

Beethoven: discurso sonoro e Ilustración

Miguel Fonseca Martínez

Los temas musicales son frases en cierto sentido. El conocimiento de la esencia de la lógica se convierte, por tanto, en un conocimiento de la esencia de la música.

Wittgenstein

Desde las alturas de la casa de Skjolden en Noruega, Wittgenstein, quien realiza su investigación sobre los fundamentos de la lógica, recuerda las veladas en que Strauss, Brahms, Mahler y su hermano Paul se sentaban en el piano de la familia. Wittgenstein pensaba que, así como los juicios no son una mezcla de palabras sin sentido, tampoco la arquitectura musical puede ser una suerte de sonidos al azar. Esta aguda observación apunta a la estrecha relación sinérgica que existe entre la lógica y la música: la búsqueda de la importancia (*bedeutung*) y el sentido (*sinn*) que pretende la lógica y lo que podríamos denominar la búsqueda del significado de la música. De la misma forma que para Wittgenstein la lógica lleva irrevocablemente al silencio de la contemplación de la forma, la música, abandonando la estructura matemática y lógica profunda que le subyace, implica el encuentro con lo que *no dicen* los sonidos.

I

*¡Oh amigos, esos tonos no!
Entonemos otros más agradables y
llenos de alegría.
¡Alegría, alegría!*

La *Novena sinfonía* fue compuesta entre los años 1822 y 1823. Sin embargo, Beethoven concibió la idea de musicalizar “Oda a la alegría” de Schiller cuando tan sólo contaba con veinte años. Los papeles donde se encuentran los borradores de la melodía definitiva datan

de antes de su viaje a Viena, aproximadamente en 1792.

El joven Beethoven estuvo rodeado del nuevo espíritu que trajo consigo la llegada de Napoleón a Austria, de las ideas liberales que cambiaron la visión del mundo, uno que giraba en torno al emperador. De hecho, los músicos y sus fortunas estaban ligados a la obtención del favor del monarca. El mejor ejemplo de esta situación fue Wolfgang Amadeus Mozart a quien, cuando tenía sólo seis años, su padre Leopoldo lo lleva al palacio de Schönbrunn para ofrecer un concierto para la familia imperial. El músico era otro tipo de siervo, y Leopoldo sabía que el futuro de su hijo dependía de la gracia del señor de turno. El padre de Beethoven también pretendió hacer de su “niño prodigio” un espectáculo bien pago. Sin embargo, la repentina muerte del padre le permitió a Beethoven hacerse cargo de su familia y gozar de los beneficios que, para una persona de sus orígenes y condición social (una familia de músicos de oficio), le posibilitaba la nueva estructura liberal.

Por las calles se popularizaban los “Himnos de liberación”, piezas inspiradas en la música de las campañas de Napoleón. Esta nueva visión del mundo fue muy cara a Beethoven; testimonio de su afecto por la libertad, unidad y fraternidad, es la sinfonía *Heroica* que dedica a Napoleón. Un mundo donde “todos los hombres puedan ser hermanos” era una idea que señalaba la mayoría de los derroteros de los hombres europeos vanguardistas de la época; entre ellos, por supuesto, los de Beethoven.

En su biografía *Beethoven*, Maynard Solomon relata cómo, en 1793, en una carta el profesor Fischenich le cuenta a Charlotte, esposa de

Schiller, que el joven compositor, alumno de Haydn, se propone componer la Oda, verso por verso.

No obstante, la obra asumió su forma sinfónica veinte años después de sus primeros esbozos y diez años después de la construcción de su anterior sinfonía. Los diez largos años de silencio se suspendieron tras una solicitud del público que pidió vehementemente a Beethoven retornar a la escena musical vienesa. La sinfonía fue estrenada en Viena el 7 de mayo de 1824 bajo la dirección del propio Beethoven.

Tras diez años de silencio, Beethoven, completamente sordo, recuerda todas las imágenes que elaboró desde su niñez mientras dirige su obra cumbre. Y como preludeo a su gran final declara, después de aproximadamente cuarenta y cinco minutos de la música más elaborada y sublime, a través del barítono: “¡Amigos abandonad tales acentos! ¡Séannos permitidas más suaves entonaciones y más rotunda alegría!”.

Los acentos o melodías que debemos abandonar son los tres primeros movimientos de la sinfonía.

II

*¡Alegría, bella chispa divina,
hija del Elíseo!
Penetramos ardientes de embriaguez,
¡Oh celeste!, en tu santuario
Tus encantos atan los lazos
que la rígida moda rompiera;
y todos los hombres serán hermanos
bajo tus alas bienhechoras.*

El primer movimiento, *Allegro ma non troppo*, un poco *maestoso*, inicia con la experiencia originaria del sonido. Los sonidos emergen de la nada hasta alcanzar dimensiones épicas. Los motivos musicales se construyen progresivamente. Los rígidos usos del sonido de las cuerdas son frenados de repente por el suave aletear de los vientos. En la calma del mensaje



Christian Horneman. *Retrato de Ludwig van Beethoven*. Pintura sobre marfil. 1803. Colección Beethoven-Haus, Bonn, Alemania.

de los vientos se hermanan las cuerdas. Desde el origen existe un diálogo entre el espíritu de la alegría y los hombres, representado por los vientos y las cuerdas.

En un segundo intento de ruptura, las cuerdas aprenden la calma e imitan los motivos que los vientos enseñan con paciencia. Si los hombres pretenden algún día llegar a la morada celestial, deben aprender atentos. Como elemento externo a este diálogo se encuentra el fabuloso timbal que manifiesta los cambios del tiempo: anuncian el comienzo y el final del diálogo entre el hombre y el espíritu. En medio del hiperbólico diálogo, el fagot muestra el motivo que más adelante funcionará como contracanto en el cuarto movimiento.

*Se derrama la alegría para los seres
por todos los senos de la naturaleza.
todos los buenos, todos los malos,
siguen su camino de rosas.
Ella nos dio los besos y la vid,
y un amigo probado hasta la muerte;
al gusanillo fue dada la voluptuosidad
y el querubín está ante Dios.*

El *Molto vivace* se caracteriza por hacer presente la inspiración de Beethoven en los “himnos de libertad”. La marcha constante, la alegría que embriaga nuestro viaje hacia una muerte deleitosa es el tema de este movimiento. El camino de los hombres es suavizado por los pétalos de la alegría, de nuevo en los vientos. Las cuerdas violentas del primer movimiento tienen patente la enseñanza y se tornan nobles con el *Pizzicato* que ahora acompaña a unos vientos que tienen dificultades al explicar a los hombres sus razones. La jornada no es fácil y la misma muerte puede ser la paga.

*Quien logró el golpe de suerte,
de ser el amigo de un amigo.
Quien ha conquistado una noble mujer
¡que una su júbilo al nuestro!
¡Sí! que venga aquel que en la Tierra
pueda llamar suya siquiera un alma.
Pero quien jamás lo ha podido,
¡que se aparte llorando de nuestro grupo!*

El *Adagio molto e cantabile* es quizá el movimiento más hermoso de los tres. No sé por qué razón la memoria suele retener más fácilmente los *Allegros* que los *Adagios* si, ciertamente, los segundos suelen tener una majestuosidad inigualable. Quizá así hacemos en la vida cuando olvidamos esos tiempos de “temor y temblor” que en realidad hacen nuestra vida sublime. El llanto del espíritu que se aleja solo puede acercarse a un coro que tenga fe. Este es el único donde cuerdas y vientos tienen equilibrio. Solo los hombres que vivan el amor y la hermandad pueden entender la voz del espíritu de la divina alegría.

III

*¡Sean abrazados millones!
¡Este beso al mundo entero!
Hermanos, sobre la bóveda estrellada
debe habitar un padre amante.*

*¿Os postráis, millones de seres?
¿Mundo, presientes al creador?
¡Búscalo por encima de las estrellas!
¡Allí debe estar su morada!*

Los timbales y las trompetas muestran otro cambio en el tiempo; el momento en el que se aproxima la síntesis. Los contrabajos buscan entender la clave para acceder a la morada celestial. Es curioso que el registro más bajo de las cuerdas sea el que realice el ejercicio de síntesis. Desde el recuerdo más profundo se busca hacer explícito lo que los otros movimientos han mostrado como modalidades. El espíritu se ha dado en diferentes caras y sólo cabe reconstruirlo para no olvidarlo.

En un primer intento, frustrado, los contrabajos se resignan, pero aparece tímido el espíritu de la alegría para apoyarlo; la alegría le indica que debe recordar. De esta forma aparece un recuerdo, una frase musical del primer *Allegro*. En un intento sucesivo, los contrabajos buscan realizar la síntesis sin lograrlo, de tal suerte que el espíritu señala un recuerdo del *Vivace*. En un tercer intento, también fallido, se recuerda un pasaje del *Adagio*. Tras los tres recuerdos, los contrabajos no pueden aún, así que el espíritu, a saber, los vientos, muestran el inicio del motivo que deben cantar los hombres. Tímidamente, los contrabajos, después de casi una hora de música, resuelven lo que el autor quiere que se diga.

Así, sucesivamente, se van uniendo todos los instrumentos, como todos los hombres deberían hacerlo, haciendo más explícito el mensaje que Schiller y Beethoven quieren mostrar. Cuando todos los instrumentos comprenden finalmente, de repente y tras ese proceso, el barítono declara las palabras de Beethoven. Se deben abandonar esos sonidos pues ya comprenden, ya entienden su sentido. Ahora sí deben abandonarse a la verdadera contemplación del significado.

A la voz del barítono que recita el himno de la “Oda a la alegría” se unen un cuarteto y un coro que hace el juicio de aquello que ya ha sido experimentado musicalmente a través de los otros movimientos sin palabras. Sin

embargo, este juicio explícito, este darse para el hombre del espíritu y sus modalidades en el lenguaje, asume una nueva modificación tras el canto del tenor que retoma la forma musical de la marcha:

*Alegres como vuelan sus soles,
a través de la espléndida bóveda celeste,
corred, hermanos, seguid vuestra ruta
alegres, como el héroe hacia la victoria.*

El camino no termina aquí; el horizonte que se ha ido ampliando, movimiento tras movimiento, incluso puede serlo más tras haber ejecutado un juicio. El destino final, como veremos, no es la hermandad de los hombres en la tierra contemplando el fiel mensaje de la alegría. Debemos seguir. En esta instancia es necesario de nuevo el recuerdo repitiendo la primera estrofa de la Oda. Estamos pues preparados para el tono grave del coro:

¿Acaso os inclináis ante el divino hacedor?

La alegría es tan sólo la manifestación necesaria de la existencia de un divino hacedor y, más que hacedor, de un padre amoroso que debe ser buscado más allá de las estrellas. La alegría que tanto tardamos en comprender como fundamento de la concordia de los hombres es tan sólo una representación de algo más.

IV

La audición de la *Novena* muestra con elocuencia la posibilidad de la comprensión de la música como discurso sonoro. La música sedimenta las experiencias del mundo de la vida de los seres humanos en un momento de la historia, y las codifica en una gramática idiosincrática que permite, en palabras de María Zambrano, realizar un “cálculo infinitesimal del sentir”.

La visión de mundo que patentiza la música de Beethoven no es otra que la salida del hombre de su culpable minoría de edad. La



Gebrüder Micheli. *Máscara en vida de Beethoven*. Réplica (de la elaborada por Franz Klein en 1812). 1908-1910. Yeso-estuco. 26,5 x 18 cm. Beethoven-Haus. Bonn, Alemania.

música, bajo este aire de familia de la Ilustración, expresa la necesidad de erigir a la razón como la gramática inherente que deviene en liberación, para una nueva forma de concebir el género humano y su responsable construcción de la realidad social. El sujeto ilustrado, gracias a la lógica, a la gramática de la razón, puede permitirse el desarrollo de la autodeterminación y el desarrollo de los mundos posibles deseables por los hombres, como fruto de tal ejercicio de libertad del pensamiento. Sin embargo, y por ello mismo, nunca podrá refrenar su esperanza metafísica que se convierte en horizonte, en una entelequia modelada por el uso de la voluntad guiada por el entendimiento. En palabras de Adorno:

La música mejorará cuanto más profundamente sea capaz de expresar - en las antinomias de su propio lenguaje formal- la exigencia de la situación social y de exigir un cambio mediante el lenguaje cifrado del sufrimiento. No es cosa de la música contemplar con impotente horror la sociedad. Cumple su función social de forma más precisa cuando presenta los problemas sociales mediante su propio material y de acuerdo con sus propias leyes formales, problemas que la música encierra en las más íntimas células de su técnica.

Así, según Adorno, la música de Beethoven materializa el triunfo de la razón práctica y el humanismo burgués liberal de la Ilustración. Afirma en este sentido:

El parentesco con ese liberalismo burgués que resuena en toda la música de Beethoven es el parentesco de la totalidad que se despliega de forma dinámica. Es el adaptarse de acuerdo con su propia ley, al devenir, al negar, confirmar a sí mismos y a la totalidad sin mirar al exterior, cómo sus movimientos llegan a parecerse al mundo cuyas fuerzas se mueven; y no mediante una imitación de dicho mundo.

Como se nota en la *Novena*, la totalidad, la construcción de dicho mundo social, en virtud de la gramática de la Ilustración, sólo puede ser afirmada tras el retroceso a la forma originaria como *se dan* los objetos constitutivos. Estos objetos emergen del mundo, como la música surge en el primer *Allegro*, al destacarse por medio de un ser intencional. El auditorio, frente a un mundo infinito de posibilidades del sonido, se encuentra con el darse de este sonido, de tal suerte que tiene que realizar una síntesis de los aspectos que se representan, una construcción de lo que los sonidos quieren decir.

El sentido de la obra musical es así un llegar a ser que requiere la responsabilidad estética y constructiva de aquel que tiene el mundo al oído. Cada movimiento, por supuesto, es un horizonte que se le presenta al auditorio. La suma del sentido de los horizontes genera el sentido final de la obra. La suma de la percepción en los diferentes horizontes implica así la construcción de la realidad musical y, así, su sentido, en correspondencia con la mentalidad de la Ilustración.

Sin embargo, la humanidad debe abandonar en un momento determinado la elaborada escalera que construyó y entrar a contemplar los significados que el lenguaje ha hecho explícitos. “Debe, por así decirlo, tirar una escalera,

después de haber subido a ella”, en palabras de Wittgenstein. El goce pleno de la alegría no es ya un elemento propio de la gramática de la Ilustración, sino una forma de salir de ella.

El hombre no puede entender la leve presencia de la alegría y quizá mucho menos el reto del final de buscar a un padre amoroso que habita en celestial morada. La lógica de la Ilustración debe hacer este camino fenomenológico sabiendo que existe un sentido final donde todas las voces se hermanan, y que dicha síntesis final encarna el abandono mismo de la razón.

Así, al poner el mundo al oído en la música de Beethoven, se debe andar entonces por las notas como hace el funambulista, quien parece andar en el aire, pero ciertamente tiene como ruta el piso firme de la razón ilustrada.

¡Buscadlo sobre las estrellas que en los cielos habita!

Bibliografía

- ADORNO, T. (2009). *Introducción a la sociología de la música*. Akal.
- FREGE, G. (1995). El pensamiento: una investigación lógica. En: VALDÉS VILLANUEVA, L. (Comp.). *La búsqueda del significado: Lecturas de filosofía del lenguaje*. Tecnos.
- HUSSERL, E. (1980). *Experiencia y juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. UNAM.
- PÉREZ, R. (1995). *Mozart*. Alianza Editorial.
- SOLOMON, M. (1985). *Beethoven*. Javier Vergara.
- WITTGENSTEIN, L. (2009). *Cuadernos de notas (1914-1916)*. Síntesis.
- _____. (2012). *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza Editorial.
- ZAMBRANO, M. (2004). *La razón en la sombra*. Siruela.

Miguel Fonseca Martínez. Director del Departamento de Humanidades y Formación Integral de la Institución Universitaria Colegios de Colombia. Ha publicado un libro y varios artículos en el campo de la lógica y la filosofía analítica. El presente texto lo extraemos, con modificaciones, de su libro *Filosofía de la música. Apuntes de clase*. Editorial La Salle. 2012.