

Música y proceso ♦

REFLEXIONES EN TORNO A: LA MÚSICA COMO EXPRESIÓN DE UN PROCESO EVOLUTIVO

LA FORMA SONATA

Claudio Naranjo

He venido desarrollando la idea de que el porqué profundo de la forma sinfónica clásica haya de encontrarse en un isomorfismo con un proceso de desarrollo de la conciencia, y he tomado la Eroica de Beethoven para una consideración de cómo nos habla de las sucesivas fases o estaciones en el proceso de metamorfosis psico-espiritual o "itinerario místico".

Después de la consideración de su primer movimiento como una metáfora sonora de una fase heroica-iluminativa y de un segundo movimiento que nos llega como la contrapartida lunar del solar *allegro*, observamos que su tragi-cómico *scherzo* es como el comienzo de una nueva primavera tras el invierno o noche del alma.

Veámoslo en el caso de la Eroica.

Si el *scherzo* de la Eroica ha sido una primavera, su marcha fúnebre un invierno y su *allegro* el otoño del héroe ante la muerte, hemos de esperar que su *Allegro molto* final sea un verano.

¿Y acaso se puede dudar que lo sea? Pocas veces la música estalla en tanta plenitud y esplendor.

El *Finale* de la Eroica, como muchos finales, es un rondó; pero un rondó muy particular en el que Beethoven combina esta forma con la forma de Fena con variaciones y con la fuga.

Nada menos que en otras tres obras Beethoven ha utilizado el tema. Aparece primero en las doce contradanzas, luego en la parte final del ballet "Las Criaturas de Prometeo" (op 43) y al año siguiente en las "Quince variaciones y fuga" para piano (op. 35). F. Tammara señala el claro sentido triunfal de la última escena del ballet, consonante con su programa: Baco da a conocer a los hombres la danza heroica, y agrega que revela aquí la música "el rescate del nuevo Beethoven, que se dispone a forjarse un nuevo yo así como el titán Prometeo (con la ayuda de Apolo y las musas) se dispone a crear nuevos hombres".

En concordancia con la interpretación más amplia de la sinfonía clásica que vengo exponiendo en este ensayo, Tammaro propone que es aquí donde se celebra verdaderamente el "recuerdo" del gran hombre al que Beethoven se refiere en el título mismo que da a su sinfonía: "*Sinfonía eroica composta per teteggiare i souvenir di un grand'uomo*". (Un título en el que *souvenir* puede significar tanto "acudir en socorro" como "recuerdo"). Explica: el "recuerdo" del que ha puesto con la marcha fúnebre, y el socorro del nuevo.

Entre las variaciones que constituyen el *finale* de la Eroica la sexta, en particular, aquella en la que resuena de lo apoteótico más fuertemente que ninguna, y el clímax expresivo no es aquí tanto de triunfo como de abundancia, gozo y profunda satisfacción. Para uno que en el retorno a la vida tras la experiencia de la muerte el alma hubiera progresado aquí hasta un punto en el que el matiz victorioso ha quedado atrás (junto al Abismo) y ahora se trata más bien de la alabanza de la completud. Lo que oímos es una atmósfera de fiesta sublime, tanto terrena como universal.

Así como el viaje del chamán pasa por el cielo y el infierno para terminar en la tierra, que es su punto medio, pareciera que el viaje interior de Beethoven también, después de sus fases de expansión y contracción, viene a parar en el nivel humano, en una atmósfera de fiesta que tiene algo de vendimia, así como de boda.

Se ha observado —con acierto— que la mayor parte de las sinfonías tienen su centro de gravedad en el primer movimiento, y que el cuarto movimiento rara vez está a la misma altura que el primero. Me pregunto si esto no es el resultado de que en su intento de dar forma sonora al arquetipo de la transformación, los compositores se han encontrado con

una limitación extra-musical. Pues ¿cuán lejos ha llegado cada uno de ellos en su viaje personal? Escribir un *finale* que vaya más allá del primer movimiento exigiría más que talento inventivo, la experiencia de otra dimensión, un estado superior de ser. Por otra parte, el intento de trascender lo ya expresado en movimientos anteriores sin la inspiración de una transformación vivida nos resulta como avanzar siempre más allá pero en un mundo plano —como en el cuasi-apoteótico tercer movimiento de la Patética de Tchaikowsky pese a la progresión moduladora de su coda. (Sólo después de este movimiento; en el *finale*, Tchaikowsky verdaderamente entra en otra dimensión y en otra profundidad, aunque atípicamente, ya que el contenido de su cuarto movimiento —una contemplación de la muerte— es uno que ordinariamente sigue al *allegro* inicial).

Hemos dicho que el *allegro* de la sonata de cuatro movimientos corresponde a la experiencia de expansión propia de la fase iluminativa del desarrollo espiritual, el típico adagio al "descenso" o noche que le sigue, y que el *scherzo* es la primera fase de un retorno al mundo tras ese largo peregrinaje.

'El viaje interior de Beethoven, después de sus fases de expansión y contracción, viene a parar en el nivel humano''.

Podemos ahora reiterar que el 4º movimiento expresa la condición "unitiva", agregando que ésta es una condición en la que la intuición de lo supremo se sostiene ante la vida cotidiana y se expresa a través de la acción. Coinciden en el contenido de un cuarto movimiento sinfónico pleno lo terrenal del tercer movimiento con

lo arquetípico del primero—como corresponde a la evocación de un nivel denso y concreto de la experiencia en la que la luz del espíritu, penetrando lo particular y circunstancial, alcanza su pleno desarrollo.

Para algunos, particularmente entre los músicos profesionales de hoy, esta idea de un contenido interior de la forma sonata o de la música en general entra en conflicto con la opinión de que la gran música es un arte puro que no comunica contenidos extra-musicales. Dirán éstos que no es necesario invocar las "estaciones" del viaje del "héroe solar" para explicarse los movimientos de una sonata, cuyos variados *tempi* ofrece descanso a la vez que interés renovado al oído.

Nos explicarán que ya en la suite clásica una serie de composiciones musicales de diferente *tempo* y tono emocional se sucedían en una forma estéticamente satisfactoria y que los movimientos de la sonata no son sino un desarrollo de algunos de éstos.

Con el tiempo la alemanda inicial de la suite clásica pasaría a constituir el primer movimiento de la sonata, en tanto que el segundo movimiento, grave, es un eco lejano de la sarabanda; también el minuetto y trío de las sonatas clásicas existían ya en la suite, en tanto que el típico movimiento final vivo evoca el tiempo de la clásica giga final de la suite barroca.

Históricamente, parece haber sido el caso que la secuencia de las partes de una suite barroca respondió más que nada a una búsqueda de variedad, pero así como un pintor a veces descubre una forma feliz en una mancha, una nube y otra configuración accidental que le sirve de inspiración, en la serie más o menos accidental de la suite podemos pensar que hayan presentado los músicos del barroco tardío una cierta coherencia arquetí-

pica. Una indicación de ello son las composiciones de Vivaldi y otros que se propusieron tratar a través de la sucesión de cuatro movimientos del tema de las estaciones.

Jung diría que "encarnó" el patrón cuatemario en la música a fines del siglo XVII, época por la cual algunos hicieron explícita en alguna obra suya la coincidencia de cuatro especies musicales de la época con las estaciones.

El patrón se perpetúa plenamente en muchas sinfonías tempranas, en las cuales el heroico allegro evoca la madurez de la vida en dramático encuentro con una resistencia (otoño); el movimiento lento, invernal, nos acerca a la muerte y el dolor de la pérdida; el minuetto puede ser parangonado al renacer de la primavera y el *finale* con un verano exuberante. Pero sólo en la "sinfonía romántica"—que comienza con la Eroica y alcanza su desarrollo máximo en Brahms— se trata de las cuatro estaciones en la experiencia humana de la vida o más precisamente de las estaciones del Gran Viaje de la conciencia.

"Obras de arte, objetivo comparable a los mitos: productos deliberados de una elevada conciencia".

Se dice, y con clarísima razón, que Haydn fue el inventor de la sinfonía clásica. Es claro que sus 108 sinfonías son el testimonio de la evolución de la forma sonata hasta el punto en que Mozart y Beethoven la comenzaron a utilizar.

Pareciera que Haydn, al elaborar progresivamente la nueva forma a través de sus 108 sinfonías, hubiese sido guiado principalmente por una gran inventividad; pero me pregunto

si aún en lo que consideramos imaginación formal no incide sutilmente una facultad por la que podemos reconocer inconscientemente verdades universales que trascienden nuestra experiencia. ¿Acaso comprende un niño los cuentos de hada de que tanto gusta? ¿O los comprende siquiera un adulto? Aunque hubo un tiempo en el que dominaba la hipótesis Jungiana de que tales historias han sido fruto del inconsciente colectivo, hoy en día motivos para pensar que constituyen obras de arte, objetivo comparable a los mitos: productos deliberados de una elevada conciencia.

Aunque el tesoro de conocimiento espiritual que contienen sobrepase lo que puede ser comprendido por una persona ordinaria, nos interesa de una manera particular porque resuenan con el inconsciente colectivo que albergamos. O, ya he dicho: porque presentimos la estructura de nuestro desarrollo potencial aun antes de haberlo vivido.

Así, de la misma forma como se venera la ficción Homérica, sin necesidad de entender en forma consciente el simbolismo del gran viaje, pienso que Haydn supo apreciar la forma musical que poco a poco fue perfeccionándose a través de su extraordinario talento combinatorio. Y así se originó el vehículo a través del cual Mozart, y particularmente Beethoven, habrían de expresar un contenido vivencial plenamente vivido.

Si esto es cierto de la sinfonía en general, lo es en especial de los movimientos finales, cuya perfección exige una plena madurez espiritual. Si bien es cierto que en el último movimiento de las sonatas de Haydn ya expresa un gesto de culminación (manifiesto en el *tempo* mismo, que usualmente supera en velocidad todo lo precedente), aun en Mozart, a pesar de su genio supremo, se trata de una apoteosis intuida e inspirada más que de un "fin de viaje" plenamente vivido.

Pero otro es el caso de la Eroica, la quinta y otras sinfonías de Beethoven, como también de la 9ª de Schubert, y las de Brahms. Podemos decir que algo que en la evolución de la forma sinfonía comenzó como una intuición formal progresó hasta un punto en el que la forma pasó a servir plenamente de continente a un contenido humano.

También el primer movimiento de la primera sinfonía de Brahms podemos decir que evoca una plenitud de vida que se encuentra con la muerte (y, por tanto, un "otoño") y el segundo movimiento es sombrío e "invernal", en tanto que el *scherzo* nos sugiere una nueva primavera y el último movimiento un verano apoteótico.

También podemos decir que si el primer movimiento es ígneo y solar, el segundo es amoroso y lunar; el tercero es aéreo, en tanto que el cuarto evoca una encarnación de lo espiritual en lo terreno, tal como en el *finale* de la Eroica, y más aun en el de la novena de Beethoven, con su coro. Podríamos decir, alternativamente, que el *allegro* inicial refleja el aspecto "paterno" de la psique, el *adagio* el aspecto materno y el tercer movimiento el aspecto hijo, que en el cuarto movimiento se hace un hombre completo.

"Podemos decir que algo que en la evolución de la forma sinfonía comenzó como una intuición formal progresó hasta un punto en el que la forma pasó a servir plenamente de continente a un contenido humano".

Siempre habrá los que piensan que la música es un ámbito puro y que sólo expresa contenidos específicamente musicales. Para ellos la razón de la macroforma clásica ha de buscarse en una evolución musical autónoma, no afectada por contenidos arquetípicos ni por las vivencias extramusicales de los compositores.

Para ellos puede ser válido un comentario de Greenberg (del conservatorio de S. Francisco), en el curso de su análisis del concierto para violín de Beethoven. Después de observar que tras el rico y dramático desarrollo del pri-

mer movimiento sólo queremos descansar la mente, y queriendo con ello explicar la simplicidad de la romanza agregaba: "ya estamos satisfechos, y sólo queremos un postre y un café".

Pero Greenberg bromeaba un poco, y uno que lo ha oído lo suficiente sabe que no piensa seriamente así. Como otros musicólogos de hoy, es uno que comparte con muchos grandes compositores y gran parte de su público la noción de que la música no es tan "pura" como se ha pretendido durante el último siglo en los conservatorios.

Claudio Naranjo es doctor en Medicina por la Universidad de Chile, psiquiatra y gestalista con formación analítica, pionero de la Psicología Transpersonal e integrador en el campo de la Psicoterapia y las Tradiciones Espirituales. Miembro del Club Roma y del Instituto de Investigaciones Culturales de Londres.

RESUMEN

Claudio Naranjo continúa con el análisis de la *Eroica* de Beethoven. Tras recorrer todo el itinerario simbólico de las sucesivas fases o estaciones en el proceso de metamorfosis psico-espiritual, en el que interpreta el *scherzo* como primavera, la marcha fúnebre como invierno y el *allegro* como el otoño, el autor reseña la parte final de esta sinfonía como el verano, apoteótico y de explosión de vida. De esta forma, con este artículo culmina la exposición sobre la forma sonata que viene desarrollando en anteriores ejemplares, bajo el epígrafe *Reflexiones en torno a la música como expresión de un proceso evolutivo*.

ABSTRACT

Claudio Naranjo continues with the analysis of Beethoven's *Eroica*. After going through the symbolic itinerary of all the different phases in the metamorphosis of the psico-spiritual process. in which he performs the *scherzo* as spring. the funeral march as winter and the *allegro* as autumn, the author describes the final part of this symphony as summer. a explosion full of life. With this article he culminates his work an the sonata form. which he has been developing in previous issues under the epigraph *Reflexions on music as the expression of an evolutive process*.

DESCRIPTORES

Sonata, proceso. simbólico, movimiento, vida. apoteosis, viaje interior.

KEYWORDS

Sonata, process, symbolic, movement, life, apotheosis, interior travel.