

UNIVERSIDAD SIMON BOLIVAR
ESTUDIOS LIBRES
SALA DE AUDICION

APROXIMACION A LA SINFONIA No. IX DE
L. V. BEETHOVEN

Caracas, Julio 1.981.



I N T R O D U C C I O N

El presente trabajo, más que algo propio es una recopilación, algo así como una exposición. Su objetivo principal es tratar de introducirnos en la Sinfonía No. 9 de Beethoven, que como veremos adelante, presenta toda una dualidad en la música y un mensaje universal para la humanidad.

Creemos que el material puede situarnos frente a este colosal monumento. La recopilación consta de:

- a) Introducción por Romain Rolland.
- b) Biografía de Beethoven
 - b.1.) Estampa Infantil
 - b.2.) Vida
 - b.3.) Amadas (Carta a la Amada Inmortal)
 - b.4.) Muerte.
- c) La IX Sinfonía
 - c.1.) Introducción Pablo Casals.
 - c.2.) Movimientos.
- d) Bibliografía
- e) Anexos:
 - e.1.) La Sonata
 - e.2.) La Sinfonía
 - e.3.) Algunos aspectos musicales.

Debemos aclarar lo respectivo a la interpretación, nunca podemos decir que una concepción de obra alguna es única, estaríamos, al decirlo, situándonos dentro del autor, seríamos el autor; por lo tanto cada interpretación es propia de nosotros, subjetiva y esto nos permite hacer más propia la música.

En esta recopilación presentamos dos interpretaciones que creemos puedan servirnos de guía: los tres primeros movimientos, tomados de la Exégesis de Wagner que escribe aquel para introducir a los expectadores cuando dirige la Sinfonía por primera vez en Dresde (1.846), apreciación muy subjetiva, - - pero que podemos considerar un tanto precisa dada la cercanía temporal de Wagner y Beethoven; el cuarto más musical en su descripción nos ayudará a comprender la importancia de este último movimiento.

Sólo esperamos que este esfuerzo inicial de la Sala de Música de Estudios Libres, redunde en beneficios para todos aquellos que sientan la necesidad de conocer algo más e introducirse en el maravilloso mundo de la Música Clásica o formal.

IVAN TORRES.

Mecanografiado por Edith Pachano.



(2)

Tras una vida de perpetuo combate, Beethoven, bajado ya a la tumba, ha seguido combatiendo, durante medio siglo, en el cielo espiritual, donde, sobre nuestras cabezas, libran los dioses eterna batalla.

Vencedor por medio de sus lugartenientes, cuyo Poliorceto fué Wagner, abarcó el mundo con su victoria durante otro medio siglo. Hoy, la victoria y el reinado de Saturno tocan a su fin. Más no se ve aún alborear Júpiter alguno.

Ciérrase el ciclo, y nada podemos hacer, ni para acelerarlo ni para retardarlo, porque nosotros mismos formamos parte de él y nos lleva consigo. Magnífica suerte es para nosotros poderlo contemplar y abrazar sus leyes con religiosa y viril voluptuosidad.

¡Sonriámonos de la ingenuidad de los recién venidos, quienes sujetos, como nosotros, a la rueda del tiempo que gira sempiterna, imagínanse que sólo pasa el pasado, y que el reloj del espíritu se detiene en el que para ellos es medio día! . Estas jóvenes generaciones mantenidas en la ilusión de que la fórmula nueva borra para siempre las viejas fórmulas, y que no correrá a quélla la misma suerte, no ven que mientras están hablando, la rueda gira y alrededor de sus piernas se enreda ya la sombra del pasado.

¡Elevémonos sobre el reino de las sombras! Todo pasa; lo sabemos, nosotros y vosotros. Pasa lo que creemos; pasa lo que negamos: los soles también mueren.

No obstante, durante millares de años, su antorcha, en la noche, nos trae su mensaje. Y durante millares de años nos iluminan los soles apagados.

Vuelvo una vez más a confortarme bajo el sol de Beethoven. Quiero decir lo que él fue para nosotros, pueblos de un siglo. Lo sé hoy mejor que en el tiempo áquel, cuando yo le cantaba un himno de adolescente; porque entonces nos envolvía su luz, única.

Hoy, la colisión habida entre dos humanas edades, para las cuales la guerra, más que separación, ha sido hito de encrucijada, en el que tantos corredores se han estrellado, tuvo al menos la ventaja de retraernos a plena conciencia de nosotros mismos, de lo que somos y de lo que amamos... Yo amo, por consiguiente, yo soy. Y yo soy lo que yo amo...

Estábamos tan acostumbrados a vivir en nuestro Beethoven, a compartir desde la infancia el lecho de sus ensueños, que no hemos advertido hasta qué punto era excepcional la trama de aquéllos ensueños. Viendo como una generación se aleja actualmente de esta música que fue la voz de nuestro mundo interior, percibimos que este mundo no era sino uno de los continentes del espíritu.

¡No es menos bello por esto; porque hoy es cuando se delinean ante nuestra vista los rasgos que lo limitan, y el contorno exacto de la imperial figura que fue nuestro ECCE HOMO!

Toda gran época humana tiene el suyo, su hijo de Dios, su arquetipo de humanidad. Y su mirada, su gesto y su verbo son propiedad común de millones de humanos vivientes. El ser total de un Beethoven, su sensibilidad, su concepto del mundo, la forma de su inteligencia y de su voluntad, sus leyes de construcción, su ideología, tanto como la substancia misma de su cuerpo y su temperamento, todo es representativo de una edad de Europa.

¡No porque esta edad le haya tomado por modelo! Si nos parecemos a él es porque él y nosotros estamos hechos de la misma carne. No es pastor que conduce a su rebaño: es el toro padre que marcha a la cabeza de su raza.

Al describirle, describo su raza, nuestro siglo, nuestros sueños, nosotros mismos. Nosotros y nuestra compañera de ensangrentados pies: LA ALEGRÍA. No la tosca alegría del alma repleta a dos carrillos. La alegría del sinsabor, la alegría del dolor, del combate, del sufrimiento superado, de la victoria sobre sí mismo, del destino conquistado, fecundo...

Y el gran toro, de feroz mirada, alta la testuz, hincadas las cuatro patas en la cumbre, al borde abismal, lanza su mugido por encima de los tiempos...

ROMAIN ROLLAND

Octubre, 1927.



EL NIÑO QUE OYO CANTAR A LOS ARBOLES. (ESTAMPA) (8)

Estaba el niño sentado con la espalda apoyada en el tronco de un árbol contemplando el vuelo de un pájaro a través del azul cielo. Ante él se extendía un prado hasta las orillas del ancho río.

Una brisa suave rizaba la hierba del prado y acariciaba las mejillas de Ludwig. Al movimiento de la brisa los grandes árboles que bordeaban el prado parecían suspirar y cantar como centenares de violines. Los ecos repetían la melodía y el pequeño creía escuchar también el trino de dulcísimas flautas. También percibía la música de las olas que venían a romper a la orilla del río. Alzando los ojos, Ludwig vio las blancas nubes que fingían inmensos castillos en el cielo. Imaginó a los heraldos en torres haciendo sonar sus trompetas en un coro triunfal. Para la viva imaginación de aquel muchacho, todos los sonidos de la naturaleza componían una hermosa sinfonía.

Ludwig escuchaba todo aquello como un niño atraído por mágica llamada. Todo cuanto le rodeaba lo había olvidado, todo excepto la música que sonaba en su oído y repercutía en su corazón.

Una voz ruda rompió el mágico encanto.

- Ludwig.
- Sí padre, estoy aquí.

El niño se puso en pie de un salto y corrió hacia el hombre.

- Padre, padre, escuchad lo que dicen los árboles. ¿No les oís cantar la más hermosa de las músicas?.

- ¿Conque escuchando hablar a los árboles?... -gruñó el hombre- Mejor harías en escucharme a mí, chiquillo inútil. ¿Por qué no estás estudiando tus lecciones de música?

Se acercó más al chico y le sacudió por un hombro.

- Lo que debes hacer es estudiar, estudiar! gritó enfurecido-, para ser un niño prodigio como Mozart.

Ludwig se dejó empujar por su padre hacia el sendero que conducía a su casa, pero sabía que habría de volver una vez y otra a escuchar el canto de los árboles, y que toda la severidad de su padre no lograría hacer del pequeño Beethoven un niño prodigio.

A medida que Ludwig crecía estudiaba música sin necesidad que lo obligaran. Ansiaba ganar dinero para poder ofrecer a su madre una vida más desahogada, a los catorce años encontró trabajo como organista, pero le pagaban muy mal. A los diecisiete fue a Viena, recibió lecciones de Mozart y más tarde de Haydn. Permaneció poco tiempo en Viena, pues le llegó la noticia de que su madre estaba muy grave. Al morir su madre, el padre de Ludwig perdió su empleo como cantor y el joven tuvo que ser el amparo de toda su familia. Hubo de trabajar duramente para alimentar a sus hermanos. Su triste juventud dejó en él huella profunda, con frecuencia sentíase amargado.

La música de Beethoven nos demuestra sin embargo, su gran alegría interior, su inmenso amor a todas las gentes, porque es una música dedicada a todo el mundo y no exclusivamente a reyes y príncipes. Sin embargo, Beethoven conoció la crueldad y la maldad del mundo y sólo se sintió feliz en medio de la naturaleza escuchando, como en los días de infancia, la música de la lluvia o de la brisa y la sinfonía sin fin de la naturaleza. Hasta que cierto día, el mundo se tornó extrañamente silencioso para Beethoven. Todo, todo parecía mudo y el gran músico comprendió que nunca volvería a oír la canción de los árboles y los ríos, pues se había quedado sordo; más él llevaba la música en su propio corazón. Después de perder el oído compuso algunas de sus obras más famosas.

Llamamos a su SEXTA SINFONIA, Sinfonía "Pastoral", lo que significa sinfonía de la naturaleza, porque en ella se oyen los cantos de los pájaros y la música de los arroyuelos que Beethoven amó tanto, pero que dejó de oír en el más triste de sus días.

Beethoven compuso nueve obras musicales de grandes proporciones a las que llamamos sinfonías. La QUINTA y la NOVENA son consideradas por todo el mundo como las creaciones más grandiosas que se han producido jamás. Compuso también música de otros géneros. De una gran delicadeza son, por ejemplo, la sonata llamada "Claro de Luna" la sonata "Kreutzer" y el "Rondino" gracioso.



L U D W I G V A N B E E T H O V E N (4)

(1770 - 1827)

Beethoven físicamente era pequeño y rechoncho, la frente amplia y abombada, los cabellos negros, enmarañados; los ojos de un gris azulado, de mirada intensa, nariz corta y cuadrada, fuertes maxilares, pronunciado mentón, daban a la cara de Beethoven un conjunto de armónica energía, una dulce y amable sonrisa iluminaba su rostro en los momentos de paz, rostro que en los momentos de inspiración se transformaba: los músculos de la cara se ponían tensos, sus venas parecían romperse, la boca temblaba. En estos instantes era la shakespeariana imagen del rey Lear. Moralmente, a pesar de sus continuas desgracias, era un hombre bueno; nadie mejor que él puede definirnoslo; por lo tanto, copiemos lo que escribió en una hoja de álbum en 1792 : "Hacer todo el bien que pueda, amar por encima de toda libertad, y aunque esté delante de un trono no traicionarla jamás".

La niñez de Beethoven fue trágica, su padre, borracho inveterado, perdió la voz, y sólo pensó explotar la precocidad musical del niño, quien a los once años, para ayudar a su familia, era clavecinista del teatro municipal de Bonn. Gorlieb Neefe, un viejo organista, se ocupó con paternal cariño de la educación de Beethoven; bajo su dirección estudió el "Clavecín bien temperado"; de Juan Sebastián Bach, haciendo rápidos progresos, y uniendo a estos estudios la lectura de las traducciones de las obras de Shakespeare, que tanta influencia deberían de ejercer en su vida atormentada.

Libre de ilusiones, en 1787 marchó a Viena, donde visitó a Mozart con el propósito de tomar algunas lecciones, pero la repentina muerte de su madre le obligó a regresar a Bonn. Esta desgracia le causó una profunda tristeza, aumentada por el esfuerzo económico que tuvo que hacer para sostener a su familia, arruinada y mísera por la vida disipada del padre, cada vez más hundido en el vicio del alcohol.

En esta época conoce Beethoven su primera emoción amorosa: la familia Breuning le invita a pasar una temporada en el campo, y Leonor, la hija, - dos años menor que Beethoven, recibe de éste lecciones de clavecín, y en el pecho sensible de Luis prende la llama de amor. Dos años después Leonor se casa con el doctor Wegeler y en el alma de Beethoven queda impresa una dulce huella de dolor, recordando a Leonor como a un hada envuelta por las brumas azuladas del Rhin.

En 1792 Beethoven es enviado a Viena, pensionado por el príncipe Elector, a proseguir sus estudios musicales.

Allí toma a Haydn por maestro y comienza a publicar sus primeras obras, pero no se reveló al gran público hasta ocho años después, el 2 de abril de 1800, al dar su primer concierto. En el programa de este concierto se ve el cariño y el respeto hacia sus maestros Mozart y Haydn.

El programa era el siguiente:

1°. Sinfonía, de Mozart. 2°. Aria de la creación, de Haydn. 3°. Gran concierto de pianoforte, de Beethoven. 4°. Septiminio, de Beethoven. 5°. Improvisaciones al piano, por Beethoven, sobre el Himno al Emperador, de Haydn , y como final su Primera sinfonía.

El éxito de este concierto fue grande; el porvenir más venturoso sonreía al joven genio consagrado por la popularidad a los treinta años, pero poco tiempo después le torturó una terrible angustia; la finura de su oído desaparecía, la sordera, que como un trágico castigo tenía que amargar su vida, comenzó a producirse, y su amargura se refleja en esta fecha por la carta escrita al pastor Amenda, en uno de cuyos párrafos escribe amargado el músico: "Yo quiero desafiar este triste destino, pero hay momentos en mi vida en los que me creo la más miserable criatura de Dios".

El amor insatisfecho y desgraciado continúa persiguiendo a Beethoven , que por entonces se enamora locamente de Julieta Guiccardi, que pronto se casa con el Conde de Brunswick. De este amor romántico dejó Beethoven una obra inmortal, la sonata " Claro de Luna " - op. 27, compuesta en 1802. Su fracaso amoroso con Julieta creó en Beethoven, acaso, el momento de mayor de scsperación en su vida; pensó en darse muerte, y escribió el maravilloso testamento de Heiligenstad , donde clama por sus sufrimientos contra los hombres, contra la Naturaleza, contra Dios... Documento que nos muestra al hombre bueno y justo que se rebela ante la injusticia de la sociedad.

Seis años después no es más feliz con Teresa Malfatti, menos mal que en este desierto amoroso surgió como un oasis la mujer que, como un hada, endulzó y acarició la vida de Beethoven; fue Bettina Brentano, la rubia y deliciosa amiga de Goethe, pero Bettina se casó meses después. Esta vez recogió Amelia Sebald el dolor del músico, y su noble corazón supo verter en el pecho de Beethoven el bálsamo más hermoso que pueden conocer los humanos: el de la resignación cristiana.

(5) Beethoven, temperamento sinfónico de primera magnitud, nació en Bonn (Alemania) y falleció en Viena, no existiendo otra vida musical más conocida que la suya, si se exceptúa la de Wagner. Su labor se manifiesta en obras que aún hoy siguen figurando en los programas de conciertos, tanto sinfónicos como de cámara, y aún sin ser su fuerte, en música vocal produce creaciones tan grandiosas como la Misa Solemnis.

La grandeza de Beethoven se mide por su alma, su vida y sus obras. Estas, en particular, demuestran un genio de primera magnitud cuyo lenguaje musical, partiendo del de Haydn y Mozart, se perfila con rasgos propios. Tanto en la sonata como en la sinfonía intensificó el Dualismo entre los dos temas contrastantes, dió amplitud al movimiento inaugural, comunicó sentimiento a los tiempos lentos e imprimió un bullicioso humor a los "Scherzos". Pero, sobre todo, en Beethoven se produce (acaso por su menor facilidad en lo melódico) la culminación de la forma. En este sentido, abandona la técnica del desarrollo temático mediante la variación puramente formulista para introducir la variación Humanística, Sicológica. Reconcentrado en sí mismo a causa de su sordera, sus producciones acusan una vida interior única, ajena a todo materialismo. Sus sinfonías, conciertos, cuartetos y sonatas alcanzan la superación de obras acabadas, "definitivas", que preludian el romanticismo.

Merced al individualismo (el mismo que conquistara Mozart en sus posteriores años), Beethoven halla en la música la expresión más profunda de la personalidad humana y cuanto la envuelve en el ámbito de las emociones y de las sensaciones. Este artista culminó y cerró un ciclo histórico: El de aquel clasicismo que tan bellos frutos musicales dejó por doquier (Bach, Mozart, Haydn, Handel).

SINFONIAS:

Primera en Do Mayor, Segunda en Re Mayor, Tercera (Heroíca) en Mi Bemol Mayor. En ésta (1804) hace oclosión el genio del compositor, pués al margen de todo contenido anecdótico (recuérdese la supuesta dedicatoria a Napoleón Bonaparte) que en ella se haya pretendido ver, contiene entre otros, el primer movimiento, único, modélico, construido sobre el tema de las simples notas de un acorde. La Cuarta es en Si Bemol Mayor y la Quinta en Do Menor. Fsta es otra de las más conocidas del compositor y acaso en su primer tiempo, que se inicia con los célebres tres golpes de "Llamada al destino", ofrezca el movimiento sinfónico más bello que jamás se haya escrito. La Sexta, en Fa Mayor, es conocida con el sobrenombre de "Pastoral" y anuncia en 1808 una muy sintomática preocupación por el sinfonismo poemático y una cierta tendencia por la descripción naturalista que ninguna relación guarda ya con el siglo XVIII, musicalmente considerado. La SÉptima en La Mayor y la Octa-va en Fa Mayor, datan del mismo año 1812 y finalmente la Novena (de la cual nos ocupamos en el escrito) en Re Menor, cuya coral ofrece la particularidad de incluir en su último movimiento la voz humana con el texto de la Oda a la Alegría, de Schiller, apareciendo por primera vez en la historia de la sinfonía (Beethoven considera que los instrumentos de la orquesta no sa-tisfacen su idea de confraternidad y unión humana, de comunión Humano-Divina), la voz humana.

Con estas sinfonías quedó definitivamente cerrado el ciclo clásico, hasta el extremo que nada puede ya modificarse sustancialmente en esta forma.

CUARTETOS:

La obra Beethoveniana de los cuartetos, con ser mundialmente admirada, no goza de la difusión de sus producciones sinfónicas; sin embargo, representa otro mensaje de igual o mayor trascendencia humana y musical. El ciclo de los dieciseis cuartetos encierra tanta belleza y se halla orientado desde un clasicismo tan perfecto hasta una tan rotunda modernidad, que no puede denominarse aficionado quien no halla logrado su audición completa.

La obra de los cuartetos viene completada con la Gran Fuga, que inicialmente perteneció al último de la serie y más tarde fue desglosado del tal opus. Se trata de una Fuga de grandes alientos y que parece concebida para una mayor agrupación sonora. En ella se puede apreciar, una vez más, al compositor de música Absoluta, Cósmica.

SONATAS:

Son muy conocidas las treinta y dos sonatas para piano, algunas de las cuales se han hecho célebres por sus sobrenombres, como "Claro de Luna", "Pática", "Apasionata", "Aurora", "Los Adioses", etc. La sonata para piano constituye el tercero de los "primores" de Beethoven. En ella seguiremos encontrando, en síntesis, la misma razón de ser de su Sinfonía y de su Cuarteto, con la particularidad de que la Sonata es de por sí la obra más íntima, más expresionista y menos apegada a las exigencias formales. En muchas de estas Sonatas se observa un principio formal más espontáneo, como improvisado sobre la marcha, que da al conjunto de la colección una mayor riqueza y variedad. Para piano también hay que anotar sus variaciones y fantasías.

Para el violín con acompañamiento de piano se conservan diez hermosas Sonatas, entre las cuales son muy conocidas la "Primavera" y la Sonata "A Kreuzer". Son también de repertorio clásico cinco sonatas para Violoncello y Piano. En el ámbito de la música de cámara se incluyen otras sonatas para varios instrumentos, tríos, sextetos y el famoso Septimino.

OBERTURAS:

En realidad, afines al campo sinfónico, aunque concebidas como música escénica unas y como auténticas oberturas otras, son todas ellas muy conocidas. Así, "Prometeo", "Egmont", "Las Ruinas de Atenas", "Coriolano" y las tres "Leonora", compuestas para diferentes versiones de la ópera "Fidelio".

MUSICA RELIGIOSA:

Sobresalen las misas, entre las cuales descuella la famosa "Misa Solemnis". Existe también el interesante oratorio "Cristo en el Monte de los Olivos".

Aparte hay que destacar los cinco grandes Conciertos para Piano, tan interesantes también desde el punto de vista sinfónico, y el conocido Concerto en Re mayor para violín. Existen también dos romanzas para violín y orquesta.

De su producción operística se conserva tan solo "Fidelio", aspiración hacia un nuevo ideal de la música dramática, pero sin llegar a la plenitud de forma alcanzada en los demás géneros musicales.

Puede decirse que Beethoven echó la llave al ciclo musical denominado Clasicismo y entreabrió las puertas de un Romanticismo que triunfaría más tarde, cuando la exaltación individualista penetrara en los aspectos emotivos del arte. Tras Beethoven y la transformación estética que simboliza, esas puertas se abrieron de par en par.



De los veinte a los cincuenta años, el corazón de Beethoven jamás estuvo vacío de amor, y sólo un idealismo ingenuo puede dejarse engañar con la ilusión de que fue siempre el mismo amor. Los hubo de todas clases, desde los amores pasajeros hasta la "Amada Inmortal", que tal vez incluso ella no fue única.

Adolescente en Bonn, y ya enamorado, se dice que había sido un rigorista, que se ofuscaba incluso ante conversaciones ligeras. No le faltaron al aldeanito mal desbastado mujeres bonitas, ansiosas por instruirlo, no hay ninguna duda acerca de esto.

El Beethoven de los años 1800 a 1805 que nos pinta Ries, jugaba por las calles al mujeriego. Pero un Beethoven no juega con fuego impunemente. Ardió, y la primera gran llama fué en 1802, la de la condesita del Claro de Luna, Giulietta Guicciardi, ya sabemos lo que le debió la música: La op. 27 y probablemente también la "Segunda Sinfonía". El amor herido, la desesperanza, la enfermedad, la entrada en escena del destino trágico, la sordera, hicieron surgir de la fosa en que el hombre del testamento de Heiligenstad enterraba su juventud a otro Beethoven, el de la heroica, el hombre de los combates napoleónicos contra la suerte; pero dondequiera que su ejército hiciese campaña, el amor estaba en los furgones y no soltó su presa.

Por fortuna, no conocemos sino con misterio, algunas amistades muy amorosas de aquellos tiempos: las hermanas Brunswick, la cautivadora y perturbadora sirena enferma, Erdödy. Acaso la más ardiente fue aquella en que se inflamó el hombre de cuarenta años, hacia 1809 o 1810, por una muchachita de diecisiete años Teresa Malfatti. El objeto de esta pasión era la hija de una rica y noble familia burguesa, que honraba el genio de Beethoven, pero que no estaba dispuesta a entregarle a su hija. Era ésta una hermosa morena de tez italiana, de bucles negros, ojos de terciopelo, con una nariz un poco arqueada, llena de fuego y de inteligencia, muy desarrollada para su edad, que amaba la alegría y los juegos, los placeres del mundo; la menos adecuada para compañera de un Beethoven.

Naturalmente, son siempre ésas las que los Beethoven eligen: las Malfatti, las Giucciardi... ¡tienen razón! necesitan aquello que les falta: alegría y belleza. Como dice Beethoven: "No puedo amar nada que no sea bello... de otra forma ¿me sería preciso, pues, amarme a mi mismo...?".

Las enamoradas, o las amadas de Beethoven han sido todas extrañamente discretas, y sin duda, su mutismo es debido en parte a la desaparición de casi todas las cartas dirigidas a Beethoven. Sin embargo nunca encontró el amor soñado, el amor buscado y creo yo, que esta felicidad frustrada no era la única, y que Beethoven en el último período de su vida, se rodeaba de los recuerdos secretos de aquéllas a quienes más había amado; se había hecho con ellos un santuario, al que no tenía acceso ninguno de sus más íntimos.

En 1812 (ya es seguro) escribe la famosa carta a "La Amada Inmortal", que transcribimos más adelante.



CARTA DE BEETHOVEN A "LA AMADA INMORTAL" (2)

Lunes, 6 de julio por la mañana.

Mi angel, mi todo y mi yo:

Hoy sólo unas palabras e incluso a lápiz (con el tuyo). Tan solo mañana estará mi alojamiento definitivamente asegurado; ¡que miserable pérdida de tiempo para cosas tales! pero ¿por qué esa profunda pena, cuando habla la necesidad? ¿puede nuestro amor existir de otra forma que por medio de sacrificios, por la obligación de no pedirlo todo?; ¿puedes hacer de manera que seas toda mía y yo todo tuyo? ¡ay Dios! contempla la hermosa naturaleza y tranquiliza tu alma cerca de lo que debe ser. El amor exige todo, y a justo título; así sucede en mí para contigo, en tí para conmigo; ¡pero tú olvidas con tanta ligereza que debo vivir para mí y para tí!, si estuviésemos efectivamente reunidos, experimentarías este dolor tan poco como yo.

¡Mi viaje ha sido terrible!, ¡no he llegado aquí hasta ayer a las cuatro de la mañana!. Como carecíamos de caballos, la posta tomó otra carretera pero ¡que camino espantoso!.

En el último relevo me aconsejaron que no viajase de noche, para asustarme me hablaron de un bosque a atravesar; eso no hizo más que excitarme, e hice mal, el coche hubo de romperse en ese terrible camino, simple camino de tierra lleno de baches; sin postillones como los que yo tenía me hubiera quedado en el camino. Esterhazy por el otro camino ordinario, sufrió la misma suerte con ocho caballos, que yo con cuatro; así que experimenté cierto placer, como siempre que he superado felizmente un obstáculo.

¡Volvamos ahora en seguida del exterior al interior! volveremos a vernos, sin duda muy pronto; tampoco puede darte hoy parte de las observaciones que he hecho acerca de mi vida durante estos pocos días...; si nuestros corazones estuviesen siempre apretados el uno contra el otro, no haría las mismas. El corazón está demasiado colmado para poder decirte algo. ¡Ah! ¡hay momentos en que pienso que la palabra no es aún absolutamente nada! distráete.

Sigue siendo mi fiel, mi único tesoro, mi todo, como yo para tí. En cuanto al resto, los dioses decidirán lo que debe ser y lo que será de nosotros .

Tu fiel

LUDWIG

Lunes, 6 de julio por la tarde.

Sufres tú, mi ser el más querido. En este instante advierto que las cartas deben ser remitidas muy de madrugada. Lunes..., jueves..., los únicos días en que la posta sale de aquí para K.

Sufres... ¡ah!, allí donde yo estoy, también tú estás conmigo; conmigo y contigo. He de hacer de suerte que pueda vivir contigo. ¡Que vida! ¡así, sin tí! Perseguido aquí y allá por la bondad de los hombres, que deseo merecer tan poco como pienso merecer... Humillación del hombre ante el hombre...; me aflige... y cuando me considero en el conjunto del universo, lo que soy y lo que es áquel a quien llamamos el más Grande... Y, sin embargo, también ahí está el elemento divino del hombre. Lloro cuando pienso que con toda seguridad no has de recibir hasta el sábado mis primeras noticias. Sea el que fuere tu amor por mí, yo te amo, sin embargo, con más fuerza todavía; pero no te avergüences jamás de mí... Buenas noches... Como bañista, es preciso que me vaya a dormir. ¡Ay, Dios! ¡tan cerca! ¡tan lejos! ¿No es nuestro amor un verdadero edificio celestial, pero además tan sólido como la bóveda del cielo?

Madrugada del 7 de julio.

Ya en la cama los pensamientos corren hacía tí, mi inmortal Bien Amada, a veces gozosos, luego de nuevo tristes, esperando del destino que nos escuche. Vivir sólo puedo, o bien enteramente contigo, o sin tí por completo. He resuelto incluso, errar a lo lejos, hasta el día en que pueda volar a tus brazos y considerarme definitivamente en mi patria, puesto que a tu lado podré sumergir mi alma, rodeada de tí, en el reino de los espíritus. ¡Ay sí; es preciso! tú te sobrepondrás tanto mejor, por cuanto conoces mi fidelidad hacia tí nunca podrá otra poseer mi corazón, ¡nunca! ¡nunca! ¡Oh Dios! ¿Por qué hay que alejarse de lo que uno ama así? Y sin embargo mi vida en W.... (Viena) es ahora una vida miserable...

..//..

Tu amor ha hecho de mí el más feliz y el más desgraciado de los hombres, a la vez. A mi edad actual tendría, necesitaría, cierta uniformidad, igualdad de vida; ¿puede existir dada nuestra unión? Angel mío: acabo de saber que la posta sale todos los días, y es preciso, por lo tanto que me detenga para que recibas esta carta inmediatamente. Ten calma, sólo con una contemplación tranquila de nuestro ser podremos alcanzar nuestros fines: vivir juntos. Ten calma. Amame.... hoy..., ayer...; ¡que aspiración bañada en lágrimas hacia tí!

Tú..., tú..., mi vida, mi todo... Adiós. ¡Ah! Continúa amándome, no menosprecies jamás el muy fiel corazón

de tu amado L.

eternamente tuyo
eternamente mío
eternamente nuestro.

El 24 de marzo, a las cinco de la tarde comenzó la agonía.

Quinto acto aterrador de un "Prometeo fulminado". Por una gracia demoníaca, ese cuerpo que poco antes yacía vacío de vida, encontró de nuevo todo su vigor atlético para un cuerpo a cuerpo de dos días y dos noches con la muerte. El pequeño Gerhard conservaba, más de cuarenta años después, el estremecimiento de ese espectáculo espantoso:

"Su cuerpo poderoso, sus pulmones intactos, libraban una batalla de gigante con la muerte, que hacía brecha en la muralla. Entregado sin apelación a las fuerzas de destrucción, privado de todo recurso espiritual con el mundo, el Valeroso no cedía".

La tarde del 25 se esperaba que acabaría durante la noche.

La mañana del 26 lo encontró con vida, con estertores todavía más violentos. Por la tarde, al fin, se anunció la proximidad del final; fue un alivio. El día era trágico. Pesadas masa de nubes se amontonaban en el cielo. Stephan V. Breuning y Schindler decidieron ir al cementerio a elegir el lugar que había de recibir el cuerpo del amigo, todavía vivo; preveían todas las cargas con que estarían abrumados después de la muerte y les era preciso apresurarse. En el cementerio de Währing tenía Breuning la tumba de su primera mujer, Julia, y , dice el pequeño Gerhard, "habíamos ido juntos con frecuencia; ese triste lugar nos era menos extraño que los otros cementerios. Supliqué a mi padre que asegurase allí el reposo de Beethoven. Accedió tanto más gustosamente cuanto que él mismo debía ser enterrado allí ". Partió, pues, con Schindler, dejando al moribundo bajo la custodia del niño y de su hermano Juan. El joven Anselmo Huettenbrenner, el amigo de Schubert, de paso por Viena, parece haberse deslizado en el departamento a eso de las tres. Entre las cuatro y las cinco, bajo la cubierta de las nubes se hizo de noche en la habitación. De repente se desencadenó una violenta tempestad, un torbellino furioso de nieve y granizo. Gerhard evoca los puñetazos del destino en la QUINTA SINFONIA (yo diría el finale salvaje de la Apassionata). A las cinco y cuarto (el horario de las rutinas cotidianas no se interrumpía) el niño fue enviado a su casa, donde lo esperaba su profesor.

Huettenbrenner quedó solo (dice éste que sólo estaba en la habitación con él la mujer de Juan, aquélla que era odiosa a Beethoven. A esa enemiga doméstica y a este extraño de paso han estado entregados los últimos instantes de Beethoven). Un trueno sacudió la habitación, que iluminó el reflejo siniestro de un relámpago sobre la nieve. Beethoven abrió los ojos, extendió el brazo derecho y blandió el puño contra el cielo, con un gesto amenzador. Su aspecto era feroz. Parecía gritar: "¡Os desafío, fuerzas enemigas! "

Huettenbrenner lo compara a un general, que grita a sus tropas: ¡Los venceremos! ¡Adelante! El brazo volvió a caer. Los ojos se cerraron... Había muerto en el combate.

Y esa fué su última Sinfonía.

(Huettenbrenner le cerró los ojos, le besó los ojos, la boca, la frente y las manos).

INTRODUCCION - CASALS.

... Una ejecución de la IX Sinfonía de Beethoven se va a dar en este mes de abril (México 1959) en el Auditorio Nacional de la ciudad de México, que será transmitida a todo el mundo como grandioso festival de música y fraternidad universal, al que alude el mensaje del maestro Pablo Casals que tenemos el honor de reproducir a continuación:

"Al Dr. Jaime Torres Bodet, testimonio de mi amistad y admiración:

A mi regreso a Puerto Rico y ahora reviviendo a cada instante el inefable goce que me deparó el amado pueblo de México, al hacerme objeto de un homenaje tan sentido como el que me tributarán en ocasión del II Concurso Internacional de Violonchelo, a fines del pasado mes de enero, en Xalapa, se me hizo saber desde entonces que México se aprestaba a verificar por anticipado uno de los ideales que por muchos años ha acariciado mi alma y que se ha hecho añoranza y espera, desde que mi vida tomó la dura ruta del destierro. Siempre he anhelado ver los pueblos de la tierra unidos por lazos de confraternidad y amor, y disfrutar de los dones de una paz asentada en bases de justicia y de libertad democrática donde esten protegidos los derechos humanos y la dignidad del hombre. Tengo fe en que el hombre evoluciona hacia ese clima de pureza del espíritu y elevación de ideales. Mi idea de lograr que simultáneamente, y aprovechando los medios de la radio y la televisión modernas, se interprete y difunda desde toda comunidad en el mundo en donde haya una orquesta y masa coral, la Novena Sinfonía de Beethoven, se funda en mi convicción de que esa grandiosa música contribuirá al logro de ese ideal. De ahí que aprovechara yo la oportunidad que se me brindó el pasado octubre, cuando en mi anhelo por abogar para que el hombre detenga la apocalíptica carrera a que le llevan sus afanes de preponderancia en las pruebas nucleares para fines destructivos, me presentara ante la Organización de las Naciones Unidas que simboliza la más importante esperanza de paz y allí lanzara la idea de instar al mundo a comulgar con Beethoven y Schiller como vehículo del mensaje de alegría y paz que el mundo anhela. El pueblo de México no ha querido esperar. Está ansioso de llevar a la realidad esa idea; y me llena el espíritu de emoción y admiración que sea México el que se anticipa a todo otro país en la realización de ese grandioso acto que ha de presenciar y gozar.

¡Cuanto desearía estar con vosotros en ese momento! Gracias, hermanos mejicanos; vosotros, al igual que yo desde aquí, y al igual que Beethoven y Schiller, hemos de cantar las sublimes palabras del himno a la alegría: "Cesad, amigos, esos acordes disonantes y unamos nuestras voces armoniosas, gozosos y confiados, por que los hombres son hermanos. - Santurce, Puerto Rico. - Febrero, 1959.- Pablo Casals".



PRIMER MOVIMIENTO (3)

(Allegro - ma non troppo, un poco maestoso)

El gran motivo primero, como un bólido cuya masa y tiro arrastran en su cola toda la acción, crece en masa y en violencia cada vez que reaparece; porque en esta tragedia todo se desarrolla según las leyes clásicas, y es un goce del espíritu, emparentado al producido por una tragedia de Sófocles o de Esquilo, el sentir del orden soberano que, sin choques ni fallas, contienen enormes masas en movimiento (el universo).

Podría decirse que todos los motivos directores de la Obra están contenidos en el espacio Re-La, cuya palabra fatídica abre las puertas de la tragedia.

Una lucha de aspectos grandiosos entre las aspiraciones de nuestra alma hacia la alegría y la opresión del enemigo, poder que se interpone fatalmente entre nosotros y nuestra dicha. Primero está el azote de arriba abajo, ese estallido seco de los relámpagos, que marchan delante del Dios del Sinai y preceden a su orden implacable.

El gran tema principal, sencillez potente que desde el principio parece desembarazarse de un velo que le cubriera, traduciríase bastante conforme con el sentido general de todo el poema musical esta palabra de Goethe:

¡Renunciar debes; Renunciar es tu sino!

(De Fausto)

Hay algo fuerte, noble viril en la resistencia que opone el alma a la agresión del poderoso enemigo; creciendo progresivamente alcanza su paroxismo esta resistencia, hacia la mitad de la primera parte, donde parece convertirse en combate encarnizado entre dos vigorosos luchadores que sólo descansan breves segundos para empezar de nuevo, sin poder, para vencerse ninguno de ellos.

A veces brillan algunos resplandores como de tiernas y pálidas sonrisas de felicidad, cuya posesión es el objeto de todos nuestros esfuerzos y que parece alcanzarnos; pero muy pronto nos aleja implacablemente nuestro enemigo; nos cubre con sus alas tenebrosas y ensombrece las vanas ilusiones de felicidad que vislumbramos.

Entonces caemos en una profunda tristeza; luego la resistencia, la lucha comienza de nuevo contra el raptor de nuestra Alegría. Así opresión y rebelión, aspiraciones, luchas, ataques, casi la victoria; agotamiento nuevas luchas, nuevos combates, incesantes vicisitudes; estos son los elementos de esta página admirable, arrebatadora y agitada a veces, tan lánguida y tranquila cuando expresa el sentimiento del alma, su aniquilamiento, la absoluta falta de Alegría.

Al fin de esta primera parte, este sombrío ambiente, privado de toda alegría, crece en proporciones gigantescas, parece invadir el universo entero y tomar posesión con terrible majestad, de este mundo, creado sin embargo para la Alegría; la reaparición del terrible primer motivo inmutable, textual, cortado por cuatro galopes ascendentes y dos relámpagos que rebotan de abajo arriba, subrayando con su trazo de fuego la orden implacable que cierra el movimiento, sin réplica, sobre un unísono en Re menor.



SEGUNDO MOVIMIENTO (3)

(Molto Vivace) (Scherzo)

2.1. El "Scherzo" en su forma definitiva, se liga estrechamente al primer trozo (allegro) por los cuatro compases de introducción (separados por pausas) que retoman con vehemencia la conclusión del trozo precedente, el fulminante motivo re-la-fa-re, en octava ff., descendentes.

Salvaje alegría se apodera de nosotros desde los primeros ritmos de esta segunda parte. En un mundo diferente nos vemos precipitados, arrastrados; mundo de torbellinos embriagadores. Parece que empujados por la desesperación huímos ante el para alcanzar con nuestros violentos e incesantes esfuerzos una nueva y desconocida dicha. Porque la ilusión de dicha lejana que habíamos previsto, y cuya sonrisa dulce nos reanimó un instante, se ha desvanecido completamente y ahora está lejos de nuestro alcance.

2.2. La aparición brusca del tema de la parte central en este segundo trozo evoca inmediatamente la imagen de una escena de dicha terrestre y de gozoso bienestar. Hay cierta frescura de verde pradera en la alegría de ese motivo sencillo y repetido; algo de ingenuo, la serenidad que da el contento de sí mismo. Se ve uno tentado a pensar en el cuadro de sentimientos análogos que ha trazado Goethe:

Para el pueblo es fiesta siempre;
poca imaginación... dejarse llevar.
Cada uno gira en estrecho círculo de placeres
siempre iguales.

(Mefistófeles a Fausto, escena de la bodega de Auerbach).

Tan mesquinos goces no pueden ser objeto de nuestra felicidad, de nuestra aspiración a las más nobles alegrías. Nuestra mirada se aparta de aquéllas escenas, y otra vez nos abandonamos al impulso de esa fuerza que nos obliga a marchar siempre adelante, con la energía de la desesperación, y sin tregua ni reposo nos hace correr en busca de la dicha que, ¡Ay! no llegaremos, sin embargo, a poseer. Porque llegados al final de esta segunda parte nos vemos reducidos de nuevo a aquellos goces prosáicos. El golpe es demasiado fuerte y rechazamos lejos de nosotros ese espectáculo con una brusquedad que descubre nuestro desprecio.



TERCER MOVIMIENTO (3)

(Adagio molto e cantabile - andante moderato)

3.1. Su primera frase construida sobre el famoso re-la fatídico, del primero y segundo movimientos. La repetición nostálgica, en eco de un solo compás dos veces de dos compases la tercera vez, se extenderá una cuarta vez, a la frase entera de cuatro compases, atestiguando la ascensión de la ardiente inspiración del alma y de sus penas. Movimiento doloroso pero esperanza - dor.

Por otra parte hemos de notar que este conmovedor arranque, estos brazos que se tienden hacia un objeto de amor y de adoración que no llegan a alcanzar, y que vuelven a caer, este movimiento lírico, tan fuerte, tan verdadero, no cede jamás a la tentación de declamar, se mantiene siempre en la "mezza voce" impuesta desde el principio. Ni un "forte.Cresc", que termina en "dolce"; que marcan la emoción del corazón, inmediatamente reprimida.

El hermoso "adagio" no concluye. La conclusión se le escapa, como se escapará a todos los esfuerzos, a todas las esperanzas siempre tensas, siempre decepcionadas, durante el curso del trozo completo.

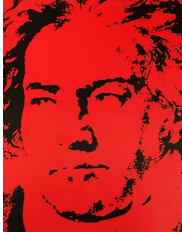
¡Que distinto lenguaje hablan a nuestro corazón estos sonidos! ¡ Con que pureza, con que divina pureza cambian en suaves y melancólicas impresiones la obstinación y los descos salvajes del alma sumida en la desesperación! Diríase que es el despertar de un recuerdo, recuerdo de las más puras alegrías, gustadas en otro tiempo, responde a la languidez amorosa el primer tema; pero con una expresión más animada y más variada, llena de promesas de esperanza y de apacible dulzura.

3.2.

En la entrada del segundo tema diríase que el amor y la esperanza se unen para rescatar a su dominio nuestra alma martirizada.

No hay mas que ver la acogida hecha siempre por el público a la entrada del "andante". Se diría que el corazón lo esperaba. Si la ferviente oración del "adagio" no alcanzó el término de sus deseos, el alma fatigada de su esfuerzo, que se adormece en un semisueño, se desliza a un ensueño compensador de dicha humana y ternura no desligada del juego gracioso de las apariencias. Sin romper la "mezza voce" del "adagio" el sentimiento introduce en esa atmósfera velada matices más cálidos. Así, palpitante aún nuestro corazón, rechaza aunque debilmente, esas tiernas emociones. Más su poder es tan fuerte que acaba por triunfar de nuestra amargura, ya, por otra parte, atenuada; en pleno delirio nos arrojamos en brazos de aquellos santos mensajeros de la dicha pura.

Sí, el corazón pareciera curar sus heridas, toma nueva forma se eleva viril y animoso. Esto parece percibirse en el paisaje triunfal en cierto modo que surge al fin de la tercera parte, pero el alma sabe que no es completo aunque el terrestre corazón así lo crea, aún quedan en él las huellas de las horrascas que lo atormentaron; pero a esos antiguos dolores que amenazan reanimarse, se opone en seguida, tranquilizador, aquel misterioso y mágico poder ante el cual, finalmente, se disipa la tormenta entrevista lanzando algunos últimos fulgores. Pero el alma aun no descansa.



ULTIMO MOVIMIENTO (2)

(Presto)

- 4.1. Sabemos con que estallido de violencia brutal e hiriente abre el Presto final.
Es un sobresalto del alma, que se despierta de su sueño de ternura y que se irrita por haberse dejado engañar, que se desgarrá con sus propias manos. ¿Y qué es lo que vuelve después de la cruel disonancia?
El torbellino de tempestad sobre el sombrío acorde perfecto en Re menor, del comienzo, la-re, re-la, que se destrozan con furia.
- 4.2. En el octavo compás la oleada furiosa se petrifica, en plena resaca. Un imperioso recitativo de los bajos de la orquesta, le opone un "¡No... nein..."; pero la oleada de cólera detenida un instante por el dique del "No...", lo hace saltar y se precipita de nuevo.
- 4.3. Por segunda vez la voz de los bajos instrumentales se interpone, en un tono un poco menos imperioso, como si conviniese en hacer el ensayo de un canto para celebrar el "Feierlicher Tag".
- 4.4. Aparece el desfile de los tres motivos de los trozos precedentes, evocados por turno y rechazados;
 - 4.4.1. el primero (el motivo del primer allegro) ff., con una violencia que se defiende contra el retorno odioso de la desesperanza;
 - 4.4.2. el segundo (el motivo de Scherzo) con decisión f., pero sin cólera;
 - 4.4.3. el tercero, la bella frase del adagio, con ternura, a punto de ceder al encanto, p., pero recobrándose cresc. y afirmando con energía su voluntad de otro canto más alerta.
- 4.5. A la llamada de los bajos, las maderas (Oboes, clarinetes y fagotes) responden con dulzura (dolce), con el tímido ensayo primero, del canto de la alegría.
- 4.6. Inmediatamente saludado (antes aun de que esté terminado el tema) por las ruidosas aclamaciones de toda la orquesta, y los timbales y las trompetas bajo el estruendo de los cuales el recitativo de los bajos exclama; y sobre dos nuevas aclamaciones de toda la orquesta (sin las cuerdas) ff., entra inmediatamente sin ninguna pausa sobre un p., que sucede bruscamente al ff., la alegría, la alegría bendita (el tema) esperada desesperadamente toda una vida, toda una sinfonía (la una es símil de la otra).

Se han trabajado los temas de los tres primeros movimientos de la sinfonía, y la "insinuación" del tema de la Alegría que se presentará suavemente.

Comprende esta parte la exposición completa del tema, con las tres primeras variaciones y una Coda, cuyos cinco últimos compases formarán la introducción a la parte vocal. Pero con un arte muy grande, que en Beethoven era la expresión exacta del sentimiento.

De las profundidades de los contrabajos y violonchelos surge misterioso el tema, esbozado antes en la madera.



- 4.7. se ve al canto sagrado destacarse poco a poco de la penumbra; el tema flota misteriosamente en un "piano" (apenas rozado por un resplandor de cresc, p, un corto instante);
- 4.8. osc "sempre p. e legato" es mantenido todavía en la primera variación, pero el tema sube a la octava alta en las violas y los violoncelos, mientras los contrabajos y los fagotes dibujan contrapuntos profundos: la vida se acumula sin ruido.
- 4.9. Se enriquece en la segunda variación con la entrada de los primeros violines, que toman el canto, mientras que el resto de las cuerdas se anima y chorrea la polifonía.
- 5.0. Y he aquí que el "piano dulce" de la melodía cede al fin que las voces se hinchen y que sube un cresc. continuo que conduce al estallido guerrero de la tercera variación; las maderas, los cornos y las trompetas entonan el tema, con un ritmo de marcha vigorosamente cortado por los saltos de las cuerdas y los golpes de timbales.
- 5.1. En la cima de este triunfo, una exultación se apodera de toda la orquesta (Coda). El chorro de las cuerdas (segundos violines y violas), la cascada entrecortada de los primeros violines, la intensidad acrecentada de la frase de las maderas y la aceleración de su subida, que modula con un vigor de combate jadeante, dan la impresión de un asalto.

- 5.2. Pero en el punto culminante un "poco ritenuto", casi inmediatamente seguido por un "poco adagio", quiebran el impulso, imponen la parada y el silencio, la frase que ordena se repite cuatro veces; a la tercera (poco adagio) se retarda en una turbia modulación que se evadió del tono por "enarmonía".
- 5.3. Esta meditación breve se rompe por una violenta decisión, que vuelve a lanzar la sinfonía al primer tiempo y el huracán del principio, con sus asperos acordes y el torbellino de los re-la fatídicos. La pantomina ha concluido. Se levanta el telón sobre la tragedia.

Se produce entonces un choque (Orquesta contra Voz) es preciso que esta muchedumbre a quién se dirige la obra sea arrancada de su pasividad. ¡Sube a escena! En el brusco silencio que se ha hecho, la voz que cara a cara la interpela, la obliga a entrar en la acción; el que habla transpasa las proporciones ordinarias. Los vemos a todos reunidos, los millares de hombres que se levantan y van a responder a su llamada. Y esos millares somos NOSOTROS, LA ODA ES PARA NOSOTROS. Son las voces más graves las que empiezan, un Barítono exclama, reclama a la orquesta y anosotros:

- | | | |
|------|--|---|
| 5.4. | O Freunde! nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
Anstimmen und freudenvollere! | Oh amigos! cesad esos ásperos cantos!
Entonemos otros más agradables
Y llenos de Alegría! |
|------|--|---|

Luego grita dos veces: "Freude! ", como una llamada, que dos veces repiten al unísono los bajos del coro, despues entona sola la primera estrofa (que es también la de la Oda de Schiller).

Freude!
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Bruder,
Wo dein sanfter Flugel weilt

Alegría!
Alegría, bella chispa Divina,
Hija hermosa 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 son hermanos,
Bajo tus alas bienhechoras.

Esta primera exposición del Freudethema (Tema de la Alegría) por parte del Barítono reforzada por la "aprobación" del coro, recuerda al maestro que nos induce a entrar al templo de la alegría, la lección, su experiencia de la vida.

Y cuando los cuatro últimos versos de la estrofa son repetidas por las voces jóvenes del coro reafirman la lección aprendida, faltan las voces de las "soprani".

Viene ahora la segunda variación del tema de la alegría, y Beethoven acá reestructura la oda de Schiller a su manera insertando el verso:

Wen der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Quién logró el golpe de suerte,
De ser el amigo de un amigo
Quién ha conquistado una noble mujer,
Que una su júbilo al nuestro!

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

Sí! Que venga aquel que en la tierra
pueda llamar suya, siquiera un alma!
Pero quién jamás lo ha podido
¡Que se aparte llorando de nuestro grupo!

Hace entrar aquí el cuarteto de las voces "soli"; la soprano sólo en el tercer verso "Wer ein holdes Weib" y la intención es manifiesta la "Holdes Weib" (la amante mujer) aparece.

Esta dos veces la palabra "nie" la palabra de maldición, es acentuada con una energía particular (sf.) pero a pesar de la animación creciente de las maderas y las cuerdas, la estrofa termina todavía en dim. p

*Otra cosa sucede con la tercera estrofa y variación,
donde se expande la universal embriaguez del mundo
abrazado por la Alegría:*

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben
Und der Cherub steht vor Gott.

Derrámase 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 dió los besos y la vida,
Un Amigo, probado hasta la muerte;
Al gusanillo fue dada la voluptuosidad
Y al querubín que está ante Dios.

*¡Aquí no hay exclusión! los malos y los buenos son in-
vitados y admitidos al divino banquete y todas las de-
licias de la alegría son servidas allí. A cada uno su
parte la del gusanillo y la del querubín, todos igua-
les ante Dios "steht vor Gott".*

*Esta aproximación, esta ascensión es lo que pinta la
tercera variación, las voces (barítono y tenor primero,
luego contralto y después soprano), luego todo el coro,
las palabras se obnubilan en la embriaguez general. So-
las, últimas, al final de un poderoso crescendo, resplan-
decen con la proximidad de la divinidad. Y en la pala-
bra "Gott" (Dios) repetida tres veces en la plenitud de
la fuerza, ff., los trazos de las cuerdas al unísono se
desploman por la pendiente de las cuatro octavas como
para expresar la prosternación de los pueblos bajo el
resplandor que los inunda. Esta gran escena acaba en una
repentina mutación de luz deslumbrante y tranquila; un
majestuoso acorde de Fa Mayor, mantenido largamente.*

*El primer acto de la tragedia se cierra aquí, cae el te-
lón. La adhesión de los corazones está lograda, y la hu-
manidad se detiene en el umbral, en actitud de adoración.*

Sigue el tercer acto. La juventud viril se lanza al combate conducida por un joven héroe. Ni una voz de mujer (coro masculino) tenores y bajos, a los que se adelanta intrépidamente un tenor "solo"; en la orquesta aparece lo que se denomina "Turkische Musik" (música turca): triangulos címbalos bombos tímboles, flauta y flautín, contrabajo y fagotes trompetas, maderas e instrumentos de percusión: toda la música militar. Llega un ejército, las cuerdas callan ya no son oportunas, llega desde el fondo del horizonte. No se oyen al principio más que sus pasos, "alla marcia"... Y cuando sobre esos pasos ya fuertes se eleva dos veces el grito de alegría del tenor: "Froh!" el corazón salta en el pecho, querría uno cantar, con él:

Froh, wie seine sonnen fliegen
 Durch des Himmels prächt'gen Plan,
 Laufet, Bruder, eure Bahn,
 Freudig, wie ein Held zum Siegen!

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 fuego, la energía salta de una octava a otra. Sobre la cima (las palabras "siegen", victoria; wie ein Held, "héroe"; Bahn, "el camino triunfal") se ve al fuego - blandido, como una antorcha de la libertad.
 Al llamamiento entusiasta del tenor el coro de hombres responde entonando, con marcial energía la segunda mitad de la estrofa.

- 5.5. En lo mas fuerte del entusiasmo, en un ff., mantenido, las voces callan: ¡se acabó el cantar! se entabla la batalla. Los episodios del combate están marcados por la sucesión continua y diríamos desordenada, de las tonalidades. Si bemol, fa mayor, sol mayor, do menor, mi bemol mayor, si bemol menor, sol bemol mayor, si menor, re mayor. Un cuerpo a cuerpo en la refriega, que jamás deja de guiar, como el penacho del jefe que flota sobre la carga, el golpeteo de marcha obstinada sobre la cuarta corchea (negra con puntillo) de cada compás.

- 5.6. Van trepando la colina hasta el fa sostenido, donde el combatiente se detiene sobre la cima y toma aliento. Parece que se oyen los latidos violentos de su corazón;

y entonces conquistada ya la cima cuando se ha logrado el triunfo, todos unidos, orquesta y coros entonan el tema de la alegría en todo el esplendor del re mayor, al lado del redoble continuo del trueno de los bajos y de todas las cuerdas, mientras las trompetas, los cornos y los timbales marcan la marcha infatigable. Nos creeríamos al término de la obra, en el triunfo de la alegría:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmliche, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Bruder,
Wo dein sanfter Flügel weilt

Alegría, bella chispa Divina,
Hija hermosa 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 son Hermanos,
Bajo tus alas bienhechoras.

Y quizás el Beethoven de la quinta sinfonía lo hubiera considerado así, pero ha madurado, ha pasado el estado humano, sigue el camino de la Cruz, de la trascendencia con Dios, y una vez unidos todos los pueblos y seres del mundo por la Divina alegría van a la misa, a la Gran Misa de la humanidad no ya la del Hijo del hombre crucificado sino la del Hijo del hombre glorificado.

- 5.7. Bruscamente sin preparación, en el ímpetu de la carrera, la oleada de alegría se quiebra, queda suspendida y el trombon bajo abre el oficio solemne, el abrazo de la humanidad fraterna bajo la mirada del Buen Padre:

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder - überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

¡Sean abrazados, millones!
¡Este beso al mundo entero!
Hermanos -sobre la bóveda estrellada
Habita un Padre Amante.

Ha cambiado todo de repente, son las voces masculinas las que entonan los dos versículos sucesivos de la primera estrofa, esta luz mística que cambia solemnemente el beso fraterno, se destaca del mundo terrestre y de su pesantez; entran las voces de las mujeres, evocando la presencia sobrenatural que oscila en torno al Re.

Cambiando a sol menor, se introduce el "adagio divoto" de la segunda estrofa:

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahndest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn uberm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen.

¿Os prosternáis, Millones de seres?
Mundo, presientes al Creador?
Búscalo por encima de las estrellas!
Allí debe estar su morada!

precedido por una grave introducción instrumental (flautas, clarinetes, fagotes, violas violoncelos). El pp., prosternado del comienzo pasa bruscamente a un ff., en la palabra "Welt" (Mundo) como si éste levantase la cabeza para buscar y afirmar al Creador. Se producen entonces oscilaciones entre pp., y ff., según el canto exprese la bondad de la mirada que busca, y el Todopoderoso que habita (debe habitar) sobre las estrellas. Esta visión sobrenatural se extingue como había empezado, en un calderón.

- 5.7.1. Pero el "Feierliche Tag" no está terminado. La humanidad, que acaba de pasar por el baño lustral de la revelación reemprende su himno de alegría, impregnada ahora por completo de la nueva luz. El coro entero (y esta vez con las mujeres, las que marchan a la cabeza) entonan a la vez los dos cantos: "Alegría bella chispa de los dioses" y "Abrazaos millones de seres" en una doble fuga muy apretada con un movimiento arrastrador de "allegro enérgico".

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt...
Freude, schöner Götterfunken...

¡Sean abrazados, Millones!
¡Este beso al mundo entero!
¡Alegría fuego divino ... !

Los dos cantos hacen entre ellos cambios de voz; pasan por turno de una a las cuatro partes, y al mismo tiempo alternan los instrumentos, cada grupo de los cuales se asocia con la voz correspondiente: los primeros violines con la soprano, los contrabajos violoncelos y los fagotes con los bajos del coro, las violas con los tenores, los segundos violines con los altos.

- 5.7.2. Todo en el esplendor gozoso de la fuerza con gritos, "Freude... Freude! ... y al final de esta parte la soprano dominando la ronda con su "beso al mundo entero" cuya última palabra "Welt" (mundo) se prolonga mantenida a lo largo de nueve compases, sobre un La agudo.

Este es el pasaje que las sopranos Sontag y Ungher pidieron a Beethoven que modificara por la difícil textura para la voz, pero no lo consiguieron del autor. "Tienen ustedes la voz maleada por el canto italiano, queridas mías" les dijo. En realidad es difícil pero está dentro del rango de la soprano.

Finalmente el alto proclama la entrada al santuario (Heiligtum) de la Alegría, una vez más. Y es en el templo donde se desarrolla esta acción de gracias.

- 5.7.3. Porque se ve de nuevo el coro de hombres que vuelve brusca-mente a la actitud de adoración prosternada: "Ihr stürzt nieder Millionen?" se entabla un diálogo entre las voces unísono, que representa la ascensión por grados espaciados, hasta la palabra "Brüder!" (Hermanos) afirmada dos veces con esplendor, que parece abrir la puerta del subterráneo a la ascensión del alma hacia la luz.

Como si la fraternidad fuese la llave del mundo de allá arriba, adonde llegan por fin los hombres, al umbral del trono del "Lieber Vater" (el Padre Amante).

Ahora está terminado el oficio. Todavía en voz baja pp., pero aligeradas de todo lo que pesa, las voces soli, que después del canto marcial del tenor se habían eclipsado detrás del coro, corren a la cabeza de la multitud.

- 5.7.4. En "Deine Zauber" (Tus Encantos) Beethoven marca "pizzicati", allí se une el coro y hace entrar de nuevo la energía de su voluntad combativa, que pisotea las barreras de "la moda" y afirma potentemente la fraternidad entre los hombres "Alle Menschen" (de todos los hombres) repitiéndose cuatro veces.
- 5.7.5. Se diría que la cuarta vez la muchedumbre se enternece por el sentimiento de esta hora bendita, en que "TODOS LOS HOMBRES SERAN HERMANOS BAJO EL ALA DULCE DE LA ALEGRIA"
- 5.7.6. pero cuando de nuevo se va a repetir las voces "soli" se adelantan, el efecto es indecible; sobre la palabra "safter" (dulzura, ternura) se desarrollan las voces embriagadas de amor y de emoción; un minuto paradisiaco.
- 5.7.7. Pero ya la luz ha vuelto a caer del re sostenido al re natural y la orquesta impaciente, "stringendo il tempo, siempre piú allegro" urge el retorno a la fiesta, a la ruidosa fiesta popular que va a cerrar la sinfonía. Aparece de nuevo la orquesta de la "Türkische Musik".
Cuando el coro tiende sus brazos entusiastas hacia la Diosa Alegría pareciera que su fuego nos abraza; y después en un solemne "Maestoso" todas las masas corales e instrumentales se han recogido en la adoración de la "hija del Eliseo".
- 5.7.8. La última palabra que será cantada estará en el intervalo descendente la-re que también será la última palabra de la sinfonía.

"Freude, schöner Götterfunken"

- 5.8.1. Estamos cerca del Fin. Las voces entonan "Este beso al Mundo Entero" y "Tus Encantos" cresc. ff, en un principio y terminando su participación disminuyendo y ritardando.
- 5.8.2. Toma la brida la orquesta, cresc. y oscilando entre ff., y f. y el timbal en compañía de los metales en un acelerando, nos impulsa con fuerza y velocidad; estamos frente a la meta, la morada del "lieber Vater".

EXEGI MONUMENTUM...

SOLO DE BAJO

O Freunde! nicht diese Töne!
Sondern lasst uns angenehmere
Anstimmen und freudvollere!

Oh amigos! cesad esos ásperos cantos!
entonemos otros más agradables
y llenos de alegría!

SOLO DE BAJO Y COROS

Freude!
Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.

Alegría!
Alegría, bella chispa divina,
Hija del Eliseo,
Penetramos ardientes de embriaguez,
¡Oh celeste! en tu santuario.

Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt

Tus encantos atan los lazos,
Que la rígida Moda rompiera;
Y todos los hombres son hermanos
bajo tus alas bienhechoras.

SOLO DE CUARTETO Y CORO

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!

Quién logró el golpe de suerte,
de ser el amigo de un amigo,
Quién ha conquistado una noble mujer
Que una su júbilo al nuestro!

Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund!

¡Sí! Que venga aquel que en la tierra
pueda llamar suya siquiera un alma!
pero quién jamás lo ha podido
ique se aparte llorando de nuestro grupo!

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

Derrámase la alegría para los seres
por todos los senos de la Naturaleza;
todos los buenos, todos los malos
Siguen su camino de Rosas.

Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben
Und der Cherub steht vor Gott.

Ella nos dió los besos y la vid ,
Un amigo, probado hasta en la muerte;
Al gusanillo fue dada la voluptuosidad
Y el querubín está ante Dios.

SOLO DE TENOR Y CORO MASCULINO

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen!

Alegres, como vuelan sus soles
A través de la espléndida bóveda celeste
Corred, Hermanos, seguid vuestra ruta
Alegres, como el Héroe hacía la Victoria!

COROS (M I S A)

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder - überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen.

¡Sean abrazados, Millones!
¡Este beso al Mundo Entero!
Hermanos - sobre la bóveda Estrellada
Habita un Padre Amante.

¡Os prosternaís, Millones de seres?
Mundo, presientes al Creador?
Búscalo por encima de las Estrellas!
Allí debe estar su Morada!

SIGUE

FUGA!

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt...
Freude, schöner Götterfunken...

¡Abrazaos, Millones de seres!
¡Este beso al mundo entero!
¡Alegría Fuego Divino...!



LA SINFONIA _ (6)

La sinfonía, aunque similar por su forma a la sonata, cubre un área mucho mayor. Con la sonata, hablando en términos generales, acaba un período; la sinfonía salva este período y nos introduce en otra fase del desenvolvimiento musical.

El nombre que damos al primer período es el de "clásico" y al otro se le califica de "romántico", y como hay mucho que decir acerca de la manera como se entienden estos términos, no estará de más recordar que el arte es algo que evoluciona con gran lentitud, que no le interesan los antagonismos, y que no progresa con el sistema de "partidos políticos". Así, pues, debe entenderse bien que los calificativos de clásico y de romántico representan distintas fases del desarrollo musical, no palabras de santo y seña significativas de un duelo a muerte. Además, es preciso notar que tales términos son absolutamente artificiales y arbitrarios. Cada generación establece clasificaciones para su propio uso, y es muy posible que el número de nombres relegados a la lista de clásicos sea, de aquí a cincuenta años, mucho mayor de lo que es hoy.

La sinfonía es una sonata para orquesta. Pero no siempre tuvo este significado. Primitivamente fué el nombre de un instrumento antiguo, de una especie de lira; después, el término griego para designar la "armonía" (formado de sun, con, y phone, sonido, o sea concordancia); posteriormente indicó sucesivamente una obertura, un intermedio, la introducción a un canto.

Suele atribuirse a Haydn la "invención" de la sinfonía, tal como hoy la entendemos; pero, como otras muchas creencias populares, ésta carece de fundamento; todo lo que hizo Haydn fué juntar los hilos de las mejores obras de sus predecesores y contemporáneos y tejerlos en una sola pieza.

Claro está que la orquesta del siglo XVIII era muy distinta de la de hoy. Haydn y Mozart escribieron para cuerda, flautas, oboes, trompas, clarinetes y fagotes. Anteriormente a ellos, poco se preocupaban los compositores de asegurar el contraste de tonos entre los diversos grupos de instrumentos; la cuerda no dejaba de tocar y el efecto debía ser monótono en externo.

Haydn escribió veinticinco sinfonías, de las cuales unas veinte son interesantes; Mozart, cuarenta y nueve, la mayoría en tres movimientos, pero las últimas en cuatro, con la añadidura del minué y del trío. Las mejoras introducidas por ambos maestros, que obraron y reaccionaron uno sobre otro, pueden resumirse en esta forma:

- I. Empleo más acertado de los instrumentos.
- II. Mayor libertad de estilo.
- III. Un avance considerable en la vitalidad y en el desarrollo de las ideas.
- IV. Mejor distribución y contraste de los tonos.

Haydn y Mozart dieron a la sinfonía una dignidad que hasta la fecha no tuvo, dignidad que desde entonces ha aumentado considerablemente.

Beethoven heredó las formas de aquéllos, pero las amplió mucho con la añadidura de la introducción y de la coda, con la reunión de algunos movimientos, con la mayor libertad en el empleo de los tonos, con su desdén del convencionalismo, con su poderosa infusión de emoción y de imaginación, con la coordinación de todas las partes componentes, y con el desarrollo de la orquestación. Empleó desde un principio los clarinetes y las trompetas, y posteriormente introdujo los trombones.

LISTA CRONOLOGICA

Siglo XVIII. - Los Precursores

Alessandro Scarlatti, Niccola Antonio Porpora, Giovanni Sammartini, Ignaz Holzbauer, Carl Philip Emanuel Bach, Franz X. Richter, J.K. Stamitz.

Siglo XVIII. - El Desarrollo

Joseph Haydn, Johann Michael Haydn, Francois Joseph Gossec, Carl Ditters Dittesdorf, Luigi Boccherini, Justin Heinrich Knecht, Andreas Romberg, Wolfgang Amadeus Mozart.

Siglo XIX. - Período Romántico

Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Louis Spohr, Louis Hector Berlioz, Franz Lachner, Julius Benedict, Michael Costa, Félix Mendelssohn, Robert Schumann, Franz Liszt.

Siglo XIX. - Período Nacionalista

César Franck, Joaquim Raff, Anton Bruckner, Friedrich Smetana, Anton Rubinstein, Karl Golmark, Johannes Brahms, Peter Benoit, Alexander P. Borodin, Camile Saint-Saens, Mily Alexievitcj Balakirev, Joseph Rheinberger, Johan Severan Svensen, Peter Ilytch Tchaikovski, Antonín Dvorak, Nicolaj Andrievich Rimsky-Korsakov, Modest Petrovitch Mussorgsky, Claude Debussy, Charles Marie Widor, Hubert Parry, Ole Olsen, Franz X. Scharwenka.

Siglo XX. - Período Contemporáneo

Vincent d'Indy, Frederich Cowen, Charles W. Stanford, Ernest Chausson, Christian Sinding, Sergei Ivanovitch Taneiev, Gustave Charpentier, Zenec Fibich, Gustav Mahler, William Wallace, Anton Arensky, Edward German, Frederick Delius, Félix Weingartner, Richard Strauss, Paul Dukas, Alexander Glazunov, Josef Suk, Carl Nielsen, Jan Sibelius, Granville Bantock, Alexander Scriabin, Ralph Vaughan Williams, Sergei Rachmaninov, Erno von Dohnanyi, Joseph Holbrooke, Cyril Scott, Hamilton Harty, Igor Stravinsky, Karol Szymanowski, Bohuslav Martini, Alberto Williams, Alberto Nepomuccno, Julián Carrillo, Manuel Ponce, Arturo Faleni, Humberto Allende, José Rolon, Juan José Castro, Floro Ugarte, Eduardo Sánchez de Fuentes, Guillermo Uribe-Holguin, Bela Bartock, Ernest Block, Alfredo Casella, Paul Hindemith, Reingold Gliere, Nicolai Miaskovsky, Aram Khachaturian, Sergci Prokofiev, Dimitri Shostakovich, Alexander Vassielevitch Mossolov, Silvestre Revueltas, Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, Gian Francesco Malipiero, Ottorino Respighi, Arnold Schonberg, Arthur Honegger, Aaron Copland, Roy Harris, Manuel de Falla, Federico Olmeda, Antonio Nicolau, Enrique Morera, Conrado del Campo, Joaquín Turina, Oscar Esplá, Jaime Pahissa, Joaquín Rodrigo, Ernesto Halffter, José Valls.

LA SONATA

La sonata se desarrolló de la antigua forma ternaria de una manera perfectamente lógica. Es, sin duda, de mayores proporciones y más compleja en sus detalles que aquella; pero, en cambio, presenta mayor unidad.

Obtiénese en ella la diversidad, no con la introducción de nuevos elementos, como es en las composiciones de forma ternaria y en el rondó, sino haciendo jugar los ya empleados; es otra ilustración de la vuelta a los "primeros principios", y, por su manera de tratar los temas, es análoga a la sección media de la fuga.

Los diagramas que siguen mostrarán que la sonata es en realidad una combinación de lo mejor de la forma ternaria y de la fuga, o sea del principio de dos temas de aquella con el principio del desarrollo de ésta.

Su nombre se deriva de la voz italiana suonata, o sea sonar o tocar, para significar que se trata de una composición destinada a ser ejecutada con un instrumento y no una cantata (de cantare) o pieza que requiere ser cantada.

El primer tema suele ser corto -como una sexta parte de la extensión de la exposición- y acaba en cadencia perfecta. Está seguido por un pasaje que conduce fácilmente, sin impresión alguna de sacudida, al tono del segundo tema. Este rasgo característico de la sonata se desarrolló de un modo gradual. En sus primeras obras, Haydn entraba de golpe en el tono del tema segundo; pero más adelante no pareció satisfactorio el procedimiento. Era demasiado brusco y le faltaba el acabado: era algo así como un tabique de madera construido sin el sencillo, pero necesario detalle del ensamblado.

En muchas obras de Haydn y de Mozart las transiciones tienen un carácter puramente formal (Wagner las describió como el ruido de platos en un banquete real), pero en sus composiciones más maduras la textura está bien urdida y el cambio ingeniosamente llevado.

Beethoven fué más allá en este punto, y llegó a ensamblar de tal manera las secciones que le es casi imposible al oyente separarlas unas de otras, como no estudie previamente la obra.

La parte más importante de la exposición es el segundo tema. Este consiste en varias secciones más o menos independientes y ocupa toda la extensión que va desde el paso de transición hasta la doble raya, que en toda la música clásica señala el fin de la exposición para su repetición completa. La razón de esta repetición no dice mucho en favor de la inteligencia de los oyentes de aquellos tiempos. Créase que era absolutamente necesaria una segunda audición para que los oyentes se penetraran con las ideas ya utilizadas y pudieran apreciar la habilidad del compositor en la manera de tratar el desarrollo.

Con el final del segundo tema llegamos a la conclusión de la primera parte de la sonata, la parte que corresponde al período de afirmación en la forma ternaria. La parte siguiente -período de contraste- se llama el desarrollo; y en ella se revela la habilidad del compositor, pues suele estar construída a base de las ideas y de los elementos de la exposición. Refiriéndonos naturalmente a la obra de un compositor que sea un verdadero artista, no un simple artesano, diremos que el rasgo característico de la exposición es la "inspiración", y el del desarrollo, la "técnica". Las ideas de aquélla brotan espontáneamente de la inteligencia; pero éste debe desenvolverse con toda la habilidad y el dominio de la técnica que sean precisos.

En cuanto al desarrollo, no hay normas establecidas; aquí el compositor goza de libertad para hacer lo que le place, con tal de que tenga siempre presentes las debidas proporciones de la estructura en general. El objeto de esta sección es proporcionar un descanso tonal después de la más o menos sentada condición de la tónica y de la dominante en la exposición. Obtiénese este descanso, como en la fuga, gracias al libre empleo de las modulaciones; vagando lejos del tono original durante la sección entera.

La reexposición restablece el tono primitivo y reafirma las ideas de la exposición en dicho tono; siguiéndole una coda adecuada, que es sencilla o complicada, a gusto del compositor.

La forma musical llamada rondó-sonata tiene todos los caracteres propios de esta última, pero presenta, además, una entrada del primer tema al final de la exposición y de la recapitulación.



MOVIMIENTO O AIRE (7)

El movimiento o aire es el grado de lentitud o velocidad con que se ha de ejecutar un trozo de música.

Ya conocemos que los signos que expresan las duraciones (notas o silencios), tienen entre si valor relativo, es decir, que la blanca, por ejemplo, vale la mitad de la redonda, que la negra vale la mitad de la blanca o el cuarto de la redonda, etc. pero ninguno de estos signos tiene una duración absoluta.

El movimiento, es, pues, quien determina la duración absoluta de los diferentes signos.

Existe una gran variedad de movimientos, desde el más lento al más vivo. El movimiento se indica por medio de palabras italianas que se colocan en la parte superior del pentagrama, al principio de la composición.

He aquí los términos con que se expresan los principales movimientos o aires.

<u>TERMINOS</u>	<u>ABREVIACIONES</u>	<u>SIGNIFICADO</u>
LARGO		Largo, lento
LARGHETTO		Un poco menos lento que largo.
LENTO.....		Lento.
ADAGIO.....		Menos lento que lento.
ANDANTE.....	And ^{te}	Moderado.
ANDANTINO.....	And ^{ino}	Un poco menos lento que andante.
ALLEGRETTO.....	All ^{tto}	Un poco menos vivo que allegro.
ALLEGRO.....	All ^o	Alegre, vivo.
PRESTO.....		Apresurado.
PRESTISSIMO.....	Prest ^{mo}	Muy apresurado.

..//..

<u>TERMINOS</u>	<u>SIGNIFICADO</u>	<u>TERMINOS</u>	<u>SIGNIFICADO</u>
Affettuoso	Afectuoso	Maestoso	Majestuoso
Agitato	Agitado	Moderato	Moderado
Brioso o con brio	Con brío	Mosso	Animado
Cantabile	Cantable	Risoluto	Resuelto
Con anima	Con alma	Scherzo o scherzando	Jugueteando
Con espressione	Con expresión.	Sostenuto	Sostenido
Con fuoco	Con fuego.	Tempo giusto	Movimiento justo, preciso.
Con moto	Con movimiento	Vivace	Con viveza
Con spirito	Con espíritu	Vivo	Vivo.
Grazioso	Gracioso		

Con el auxilio de los siguientes adverbios, se pueden obtener nuevas modificaciones.

<u>TERMINOS</u>	<u>SIGNIFICADO</u>
Poco	Poco
Poco a poco	Poco a poco
Un poco piú	Un poco más
Piú	Más
Molto piú	Mucho más
Non molto	No mucho
Non tanto	No tanto
Non troppo	No demasiado
Assai	Mucho, bastante.
Molto	Mucho
Quasi	Casi.

ALTERACION DEL MOVIMIENTO

La expresión de una frase musical puede, a veces, exigir que sea modificado el movimiento. Apresurando o retardando.

También sucede, algunas veces, que un pasaje no debe ser rigurosamente medido.

PARA ANIMAR EL MOVIMIENTO

Animato-----Animado
Accelerando----- Acelerando
Piú moto ----- Más movido
Piú mosso -----
Stretto ----- Cerrado.

PARA MODERAR EL MOVIMIENTO

Rallentando -----rall ----- Moderando.
Ritardando -----**Ritard** ----- Retardando.
Ritenuto ----- rit ----- Retenido.
Slargando ----- slarg ----- Dilatando.

PARA SUSPENDER LA MARCHA REGULAR DEL MOVIMIENTO

Ad libitum -----ad libit ----- A voluntad.
A piacere ----- A placer.
Senza tempo ----- Sin medida.

Después de una alteración de movimiento o compás, para volver al movimiento regular del trozo de música, se indica de esta manera:

TEMPO ----- Con medida .
A TEMPO
TEMPO I? ----- 1er. movimiento
LO STESSO TEMPO ----- El mismo movimiento.

ACENTUACION

Ciertas notas en la frase musical, como ciertas sílabas en la dicción, deben acentuarse con más o menos fuerza, dándoles una inflexión particular.

Esta acentuación, esta inflexión particular que realza la frase musical, que la hace sobresalir y mantiene la atención del oyente se indica por medio de signos o de términos italianos que a continuación daremos a conocer.

TERMINOS DE ACENTUACION

<u>TERMINOS</u>	<u>ABREVIACIONES</u>	<u>SIGNIFICADO</u>
Forte piano	fp.	Fuerte la 1a. nota y débil la siguiente.
Piano forte	pf.	Débil la 1a. nota y fuerte la siguiente.
Legato.	Leg.	Ligado (acompaña o reemplaza el signo de la ligadura).
Legatissimo	Leg ^{ssimo} .	Lo más ligado posible.
Leggiero	Legg.	Ligero
Marcato	Marc.	Marcado.
Pesante	Pes.	Pesado.
Rinforzando	Rinf. o Rfz.	Reforzando el sonido.
Sforzando	Sfz	Dando repentinamente más fuerza.
Sostenuto	Sost.	Bien sostenido el sonido.
Staccato.	Stacc.	Destacado.
Tenuto.	Ten.	Reteniendo el sonido.

LOS MATICES

Se llaman MATICES los diferentes grados de intensidad por los que puedan pasar uno o varios sonidos, un pasaje o un trozo de música entero.

Se les indica por medio de unos signos llamados reguladores y también por términos italianos, como vamos a demostrar.

TERMINOS DE MATICES

El sonido puede ser débil y puede ser fuerte. El primero se expresa por medio de la palabra piano y el segundo por la palabra forte.

Pero el piano y el forte pueden tener varios grados de intensidad; estas gradaciones se expresan de la siguiente manera:

<u>TERMINOS</u>	<u>ABREVIACIONES</u>	<u>SIGNIFICADO</u>
Pianissimo	pp.	Muy suave.
Piano	p.	Suave.
Mezzo piano	mp.	Medio suave.
Sotto voce } Mezza voce }	sot.v mez.v.	A media voz
Un poco piano	poco p.	Un poco suave.
Un poco forte	poco f.	Un poco fuerte.
Mezzo forte	mf.	Medio fuerte
Forte.	f.	Fuerte
Fortíssimo	ff.	Muy fuerte.
Crescendo	Cres.	Aumentando en fuerza.
Decrescendo	Decres.	Disminuyendo en fuerza.
Diminuendo } Calando }	Dim. Cal.	Disminuyendo
Morendo	Mor.	Disminuyendo en movimiento y en fuerza.
Perdendosi	Perd.	Dejando perder el sonido
Smorzando	Smorz.	Apagando el sonido poco a poco.

CARACTER

El carácter es el tinte que se dá a la expresión de un trozo de música. Cada parte de la composición, es decir, cada uno de sus períodos, puede tener una expresión particular.

El carácter trazado por el compositor, lo mismo que la acentuación y los matices, está indicado por términos italianos.

Algunos de estos términos, esto es, los que se refieren al colorido general, se juntan a veces, como ya lo hemos visto, con los términos de movimiento que se colocan al principio de la composición.

Otros, más bien tienen relación con períodos y miembros de período y se colocan durante el curso de la obra musical.

He aquí los principales:

<u>TERMINOS</u>	<u>SIGNIFICADO</u>	<u>TERMINOS</u>	<u>SIGNIFICADO</u>
Amabile	Amable	Brillante	Brillante
Amoroso	Amoroso	Capriccioso	Caprichoso
Appassionato	Apasionado	Con allegrezza	Con alegría
Ardito	Animoso	Con bravura	Con bravura.
Con delicatezza	Con delicadeza	Giocoso	Jocoso, alegre.
Con dolore	Con dolor	Imperioso	Imperioso
Con grazia	Con gracia	Innocente	Inocente
Con gusto	Con gusto	Lagrimoso	Lagrimoso
Con tenerezza	Con ternura.	Malinconico	Melancólico
Delicatamente	Delicadamente	Mesto	Triste
Delicato	Delicado	Nobile	Noble
Disperato	Desesperado	Patetico	Patético
Dolce	Dulce	Pomposo	Pomposo
Dolcissimo	Muy dulce	Religioso	Religioso
Doloroso	Doloroso	Rustico	Rústico
Drammatico	Dramático	Semplice	Simple
Energico	Enérgico	Teneramente	Tiernamente
Espressivo	Expresivo	Tranquillo	Tranquilo
Furioso	Furioso	Tristamente	Tristemente.

B I B L I O G R A F I A

- 1 - U. S. B. División de Humanidades, Dpto. de Sociales,
INTRODUCCION AL LENGUAJE DE LA MUSICA, EGA 221,
Abraham Abreu.
- 2- ROMAIN ROLLAND, BEETHOVEN, Las Grandes Epocas Creadoras,
Tomos 1-6, Colección Numen, Versión Castellana
Amparo Alvajar, Libreria Hachette S.A., Buenos
Aires. 1.952.
- 3- RICHARD WAGNER. Saentlich Schriften und Dich-tungen
(Exegesis) tomo II pag 50-64, 1.846.
- 4- ARTHUR W. POLLIT. Para Entender y Saborear La Música,
Ed. Ave, segunda Edición, Barcelona, 1.955
- 5- J. SUBIRA y J. CASANOVAS, Breve historia de la música, edit. Daimon
- 6- MICHEL BRENET, Diccionario de la Música Histórico y técnico.
Traducción de Ult. Edición Francesa, Primera Edición
Joaquín Gil, Editores S.A., Abril 1.946, Barcelona.
- 7- DANHAUSER, Teoría de la Música,
Ricordi Americana, Buenos Aires.
- 8- Enciclopedia El Mundo de los Niños - Tomo MÚSICA