

LA NOVENA SINFONÍA DE BEETHOVEN

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

AUTOR: ASIER PÉREZ RIOBELLO

1. INTRODUCCIÓN.

Es cierto que a la sinfonía, como forma musical consagrada, se le puede poner fecha de nacimiento; sin embargo este dato nos sería prácticamente inútil pues en música, como en todo género artístico, las cosas no suceden de la noche a la mañana. También es cierto que podríamos señalar –y con éxito– a su creador, pero de nuevo resulta que esto no nos diría nada relevante acerca de la importancia que tiene la sinfonía dentro de la música. Ambos detalles no son de vital importancia, ¿de qué me sirve conocer la fecha de creación de la primera sinfonía de Haydn si no sé qué es una sonata? La sinfonía nació en el siglo XVIII, pero llevaba por lo menos un siglo gestándose; su “padre” es Haydn, pero compositores como Albinoni, Corelli, Vivaldi, Bach, etc., fueron decisivos para la aparición de esta nueva forma musical. Si vamos a hablar de una sinfonía en concreto, es aconsejable preparar el terreno, pues no se entiende la sinfonía “coral” de Beethoven sin echar un vistazo a varias formas musicales previas; no se entiende a su autor sin conocer mínimamente a Haydn o Mozart. Antes de empezar con las fechas y datos precisos, es necesario plantearse dos preguntas: qué es una sinfonía y quién fue Beethoven.

1.1. ¿QUÉ ES UNA SINFONÍA?

La sinfonía es en música lo mismo que la novela en literatura. En el caso de la primera, que es lo que aquí nos ocupa, significa la culminación de un proceso musical de tradición occidental denominado “contrapunto”. Como composición de éxito, es decir con reconocimiento entre compositores y público, surge a principios del siglo XVIII de la mano de Haydn. Generalmente está estructurada en 3 ó 4 partes denominadas *movimientos* organizados según la forma musical *sonata*. Es necesario conocer qué es eso que llamamos “contrapunto”, así como varias formas musicales propias del siglo XVI y XVII anteriores a la sinfonía, pero cruciales para la posterior aparición de ésta.

- Contrapunto: La melodía representa la dimensión lineal de la música; la armonía es su dimensión vertical. Cuando una melodía es entonada por una sola voz o

instrumento se denomina música monódica; cuando esa melodía se apoya en un acompañamiento de acordes se produce la combinación de las dos dimensiones, y se denomina música homofónica. Pero al combinar varias líneas melódicas surge la música polifónica o contrapuntística.

Los principios técnicos básicos del contrapunto son:

a) Interés melódico e independencia: Es el empleo de una *frase* reconocible a la que sigue una *imitación* en una voz distinta a la original.

b) Interés rítmico: Elemento de marcada independencia en cada una de las voces. El ritmo es tan importante, que muchas veces la imitación del tema principal –lo que sería un actante en el análisis textual– es a menudo más rítmica que melódica.

c) Función del bajo como base de los acordes: Cuanto más complicada es la textura de una pieza contrapuntística, más simple es la base de sus acordes.

- Canon: Es la forma más estricta de imitación contrapuntística. Su principio consiste en la repetición fiel y exacta del tema fundamental por otra voz o voces que le siguen. El número de repeticiones es libre. Hubo una época en que el canon gozó de una gran popularidad, sobre todo en Inglaterra durante el siglo XVII. Hoy día raramente suele aparecer en piezas de concierto, no así curiosamente en la música popular, donde aún tiene un papel bastante notable.

- Fuga: Tal vez sea la manifestación técnica y artística más madura dentro de la tradición contrapuntística. El problema es que no hay dos fugas que sigan un patrón estructural idéntico, siempre vamos a encontrar diferencias sumamente importantes, de ahí que muchos musicólogos prefieran hablar de “procedimiento fugal”. Quizá sería mejor, al escuchar una fuga, sustituir la palabra *forma* por la de *textura*; de cualquier manera en toda fuga podemos distinguir claramente varias secciones:

a) Exposición: Primera parte de la fuga, donde el tema se expone una o varias veces en cada una de las voces que intervienen.

b) Sección media: Tiene lugar a continuación de la exposición del tema principal y en ella se introducen varios episodios de gran riqueza moduladora: tonalidad relativa, de subdominante o de dominante. Es frecuente además el uso de pausas con el propósito de hacer más atractiva la aparición reiterada del tema musical.

c) Sección final: Generalmente comienza cuando el tema principal vuelve a la tonalidad inicial de la fuga, entonces entra el final musical, la *coda*.

Así como el canon fue relativamente olvidado, sobre todo a partir de finales del siglo XVIII, con la fuga sucedió todo lo contrario. Muchos compositores la cultivaron

como pieza independiente (sobre todo Bach, en su ya imprescindible *"Tocata y fuga en re menor"*) o integrándola en formas musicales más complejas, como la sonata o la sinfonía.

- Sonata: Llegamos al primer punto clave de este acercamiento al género musical, pues el denominado período clásico, el formado principalmente por Haydn, Mozart y Beethoven, lleva grabado con fuerza el sello de la forma sonata. Fueron ellos los que más la cultivaron hasta prácticamente diluirla en favor de otras formas musicales entonces emergentes.

La forma sonata consta de tres divisiones básicas:

a) Exposición: Es la presentación del tema principal o sujeto; se divide en dos grupos, caracterizados como masculino y femenino. El primer grupo consta de una melodía corta y concisa de interés rítmico marcado; el segundo grupo, el "femenino", suele ser más lírico y suele hallarse además en una tonalidad diferente.

b) Desarrollo: El tema antes expuesto alcanza su clímax. El oyente se familiariza con lo que puede denominarse "conflicto dramático", expresado a través de varios recursos musicales como el empleo de la modulación, el uso de cadencias imperfectas, la tensión dinámica, etc.

c) Recapitulación: Es la última sección, donde se repite el tema principal esta vez modificado técnica y emocionalmente. La variación más importante la encontramos en el tema que antes hemos denominado "femenino", pues ahora vamos a encontrarlo en la tonalidad de la tónica. Además aquí, como sucedía en la fuga, el conjunto suele finalizar con una coda.

En general, la denominación "sonata" se refiere a una composición instrumental que consta de varios movimientos para uno o más instrumentos, donde a su vez uno o más movimientos están escritos en forma sonata. Dicho movimiento suele ser con frecuencia el primero, lo que a menudo hace que se califique equívocamente a la sonata como "forma de primer movimiento".

Pero entonces, ¿qué es una sinfonía? La respuesta es bien sencilla, no es más que la adaptación a orquesta completa de la forma sonata. Decíamos al inicio de este apartado que la sinfonía –y la sonata– se estructura en tres o cuatro movimientos. Este podría ser el aspecto que tendría una sinfonía común.

a) Primer movimiento: Forma sonata.

b) Segundo movimiento: Forma ternaria, escrita siguiendo el patrón de la sonata o sobre todo como un conjunto de variaciones.

c) Tercer movimiento: Puede ser un Minueto o un Scherzo. Será Beethoven el que opte por la segunda opción, pero el asunto del tercer movimiento merece ser desarrollado de forma más completa posteriormente. En cualquier caso ambos suelen seguir la estructura *A-B-A*.

d) Cuarto movimiento: Forma sonata aunque de manera más libre, añadiendo una serie de variaciones denominadas "rondó".

La sonata fue creada en el siglo XVII y cultivada sobre todo por Bach. La sinfonía ya es posterior, aunque durante el barroco musical ya se utilizaba la palabra *sinfonía*, pero únicamente para denominar a cualquier conjunto orquestal que funcionara a modo de obertura de alguna suite, misa u oratorio. Es Haydn el que cultiva ya la sinfonía tal y como se entiende hoy día. Posteriormente será Mozart el que desarrolle esquemas similares, hasta llegar por fin Beethoven, con quien la sinfonía se desarrolla rápidamente diluyendo los cánones vigentes para entrar en el romanticismo musical.

1.2 ¿QUIÉN FUE BEETHOVEN?

Así como a finales del barroco musical todo parece estar dominado por Bach, en el clasicismo ocurre lo mismo con Beethoven. Muy pocos músicos renovaron tanto las corrientes artísticas del momento, creando un estilo nuevo y fértil; tanto es así, que habrá que esperar a que lleguen Bruckner y Mahler para encontrar otra manera de entender la sinfonía, y eso sucede casi cincuenta años después de la muerte de Beethoven. Cabe puntualizar que renovar no quiere decir olvidar todo lo recorrido previamente. Por mucho que uno se proponga crear algo nuevo debe partir de algún sitio, debe estudiar a los grandes compositores del barroco, y eso fue lo que hizo Beethoven en sus primeros años como estudiante. Nunca negó que en su juventud había recorrido ávidamente piezas y comentarios de Bach, Vivaldi o Corelli.

Ludwig Van Beethoven nació el 16 de diciembre de 1770 en Bonn, y murió el 26 de marzo de 1827 en Viena. Fue hijo y nieto de músicos, por lo que su padre, Johann, le inició en este arte. Por aquel entonces Mozart causaba asombro desde temprana edad por toda Europa, pero no más que su padre, Leopold, el cual había instruido al niño prodigio. Al padre de Beethoven, Johann, le fascinaba el magisterio tan fructífero de Leopold e intentó hacer lo mismo con su hijo. Pero Beethoven aprendía más despacio que Mozart y eso exasperaba a Johann enormemente; aun así, el joven músico era presentado a concursos públicos ocultando su verdadera edad para que su interpretación causara más asombro.

Beethoven no tuvo una infancia feliz, eran frecuentes las palizas que le propinaba su padre cuando éste le oía improvisar ante el clavicordio. Sin embargo, la disposición que sentía por la música era tan fuerte que supo obviar todo este clima sin duda nefasto para el desarrollo de su potencial musical. Gracias a un músico llamado C. G. Neefe, quien publicó sus primeras obras durante 1782, Beethoven entró a formar parte del teatro de la corte en calidad de ayudante, asistiendo a numerosos ensayos de las óperas que allí se representaban.

En 1784 Maximilian Franz, príncipe elector, le nombró organista de su Capilla con un sueldo de 150 florines anuales, a lo que siguió un viaje a Viena con sólo 16 años. Este viaje fue sumamente importante para él, allí conoció a numerosos compositores pero, sobre todo, conoció la música de Mozart. Este detalle no debe sorprendernos, pues a pesar de que la figura de Mozart había sido perjudicial para él durante su infancia, Beethoven siempre admiró la música del austriaco enormemente, llegando a componer él mismo las cadencias de los últimos conciertos para piano de Mozart.

Los problemas familiares (muerte de sus padres), no desalientan a Beethoven, que compone su primera obra importante, la *"Cantata a la muerte de José II"*. Además, comienza a dar clases con Haydn, el gran compositor del momento. La relación de Haydn con Beethoven no fue precisamente tranquila. F. J. Haydn era el gran padre del clasicismo musical, empleado de la gran familia de los Esterházy. Aceptó bajo su magisterio al joven Beethoven, pero éste no era un alumno nada dócil; estudiaba a Bach, pero se resistía a componer como él. Haydn se esforzaba por hacerle comprender la música del momento pero Beethoven no le escuchaba, y cuando el maestro le preguntaba por qué quería entonces estudiar a los grandes compositores del barroco, Beethoven respondía: "para componer al revés que ellos". Así estuvieron varios años, hasta que la relación de ambos se rompió cuando Haydn obligó a Beethoven a presentarse en público vestido con la librea de los Esterházy y anunciándose como "L.V. Beethoven, alumno de Haydn". Aun así, Beethoven siempre guardó un buen recuerdo del que sin duda fue su primera influencia.

En 1792 encuentra por fin su estabilidad como compositor y, sobre todo, como pianista. Pocos años después, Beethoven era ya requerido para tocar ante celebridades, como por ejemplo el rey Federico Guillermo II. Por fin en 1800 da su primer concierto, pero poco después empezaron sus problemas de oído, algo que sin duda frenó la vertiginosa velocidad con la que se introducía en el mundo de la interpretación. Aquí comienzan las angustias de un Beethoven que parecía consumirse como persona, al tiempo que se consolidaba como compositor. Se estaba quedando sordo.

Pero la sordera aportó mucho a Beethoven; configuró esa personalidad dura y trabajadora que le caracterizó toda su vida, y empujó con fuerza el ritmo de su trabajo como compositor. Cuartetos, conciertos (uno para violín y cinco para piano, que habrían sido más si hubiera podido interpretarlos él mismo, como era de rigor), la ópera *Fidelio*, sonatas para piano..., todo parecía entrar en sus planes. Pero sin duda es en las sinfonías donde mejor se ve su evolución como compositor. Desde la primera sinfonía, compuesta a los treinta años, desde las primeras piezas para piano, en fin, desde sus inicios como músico de renombre, todo parecía conducir a la misma meta: componer una obra grande con la que se le identificara por siempre. Ese era su máximo anhelo. Beethoven encontró en la sinfonía el soporte perfecto para lograr ese objetivo, y así en 1824 compuso su novena sinfonía, la "coral", que contiene el celebérrimo "himno de la alegría".

Sus antecedentes serían las fugas y sonatas de Bach, los conciertos de Vivaldi y Corelli, y, claro, el magisterio de Haydn. Pero por encima de toda influencia Beethoven fue fiel a sí mismo, a su trayectoria, a su personalidad.

2. ANÁLISIS DE LA SINFONÍA

(Realizado a partir de la versión dirigida por Barenboim al frente de la "Berliner Staatskapelle" y el "Choir des Deutschen Staatsoper Berlin", grabada en 1999)

También en el análisis de un texto musical podemos diferenciar tres elementos que coincidirían con los tres del análisis textual literario; así, los actantes se convierten en *temas*, las acciones o secuencias en *progresiones* y las catálisis en *variaciones e intermedios musicales*.

Tomando estos tres elementos, el análisis de los cuatro movimientos de la novena sinfonía tendría este esquema:

1) PRIMER MOVIMIENTO, "Allegro maestoso".- Beethoven nos presenta dos temas: el primero de ellos, introducido mediante dieciséis compases de quintas vacías, es el masculino; el segundo el femenino. Es curioso apreciar cómo parece darle más importancia a este segundo, alargando más su desarrollo. En general el movimiento es una sonata, aunque muy poco clara, anticipando demasiado la parte intermedia (puntos 1.3 y 1.4), a favor del tono melódico.

- *Progresión 1*

1.1. [0.00 - 2.40] Introducción y tema 1, masculino.

1.2. [2.40 - 5.14] Tema 2, femenino.

- *Progresión 2*

- 1.3. [5.14 – 7.16] Variación del tema 1.
- 1.4. [7.16 – 9.40] Variación del tema 2.

- *Progresión 3*

- 1.5. [9.40 – 10.55] Reexposición del tema 1.
- 1.6. [10.55 – 12.45] Reexposición del tema 2.

- *Progresión 4*

- 1.7. [13.40 – 16.10] Desarrollo –catálisis– del tema 2.
- 1.8. [16.10 – 17.30] Introducción y tema 1 como cierre.

2) SEGUNDO MOVIMIENTO, “Molto vivace”.- La tradición “ordenaba” colocar en segundo lugar el adagio, pero Beethoven lo sustituye por un *scherzo*. El tema del *scherzo* beethoveniano es sumamente interesante. Durante el primer clasicismo el tercer movimiento solía ser una danza cortesana denominada *minuetto*, sin embargo Beethoven ya en su segunda sinfonía eliminó esta forma musical comenzando a componer los primeros *scherzos* sinfónicos. En rigor, su intento era eliminar el último lastre cortesano en la sinfonía para sustituirlo por un movimiento enérgico y ligero al mismo tiempo (*scherzo* significa broma en italiano). En cualquier caso el *scherzo*, como su antecedente, el *minuetto*, es un movimiento ternario, *A-B-A*.

- *Progresión 1*

- 2.1. [0.00 – 0.07] Notas de presentación.
- 2.2. [0.07 – 1.20] Tema 1.
- 2.3. [1.20 – 2.43] Repetición del tema 1.

- *Progresión 2*

- 2.4. [2.43 – 4.50] Variación con “*tutti*” orquestal.
- 2.5. [4.50 – 6.50] Variación 2 con “*tutti*” orquestal.

- *Progresión 3*

- 2.6. [6.50 – 10.20] Intermedio, tema 2.

- *Progresión 4*

- 2.7. [10.20 – 10.27] Notas de presentación.
- 2.8. [10.27 – 11.36] Tema 1.

- *Progresión 5*

- 2.9. [11.36 – 13.00] Repetición del tema 1.
- 2.10. [13.00 – 14.50] Variación con “*tutti*” orquestal.

- *Progresión 6*

- 2.11. [14.50 – 15.15] Tema 2 y cierre con notas de presentación.

3) TERCER MOVIMIENTO, "Adagio molto e cantabile".- Los adagios beethonianos siguen una estructura similar a la mozartiana, es decir, como una serie de variaciones realizadas sobre un tema principal; sin embargo este movimiento es una serie de variaciones confeccionada a partir de dos temas principales y un tercero que se introduce a modo de intermedio.

- *Progresión 1*

3.1. [0.00 – 3.20] Tema 1, como forma de introducción.

3.2. [3.20 – 4.50] Tema 2.

- *Progresión 2*

3.3. [4.50 – 7.15] Variación del tema 1.

3.4. [7.15 – 10.15] Variación del tema 2.

3.5. [10.15 – 12.45] Variación 2 del tema 1

- *Progresión 3*

3.6. [12.45 – 15.20] Intermedio -catálisis-, tema 3

- *Progresión 4*

3.7. [15.20 – 16.50] Variación del tema 1.

3.8. [16.50 – 17.55] Cierre.

4) CUARTO MOVIMIENTO, "Allegro presto".- El movimiento más conocido, el que contiene la "Oda a la Alegría" de Schiller. En él podemos distinguir varias partes claramente marcadas por pausas. El movimiento pretende integrar varias formas musicales previas como el canon y la fuga (aparte de ser la primera sinfonía que contiene partes "cantadas"). Está compuesto para orquesta, coro mixto y cuatro solistas: soprano, contralto, tenor y barítono.

- *Introducción. Progresión 1*

4.1. [0.00 – 3.20] Tema 1. Contiene una referencia a la introducción del primer movimiento y la preparación del "tema de la alegría".

4.2. [3.20 – 6.40] Tema 2 "de la alegría" expuesto cuatro veces.

4.3. [6.40 – 7.20] Variación del tema 2 y reexposición del tema 1.

- *Primera parte. Progresión 2*

4.4. [7.25 – 8.20] Presentación del Barítono.

4.5. [8.20 – 11.00] Tema 2 cantado por el barítono y el coro.

- *Progresión 3*

4.6. [11.00 – 12.30] Presentación del tenor a modo de marcha militar, también en este caso acompañado por el coro, esta vez sólo la parte masculina.

- *Progresión 4*

4.7. [12.30 – 14.10] Intermedio –catálisis–, a modo de fuga.

4.8. [14.10 – 15.00] Reexposición apoteósica del tema 2.

Segunda parte. Progresión 5

4.9. [15.00 – 19.12] Tema 3 “del amor”.

4.10. [19.12 – 24.00] Fuga 2. Contiene una serie de variaciones sobre el tema 2 cantadas por el coro y con gran protagonismo de la soprano y contralto, las variaciones se mezclan con el tema 3 con gran protagonismo de la soprano y contralto.

Tercera parte. Coda. Progresión 6

4.11. [24.00 – 25.20] Variación del tema 2 – reexposición del tema 2. Es la primera parte de la coda.

4.12. [25.20 – 25.35] Cierre. Es la segunda parte de la coda.

3. INTERPRETACIÓN DE LA SINFONÍA.

A pesar del análisis estructural, parece que no está todo dicho. Hasta ahora nos hemos acercado al “cómo” de la novena sinfonía de Beethoven, pero nos falta acercarnos al “qué”, algo bastante complejo. ¿Qué es la novena sinfonía de Beethoven? ¿Qué objetivos pretendía alcanzar su compositor?

Beethoven siempre quiso componer algo como la novena sinfonía, desde sus primeras obras, desde la primera sinfonía. Su trayectoria musical, en especial su obra sinfónica, es un camino cuya meta debía ser una obra musical grande, innovadora; éste era su máximo deseo. Alrededor de 1793, Beethoven lee la “Oda a la Alegría” de Schiller, causándole ésta un gran impacto. Desde ese momento pensó en ponerle música, antes incluso de que empezara su carrera como compositor. Tardaría casi veinte años en hacerlo.

Hoy día sabemos que en 1794 comenzó a componer los primeros bosquejos y que, en 1812, pensó en escribir una gran obertura sinfónica empleando el poema de Schiller al final de la misma. Los primeros esbozos del cuarto movimiento de la sinfonía se remontan a 1797, y los del segundo movimiento datan del año 1815. Todo este material fue trabajado en el año 1822, en la residencia de su amigo el barón Pronay. Resulta curioso el señalar que, aunque parte de este material previo no fue utilizado al final, Beethoven no se deshizo de él. Percatándose de su calidad musical lo aprovechó para completar otros trabajos. Por ejemplo, un primer final instrumental provisional compuesto sobre 1818 fue reutilizado en su “*Cuarteto de cuerdas op.132*”.

El caso del "tema de la alegría" merece una mención aparte, y da cuenta de la naturaleza meticulosa del compositor. Beethoven tuvo que ingeniárselas para encontrar la forma adecuada en la que incluir la gran masa coral que tenía en mente. Así, llegó incluso a componer más de 200 versiones del tema de la alegría, de entre las cuales una de ellas también fue reutilizada en su "*Fantasía para piano, coro, y orquesta*".

En sus cuadernos personales, Beethoven plasmó sus inquietudes; la más importante de ellas era conseguir transmitir a través de su última sinfonía algo más que música. Es decir, quería contar una historia, y en el caso de la novena esa historia debía guardar relación con toda la humanidad.

No era la primera vez que Beethoven se enfrentaba a una idea sinfónica distinta a la habitual. Su tercera sinfonía, aparte de música, debía ser un homenaje a Napoleón. Así, el tono de la sinfonía es marcial y el adagio está compuesto en forma de marcha fúnebre en recuerdo de los soldados caídos. Beethoven compartía los ideales de la revolución francesa, y en un principio vio en la política de Napoleón la liberación de Europa; pero cuando éste se nombró a sí mismo emperador, Beethoven tachó enfurecido la dedicatoria sustituyendo el término "napoleónica" inicial por el de "heroica". Eso sí, no cambió ni una sola nota del pentagrama.

En el caso de la sexta sinfonía "pastoral", Beethoven altera de forma rotunda la forma sonata. En lugar de cuatro movimientos compone cinco, dos de ellos siguiendo la forma del scherzo. En rigor, la sexta no es una sinfonía, es música programática, es decir descriptiva. En este caso el compositor pretendía describir aquellos paisajes naturales donde había pasado su adolescencia.

Pues bien, con la novena sucede algo similar. Beethoven quería contar nada menos que la liberación de la humanidad.

El primer movimiento representa el Destino cruel que ahoga a los hombres; de ahí que sea un movimiento algo pausado -maestoso-. Beethoven reajusta la forma sonata, introduciendo un *tono sentimental* melancólico (sobre todo el tema femenino), mientras que con otro tono, este más *imitativo*, describe al propio Destino (el tema masculino)

El segundo movimiento, el scherzo, es la respuesta que dirige al Destino cruel la humanidad. Es una reafirmación del hombre, pero no alegre, sino enfurecida, muy enérgica. Este movimiento tiene una *arquitectónica* sin duda espectacular, de unas proporciones inimaginables para la época. La arquitectónica alcanza su punto álgido cuando combina en las variaciones los *ostinattos* con golpes de percusión.

El tercer movimiento vuelve a ser triste, o mejor dicho, apagado. La humanidad no parece haber encontrado consuelo y se refugia en la religión. Este detalle es muy importante, pues con la religión la humanidad no se libera de la angustia, de ahí que el *tono sentimental* del movimiento no sea optimista, sino lánguido. Tiene una parte imitativa muy importante, pues comienza y termina muy lentamente, como si la música surgiera de la nada, como si nunca fuera a terminar de empezar o de acabar.

El cuarto movimiento es sin duda el más complicado. Sin duda Beethoven nos narra el triunfo de la humanidad, pero no de manera sencilla: la victoria está plagada de duelos entre la parte positiva y negativa. Este movimiento es un antecedente de los que años después compondrían Bruckner y Mahler, al querer reflejar el duelo entre la vida y la muerte. La introducción es trágica (de ahí la reexposición de la introducción del primer movimiento). Entre esa tragedia surge, como un halo de esperanza, el "himno de la alegría", pero este halo se desvanece volviendo al tema trágico inicial.

Tras una pausa, el barítono se dirige al coro -la humanidad- y pronuncia un breve texto escrito por el propio Beethoven: "¡Oh, amigos, dejemos esos tonos! ¡Entonemos otros más agradables y más alegres!". Entonces el coro acompaña al barítono para cantar el himno a la alegría

Alegría, hermosa llama de los dioses,
hija de Eliseo.
Entramos, ¡oh celeste deidad!, en tu templo, ebrios de fuego.
Tu hechizo funde de nuevo
lo que los tiempos separaron.
Los hombres se vuelven hermanos
allí por donde reposan tus suaves alas

Tras una breve pausa, Beethoven presenta al tenor, que recita más versos de Schiller acompañado por el coro masculino, a modo de una marcha militar

Quien haya tenido la dicha
de poder contar con un amigo,
quien haya logrado conquistar a una mujer amada,
que su júbilo se una al nuestro.
Aun aquel que pueda llamar suya
siquiera a un alma sobre la tierra.
Mas quien ni siquiera esto haya logrado,
¡que se aleje llorando de esta hermandad!

Tras una complicada fuga, Beethoven introduce el tema de amor, el aire *sentimental* adquiere una apariencia suave, como si de una misa se tratara. No obstante, Beethoven está hablando de Dios. Se trata de *imitar* una ceremonia litúrgica. La participación de la soprano y contralto es sin duda reseñable.

Todos los seres beben de la alegría
del seno abrasador de la naturaleza.
Los buenos como los malos,
siguen su senda de rosas.
Ella nos da besos y vino
de un fiel amigo hasta la muerte,
Al gusano le concedió la voluptuosidad,
al querubín la contemplación de Dios.
Volad alegres como sus soles
a través del inmenso espacio celestial,
seguid, hermanos, vuestra órbita,
alegres como héroes en pos de la victoria.

Parece que Beethoven encuentra el consuelo en la religión, pero en una religión acompañada de optimismo, de alegría. No sucede como en el tercer movimiento; ahora la religión no es un refugio, es la salvación de la humanidad. La música adquiere de nuevo proporciones gigantescas, imitando esa grandiosidad para preparar el triunfo final del hombre. Beethoven une el tema de amor con tonos más alegres, a modo de conclusión

¡Abrazaos millones de hermanos!
Que este beso envuelva al mundo entero.
Sobre la bóveda estrellada
Habita un padre bondadoso.
¿Flaqueáis millones de criaturas?
¿No intuyes, mundo, a tu Creador?
Búscalo a través de la bóveda celeste.
¡Su morada ha de estar más allá de las estrellas!

Los metales ascienden y las cuerdas tocan una última vez el "himno a la alegría". La coda es vertiginosa, firme y rotunda.

Beethoven estrenó su novena sinfonía el año 1824, ante una sala repleta de público y completamente sordo, junto con su también colosal "*Misa solemnis*". No pudo oír los aplausos de la gente, pero sí pudo gozar del éxito de su obra.

4. EL ROMANTICISMO. DE BEETHOVEN A MAHLER

Se suele ver a Beethoven como un puente entre el clasicismo y el romanticismo. Sin duda esto es cierto si atendemos a la evolución de su música, y a la indudable influencia que ejerció sobre compositores plenamente románticos. Esta influencia fue tan grande, que, en el plano sinfónico, llegó a ser casi perjudicial. Viendo las sinfonías compuestas durante el romanticismo, da la impresión de que todo el cuerpo sinfónico romántico llegó a convertirse en un desesperado intento por librarse de la herencia beethoniana.

El primer compositor considerado ya plenamente romántico es Schubert (1797-1828). Este compositor siempre declaró su fuerte influencia beethoniana, al menos en la música sinfónica. Compuso nueve sinfonías, la novena titulada "*La grande*", precisamente homenajeando la magnitud de la novena sinfonía de Beethoven. En cuanto a la creación de sonatas para piano, siempre pretendió superarle, aunque no lo consiguió debido a su temprana muerte. La música sinfónica de Schubert no es innovadora; de hecho, el sonido que desprende su música continúa siendo clasicista. Esto es algo que reconoció años después otro gran compositor, Dvorák, diciendo lo siguiente:

"Schubert y Mozart tienen mucho en común, en ambos encontramos el mismo delicado sentido del color instrumental, el mismo espontáneo e incontenible fluir de la melodía, el mismo instintivo dominio de los medios de expresión y la misma versatilidad en todas las ramas de su arte [...] La música de cámara de Schubert, especialmente los cuartetos de cuerda y sus tríos para piano, violín y violonchelo, se encuentran entre lo mejor de su clase en toda la literatura musical. En muchas de sus obras Schubert es único en su melodía, ritmo, modulación y orquestación, pero desde un punto de vista formal, es más original en sus canciones y en sus piezas cortas para piano"

Lo que Dvorák nos quiere decir es que la parte innovadora de Schubert no se encuentra en formas musicales típicamente clasicistas, sino en las nuevas formas musicales ya románticas. En su caso estas formas son principalmente los *lieder*, canciones para piano y soprano, y en marchas y preludios para piano. Es la parte romántica lo reseñable en Schubert.

El siguiente compositor a destacar es Mendelsohn (1809-1845), que compuso cinco sinfonías, una de ellas titulada "de la reforma". Fue un gran melodista y un compositor sin duda muy interesante, sin embargo su música sinfónica no es especialmente innovadora. De sus cinco sinfonías la cuarta tuvo y sigue teniendo un gran éxito; pero es también en la música "menor" donde destaca, por ejemplo en sus

"canciones sin palabras para piano". Un aspecto de su vida profesional destacable fue su labor como crítico musical, el primer compositor romántico en ejercer esta profesión.

El caso del siguiente compositor, Schumann (1810-1856), ilustra perfectamente la idea del abandono de la sinfonía en favor de otras formas musicales. A pesar de haber compuesto cuatro sinfonías, Schumann siempre detestó esta forma musical. El que compusiera tal número se debe a su mujer, quien siempre le animó a componer música sinfónica con el objetivo de hacer de él un músico de renombre. Pero Schumann, a pesar de que su cuarta sinfonía contiene elementos innovadores (fue la primera sinfonía cuyos movimientos carecen de separación entre sí), se encontraba mucho más cómodo frente al piano, llegando a ser sin duda un virtuoso. Son destacables sus composiciones para este instrumento como el *"Concierto para piano y orquesta"* o también sus *"Piezas para niños"*.

Y por último, es necesario comentar algo acerca de Brahms (1833-1897), de cuya muerte se dijo que a partir de él la música pura dejó de tener sentido. Podríamos decir que este compositor es en cierta medida el último músico plenamente "romántico", pues convivió con las tendencias musicales propias de finales del siglo XIX como el impresionismo o el postromanticismo.

Brahms compuso su primera sinfonía cuando tenía alrededor de cuarenta años, y lo hizo casi como una imposición de su entorno más cercano. Cuando sus amigos le animaban a abordar el género, Brahms respondía: "No puedo componer una sinfonía, si siento los pasos de Beethoven tras de mí". Él sabía que su primera sinfonía sería comparada con las de Beethoven, y eso le asustaba enormemente. Sus sospechas se hicieron realidad, cuando estrenó su primera sinfonía, la crítica le fue favorable pero la obra fue calificada como "la décima de Beethoven". A pesar de todo, compuso tres sinfonías más, siendo la cuarta la más innovadora.

Brahms sí logró alterar en cierta medida el modelo sinfónico de Beethoven, por ejemplo los últimos movimientos de sus sinfonías suelen contener enormes progresiones a base de variaciones, en lugar de seguir la forma sonata. También alteró algo los andamios del tercer movimiento, dándole un tono más pausado y melancólico en vez de componerlos siguiendo la estructura del scherzo. Sin embargo, a la hora de orquestar, su música desprende un aroma excesivamente familiar, es el último compositor "beethoniano"; tanto es así, que mientras vivió (fue también crítico musical), mantuvo una auténtica lucha en contra de nuevos modos de entender la música y utilizó su influencia para dificultar el éxito de compositores como Bruckner.

De todo esto podemos extraer la siguiente conclusión: la sinfonía no ocupa un lugar destacable en el romanticismo musical, a pesar de que sin duda llegaron a componerse sinfonías de gran calidad. Las formas genuinamente románticas son otras, son los *lieder* de Schubert, los nocturnos de Chopin o los poemas sinfónicos de Berlioz y Liszt. La verdadera revolución sinfónica se produce en el postromanticismo, a partir de las óperas de Wagner.

Ortega y Gasset, en su obra *“La deshumanización del arte”*, se refiere a este aspecto diciendo lo siguiente:

“De Beethoven a Wagner el tema de la música fue la expresión de sentimientos. El artista mélico componía grandes edificios sonoros para alojar en ellos su autobiografía. Más o menos era el arte de confesión. No había otra manera de goce estético que la contaminación [...] Wagner inyecta en el “Tristán” su adulterio con la Wesendonk y no nos queda otro remedio, si queremos complacernos con su obra, que volvernos durante un par de horas vagamente adúlteros. Aquella música nos compunge, y para gozar de ella tenemos que llorar, angustiarnos o derretirnos en una voluptuosidad espasmódica. De Beethoven a Wagner toda la música es melodrama.”

Ortega nos está describiendo en estas líneas el romanticismo musical, y es muy acertada su visión de Wagner como “adúltero”.

La verdadera revolución musical comienza con Wagner. El intento no es liberarse de formas musicales ya consideradas como arcaicas sino, aun mayor, es librarse de toda la herencia contrapuntística, es decir librarse del tonalismo. En realidad nunca llegó a ser un compositor atonal, hay que esperar a la llegada del dodecafonismo para abandonar por completo la tradición tonal vigente hasta finales del siglo XIX. Pero sí es cierto que Wagner prelude en sus óperas este cambio radical. El cambio de una tonalidad a otra en sus obras es frecuente; tanto es así, que muchas veces el compositor no está componiendo bajo el patrón de una tonalidad en concreto, sino de varias al unísono. Wagner introdujo en la música las escalas diatónicas.

Es aquí donde la sinfonía encontrará el terreno óptimo para su transformación. No fue en la sinfonía romántica, sino en la ópera wagneriana. El primer compositor que trabajó bajo esta nueva orientación fue Bruckner. No es que se olvide a Beethoven, es que se prefiere componer de otro modo; así, alrededor de 1880, Bruckner (1824-1896) comienza a componer bajo una nueva influencia: Wagner.

Aun así, es curioso señalar que Bruckner admiraba tanto las sinfonías de Beethoven que cuando compuso su undécima sinfonía, descatalogó las dos primeras considerándolas estudios sinfónicos para que su producción sinfónica no superara en

número a la de Beethoven. Su música no tuvo demasiado éxito al comienzo de su carrera, pero finalmente logró el éxito con su "séptima sinfonía", al final de su vida.

Frecuentemente se le suele reprochar a Bruckner la magnitud de sus sinfonías, pero si tenemos en cuenta la dificultad técnica que supone introducir escalas diatónicas y cromáticas en el seno de progresiones tonales, esta magnitud es comprensible. Bruckner tenía que componer así si quería introducir esas innovaciones, por eso sus sinfonías no son más que estructuras gigantescas repetidas en forma de variaciones.

El denominado postromanticismo continúa con Mahler (1860-1911), quien ya roza peligrosamente el atonalismo. Mahler lleva a límites insospechados la revolución tonal sinfónica. Mientras Bruckner sólo alteró la disposición sinfónica jugando con la tonalidad, Mahler va más allá, y abandonará incluso la disposición en cuatro movimientos vigente hasta la fecha. Sus sinfonías ya no poseen estrictamente movimientos, sino partes difícilmente discernibles.

Recientemente, Luis Algorri, crítico musical, comentó de Mahler que "a partir de él se volvió prácticamente imposible componer sinfonías". Esto estrictamente no es cierto, ya que en el siglo XX hay grandes compositores de sinfonías; pero lo que sí es cierto es que de nuevo habrá que esperar unos cuantos años hasta encontrar otro período de innovación sinfónica, a saber, el dodecafonismo.

La sinfonía no es una forma musical que pueda introducir ella misma innovaciones musicales, siempre va a tomar prestado modos previos de comprender la música. Al comienzo de este trabajo se aludió a la forma sonata como detonante de la explosión sinfónica clasicista. Posteriormente se sucede el romanticismo, y cuando se llega al postromanticismo es necesario otro detonante, en este caso la ópera wagneriana. Pues bien, durante los primeros años del siglo XX, que coincide con el reinado musical del impresionismo, la sinfonía está esperando otro nuevo detonante. Cuando se agota una visión no queda más remedio que esperar a la siguiente. Esto sucede claramente con la sinfonía.

Pero a pesar de todo, por muchas revoluciones musicales que se den, la sinfonía siempre ocupó y sigue ocupando un puesto principal dentro de la música clásica, y Beethoven, dentro de este campo artístico, es tremendamente importante principalmente por un motivo: abandonó la idea de la sinfonía como un elemento cortesano más, la llevó a sus límites acercándolo al gran público. A partir de él la sinfonía pasó a ser una forma musical en la que plasmar sentimientos, melodías populares, incluso ideas políticas o sociales. A partir de él la música sinfónica se vinculó a la literatura, al paisaje, en fin, a todo aquello que formara parte de la vida de

la gente. La sinfonía pasó a ser un vehículo de expresión personal. Su producción sinfónica marcó un antes y un después dentro del arte en general, llegando a convertirse en toda una figura histórica.

BIBLIOGRAFÍA.

- ✓ "Gran Enciclopedia de la música". Colección "Tiempo", 1995.
- ✓ "Introducción a la música", Ottó Károlyi. Ed Salvat, 1982.
- ✓ "Dvorák", Domingo del Campo. Ed. Alianza Editorial, 1995.
- ✓ Colección "Tiempo" y "Deutsche Grammophon", comentarios de Luis Algorri y Kart Schumann respectivamente.
- ✓ "La deshumanización del arte", Ortega y Gasset. Ed Alianza Editorial, 2003.