

BEETHOVEN (*)

Permitidme manifestaros, ante todo, que no me mueve el propósito de avivar un culto que está, ya, en vosotros. Si hubiera querido interesar vuestro corazón os habría aconsejado más bien la experiencia íntima, inefable y tan deleitosa de dejaros llevar por la magia de los sonidos. Y sin duda éste hubiera sido el mejor homenaje a Beethoven, el único que habría borrado de golpe los cien años que separan su acaecer histórico del nuestro.

Pero es también deber ineludible pensar nuestro propio sentir, encerrar el tumulto de nuestra vida interior en el molde de cristal que es el concepto. Los filósofos, esto es, los hombres, han osado tanto que hasta a Dios quisieron hacerlo caber en ese ámbito reducido. Nada de extraño pues que intentemos lo mismo con la música, aun cuando sea ésta esencia sutil pronta a convertirse en nada ante quien intente aprisionarla.

Es claro que estas consideraciones, mil veces intentadas, suelen producir hastío, en razón de su misma diversidad, y de su habitual pobreza de contenido. Sobre todo, los especialistas y técnicos quisieran ocultarla a los ojos de los profanos, temerosos, sin duda, de que tanta mirada indiscreta mancille la pureza de su ídolo. No ha muchos años Claudio Debussy se quejaba de que una tan gran montaña de tonterías escritas se hubiera levantado sobre la *Novena sinfonía*; pero no pensó acaso que al decir esto agregaba una tontería más, porque es tontería y gran-

(*) Conferencia pronunciada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, con motivo del centenario de la muerte de Beethoven.

dísima negar al que oye su derecho a exteriorizar su sentir, y esto no sólo se hace con interjecciones o con una más o menos decorativa emoción silenciosa; se hace también con el reflexivo empeño de saber qué es lo que sentimos en ese sentir.

Aceptemos desde ya, aunque sea a título provisorio, que la música es expresión, como todas las artes; pero dando a esta palabra el amplio significado que le da Croce.

En Beethoven encontramos esta fuerza expresiva llevada a una intensidad jamás alcanzada. Es un primer carácter de su estilo que lo distingue netamente en la historia musical, como un valor universalmente aceptado frente a los otros, más particulares.

Recordemos a sus predecesores: Palestrina, Bach, Mozart. En todos existe en realidad, la misma virtual fuerza expresiva, porque al fin fueron genios y — como se dice — todos son iguales en la república del arte. Pero esa expresión no se actuó, no se hizo efectiva con igual intensidad. Palestrina, que es en cierto modo un revolucionario de la música litúrgica, debió sofocar más de una voz interior y someterse al doble dogma, de esa música y de la religión que debía expresar. He ahí grandeza, pero también vasallaje. Aun el más piadoso y obsecuente católico tiene dentro de sí mil heterodoxias, pero son voces que deben callar para mayor gloria de la fe. Y si algunos artistas, como acaso Perosi, se rebelan, en otros como en Palestrina vence la fe. Obra admirable de la voluntad, polifonía vocal esplendorosa, pero, al fin, expresión constreñida.

Bach, el patriarca de la armonía, como le llama Beethoven, es expresión pura, acaso la más pura y elevada que haya surgido del hombre, pero en su obra, más que la efectiva expresión de emociones hondamente sentidas por él, existen, como en esencia, todas las expresiones de todos los posibles sentimientos humanos, organizadas con una lógica distributiva que a cada una le asigna su lugar y nada más. « Cuando no se escucha — dice Nietzsche — la música de Bach como conocedor experto y sagaz del contrapunto y de todos los modales del estilo de la fuga, cuando se priva así de un verdadero goce artístico, se escucha muy diferentemente, con el estado de espíritu de un

hombre que (para emplear con Goethe una expresión magnífica) hubiese estado presente en el momento en que Dios creó el mundo. Es decir, que se sentirá entonces que hay en él algo grande que pertenece al porvenir, pero que aún no está en él, nuestra gran música moderna. »

Esto a mi modo de ver es justísimo. Sólo con una extraordinaria educación musical, y poseyendo la ciencia técnica de este arte, puédesse apreciar a través de las formas simétricas y multiplicadas al infinito de ese edificio inmenso de sonidos, aquellos que despiertan nuestro corazón; quisiéramos verlos más desarrollados, más persistentes y dominantes como en Beethoven o en Schumann, y no ubicados con justicia distributiva dentro de ese cuadro inmenso; porque como Beethoven y Schumann, concedemos importancia singular a nuestros propios estados de ánimo. Sólo en algunas obras, Bach habla a nuestros sentimientos, y las otras, las inaccesibles, las comprendemos cuando algún músico las descende de su Olimpo para allegarlas a nuestra comprensión; como ha ocurrido verbigracia con el *Ave María* de Gounod, desarrollo de un preludio de Bach.

Es decir, que en el insigne maestro hay torrentes de expresión, pero expresión intelectualizada, condensada, reducida a sistema.

Y por fin Mozart, el músico, por antonomasia. Pero la misma extraordinaria facilidad con que componía, hace que sus obras no siempre reflejen un estado de alma realmente sentido. « Música de mesa » las califica en alguna parte Wagner, expresión dura e injusta para el autor del *Don Juan*. Y sin embargo hay algo de eso: siempre fresca, espontánea, bella formalmente, no siempre fué la música-expresión, aquella que surge en el artista cuando intensamente siente. Puede casi decirse que manaba en él sin que estuviera determinada por reales causas psicológicas.

Y ahora comparemos a Beethoven con ellos.

Frente a Palestrina Beethoven es un espíritu libre, como hombre y como artista. Creyó hondamente en Dios pero alguna vez blasfemó de él, y lo mismo podríamos decir de todos los aspectos de su vida interior. Y siempre fué libre y manifiesto, y siempre su expresión reconoció como único soberano, su propio

corazón. No hay una coerción externa que guíe su música, y aun las leyes de la composición musical, tales como se comprendían entonces, las infringió cuando necesitó hacerlo para liberar, o, como el decía, *desabrochar* su inspiración. Ni más ni menos que un río que labra su cauce, creó a golpes de vida interior su música. «No hay regla que no pueda infringirse a causa de lo mejor» ha dicho en alguna parte. En realidad, al decirlo debió pensar en la expresión.

Frente a Bach, Beethoven es una vida más intensamente dramática, y su expresión por ello es más incisiva, más desarrollada, más patética. Afirman los que han hecho el estudio analítico de la obra de ambos que en Bach — verdadera enciclopedia musical — hay una mayor riqueza de invención melódica y una mayor variedad de formas. Pero en Beethoven hay mayor sentimiento, una más dramática e íntima unión entre el estado emocional y su expresión, un contenido psicológico más intenso.

Frente a Mozart, Beethoven ofrece una más torturada y por ello más honda expresión. Trabajó sus músicas no una sino cien veces, en multitud de bocetos cada vez más significativos, hasta llegar a la forma que mejor tradujera lo esencial y dominante en sus sentimientos, su valor eterno diríamos. Por lo demás, salvo alguna rarísima excepción, Beethoven nunca escribió sino acicateado por la necesidad imperiosa de expresarse, y de aquí que toda su obra sea perfecta. Perfecta, porque vivida.

Recordemos ahora a sus continuadores: a Wagner, a Liszt, a Chopin, para callar de otros.

Wagner es, según muchos, el heredero de Beethoven si no por el género musical a que se dedicara, sí por su fuerza impetuosa y por su genio extraordinario; «*Wagner possente*» que «*mille anime intona ai cantanti metalli*», como dice con muy justa expresión Carducci.

Pero hay una diferencia esencial en ambos. Wagner es un mago, o mejor, un alquimista que combina y destila sabiamente buscando un efecto preconcebido, obediente a un vasto plan ético-metafísico. Siendo, como es, un inmenso artista, el concepto sin embargo precede a veces a la intuición, y una filosofía del arte, de la vida y del cosmos dirige la magia de los sonidos.

La música de Wagner, como se sabe, responde a la filosofía pesimista de Schopenhauer, tal como se encuentra, por ejemplo, en el Nietzsche joven del Origen de la Tragedia.

Beethoven se desenvuelve, en cambio, libre de toda tiranía conceptual; esto no excluye que haya dado significación a su arte atribuyéndole hasta proyecciones éticas, pero lo hizo en términos generales, nunca dentro de los moldes estrechos de una teoría. No fué partidario de una escuela determinada, no se embanderó violenta y apasionadamente en disputas sobre el contenido de la música como hiciera Wagner; no fué, como éste, ni el apóstol del arte del porvenir, ni el sistemático animador del medioevo germánico ni el violento e injusto censor de determinadas tendencias opuestas. Fué pura y simplemente un alma que pugna por expresarse. Y tan libre está de preconcepciones, que sus juicios críticos admiran por su serena ecuanimidad. Él, que había transfigurado la sonata y la sinfonía, creador ya de la *Heroica* y de la *Appassionata*, se siente penetrado de un nuevo entusiasmo, casi infantil, diríamos, ensayando un género nuevo, la opera con sus formas artificiales, acaso el que menos convenía a su genio libre y lírico.

Pensemos ahora en Liszt, en esta figura singular de abate enigmático oficiando en Cosmópolis. Junto a geniales condiciones que la crítica día a día nos va mostrando, no podemos dejar de ver en él al pianista espectacular que asombra por otros caminos que los del puro arte. Liszt fué un virtuoso, acaso el más grande que haya existido, y los virtuosos, como sabéis, no pueden resistir al deseo de emplear a fondo su fuerza, su habilidad o su bizarría. El prurito de la dificultad vencida, análogo al afán de la rima rarísima en ciertos poetas, vence en ellos al puro artista, substituyendo a la expresión necesaria, imperiosa, sólo su molde vacío o su caricatura. Cuenta Berlioz que en una oportunidad, ante una pequeña élite de la cual él formaba parte, ocurriósele a Liszt interpretar el *adagio* de la sonata *Claro de Luna* alterando caprichosamente su ritmo. He aquí un pecado artístico que hirió el alma del gran romántico francés. Pero a los pocos años el mismo Liszt, siempre extraño y contradictorio, ejecutó el *adagio* con su justo e incomparable movimiento.

He aquí otra vez la expresión alterada, disolviéndose ahora

ante el corrosivo de lo snob. Y como Liszt, Chopin, cuya obra mil veces hermosa se resiente también de virtuosismo. Escribir una composición bellísima que se ejecute sobre las teclas negras únicamente puede ser algo admirable, pero no es arte en la medida en que el fin fué vencer una dificultad. Como sabéis, hay todo un género musical que se ajusta a este falsísimo concepto: el concierto. Menos mal que el genio dispone de tanta fuerza expresiva que aun se manifiesta en los juegos malabares que la vanidad del ejecutante pide. El mismo Beethoven escribió conciertos que son, por lo demás, admirables.

Mediante las comparaciones que acabáis de apreciar hemos podido fijar ya el primer concepto dentro de este camino intelectual que estamos recorriendo: Beethoven es el más expresivo de los músicos: ni la fe y la obediencia como en Palestrina, ni la lógica como en Bach, ni la facilidad como en Mozart, ni la concepción estético-filosófica como en Wagner, ni el virtuosismo como en Liszt o en Chopin, orientan su producción. Es ésta pura y libre expresión. De este modo, mirando a Beethoven, reconoceremos el carácter fundamental de todo arte y en especial de la música, el de ser expresión o lenguaje. He aquí, pues, su primer título de gloria.

Pero ¿expresión de qué? Podéis estar seguros que vacilo ante esta nueva pregunta hasta el punto que de buenas ganas abandonaríais la empresa. Por lo demás ¿a qué hacer este análisis de lo que encierra la música — por ejemplo, el *allegretto* de la *Séptima sinfonía* — si nos sentimos en no se qué éxtasis, si compensamos con su breve resplandor la habitual obscuridad de nuestra vida? Boetio entendió en carne propia la filosofía como consuelo — lo que no es por cierto una definición — y a semejanza de él, uno de los más antiguos músicos profanos, el florentino Caccini, entendió la música como «una preparación a la contemplación de los goces infinitos que nos esperan en el cielo»; algo así como un vestíbulo del cielo, cosa que no es tampoco una definición sino una manera traslaticia de hablar del goce que provoca.

Y sin embargo debemos buscar una respuesta. Ya os dije que el concepto reclama sus derechos y es deber nuestro pensar nuestro sentir. ¿Expresión de qué es, pues, la música?

« La música es una revelación más alta que la filosofía » nos dice Beethoven. Pero esta interpretación, que nos muestra hasta qué punto estimaba él su arte, no brilla por su claridad seguramente. En todo caso ¿qué nos revela la música? Carlyle responderá: el infinito. «¿Quién — puede expresar en términos lógicos — dice — el efecto musical sobre nosotros? Una especie de inarticulado insondable lenguaje que nos conduce al borde de lo infinito y nos permite por momentos contemplar dentro de él.» Concepto bellísimo pero que necesita explicación; análogo por lo demás a este otro de Beethoven, menos bello pero más preciso: « Describir es propio de la pintura. La poesía puede considerarse dichosa en esto comparada con la música, pues su reino no es tan limitado como el mío, pero, en cambio, el mío va más allá en otras regiones, a las que no es tan fácil llegar.»

En cuanto a nosotros, descendamos un poco e intentemos un análisis.

Una primer respuesta consistirá, como es natural, en negar lisa y llanamente el carácter expresivo de la música. Su pretendido lenguaje ¿no será una ilusión? Oímos el viento y creemos sentir como un gemido, y en realidad, nada, nada nos dice, como nada nos dice el caer otoñal de las hojas o el murmullo de la fuente; a menos que seamos poetas.

Hanslick, el agudo crítico bohemio, aunque con algunas restricciones y vacilaciones, ha defendido con calor esta tesis de que la música no tiene como fin expresar un determinado contenido sentimental o conceptual. Imaginad un arabesco con sus formas simétricas, sus elegantes curvas y acaso sus colores armónicamente combinados. Imaginad que todo eso inmóvil recibiera un impulso dinamizándose, y que esas curvas graciosas unidas en mil combinaciones, agreguen a su belleza anterior hecha de armonía y proporción, la vida ora lenta ora rápida de sus movimientos. He ahí la música pura, un prodigio de armonía dinamizada, bella en sí misma, sin que debamos preocuparnos si detrás de ella están los sentimientos del artista y cuáles son. Éstos están sin duda y en la mayor parte de los casos son necesarios para la producción de ese móvil arabesco, pero nada más. No pretendamos ver en la obra musical una expresión por lo menos de los sentimientos; sentimos la música pero no

sentimos los sentimientos del artista. En realidad, el mismo Hanslick, durante el curso de su obra, va corrigiendo esta concepción inicial hasta conceder que la música expresa si no el sentimiento, por lo menos su dinamismo, concepto justísimo como después veremos.

Si hay una doctrina estética que no sea compatible con el arte de Beethoven es sin duda ésta que reduce la música a un movil arabesco. No. Las divinas sonatas de Beethoven las vemos como profundamente significativas aun cuando no sepamos en modo preciso qué nos dice el poeta. Y en realidad, sintiéndolas, sufrimos y gozamos al unísono de quien nos habla, aunque, por supuesto, dentro de ese inefable placer luminoso que produce siempre toda obra artística verdadera.

Y sin embargo, en esa negación del valor expresivo de la música, hay un apreciable fondo no ya de verdad, sino de sanidad artística. Tanto se ha abusado del socorrido valor sentimental de la música que casi se está tentado de negarlo, siquiera evitemos de este modo los prolijos comentarios con que suele exornarse cualquier pieza musical. A este respecto son curiosos algunos ejemplos. Hay una sonata de Beethoven, la *Opus 31*, titulada por él mismo: *Los Adioses*, la *Ausencia*, el *Retorno*. Con esta indicación, e impulsado por la sempiterna costumbre de relacionar toda música con el amor, nada menos que Lenz, el autor de *Beethoven y sus tres estilos*, se entrega a un minucioso comentario poético sobre el destino de estos dos amantes, sintiendo quizá en tal o cual nota el leve rumor de un beso. ¡Qué desilusión! El manuscrito original estampaba un nombre, y éste no era ni la *Inmortal bien amada*, ni la condesa Guicciardi. La sonata expresaba un sentimiento muy distinto: el pesar de alejarse de su amigo y protector el Archiduque Rodolfo.

Paul Groussac, en una bella conferencia sobre Bizet, recuerda el célebre *allegretto* de la *Séptima sinfonía*, que interpretado desde Berlioz como *andante*, produce según todos los críticos un sentimiento de inmensa tristeza, siendo así que con él Beethoven quiso pintar una boda de aldea. Mendelssohn tituló orgullosamente ciertas composiciones suyas, romanzas sin palabras, que-riendo sin duda significar que la música no necesita el auxilio de la poesía para hablar con claridad a nuestra alma. Pues

bien, estamos tan desorientados sobre el significado de algunas de ellas, que nos conformamos simplemente con gustarlas sin intentar explicarlas. Veremos después cómo deben interpretarse estos casos.

Beethoven afirmó enfáticamente el valor expresivo de la música, sea de los sentimientos, sea de algo más allá del dominio psicológico. «Escribo porque es preciso que se esparza lo que tengo en el corazón.» Sus sinfonías tienen títulos y otras indicaciones precisas sobre su contenido, como la *Pastoral*, por ejemplo; y lo mismo a veces sus sonatas y cuartetos: La *Patética*, la *Appassionata*, los *Adioses*, el *Cuarteto Op. 135*, cuyo último tiempo tiene esta indicación: *es necesario*; el N° 132, al cual agregó este título: *Canzone di ringraziamento in modo lidico offerta alla Divinita da un guarito*; y tantas otras obras que sería prolijo enumerar. Interrogado cierta vez por Schindler sobre el sentido de la *Appassionata*, contestó: Leed la *Tempestad* de Shakespeare. Sobre el *largo* de la sonata *Op. 10* dió este comentario más preciso: «Cualquiera sentirá que expresa el estado de un alma presa de la melancolía con diversos matices de luz y de sombra.»

No creo necesario insistir con más ejemplos sobre esto que un gran crítico inglés llama la base poética en la obra de Beethoven. Procuraremos seguir nuestro análisis, precisamente para definir esta base poética, para ver qué expresa la música.

Para que con toda legitimidad, con un claro valor lógico, la música pueda ser considerada como expresiva de los sentimientos, es necesario que satisfaga estas dos condiciones:

1ª Que un estado sentimental sea el antecedente necesario de la producción artística;

2ª Que en todos los oyentes se despierten o se creen estados sentimentales análogos a los experimentados por el artista.

Sobre la primera condición no es necesario detenerse, puede ser aceptada sin más. No hay verdadero artista que no proceda bajo el imperio de alguna emoción que pugna por manifestarse. Cuando se habla de quienes fabrican, por decirlo así, en frío su obra, es necesario contestar que son o simples rapsodas que atan diligentemente fragmentos de creaciones auténticas, y cuya vida intensa da vida prestada al conjunto; o jactanciosos que se ala-

ban de una impasibilidad imposible; o artífices fuertes en la tarea de vencer dificultades. El verdadero artista, aun aquel que como Shakespeare mueve cien vidas distintas, necesita siempre el torrente de su vida interior para cavar el cauce de la expresión. Hablamos, bien entendido, del momento central de la creación, sin que esto impida que después pueda seguir un paciente trabajo de depuración, guiado por el gusto y la autocrítica.

En cambio, la segunda condición para hablar con propiedad de una expresión musical de los sentimientos comporta ciertas dificultades que conviene puntualizar.

He aquí el artista en el momento de la creación, he aquí su alma compleja de hombre. Intentemos definirla, enumerar sus componentes, ver cómo se combinan y entrelazan, valorarlos, acallando a algunos harto vocingleros y elevando a otros desde su sombra hacia la plena luz. Ya vais viendo qué absurda sería semejante tarea. ¡Qué candidez, qué concepción esquemática de la realidad psíquica supondría en quien la acometiera! Supongamos que alguien quisiera titular el momento creador de esa alma en la forma en que se titula un cuadro o una música. ¿Qué palabra plena de contenido podría emplear? ¿Acaso amor, odio, ilusión, desengaño? ¿O más bien todas las palabras del diccionario — ¡qué digo! — todos los matices imaginables? *Odi et amo*, comienza Catulo una de sus poesías. ¿No es el hombre el microcosmos, el espejo del universo, universo él también?

Claro está que a veces dominan imperiosos algunos sentimientos, y relegan entonces los otros a un segundo plano, pero éstos en realidad siguen su vida y refluyen en aquéllos coloreándolos de un modo extraño y dándoles así un valor *sui generis* al cual no corresponde en estricto rigor ningún vocablo.

Este complejo inanalizable que es el tumulto de alma del artista es por lo mismo intraducible en términos conceptuales, en palabras, porque es condición necesaria de éstas moverse dentro de lo finito y preciso, y estamos de hecho en lo impreciso, en lo vital, en lo evanescente. Acaso por esto mismo la poesía recurre al ritmo, es decir a la música. ¿Hay alguien que, en realidad, se conozca en su sentimentalidad, esto es, que esté en condiciones de encontrar términos que puedan definirla? S. Agustín, Pascal, Rousseau, Amiel, Schumann, Beethoven mismo.

Todos compusieron en realidad autorretratos en que a la verdad se unía siempre el fantasear. Beethoven en su testamento de Viena se nos muestra enfático, retórico, vacilante, y busca, y busca su yo sin que en realidad consiga hallarlo y expresarlo. Y lo mismo los otros, y lo mismo todos los hombres cuando quieren expresar en palabras su carácter, sus virtudes y defectos. ¡Cuán profundo es el concepto goethiano de que toda autobiografía es poesía y verdad!

Pensemos ahora en la objetivación de todo esto, en la masa de sonidos en que el artista efectivamente se expresa. ¿Dónde hay más adecuación, expresión más cabal, en el testamento de Viena o en la sonata *Claro de luna*? Para el que observa superficialmente, sin duda en la primera, porque allí hay palabras que nos informan de su sordera, de su misantropía, de sus consejos morales, hasta de sus bienes materiales. En cambio para una comprensión más atenta, *Claro de luna* será el reflejo, intraducible en palabras, pero auténtico de toda la verdad de su alma, mientras el otro documento, inestimable como es, *no puede* encerrar todo Beethoven y *debe* forzosamente esquematizarlo.

Con un ejemplo vereis mejor este concepto que os parecerá por ahora extraño o decididamente absurdo.

Estoy escuchando *Claro de luna*, y creo estar solo. En realidad somos dos quienes escuchamos y nos vamos cambiando nuestras impresiones. Mi primer yo — llamémosle así — se entrega a la música incondicionalmente, en un acto íntimo de simpatía, sin juzgarla, sin buscar nada en ella. Es ésta la audición fundamental, aquella que genera en nuestra alma un movimiento emocional que ha de ser sin duda análogo o igual al de Beethoven. Pero el segundo yo se superpone, se entrelaza con el otro. Analizo entonces el movimiento de mi alma y me veo obligado a usar conceptos definidos, y con ellos procuro *explicar* esa música: imagino por ejemplo en el adagio, en una penumbra lunar la silueta de la Condesa Guicciardi, y en el *presto agitato* la tempestad de los celos. Los dos oyentes están siempre y se complementan. El primero comprende todo Beethoven, pero lo comprende por comunión no por concepto. El segundo crea un Beethoven esquemático, adecuado a su imaginación y a su propia historia sentimental. El terreno más firme de la audición mu-

sical es el del primer oyente: allí es donde todos concordamos, en la medida en que nuestra alma esté preparada. Quienes suelen estar en conflicto son los segundos oyentes, aquellos que explican.

Acabamos de indicar una restricción con respecto a lo que puede ser oído, o mejor sentido, y es la naturaleza del yo interior. Frente al artista que se ha expresado todo entero en la música, está el oyente con un contenido psíquico que puede ser igual o muy diverso. Veis pues, que la plena comprensión del alma del artista está condicionada a la armonía o diferencia de contenido psíquico a uno y a otro lado de ese puente que es la música. Jamás comprenderé un estado de espíritu que no sea ya mío. De un artista no podré tomar toda su expresión sino aquellos fragmentos que han vivido en mí. Aquel granadero que al escuchar el final de la 5ª *Sinfonía* exclamó: ¡El emperador! sintió y explicó a Beethoven en la única forma en que podía hacerlo. Otros verán la lucha del hombre con el destino y su liberación, otros el triunfo de las fuerzas ciegas, otros simplemente la expresión de una lucha. Beethoven escribe la sonata para violín dedicada a Kreutzer. Pues bien, Tolstoi en una época de crisis en que pugnaba por independizarse de la sensualidad concibe su célebre novela donde ve en aquella obra el arquetipo de la sensualidad. He ahí un puente raro entre dos hombres — ¡y qué hombres! — La objetividad de la expresión está sin embargo; sólo que Tolstoi bajo el imperio de su lucha interior, sordo a lo demás magnifica un fragmento o aspecto de esa sonata, aquel precisamente que expresa el aborrecido sensualismo.

Con estas dos restricciones, podemos aceptar como objetiva la expresión musical. La música expresa pues los sentimientos. Veremos ahora que los expresa, no en sí, sino en su determinación más importante: el ritmo o movimiento.

Oigo la *Sinfonía Pastoral*. Supongamos que no fuera, como es, una música a programa y que sus diversos tiempos no tuvieran título alguno. En realidad me será fácil saber qué expresa esa música, cuál es el contenido objetivo que Beethoven describe como provocando las impresiones de un día de campo. En un

momento dado percibo un rumor de timbales que es sin duda imitativo del escalonarse de los truenos, y series rapidísimas de sonidos agudos que me dan una clara impresión de rayos y relámpagos. En otra parte un pequeño y bizarro grupo de notas imita el canto de la codorniz, y en otra por fin una melodía sobre un acompañamiento sencillísimo y casi grotesco, evoca una canción aldeana.

Aquí la música es expresiva pero de un modo externo. En realidad oigo la tempestad, el canto del ave, la canción rústica, así como en otras músicas percibiré una cabalgata, o el murmullo de la selva o el acompasado movimiento de una góndola. Existe imitación de fenómenos acústicos naturales, aun cuando por supuesto sea imitación estilizada, artística. Un grado más complejo en esta misma tendencia imitativa la encontraríamos en el caso de que se quisiera representar un fenómeno visual, como el rayo, por ejemplo. Aquí la imitación se consigue mediante la rapidez de la sucesión de sonidos y mediante el empleo de notas altas o agudas que relacionamos siempre con la luz.

Otros ejemplos de imitación externa los ofrecen las músicas heroicas, incluso la sublime 3ª *Sinfonía*, sea con la utilización de instrumentos que se emplean en el ejército, sea con los tiempos de marcha, sea con cualquier otro detalle que por convención o por costumbre suponemos propios de la vida militar. Toda música heroica es, siquiera parcialmente, música militar estilizada. Recordemos también ciertas músicas que expresan sensualidad o languidez, no por virtud interna sino simplemente porque contienen ritmos y timbres característicos en las danzas de pueblos a los cuales atribuimos con o sin razón esas condiciones emotivas.

La música aun la más alta utiliza siempre, en mayor o menor grado, esta índole de recursos, fundados o en la imitación sensorial o rítmica, o en la costumbre, o en las convenciones, o en alguna razón histórica. Y a veces la imitación se transfigura: el corno inglés, usado con tan altos destinos por Beethoven, en razón de su carácter primitivo y pastoril, resonará siempre para nosotros como una expresión de sentimientos de esa índole aunque quintaesenciados.

Hemos llamado a estas formas expresivas externas, no con

ánimo de disminuir su valor sino para contraponerlas a otras que llaman a nuestro corazón con una virtud más íntima. Son estas últimas, las formas musicales puras, las que han de expresar, según ya dijimos, el movimiento de los sentimientos.

Ya los antiguos habían encontrado como característica de la música el hecho de desenvolverse en el tiempo. Frente a las tres artes plásticas que son estáticas, por lo menos atendiendo a su realización externa, la música es movimiento, es ritmo, casi podría decirse es vida de los sonidos. No falta quien niegue importancia esencial a esta distinción. Croce, por ejemplo, no ve sino un salto lógico en esta separación de las artes basada en el medio de que se valen para exteriorizarse. Sin embargo, si se repara bien se verá fácilmente que este carácter temporal de la música no es una condición externa como podría ser en pintura el color o en arquitectura la piedra, sino algo cuyas consecuencias son de la mayor importancia. Pensad en la más simple melodía sin siquiera el realce armónico del más sencillo acompañamiento. Sea ella el canto de un pastor o la canción de cuna de una madre. Decid si no tiene una vida análoga a nuestra vida interior, hecha de movimientos, de acentos, de fuerza y de debilidad. Sucédense las notas en el tiempo, arrastradas por el vórtice del ritmo y se compenetran en modo tal que cada una recoge en su seno la vida de todas las anteriores. También en nosotros la vida interior se genera en el tiempo, y también una emoción vive la múltiple vida del pasado. Y por esto hay una completa armonía un paralelismo esencial entre uno y otro curso, igualmente variados, ambos igualmente dinámicos, pero, también, igualmente plenos de unidad. Este paralelismo no existe sino en mucho menor grado en las llamadas artes plásticas. Es cierto que puedo ir sintiendo un cuadro o una estatua como por etapas reproduciendo en cierto modo el camino emocional recorrido por el artista en su creación, en cuyo caso la emoción estética se escalonaría también en el tiempo; pero ésta sería una manera decadente o musical de apreciar la obra plástica. Normalmente ésta se impone o de inmediato o bien en un acto final de contemplación. La audición musical, en cambio, es un continuo rehacer en nosotros de la obra artística, es decir,

un movimiento, un ritmo de nuestra vida sentimental. De igual condición aunque quizá en menor grado o menos esencialmente participan la poesía, la danza, la mímica.

En cambio, la música se separa de la poesía, con la cual tantos hilos históricos la unen, por una condición negativa, que es su miseria pero también su grandeza; como ya lo pensara Beethoven en esa reflexión sobre el contenido de la música a que antes aludíamos.

Una poesía, por más etérea y decadente que sea, por más que se esfuerce en tender a la condición de música encerrará siempre conceptos, es decir, exterioridad. Aun esas mismas canciones que están en boca de las nodrizas y de los niños desde hace siglos, ilógicas, descabelladas y sin embargo tan bellas, algo nos informan sobre el mundo objetivo, siquiera sea ese puente de Aviñón que todos conocéis. Podrá un poeta dar vida humana o divina a los árboles y a las piedras y comunicarnos como Francisco de Asís el sentimiento de la fraternidad universal; podrá un Goethe darnos la inmortal belleza en una brevísima poesía, en que las palabras son como destiladas, siempre nos llegará el sentimiento estético o moral a través de conceptos. Y ya sabéis que no es buena poesía aquella en que las palabras no asumen un sentido preciso y clarísimo.

En cambio, los materiales de que se vale el músico son otra cosa. Aquí el concepto no desempeña ningún papel — me refiero, por supuesto a la música pura — y si aparece alguna vez, es en el instante de ensueño de la audición, y lo hará fugazmente, entre las volutas de humo de la melodía. Privada de este medio expresivo, ninguna determinación exterior podrá indicar la música, salvo como ya vimos antes, que imite directamente ciertos fenómenos acústicos, en cuyo caso no es por vía conceptual como se expresa. No creamos ni poco ni mucho en el tema de la espada o en otras determinaciones conceptuales análogas a ésta. Tarea suficientemente alta tiene la música con expresar la vida del sentimiento, para que queramos convertirla en pintura, que si expresa sentimientos lo hace siempre en relación estrecha con lo externo, o en poesía, que si también expresa sentimientos los apoya forzosamente en una estructura lógico-conceptual.

Tal es la doble singularidad de la música frente a las otras artes.

En este punto de nuestro análisis se nos presenta una grave dificultad. Fácil es decir por una parte que la música expresa sentimientos y por la otra que es incapaz de expresar el mundo exterior y sus conceptos derivados; pero, en realidad, todo sentimiento es sentimiento de algo y no sentimiento en abstracto. Siempre estará ligado pues en una forma u otra al mundo exterior. No existe en ningún alma el odio en sí sino el odio concreto hacia alguien o algo, es decir, adherido a lo exterior, al concepto de aquello que lo provoca. Si la música no puede dibujar la figura de Teresa de Brunswick, la inmortal bien amada, y sus actos, y sus palabras, ¿cómo podrá comunicar el amor de Beethoven hecho carne, consubstanciado con esa imagen? Si al concebir la 3ª Sinfonía pasan por el ideal espacio beethoveniano las tropas libertadoras de Bonaparte ¿qué sentido tiene una expresión del heroísmo en sí, cosa única que podría atribuirse la música?

Para resolver la dificultad se dirá — y en efecto, se ha dicho — que la música no expresa sino lo genérico de los sentimientos, el adjetivo más que el sustantivo, la heroicidad más que el héroe, el amor más que este o aquel amor. Pero el asunto está precisamente en saber si puede existir eso genérico y, en el caso de que exista, qué es. Porque, a primera vista, parécenos sólo un molde vacío.

Oímos la *Appassionata*. Nada sabemos sobre lo objetivo o externo que provocó el estado pasional inspirador de la misma, pero creemos descubrir algo genérico y lo llamamos Amor. Y este genérico vuélvese concreto mediante alguna imagen bien nuestra. Algo análogo a una ingenua lectura de Dante en que nuestra imaginación desplazara a Francesca, que al fin es dama desconocida, para entronizar nuestra novia, más pequeña pero más nuestra.

Así, el concepto de que la música expresa lo genérico, cobra ya un significado más preciso: lo genérico es la forma casi inaccesible en sí, salvo para ese oyente íntimo que, más que juzgar y comprender, se entrega; forma que parece atrajera un conte-

nido que extraemos mediante nuestra imaginación, no de la obra, sino de nuestra historia sentimental. Así se comprende, mejor que antes lo hiciéramos, la diferente explicación propuesta por diversos oyentes. Goethe, oyendo cierto preludio de Bach, imaginaba una procesión de altos y solemnes personajes bajando una escalinata. En la música de Bach está, en efecto, la gravedad, la solemnidad. Esto es lo genérico y todos lo experimentaríamos. Lo demás es imaginación muy propia del ministro de Weimar.

Ahondando este concepto de lo genérico de los sentimientos, encontramos una noción más clara que aceptaremos como definitiva. Lo genérico de la vida interior es su movimiento, su dinamismo, al que corresponde como su admirable y cabal expresión el ritmo de los sonidos. Debemos, pues, cambiar aquella fórmula por esta otra: la música expresa el ritmo o movimiento de los sentimientos. Las emociones del artista, ligadas a condiciones concretas propias de él, no podrán ser expresadas sino genéricamente, esto es, en su ritmo interior. Para que no veáis ahora un concepto vacío en el ritmo, lo definiremos como el cambio complejo en la intensidad, en la duración y en el placer o dolor, que constituyen el *abstractum* no específico o individual de toda afectividad.

Si ha existido un alma cuyo movimiento ha sido extraordinariamente intenso, es la de Beethoven. No necesitamos a este respecto recurrir a sus biógrafos. Su música, tan expresiva, nos muestra a las claras cuál fué el ritmo de su vida, de pasiones intensas, de paroxismos, pero siempre gobernada por un alto espíritu moral. Su «ethos», hecho de violencia, de libertad y de amor, está volcado todo entero en el ritmo, también violento y libre, de su música, y reconocemos en los golpes de martillo de este forjador, cuál fué el vigor de su brazo. Por eso, su música es tan nuestra, tan ligada a la vida sentimental de todos los hombres, de un modo universal, independientemente de épocas y modalidades. No fué sólo un romántico, como suelen calificarle algunos, sino el artista de todos los tiempos, doblemente grande porque fué el primero en diafanidad de expresión y el primero también por su movimiento emocional. Su música, para

emplear una honda expresión de Nietzsche, es música *con pasado*. Música del hombre, he aquí su segundo título de gloria.

Concebido como expresión del movimiento de nuestra vida interior, el arte musical encuentra así en Beethoven su realización más excelsa y su prueba mejor. En Beethoven encontrará también un sentido aun más alto, como expresión de lo íntimo del cosmos. Así es cómo cobra sentido filosófico el concepto beethoveniano de que la música nos lleva a regiones que las otras artes no pueden alcanzar. Sólo que, para verlo así y destacar su posición singular, debemos recordar una vez más esa doble deficiencia o miseria que es, en realidad, fuente de su grandeza; su escaso poder de imitar lo externo (y en especial modo lo externo visual) y su desligamiento del concepto. Oímos la música y no la entenderemos sino literariamente, si nos empeñamos en relacionarla con el mundo de formas objetivas. En cambio, la entenderemos con todo nuestro ser, si la sentimos expresión del ritmo de la vida exterior, que no es esta vida misma al fin objetivada, sino su esencia, su núcleo, casi diría su significado noumenal. Os podría referir ahora la poética y profunda concepción de Schopenhauer, según la cual la música es expresión directa de la voluntad, mientras las otras artes lo son del mundo objetivo. Pero, siendo como es, la consecuencia de un sistema gnoseológico que al fin es discutible, creo más útil presentar, no ya su concepción, sino el motivo de la misma, que no está sólo en él, sino en muchas corrientes filosóficas y, casi me atrevería a decir, en todo el pensamiento moderno.

Me muevo, actúo, soy una voluntad. De esto tengo inmediata certeza y, afirmo después, con un salto lógicamente injustificable, pero bien real, que existe un movimiento absoluto, una fuerza, una voluntad, bajo la corteza de los fenómenos. *Per angusta ad angusta*, podría decirse de este camino que cumplimos de nuestra vida interior a lo real, de lo psicológico a lo ontológico.

Desde el punto de vista artístico, tenemos así que el drama de nuestro propio espíritu vuélvese el drama de todo lo real. Y el amor y el odio y la guerra y la concordia pasan a ser sus modos esenciales. Esto es, sin duda, antropomorfismo, pero aun las más

cautelosas doctrinas gnoseológicas no pueden evitarlo. ¡Con cuánta más razón entonces será ineludible en la interpretación ingenua, implícita en la contemplación artística!

Un estado de espíritu de esta naturaleza experimentase al escuchar las músicas de Beethoven. Con su fuerza expresiva, con su libertad frente a costumbres y normas convencionales, por una parte; y por la otra, con su alma de gigante torturada por el dolor, pero siempre poderosa, llama la música de Beethoven a nuestro corazón con no sé qué autoridad cósmica irresistible. Todas las músicas expresan en mayor o menor grado esta impresión, porque expresando el hombre, expresan, como ya dije, el mundo. Pero en los otros, este poder es mucho menor que en Beethoven, como si la magia de su significado cósmico quedara deshecha por algún rasgo que denote el hombre circunstancial: en Schumann su bizarría, en Chopin la excesiva y afeminada elegancia, en nuestros contemporáneos el afán de lo nuevo y lo difícil, en Wagner mismo — tan semejante por su fuerza a Beethoven — el taumaturgo siempre alerta...

Donde resplandece de un modo más evidente este sentido cósmico de la música, al cual, por otra parte, habían llegado también los antiguos pitagóricos, es en la magnífica serie de las nueve sinfonías, cuya unidad cíclica encierra la más íntima y potente intuición de lo real que haya asumido el arte. No es extraño que de los géneros musicales la sinfonía tenga en este caso un valor expresivo mayor. Su mayor riqueza de recursos frente a la sonata y al cuarteto, no debe interpretarse en el sentido de que permita una descripción más eficaz del mundo objetivo, cosa que después de lo dicho no podríamos aceptar, dado que la descripción no es el fin de la música. La razón está en que la sinfonía nos da, de hecho, las mil voces de la naturaleza, y una voz se interpreta siempre como un alma que quiere expresarse y no como simple hecho objetivo. ¡Es el alma, escondida en la naturaleza, quien nos habla en la polifonía orquestal!

Dejemos aparte la 1ª y 2ª sinfonías que son de un Beethoven que todavía no es Beethoven. El verdadero ciclo de esta expresión cósmica comienza con la 3ª sinfonía y se interrumpe en su décimo eslabón de oro. Decid si no encierra todo el universo: la 3ª, la heroica — escrita sobre ese gran modelo histórico: Napo-

león — expresa como intuición central la guerra, padre de todas las cosas, según Heráclito; la 4ª, soñada sobre la ideal figura de Teresa de Brunswick, trasciende ese significado humano para convertirse en la voz de la concordia, de la tendencia al todo; la 5ª, la más hermosa y más trágica de todas, con sus hoscos arranques, devuelve a la oposición su imperio, y nos comunica la lucha del hombre con el destino; y luego la 6ª, el abandono de la lucha, la paz de un día campestre, el olvido de nuestra individualidad, la unión con la naturaleza; y luego la 7ª y la 8ª, frenesí del ritmo, danza dionisiaca, trágico humor de quien venga el fracaso con la risa; y, finalmente, la 9ª, cuyo canto final a la alegría, ¡tan grande es su significado!, exigió la voz más alta del cosmos, la humana. ¿No hay como una pulsación rítmica en el escalonarse de esta misma serie? Alternativa de dolor y de alegría, de lucha y de laxitud, de oposición y de amor, tal es el significado de este conjunto ¿No es esta alternativa la vida cósmica misma? La muerte arrancó de manos de Beethoven el arpa que debía cantar la décima etapa, la armonía final del cosmos y su unión con Dios. ¿No podremos ver en esto como un presagio? ¿La corroboración por la belleza del devenir herácliteo?

Pero, además de esta tercera gloria, con la cual hemos de concluir este largo camino en que me estáis acompañando, Beethoven tiene otra mucho más excelsa, que no es en realidad gloria, ni mérito para la inmortalidad, sino inmortalidad misma. No la hemos de nombrar, pero se reffeja toda entera en esta sencillísima cuarteta escrita por él y que todos conocéis:

«Hacer todo el bien posible; amar la libertad sobre todas las cosas, y, aun cuando fuera por un trono, nunca traicionar a la verdad.»

ALFREDO FRANCESCHI.