerarse ella misma sentimiento, como se percibe en la filosofía de Schopenhauer y se advina en la música de Chopin. Después de haberse cargado de significados literarios (Romanzas sin Palabras de Mendelssohn, Sinfonías a programas de Berlioz o Chaikovski, Poemas sinfónicos de Liszt, etcétera) la música alcanza la identificación absoluta con el objeto poético en el «leit motiv» wagneriano, donde consume todas sus capacidades expresivas. Wagner, el último romántico, expande la armonía en todos sus recursos creando el



Beethoven —cuya efigie contemplamos— utilizaría casi constantemente las Sonatas para piano como medio experimental más eficaz para elaborar sus descubrimientos estilísticos y poéticos, que después pasaría a los géneros sinfónicos y concertísticos.

cromatismo total: la imposibilidad de resoluciones efectivas en la consonancia, es decir, la imposibilidad de acabar una frase musical. No por casualidad su obra maestra, el Tristán, ha sido definida como un grito en tres actos. A esta saturación lingüística corresponde obviamente la anulación de los valores expuestos, los grandes ideales del Romanticismo se disuelven con terrible coherencia en su contrario: el amor en la muerte (Tristán), la pureza del héroe en la corrupción por el oro (Anillo del Nibelungo), el misticismo en el pecado (Parsifal). Ante la crisis que se abre (que

es la crisis de la misma burguesía), la música empieza a incorporar en sí elementos cada vez más «concretos» ya sin ningún significado trascendente; de los sentimientos se llega a las marchas de bandas musicales o a los valeses de cabaret de las Sinfonías de Mahler que aparecen como restos de la realidad existencial en una música que da vueltas sobre sí misma en un camino sin fin para convertirse en una alucinante sustitución de una realidad inaceptable. «Mis Sinfonías son mundos hechos de sonidos», dijo Mahler. Después de él se incorporarán objetos de lo más concreto:



La sordera progresiva sufrida por Beethoven se hizo total a partir de 1818. Cinco años después, en Viena se construiría especialmente para él este piano, el último que utilizó. En las paredes de la sala, retratos de Benet y de Ferdinand Ries, su alumno y amigo.

nace la música hecha con ruidos heterogéneos; por otro lado, desde John Cage, que introduce en el instrumental pelotas, cepillos y cosas por el estilo en las «ejecuciones» pianísticas, se llega a los prestidigitadores que sacando un sin fin de puros encendidos de los bolsillos (conciertos de Luciano Berio) denuncian hasta el extremo de la parodia la imposibilidad de decir algo y centran la poética en el «gesto» de hacer música, pasando así de su ámbito a otro: a la mímica, al espectáculo.

Con relación a esta objetualización de la música, Beethoven se mantendrá al margen, rehusando así a pesar de lo que creyeron muchos músicos del siglo pasado, emprender el camino de la expresividad romántica. Ya en los «cantos» de pájaros que se perciben en el segundo tiempo de la Sinfonía «Pastoral» se nota la desmaterialización de estos elementos de la realidad, y también en el maravilloso Tema de las variaciones del Opus 109 toda simbolización es rechazada, y el Tema vive una existencia exclusivamente musical.

Otro Tema con variaciones, la Opus 120, se impone como una obra de las más significativas de Beethoven. Las treinta y tres variaciones sobre un vals de Diabelli, con la sucesión de momentos siempre distintos y extraños entre sí, y sin embargo mantenidos bajo una superior coherencia lógica, se sitúan al margen de las funciones que esta Forma musical había tenido hasta entonces, constituyéndose ella misma como un mosaico de nuevas Formas organizativas. De una poética de Temas y elementos temáticos hemos pasado a una poética de Formas y elementos formales, en el mismo sentido de la Suite lírica o la Lulú de Alban Berg. La variación número 20, en particular, une a la impecable forma polifónica un material armónico distorsionado originando la angustiada ambigüedad de los dramas expresionistas donde la serie atónica de sonidos se cristaliza en las Formas canónicas de la tradición.

Me he referido al Romanticismo wagneriano y a la escuela dodecafónica, que es su directa consecuencia, para mostrar la dolorosa teorización de la soledad y la alienación burguesa que Schönberg efectuó con la codificación de las series dodecafónicas, y que Berg extendió a las formas, Webern, Boulez y Stockausen a la intensidad, al ritmo y sobre todo al timbre musical. Son estos los últimos pasos de un camino sin salida, puesto que se trata de una música que no renuncia a la herencia de la tradición porque para oponerse a ella recurre a su opuesto (armonía-dodecafonía) quedándose en lo que ha sido definido «el conformismo de los contrarios».

Para acabar esta superficial panorámica de las obras beethovenianas sin Final o, mejor dicho, sin finalizaciones, no podemos olvidar el Cuarteto Opus 131 donde la ausencia de oposición temática, la falta de subdivisión en Formas y Movimientos, genera una música «continua» sin soluciones, que se espacia en una inmensa variedad de situaciones y argumentos, alcanzando toda ella una dimensión de interioridad y abstracción que probablemente no tiene iguales en la historia de la música.

BEETHOVEN Y EL NEOCLASICISMO

La segunda categoría de Finales beethovenianos es la que se refiere, transfigurándolos, a los valores del pasado. En este grupo de obras, que con un poco de audacia podemos definir «neoclásicas beethovenianas», no existen delimitaciones precisas. Ya antes de la Novena Sinfonía, en la Octava, utiliza en una modernísima trasfiguración los esquemas y el estilo del Haydn más ortodoxo. El resultado es una composición de una frescura, de un sublime humor, que encontrará sólo más de un siglo después una digna homóloga en la Sinfonía «Clásica» de Prokofiev. La Octava Sinfonía (como la Clásica de Prokofiev) está muy lejos de las estilizaciones de las Formas pasadas de Stravinski y también del constructivismo artesano de un Hindemith. Las Formas y el estilo antiguo se esposan sin diferenciaciones intelectuales con una poética personalísima de gran espontaneidad y vivacidad. Donde Beethoven recuperará el placer «artesano» de la reconstrucción musical a la manera de Hindemith es en una composición de las más significativas e ignoradas de su producción sinfónica: la Obertura Opus 114. La referencia al espíritu y la grandiosidad de Hendel (el músico del pasado más admirado por Beethoven) después de la solemne Marcha y la brillante fanfarria que le sigue, se hace evidente en el amplio Allegro con Brío final, construido con una original utilización de módulos contrapuntísticos, que es como el desencadenarse de una energía que llega a los niveles de vitalidad y solemnidad de ciertos momentos de Hendel, de una sorprendente coincidencia de estilo y espíritu entre dos autores separados por un siglo de historia.

Pero el aspecto «neoclásico» que más interesa resaltar aquí es la estilización, la total asunción y sublimación de la poética del último Mozart. Al decir esto no me refiero tanto a las similitudes, que a veces son casi textuales, como la del inicio del Cuarteto Opus 130 con el

mozartiano K 593, cuanto al espíritu de una etérea abstracción, de un canto de inmensa lírica sutilmente formalizado en los ritmos de danzas como en la Opus 127 y en la Opus 130, que organizándose en seis Movimientos y en las sucesiones de tiempos de la Suite, tiene todo el aspecto de los más altos Divertimentos y Serenatas de Mozart y presentan como novedad con relación a ellos, su estilización, producida con la conciencia de referirse a unos valores del pasado, absolutos por su transcendencia y perfección. A este punto la referencia a Stravinski es casi obvia. El Autor ruso, con una obra inmensa por cantidad y variedad, emprendió una verdadera huida de los nudos problemáticos que la angustia y el vacío de la alienación burguesa imponía a toda conciencia crítica de nuestra época. Esta huida la realizó usando todos los esquemas y los estilos del pasado, desde el más lejano al más reciente, desde el gregoriano hasta el atonalismo de Webern. Utilizó todo en un sentido aparentemente ahistórico, ecléctico, extrayendo de este material del pasado la posibilidad exclusivamente sonora, queriendo desconectarlo de la historia social y humana que lo produjo. Adorno, el gran filósofo y musicólogo de la escuela de Frankfurt, ha demostrado de forma analíticamente insuperable que las dos grandes corrientes de la música contemporánea, El Progreso (Schoenberg) y la Restauración (Stravinski), son como las orillas opuestas del único río de la tradición musical europea, un río que dentro de estos arcaísmos no logra desbordarse hacia un cauce de nuevas posibilidades expresivas. El Progreso (Expresionismo) es la denuncia abierta y exasperada; la Restauración (Neoclasicismo) es la evasión, a menudo amargamente sarcástica, hacia un pasado irrecuperable.

Si por la utilización de los módulos pasados, Beethoven es comparable a Stravinski, la distancia de éste al reconocimiento de que en el pasado (Mozart, en particular) existen valores absolutos en los cuales poderse apoyar firmemente. En este sentido, sus estilizaciones son más bien comparables a los autores contemporáneos que creyeron de buena fe en la validez de los valores de la historia (Malipiero, Pizzetti, el Falla del «Retablo de Maese Pedro» y el «Concierto», etcétera).

Hay que decir que el análisis de Adorno, por supuesto agudo y válido, tiene el límite de ser demasiado esquemático ya que mucha música de nuestro siglo no se puede incluir en estos dos esquemas. Por ejemplo, con las obras de Janacek, Prokofiev, Kodály, Ives, Varèse y sobre todo Bartok, estas categorías adonianas se revelan inutilizables.



Pronto se hizo de Beethoven uno de los prototipos del artista romántico, entregado a la creación por encima de cualquier otra cosa. Visión que resume esta escultura de Francisco Jerace, presentada en la Exposición Internacional de Venecia de 1895.

BEETHOVEN Y BELA BARTOK

Aquí podemos abrir la visión de la tercera categoría de «Finales» beethovenianos: los que utilizan la Fuga.

Son éstas las composiciones de Beethoven que más dudas e incompreensión han provocado hasta hoy, incluso en críticos muy respetables como V. Lenz, que llegó a pensar en intenciones burlescas de un genio.

Los dos fugatos del Final de la Sonata Opus 110, como el de la Opus 102, número 2 para piano y violonchelo, son todavía concebibles como un último acto de fe en las capacidades superadoras de la lógica, sobre todo en la Sonata, donde la Fuga se inicia después de una larga declamación del piano que se había reducido a la silabación reiterada de un mismo acorde. Pero en la Sonata Opus 106 y en la Opus 133 encontramos una nueva y original dimensión de la utilización del arte de la Fuga. Los artificios polifónicos más complejos son utilizados con un magisterio increíble, para construir no una armoniosa e imponente arquitectura, sino un tejido sonoro descompuesto, áspero, sufrido. Las combinaciones racionales de las voces que se van solapando, retorciendo, invirtiéndose, crean choques fónicos en una multiplicación continua de eventos tímbricos más que armónicos. Se da la paradoja de que una forma de lo más racional como es la Fuga, produce sonidos desnudos,

rotos, que descubren su más íntima materialidad fónica. Francamente, no hay palabras para poder sugerir el contenido, inmenso en su variedad, de estas composiciones. Nos viene a la mente la tercera Vía, «el tercer Mundo» de la música contemporánea, con relación a las dos Vías teorizadas por Adorno. Este tercer Mundo compuesto exclusivamente por músicos periféricos a la gran tradición musical germano-latina (de hecho son músicos húngaros, eslavos, americanos, etcétera...), que tienen en la obra de Bela Bartok su punto más sublime. Las similitudes del último Beethoven: el Trio del Opus 135, el Final de esta misma obra, la gran Fuga Opus 133, etc., con la obra de Bartok, especialmente sus cuartetos, es impresionante.

En Beethoven el fin último es la recuperación de una dimensión humana absoluta, motivada por una auténtica fe en el porvenir. Para intentar esta recuperación hemos visto cómo recurre a una profundización cada vez más radical de los parámetros musicales, desde los Movimientos, las Formas, los Temas, hasta el mismo sonido. En el caso de Bela Bartok la toma de conciencia, el repudio de cualquier retórica, de cualquier hedonismo burgués, lo conducen al descubrimiento de los sonidos en una dimensión nueva respecto a la tradición, en la dimensión nada intelectualista, totalmente viva, humana, del patrimonio musical de las clases subalternas, de las culturas campesinas y folklóricas. El material fónico de Bartok es siempre inquieto, perturbador, porque quiere desarraigar de las costumbres burguesas a su oyente, quiere estimular en él reacciones vivas, siempre participantes. No ya

el desesperado canto de soledad del Expresionismo ni tampoco los ambiguos aunque geniales «retornos» del Neoclasicismo, sino un sufrido canto de renacimiento de la Humanidad. La identidad de los motivos éticos es la razón recóndita del «beethovenianismo» de Bela Bartok, que gracias a la asunción de un patrimonio sonoro que viene de la otra historia, la de las clases marginadas, ha sabido dar un paso más en el camino solitario recorrido por Beethoven hasta su muerte, que como hemos visto se introduce hasta el corazón de la problemática de nuestra época.

Así, en lugar de celebrar el aniversario de la muerte de Beethoven con el rito del panegírico necrológico, que en definitiva sirve para matar para siempre a un autor y su obra, abstraéndolo del presente y confinándolo en el limbo de los valores del pasado, tenemos que reapropiarnos de su música arrancándola de los esquemas comerciales en que ha sido colocada con tan gran eficacia. Tenemos que reapropiarnos de ella, porque esta música es el documento vivo de una dilatadísima dialéctica artística entre principios musicales tendentes a la superación del presente en un nuevo y luminoso horizonte humano. Esta es nuestra problemática, y seguirá siéndolo hasta que esta dialéctica no esté históricamente superada con una revolución de las estructuras y relativas superestructuras psicológicas, morales y artísticas. Hasta entonces Beethoven será nuestro contemporáneo, porque su esperanza y su canto son todavía nuestra esperanza y nuestro canto ■ A. P.



En lugar de celebrar el aniversario de la muerte de Beethoven con el consabido rito del panegírico necrológico, hemos de reapropiarnos de su música arrancándola de los esquemas comerciales en los que ha sido colocada con gran eficacia. (Junto a estas líneas, exposición de discos de Beethoven en una tienda de la Alexandre Platz berlínesa).