

Dos estudios sobre Beethoven

Leonardo J. Waisman

Dos estudios sobre Beethoven

Dos estudios independientes. El primero parte de una concepción narrativa de la obra musical (Ricoeur) e intenta, a través de breves análisis de 4 piezas beethovenianas de distintos períodos, esbozar el proceso de cambio sufrido por el compositor a lo largo de su vida en cuanto al planteo y resolución de conflictos. Se concluye que Beethoven, partiendo en su época "heroica" (Sonata Patética, 5ª Sinfonía) de conflictos simples y estáticos, con resoluciones forzadas por una voluntad ajena a los términos planteados, llega en la 9ª Sinfonía a un planteo más dinámico y a una resolución inmanente. En obras tardías como el cuarteto op. 131, sin embargo, ya ha renunciado a la resolución. El segundo estudio examina la IX Sinfonía, sobre todo desde el punto de vista de su recepción. Tomando como punto de referencia la idea de "fiesta", tal como ha sido definida por sociólogos y antropólogos, se pasa revista a la riqueza de elementos dispares y extravagantes que contiene y que le han conferido un carácter revulsivo. Se invita a escuchar su incoherencia, su yuxtaposición de lo sublime y lo grotesco para evitar que nuestra excesiva familiaridad con ella la convierta en una trivial mercancía cuyo potencial perturbador ha sido consumido por la ideología.

Two studies on Beethoven

Two independent studies. The first one takes as its point of departure a narrative conception of the musical work (Ricoeur). By means of brief analyses of 4 Beethovenian works from different periods, it tries to sketch the change undergone by the composer in his manner of presenting and resolving conflict. Beginning in the "heroic" period (Patétique Sonata, 5th Symphony) with simple, static conflicts the resolution of which is forced by a will alien to the conflicting materials, he arrives in the 9th Symphony to a more dynamic formulation and an immanent resolution. In such late works as the op. 131 Quartet, however, he has renounced resolution. The second study deals with the 9th Symphony, especially from the viewpoint of its reception. Taking the idea of "feast" or "festival" (as defined by sociology and anthropology) as a point of reference, it examines the variety of heterogeneous and extravagant elements that make it so unsettling. It invites the reader to listen to its incoherence, to its juxtaposition of the sublime with the grotesque, in order to loose that excessive familiarity that threatens to obliterate its subversive potential and turn it into a trivial commodity.

1. Conflicto y resolución: Integración narrativa en los ciclos instrumentales de Beethoven¹

Hace ya más de treinta y cinco años, cuando yo cursaba Historia de la Música III, el Profesor Héctor Rubio nos presentó y analizó el cuarteto op. 131 de Beethoven. Recuerdo vívidamente que, desde la primera audición, me resultó insatisfactorio el final. El cuarteto terminaba en do sostenido, sí, pero éste no sonaba como tónica de la tonalidad homónima, sino como una dominante de fa sostenido. Estudiante bisoño, no osé interrogar al profesor sobre algo que debía seguramente ser una peculiaridad de mi manera de oír, pero a lo largo de estas décadas el problema me siguió molestando en cada oportunidad en que escuché el cuarteto, y es en definitiva lo que puso en movimiento el presente estudio. No se pretende en él presentar hallazgos analíticos; buena parte de lo que se dirá ha sido ya dicho, o al menos esbozado, en la inmensa literatura crítica sobre la obra beethoveniana. Mi intención es intentar una visión abarcativa de un solo aspecto de la multidimensional producción del maestro de Bonn a través del examen en orden cronológico de un número de obras desde un solo punto de vista: el de la integración de los diversos movimientos a partir del planteo y resolución de conflictos musicales.

El enfoque en sí es tan antiguo como la crítica beethoveniana: tiene sus raíces en la década de 1820, cuando Adolf Bernhard Marx hablaba de “coherencia y unidad orgánica” en relación con una “narrativa dramática” de “profunda verdad psicológica”.² Pero su longevidad no ha hecho más fácil su definición ni su estatuto estético-filosófico. Algunos estudios musicales han avanzado sobre este campo, tomando como guía la disciplina literaria de la “narratología”, basada en gran parte en la filosofía de la historia de Paul Ricoeur y Paul Veyne,³ o en la gramática narrativa de A. J. Greimas.⁴ Buena parte de estas aplicaciones tropiezan con serias dificultades, la prin-

¹ Una versión inicial de este estudio fue presentada en las *XIII Jornadas Argentinas de Musicología y Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires 1998.

² Ver James Burnham (1990:183-92) y Robin Wallace (1986).

³ Un ejemplo de aplicación musical de este enfoque es el artículo de Anthony Newcomb (1987: 164-74)

⁴ Raymond Monelle (1993: 220-273) resume las aplicaciones de Eero Tarasti y otros. Robert S. Hatten, (1994) aborda la música de Beethoven combinando las teorías de Greimas con las “entonaciones” de Asafiev.

principal de las cuales es la equiparación de temas o motivos musicales con los personajes de una narración, con lo que éstos adquieren dimensión de sujeto dotado de voluntad y deseos propios. Nuestro proyecto, sin embargo, no requiere de la narratología ni de la gramática narrativa; para fundamentarlo será suficiente apelar a algunas de las definiciones básicas de Ricoeur:

Seguir una historia es avanzar a través de contingencias y peripecias bajo la conducción de una expectativa que encuentra su satisfacción en la conclusión. Esta conclusión no está lógicamente implicada por las premisas anteriores. Ella da a la historia un "punto final", el que, a su vez, provee el punto de vista desde el cual la historia puede ser percibida como un todo. Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión... la cual no debe ser previsible... sino aceptable como congruente.⁵

Es por esto que el tiempo narrativo, según Ricoeur, puede entenderse como un tiempo reversible, ya que se comprende desde el final hacia el principio. Nuestros análisis se basarán en el aislamiento de algunos elementos o situaciones significativas del planteo del discurso de cada obra, saltando de allí, por lo general, a la conclusión, esto es, al punto desde el cual se comprende la ilación de estos pasajes. Subyace a este método la hipótesis de que los esquemas discursivos de Beethoven tienden a concentrar los elementos más significativos del planteo cerca del comienzo de la obra, de manera que para comenzar a comprender la conclusión a menudo basta con estudiar los primeros compases.

La "Sonata Patética"

Una de las primeras piezas en las que se revela el Beethoven heroico, el Beethoven al que los románticos contemplaban como modelo es la "Sonata Patética" para piano,⁶ op. 13, de 1798. El primer compás de la introducción

⁵ "Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un 'point final', le quel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés." Paul Ricoeur (1983, I: 104) (mi traducción).

lenta presenta un motivo que asciende por grado conjunto desde el primero al tercer grado, con un impulso de elevación (enfanzado por las nerviosas anacruzas de una fusa) inmediatamente vencido por las tendencias armónicas del acorde de séptima disminuida que armoniza el tercer grado, y que manda que el mi bemol debe descender a re. Allí queda suspendida la acción: vencido temporalmente el impulso hacia arriba, la tracción descendente tampoco llega a satisfacerse en un retorno a la tónica.

Ejemplo 1: Sonata para piano op 13/I, 1-4

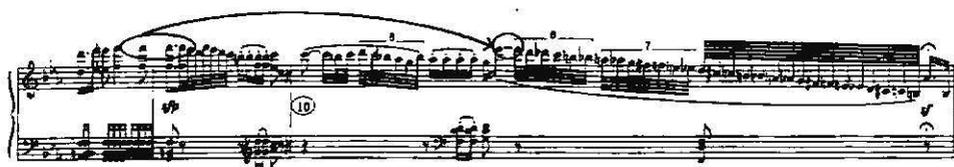


En este gesto inicial, entonces, queda planteado el conflicto fundamental de toda la Sonata: la inhibición de la tendencia descendente mi bemol - re. Se gesta además una tendencia ascendente que culminará dentro de la misma Introducción.

La energía ascendente es transferida sucesivamente a una versión del mismo motivo a la cuarta superior, y luego a una transposición a la octava. En esta última se incrementa su urgencia a través de la reiteración y compresión del motivo, y a través de los *sforzandi* sobre los mi bemoles. Es como si la música luchara por franquear esa barrera para seguir ascendiendo, y se viera reiteradamente frustrada por el obstáculo que representa la armonización. En el cuarto compás finalmente lo consigue a través de una finta: “engaña” al mi bemol, transformándolo en becuadro, e inmediatamente puede elevarse hasta el la bemol, armonizado disonantemente como séptima de un acorde de Si bemol. Al resolverse esta disonancia a través de un vertiginoso descenso de una octava y media, el punto de llegada es otra vez el mi bemol de la octava grave (c. 5). Es decir que la tensión acumulada por los conflictos que giran alrededor de esta nota no ha sido resuelta satisfactoriamente: sólo a través de una estratagema se ha conseguido un reposo transitorio, haciendo que la nota conflictiva funcione como punto de descanso.

Inmediatamente a partir de esta pseudo-resolución, se inicia un pausado ascenso que, acelerándose en los compases 7 y 8, llega a un climax en el fa sobreagudo.

Ejemplo 2: Sonata para piano op 13/I, 8-10



Ésta, la nota más aguda de los teclados de entonces, se constituye en un punto de inflexión⁷ que definitivamente invierte la tendencia ascendente, poniéndole un límite superior. Si bien el uso de una bordadura superior de la última nota estructural —en este caso, del conflictivo mi bemol— es frecuente en casos similares,⁸ la tensión acumulada por el trabajoso ascenso previo, y sobre todo el hecho físico de que al intérprete se le acabó el teclado, depositan en esta nota crucial una sobrecarga de tensión, manifestada en su armonización como séptima sobre un acorde de dominante, y en el énfasis de repeticiones en *sforzando*. Así es como —a pesar de la ausencia de un salto ascendente que implique una inversión de la dirección predominante—⁹ el fa libera la energía acumulada casi a la fuerza, en una cascada de notas, en dos etapas, entre los compases 9 y 10. Sin embargo, su resolución (y resolución putativa de todas las tensiones de la introducción) en el do central no llega a ser tal, ya que en ese preciso instante arranca con extraordinario *élan* el impetuoso tema inicial del *allegro molto e con brio*, con su vigoroso acompañamiento en corcheas de octavas alternadas.

El material de la introducción reaparece, con su característico *Grave*, antes del comienzo de la sección modulante. Presentado primero en la dominante (a la que nos había llevado el final de la exposición), pronto reaparece en su altura original.

⁷ Utilizo este término con sentido análogo al de "deflection" en el sistema de análisis melódico de Meyer, al que mi trabajo debe mucho de su fundamento conceptual. Leonard E. Meyer (1973).

⁸ Leonard E. Meyer (1973: 161).

⁹ Leonard E. Meyer (1973: 119).

Ejemplo 3: Sonata para piano op 13/I, 133-36



El compositor lo reitera, y otra vez recurre a una finta para ascender: reinterpretando el mi bemol como re sostenido, nos conduce hacia el mi agudo y hacia mi menor, tonalidad en la que se desenvuelven los primeros compases de la sección siguiente (en la que el tema de la introducción juega un importante papel). El trabajo de desarrollo incluye reiteradas repercusiones del fa sobreagudo, siempre sobre un acorde de séptima de dominante; especialmente notable es su insistencia en el pedal de dominante que concentra toda la tensión del desarrollo y conduce directamente a la recapitulación.

Ejemplo 4: Sonata para piano op 13/I, 181-87



La oportunidad de resolver el conflicto inicial de la sonata se presenta cuando el segundo tema es escuchado por primera vez en la tónica.

Ejemplo 5: Sonata para piano op 13/I, 237-50



Sin embargo, Beethoven defrauda la expectativa de un do en el que vaya a reposar el sol-do-re-mi bemol: en lugar de esto, continúa la frase en

una secuencia descendente que no llega a ninguna conclusión satisfactoria. Una vez más aparecen el tempo y el motivo de la introducción hacia el final del movimiento (*Ejemplo 6*): una vez más la energía es desplazada hacia arriba y la tendencia del mi bemol-re hacia el do es burlada.

Ejemplo 6: Sonata para piano op 13/I, 295-97



El tema principal del segundo movimiento nuevamente trae a la memoria el ascenso de do a mi bemol. Como la tonalidad es la bemol mayor, la resolución de este proceso –aunque adecuadamente satisfecha– cae, a través de re bemol, do y si bemol, en la bemol.

Ejemplo 7: Sonata para piano op 13/II, 1-8



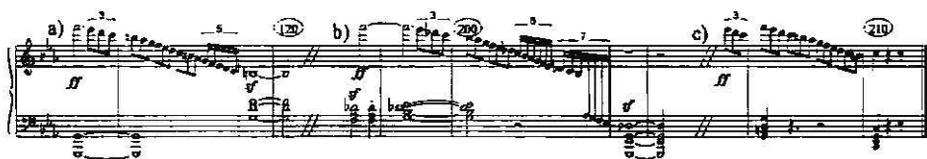
Es por esta reiterada frustración que el comienzo del Rondó suena tan satisfactorio (*Ejemplo 8*) pues aquí se repropone el ascenso de la introducción (más específicamente, en la forma que toma en el segundo tema del primer movimiento), y se lo resuelve en forma inmediata, satisfactoria y contundente. Por si alguna duda quedara, luego de un ascenso hasta el sol y el la bemol, se reitera la resolución: mi bemol-re-do.

Ejemplo 8: Sonata para piano op 13/III, 1-10



La forma del rondó (rondó-sonata, en este caso) es propicia para que se reafirme este diseño conclusivo, en cada una de las cuatro oportunidades en que reaparece el *ritornello*. En cuanto al fa agudo, sigue cumpliendo idéntica función que en el primer movimiento: la de llevar a su culminación la tensión acumulada en secciones intermedias, ya que se lo alcanza al final de los dos primeros episodios. En ambos casos, la resolución queda en suspenso, ya que el impetuoso descenso que le sucede se detiene sobre la sensible.

Ejemplo 9: Sonata para piano op 13/III, a) cc. 117-20; b) cc. 198-202; cc. 208-210



Hacia el final del movimiento, es reinterpretado como tercera del acorde de sexta napolitana, y luego como novena de dominante de la bemol, desviándose por última vez su direccionalidad (*Ejemplo 9b*). Luego de unos compases suspensivos, que redirigen la armonía hacia do menor y crean suspenso a través del uso de silencios y *diminuendo*, irrumpe otra vez el fa sobreagudo en *fortissimo* y se desploma como un torrente (otra vez tenemos la sensación de una solución forzada) hacia su inevitable resolución en do (*Ejemplo 9c*).

El discurso de esta sonata, entonces, se concentra alrededor de dos procesos diferentes por su origen, pero similares en su tratamiento. En ambos casos, a poco de comenzar la obra se plantea una tensión, y su resolución se ve demorada, desviada, o frustrada durante la mayor parte de su transcurso. Finalmente el conflicto se resuelve: en el primer caso (el mi bemol), a través de la simple y natural satisfacción de las expectativas despertadas; en el segundo (el fa sobreagudo), mediante una demostración de fuerza por parte del compositor: una resolución por decreto.

La Quinta Sinfonía

La *Quinta Sinfonía* ha sido analizada desde siempre como un proceso narrativo. Más allá de los atributos de unidad motívica que saltan a la vista, el emerger del triunfal modo mayor en el *finale* desde los dramáticos

acentos iniciales de la sinfonía han sido motivo de múltiples exégesis, más o menos fantasiosas. Lo notable es cómo esa fanfarria triunfal irrumpe victoriosa, luego de haberse insinuado en varios momentos previos. Los primeros compases del primer movimiento introducen ya la tensión entre el descenso “fatal” de 4ª (sol-fa-mi bemol-re) y la tríada ascendente (mi bemol-sol-do)¹⁰.

Ejemplo 10: Sinfonía N° 5/I, 1-10



En el segundo movimiento, el comienzo mi bemol-la bemol-do representa a la tendencia ascendente, pero es en el compás 32 cuando el impulso hacia lo alto irrumpe súbitamente en una fanfarria en do mayor, con connotaciones bélicas y triunfales, como una intrusión repentina e inesperada dentro del la bemol mayor del movimiento.

Ejemplo 11: Sinfonía N° 5/II, 25-40

¹⁰ El contraste ascendente-descendente está dramatizado en los compases 14-17 a través de una alternancia en registros contrapuestos.

Presentado inicialmente como mi-sol-do, asciende inmediatamente al mi superior, y luego al sol agudo, para luego perderse en armonías inconducentes de séptimas disminuidas y fragmentos melódicos ascendentes que no llegan a ninguna meta. El triunfo final de esta idea recién aparece al comienzo del cuarto movimiento: el primer tema plantea la fanfarria como do-mi-sol y luego la resuelve satisfactoriamente hacia abajo (el do grave) y hacia arriba (el do agudo).

Ejemplo 12: Sinfonía N° 5/II, 25-40



Pero esta resolución no es el producto natural de una acumulación de tensiones generada por el material mismo: por el contrario, la confrontación entre lo trágico y lo triunfal se va planteando en términos cada vez más irreductibles, de manera que la victoria final de la fanfarria se produce por viva fuerza. Esto tiene lugar en la justamente celebrada transición entre los dos últimos movimientos. El scherzo, basado en los motivos trágicos del primer movimiento, retorna después del trío, pero su presentación, susurrante y misteriosa, es abreviada, conduciendo al pasaje en cuestión.

Ejemplo 13: Sinfonía N° 5/III, 324-75

A complex musical score for Example 13, consisting of five systems of staves. The first system includes staves for 'violines y violas' (marked *ppp*), 'cellos y b.' (marked *pp*), and 'oboes'. The second system continues the string parts. The third system includes staves for 'oboes', 'clarinetes', and 'fagotes'. The fourth system includes staves for 'clarinetes', 'fagotes', and 'trompas'. The fifth system includes staves for 'clarinetes', 'fagotes', and 'trompas'. Measure numbers 328, 330, 335, 340, 345, 350, 355, 360, 365, 370, and 375 are circled above the staves. Dynamics include *ppp*, *pp*, *ff*, *Allegro*, and *ff*.

Sobre un bajo largamente tenido, primero en la bemol y luego en sol (VI grado y dominante de do menor, respectivamente), los violines ensayan fragmentos de la melodía de la introducción del movimiento. Poco a poco estos trozos se coligan en una melodía ascendente que imperceptiblemente pasa al modo mayor (c. 355) y culmina en una insistente repetición del fa sobreagudo. El toque maestro –quizás la clave de la resolución de toda la sinfonía– es la repetición insistente de la nota do por parte de los timbales a lo largo de todo este proceso, inicialmente errático y finalmente fuertemente direccional. Es como si ese do grave, inapropiado para la armonía con que comienza el trozo¹¹, se fuera imponiendo, por su tenaz persistencia y por su aumento de intensidad, dando gradualmente foco a la inestable melodía hasta conducirla por la fuerza al Do mayor del Finale. Es decir: la apoteosis final no es el resultado lógico del conflicto, sino la secuela de la introducción de un elemento extraño e inmutable, que se impone por pura tozudez y fuerza bruta.¹²

La Novena Sinfonía

En el tercer período beethoveniano estos planteos unidimensionales y estas conclusiones a base de un *Deus ex machina* son reemplazados por procesos multidimensionales y soluciones menos simplistas. La Novena Sinfonía, en re menor, nos servirá de ejemplo inicial. La primera exposición del tema principal del primer movimiento alcanza muy pronto un pico de tensión en la principal nota conflictiva, Si bemol.

Ésta funcionará a dos niveles:

¹¹ Confunde la posición del acorde: aunque escrito como un La bemol mayor en forma fundamental, la fuerte presencia del do en timbales le confiere algo de la sonoridad de una primera inversión.

¹² Un procedimiento inverso se desarrolla en el segundo Cuarteto Rasumovsky, en mi menor: allí es el violín el que, en el movimiento final se obstina por desarrollar una melodía en Do mayor, (relacionado con la Napolitana Fa, núcleo del conflicto tonal de la pieza) mientras que los otros instrumentos persistentemente lo reconducen hacia la tónica.

¹³ Contribuye a debilitar aún más este gesto la ubicación del final de la caída en tiempo débil (comp. 35): en el tiempo fuerte de ese compás se ha producido la resolución del bajo, mientras que la melodía implica aún armonía de dominante.

El segundo movimiento da un poco más de cabida a la modalidad mayor de Re al introducir en el trío una melodía en esta tonalidad, en la que se sugiere algo del perfil del tema del Himno a la Alegría.

Ejemplo 16: Sinfonía N°9/II, 324-765



Pero es en el movimiento lento que la opción Si bemol-Re Mayor se enfoca, al estar basado en dos temas, uno en cada una de esas tonalidades. Es que en esta sinfonía el conflicto (en este caso de tonalidades) se plantea como siempre al comienzo, pero, a diferencia de las piezas anteriores, se desarrolla y se explicita gradualmente. Finalmente, al comienzo del cuarto movimiento, estalla: la “fanfarria de horror” que bruscamente golpea los oídos del oyente es un cluster que surge precisamente del choque de los acordes de re menor y Si bemol.

Ejemplo 17: Sinfonía N°9/IV, 1-3

No es éste el lugar para agregar una nueva interpretación del Finale de la Sinfonía Coral a las numerosísimas existentes.¹⁴ Contentémonos con señalar, desde nuestro restringido punto de vista, que:

¹⁴ Ver más abajo, en el segundo estudio de este artículo.

1) El desfile de reminiscencias de movimientos anteriores que viene a continuación de la fanfarria es una revisión de posibilidades ya intentadas, que han resultado inconducentes (“Amigos, ¡no [cantemos/toquemos] estos sonidos!”, dice el barítono);

2) El tema de la alegría en Re mayor, y sus primeras variaciones instrumentales y vocales surgen como una solución provisoria, interrumpida en el compás 330 (al mencionar la palabra “Dios”, por un enlace acórdico llamativo: La mayor-Fa mayor;¹⁵

3) El Si bemol mayor reaparece a continuación en tono paródico: una marcha que explora las posibilidades del tema de la alegría como música militar *alla turca*. La fuga posterior basada en esta burla es una verdadera confusión de tonalidades, con un ritmo moduladorio acelerado que desemboca en un acorde de Fa sostenido mayor;

4) Sobre la fundamental de ese acorde, se ensayan, casi como buscando al azar, resoluciones en varias tonalidades, hasta que se produce el hallazgo: emerge triunfal el Re mayor, con la reiteración de la primera estrofa del Himno, acompañada ahora por la figuración de la fuga precedente.

Ejemplo 18: Sinfonía N° 9/IV, 525-46

The musical score for Example 18, Sinfonía N° 9/IV, 525-46, is presented in two systems. The first system features staves for oboes and flutes (330), strings (330), and a vocal line. The second system features staves for horns, trumpets, and timpani (340), strings (340), and a vocal line. The vocal line contains the lyrics "Frey - de - se - her Got - ter - fun - kt - ion".

Presagiado cerca del final del movimiento lento por un enlace similar (cc. 132-33).

5) Una nueva alusión a lo divino en las siguientes dos estrofas motiva un pasaje más lento, primero majestuoso, luego "devoto". Esta culmina en nuestro viejo conocido, el acorde de Mi bemol en forma fundamental, tenido durante cuatro largos compases.

Ejemplo 19: Sinfonía N° 9/IV, 643-56 (vientos omitidos)

Y esta vez (quizás porque a lo humano se ha sumado lo divino), se llega a una resolución satisfactoria y marcada: cuatro compases de VII grado de Re, cinco de dominante, y finalmente la apoteosis en Re mayor (ya nunca más cuestionado), con la combinación de los principales temas del movimiento.

Los conflictos en la Sinfonía Coral, entonces, se plantean inmediatamente, se enriquecen en el desarrollo, y se resuelven como resultado de una búsqueda cuyos términos (aunque hagan referencia simbólica a realidades trascendentes) son inmanentes al proceso musical.

El Cuarteto en do sostenido, op. 131

La misma complejidad y gradualismo en el planteo del conflicto se da en el cuarteto en do sostenido, op. 131, pero el desenlace es distinto. Las primeras cuatro notas del sujeto de la fuga inicial (*Ejemplo 20*) insinúan veladamente lo que será la contraposición fundamental del cuarteto: ayudadas por indicaciones dinámicas muy específicas y por la sugerencia de una segunda aumentada, contraponen el área de tónica (con su sensible) a la de subdominante (representada aquí por el la, pero luego incluirá los acordes del IV grado, de la II napolitana, y de la submediante). La subdominante adquiere rápidamente un peso inesperado, al hacerse la respuesta del sujeto a

la cuarta, en lugar de la tradicional quinta; su cuarta nota (la que recibe el énfasis dinámico) resulta entonces ser re natural, la II napolitana.

Ejemplo 20: Cuarteto op 131/1, 1-8



Ahora bien, si bien la fuga es un trozo de cierta envergadura, en el contexto de las convenciones de la forma sonata funciona como una introducción al Allegro siguiente, que hace las veces de primer movimiento rápido. Y este Allegro está en Re mayor: en la II napolitana, en lugar de la tónica. El Andante con variaciones, en La Mayor, también se ubica en la órbita de la subdominante. En el Presto hay un tironeo entre los dos polos tonales, quizás porque su tonalidad de Mi mayor es a la vez mediante de do sostenido y dominante de La. Por un lado están las repetidas incursiones hacia la dominante (sol sostenido), por otro, el reiterado afloramiento de pasajes en La Mayor en la segunda sección del Trío (cc. 110-150, 277-319).

El Allegro final parece resolverse en favor de la tónica. Su introducción (*Adagio quasi un poco andante*) está en sol sostenido, y el tema principal del movimiento enfáticamente afirma do sostenido menor, con ayuda de su dominante.

Ejemplo 21: Cuarteto op 131/VII, 1-17



La ortodoxia tonal se manifiesta también en el segundo tema, basado en una tríada de Mi mayor (cc. 58-65), y en el vigoroso pedal de dominante que precede a la recapitulación (cc. 140-59). Pero todo a lo largo del movimiento aparecen los fantasmas de la subdominante: presentación del

primer tema en fa sostenido (comienzo del desarrollo, c. 79), recapitulación del segundo miembro del primer grupo temático en la misma tonalidad (c. 183), recapitulación del segundo tema inicialmente en Re mayor (c. 221). La solución final parece al alcance de la mano en los compases 329-37, cuando un pasaje cadencial repetido pasa de la II napolitana a la dominante y de allí a la tónica.

Ejemplo 22: Cuarteto op 131/VII, 329-32

The image shows a musical score for four staves, likely representing a quartet. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The score is divided into measures 329, 330, 331, and 332. The first staff (treble clef) starts with a *pp* dynamic and features a melodic line with a circled measure number '330'. The second and third staves (treble clefs) also start with *pp* and have a *cresc* marking. The fourth staff (bass clef) starts with *pp* and has a *cresc* marking. The final measure (332) shows a dynamic shift to *f* and *sf* across all staves.

Pero esto, que hubiera sido normal en el Beethoven de la quinta Sinfonía, revela ahora ser una ilusión. Los últimos compases del cuarteto nos muestran que la tonalidad de la subdominante sigue tan fuerte como siempre, que no ha sido conquistada ni desalojada por la tónica.

Ejemplo 23: Cuarteto op 131/VII, final

The image shows a musical score for the final section of a quartet, consisting of two systems of four staves each. The first system is marked 'Poco Adagio' and includes dynamics *pp*, *p*, and *espress*. The second system is marked 'Tempo I' and includes dynamics *cresc*, *sf*, and *espress*. The score concludes with a final *sf* dynamic.

El pasaje está claramente escrito en fa sostenido; tanto las insistentes re-eraciones de un fragmento del primer tema del movimiento como su contrapunto (do# fa# mi#, en redondas, una célula derivada del sujeto de la ùga) han sido transportados a esa tonalidad. Ni un solo si sostenido aparee, sugiriendo la presencia de la tonalidad inicial de la obra. Por eso los nfáticos acordes finales de do sostenido mayor realmente suenan como cua-i-dominantes de fa sostenido el fenómeno que, como apuntamos al omienzo, ofició de disparador para este estudio. Quizás el *Poco adagio* con ndicación de *espressivo semplice* que los precede resume la fatiga de una guerra en la que ninguno de los contendientes ha logrado imponerse.

El último Beethoven, entonces, reconoce que no todos los conflictos ienen solución: la consumación de la obra, luego de un largo y complejo roceso de alternativas, choques y contrastes, es tanto o más ambigua que el principio. No hay victoria, no hay derrota, no hay síntesis: sólo hay una oexistencia, quizás resignada, de los elementos contrapuestos.

2. La fiesta de todos y de ninguno: Beethoven, Novena sinfonía¹⁶

Se me invita a reflexionar sobre la fiesta como arte. Más factible es to- nar el camino opuesto: tomar un objeto que indiscutiblemente es arte, y nalizarlo en los términos en que antropólogos y sociólogos tratan la fies- a. El primer paso de esta empresa —elegir un objeto musical ndiscutiblemente artístico— es muy sencillo. Carl Dahlhaus¹⁷ nos ha hecho onscientes de que nuestras nociones del arte musical son absolutamente pendientes de un canon lentamente construido a partir de alrededor de 850: las obras que contiene ese canon son las que determinan nuestros va- ores y nuestra delimitación del campo artístico. Una obra que está en el anon es *ipso facto* arte. Pues bien, las Sinfonías de Beethoven son proba- lemente los objetos más centrales del canon musical occidental; de entre llas, la Novena es la más representativa de lo artístico. Y, como se verá, ya lgunos la han relacionado con la idea de fiesta.

Una primera versión de este trabajo fue preparada para el simposio sobre "Fiesta y Arte". Jornadas del rea Artes del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad acional de Córdoba. Noviembre 2002.

Dahlhaus (1977). capítulo 7. Hay edición castellana.

Fiesta y arte: semejanzas y diferencias

Toda fiesta es arte, y en alguna medida, todo arte es fiesta. Las barreras entre uno y otro concepto sólo pueden considerarse impermeables si adherimos a una concepción rígida y elitista del arte que, al singularizarlo por su pureza y su elevación, en definitiva lo excluye del mundo, lo convierte en una actividad inútil. Esta visión de lo artístico, dominante en la cultura oficial de Occidente durante los siglos XIX y XX, consigue reificar al producto de los artistas, objetivándolo en obras. Así es como se aplica el modelo de la pintura o la literatura, donde un cuadro o un libro son objetos, a las artes temporales en las que de hecho resulta difícil concebir ese resultado como una "cosa". Así, de hecho, la música se organiza en "obras", concepto imperialista que aún domina nuestro pensamiento sobre las prácticas musicales. No importa que resulte imposible llegar a una definición inteligible de qué es una obra musical: ¿la partitura?, ¿un disco compacto?, ¿las ondas sonoras generadas por una interpretación en particular?, ¿la suma de todas las versiones posibles, aún las que incluyen errores?, ¿la imagen mental generadora de todo esto, en la cabeza de un compositor muerto?, ¿la actividad cerebral de los oyentes? A pesar de esta dificultad intrínseca, el acervo de la música académica está codificado en obras guardadas en un museo imaginario¹⁸, y en lugar de considerarlo en términos de procesos, como sería evidente, se lo cristaliza en una serie de cosas acotadas e inertes. Lógicamente, según esta óptica, no hay nada en común entre la dinámica desbordante de una fiesta y la quietud y finitud de una obra de arte.

Si, en cambio, tomando las sugerencias ya centenarias de las vanguardias del siglo XX, adoptamos una visión más amplia de la actividad, las relaciones entre fiesta y arte se hacen patentes. En primer lugar, y a un nivel casi trivial de obviedad, porque no hay fiesta sin música, porque la fiesta necesita de la música para ser. Desde el *corrobori* australiano hasta el baile de cuarteto, desde el carnaval bahiano hasta el "tontódromo" de avenida Irigoyen (cita amanecida de los chiquillos cordobeses), música –y danza, no olvidemos– no sólo son incorporadas a la fiesta, sino que forman parte esencial del fenómeno en cuanto tal. En segundo lugar, porque ambos, fiesta y arte, señalan una suspensión del tiempo normal. Sea como sea

¹⁸ Ver Goehr (1992).

que se interprete esta alteración del tiempo vivido (algo que examinaremos más tarde), el que contempla una imagen, el que escucha una sinfonía, el que baila un malambo, el espectador de una obra teatral, se libera de la temporalidad de los minutos y segundos, de la sucesión necesaria de causa y efecto, e ingresa en un tiempo con sus leyes psicológicas propias. La exaltación producida por la fiesta genera efectos similares; así es como los participantes de un carnaval pueden bailar horas y horas sin sentir el cansancio. En tercer lugar, por la alteración de las normas sociales. Sin necesidad de recurrir a las grandes fiestas medievales o paganas, al menos hasta hace unos años un chico desconocido que se acercaba a una chica en la calle con intenciones de intimar era casi invariablemente rechazado. Pero si lo hacía en un baile, sus probabilidades de éxito eran al menos del 50%. De manera análoga, el *Don Giovanni* de Da Ponte y Mozart invitaba a su palacio a nobles, burgueses y campesinos en fraternidad universal—claro, dentro de una ópera, porque en 1787 eso no hubiera podido ocurrir en la realidad—. En cuarto lugar, ambas actividades dan lugar a alteraciones del estado de conciencia de los participantes. Son ya muy difundidas las nociones de “liminal” y “liminoide” propuestas por Victor Turner para señalar al mismo tiempo similitudes y diferencias entre ambas situaciones.¹⁹

No cabe aquí una discusión exhaustiva sobre los aspectos en que arte y fiesta difieren, pues esto implicaría una revisión de la extensísima literatura dedicada a cada uno de estos conceptos a partir de la estética, la sociología y la antropología. Sí, señalar brevemente algunas de las características atribuidas por diversos autores a la fiesta, que en el arte son sólo incidentales, u operan sólo en algunos procesos artísticos. La descripción clásica de Roger Caillois,²⁰ por ejemplo, hace hincapié en que el desorden de la fiesta representa una vuelta al caos original del cosmos, y su puesta en acto sirve como de regeneración para los participantes, o incluso para el mundo en general. También subraya la subversión permitida, o mejor dicho sacralizada, de las normas estructurales de la sociedad; en palabras de Sigmund Freud, “una violación solemne de una prohibición”. Para él, co-

¹⁹ Es necesario señalar que Turner habla de ritual, no específicamente de “fiesta”. Un excelente resumen de la extensa obra de Turner puede encontrarse en Mathieu Deflem (1991).

²⁰ Esta breve recapitulación de algunos conceptos analítico-descriptivos sobre la fiesta está tomada sobre todo de François-André Isambert (1982: 125-47).

mo para muchos de los estudiosos sucesivos, la conexión con un mito fundamental de la cultura es rasgo esencial de la fiesta. Otros autores señalan la coexistencia en la fiesta de los más diversos elementos, que en la vida normal son considerados como incompatibles entre sí. Si bien se pueden citar ejemplos de todos estos rasgos dentro del ámbito artístico, nuestras nociones "normales" del concepto no los incluyen como necesarios para que algo sea arte.

La Novena es una fiesta porque incluye y yuxtapone una inmensa variedad de elementos disímiles, opuestos y contradictorios

Comenzaré por ese aspecto cada vez más denostado por la musicología reciente: la "música en sí misma". La Novena Sinfonía de Beethoven desafía muchas de las pautas convencionales referidas a forma y género. Pero no lo hace, como en las anteriores sinfonías beethovenianas, a través de un esfuerzo denodado por trascenderlas, por ampliar sus fronteras, por doblegarlas a la fuerza de la personalidad del compositor. En lugar de esos procedimientos heroicos, emplea la ambigüedad y la tolerancia, declarando la imposibilidad de interpretaciones unívocas. En los literalmente cientos de análisis de esta obra que se han publicado a partir de su estreno en 1824, y limitándonos al último movimiento (la "Oda a la Alegría"), se observa que los oyentes han descubierto múltiples esquemas formales distintos y antagónicos.

El "Finale" de la Novena ha sido oído y analizado como Tema con Variaciones,²¹ como Forma Sonata,²² como Rondó,²³ como primer movimiento de un Concierto²⁴ y como Bar-Form (el A-A-B predilecto de los germanófilos).²⁵ Otros estudiosos han descubierto que es un movimiento sintético, que incorpora en sí mismo los cuatro movimientos de la forma sinfónica;²⁶

²¹ Ralph Vaughan Williams (1953).

²² Ernest Sanders (1964: 59-76) y (1998: 54-60).

²³ James Webster (1992: 25-69). No se propone seriamente como alternativa: Webster en realidad pasa revista a diferentes posibilidades y las presenta en una útil tabla.

²⁴ Charles Rosen (1986).

²⁵ Otto Baensch (1930).

²⁶ *Ibid*: ver también Rosen (1986) y Ernest Livingsstone (1971: 494-97).

un estudio reciente lo ve como un fractal, que reproduce en dimensiones reducidas la totalidad de la obra.²⁷ Y finalmente, dos de los más respetados analistas del siglo XX temprano, Heinrich Schenker²⁸ y Donald Tovey,²⁹ lo consideran como transcompuesto, es decir que no responde a ninguno de los esquemas tradicionales. Lo más interesante del caso es que, salvo alguna que otra controversia, cada musicólogo propone una interpretación sin impugnar la validez de las otras. Esto es muy poco corriente dentro del campo del análisis musical, donde campea el dogmatismo y la creencia en la validez universal de las teorías propias. En general, cada uno de los análisis propuestos, aunque lógicamente incompatibles con los demás, es defendible y convincente. El Finale de la Novena es literalmente *multiforme*.³⁰

Desde el punto de vista del género, hay una multiplicidad de ingredientes que cruzan todos los límites tradicionales:³¹ por de pronto, la utilización de voces en un género instrumental. Esta extravagancia trae en su séquito el empleo del recitativo vocal e instrumental (éste último un verdadero paradigma de la incongruencia), un aria operística, una canción de molde popular, pasajes en estilo pseudo-gregoriano o en "stile antico". De las tradiciones instrumentales, por otra parte, Beethoven no sólo apela al habitual trabajo motívico de la sinfonía, sino también a la fuga, la danza (giga), y la marcha "alla turca" (uso de flautín, bombo, triángulo y platillos, común en las bandas militares de la época, que imitaban la orquestación de las de los genizaros turcos). Estos muy diversos ingredientes no están, al menos para una percepción inmediata, sintetizados en una unidad que difumine sus contrastes. Quizás el ejemplo más revelador de la falta de voluntad de Beethoven para atenuar o resolver estas contradicciones sea la introducción de la marcha turca.

La Oda de Schiller incorporada a este movimiento era un largo poema, originalmente en nueve estrofas, cada una de ellas seguida por un "coro"

²⁷ David Levy (1995).

²⁸ Heinrich Schenker (1912).

²⁹ Donald Francis Tovey (1981).

³⁰ A una conclusión similar llega Webster (1992).

³¹ Hay una tabulación de muchos de los elementos que se describen a continuación en Michael Tusa, (1999: 113-37).

más breve. El compositor usó tres estrofas, y tres coros, presentándolos en el siguiente orden:

ESTROFA 1 ESTROFA 2 ESTROFA 3 CORO 4 CORO 1 CORO 3

Es decir, trastrocó el orden original para crear una nueva narrativa. Y esta nueva organización significa que deliberadamente buscó el contraste entre el final de la estrofa 3: "el querube está en presencia de Dios" y el comienzo del Coro 4 "Alegres corred, hermanos, como un héroe hacia la victoria". Musicalmente el contraste está reforzado hasta resultar grotesco: la tercera estrofa finaliza con una grandiosa declamación coral, reforzada por un fortísimo de casi toda la orquesta, y con una sorpresa armónica usada anteriormente por el compositor en la *Missa Solemnis* para representar el éxtasis de la presencia divina. Luego de un silencio general, aparecen (c. 331) los instrumentos más graves, fagot y contrafagote en breves y rítmicos gruñidos: alguien llegó a describirlos como flatulencias.³² Poco después (c. 343), en el otro extremo del registro, el flautín chilla una melodía de marcha, saltarina y burlona (podría estarse riendo de la solemnidad con que hasta entonces se cantó el famoso tema de la alegría). La calificación de grotesco, sugerida por Tovey,³³ es quizás la más apropiada para este quiebre.

De hecho, ya la misma Oda de Schiller prefiguraba algunas de estas contradicciones. Su forma, muchos aspectos de su lenguaje, y su ubicación dentro de la publicación definitiva ordenada por el mismo autor³⁴ la definen como una canción báquica para un grupo de amigos. De hecho, tuvo su origen en el "alegre círculo" que lideraba su amigo y bienhechor Christian Gottfried Körner en una aldea cercana a Leipzig.³⁵ Así, su celebración de una alegría trascendente, que lleva a la humanidad a la hermandad y al Elí-

³² "Grunts" en Nicholas Cook (1993: 92); "farts": David Cairns y Roger Norrington, según *The Beethoven Newsletter* 4/3 (1989): 61, citado en Cook (1993: 103).

³³ Tovey (1981: 122).

³⁴ El poema fue publicado por primera vez en la segunda parte de *Thalia* (1786). Para la edición de sus obras completas (*Gedichte*, 2ª parte, 1803), Schiller modificó varias líneas, suavizando algunos contrastes, y la ubicó inmediatamente antes de dos *Gesellschaftlied* (canciones de compañeros): *Dythirambe* (una canción báquica) y *Siegsfest* (canción de triunfo de los griegos en Troya). Es ésta la versión que utilizó Beethoven.

³⁵ La expresión entrecorrida es de Körner mismo: "einem fröhlichen Zirkel". Ver Körner (1991: 146). De esta misma fuente se toman las demás consideraciones sobre el poema.

seo, está enmarcada quizás en la mesa de una cervecería. ¿Y quién no ha tenido la experiencia de un borracho que lo toma del hombro y, con aliento alcohólico, le asegura: “¡Vos sos mi amigo!”? La versión de Beethoven elimina las loas a la espuma que sube hasta el cielo, y la invitación a Dios a unirse a la ronda de bebedores. Pero no excluye otros testimonios del entorno, también contradictorios, como por ejemplo el carácter al mismo tiempo inclusivo y excluyente de las fiestas de amigos. Por un lado, se convoca a toda la humanidad a gozar de la alegría, pero por otro, se excluye, es más, se expulsa a los dolientes en dos versos que causaron la ira de algún contemporáneo:

“El que no sepa [celebrar], que se escabulla de aquí, llorando”³⁶

La falta de caridad que se revela, creo, es producto directo del ambiente festivo, que no quiere saber nada de aguafiestas. Además, se habla de la amistad entre hombres, y de la buena fortuna que es tener una querida esposa. La hermandad universal, aparentemente, es sólo para varones.

Una lectura reciente del texto y la música de Beethoven,³⁷ hecha en clave deconstructiva, reflexiona sobre el carácter de esta hermandad de varones, que a pesar de creerse completa y perfecta, necesita de suplementos para verificarse. Necesita, por de pronto, una madre alegría que cobije a los hermanos bajo sus alas. Necesita un padre Dios que los mira desde más allá de las estrellas. Y lo que parece ser exclusivamente masculino, la camaradería militar de la marcha, necesita de un “otro” oriental para materializarse: el turco, para Occidente, prototipo de la virilidad brutal y cruel. Nos encontramos, entonces, frente a una fraternidad universal que ni es tan evidente, ni es tan universal, ni es tan trascendente.

La Novena es una fiesta porque evoca el caos, representa el desorden, y subvierte su propio discurso.

Quizás el único aspecto de la Novena Sinfonía sobre el que todo el mundo parece estar de acuerdo, es que sus compases iniciales representan

³⁶ “Und wer’s nie gekonnt, der stehle weinend sich aus dieser Bund!” Christoph Gottfried Demme (mayo 1793: 21-37), hizo notar la contradicción, y Jean Paul sugirió modificar el verso para acoger también al desdeñado que llora (*Vorschule der Ästhetik*, 1813, III: 887). Ambos citados según la fuente de la cita precedente.

³⁷ Lawrence Kramer (1998: 78-90).

el caos inicial del cosmos. Sin ritmo ni dirección armónica perceptible, sin melodía, sobre un murmullo de segundos violines y violoncelos, aparecen dispersas células primitivas que poco a poco van cobrando fuerza y dirección, hasta convertirse en... aquí ya el desacuerdo estalla sobre qué es lo que representa el primer tema, si es que representa algo.

Ejemplo 24: Sinfonía N° 9, I, cc. 1-19

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Ninth Symphony, measures 1 through 19. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 1 to 10, with a 'pp' (pianissimo) marking at the beginning, 'soff. voce' (soffo voce) in the middle, and 'cresc.' (crescendo) at the end. The second system covers measures 11 to 19, with a 'ff' (fortissimo) marking. The score features a complex texture with multiple voices and instruments, including a prominent bass line and a melodic line in the upper register.

Pero no sólo es este explícito retorno al caos lo que es subversivo en la Novena; es un sinnúmero de ofensas contra órdenes instituidos legalizadas por Beethoven al emplearlas como eslabones de una lógica musical. Maynard Solomon, el musicólogo que mejor ha buceado en la intimidad de la vida y obra del compositor, aplicando a menudo conceptos psicoanalíticos, dice, hablando sobre el estilo tardío de Beethoven, que “limita el caos, no evitándolo sino retratándolo”; que intenta “destruir el orden aparente de la experiencia y trascender el caos a través de la forma”.³⁸ Podría estar describiendo el concepto de la fiesta.

Las transgresiones de la Novena no sólo subvierten los valores consagrados por las estéticas hegemónicas: finalmente generan la subversión de la propia estética beethoveniana. El comienzo del cuarto movimiento es un estallido de fealdad, producido por un *tutti fortissimo* en el que se superponen los dos acordes principales de toda la sinfonía hasta ese punto: re menor y Si bemol mayor. Esta sonoridad discordante, áspera, fea, chirriante, es inmediatamente seguida por un agitado tumulto de movimientos convulsivos de los mismos elementos primitivos que ilustramos al comienzo de la obra. Este pasaje fue bautizado por Wagner como *Schreckensfanfare*, “fanfarria de horror” (ver Ejemplo 17).

³⁸ “Beethoven limits chaos not by avoiding it, but by picturing it ... to shatter the apparent order of experience and to transcend chaos through form”. Maynard Solomon (1988: 3-32; 25-26).

Estos compases ofenden a la estética heredada del siglo XVIII, basada en la belleza como algo placentero y agradable. Numerosos críticos del ochocientos lo descalificaron por esto. Otros, sin embargo, lo justificaban por medio de una estética romántica, donde lo bello tiene que ver con lo trascendente, lo sublime, aunque no sea grato a los sentidos. E.T.A. Hoffmann ya había dictaminado en 1810, hablando de la Quinta Sinfonía: “La música de Beethoven abre las compuertas del miedo, del terror, del horror, del dolor, y abre así las puertas al ansia de lo infinito”.³⁹ Otra vez, las interpretaciones de este pasaje están en llamativo acuerdo: se trata de la crisis de un conflicto presentado a lo largo de los movimientos anteriores. El problema es que, una vez resuelta la crisis con la presentación de la célebre melodía principal del movimiento (cc. 92-200), retorna con renovada furia la *Schreckensfanfare*, más horripilante que en su encarnación anterior (c. 208). Todas las notas de la escala se presentan simultáneamente en un acorde indiferenciado, en una caótica e incomprensible promiscuidad que evoca la noción lacaniana de lo real.

Aquí a los analistas se les queman los libros. Los más fervientes adoradores de Beethoven (el primero de entre ellos, Berlioz)⁴⁰ confiesan su incapacidad para descifrar el significado trascendente de este retorno, y por consiguiente, la única belleza que puede poseer. El pope de la música absoluta en el siglo XIX, Eduard Hanslick, lo declara *unschön* (no bello).⁴¹ El más influyente teórico musical del siglo XX, Heinrich Schenker, cuyo credo estético se basa enteramente en la lógica constructiva, habla de “inconsistencia lógica”.⁴² El buen compositor inglés Ralph Vaughan Williams, escribe:

... supondríamos que Beethoven originalmente diseñó un Finale puramente instrumental en forma de Sonata, que luego cambió de opinión y decidió incluir una conclusión coral, pero se olvidó de cortar la versión descartada cuando envió el manuscrito a los editores.⁴³

³⁹ Cita en Solomon (1988: 23).

⁴⁰ Héctor Berlioz (1951: 65).

⁴¹ *Vom musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1854), citado en Stephen Hinton (1998: 61-77: 64).

⁴² Cita en Cook (1993: 89).

⁴³ Cita en Cook (1993: 87).

El único que logra una interpretación coherente con el contexto musical es Richard Wagner, pero su elucidación es sediciosa: según él, el horror retorna porque el compositor se confiesa impotente para expresar sus ideas a través de la música instrumental. Por supuesto, es una interpretación interesada, al servicio de las teorías wagnerianas sobre música y drama y de los dramas musicales que les dan cuerpo. Volveremos luego sobre el uso de la Novena para afectar al mundo según intereses de parte; lo que nos importa ahora es subrayar que un análisis según estas líneas implica que el rey Beethoven se destrona a sí mismo; a través del Finale de la Novena subvierte y destruye el fundamento de toda su música anterior y posterior.

La Novena es una fiesta porque representa al mito de la expedición de búsqueda

El método más común de comentario sobre una pieza de música era en el siglo XIX la formulación de un programa literario. Si bien la presencia del "caos" al comienzo del primer movimiento de la Novena dio origen a varias narrativas sobre la creación, la gran mayoría de las exégesis literarias de este tipo, algunas sumamente detalladas, se refiere al arquetipo mítico de la búsqueda.⁴⁴ El objeto buscado puede variar: en las versiones ortodoxamente cristianas se trata del encuentro con Dios y el amor universal (Wagner, Elterlein). También hay premios más seculares: la humanidad, la felicidad de todos los hombres, el amor fraterno (Schmitt). El héroe puede ser Beethoven mismo (Fröhlich, Vimenal, Oulibicheff, Rolland), un personaje ficticio (Thayer) o el espíritu humano (Pastor). Pero la historia, en sus líneas generales, es casi siempre la misma: una titánica lucha, que pasa por distintos estadios a través de los cuales el héroe se va transformando y se hace digno (a veces por la intervención divina) del premio final. El lema de Romain Rolland puede valer para casi todas ellas: "¡A la alegría por el sufrimiento!"

Que estas narrativas no son meras reliquias de un remoto pasado romántico se demuestra en el reciente texto de Maynard Solomon,⁴⁵ que utiliza los conceptos y técnicas analíticos más actuales para "descubrir el

⁴⁴ Muchas de estas fantasías literarias son examinadas por Ruth Solie (1988: 1-42; 15-22) Ver también Cook (1993: 70-74).

⁴⁵ Solomon (1988: 10-13).

sustrato mítico” de la obra. Solomon permite un nivel más alto de indeterminación que sus antecesores dieciochescos: reconoce el parentesco entre distintas narrativas míticas “concéntricas” y por eso admite diversas posibilidades. Podemos pensar en una historia de creación – historia – cataclismo, en una versión helénica de Caos/Noche – Arcadia – Elíseo, en una narración cristiana de Edén – tierra – Paraíso, en un relato sobre el individuo expulsado/exiliado/finalmente reconciliado en un hogar transfigurado, en un esquema abstracto como unidad/división y conflicto/reintegración en una unidad superior. Cualquiera de éstos puede ser adecuado, según sea el marco ideológico-cultural del oyente. El preferido de Solomon parece ser el psicológico, referido al compositor mismo, en cuya vida encuentra una permanente búsqueda del orden, del padre, de la inmortalidad, y un terrible miedo a la muerte, a sus propios instintos rebeldes y destructivos. En el final de la Novena, Beethoven encuentra el orden. Pero éste no es el fin de la Historia. Como uno de los poquísimos constructores de mitos de la cultura occidental (Rousseau, Freud, Marx),⁴⁶ Beethoven modifica al arquetipo dejando abierta la búsqueda del padre: “debe estar más allá de las estrellas, busquémoslo”, nos dice, y deja el relato con un final abierto.

Todas estas interpretaciones, viejas y nuevas, de la Novena Sinfonía nos indican que la obra no sólo encarna de manera difusa profundos mitos de nuestra cultura, sino que los encarna precisamente en ese aspecto procesual que Victor Turner tomó de Van Gennep: a través del rito de su ejecución, el personaje (que de alguna manera nos representa) se transforma a través de estadios de separación y de reunificación en un orden superior.

La Novena es una fiesta porque está abierta a una multiplicidad de interpretaciones

La apertura hermenéutica no parece ser tomada en cuenta por los estudiosos de la fiesta, pero se desprende obviamente de la multiplicidad de interpretaciones que pueden surgir de una misma celebración.

Luego de dedicar un libro casi completo a las diversas elucidaciones del significado de la Novena, Nicholas Cook concluye que la obra “no

⁴⁶ Northrop Frye, citado en Solomon (1988: 31).

puede ser abarcada por ninguna interpretación única”.⁴⁷ De hecho, toda interpretación unívoca es un intento de domesticar a la Sinfonía, de dejar de escuchar sus aristas hirientes, sus movimientos que nos perturban, encuadrándolos en un marco narrativo e ideológico que nos reconforta.

Entre los cientos de intentos de este tipo, para no cansar al lector, sólo mencionaremos unas pocas muestras, no duplicando lo ya mencionado en apartados anteriores.

- *Significado moral*: El extenso análisis de Karl Raphael Hennig (1888) concluye que la obra representa 4 mandamientos, uno por cada movimiento. El primero, por ejemplo nos dice que “la vida del hombre debería ser una noble lucha por la virtud, a pesar de la poderosa oposición del destino”.⁴⁸

- *Connotaciones religiosas*: las diversas traducciones con que se cantó el texto de la Oda a la Alegría durante más de 100 años (era corriente cantar en el idioma local) revelan una concepción religiosa totalmente diferente a la de Schiller o Beethoven. La más difundida en Inglaterra, por ejemplo, reemplaza la pregunta retórica de Schiller⁴⁹ “¿Os arrodilláis millones?”, que implica su reprobación de la genuflexión, con un “¡Oh, millones, arrodilláos, temblad ante el Señor!”. El autoritarismo religioso de parabienes.

- *La Novena como Dios*: La *Vida de Beethoven* de Romain Rolland tuvo grandísima popularidad a comienzos del siglo pasado, y fue traducido a decenas de idiomas. El autor dejaba atrás los debates sobre el significado de la obra, decretando que “la melodía del Finale... es propiamente un dios ... que desciende del cielo, rodeado de una calma sobrenatural”⁵⁰, para socorrer a una humanidad doliente.

⁴⁷ Cook (1993: 100).

⁴⁸ Citado en Solie (1988: 23).

⁴⁹ “Ihr stürzt nieder, Millionen?” traducido como “O ye millions, kneel before him: tremble. Earth, before thy Lord!”. Citado en Solie (1988: 35); ver también Cook (1993: 106-107).

⁵⁰ “... proprement un Dieu. La Joie descend du ciel enveloppée d’un calme surnaturel”. Romain Rolland. *Vie de Beethoven* (Paris, 1903) citado en Esteban Buch (1999: 196).

- *Interpretaciones feministas*: Un poema de Adrienne Rich, retomado recientemente por la musicología feminista, lleva el título de “La Novena Sinfonía de Beethoven finalmente comprendida como mensaje sexual”. Dice:

Un hombre aterrorizado por la impotencia,
o por la infertilidad, sin saber cuál es la diferencia
un hombre que trata de decir algo
aullando desde la climatérica
música de su alma
totalmente aislada
increpando a la Alegría desde el túnel de su ego
música sin siquiera el fantasma
de otra persona en ella, música
que trata de decir algo que el hombre
no quiere sacar afuera, que retendría si pudiera
amordazado y atado y azotado con acordes de Alegría
donde todo es silencio y el
golpear de un puño ensangrentado sobre
una mesa astillada.⁵¹

Susan McClary, figura sobresaliente de la musicología feminista, interpreta la obra en clave de género y de sexo. En un polémico artículo describe el comienzo de la recapitulación del primer movimiento como “uno de los más terroríficos momentos de la historia de la música, al frustrarse la cadencia que había sido cuidadosamente preparada, y ponerse un dique a la energía que finalmente explota en la pulsante rabia asesina de un violador incapaz de llegar al clímax”.⁵²

⁵¹ “A man in terror of impotence / or infertility, not knowing the difference / a man trying to tell something / howling from the climacteric / music of the entirely / isolated soul / yelling at Joy from the tunnel of the ego / music without the ghost / of another person in it, music / trying to tell something the man / does not want out, would keep if he could / gagged and bound with chords of Joy / where everything is silence and the / beating of a bloody fist upon / a splintered table.” Adrienne Rich. *Diving into the Wreck*. Nueva York: Norton, 1973, págs. 205-206. citado en Susan McClary (1991: 129) (mi traducción).

⁵² “... one of the most horrifying moments in music, as the carefully prepared cadence is frustrated, jamming up energy which finally explodes in the throttling, murderous rage of a rapist incapable of attaining release.” Estas palabras (mi traducción) sólo aparecen en la primera versión publicada. citada en Van den Toorn (1995: 29). La 2ª versión publicada del artículo suaviza este pasaje. Ver McClary (1991: 128).

- *Catalizador de energía*: Aunque las interpretaciones precedentes han sido muy resistidas, encuentran algún apoyo en la lectura que hacen Anthony Burgess y Stanley Kubrick en su *Naranja Mecánica*.⁵³ Alex, el rabioso violador, ladrón y asesino, toma su inspiración de “Ludwig van”, como él lo llama, y de la obra que discutimos. Alcanza su máximo frenesí con el Scherzo, fornicando de manera juguetona al ritmo de la marcha turca, y logra su triunfo final (recuperar la capacidad de violencia que le había sido robada) al son de la Oda a la Alegría. De manera coherente, usa el apelativo de “hermano” para dirigirse a todos sus semejantes, incluso al “hermano juez”. Sin embargo, en algún momento él mismo defiende a Beethoven frente a la sociedad que lo quiere castigar, diciendo que “él no ha hecho nada malo”. La película visualiza a la Novena más como un catalizador de energías negativas que como energía violenta en sí misma.

- *Utopía sentimental*: A comienzos de la década de 1970, la dupla Waldo de los Ríos / Miguel Ríos co-produjo un éxito discográfico mundial con el “Himno a la Alegría”.⁵⁴ Provisto de una letra en la que la ensoñación de un mundo mejor es el único residuo destilado de la riqueza de conceptos del original, cantado y orquestado en forma meliflua y sin aristas, rítmicamente empobrecido hasta los huesos, el fantasma de la novena confortó numerosos corazones con su trivial sentimentalismo:

B7 E B7 E G#7 C#m E F#7 B7
Ven canta, sueña cantando, vive soñando el nuevo sol

E B7 C#m B7 E
en que los hombres volverán a ser hermanos.

⁵³ No he tenido acceso a la novela original de Burgess (un músico culto y sensible), de manera que mis comentarios se refieren únicamente a la película: Stanley Kubrick. *A Clockwork Orange* (Gran Bretaña: Polaris / Hawk / Warner Bros.. 1971).

⁵⁴ Miguel Ríos, “Himno a la alegría”. adaptación de Orbe. arr. y dirección de Waldo de los Ríos, en *Despierta* (Hispanavox HH (S) 11-182. 1970): España.

- *Fin de fiesta*: Más de 20 años después, para una gira y grabación en la que el mismo Miguel Ríos se unió a Joan Manuel Serrat, Ana Belén y Víctor Manuel,⁵⁵ un arreglador provisto de cultura y sensibilidad musical, Oswaldo Ferrero Gutiérrez rescató la pieza. Aunque la versión arranca (como es esencial para hacer que el público reconozca el antiguo éxito) con carácter similar a la antigua, pronto es interrumpida y comienzan a surgir ritmos alegres y danzarines, con una expansividad que se propaga a la corporalidad de los 4 cantantes en escena. Orquestación, armonización, carácter y ubicación (la pieza sigue inmediatamente a "La Fiesta", canción de Serrat) revelan que Gutiérrez se niega a comprender la canción como una *réverie* intrascendente y globalizada: ha asignado a la Novena el papel de culminación de la fiesta.

- *Fiesta y locura*: La inclusión del Finale de la Novena en la película de Eliseo Subiela *Hombre mirando al sudeste*⁵⁶ también apunta a una comprensión de la obra como un medio (en este caso mágico) de canalizar energías. Rantés, el loco, oyendo un concierto en que se la ejecuta, comienza primero a bailar al son de la marcha turca, haciendo que el resto del público se una a la danza. Al tomar él la dirección de la orquesta, los sonidos llegan de alguna forma al manicomio y generan una extraordinaria exaltación entre los locos, que bailan y saltan presa de una alegría incontrolable y fiestera. El tumulto subsiguiente anula la autoridad del mundo " cuerdo " en la institución. La culminación de la fiesta llega, tanto en la sala de conciertos como en el manicomio, con la apoteosis final del tema de la alegría en la Sinfonía.

La Novena es una fiesta porque se presta a la apropiación por parte de discursos políticos e ideológicos

Citaremos unos pocos ejemplos:

- *La Novena Nacionalista*: Poco después de su creación, la Novena Sinfonía pasó a formar parte esencial de las *Musikfeste* alemanas del período llamado *Vormärz* (previo a las revoluciones de 1848). Estos festivales, susti-

⁵⁵ Joan Manuel Serrat, Ana Belén y Víctor Manuel, y Miguel Ríos. *El gusto es nuestro*. (Video BMG, 1996): España.

⁵⁶ Eliseo Subiela. *Hombre mirando al sudeste* (Argentina: Cinequanon, 1986).

tutos de la participación en el gobierno para la burguesía alemana, ponían el acento en el mejoramiento cultural de los individuos, en la camaradería social derivada de los ideales de igualdad y fraternidad, y en lo folklórico-popular. La obra fue puesta al servicio de esta ideología y de las aspiraciones burguesas hacia la unidad nacional y la participación en el poder político.⁵⁷ Mientras buena parte de la crítica se burlaba de la ruda simplicidad populachera de la melodía principal de la Oda a la Alegría, deplorando que Beethoven hubiera malgastado su genio en un objeto tan vulgar,⁵⁸ el idealismo nacionalista alemán la entronizó como la encarnación del *Volk* germánico; Wagner hizo de Beethoven el héroe que sostuvo los valores nacionales frente a la invasión ultramontana y la corrupción judía.⁵⁹ Con estos antecedentes se inicia una larga lista de usos nacionalistas de nuestra Sinfonía, que abarcará los sujetos más diversos.⁶⁰ En la guerra franco-prusiana de 1870 ambos lados la tenían como símbolo patrio. En la de 1914, otra vez. Escribe Camille Mauclair: "*La Oda a la alegría* es el único himno de los aliados, el credo de todas nuestras justas esperanzas, y debería prohibirse a la Alemania criminal que ejecutara un solo compás de ella".⁶¹ Pasamos por alto la propaganda nazi, y la simbología beethoveniana de los aliados en la Segunda Guerra Mundial. En épocas más recientes, el Finale se convirtió en Himno oficial de Rhodesia (1972), donde el régimen racista blanco se la apropió, a pesar de las protestas internacionales, como símbolo de su identidad europea a pesar del 95% de población negra explotada y victimizada por el grupo gobernante. Y el consejo de Europa adoptó en 1985 la melodía de la alegría, sin texto, como himno oficial. El arreglo de Von Karajan solemniza y ceremonializa la versión beethoveniana, con una orquestación más pesada y un tempo más lento: esta transformación parece ser el precio que normalmente paga la obra por su figuración oficial.

Otra cara del nacionalismo se revela al observar la recepción de la Novena en Japón. Allí se ha constituido desde hace tiempo como festejo del 31 de diciembre, con cientos de conciertos simultáneos en todo el país, mu-

⁵⁷ Andreas Eichhorn (1993: 298-301).

⁵⁸ Ver Solie (1988: 29).

⁵⁹ Solie (1988: 31).

⁶⁰ Ver Esteban Buch (1999).

⁶¹ Buch (1999: 205).

chos con coros de varios miles de cantantes amateur, que se preparan durante meses para el acontecimiento, como en el carnaval brasileño. Para darles a los estudiantes de la Universidad de Tokio que marchaban a la guerra en 1944 algo que simbolizara a su patria, las autoridades organizaron un concierto con la Novena de Beethoven.⁶²

- *La Novena revolucionaria y libertaria*: Otro mito incorporado a la 9ª Sinfonía es el de la Libertad. Una historia apócrifa, pero muy difundida, quiere que Schiller haya dedicado su poema originalmente a la libertad: “Freiheit, schöne Götterfunken” en lugar de “Freude, schöne Götterfunken”. Habría sido el censor de Leipzig el que realizó el cambio, temeroso de las implicaciones políticas para el orden social vigente. Aunque falsa, la anécdota ha dejado su impronta en la Novena, haciendo que la idea de Libertad se incorpore casi en forma inconsciente a los significados de la obra en la conciencia occidental moderna, y se convierta para algunos en su principal mensaje. Así desde muy temprano, la obra se convirtió en un símbolo de movimientos revolucionarios, en bandera de los oprimidos. El propio Wagner, en un artículo que no llegó a publicarse por el fracaso de la conjura de 1849, la interpretaba como un llamado a la revolución.⁶³ En 1893 la viuda de Edgar Quinet lanzó una fórmula de gran repercusión al llamar a la Sinfonía “la Marsellesa de la humanidad.”⁶⁴ A partir de un texto de Friedrich Engels sobre Beethoven, los movimientos marxistas del siglo XIX y comienzos del XX incorporan a la Novena como credo, pues “en la lucha de clases del proletariado brilla la divina chispa de la alegría que, cual faro, conduce de la sociedad de la miseria y la desprotección hacia la obra de arte de la nueva sociedad.” Ella es “el himno mundial”, y debe funcionar como “el catecismo del alma de la humanidad” liberada por el proletariado.⁶⁵

Un pequeño aparte merece el destino de la Novena en China:⁶⁶ condenada la música de Beethoven por los teóricos de la Revolución Cultural porque sostenía la ilusión de que es posible llegar a una sociedad justa sin

⁶² Cook (1993: 97-99).

⁶³ Cook (1993: 74).

⁶⁴ Buch (1999: 194)

⁶⁵ Kurt Eisner. 1905, citado en Buch (1999: 190).

⁶⁶ Cook (1993: 95-97).

pasar por la lucha de clases, Yan Bao Yu emprendió su defensa en 1979. Arguyó que la música de Beethoven había luchado contra el feudalismo prevaletante en su época, y que por consiguiente, podía constituirse en aliada del proletariado en su lucha. Su lema (en realidad adjudicado por Romain Rolland) de “a la alegría por el sufrimiento” era afín al lema marxista “a la victoria a través de la lucha”. Poco después, Liu Nan Xiong expresó que “según la visión del materialismo histórico, de ninguna manera Beethoven abogaba por la reconciliación de las clases en la Novena Sinfonía... toda la obra expresa el espíritu de la lucha revolucionaria”.

El 23 y 25 de diciembre de 1989, una orquesta formada por músicos de las dos Alemanias y las cuatro potencias aliadas de la 2ª Guerra festejaban la caída del muro de Berlín con la Novena Sinfonía de Beethoven. Además del festejo general por la reunificación de Alemania, lo que se celebraba era el supuesto fin de una ideología anticapitalista y la hegemonía mundial del llamado “mundo libre”: así el estandarte de la lucha de clases se convirtió en el símbolo de la libertad burguesa globalizada.

La Novena debe ser una fiesta para no ser consumida por la ideología

En un coloquio realizado en París en 1990, un grupo de sociólogos y antropólogos señaló que el sentido profundo de la fiesta, político, mítico y religioso se diluye en la noción más actual del festival de animación cultural. La expansión del tiempo libre y la economía de la recreación han hecho que se pase “de un colectivo de actores implicados en la comunidad movilizadora a un colectivo de espectadores desinteresados de ella, con una relación accidental con el espectáculo, espectáculo que ya no es la vida, sino la representación de la vida”.⁶⁷

Un proceso similar está ocurriendo con la Novena. Casi dos siglos de ejecución, interpretación y vulgarización nos han familiarizado demasiado con ella. Mientras más la tenemos a mano, menos la escuchamos. Es necesario leer las primeras reacciones (adversas) para hacernos conscientes de las subversiones que contiene. El crítico del *Allgemeine Musikalische Zeitung*, por ejemplo, habiendo oído el estreno en Leipzig sólo dos años

⁶⁶ Cook (1993: 95-97).

⁶⁷ Palabras de Antoine Prost en la sesión de conclusión. Alain Corbin, Noëlle Gérôme y Danielle Tartakowsky (1994: 429).

después de su primera audición en Viena, encuentra en el Finale “un festival de odio hacia todo lo que se puede llamar alegría humana. Con gigantesca fuerza emerge la terrible horda, desgarrando los corazones y oscureciendo la divina chispa de los dioses con burla ruidosa y horrenda”.⁶⁸ Cuando en nombre de los ideales que –según nos han enseñado los críticos y los políticos– representa la Novena, dejamos de escuchar su incoherencia, su subversión, su yuxtaposición de lo sublime y lo grotesco –en fin, su carácter de fiesta– la convertimos en un objeto de consumo ñoño, en una trivial mercancía.

⁶⁸ “... a festival of hatred towards all that can be called human joy. With gigantic strength the perilous hoard emerges, tearing hearts asunder and darkening the divine spark of the gods with noisy, monstrous mocking.” Cito de Cook (1993: 93). El crítico es Gottfried Fink.

Bibliografía

Baensch, Otto

1930 *Aufbau und Sinn des Chorfinals in Beethovens neunte Symphonie*, Berlin

Berlioz, Hector

1951 *Beethoven*, 2ª ed., Colección Austral N° 992, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

Buch, Esteban

1999 *La Neuvième de Beethoven: Une histoire politique*, París, Gallimard.

Burnham, James

1990 "Criticism, Faith and the *Idee*. A.B. Marx's Early Reception of Beethoven", *Nineteenth-Century Music* 13: 183-92.

Cook, Nicholas

1993 *Beethoven: Symphony N° 9*, Cambridge University Press.

Corbin, Alain, Noëlle Gêrôme y Danielle Tartakowsky

1994 *Les usages politiques des fêtes aux XIXe-XXe siècles: Actes du colloque organisé les 22 et 23 novembre 1990 à Paris*, París, Publications de la Sorbonne.

Dahlhaus, Carl

1977 *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln, Arno Volk.

Deflem, Mathieu

1991 "Ritual, Anti-Structure, And Religion: A Discussion Of Victor Turner's Processual Symbolic Analysis", *Journal for the Scientific Study of Religion*, 30/1:1-25

Demme, Christoph Gottfried

1973 "Ueber Schillers Lied an die Freude", *Neuen Teutschen Merkur* (Mayo): 21-37.

Eichhorn, Andreas

- 1993 *Beethovens Neunte Symphonie: Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Kassel, Bärenreiter

Goehr, Lydia,

- 1992 *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford, Clarendon Press

Hatten, Robert S.

- 1994 *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*, Bloomington, Indiana University Press

Hinton, Stephen

- 1998 "Not *Which* Tones? The Crux of Beethoven's Ninth", *19th Century Music*, 22: 61-77.

Isambert, François-André

- 1982 *Le sens du sacré: fête et religion populaire*, París, Les éditions de minuit.

Kramer, Lawrence

- 1998 "The Harem Treshold: Turkish Music and Greek Love in Beethoven's 'Ode to Joy'", *19th-Century Music* 22/1: 78-90

Körner, Christian Gottfried

- 1991 *Schillers Werke: National Ausgabe*, Vol. II, Parte II A, *Anmerkungen zu Band I*, Weimar, Böhlhaus.

Levy, David

- 1995 *Beethoven: The Ninth Symphony*, Nueva York, Schirmer Books

Livingstone, Ernst

- 1971 "Das Formproblem des 4. Satzes in Beethovens 9. Symphonie", *Gesellschaft für Musikforschung: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*, ed. Carl Dahlhaus et al., Kassel, Bärenreiter, págs. 494-97.

McClary, Susan

1991 *Feminine Endings*, University of Minnesota Press.

Meyer, Leonard E.

1973 *Explaining Music: Essays and explorations*, Berkeley y Los Angeles, University of California Press

Monelle, Raymond

1993 *Linguistics and Semiotics in Music*, Philadelphia, Harwood Academic Publishers

Newcomb, Anthony,

1987 "Schumann and Eighteenth-Century Narrative Form",
19th Century Music 11/2: 164-74.

Ricoeur, Paul

1983 *Temps et récit*, París, Editions du Seuil, 3 vols

Rosen, Charles

1986 *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven* [1971], Madrid, Alianza.

Sanders, Ernest

1964 "Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony", *The Musical Quarterly* 50/1: 59-76

1998 "The Sonata-Form Finale of Beethoven's Ninth Symphony",
19th Century Music 22: 54-60.

Schenker, Heinrich

1912 *Beethoven: Neunte Symphonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes*, Viena, Universal

Solie, Ruth

1988 "Beethoven as Secular Humanist: Ideology and the Ninth Symphony in Nineteenth-Century Criticism" en *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, ed. Eugene Narmour and Ruth Solie, Stuyvesant, Pendragon Press: 1-42

Solomon, Maynard

1988 "The Ninth Symphony: A Search for Order", en *Beethoven essays*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.

Tovey, Donald Francis

1981 *Essays in Musical Analysis, vol. 2 : Symphonies and Other Orchestral Works* [1935], Londres: Oxford Univ. Press.

Tusa, Michael

1999 "Noch einmal: Form and Content in the Finale of Beethoven's Ninth Symphony", *Beethoven Forum* 7 (Lincoln, Nebraska): 113-37.

Vaughan Williams, Ralph

1953 *Some Thoughts on Beethoven's Choral Symphony*, Londres.

Van den Toorn, Pieter

1995 *Music, Politics and the Academy*, Berkeley - Los Angeles - Londres, University of California Press

Wallace, Robin

1986 *Beethoven's Critics* Cambridge, Cambridge University Press.

Webster, James

1992 "The Form of the Finale of Beethoven's Ninth Symphony", *Beethoven Forum*, 1, Lincoln, Nebraska: 25-69