

¿Influye la lengua materna en los compositores?

La relación entre el idioma alemán y la 8ª Sinfonía de Beethoven

Alberto Arroyo de Oñate

La relación entre música y lenguaje ha sido en la historia de la música occidental uno de los temas capitales que han tratado figuras como Platón, V. Galilei, Jean-Jacques Rousseau, L. Bernstein, S. Mithen, J. Neubauer, N. Harnoncourt y un largo etcétera.

Ya en tiempos de Platón la *musiké* imitaba la longitud y tono de las sílabas griegas habladas; no es difícil imaginar en aquella época que los discursos y los cantos eran esencialmente lo mismo. El propio filósofo defendía que la música debía ser sierva de la palabra, postulando que “sólo la unidad de la *musiké* y el dominio del lenguaje podrían asegurar a la música una función ética y educativa¹”.

De igual modo, para apreciar la música en tiempos de Monteverdi o Bach cabe entender que, de acuerdo a las reglas de la retórica de su tiempo, palabra y música no pueden entenderse la una sin la otra. Siguiendo al musicólogo Enrico Fubini en *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*: “(...) se hacía imprescindible que, a cada palabra dotada de una determinada carga semántica, correspondiera por analogía una armonía equivalente en música¹”. Ejemplo de ello puede ser el *VIII Libro de Madrigales* del propio Monteverdi, donde el compositor llega a inventar acordes realmente impactantes cuando se enfrenta a palabras como *dolorosi*.

¹ Citado en J. Neubauer: *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor.

*Los versos, los cantos y la palabra
tienen un origen común
[...] los primeros discursos fueron
las primeras canciones*

J. J. Rousseau

S.
se co i do lo ro si gua i

A.
se co i do lo ro si gua i

T.
se co i do lo ro si gua i

B.
se co i do lo ro si gua i

C. Monteverdi, Madrigali Guierri et Amorosì,
Libro VIII: Vago augelletto che cantando vai (c.95 - 98)

Pero en el siglo XVIII la música europea dio un giro histórico de enorme relevancia; este momento supuso lo que J. Neubauer llama “el alejamiento de la mimesis de la música del lenguaje”, es decir, “la emancipación de la música instrumental”². Con ella la música de los compositores dejó de imitar la voz humana y su estilo declamado y prosódico; a cambio, la dirección que tomó a favor del desarrollo armónico, orquestal e instrumental fue igualmente importante.

Lo que queremos señalar es que la percepción de la música hasta aproximadamente el final de la Edad Moderna gozaba de cierta «facilidad»; la música instrumental podía entenderse porque compartía con el lenguaje el mismo espacio de significado.

El acercamiento al lenguaje hablado que los compositores tomaron en sus obras no sería ya igual al *suonare parlando* ni a la *musiké griega*. De hecho, encontramos más tarde en algunos compositores como Ligeti y su *Le Grand Macabre* o sus *Mysteries of the Macabre* cómo el uso de la voz es el que imita el sonido de los instrumentos; este recurso puede recordar de hecho a la escritura casi instrumental que Bach o Händel emplean a veces en las voces cantadas. En cualquier caso, con la emancipación de la música del lenguaje, las reglas de juego no es que hayan cambiado, es que se llegan a invertir completamente.

² J. Neubauer (1986): *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor.

Sobre la retórica en la música de Beethoven: la influencia de la estructura y fonética del idioma alemán

“La transmisión de contenidos, de estados afectivos y, en general, de gestos y expresión corporal, ya en su tiempo se efectuaba gracias a la captación, plenamente consciente, de los recursos retóricos. La articulación imitaba, por así decirlo, la entonación y el flujo del discurso de un orador, los distintos géneros musicales eran vistos como dramas o novelas y el argumento particular se basaba en una especie de vocabulario cargado de contenido semántico, especialmente en las figuras retórico-musicales, un vocabulario que era ampliamente conocido por los expertos.

(...) el profundo conocimiento de la retórica fue considerado por Beethoven, precisamente, un punto de vital importancia.” (N. Harnoncourt, 2010, *La música es más que palabras*. Madrid, Paidós)

Si bien hemos dicho que hacia finales del s. XVIII la música instrumental dejó poco a poco de imitar el estilo declamado de la voz humana, bien es cierto que Beethoven retomó algunos elementos del pasado; de ello puede dar cuenta el hecho de que en sus últimas obras la influencia del contrapunto en su máximo esplendor es enorme.

En cualquier caso, estas palabras de N. Harnoncourt nos ayudan a entender la importancia que tenía la retórica en la música de Beethoven así como el enorme conocimiento que el compositor tenía sobre este campo. No es de extrañar sabiendo que las obras de Shakespeare eran lectura de referencia en su vivienda y que consideraba a Händel un modelo: ¡sus sinfonías son como una obra de teatro!

Pero lo que nos interesa de la retórica que emplea Beethoven es el impacto que los contrastes y acentos producen en el oyente:

“Los oyentes, al escuchar precisamente las sinfonías de Beethoven, muy a menudo experimentan cambios repentinos de humor y carácter. Este fenómeno, naturalmente, también está relacionado con la esencia de su música como manifestación lingüístico-musical, con acento en lo lingüístico.

El compositor, y especialmente Beethoven, arrastra al oyente hasta un punto en el que en él se despiertan expectativas muy concretas: (...) conduce al oyente, a través de diversos pasos, en una dirección determinada; pero, en el momento decisivo, esas expectativas no se cumplen, porque la música les presenta algo totalmente contrario, inesperado. En el caso de Beethoven, éste es aproximadamente el efecto que producen sus contrastes rítmicos, que a veces se suceden y a veces se sobreponen unos a otros.” (N. Harnoncourt, 2010, *La música es más que palabras*. Madrid, Paidós)

Es decir, en la música de Beethoven existen unos contrastes enormes que están estrechamente relacionados con su expresión lingüística. Y siendo el alemán su lengua materna, nos preguntamos entonces qué vínculo exacto puede existir entre ese tipo de acentos y su idioma natal.

En el estudio de la fonética del idioma alemán encontramos un aspecto muy revelador, y es precisamente ese carácter de contraste sonoro que posee. Son las consonantes (mayormente plosivas y fricativas) y los acentos de las palabras y frases las que otorgan un carácter expresamente contrastante o incluso si se quiere, ruidoso. De hecho, así lo expresa el propio Ligeti en una de sus conferencias en la *Fundazione Internazionale Balzan*:

“Se puede percibir cómo lo que Adorno llama «similar al idioma» en los clásicos y románticos europeos (especialmente en la música instrumental de Beethoven) coincide con el carácter acústico de la lengua alemana, en la acentuación de la palabra y la frase.” (G. Ligeti, 1999, *Rapsodia*. Extracto de la conferencia dada en la *Fundazione Internazionale Balzan*. Revista *Matador*, volumen D, traducción de Mercedes Rolledo)

Esto nos pone en la pista de que la música clásico-romántica, o al menos en el caso de Beethoven, debe dejar de observarse desde el prisma puramente musical, y comenzar a tender puentes con las lenguas maternas de los compositores de los que hablamos. La acentuación en Beethoven, y en general su retórica, bebe enormemente de las características sonoras de su idioma natal, y es justamente este aspecto el que nos interesa; para entender de forma más precisa el modo en el que Beethoven piensa su discurso sonoro regresamos a los textos de Harnoncourt:

“(…) él mismo afirmó que para un compositor era imprescindible el conocimiento exacto de las leyes de la retórica, es decir, el conocimiento sistemático del arte del discurso. (...) sus obras muestran a las claras este conocimiento. (...) En contraposición con la música de sus continuadores inmediatos –por ejemplo, de Mendelssohn o Schumann- las distintas frases musicales, en Beethoven, no se suceden formando un todo continuado, sino en forma de refutación o réplica, de una reacción. (...) Ahora bien, lo esencial de la retórica no reside en lo que pueda ser dicho por un hablante, sino en la reacción que sigue a lo que este hablante ha dicho”. (N. Harnoncourt, 2010, *La música es más que palabras*. Madrid, Paidós)

Aun con todo, y dando por bueno el principio de esa asociación entre música y lenguaje, cabe preguntarse qué peso puede tener la estructura de la lengua materna en un compositor.

Para una mejor ilustración, tomaremos un ejemplo traducido del idioma alemán que nos dará una prueba del carácter de memoria y potencialidad que posee esta lengua:

*Hoy **he** después del ensayo de la mañana y del concierto de la tarde,
que ha sido realmente agotador, **descansado**.*

El hecho de que los dos verbos ocupen el principio y final de la oración otorga al idioma alemán un fuerte carácter de memoria y de potencialidad. Sólo hacia el final de la frase el mensaje termina de cobrar sentido, hecho que nos puede recordar al planteamiento formal del 4º movimiento de la 8ª *Sinfonía* de L. v. Beethoven.

En ella escuchamos el tema inicial en *Fa mayor* seguido de una cadencia, y tras ella, un *do sostenido* a modo de acento; a continuación oímos de nuevo el tema inicial en *Fa mayor* y las secciones que le suceden. Siendo en apariencia que el *do sostenido* no concuerda con su contexto, cabe preguntarse qué papel desempeña.

Allegro vivace. $\text{♩} = 84$.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in F.
Trombe in F.
Timpani in ♩
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello e Basso.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The tempo is marked 'Allegro vivace' with a quarter note equal to 84 beats. The score is in 3/4 time and features a melody in the strings with triplets and a rhythmic accompaniment in the woodwinds and strings. The instruments listed are Flauti, Oboi, Clarineti in B, Fagotti, Corni in F, Trombe in F, Timpani in ♩ , Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Basso. The score includes measures 1 through 4, with the first measure starting with a pp dynamic marking.

The image displays the first system of a musical score for the 8th Symphony, IV movement, measures 1-24. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Cor (Cor.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), and Bassoon (Basso). The second system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tb.), and Bassoon (Basso). The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics, including *ppp*, *più piano*, and *sempre ff*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

L. v. Beethoven: Octava sinfonía. IV Allegro vivace (c. 1 - 24)

Más de 300 compases después, cuando la escucha casi lo había olvidado, es cuando el *do sostenido* desvela todo su potencial y a través de él nuestro compositor se encarga de modular desde *Fa mayor* hasta *Fa sostenido menor* e incluso atisbar *Do sostenido menor* como tonalidad, es decir, cuatro y cinco alteraciones más en el espectro tonal o círculo de quintas.

The image shows a page of a musical score for the Octava Sinfonía, IV Allegro vivace, measures 368-376. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Violin (Vel.), and Bassoon (Basso.). The music features a prominent melodic line in the Flute and Oboe, with dynamic markings such as 'sempre più p' and 'pp'. The score is written in G major and 3/4 time. The Flute and Oboe parts are marked 'sempre più p' and 'pp'. The Clarinet and Bassoon parts are marked 'pp'. The Cor part is marked 'pp'. The Violin and Bassoon parts are marked 'pp'. The score is written in G major and 3/4 time. The Flute and Oboe parts are marked 'sempre più p' and 'pp'. The Clarinet and Bassoon parts are marked 'pp'. The Cor part is marked 'pp'. The Violin and Bassoon parts are marked 'pp'.

L. v. Beethoven: Octava sinfonía. IV Allegro vivace (c. 368 – 376)

Además, Beethoven trabaja con cierto carácter de rearmonización del tema inicial de este movimiento, o mejor dicho, es capaz de transportar su material temático un semitono ascendente y hacer uso del modo menor para continuar su discurso sonoro. Digamos que es la personalidad del tema la que se impone y “devora” al arriesgado cambio armónico y tonal. Es un recurso muy común en la música de Beethoven y en la evolución de su material musical (véase el inicio de la Sonata *Waldstein* op. 53 ó del Cuarteto *Serioso* op. 95) Este control del material y hasta cierto punto osadía, es lo que también hace especial el ya mencionado *do sostenido* del comienzo del movimiento.

The image displays a page of a musical score, likely from a symphony by Beethoven. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sempre ff* are present throughout the score. The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accents.

L. v. Beethoven: Octava sinfonía. IV Allegro vivace (c. 377 – 395)

Existen otros ejemplos en sus obras en los que un elemento que es destacado al inicio, desarrolla sus consecuencias hacia el final (op. 131, mov. I, compás 2 y de forma más clara el mov. VII, compás 2 y 4).

El planteamiento del 4º movimiento de su 8ª Sinfonía consiste sobre todo en una estrategia discursiva que tiene en cuenta la retórica y, por tanto, la potencialidad de un elemento que cobra todo su sentido sólo hacia el final. Este mismo carácter tan propio del idioma alemán nos hace preguntarnos sobre la influencia de la estructura de un idioma, así como también de su fonética, prosodia, número de sílabas, etc.

Podríamos resumir diciendo que los aspectos de memoria, de estructura y sonoridad son de gran importancia. Esta cualidad conlleva una previsión y planificación del tiempo y de los elementos,

siendo éstos comunes tanto en un discurso en la lengua alemana como en esta sinfonía de Beehoven.

El francés, el inglés, el alemán son el lenguaje privado de los hombres que se ayudan recíprocamente, que razonan entre sí con sangre fría, o de gentes arrebatadas que se enfadan.

J.J. Rousseau

Las voces humanas son en sí mismas sonatas que se abren con gritos.

P. Quignard

BIBLIOGRAFÍA

- MITHEN, Steven (2007): *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y del lenguaje*. Barcelona, Crítica (Drakontos)
- ROUSSEAU, Jean-Jeaques (2007): *Escritos sobre música*. Universitat de València.
- HARNONCOURT, Nikolaus.
(2010): *La música es más que palabras*. Madrid, Paidós.
(2006): *La música como discurso sonoro*. Barcelona, Acanalado.
- NEUBAUER, John (1986) *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor.
- DÍAZ, José Luis (2010): *Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral*. México, Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñoz.
- LIGETI, György (1999): *Rapsodia*. Conferencia dada en la Fundazione Internazionale Balzan. Revista Matador, volumen D (traducción de Mercedes Rolledo)
- KRAHE, Hans (1994): *Lingüística germánica*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- WALKER CHAMBERS, W. y WILKIE (1970): *John R, A Short History oft he German Language*, Norwich, Fletcher & Son Ltd.
- ALTMANN, Hans y ZIEGENHAIN, Ute (2010): *Prüfungswissen Phonetik, Phonologie und Graphemik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GMBH & Co, KG.
- VOIT, Heike (2006): *Gramática esencial. Alemán*. Barcelona, Publicaciones de idiomas.
- BARENBOIM, Daniel (2014): *Beethoven, o el coraje de combatir el sufrimiento con vida y obra*. Artículo publicado en la *Revista Ñ* el 22 de enero de 2014.

Formato Documento Electrónico (Norma ISO 690-2)

ARROYO DE OÑATE, Alberto. *¿Influye la lengua materna en los compositores? La relación entre el idioma alemán y la 8ª Sinfonía de Beethoven* [online]. Madrid: Sul Ponticello, III época, n. 18, julio-agosto 2015. Disponible en World Wide Web: <<http://www.sulponticello.com/influye-lengua-materna-compositores/>>. ISSN: 1697-6886



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinObraDerivada
4.0 Internacional.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)