

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

PODER FORMATIVO DE LA
MÚSICA

ESTÉTICA MUSICAL



RIVERA EDITORES

*A Daniel Vega Cernuda,
Catedrático de Contrapunto y fuga
del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
y profundo conocedor de la obra de J.S. Bach
con mi reconocimiento y amistad*

ÍNDICE

PRÓLOGO

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE: IDEAS BÁSICAS DE ESTÉTICA

CAPÍTULO 1. LA ESTÉTICA MUSICAL Y EL CULTIVO DE LA BELLEZA

- Primera aproximación al concepto de estética
- Afinidad de la experiencia estética y las experiencias éticas metafísica y religiosa
- Poder formativo de la experiencia estética
- La experiencia estética, apogeo de lo sensible
- El alcance de la estética musical
- El peculiar realismo de las obras musicales
- Apéndice: El concepto de “ámbito” y sus modalidades

CAPÍTULO 2. LA BELLEZA Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

- El enigma de la belleza
- La belleza se alumbra cuando respondemos a su apelación
- El canon de la belleza
- La belleza y la bondad
- La belleza que salva

CAPÍTULO 3. LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS Y LA GÉNESIS DE LA BELLEZA

1. Las categorías estéticas griegas
 - Armonía
 - Repetición
 - Simetría
 - Unidad en la variedad
 - Contraste
 - Integridad de partes
 - Luminosidad o “claritas”
2. Carácter relacional de las categorías estéticas griegas
3. Las modalidades de la belleza. Categorías estéticas generales
 - Lo cómico
 - Lo humorístico
 - Lo gracioso
 - Lo sublime
 - Lo trágico
 - Lo siniestro
 - Lo encantador

SEGUNDA PARTE: EL ENIGMA DE LA MÚSICA

CAPÍTULO 4. LA GÉNESIS DE LA MÚSICA

- Qué es la música
- Distintos tipos de emociones
- La música existe merced a la memoria

CAPÍTULO 5. LA EXPRESIVIDAD PECULIAR DE LA MÚSICA

El poder expresivo de la música

El lenguaje poético expresa ámbitos de vida

Expresividad eminente de la unión de música y texto

1.-La meta de la música no es conmover a los oyentes

2.-La música encarna el “ordo amoris”

3.-Música y texto se potencian al máximo

La música no tiene por función imitar a la naturaleza

CAPÍTULO 6. LA EXPERIENCIA MUSICAL Y EL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN

Intuición musical

El arte de la interpretación creativa

El intérprete transmite creativamente la verdad de la obra

La verdad de la música

La interpretación y el juego creativo

CAPÍTULO 7. EL CULTIVO CREATIVO DE LA MÚSICA

La audición creativa o “contemplación”

Necesidad de oír creativamente la música, reviviéndola en su génesis

CAPÍTULO 8. EL ARTE DE COMPONER

El alma de la obra

El enigma de la inspiración

El “êthos” de las obras musicales

La composición, fruto de la imaginación creadora
y la inserción histórica

Toda composición debe ensamblar la unidad y los contrastes

La genialidad

CAPÍTULO 9. CARÁCTER ABIERTO, RELACIONAL, DE LAS OBRAS MUSICALES

El pensamiento relacional

Las ideas musicales y su poder expresivo

El cultivo de la belleza y la alegría

La realidad eminente de las obras musicales

La música se halla en un plano superior al resto de las Bellas Artes

TERCERA PARTE: LA MÚSICA Y SUS RECURSOS EXPRESIVOS**CAPÍTULO 10. EL LENGUAJE MUSICAL**

La estructura del lenguaje musical

Condición poética y simbólica del lenguaje musical

El origen de la música y la categoría de relación

Sonido y timbre

La escala y sus modalidades

La modulación

La textura musical

Los acordes

La melodía

La armonía

CAPÍTULO 11. EL TIEMPO CREATIVO DE LA MÚSICA

El ritmo
 El tempo
 Las pausas
 Las distintas formas de temporalidad

CAPÍTULO 12. LA ESTRUCTURA DE LAS OBRAS MUSICALES

Las formas musicales
 La canción popular
 La canción artística. El “Lied” en el Clasicismo vienés

CUARTA PARTE: EL PODER FORMATIVO DE LA MÚSICA**CAPÍTULO 13. RECURSOS FORMATIVOS DE LAS DIVERSAS****ÁREAS DE CONOCIMIENTO**

La música colabora eficazmente en la tarea educativa
 Qué tipo de cultura configura adecuadamente nuestra personalidad
 La valoración justa de los conceptos de relación, orden y estructura
 La colaboración de las distintas asignaturas con la clase de ética

CAPÍTULO 14. LA MÚSICA POSEE LA CAPACIDAD CREATIVA PROPIA DEL JUEGO

Revalorización actual del juego
 El juego creador es fuente de luz
 Cualidades del juego

CAPÍTULO 15. LA MÚSICA POSEE, POR SU ESTRUCTURA,**UNA NOTABLE CAPACIDAD PEDAGÓGICA**

La música es formativa por ser creadora de relaciones
 La música nos acostumbra a pensar, sentir y actuar de modo “relacional”
 La música nos ayuda a adoptar una actitud constructiva respecto al entorno
 La música nos enseña a no quedarnos en las impresiones primeras y a vibrar con el todo

CAPÍTULO 16. LA EXPERIENCIA DE INTERPRETACIÓN FOMENTA**NUESTRA CAPACIDAD CREATIVA**

La experiencia de interpretación revela cómo se articula internamente un proceso creador
 La experiencia de interpretación nos muestra la posibilidad de ser, a un tiempo, independientes de una realidad y solidarios con ella
 Libertad y normas no se oponen, se complementan
 La interpretación musical desarrolla las tres condiciones de la inteligencia
 Al promover la inteligencia, nos habituamos a integrar modos distintos de realidad
 Formas de integración que la música nos ayuda a cultivar
 La música otorga flexibilidad a la inteligencia
 Por su poder integrador, la música promueve la inteligencia emocional
 Al saber integrar, descubrimos la categoría estética de la repetición

**CAPÍTULO 17. LA EXPERIENCIA MUSICAL NOS REVELA QUÉ SIGNIFICA
VIVIR HISTÓRICAMENTE**

El canto gregoriano
La polifonía de la Escuela Romana
El Barroco alemán
El Clasicismo vienés
El Romanticismo

**CAPÍTULO 18. LA EXPERIENCIA MUSICAL CLARIFICA NUESTRA
ACTITUD ANTE LA VIDA**

Al cultivar la música, superamos la mentalidad relativista y subjetivista
La música nos sugiere que nuestra vida es una trama de interrelaciones
La música suscita sentimientos elevados y promueve
la “apertura a lo trascendente”
La cultura del corazón
La música y el “ordo amoris”
Los sentimientos que suscita la música instrumental
La belleza del arte musical nos revela el sentido de la vida
La música enseña a revalorizar la vida cotidiana

CAPÍTULO 19. EL PODER CLARIFICADOR Y TRANSFIGURADOR DE LA MÚSICA

La música pone de manifiesto la racionalidad peculiar del arte
La experiencia estética ayuda a descubrir la estructura de las
experiencias ética, metafísica y religiosa
La experiencia musical nos eleva de nivel
La música incrementa nuestra energía interior
El mensaje de solidaridad y alegría de la *Novena Sinfonía* de Beethoven
Apéndice: El testamento de Beethoven y el poder liberador del arte

CAPÍTULO 20. EL SENTIDO TRASCENDENTE DE LA MÚSICA SACRA

La función emotiva y didáctica del canto religioso
La ingravidez del canto religioso

QUINTA PARTE: LA ÓPERA Y SU SIGNIFICACIÓN HUMANÍSTICA

CAPÍTULO 21. LOS NIVELES DE REALIDAD Y DE CONDUCTA

Niveles positivos
Niveles negativos

CAPÍTULO 22. LOS PROCESOS DE VÉRTIGO Y ÉXTASIS

El proceso de vértigo o fascinación
El proceso de éxtasis o creatividad
Oposición polar entre las experiencias de vértigo y las de éxtasis
Confusión de los procesos de vértigo y los de éxtasis

CAPÍTULO 23. LA ÓPERA Y EL ENIGMA DEL HOMBRE

El “tema” de la ópera ahonda en el enigma humano
La música densifica los ámbitos, les da cuerpo sensible
Diversos tipos de ópera

CAPÍTULO 24. EL PODER DESTRUCTOR DE LA ACTITUD DE DOMINIO.

CONFRONTACIÓN DE TRES OBRAS SOBRE LA FIGURA DE “DON JUAN”

- I.- *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, de Tirso de Molina
 - Características de la figura de Don Juan
 - La destrucción de la personalidad de Don Juan
- II.- *Don Juan Tenorio*, drama de José Zorrilla
- III.- *Don Giovanni o Il disoluto punito*, drama de Daponte-Mozart

CAPÍTULO 25. LA VÍA DEL ASCENSO AL AUTÉNTICO AMOR

La flauta mágica, ópera de Schikaneder-Mozart (1791)

- 1.-Argumento de la obra
 - 2.-Tema de la obra
- Apéndice: La prueba decisiva en la leyenda de Lohengrin y Elsa

CAPÍTULO 26. LA PRIMACÍA DEL AMOR PERSONAL SOBRE EL MERO EROTISMO

Tannhäuser y el concurso de canto en el Wartburg (1845),
ópera romántica en tres actos de Richard Wagner

- 1.-Argumento de la obra
- 2.-Tema de la obra: el drama espiritual de Tannhäuser
 - La embriaguez sensorial y el anhelo de liberación
 - El atractivo de una forma de belleza superior
 - El encuentro con Elisabeth no libera del vértigo a Tannhäuser
 - El poder redentor del amor verdadero
 - Conclusión

EPÍLOGO

- El futuro de la música
- La enseñanza de la música

BIBLIOGRAFÍA

PRÓLOGO

El día 26 del pasado mes de abril falleció el físico George Shaw, cuya teoría sobre los efectos benéficos de la música en el cerebro humano provocó una auténtica conmoción en los Estados Unidos hasta el punto de que, en el Estado de Florida, se consideró obligatorio que en todas las guarderías de titularidad estatal o que recibieran fondos del Estado se les hiciera oír a los niños diariamente música clásica, preferentemente de Mozart y de Beethoven. Según Shaw, “la música es una ventana abierta al conocimiento, y el sonido de las notas musicales acrecienta la capacidad del cerebro para desarrollar la inteligencia”.

Con fines exclusivamente pedagógicos, se había hecho en Hungría, unos años antes, algo similar con resultados ciertamente sorprendentes. Sobre las virtudes terapéuticas de la música se han escrito algunos libros y se han realizado los más variados experimentos.

En la línea de estas investigaciones, aunque desde la vertiente estética y como producto de sus propias experiencias, el Prof. López Quintás ha escrito y publicado numerosos trabajos, ha dictado cientos de conferencias, ha polemizado en importantes congresos y ha madurado su teoría sobre el poder formativo de la música cuyas conclusiones expone, de forma clara y razonada, en este espléndido libro titulado *Estética musical*, que hoy prologamos.

A su condición de filósofo especializado en la rama de Estética, el Prof. López Quintás une la de músico de amplia y sólida formación. En ambas facetas de su personalidad está sobradamente acreditado. Como filósofo -catedrático emérito de Estética de la Universidad Complutense y miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas-, nos muestra la lógica y la profundidad de sus planteamientos; como músico, sus amplios y profundos conocimientos de la historia, de la teoría y de la práctica de la música le permiten tanto el análisis directo como la comprensión detallada de una partitura. Y si, en palabras de Hanslick, “cada arte debe conocerse por su propia misión técnica y comprenderse en función de sí misma sin perjuicio de la aplicación de los principios de la estética general”, el resultado del magnífico trabajo del Prof. López Quintás -músico y filósofo- es, no podía ser de otra manera, a todas luces brillante y revelador. No disimula el filósofo su pasión por la música, que ni condiciona ni limita el claro y sereno juicio sobre sus excelencias y virtualidades; y no oculta el músico su amor a la “sabiduría”, que no obstaculiza la emoción directa que le produce la intensidad de su personal

vivencia musical. Razón y emoción se conjugan armoniosamente para la consecución de los objetivos propuestos: *demostrar el poder formativo de la música, su importancia capital en la educación y, consiguientemente, en el enriquecimiento de la personalidad.*

Lo mejor que podemos decir sobre la *Estética Musical* del Profesor López Quintás es que, tratándose de un trabajo muy sólido en el terreno siempre inestable y resbaladizo de la estética, es, además, claro y preciso en la exposición (muy lejos del lenguaje esotérico que, con frecuencia, se utiliza en la mayor parte de los tratados de este género), acertado en la ejemplificación y ajustado y certero en el análisis. La excelente Introducción, en la que nos explica el autor el propósito de su libro, nos exime de amplios y, a veces, tediosos comentarios con los que algunos prologuistas nos obsequian arrogándose muchas veces un protagonismo inoportuno.

A través de las páginas de su *Estética musical*, el Prof. López Quintás nos revela su maestría en el arte del razonamiento, de la exposición y la persuasión. En uno de los párrafos de esta sustanciosa Introducción, el Prof. López Quintás, nos dice que las razones de su interés por el estudio de la estética musical se deben, sobre todo, a que “nos ayuda a descubrir el arte de vivir en plenitud como personas”. Y esto es cierto, si, como él afirma, aprendemos a vivir la música “de forma creativa, como un modo de encuentro con las obras, los autores, los estilos, las épocas...”

A todo lo dicho habría que añadir que el impecable estilo literario que el Prof. López Quintás exhibe en cada una de sus páginas contribuye de forma decisiva a que su lectura resulte altamente gratificante y particularmente amena y atractiva.

Los profesionales de la música tenemos contraída una deuda con el Prof. López Quintás no sólo por éste, sino por los muchos e interesantes trabajos que, a lo largo de su ya larga, fecunda y brillante carrera profesional, ha dedicado al estudio de la estética musical, realzando así los grandes valores de un arte supremo cuyos inagotables recursos expresivos le sitúan, según sus propias palabras, en un plano superior al resto de las Bellas Artes.

Miguel del Barco

Catedrático de Órgano

Director del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

INTRODUCCIÓN

El propósito de este libro es mostrar el sorprendente poder formativo que alberga la experiencia musical cuando la vivimos de forma creativa, como un modo de encuentro con las obras, los autores, los estilos, las épocas... La contemplación estética adquiere, así, el valor de una *re-creación*. Toda interpretación auténtica supone una nueva creación de la obra, no una mera repetición; es un *recuerdo*, en el sentido original de dar nueva vida. “*Recordar es vivir*”, escribió certeramente Miguel de Unamuno. El verbo “recordar” procede del genitivo del sustantivo latino “cor, cordis” (corazón). Recordar es pasar por el corazón, tener la corazonada de traer algo nuevamente a la existencia. Con razón, los franceses y los ingleses interpretan el *saber de memoria* como un *saber cordial* (saber “par coeur”, “by heart”).

Por fortuna, en la actualidad se cultiva profusamente la música. En los centros escolares se dedica creciente atención al aprendizaje musical. Diversas instituciones incrementan de día en día las posibilidades de asistir a conciertos de alta calidad. En numerosos lugares se han creado, últimamente, orquestas y coros que nos sorprenden, a menudo, por su perfección técnica. Pero, de ordinario, apenas se repara en algo decisivo para nuestro desarrollo como personas: *el poder formativo que tiene el arte musical*. Con frecuencia se reduce este arte a un fabuloso medio de diversión, de halago sensorial y psicológico, de refinamiento del gusto. No debe ignorarse que, además de eso y en un nivel superior, la experiencia musical puede contribuir eficazmente a nuestro crecimiento y maduración como personas.

La música significa, en la vida humana, mucho más de lo que suele pensarse, incluso entre los profesionales de la misma. Debemos, por ello, reflexionar sobre su alcance y su sentido, sin fantasías incontroladas pero con *imaginación creativa*, que es la facultad de lo profundo, lo que no se ofrece a primera vista precisamente por ser muy valioso. Cuanto implica, abarca y promete llegar a ser una persona no se nos muestra de golpe desde el principio; hemos de irlo descubriendo a través del trato. Lo que es la música, lo que puede llegar a darnos si entramos en relación de verdadero encuentro con ella no podemos sospecharlo siquiera cuando la vivimos de forma superficial, aunque sea con rigor técnico.

Mi propósito es elaborar una *Estética musical* de tipo *relacional* –no *relativista*-. La música es un fenómeno real, dotado de impresionante eficiencia en la vida humana, pero su realidad no es semejante a la de las realidades “objetivas”, es decir, las que se hallan frente a nosotros, en un ámbito exterior, y podemos verlas como algo distinto y distante, externo, extraño, ajeno. La música surge y se desarrolla en relación viva con las personas dotadas para ello. La música es creada constantemente por el hombre sobre la base de las vibraciones que se producen en su entorno y que él mismo suscita.

En todos los tiempos hubo personas sensibles que acogieron con emoción el don de la música y se esforzaron por descubrir todas sus posibilidades. Los maravillosos descubrimientos que se han realizado durante siglos –el del ritmo, la melodía, la armonía, el timbre, las formas, las combinaciones de instrumentos...- constituyen un patrimonio de la humanidad que todos debemos respetar, sobre todo quienes se vean capaces de incrementarlo con nuevas aportaciones, tanto respecto a los estilos como a las posibilidades instrumentales y las concepciones estéticas.

Por estar dotado de inteligencia, el hombre procuró, en todo tiempo, dar razón de la capacidad de la música para generar belleza y suscitar sentimientos de gozo y autoestima en quienes la viven de forma creativa. Determinados aspectos de la música son susceptibles de análisis intelectual; pensemos en las leyes de la armonía y composición, la estructura de las formas, las técnicas interpretativas...Otras facetas no menos importantes se evaden a nuestra capacidad de comprensión intelectual. Las más tenaces investigaciones sobre la potencia inventiva de los compositores –la llamada “inspiración”-, el origen del sentido musical o gusto y otros temas semejantes nos llevan a una región límite, al campo enigmático de los orígenes, que suscita en nuestro ánimo sentimientos de admiración y respeto. Por eso, el hecho de que la música sea, en buena medida, creación del hombre no indica que éste sea *dueño* de ella, pueda actuar con desenfado arbitrario y quebrantar las normas que rigen la tarea de “generar obras en la belleza”, como decía Platón. El hombre crea obras musicales, pero lo hace dentro del cauce de las posibilidades que ha ido descubriendo esforzada y genialmente a lo largo de la historia. Es *autónomo* y *heterónimo* a la vez, es decir, se rige por principios, cánones y reglas que, en parte, estableció él mismo y que, en

gran medida, recibió como un don. Olvidar esta condición “relacional” del ser humano bloquea nuestra capacidad creativa.

Me interesa sobremanera el estudio de la Estética musical no sólo porque contribuye a afinar el gusto, procurarnos un sinfín de gratificaciones, penetrar en el enigma de la belleza..., sino, sobre todo, porque *nos ayuda a descubrir el arte de vivir en plenitud como personas*. Las distintas vertientes de la cultura deben tener como meta ayudar al hombre a desarrollar todas sus virtualidades, singularmente las más elevadas.

No hace falta forzar la imaginación para descubrir el valor educativo de la música; basta analizar a fondo lo que ésta es, la formidable envergadura que ostenta en las grandes obras, los amplios horizontes de vida personal que nos abren los autores geniales. Penetrar en cuanto implican, por ejemplo, *El arte de la fuga* de Bach, *La creación* de Haydn y el *Don Giovanni* de Mozart es suficiente para saber de cerca lo que significa la Estética musical. Es una disciplina que intenta descubrir a qué cotas de madurez humana puede elevarnos la música si logramos captar debidamente su mensaje de belleza y humanismo.

Igor Strawinski -compositor nada proclive a ensoñaciones imaginarias- subraya en su *Poética musical* que el sentido profundo de la música y su fin esencial es el de promover a una comunión, a una unión del hombre con su prójimo y con el Ser¹. En esta línea de preocupación por vincular la cultura y el desarrollo personal, un porcentaje muy elevado de estudiantes franceses pidió recientemente un mayor cultivo, en las escuelas, de la formación artística, vista como un medio excelente para incrementar la capacidad creativa y el sentido de la vida².

Este poder formativo se debe, en principio, a la estructura misma de la música, que es un tejido de relaciones. Hoy sabemos, por las disciplinas que estudian al hombre, que éste es “un ser de encuentro”; vive como persona, se desarrolla y perfecciona en cuanto tal creando toda serie de encuentros, que son modos privilegiados de interrelación. La categoría de *relación* es la palanca que nos permite elaborar una teoría de la formación humana sólida, realista, basada en una experiencia de alta

¹ *O. cit.*, Taurus, Madrid 1977, p. 23.

² Sobre el informe de la comisión que realizó la amplia encuesta, véase la obra de Rafael Gómez Pérez: *Ni de letras ni de ciencias*, Rialp, Madrid 1999, p. 78.

calidad y en los hallazgos de la investigación científica más cualificada actualmente³.

Dicha categoría es la que me dio luz, en la *Tercera Parte*, para descubrir los recursos formativos que nos ofrece la experiencia musical. Con objeto de dar a esta investigación todo su alcance y eficacia, expongo anteriormente (*Primera y Segunda Parte*) unas bases de estética general y de estética musical, y, posteriormente (*Cuarta Parte*), muestro de modo concreto la capacidad formativa de algunas óperas muy relevantes de Mozart (*Don Giovanni, La flauta mágica*) y Wagner (*Tannhäuser*). Para ampliar los temas tratados en estas cuatro partes ofrezco al final una selección bibliográfica.

Esta *Estética musical* se halla inspirada de parte a parte en una *Pedagogía de la admiración* según la cual lo que procede hoy día no es tanto “enseñar” valores cuanto “ayudar a descubrirlos”. Por ello sólo pudo ser redactada tras investigar el nexo que existe entre el encuentro y el desarrollo humano⁴, y descubrir el poder formativo de la literatura y el arte⁵. Estos tres bloques de investigación se complementan entre sí. Al estudiar literatura, se advierte que buen número de obras literarias contemporáneas sólo pueden comprenderse a fondo si se tiene una idea precisa de lo que es la música, y, al ahondar en el sentido de la música, se descubre que multitud de obras musicales requieren, para ser debidamente asumidas, un conocimiento aquilatado de las posibilidades expresivas del lenguaje.

Lo que intento en este libro es sugerir a los lectores la idea de que la música presenta un sentido, un valor y una fecundidad mucho mayores de lo que a menudo se piensa, y que, para captar esa sorprendente significación antropológica, debemos vivir la experiencia musical de forma *creativa*, como hacemos con un poema cuando lo asumimos personalmente y lo declamamos con intención artística.

³ Amplia y selecta bibliografía nos la ofrecen estas obras: Juan Rof Carballo: *Violencia y ternura*, Prensa Española, Madrid ³1977; *El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid 1973. Manuel Cabada Castro: *La vigencia del amor*, San Pablo, Madrid 1994.

⁴ Cf. *Descubrir la grandeza de la vida*, Desclée de Brouwer, Bilbao 2009; *El secreto de una vida lograda*, Palabra, Madrid ²2004.; *Inteligencia creativa*, BAC, Madrid ⁴2003.

⁵ Cf. *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid 1993; *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid ²1997; *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao, ²2004.

Cuando hablo de la formación por la música, me refiero a la llamada “música clásica”, basada en criterios de equilibrio, belleza, emotividad, entusiasmo, potenciación de los grandes hallazgos realizados, a través de la historia, en cuanto a melodía, armonía, modalidades, tonalidades, composición, timbre y demás recursos expresivos. Siento inmenso respeto por todo esfuerzo innovador, a condición de que no se reduzca a vano experimentalismo, más afanoso de meras novedades que de búsqueda inspirada de la belleza. “*Nadie puede negar –escribe Gabriel Marcel- que, en las grandes épocas de la historia de la música, el afán de innovación a todo precio fue completamente ajeno a los grandes creadores*”⁶.

Esta obra quiere realizar dos tareas complementarias: exponer las bases de una Estética musical y descubrir el poder formativo de la música. Como, para mayor claridad, esas tareas han de realizarse por separado, deberé retomar los temas básicos más de una vez, para clarificarlos desde la vertiente que corresponda en cada momento. No se tratará, pues, de repetir lo mismo –lo que sería impertinente- sino de insistir en el análisis de la experiencia estética desde diversas perspectivas a fin de ganar en hondura y precisión. De esta forma pondremos al descubierto buena parte de las posibilidades formativas que alberga la música.

Para ayudar al lector a leer este libro de forma creativa, aduciré buen número de ejemplos tomados de obras musicales significativas y conocidas. Procuraré, en lo posible, utilizar algunos de esos ejemplos en diversos contextos para simplificar la tarea de quienes tengan un conocimiento limitado de la Historia de la Música.

Madrid 21 Abril 2005

⁶ Cf. “Las condiciones de una renovación del arte”, en *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, p. 367.

PRIMERA PARTE

IDEAS BÁSICAS DE ESTÉTICA

*“... Es preciso que la música encuentre su fin
en el amor a la belleza”*
(Platón: *República III*, 403, c)

“La belleza es, a la vez, lo más luminoso y lo más amable”
(Platón: *Fedro* 250 d 7)

CAPÍTULO 1

LA ESTÉTICA MUSICAL Y EL CULTIVO DE LA BELLEZA

Son tantas y tan divergentes las teorías que se han elaborado sobre la Estética, la belleza, el arte... que no es viable conciliarlas y reducirlas a una fórmula precisa. Tras debatirse con el sofista Hipias a lo largo del diálogo que lleva su nombre, Sócrates reconoce que es incapaz de definir la belleza, pero no ha perdido el tiempo, porque ha descubierto algo muy importante, a saber, “que lo bello es difícil” (*Hipias mayor* 304 e).

Primera aproximación al concepto de Estética

Para clarificar lo que significa la Estética, el método más adecuado es comenzar adentrándose en su radio de acción. Ves el Partenón y admiras su majestuosidad, su equilibrio, el resplandor de su mármol pentélico. Dejas que esa admiración empape tus sentidos y penetre en tu interior. Pronto te preguntarás por el origen de esa belleza, y un experto te explicará que se funda en la *armonía*, es decir, en la impresión de orden y equilibrio que nos produce la confluencia de dos tipos de interrelaciones: la *proporción* y la *medida* o medida. Todas las partes de ese edificio guardan una determinada *proporción* entre sí. Por ejemplo, la altura de las columnas es dieciséis veces el radio de la base, al tratarse del estilo dórico. El edificio entero tiene como *medida* la figura humana, de la que no puede alejarse mucho ni por exceso ni por defecto.



Acabamos de realizar dos experiencias estéticas básicas: una espontánea, inmediata; otra más reflexiva, un tanto distanciada de la

primera, pero no alejada. Hagamos otra experiencia de este género, tomada del ámbito musical.

Oyes a un pianista interpretar la *Sonata en do menor* (“Patética”) de Beethoven y te sorprende su fuerza expresiva, su energía rítmica, la lógica interna con que se suceden los temas de forma arrebatadora. Tus sentidos se conmueven intensamente, pero no retienen tu atención; más bien la lanzan hacia algo suprasensorial: la estructura de la obra. No olvidas esa especie de invasión de belleza que te produjo la primera audición de la sonata, pero te sientes llevado a conocer su interna articulación. Y alguien te muestra cómo de una misma célula temática germinal (sol, do, re, mib) surgen dos temas: uno patético y sombrío, que estalla pronto en un pasaje ascendente lleno de brio, vivacidad y energía explosiva; otro configurado en forma de diálogo chispeante que inspirará a su vez el rondó final. Este análisis hace más lúcida tu experiencia primera de la obra.

Pero imagínate que el pianista te explica el proceso que ha seguido en el aprendizaje de la obra y el tipo de unión profunda que ha creado con ella. Al principio, el intérprete lee despacio la partitura; estudia nota a nota la digitación debida; analiza las diversas frases y las ensambla. Mientras realiza esta labor de ojeo de la obra, su interpretación es tanteante y premiosa, carente de soltura y libertad interna. A fuerza de ensayos, las formas se perfilan a través de la fronda de las notas, cobran cuerpo, se articulan unas con otras. Al configurar de esta forma la obra, el intérprete gana una creciente libertad. Ya no está preso en la partitura. Ésta va pasando a un segundo plano a medida que las formas se hacen presentes. El intérprete sigue poniendo en juego todos sus medios técnicos: conocimientos musicales, agilidad mental, fuerza muscular..., pero todos ellos se vuelven transparentes, se convierten en *vías abiertas a la expresión musical*. Con ello, el intérprete se halla *inmediatamente presente* a la obra, pero de forma *indirecta*, en el seno expresivo de unos medios que ahora ejercen una función *mediacional*, no *mediatizadora*.

En este momento, el intérprete *configura* la obra en cuanto *se deja configurar* por ella. Es una experiencia *reversible*, de doble dirección. El intérprete se encuentra en su elemento -en su hogar espiritual- cuando convierte la obra en su impulso interior, se deja llevar por su ritmo y llenar de sus armonías. No pierde, con ello, su personalidad; la incrementa y afirma. Al deslizarse aladamente por las

avenidas de la obra, siente que la obra se identifica prodigiosamente con él, es re-creada por él y le es, sin embargo, trascendente. Por eso admite interpretaciones diversas, que se contrastan y complementan.

Recuerda ahora el deslumbramiento que te produjo la obra al principio. Seguramente, no ha perdido nada de su brillantez y su encanto, pero ha ganado una serie de dimensiones que son distintas de la sensorial y se hacen presentes en ella: las dimensiones propias del sentimiento y la inteligencia. Con ello, tu conocimiento del valor estético de tal interpretación y tal sonata se acrecienta. Este acrecentamiento es tarea propia de la Estética.

En un primer momento estamos *absortos* en la realidad estéticamente valiosa. Luego *reflexionamos*, a fin de explicitar lo que sucede en nosotros durante tal experiencia. Tal reflexión no nos aleja de la obra; nos distancia, con una *distancia de perspectiva*, para luego unirnos a ella de forma entrañable y lúcida. La reflexión estética añade a la experiencia artística la distancia peculiar de un análisis que no nos aleja de la realidad, antes nos permite entrañarnos en ella, encontrarnos realmente con ella.

Los conceptos de Estética, de belleza y arte siguen mostrando ahora para nosotros la misma dificultad que para Sócrates. Pero, vistos a la luz de las experiencias realizadas, dejan de ser conceptos *vacíos* para convertirse en conceptos *llenos*. Lograr esta conversión es el propósito de la Filosofía, como bien subrayó Edmund Husserl (1859-1938), fundador del movimiento fenomenológico.

La idea de Estética -como la de belleza y, en buena medida, la de arte- parece que se difumina cuando la queremos reducir a los límites de una definición precisa. Se nos vuelve, en cambio, luminosamente presente y operante cuando vivimos a fondo una experiencia estética. El gran poeta John Keats nos advierte que “una realidad bella es una alegría imperecedera” (*A thing of beauty is a joy for ever*). Este verso nos hace vibrar interiormente; sentimos su profunda verdad. Pero intentemos exponerlo en una fórmula teórica y veremos una vez más que “lo bello es difícil”. Es difícil de conceptuar, pero se vuelve translúcido cuando disponemos nuestro espíritu para vivir la transformación y el transporte que opera la belleza en cualquiera de sus manifestaciones. Si tenemos esto en cuenta, el carácter enigmático de la belleza dejará, en buena

medida, de resultarnos “desesperante”, como le sucedía al gran poeta francés Paul Valéry, autor del excelente poema *Le cimetière marin* (El cementerio marino).

Afinidad de la experiencia estética y las experiencias humanas básicas

La experiencia estética se enriquece sobremanera cuando nos percatamos de que el intérprete —y, derivadamente, el oyente— va buscando el conocimiento pleno de una obra gracias a la energía que le otorga la obra misma desde que entra en su área de irradiación. Ello sucede porque el llamado “objeto estético” no es un mero objeto, sino un “ámbito de realidad”, una *realidad abierta* que nos ofrece ciertas posibilidades. Al darnos cuenta de ello, descubrimos el carácter de búsqueda que tienen las experiencias humanas fundamentales: la estética, la ética, la metafísica, la religiosa...

a) *Experiencia ética*. Oigo hablar, por ejemplo, de la excelencia del valor de la *piEDAD*, de la actitud benevolente con seres desvalidos. Ese primer contacto con dicho valor me insta a acercarme a su área de influencia mediante la realización de un acto *piadoso*, benevolente. Tal esfuerzo lo realizo mediante la fuerza interior que me otorga el valor mismo. Al conocerlo más de cerca, recibo de él mayor energía para seguirlo buscando. Con ello me acerco más y más a su área de influencia. Y así sucesivamente.

b) *Experiencia metafísica*. Me preocupo de estudiar las cuestiones relativas al ser, al sentido de la existencia, a su origen y su meta. Ese estudio lo inicio y continúo un día y otro porque desde siempre estoy inmerso en el ser, soy un ser, me veo rodeado activamente de seres que constituyen la trama de mi vida. El hecho de existir y participar de la existencia me estimula y dinamiza para analizar a fondo todas las implicaciones que tiene mi vida, la vida de los demás, los diversos seres. Me preocupo del ser porque soy un ser; voy buscando el conocimiento profundo del ser porque debo mi vida a otros seres y la desarrollo en vinculación con ellos.

c) *Experiencia religiosa*. En un nivel todavía más elevado, buscamos a Dios porque de alguna manera ya estamos insertos en Él, y Él

viene a nuestro encuentro y nos invita a una relación de amistad, a un compromiso de alianza. Si asumimos activamente esta posibilidad que Dios nos ofrece, tiene lugar el encuentro. Sin nuestra actitud de apertura y acogimiento, Dios no se nos hace de hecho patente. En buena medida, la revelación de Dios depende de nosotros, pero nosotros no somos dueños de esa revelación. En general, podemos decir que lo valioso se nos manifiesta cuando lo acogemos con amor, pero su valor no depende de nuestro arbitrio. En definitiva, su existencia es para nosotros un don, no un producto de nuestra imaginación creadora.

Poder formativo de la experiencia estética

Al advertir esta sorprendente afinidad de las experiencias humanas básicas –tema de gran alcance que logrará más tarde su plena clarificación-⁷, descubrimos que la experiencia estética es una fuente inagotable de formación humana. Tal formación se incrementa sobremanera cuando se dota a la inteligencia de sus tres dimensiones básicas: *largo alcance* –ver más allá de lo inmediato–, *amplitud* –ver varias realidades al mismo tiempo–, *profundidad* –captar el sentido de cuanto se percibe–.

Este perfeccionamiento de la inteligencia se promueve de modo singular cuando contemplamos sinópticamente los ocho modos o niveles de realidad que integran toda obra de arte valiosa. Hagamos un primer intento de realizar tal experiencia con la *Pasión según San Mateo* de J. S. Bach, y reparemos en el influjo que ejercen sobre nuestro ánimo cada uno de sus modos de realidad.

Modos 1 y 2. Me gusta el sonido de los instrumentos tanto a solas como entreverados entre sí. Ya sabemos que, al sonar conjuntamente, los sonidos adquieren una calidad especial. Esta calidad me resulta *agradable* al oído. Lo agradable es un valor para nosotros, no sólo por ser gratificante sino, sobre todo, porque *nos remite a valores más altos*.

Modo 3. Cuando son debidamente configurados, los sonidos dan lugar a *estructuras o formas musicales*. Un aria, un recitativo, una fuga, una sonata, una sinfonía... presentan una configuración

⁷ En esta obra –como en varias anteriores– sigo un método en “espiral”: expongo un tema, y luego lo voy retomando para ampliarlo y profundizarlo.

peculiar, que aviva nuestra inteligencia para captar la riqueza de su articulación, insta a la voluntad a participar de su poder expresivo, suscita en nuestro ánimo elevados sentimientos.

Modo 4. Estas formas musicales revelan diversos *ámbitos humanos*: ámbitos de expectación sombría y de esperanza, de traición y arrepentimiento, de perfidia y fidelidad...⁸ La patentización luminosa de tales ámbitos –es decir, su *verdad*– produce en nosotros una forma superior de *gozo*, como sucede con todo fenómeno profundamente expresivo.

Modo 5. A través de los niveles anteriores, la obra encarna el *mundo propio del estilo barroco*: su capacidad de integrar coros y orquesta en grandes edificios sonoros, su facilidad para vincularse con el pietismo y poner la sensibilidad religiosa a flor de piel.

Modo 6. Esta obra cumbre adquiere todo su alcance cuando es vivida en el *contexto vital* para el que fue compuesta: los oficios litúrgicos del Viernes Santo. Con su poderosa fuerza poética, Bach transfigura la realidad adusta de la Pasión y crea un ámbito de paz y esperanza que hace vislumbrar la gloria de la Resurrección.

Modo 7. Las obras musicales –igual que las coreográficas y las teatrales– deben ser asumidas por intérpretes debidamente preparados para darles vida. Sin esta fecunda relación, las obras no pueden pasar del estado *virtual* que tienen en la partitura al estado *real*. Tal relación pertenece, por tanto, al *campo de realidad* que es cada obra, lo mismo que sucede con su contexto vital.

Modo 8. Las formas de emotividad que despierta la obra constituyen otros tantos modos de *sentimiento*, de los que se desprende un modo peculiar de *alegría*.

⁸ El concepto de “ámbito” –tal como yo lo entiendo– desempeña un papel decisivo en todas las ramas de la Estética. Para que el lector se familiarice con él, ofrezco en el Apéndice 1 de este capítulo algunas precisiones.

Al integrar estos ocho modos de realidad, la experiencia estética gana su plenitud de *sentido* y muestra una singular *racionalidad*. Es plenamente racional toda actividad humana que crea unas estructuras determinadas en las que se revela algún aspecto de lo real. La experiencia estética descubre el sentido de los *acontecimientos*, no el de los meros hechos; el de los *ámbitos*, no el de los objetos; el de los procesos *creativos*, no el de los procesos meramente artesanales⁹.

La experiencia estética, apogeo de lo sensible

Recordemos que el vocablo “Estética” se deriva del verbo griego “aisthanomai”, sentir. La sensibilidad es *el lugar viviente de presencia* de la belleza, no el *medio a través del cual* accedemos a su conocimiento. Cuando la experiencia estética es espontánea, da la impresión, al principio, de ser algo puramente sensible. Oigo un nocturno de Federico Chopin y mi sensibilidad queda saturada de agrado estético, pero mis sentidos, al ser humanos, remiten más allá de ellos mismos y me permiten vivir el mundo romántico del amor a la noche, lo sugerente, lo misterioso e inacabado.

El *Agnus Dei* de la *Missa solemnis* de Beethoven sorprende nuestro oído con la delicia de ciertos timbres y armonías. Pero estos sonidos no nos *embriagan* con su encanto; nos instan a *trascenderlos* –sin abandonarlos- y unirnos a la inquietante súplica por la paz, sobrecogernos de temor ante la guerra y vibrar con el grito angustioso de la soprano ante el redoble amenazador de los tambores lejanos. La Estética no prescinde de la sensibilidad; la realza de forma impresionante, al abrirla a los distintos horizontes de una vida humana plena. Por eso, la experiencia estética supone el apogeo de lo sensible, su máxima gloria, pero de *lo sensible abierto a las realidades que capta la inteligencia, añora la voluntad y valora el sentimiento*. Los sentidos no se limitan a dar materiales al entendimiento, abrimos la puerta de la belleza, dar apoyo a las elevadas operaciones del espíritu. En lo sensible se hace presente lo suprasensible, de forma transparente y sugestiva. Por eso captamos en él lo suprasensible de modo inmediato-indirecto, lo cual hace posible una intuición intelectual que va aliada con el discurso¹⁰.

⁹ Véase, sobre esto, mi obra *Inteligencia creativa*, BAC, Madrid 42003, págs. 35-51

¹⁰ Las condiciones de la *intuición intelectual inmediata indirecta* las explico en la obra *La filosofía y su fecundidad pedagógica*, Revista Estudios, Madrid 2003, págs. 112-116.

Al contemplar ciertas obras de Eugène Delacroix y Teodoro Gelineau, nuestros sentidos se ven acariciados por una sinfonía de colores. Estamos en el *nivel 1*, el nivel de la sensibilidad, de los objetos, del dominio de objetos y el disfrute de sus cualidades. Pero en esa sinfonía colorista se hace presente todo un mundo romántico, agitado por mil tensiones. Hemos ascendido al *nivel 2*, el nivel de las relaciones humanas, del encuentro, de la creatividad en todas sus formas. Lo peculiar del lenguaje poético es su poder de plasmar ámbitos de realidad (*nivel 2*) en el campo expresivo de lo sensible (*nivel 1*). No abandona lo sensible una vez que expresa su mensaje, como sucede con el lenguaje meramente prosaico o signitivo. En el nivel poético, propio de la experiencia estética, lo sensible está siempre en estado de exultación y transfiguración, pero lo está en cuanto es capaz de asumir lo suprasensible y expresarlo. Por eso, el lenguaje poético es eminentemente expresivo. Con todo fundamento escribió Platón que lo bello es “lo más luminoso y amable”¹¹.

Si tenemos sensibilidad artística, al contemplar un ánfora griega nos sentimos inundados de un sentimiento peculiar, una emoción que nos transporta. Esos fondos negros sobre los que resaltan escenas bélicas estilizadas suscitan en nuestro interior una indefinible alegría.

El que oiga de forma penetrante el tercer tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, con su trama de bellísimas melodías que se entretejen en un constante avanzar, se ve inmerso en un reino de inmensa e inagotable belleza.

En el aria “*Erbarne dich*” (Compadécete) de la *Pasión según San Mateo* de Bach, nº 39, sentimos el encanto de la melodía del violín y la expresividad profunda de las armonías, pero también captamos el dolor esperanzado de San Pedro al encontrarse con Cristo después de la traición. Inmediatamente nos elevamos a un nivel de encuentro, belleza, perdón y arrepentimiento, de entrega incondicional a la misericordia, por parte del Señor, y de promesa por parte del discípulo. En un mismo acto se agolpan tantas experiencias –desde la espontánea impresión sensorial hasta la más elevada decisión del espíritu– que nos vemos saturados de vida humana sumamente cualificada.

¹¹ Fedro 250 d 7.

Esta fecunda integración de sensibilidad e inteligencia acontece, asimismo, en las artes plásticas, por ejemplo al contemplar un Cristo de Gregorio Hernández. Esa bellísima imagen nos entra por los ojos, y, al hallarse éstos integrados en nuestra persona, se conectan inmediatamente con la imaginación y la inteligencia para darnos una visión integral de los ocho modos de realidad de dicha obra maestra¹².

Las experiencias antedichas nos permiten acotar el tema de la belleza y advertir cómo resaltan en él conceptos tan significativos como el de *orden, armonía, elevación, transfiguración, alegría de vivir, luminosidad, patencia o evidencia...*¹³ A medida que clarifiquemos estos conceptos y otros afines, y descubramos su interna vinculación mutua, se irá precisando en nuestra mente la idea de la belleza y de la Estética, como área de conocimiento y como disciplina escolar. Tal clarificación se realiza, en buena medida, al analizar las *categorías estéticas*, vistas como modalidades de la belleza. Será el tema del capítulo 3.

El alcance de la estética musical

Para acotar el campo de nuestro estudio, digamos en principio que la Estética musical es una reflexión profunda sobre el alcance de la música y su sentido más hondo. Sabemos que la música es una fuente inagotable de belleza y atractivo sensible, psicológico y espiritual. Dado esto por supuesto, hemos de preguntarnos, además, por la aportación que puede hacer a la formación humana en múltiples aspectos. El cultivo de la música ganará inmensamente en valor si descubrimos que la música tiene un poder formativo de primer orden. Para ello hemos de ahondar todo lo posible en cuanto implica la experiencia musical: la de composición, la de interpretación y la de audición creativa.

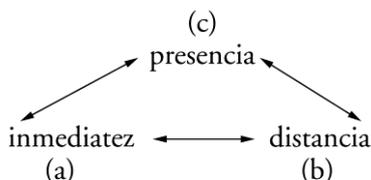
Esta tarea sólo podemos realizarla si ejercitamos un pensamiento “relacional” y vemos la música como una realidad admirable que no está ahí, frente a nosotros, sino que *brot*a en nuestra existencia, como fruto de una sorprendente armonía entre nuestro modo de ser y el del entorno. El logro de esta forma de pensamiento exige que tomemos cierta distancia frente a las sensaciones. Si atendemos a su etimología, parece que la

¹² La descripción pormenorizada de estos modos de realidad se halla en el capítulo 16.

¹³ “... Lo bello, por estar lleno de sentido, resulta ‘evidente’ “(H. G. Gadamer: *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977, p. 579). Versión original: *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tubinga, ²1962, p. 460.

Estética debería reducirse al estudio de las sensaciones. Es cierto que sin la ventana a lo real que son las impresiones sensibles no podría haber experiencia estética de tipo artístico. Pero las sensaciones *humanas* son el lugar donde se hacen presentes y se revelan muchas realidades *metasensibles*. Por esta profunda razón, la Estética, como disciplina, se amplió al estudio de lo bello -en sus múltiples formas-, de la creatividad artística, del simbolismo y otros temas relevantes en el campo de la experiencia humana creativa.

No procede, pues, afirmar que el arte -y, singularmente, la música- sólo puede ser vivido y asumido de forma *inmediata*, de modo que los estetas deben limitarse a la *inmediatez del sentir*. Por pertenecer a un ser inteligente, el sentir humano no queda recluido en sí mismo; pide ser *entendido*, y reclama, por ello, a la persona que tome cierta distancia respecto a lo sensible y analice cuanto se manifiesta en ese medio luminoso que es la sensibilidad. Esa toma de *distancia* no nos *aleja* de la realidad que captamos sensiblemente al principio, porque la percepción humana sensible va unida desde el comienzo con la intuición, la capacidad de penetrar en las realidades suprasensibles. Nos apretamos la mano para saludarnos y en esa presión *sentimos* el afecto que nos profesamos. Sentir *afecto* hacia alguien es un *sentimiento* superior al plano sensible. Cuando unimos la inmediatez de la sensibilidad (vértice *a* de *El triángulo hermenéutico*) con la distancia del análisis intelectual (vértice *b* de dicho triángulo) se nos hace *presente* la realidad que se revela en la percepción sensible (vértice *c* del triángulo)¹⁴.



Esta capacidad de ver y oír realidades suprasensibles nos permite contemplar las obras de arte más logradas, que integran ocho niveles o modos de realidad, varios de los cuales -como veremos- son

¹⁴ El núcleo de los amplios análisis de mi obra *El triángulo hermenéutico* (Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2015) es expuesto en *Inteligencia creativa* (BAC, Madrid 2003, págs. 160-165).

suprasensibles y nos exigen, para poder captarlos, facultades adecuadas a cada uno de ellos y capaces de vibrar unas con otras. Cada facultad se dignifica y cobra todo su sentido al vincularse a otras de mayor rango y envergadura. Captar los sonidos simples implica un gran poder, pues supone transformar en *sonidos* las meras *vibraciones de seres materiales*. Pero un poder mayor es captar los *sonidos entreverados entre sí* y los *sonidos estructurados por una forma musical*. Todavía hay que conceder un rango superior a la capacidad de hacerse cargo de los *ámbitos de realidad*, los *estilos* que se expresan a través de tales formas sonoras, la relación de cada obra con su *contexto vital* y con los *intérpretes* capaces de darle vida en cada momento.

La Estética musical sobrevuela, incluso, el campo de actuación de estas facultades y analiza cuestiones tan sutiles como el tipo de realidad que ostentan las obras musicales, la relación de belleza y verdad, el nexo entre experiencia artística y creatividad... Veámoslo brevemente, a reserva de ampliarlo más adelante.

El peculiar realismo de las obras musicales

Las obras musicales parecen asemejarse a pompas de jabón que relucen durante un rato y desaparecen. Este carácter evanescente llevó a ciertos pensadores a estimar que se trata de meras ficciones. En su obra *L'imaginaire*, Jean-Paul Sartre afirma que la *Séptima Sinfonía* de Beethoven es algo *irreal*. Lo único real en ella son –a su entender– los materiales de los instrumentos, de modo semejante a como lo que hay de real en una catedral son las piedras que la componen¹⁵. La Estética musical dispone de suficiente soberanía de espíritu para tomar altura y descubrir que, en el *nivel 1* –el de los objetos y su manejo dominador y posesivo–, la obra musical se apaga con el último sonido, pero en el *nivel 2* –el de los “ámbitos” y la actitud creativa– alcanza una poderosa eficiencia y muestra un modo elevado de realidad.

En la *Obertura* de su ópera *Don Giovanni*, Mozart hace sonar a los violines con gracia saltarina, parecida a la de un canto rodado que

¹⁵ “...La obra de arte es un irreal”. “Una catedral ¿no es sencillamente esta masa de piedra *real* que domina los techos circundantes?” La Séptima Sinfonía de Beethoven “se halla fuera de *lo real*, fuera de la existencia”. “La contemplación estética es un sueño provocado, y el paso a lo real es un auténtico despertar”. Cf. *O. cit.*, Gallimard, París ¹⁶1948, págs. 239-245. Puede verse un amplio análisis de esta cuestión en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao, ²2004, págs. 313-349.

alguien lanza por la cresta de las olas hasta que se desploma al abismo. A primera vista, esa música es una mera fulguración entre dos abismos de silencio. En cambio, si la contemplamos en el nivel adecuado, que es el de la creatividad (*nivel 2*), vemos reflejada en ella la jovialidad superficial de Don Juan, “El burlador de Sevilla”, un joven aparentemente triunfador que pone sus dotes al servicio de su afán de dominio y disfrute, y destruye, con ello, su personalidad. La lección que nos ofrece Mozart –en la línea de Tirso de Molina– se nos graba a fuego porque clarifica uno de los grandes enigmas de nuestra vida. Que Don Juan invite a cenar a un personaje al que él mismo dio muerte parece una mera ficción teatral. Y lo es en el *nivel 1*, el de los hechos cotidianos. Pero, al contemplar la obra con inteligencia madura –dotada de largo alcance, comprensión o amplitud y profundidad–, descubrimos que se trata de algo tan real –en el *nivel*– como es el conflicto entre las actitudes que podemos adoptar ante las diversas dimensiones de la vida: la actitud egoísta, infraética, de Don Juan y la actitud generosa, rigurosamente ética, de Don Gonzalo; la atencencia exclusiva a las sensaciones (*nivel 1*) y la responsabilidad moral ante nuestra conducta (*nivel 2*).

Al quedar manifiesta la oquedad de la vida personal de Don Juan, descubrimos la *verdadera* condición del personaje. Esta patentización luminosa de una realidad enigmática es su *verdad* y constituye una fuente de inmensa belleza. Ello explica que una escena tan violenta y patética como la de la cena haya sido expuesta por Mozart con la música más bella que podemos imaginar.

La Estética musical se apoya en las sonoridades sensibles, pero, en ellas, se eleva a las formas que configuran esa materia sonora, y en las formas percibe los ámbitos que ellas revelan, y en el conjunto descubre la fuerza configuradora del espíritu del compositor que sabe conjugar mil y un elementos expresivos para transmitirnos, en su viveza originaria, el “alma” de cada obra, el espíritu singular que la anima y otorga poder expresivo a cada elemento, al tiempo que lo ensambla orgánicamente en el todo. En el *Requiem alemán* de Johannes Brahms, en *La canción de la tierra* de Gustav Mahler, en *El amor brujo* de Manuel de Falla, en todas las obras relevantes hay un “alma”, un principio interno que da vida a los elementos expresivos, los torna emotivos, los articula entre sí, los vincula a diferentes sentimientos humanos y diversas situaciones. Todo ello insta a la Estética musical a estudiar temas tan sugerentes como la inspiración,

la musicalidad o buen gusto musical, el carácter poético del lenguaje expresivo...

Conocer la música tiene un alcance mayor que estar al tanto de su historia, oír todo tipo de obras, interpretarlas, incluso componerlas. Supone -según André Cuvelier- *“haber reflexionado profundamente sobre la sustancia misma de este don divino que ilumina y encanta nuestra vida, y haber penetrado algo en el misterio que la rodea”*. *“En realidad, ¿por qué unos sonidos reunidos nos posibilitan esta benéfica evasión a regiones donde reinan la belleza y la pura emoción? ¿Qué relaciones establecen con los delicados resortes del hombre? ¿Qué vías sutiles siguen para tocar nuestra alma? ¿Qué es este maravilloso fenómeno? En una palabra, ¿qué es la música?”*¹⁶.

Algunas definiciones de la música no dejan siquiera entrever la envergadura que ésta tiene, los horizontes de plenitud humana que abre a quien la vive profundamente. Con razón, Pablo Casals advirtió que la humanidad todavía no sabe lo que significa el hecho de que exista la música. Para descubrirlo, necesitamos una buena preparación en distintos campos y un ejercicio incesante de la sensibilidad, la inteligencia, el sentimiento y eso que en la mejor tradición occidental se llama “sabiduría”, conocimiento de la realidad humana *por vía de experiencia*.

Sólo así nos adentraremos en el ámbito de la música de alta calidad, fenómeno cultural que, como la luz y lo bello, podemos explicarlo en muchos aspectos, pero no logramos despojarlo de su carácter *enigmático*. Lo bello y, dentro de su campo de irradiación, la música se evaden a nuestro conocimiento si los analizamos de modo meramente teórico, incomprometido. Se nos revelan, en cambio, de modo luminoso a medida que los asumimos como una fuente inagotable de creatividad. Descubrir esto, por propia experiencia, es la gran tarea de la Estética.

¹⁶ *La musique et l'homme*, PUF, París 1949, p. XII.

APÉNDICE 1

EL CONCEPTO DE "ÁMBITO" Y SUS MODALIDADES

En Estética –y en disciplinas afines, como la Ética y la Antropología filosófica– es necesario introducir un concepto nuevo, el de "ámbito", porque en la vida humana juegan un papel decisivo innumerables realidades que no son ni *objetos* ni *personas*, y debemos designarlas con un nombre adecuado a su modo de ser. Un piano, como *mueble*, es un objeto, porque puede ser medido, pesado, asido, situado en un lugar o en otro. Pero, como *instrumento*, supera la condición de objeto, pues, por una parte, ofrece la posibilidad de producir sonidos a quien sepa tocarlo y, por otra, puede recibir la posibilidad de crear las formas musicales que el pianista le ofrezca; no está, por tanto, cerrado en sí mismo, sino *abierto activamente al ser humano*. En esto se parece a los "sujetos" o personas, pero no alcanza el rango de éstas. Se halla a medio camino entre los objetos y los sujetos, mas no tiene sentido caracterizarlo como un "cuasi-sujeto" o un "cuasi-objeto". Hay que darle un nombre propio y esforzarse en precisar exactamente su modo de ser.

Por no ser delimitable, como son los objetos, el concepto de "ámbito" es ambiguo, difuso, escurridizo, difícilmente apresable. Ello no significa, sin embargo, que sea incognoscible. Podemos conocerlo si tenemos la flexibilidad de mente necesaria para pensar de modo *relacional*, es decir, considerar al mismo tiempo dos o más realidades –o aspectos de una misma realidad– y captar la importancia de la relación que media entre ellas.

Este carácter *relacional* se da en los cuatro tipos de realidades siguientes, que presentan por ello condición de "ámbitos" o "realidades abiertas":

1. Una realidad que tiene condición de *objeto* –por ser delimitable, asible, pesable, situable en un lugar determinado del espacio...–, pero no está cerrada en sí, sino que ofrece diversas posibilidades al hombre, y, cuando éste las asume, entra en una relación especial con ella. Un clavecín, de por sí, es un mueble, por tanto un *objeto*, pero está configurado de tal manera que puede producir ciertos sonidos. Cuando estas posibilidades sonoras son asumidas por un clavecinista, ese objeto se convierte en *instrumento*. En cuanto *f fuente de posibilidades*,

constituye un “ámbito”. Por eso puede el intérprete relacionarse con él de forma muy intensa e íntima, lo que no es posible con un objeto.

2. Una realidad que, por ser corpórea, es “objetiva” -en el sentido indicado-, pero, al ser espiritual, *abarca cierto campo*: puede tomar iniciativas, asumir el pasado y proyectar el futuro, abrirse a otras realidades y crear con ellas diversos tipos de relaciones. Ejemplo de ello es la persona humana.

3. Las realidades que surgen como fruto del entreveramiento o interrelación de dos o más ámbitos. La unión, por ejemplo, de dos o más personas puede dar lugar a un encuentro: un diálogo, un canto en común, una vida de comunidad... Estas formas de encuentro han de ser consideradas como *ámbitos de superior envergadura*, realidades que "envuelven" de modo fecundo a las realidades que las constituyen. Así, el *hogar* es un ámbito constituido por dos personas –que ya son ámbitos–, a las que por su parte acoge y ampara espiritualmente. Un *templo*, visto como *lugar sacro* y no como mero *edificio*, no sólo implica un *ámbito arquitectónico* sino la vinculación de una comunidad orante y el Dios al que adora¹⁷. Contemplado de esta forma relacional, el templo ejerce para con los creyentes una función de *hogar espiritual*.

4. Las realidades que existen merced a la confluencia de realidades diversas –objetivas y ambítales–. Un trozo de pan presenta las características de un objeto -es delimitable, asible, pesable...-, pero no se reduce a *objeto* pues está elaborado con *frutos* del campo -trigo, maíz, centeno...-, y éstos son *fruto* de la confluencia del campesino, la tierra, el océano, las nubes, el agua, el sol... El pan aparece, así, como un "nudo de relaciones", un *ámbito*, no como un simple objeto.

Por su condición abierta y relacional, el concepto de *ámbito* resulta, al principio, un tanto difícil de captar. En este momento, ya conocemos varios tipos de ámbitos. A lo largo de la obra descubriremos muchos otros y veremos de cerca sus cualidades y su insospechada fecundidad. Si los ámbitos son realidades *abiertas* -por ser fuente de posibilidades para nosotros-, se comprende que su

¹⁷ En la obra *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*, Rialp, Madrid ⁴2003, págs. 131-142, describo diversas formas de entreveramiento de ámbitos. Todas ellas dan lugar a ámbitos nuevos de mayor amplitud.

conocimiento aquilatado resulte decisivo para entender lo que es una realidad *dinámica y creativa*, como la humana, y lo que implican sus actividades más relevantes, entre ellas la musical.

APÉNDICE 2

LOS CUATRO NIVELES POSITIVOS¹⁸

Conviene que el lector se haga desde el principio cargo de lo que significan esos niveles. Ofrezco, por ello, una descripción esquemática de los mismos.

1. Tengo un papel. Es un objeto, lo he comprado, me pertenece y puedo hacer con él lo que quiera: usarlo para un fin u otro, ponerlo aquí o allí, regalarlo, canjearlo, tirarlo... Estamos en el *nivel 1*.

2. Compro un papel lleno de signos musicales, es decir, adquiero una *partitura*. En cuanto mero papel, es una pertenencia mía, un objeto. Se halla en el *nivel 1*. Visto como partitura musical, me revela una obra, me da pautas para interpretarla, me marca el cauce a seguir, y he de serle fiel; no debo hacer con ella lo que quiera; he de obedecerle si quiero dar vida a la obra y no deformarla. Estamos en el *nivel 2*. El papel ha cambiado de valor, y me exige un cambio de conducta.

3. Si soy un buen intérprete, toco la obra fielmente para darle vida y poner de manifiesto su belleza, no para lucirme. No tengo por meta satisfacer mi vanagloria; opto por el valor de la *belleza*, uno de los cinco grandes valores que dotan a nuestra vida de excelencia: la unidad, la verdad, la bondad, la justicia, la belleza. Subimos, con

¹⁸ Una exposición bastante amplia de los cuatro niveles positivos y los cuatro negativos se halla al comienzo del capítulo 21. Con mayor amplitud trato el tema en mi obra *Descubrir la grandeza de la vida*, Desclée de Brouwer, Bilbao 2009, págs. 93-133.

ello, al *nivel 3*. En él me siento tanto más *libre* (con *libertad creativa*) cuanto más *obediente* soy al espíritu de la partitura.

4. Si optamos por los grandes valores de forma *incondicional* –pues pensamos que “el bien hay que hacerlo siempre, el mal nunca; lo justo, siempre, pero lo injusto nunca...”–, nos preguntamos cómo es posible que estemos dispuestos a tratar con bondad y justicia incluso a quienes adopten una actitud hostil. Esta pregunta sólo podemos responderla adecuadamente si damos un salto cualitativo y nos elevamos al nivel religioso, el *nivel 4*. En él se nos dice que todos procedemos de un mismo Padre, un Ser absolutamente justo y bueno que nos creó a su imagen y semejanza y nos concedió, así, una dignidad tal que ni la conducta más desarreglada puede destruir. Ese acto creador fue realizado mediante una palabra de amor, una invitación generosa a existir. La única respuesta ajustada a tal invitación será la que exprese una actitud *agradecida*, afín por tanto en generosidad y dispuesta a acoger incondicionalmente a los demás.

CAPÍTULO 2

LA BELLEZA Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

Desde antiguo, el arte –toda forma artística y, de modo singular, la musical– despertó en el ser humano una especial emoción. En un reportaje televisivo pudimos ver cómo los miembros de una pequeña tribu del Alto Volta se alejaban de su aldea, en fila india, para mejorar su suerte. Caminaban, exhaustos, sobre una tierra resquebrajada por la sequía. De repente, el jefe empezó a musitar una melodía en una flauta de fabricación casera. Estas sencillas notas transformaron el abatimiento en buen ánimo, y todos prosiguieron la marcha con renovado brío. Consuela advertir que estos desventurados no estaban dispuestos a dejar de lado su capacidad creativa.

En la película *La misión*, un misionero se adentra en la espesura de un bosque. Al llegar a un claro, desenfunda un oboe y toca una melodía. Súbitamente, de la profundidad de la selva salen grupos de hombres armados con lanzas. Pero no vienen en son de guerra, sino gozosos, pues el hechizo de la música los ha cautivado y ven al misionero como un portavoz de la belleza y un heraldo de alegría y de paz. Esta obra tiene como protagonista singular la música, vista como un medio privilegiado de comunicación entre los hombres.

Beethoven afirma en su testamento de Heiligenstadt que, gracias a la virtud y el amor a su arte musical, no recurrió al suicidio como salida a la desesperación¹⁹. ¿Qué enigmático valor tiene el arte para elevar el ánimo de forma tan eficiente? La película *Camino al paraíso* nos muestra a un grupo de mujeres sensibles que, en el horror de un campo de concentración, forman clandestinamente un coro. Un día, a punto de iniciar un concierto no autorizado, los guardianes son alertados y acuden precipitadamente a la carpa en que se hallan las mujeres y sus compañeras de infortunio. Se teme una represión brutal. Pero, justo en el momento de irrumpir en la improvisada sala, suena el primer acorde del Adagio de la *Sinfonía 9ª* (“*Del nuevo mundo*”) de Antonín Dvůřak. El

¹⁹ Una traducción completa de este Testamento puede verse al final del capítulo 19.

encanto de la armonía retiene a los guardianes y los adentra en un mundo de belleza, opuesto a la sordidez extrema de la vida carcelaria. Sobrecoge observar que la aparición de lo bello en estado puro pueda transformar la actitud de personas de corazón al parecer endurecido.

¿De dónde arranca este poder transfigurador de la música? De la capacidad que tiene para elevarnos al nivel de la creatividad (*nivel 2*). En la soledad del campo, un pastor construye una flauta y llena sus horas tocando sencillas melodías. No pocos piensan que esta simple actividad musical se reduce a pura distracción. Vista con hondura, la música distrae porque es un *juego creador*. Al serlo, supera inmensamente el carácter de mero pasatiempo. Por eso deberemos analizar, más adelante, el concepto de juego.

Sabemos, por experiencia, que somos creativos cuando recibimos activamente posibilidades para dar lugar a algo nuevo valioso. Esta *recepción activa de posibilidades* es la quintaesencia de la creatividad y del juego. Una partitura nos ofrece, en esbozo, diversas formas musicales que, debidamente asumidas e interpretadas, dan vida a una obra musical. De ahí que en diversas lenguas la acción de *interpretar* obras musicales se exprese con verbos que indican *jugar* (*to play, jouer, spielen, yalaab...*). Al jugar, asumiendo las posibilidades que nos ofrecen ciertas realidades, nos unimos estrechamente a éstas. Esa forma de unión da lugar al encuentro, acontecimiento decisivo que consiste en una *interrelación*²⁰.

El enigma de la belleza

La belleza es uno de esos conceptos que rehuyen ser *definidos*, es decir, descritos con contornos y límites bien determinados. Más que definirlos, hemos de procurar acotar su campo de significación y sugerir su sentido profundo mediante ejemplos en los que tal sentido resplandece de forma patente e inequívoca, según criterio de personas avezadas en diversos países. Tanto en el aspecto investigador como en el pedagógico, el método más adecuado para clarificar la idea de la belleza es, sin duda, adentrarnos en el fenómeno estético.

Canto la antífona gregoriana *Rorate coeli desuper* y me parece bellísima; no me canso de repetirla, y cada vez me resulta más sugestiva

²⁰ El concepto de juego como actividad creativa lo expongo ampliamente en la obra *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Rialp, Madrid ³1998, págs. 33-183.

por la expectativa de redención que sugiere, la paz que irradia, la luminosidad del mundo a que me remite.

Oigo en una iglesia la *Tocata y fuga en re menor* de Bach (BWV 565). Me sorprende la vibrante llamada del arranque, que parece venir de lo alto. Inmediatamente, el rugido de la disonancia formada por la conjunción del re y el do # me sitúa en la tierra y me causa zozobra. Luego, la música parece elevarse y perder pie. Pero, una vez y otra, el potente *tutti* vuelve a situarme en un mundo de precisión y vigor impresionantes. En la fuga, las diferentes voces que entran en juego parecen en principio luchar entre sí, contradecirse, bloquearse el camino, pero sucede lo contrario: se potencian mutuamente y acrecientan su potencia expresiva, su energía interior, su carácter contundente. Esa fuerza acrecentada dinamiza el conjunto hasta la explosión final de energía, que sólo puede aquietarse con unos severos acordes en re menor, que dejan el templo repleto, al mismo tiempo, de soberanía y de paz. Es una obra muy bella, pero con una modalidad de belleza distinta a la anterior. Ambas están unidas por su común dedicación al culto divino, pero, aun tomadas en sí mismas como puras estructuras musicales, muestran una gran afinidad por su notorio cultivo de la belleza. No sé todavía definir la belleza de estas obras, ni explicar por qué me parecen bellas, pero, cuando las oí por primera vez, me sentí implantado en el reino de la belleza.

Contemplo el poema dramático de Richard Wagner *El holandés errante*, y me sobrecoge la balada de Senta. El *leitmotiv* -motivo guía- de la *redención por el amor* me remite a un mundo de sentimientos muy hondos y depurados, que parecen tomar cuerpo en la transparencia de la música. Vuelvo a verme incorporado a un mundo de belleza, revestida de otro ropaje, pero igualmente atractiva y reconfortante.

En los tres casos citados, se trata de una experiencia de *inmersión* en una realidad expresiva. Tal experiencia es posible porque esta realidad no es un *objeto*, por excelente que lo supongamos, sino un “ámbito”, una realidad abierta, una fuente de posibilidades. Para comprender esto a fondo, debemos recordar que las artes –así como la literatura de calidad– no tienen por meta expresar *objetos* sino *ámbitos*. Por *ámbito* entiendo una realidad que no está cerrada en sí sino abierta a otras realidades con las que intercambia ciertas posibilidades. Una partitura musical, como fajo de papel, presenta las características de un mero objeto: es

delimitable, pesable, asible, manejable... Como expresión de una obra musical, es una fuente de posibilidades para conocer dicha obra y volver a crearla. Como tal, merece ser tratada con respeto y estima, e invita a la colaboración. Ha de ser considerada como un “ámbito”.

Las últimas escenas de la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, plasman un *ámbito de conflicto* entre la actitud hedonista de Don Juan, por una parte, y, por otra, la actitud ética y religiosa de Don Gonzalo. No se trata de una lucha entre dos personas antagonistas (el verdugo y la víctima), sino de la confrontación de dos posiciones ante la vida. De modo semejante, *Antígona* de Sófocles no presenta sólo el enfrentamiento de dos personas (Creonte y Antígona) sino el de dos ámbitos de vida: el de la *ley positiva* (representado por el gobernador Creonte) y el de la *piedad* o *ley natural* (encarnado en Antígona, hermana de Polinices, acusado de traición y condenado al ultraje supremo de no ser enterrado y quedar expuesto a la voracidad de las alimañas).

La belleza se alumbra cuando respondemos a su apelación

No sólo es difícil sino imposible determinar lo que es la belleza si queremos hacerlo de forma dominadora, al modo como se procede con los objetos. La belleza, al igual que todo gran valor, es más una *f fuente de realidad y de vida* que una realidad bien delimitada, situable en un lugar u otro, manejable a discreción. Por eso, más que intentar definirla, delimitarla, marcar sus contornos, hemos de estar atentos a los diversos modos como se nos revela cuando adoptamos una actitud acogedora de escucha y colaboración. Todo arte debe servir a la belleza, generando obras bellas. A pesar de su genialidad en la creación artística –o precisamente por ella-, los antiguos griegos no se arrogaron nunca el privilegio de ser *creadores de la belleza*; se consideraron capaces de descubrirla, a través de las obras, como principio de su excelencia estética.

Resulta sumamente instructivo advertir, al hilo de la Historia de la Música, con cuánto talento y esfuerzo se fueron descubriendo modos distintos de cultivar la belleza, y se configuraron formas, se inventaron nuevos instrumentos y se perfeccionaron los ya existentes, se crearon estilos a base de otros anteriores que habían llegado a su máximo logro, se compusieron toda suerte de obras excelsas, lugares privilegiados de revelación de la belleza... De este recuerdo histórico se desprende que los

seres humanos no engendramos la belleza; la descubrimos gradualmente a medida que la cultivamos como fieles servidores suyos, mediadores en la tarea de mostrar todas sus posibilidades. Mozart y Beethoven –entre otros muchos genios- eran conscientes de que ellos no creaban la belleza; vivían y actuaban en su reino y generaban obras en las que ese principio de elevación espiritual resplandecía de forma sorprendente. La belleza no la creamos; estamos dinámicamente en su campo de actuación, como nos hallamos, sin advertirlo, en un campo gravitorio.

La belleza no se *halla* en las obras artísticas -y en todas las realidades que juzgamos bellas-, al modo como un objeto se halla en un determinado lugar; *surge* entre ellos y el contemplador capaz de recibir activamente las posibilidades que le ofrecen. Al recibirlas, se siente inmediatamente en presencia de la belleza, nutrido espiritualmente por ella, elevado a un estado de gozo. Para descubrir que una obra es bella, estéticamente valiosa, no hace falta confrontarla con otra que sea considerada como tal. Es una impresión *originaria*. Cuando oí por primera vez la ya citada *Tocata y fuga en re menor* de Bach, me sentí invadido de belleza, de orden, de energía creadora, de una especie de ganas arrolladoras de vivir. La fuerza vibrante de la tocata, el pulso sereno e ininterrumpido de la fuga se convirtieron, de por sí, en un referente, y ampliaron notablemente mis espacios interiores. Algo semejante me sucedió con los *Motetes* de Victoria, Palestrina y Bach, que me revelaron un mundo de una calidad sobrehumana.

La belleza artística la encontramos cuando respondemos a su apelación. Esta respuesta implica una disposición adecuada del ánimo: cierta sensibilidad natural y alguna preparación estética. Cierto es que hay formas sencillas de experiencia estética que podemos realizar espontáneamente si estamos dotados de un mínimo de gusto. Cuando, de niño, abría la ventana por la mañana y veía el mar en calma, con su azul profundo, solía decir: “¡Qué día tan bello!”. Si me preguntaran –como Sócrates a Hipias– qué es la belleza, no hubiera sabido contestar, pero estaba bien seguro de que mi afirmación era cierta. La belleza es una de esas realidades –como la bondad, la simpatía, la afabilidad...– que se nos revelan *por vía de presencia*, sin necesidad de llegar a ellas a través de razonamientos. Puedo progresar inmensamente en el conocimiento de lo que es la belleza -la natural y la artística-, pero apenas añadiré un ápice al encanto que me producía, en mis despertares infantiles, el paisaje marino de la ría de Ferrol. Tenía buena vista, cierta sensibilidad estética, afán de

vivir plenamente, y, cuando veía un paisaje así, la belleza se me revelaba espontáneamente. ¿Cómo llegó Beethoven a sentir que “lo más bello de la tierra es un rayo de sol atravesando la copa de un árbol”? No necesitó seguir ningún curso o leer sesudos tratados de Estética. Le bastó pasear por el campo en primavera, con los ojos bien abiertos.

La belleza se nos da en una especie de campo espiritual en el que nos hallamos instalados desde antes de nacer. Todo descubrimiento estético es un acceso a la belleza, a ese espacio de luz y armonía en el que participamos como en un tesoro común. Para comprender la valía de este tesoro compartido, basta imaginar por un momento que en el mundo no existiera la armonía, el orden, la medida..., y que todo presentara la fealdad de lo caótico.

El acceso a la belleza se da por vía de elevación; nos vemos *atraídos* hacia ella, pero no *arrebatados* de modo que perdamos la libertad creativa y, con ella, la personalidad. El gran artista se ve, a menudo, llevado en volandas, pero conserva la serenidad suficiente para mantener las riendas de la inspiración. En el Andante del *Concierto para piano y orquesta en re menor* (K 466), Mozart es sorprendido por una forma de inspiración genial, pero embrida ese torrente inspirador y mantiene el discurso dentro de unos cauces perfectos, que, lejos de arrollarnos, nos invitan a seguir por dentro la marcha equilibrada de la obra.

El canon de la belleza

Se han propuesto diversos criterios o cánones para juzgar cuándo una realidad es bella. El criterio griego de la *armonía* (constituída por el nexo de la proporción y la medida o medida) fue muy fecundo y orientó los estudios estéticos durante más de veinte siglos. A ese criterio se añadió en el Romanticismo el de la *expresión*. Una obra que nos revela luminosamente un “mundo” humano –el mundo, por ejemplo, de un niño desvalido que es ayudado a penetrar en el mar– es muy expresiva y, en cuanto tal, bella. Por eso se entiende la belleza como el *resplandor* peculiar que produce la manifestación esplendorosa de una realidad. De antiguo viene definida como el resplandor de la realidad (“splendor realitatis”). Pero toda realidad concreta se constituye merced a la forma, que la configura y ordena. La belleza será definida, consiguientemente,

como el resplandor de la forma y del orden (“splendor formae, splendor ordinis”).

Tomás de Aquino, maestro en el arte de condensar los pensamientos en frases bien cinceladas, nos legó dos definiciones de la belleza:

1ª. “Son bellas las cosas que, al ser vistas, agradan” (*Pulcra sunt quae visa placent*). Siguiendo una sugerencia de San Agustín, podemos preguntarnos si las realidades bellas son bellas porque agradan o agradan porque son bellas. Sabemos, por experiencia, que no todas las personas están capacitadas para percibir la belleza de una obra artística y sentir agrado ante ella. La belleza es un valor relevante, y este tipo de valores sólo se revelan a quien está bien dispuesto para asumirlos creativamente. *El arte de la fuga* de Bach es una delicia para quienes son capaces de vibrar interiormente con los juegos contrapuntísticos y vivirlos como si los estuvieran gestando. Pero al no iniciado en este género de expresividad puede resultarle una obra críptica y sentir tedio ante ella. Podemos afirmar, pues, que ser fuente de agrado y de gozo *para personas debidamente preparadas* es una de las condiciones de la belleza. Si el buen olor de un campo indica que estamos ante plantas en sazón, el sentimiento de agrado, visto como la reacción de toda la persona ante lo valioso, es, en el plano espiritual, un fiel detector de la belleza. Las realidades bellas agradan a quien está bien dispuesto estéticamente, pero su valor no se reduce al hecho de ser agradables.

2ª: Lo bello es una “luz que resplandece sobre lo que está bien configurado” (*lux splendens supra formatum*). Santo Tomás expresa aquí la intuición nuclear de la estética griega, la romana y la patrística: la belleza va unida siempre con el orden, y éste irradia una luz singular. La admiración por el fenómeno sorprendente de la luz inspiró, en buena medida, el pensamiento griego, romano y patrístico, y movió en la Edad Media al abad Suger, de Saint-Denis –extramuros de París–, a erigirle un monumento perdurable en las obras de estilo gótico.

Estos criterios o cánones de belleza nos ayudan a comprender, en alguna medida, por qué unas realidades suscitan en nosotros admiración y gozo estético, y otras no. Pero la belleza sigue siendo enigmática. No acabamos de comprender por qué razón un tema musical nos enardece al solo oírlo y otro nos deja fríos; qué tiene un giro melódico para encender

nuestro entusiasmo y dejarnos prendidos, aunque sea muy sencillo. Pensemos en el tema inicial del tercer tiempo de la *Sonata en do mayor* n° 21 (“Aurora”) de Beethoven. Está compuesto conforme a reglas y proporciones, pero otros no lo están menos y nos dejan indiferentes. Este tema beethoveniano tiene ángel, gracia, luminosidad, el “no sé qué” latente en la poesía auténtica, según expresión del agudo pensador benedictino P. Benito Feijóo (1676-1764).

La belleza es, en definitiva, enigmática, aunque no irracional. Se muestra por vías distintas de la razón que quiere apresar intelectualmente la realidad. La belleza es esquiva a todo intento de adueñarse de ella. La canción polifónica *No la podemos dormir* es muy sencilla, pero tiene una gracia inefable que nos conmueve en las veladas de Nochebuena. El “Et incarnatus est” de la *Misa en do menor* de Mozart puede parecer una simple aria de coloratura -usual en la ópera diociesca-, pero presenta el encanto peculiar de los retablos navideños. ¿De dónde procede este singular hechizo? No lo podemos determinar con el lenguaje prosaico. Sólo el buen gusto -el sentido musical que llamamos “musicalidad”- nos sugiere intuitivamente cuándo se da tal encanto y cuándo falta. Los perfumes suscitan sensaciones inexplicables. No hay razón alguna para que uno te agrade y otro te repela. La capacidad que tiene el Aria de la *Suite en re* de Bach para elevarnos a una región de claridad, transparencia y vitalidad no la podemos explicar -con el método científico-, mas sí sentir y valorar.

La belleza artística va estrechamente unida a la *inspiración*, pero este concepto no es menos misterioso que aquél. Sentimos una obra como inspirada cuando tiene un alma que la impulsa y da sentido, la unifica y dota de una peculiar energía, viene del corazón y apela al corazón. Parece transmitirnos un mensaje que procede de lo alto, y por eso emociona. ¿Dónde encuentra Mozart esa belleza sin mácula, sin decaimiento alguno, que nos sorprende como un paisaje radiante en casi todas sus obras? Mozart no va nunca a tientas, no vacila, no está esperando a que se le ocurra algún motivo sugerente; rebosa de ideas desde el comienzo y las expone con generosidad, a borbotones, como quien comunica todas las maravillas que descubrió en un viaje. ¿De qué región admirable viene este compositor cada vez que se dirige a nosotros en una obra? Bien se ha dicho que jamás estimaremos como es debido el don que nos concedió el Creador al regalarnos a este hombre de figura diminuta, inquieto, simpático, aparentemente superficial pero comprometido día y noche con

la belleza. Su vida no tenía otra meta que *ponernos en presencia de lo bello*, hacernos ver y sentir que es posible un reino de belleza, de orden y bondad.

La belleza y la bondad

A veces, una acción buena la calificamos de “hermosa”, término propio de la Estética, no de la Ética. Vemos a un niño ayudando a un ciego a cruzar la calle, y decimos: “¡Qué acción tan *bella!*”. Recordamos cómo el Padre Damián se inmoló por los leprosos, y calificamos su actitud de *sublime*. Estos dos adjetivos son de carácter estético. ¿Se confunde aquí la ética y la estética? Más que de confusión, se trata de complementación.

Los antiguos griegos descubrieron la profunda afinidad que existe entre la belleza y la bondad debido a la *armonía* que late en ambas. Cuando la armonía es de tal calidad que nos invita a la *contemplación*, utilizamos términos tomados de la estética más que de la ética. Si un adulto ayuda a un minusválido, realiza una buena acción, que solemos estimar debidamente. Cuando un niño modera su natural inquietud, se detiene y ajusta su tempo vital al del ciego para ayudarlo a salir de un apuro, lleva a cabo una acción que es “digna de ser vista” y, por ello, no sólo es buena sino bella. Esta belleza, cuando supera los límites de lo que solemos ver en personas de vida éticamente recta, alcanza la alta cota de lo “sublime”, el término estético de mayor excelencia. La intuición de la afinidad profunda que hay entre belleza y bondad llevó a los griegos a unir lo bello (“*kalós*”) y lo bueno (“*agathós*”) en una sola palabra: “*Kalokagathía*”.

*“La acción heroica –advierte el escritor francés Gustavo Thibon– no sólo tiene un valor de utilidad; posee, sobre todo, un valor trascendente de ejemplo. Instintivamente se siente que existe menos para servir a alguien o a algo que para ser contemplada. A la nobleza y al heroísmo corresponde unir en las alturas la belleza y el bien, y, en la cumbre, realizar la síntesis de lo bello y de lo bueno”*²¹.

²¹*El pan de cada día*, Rialp, Madrid 1952, p. 49. Con su habitual lucidez y profundidad, Goethe vincula la belleza y la bondad en estos versos: “No es distinto lo bello de lo bueno; lo bello / es sólo lo bueno que se nos muestra amorosamente velado”. (*Unterschieden ist nicht das Schöne vom Guten*;

La belleza nos da posibilidades para perfeccionarnos. En principio, nos produce asombro. La encontramos en la vida y la admiramos. Lo admirable no es lo raro, lo anormal, sino lo sobremanera valioso, lo que asombra por su calidad. Una rosa que habla es algo maravilloso, en sentido de anormal. Pero una rosa que exhala su olor específico y se nos muestra como floración del rosal y expresión del mismo -rosal que aparece, a su vez, como expresión viva de la madre tierra, que lo amamanta...- no es algo extraordinario pero sí maravilloso por lo que significa el hecho de que una flor se revele y exprese de manera tan delicada, atractiva y a distancia, y sea, así, la mensajera de la planta y de su vinculación ecológica a la naturaleza entera.

Esta capacidad de descubrir, con ojos asombrados, nuevas y sorprendentes bellezas –la luz, las formas artísticas, la expresividad del lenguaje...– y dar lugar a realidades y acciones bellas hemos de incrementarla en todo momento. Vamos, pues, a afinar lo más posible nuestra sensibilidad para la belleza haciendo experiencias de diverso orden, y de ellas se desprenderá, sin pretenderlo nosotros expresamente, una idea enriquecida de lo bello: su carácter irradiante, su fuerza persuasiva, su capacidad de hacerse valer, sus distintos modos...

No sólo existe la forma de belleza exquisita que perseguían en todo momento espíritus refinados como Oscar Wilde. En las situaciones más sombrías puede brotar la belleza, aunque no parezca haber tipo alguno de luz que pueda suscitarla. Debemos cultivar el sentido de la belleza en todos los órdenes. Vestir a un niño puede ser algo muy bello, pero también dar de comer a un anciano desvalido que no logra hacerlo sin mancharse. Es un tipo singular de belleza. Un niño disminuido que se introduce a trompicones en el agua del mar no presenta la misma belleza que un cuerpo lozano cuando se echa a nadar. Pero el gesto de ayudar a ese niño a bañarse tiene una belleza inigualable en el plano ético.

La belleza que salva

En su obra *El idiota* (III, cap. V), Fedor Dostoievski advierte que “la belleza salvará al mundo”. Se refiere a la belleza redentora de Cristo. Es conveniente meditar hasta el fondo esta sentencia porque, ante las

das Schöne / ist nur das Gute, das sich lieblich verschleiert uns zeigt). Apud Rudolf Schott: *Der Maler Bô Yin Râ*, Zurich 1960, p. 42.

múltiples calamidades que afligen a las gentes, puede considerarse como un esteticismo frívolo dedicar tiempo a contemplar realidades bellas. Esta objeción es difícilmente rebatible si reducimos la experiencia de la belleza a dejarse mecer por el agrado de las proporciones armoniosas, el halago del color y el sonido, la fuerza seductora de ritmos electrizantes. En cambio, no tiene sentido tal reparo cuando advertimos que, al entrar en contacto directo con la belleza, nos sentimos atraídos hacia lo más valioso. Tal atracción no es una mera efusividad sentimental; es la instalación personal en una región elevada.

Beethoven confesó, en cierta ocasión, que a él se le había concedido vivir en una región de belleza inigualable, y la tarea de su vida consistía en transmitir a los hombres ese tesoro a través del lenguaje musical. Cuando oímos los primeros compases de su *Misa Solemne*, nos vemos inmersos en un reino de belleza sin par, pero nuestra atención no se queda prendida en el halago que nos produce; nos adherimos plenamente al torrente de súplica que fluye de la humanidad hacia el Creador.

Este poder elevador del arte musical lo experimentó vivamente un genio de la dirección orquestal, Leopoldo Stokowski:

*“Es imposible describir esto con palabras; sin embargo, todos hemos sentido el haber sido llevados mediante el mágico poder de la música lejos de este mundo, hacia estados de emoción de irresistible poder y misterio, completamente desconectados de nuestra vida real, a veces temerosos, otras con una visión extática de la belleza, en una tierra de ensueño que jamás olvidaremos...”*²²

Conviene notar que ese éxtasis estético no constituye un *rapto irracional* –como a veces se afirma–, sino un acto de *lúcida participación en el mundo de la belleza (nivel 3)*, con la consiguiente elevación a lo mejor de uno mismo²³. No pocas personas se vieron en un momento dado inundadas de belleza, sumergidas en un mundo de perfección que las

²² *Música para todos nosotros*, Espasa-Calpe, Madrid ⁵1954, p. 234.

²³ Sabemos que Platón tuvo vacilaciones a este respecto. En el diálogo *Íón* indicó que el poeta se halla “transportado”, “arrebatao” por la inspiración. En el *Fedro* opina que es elevado a un nivel superior por una especie de “locura divina” (*theia manía*) que no lo priva de su lucidez cotidiana sino la potencia.

lanzó decididamente hacia lo alto. *Lo alto* significa aquí exactamente *el reino de los grandes valores*, que constituyen, en todo rigor, *el hogar del espíritu*. Me refiero a la bondad, la justicia, la verdad, la unidad, la belleza. Estos valores eximios son reales, pero no al modo como lo son los entes concretos que tenemos a mano en la vida diaria. Son “la tercera potencia” de que habla Vladimir Soloviev: la que hace que existan actitudes y acciones buenas, justas, verdaderas, bellas, generadoras de unidad. Cuando me siento *ob-ligado* en mi interior a la bondad y pienso que debo *incondicionalmente* hacer el bien y evitar el mal, me hallo en esa región de los valores radicales. Y lo mismo cabe decir de los otros cuatro valores. Al optar incondicionalmente por estos valores, nos movemos en el *nivel 3*.

Pero ¿por qué he de ser incondicionalmente bueno y justo, por ejemplo con alguien que ha lesionado mi honor arbitrariamente, sólo por ensañarse con quien juzgaba desvalido? Todo mi ser se rebela ante tal injusticia, pero una voz interior me dice –como sucedió a Sócrates– que debo practicar el bien en toda circunstancia. Para fundamentar esta opción radical, no hay otra vía que elevarse de nivel y recordar que todos los seres humanos procedemos de un Ser Perfecto, el bueno y justo por excelencia, que nos creó a su imagen y semejanza y nos dotó, con ello, de una dignidad inquebrantable –*nivel 4*–. Esta dignidad es la que inspiró el gran precepto del Señor de que vivamos en unidad y nos amemos unos a otros (Jn 17, 20-22).

El descubrimiento de estos dos niveles de vida (el *nivel 3* y el *nivel 4*), que hacen posible una vida humana auténticamente creativa, (*nivel 2*) nos permite comprender en alguna forma cómo, al encontrarnos en presencia de la belleza –con su inmensa fuerza de atracción–, nos sentimos trasladados al reino de lo divino, lo incondicionalmente bueno, justo, amable y bello. Al atardecer de un día de Navidad, el gran diplomático y poeta Paul Claudel acudió a la catedral de Notre Dame, a la hora del canto de Vísperas. Lo hizo sin intención religiosa alguna, sólo por sumergirse en el grato y noble ambiente que crea la música sacra navideña. Estuvo de pie, apoyado en la última columna de la derecha, mirando hacia el coro. De éste salían chorros de música bellísima que llenaban las naves de una intensa alegría. Cuando, al final, sonó el canto navideño *Adeste fideles*, que invita a las gentes a reunirse en torno al Niño, el agnóstico poeta se sintió transportado a un reino de bondad tan acogedor que no dudó en tomarlo como su hogar; tan real y poderoso que

no pudo sino adentrarse en él. Comprendió enseguida que muchos aspectos de su vida necesitarían retoques y ajustes. Pero el gran paso estaba dado. No se trató de una decisión precipitada, tomada sobre la ola de una efervescencia sentimental. Claudel no sólo oyó unos cantos bellos; se vio sumergido en el mundo de la belleza y elevado por ella al *nivel 3*, en el que se gestan las opciones radicales a favor de los grandes valores. Al vivir una de tales opciones, se sintió transportado al *nivel 4*, en el que se fundamenta esa “religación” incondicional a la belleza. Sin saber bien cómo, fue súbitamente introducido en un mundo nuevo, cuyas inmensas posibilidades tendría que ir asumiendo poco a poco, con el tempo lento de los procesos de maduración espiritual.

En estos procesos de elevación a lo divino juegan un papel decisivo el *asombro* y la *admiración* suscitados por lo altamente valioso. En un momento de crisis, Jorge Federico Haendel, el genial compositor barroco, veía cegada en buena medida la fuente de su inspiración. Una tarde se puso a callejear por el viejo Londres, y, de repente, advirtió que, en una casa, una joven tocaba el piano y cantaba una canción relativa a la historia de Israel y a la vida, muerte y resurrección del Señor. Su espíritu se transfiguró. Volvió a casa, y durante 22 días se consagró febrilmente a la composición del oratorio *El Mesías*. “Me pareció estar en el Cielo”, confesó posteriormente. Esta transfiguración espiritual, cuyo fruto admiramos una y otra vez a través de interpretaciones sumamente logradas, fue debida al hecho de entrar en contacto con la plenitud de vida que expresaba una sencilla canción. En ella había energía sobrada para inspirar una composición admirable. Esta anécdota nos hace pensar en los sugerentes versos de Friedrich Hölderlin:

*El que ha pensado lo más profundo ama lo más viviente.
Comprende la juventud en sazón el que ha contemplado el mundo;
Y los sabios acaban a menudo
inclinándose hacia la belleza*”²⁴.

²⁴ “*Wer das Tiefste gedacht liebt das Lebendigste. Hohe Jugend versteht wer in die Welt geblickt, und es neigen die Weisen Oft am Ende zu Schönem sich*”.

CAPÍTULO 3

LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS Y LA GÉNESIS DE LA BELLEZA

Los griegos no sólo crearon una literatura y un arte admirables –arquitectura, pintura, escultura, música...–; reflexionaron sobre las condiciones que favorecen el brotar de la belleza en las obras literarias y artísticas. Descubrieron, así, las “categorías estéticas”, y pusieron las bases de la *Estética occidental*.

Elevándose a un plano superior, se preguntaron genialmente qué es “la belleza”, entendida como esa realidad que hace bellas todas las realidades que admiramos como tales. Fundaron con ello la *Metafísica de la belleza*. Al preguntar Sócrates a Hippias “qué es la belleza”, este autosuficiente sofista no adujo sino ejemplos de realidades bellas concretas –una joven, una yegua, un ánfora, el oro...–, pero no penetró en el secreto último de la belleza²⁵. Podemos padecer también nosotros esta insuficiencia, pues todos llevamos un Hippias dentro. Desde niños, hablamos de cosas bellas, como de algo obvio, pero, si nos preguntan “qué es la belleza”, entramos en perplejidad. Es el enigma metafísico que nos hace tocar fondo en el misterio de lo real. No nos corresponde en esta obra adentrarnos en ese reino admirable. Veamos, sencillamente, algunas de las condiciones para “generar obras en la belleza”, como decía Platón.

1. Las categorías estéticas griegas

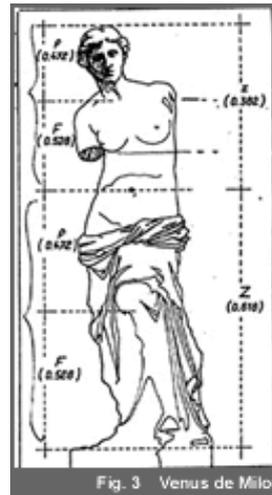
Armonía

Los griegos observaron que la belleza de una obra de arte surge como fruto de una relación *armónica* de las partes que la componen y de su ajuste a la figura humana, considerada como canon. La armonía es integrada, pues, por dos tipos de relaciones: la *proporción* y la *medida* o *mesura*.

²⁵ Cf. Platón: *Hippias Mayor*.

a) Lo *sometido a medida* era lo comedido, lo delimitado, lo ajustado a la figura humana. Tal comedimiento debía darse en todas las realizaciones humanas –artísticas, éticas, urbanísticas, políticas...– si había de reinar en ellas la belleza. Lo *no mesurado* era considerado por los griegos como desmesurado, indelimitado, incontrolado, “bárbaro”.

b) La *proporción* consiste en fijar las dimensiones de las distintas partes de una obra conforme a ciertos cánones, expresables en fórmulas algebraicas. Visitas el Louvre y admiras la elegancia y esbeltez de la Venus de Milo, así como la armonía de sus formas y la expresividad de su porte. Ésta es la forma *cualitativa* de contemplar la obra. Seguidamente, puedes adoptar una actitud *cuantitativa* y reparar en la proporción mutua que guardan cada una de las partes de la escultura. Lúcidos estudios han descubierto que todas las partes se ajustan exactamente a las medidas de la “sección áurea” o “número de oro” y a la función de la misma. Los artistas y arquitectos griegos advirtieron que, si se divide una superficie en dos partes, una de las cuales ocupe el 0,382 del conjunto y la otra el 0,618 –o bien, el 0,528 y el 0,472-, produce un efecto de equilibrio y belleza. Las proporciones de la Venus fueron calculadas de esta forma. Se dividió su figura idealmente en dos partes: desde la coronilla de la cabeza hasta el ombligo, y desde aquí hasta la planta del pie. Esta segunda parte es la más larga: ocupa el 0,618 de la longitud total. La otra cuenta solamente con el 0,382. (En el caso del *Apolo del Belvedere*, se invierten estas proporciones para dar una impresión, no de elegancia, como en la Venus, sino de solidez). Cada una de estas dimensiones es subdividida en otras dos: desde la coronilla de la cabeza hasta el arranque del cuello, y desde aquí hasta el ombligo. La primera parte abarca el 0,472, y la segunda, el 0,528. Cada una de ellas vuelve a dividirse; por ejemplo, desde el arranque del cuello hasta la parte baja del seno derecho, y desde aquí hasta el ombligo. Y así sucesivamente, de modo que la superficie del cuerpo queda sometida toda ella a proporción.



Ambas formas de acceso a la obra –la cualitativa y la cuantitativa– se complementan y fecundan, en cuanto contemplan y analizan, respectivamente, la proporcionada y mesurada interacción de sus elementos, vistos como una *fuentes de expresividad*, es decir, como *ámbitos*, no como meros objetos.

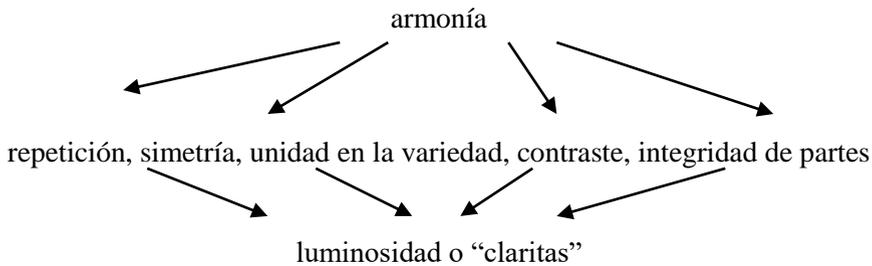
Al pasar ante una fragua, Pitágoras reparó en la distinta altura de los sonidos producidos al golpear los yunques. Entró, y advirtió que esos intervalos entre los sonidos eran proporcionales a las dimensiones de los objetos que los producían. Este descubrimiento del nexo que media entre la calidad y la cantidad produjo un estremecimiento de asombro en el espíritu de los griegos, afanosos de penetrar en los enigmas de la realidad. A partir de ese momento se inició una carrera entusiasta en la investigación de las proporciones que se dan entre las medidas de los materiales y el surgir de la belleza. La estética griega y la romana, la patrística, la medieval y la renacentista estuvieron impulsadas, en buena medida, por la intuición de que los fenómenos estéticamente valiosos se ofrecen al hombre por dos vías: la intuitiva y la intelectual-calculadora, la sensible y la matemática.

“Entonces –escribe Aristóteles–, como todas las cosas parecían modeladas según los números, y los números parecían lo primero en toda la naturaleza, pensaron (los pitagóricos) que los

elementos de los números eran los elementos de todas las cosas, y que los cielos enteros eran armonía y número”²⁶.

*“Mira el cielo –exclama San Agustín–, la tierra, el mar y cuantas cosas hay en ellos, ya brillen en lo alto o se arrastren, naden o vuelen acá abajo. Todo está investido de forma, porque todo tiene números. Suprime éstos, y los seres se convierten en nada. ¿De quién proceden las cosas sino de quien procede el número, supuesto que en tanto tienen ellas ser en cuanto tienen número?”*²⁷.

Los números y las fórmulas generan proporción y, por tanto, unidad y orden, en el sentido positivo de *ordenación*. Una realidad bien configurada es luminosa, en el sentido de que patentiza lo que es con toda claridad. Tal patentización constituye su *verdad*. La verdad, la luminosidad y el orden van siempre unidos en la generación de belleza. Nada ilógico que la armonía –y las categorías que de ella se derivan– constituyan otras tantas fuentes de luz. La doctrina de las categorías estéticas puede condensarse en este gráfico:



Repetición

Si repetimos un elemento sensible expresivo con el fin de crear un *ámbito de vida*, surge una fuente de belleza. Los elementos repetidos se hallan aunados por un orden interno que les da configuración y sentido. La riqueza expresiva de la repetición se debe a un modo peculiar de armonía: la unidad que forman los elementos repetidos al integrar su capacidad expresiva. En el *Gloria* de la gran *Misa en si menor*, Juan Sebastián Bach repite unas 33 veces el versículo del evangelio de San

²⁶ *Metafísica* A 5, 98 5b, 98 6b 8.

²⁷ *De libero arbitrio*, 2, 16, 4.

Lucas “En in terra pax hominibus bonae voluntatis” (Y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad). En el lenguaje *prosaico* de la mera información - nivel 1 -, esta reiteración sería del todo impertinente. En el lenguaje *poético* de la creación de ámbitos -nivel 2-, tiene pleno sentido porque crea un *ámbito de paz evangélica* e invita al oyente a adentrarse en él.

En un claustro no se repiten columnas y arcos para decir profusamente lo mismo sino para crear un *ámbito de marcha serena y recogida*. Si queremos comprender un claustro como obra de arte, debemos recorrerlo sosegadamente –conforme al ritmo que sugieren las columnas y los arcos-, hacer la experiencia viva de cómo confluyen en él la naturaleza y la obra de las manos humanas, y cómo vibran en todos sus rincones siglos de vida intensa.

La repetición da lugar a múltiples recursos estéticos: el *ritmo* del lenguaje poético y musical; la *rima*, la composición de las diversas formas poéticas, los estribillos, los temas musicales y poéticos...

Véase cómo la mera repetición de un tema poético sirve a Charles Péguy para producir un efecto de supratemporalidad. Comentando la presencia actual entre nosotros de Jesús Resucitado, escribe:

*“Il est là,
Il est là comme au premier jour,
Il est là parmi nous comme au jour de sa mort,
Eternellement il est là parmi nous autant qu’au premier jour,
Eternellement tous les jours,
Il est là parmi nous dans tous les jours de son éternité”*²⁸.

(Él está ahí,
está ahí como en el primer día,
está ahí entre nosotros como en el día de su muerte,
eternamente está ahí entre nosotros como en el primer día,
eternamente todos los días,
está ahí entre nosotros todos los días de su eternidad).

²⁸ Cf. *Le mystère de la charité de Jeanne D’Arc* (1910)

Simetría

Otra forma fecunda de lograr armonía es repetir un mismo elemento en torno a un eje, que puede ser *vertical* u *oblicuo*. En el primer caso, suscita un sentimiento de paz, serenidad y equilibrio; en el segundo, refleja un dinamismo dramático, que da lugar a la “simetría piramidal”. Ejemplos de ello son, respectivamente, el *Apolo del Belvedere* y el *Laocoonte*.

La simetría constituye una fuente de belleza, por serlo de armonía. Existen obras asimétricas sumamente bellas, pero ello se debe a la fuerza estétígena -generadora de belleza- de otra categoría estética: la *gracia*, de la que luego hablaremos. Ejemplo de ello es el *Erechteion*, joya arquitectónica que se alza junto al Partenón, en el borde de la Acrópolis que mira a Atenas.

Unidad en la variedad

Para que una obra sea armónica, no necesita estar integrada por elementos idénticos. Pueden éstos ser diversos, a condición de que funden armonía de manera proporcionada y mesurada. La unidad de lo diverso entraña riqueza expresiva. La monotonía de lo uniforme genera tedio y contradice una ley básica del arte: levantar el ánimo y entusiasmar.

Si una obra de arte subraya más la unidad que la variedad, muestra una orientación *clásica*. En caso contrario, se inclina hacia el espíritu *barroco*. En ambos casos, deben concurrir ambos polos -la unidad y la variedad-, a fin de conseguir la plenitud armónica denominada por los medievales “congruentia partium” (coherencia de las partes), “aequalitas numerosa” (igualdad en la variedad). El pendular entre la orientación clásica y la barroca es una tendencia constante en toda cultura

Contraste

La variedad engendra una amplia gama de contrastes. Cuando éstos sirven a un impulso creador de un ámbito expresivo, son armónicos, y no constituyen, por tanto, *dilemas* que se desgarran, sino *elementos complementarios* que integran un todo lleno de sentido. Los contrastes

suelen ser vistos como elementos contradictorios u opuestos cuando se vive sin impulso creativo.

El contraste es una ley de vida, y, como tal, se insertó en las diversas formas del arte.

- En la música se alternan el sonido y el silencio, la tonalidad mayor y la menor, la intensidad fuerte y la débil, las preguntas y las respuestas.
- En la literatura y el cine se tensan fecundamente la libertad creativa y el cauce normativo, la autonomía y la heteronomía.

Si no integramos creadoramente tales contrastes y los dejamos convertidos en dilemas, quedamos fuera del ámbito de la belleza estética y de la ética.

Integridad de partes

Para los griegos, una realidad natural sólo es bella cuando está bien configurada. Esta configuración perfecta se adquiere cuando los elementos que la integran se hallan trabados entre sí de forma coherente. Entonces, la realidad muestra luminosamente lo que es y es calificada de “verdadera”. Ha llegado a su “telos” (meta), a su forma definitiva, la que la define y caracteriza. Por eso exigen los griegos que las obras artísticas cuenten con todos los elementos que implica su modo de ser. Una obra truncada -como la Venus de Milo o la Victoria de Samotracia- sigue pareciéndonos bella porque suplimos, con la imaginación, lo que le falta. Vemos que la obra estaba, en su origen, perfectamente configurada.

Las obras que representan parcialmente una realidad –por ejemplo, un busto- también las sentimos como bellas si expresan el *ámbito de vida* que se propuso el autor: por ejemplo, en su retrato de Mozart, Josef Lange expresó la increíble capacidad del compositor para penetrar en las honduras de la vida y los misterios de la belleza; en la escultura *Los esclavos*, Miguel Ángel quiso impresionarnos al hacer patente la angustiada falta de personalidad que sufren quienes no disponen de alguna dosis –siquiera mínima– de libertad.

Luminosidad o “claritas”

Desde antiguo se vincula lo luminoso y lo bello en el ámbito de la estética y la ética. Hablamos de un día “espléndido” y de un varón “preclaro” –en la línea de la expresión latina “clarissimus vir”–. La belleza es fruto de la armonía, y ésta implica proporción y medida, es decir, ordenación conforme a cánones fecundos. Con razón, los clásicos definieron la belleza como “el esplendor del orden”, es decir, la *luminosidad* del orden. Pero el orden lo establece la forma. De ahí la vinculación de la belleza al “esplendor de la forma”. Y la forma es el principio vital de la realidad. Con toda profundidad se consideró la belleza como “el esplendor de la realidad”, la realidad bien *conformada* o *configurada*.

Los pensadores medievales más lúcidos acogieron con entusiasmo la *Metafísica de la luz* elaborada genialmente por los griegos. El fenómeno de la luz era sentido por ellos como la expresión quintaesenciada de la belleza. En la Escuela de Chartres se decía, como un lema: “*Ipsa lux pulchra est*” (la luz es bella de por sí).

La admiración por el valor simbólico de la luz inspiró al abad Suger la construcción de la iglesia abacial de Saint-Denis, en las afueras de París. Así nació el prodigio del estilo gótico, que libera a los muros de la función sustentante y los habilita para acoger amplísimas vidrieras. Este cambio estilístico no fue debido, en principio, a la capacidad técnica de adelgazar los muros, sino al deseo de vincular el mundo exterior y el ámbito interior y mostrar que todo el universo adquiere una especial luminosidad, transparencia y densidad de sentido cuando se deja traspasar por la energía creadora del Espíritu del Creador. Vistas desde fuera, las vidrieras policromadas ofrecen un aspecto sombrío, inexpresivo. Desde dentro, se asiste a la conversión de unos sencillos materiales en perlas resplandecientes, símbolo del alma menesterosa que se transfigura al ser iluminada por la gracia divina.

En el Renacimiento, la metafísica griega de la luz inspiró relevantes obras literarias, como la oda “El aire se serena”, dedicada por Fray Luís de León al músico Salinas:

*“El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia mano gobernada...”*

En nuestros días, Martin Heidegger moviliza términos que aluden a la luz cuando describe fenómenos bellos y acontecimientos de interacción de realidades. Basta leer su descripción del templo griego y del cuadro de Van Gogh “Las botas de campesina”. En esas botas gastadas se halla toda la vida de la campesina, su duro laboreo en la tierra húmeda, sus esperanzas en tiempo de siembra y su gozo sereno a la hora de la recolección.

“En la oscura oquedad del gastado interior de la bota –escribe– queda plasmada la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesadez de la bota queda retenida la tenacidad de la lenta marcha por los monótonos y dilatados surcos del campo por el que corre un viento áspero. En el cuero está depositada la humedad y saturación del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del sendero al caer la tarde. En la bota vibra la llamada silenciosa de la tierra, su callado ofrendar el grano que madura y su misteriosa inactividad en el árido yermo del campo invernal. Este útil está transido de la inquietud latente por la seguridad del pan, la callada alegría por la superación renovada de la penuria, la angustiada espera del parto y el temblor ante la amenaza de la muerte. Este útil pertenece a la tierra y está resguardado en el mundo de la campesina. Esta resguardada pertenencia le confiere al útil su identidad y sustantividad”²⁹.

Al contemplar en bloque estos aspectos de la vida de la campesina, se nos “ilumina” su *mundo peculiar*. La luz brota cuando confluyen las realidades que están llamadas a dar origen a una nueva realidad. Tal confluencia es un entreveramiento de ámbitos, una

²⁹ *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege*, V. Klostermann, Frankfurt ³1957, págs. 21-22. La traducción completa del texto heideggeriano relativo al cuadro de Van Gogh y al templo griego la ofrezco en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao ²2004, cap. 3. Actualmente contamos con una buena traducción de *Holzwege*, debida a Helena Cortés y Arturo Leyte: *Caminos de bosque*, Alianza Editorial, Madrid ⁴1998.

ordenación. De ahí que la “integridad de partes” haya sido otra de las condiciones del surgir de la belleza.

De aquí se infiere que lo contrario de la luminosidad o claridad no es la profundidad, sino el caos, lo informe, lo no logrado, lo que no está bien configurado y no se muestra de modo *espléndido*, luminoso. A veces se contraponen la profundidad del Norte europeo a la claridad del Sur, como si la claridad fuera unida con la superficialidad. Si Bach y Haendel son profundos, no le van en zaga Palestrina y Victoria. Si Goethe asombra por su hondura, nunca admiraremos bastante la penetración de Cervantes.

De lo antedicho se desprende que la armonía es la raíz de las diversas condiciones del surgir de la belleza, y la luz es su corona. Por eso, la luminosidad o “claritas” no puede verse como una categoría estética entre otras; constituye su quintaesencia, pues la belleza es, de por sí y en sí, una forma de luminosidad o “esplendor”. Con toda verdad puede decirse que “la luz es bella por sí misma”, la luz que brota en la integración armónica, bien proporcionada y mesurada, de diversos elementos expresivos.

2. Carácter relacional de las categorías estéticas griegas

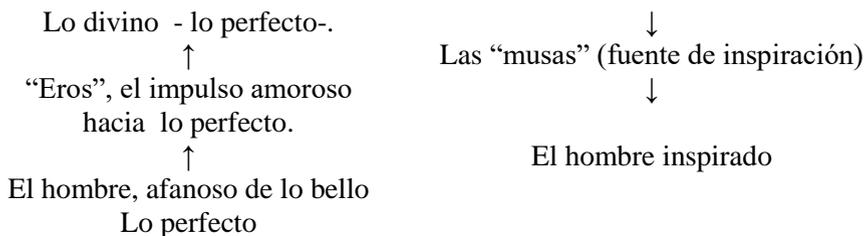
Suele decirse que las categorías estéticas representan las “condiciones objetivas” de la belleza. *Objetivas*, en el sentido de que no dependen exclusivamente del sujeto cognoscente, sino que están arraigadas en el “objeto de conocimiento” que es la obra de arte. Pero la obra de arte no es un mero objeto, sino un “ámbito”, una *realidad abierta, relacional*, por ser capaz de ofrecer ciertas posibilidades y recibir otras. Las categorías estéticas –armonía, simetría, repetición, unidad en la variedad...– no pertenecen ni al sujeto ni al objeto, tomados a parte, sino al juego que hacen entre sí. *Jugar* significa, exactamente, recibir activamente posibilidades para crear algo nuevo dotado de cierto valor.

Es muy significativo que El Partenón, el emblemático templo griego, implique en sí mismo la relación al posible espectador. Fue construido de tal modo que las líneas verticales y horizontales presenten al contemplador la forma de un rectángulo perfecto, a pesar de las deformaciones visuales que produce la luz sobre los materiales. Para ello, las columnas fueron ligeramente inclinadas hacia dentro. De haber sido

construidas en forma vertical perfecta, aparecerían desplazadas hacia fuera. Las columnas que quedan en sombra fueron dotadas de una mayor anchura, pues, al no incidir en ellas la luz, dan impresión de mayor delgadez. Algo semejante sucede con el arquitrabe y la base. Los constructores de esta obra modélica tuvieron muy en cuenta que toda obra de arte es *relacional*, ni objetiva ni subjetiva, sino ambas cosas a la vez. En el nivel de la *creatividad (nivel 2)* se superan muchas paradojas y múltiples falsos dilemas.

Esta condición relacional se da ya en el proceso de búsqueda de la belleza. Por genial que sea, el artista griego tiene clara conciencia de que no *crea* la belleza con sus potencias personales: la *encuentra*, la *descubre*. Los seres humanos sentimos dentro de nosotros una voluntad de ascenso hacia lo *divino* -entendido como *lo perfecto*- que los griegos denominaron *eros* -amor a lo elevado y relevante-; pero tal ascenso *extático* -que nos eleva a lo mejor de nosotros mismos- sólo podemos realizarlo si lo divino -lo perfecto- nos sale al encuentro. Ese salir al encuentro fue personificado en la imagen de las “musas”. Podemos elevarnos a lo divino en cuanto lo divino se nos torna accesible. Esa manifestación de lo perfecto recibe el nombre enigmático de “inspiración”, que es netamente relacional.

Este doble movimiento simultáneo -de abajo arriba y de arriba abajo- puede visualizarse de la siguiente forma:



Cuando la belleza se encarna en una obra de arte y reluce en ella, las condiciones que hacen posible tal encarnación presentan también un carácter relacional. La armonía, la simetría, la repetición, la unidad en la variedad... son condiciones propias de la obra y pueden ser sometidas a verificación. Pero, si han de adquirir valor *estético*, deben ser captadas y valoradas por un sujeto contemplador, dotado de la debida sensibilidad. Las categorías estéticas no existen como tales sin la colaboración del

sujeto, pero éste no es dueño arbitrario de ellas. Aquí resalta un hecho decisivo: el pensamiento *relacional* supera por elevación el pensamiento *relativista*, tanto en su versión subjetivista como en la objetivista.

Se teme a veces que, al no conceder primacía al pensamiento *objetivista*, se diluya la solidez y la independencia de las obras de arte. Se advierte que éstas poseen una estructura, tienen consistencia, gozan de independencia respecto a su mismo creador, no son meramente *subjetivas*. Nada más cierto, pero es falso afirmar que tal independencia de las obras de arte equivalga a estar cerradas en sí mismas. Precisamente, la consistencia propia de tales obras les viene del hecho de que son valiosas, es decir, son fuente de posibilidades para quienes sepan y quieran asumirlas como principio interno de actuación. Ya sabemos que todo lo valioso no sólo existe, sino que *se hace valer*, pide ser asumido creadoramente y realizado.

En Estética y en Ética es decisivo descubrir que no hay más forma eficaz de superar el *relativismo* que pensar de modo *relacional* y conceder la importancia debida tanto al sujeto como al objeto. El valor de una realidad no se descubre sin la colaboración de un sujeto, debidamente dispuesto, pero éste no crea dicho valor, no es *dueño* del mismo sino *colaborador*.

3. Las modalidades de la belleza. Categorías estéticas generales

De modo semejante a lo que sucede con las categorías estéticas griegas, las modalidades de la belleza -lo cómico, lo gracioso, lo sublime, lo trágico...- presentan un carácter *relacional*, por implicar una tensión entre dos polos.

Lo cómico

La impresión de comicidad se suscita en nosotros cuando presenciamos una caída súbita y pasajera de un nivel superior a otro inferior. Alguien va por la calle con sus mejores galas, pisando fuerte debido a su elevada autoestima. De repente, resbala y se cae. Esta caída imprevista suscita la risa en quienes la contemplan. Si la persona accidentada no se incorpora inmediatamente, surge el temor de que se

haya hecho daño y la risa se trueca súbitamente en seriedad. Es el trueque típico de las tragicomedias.

Para que produzca hilaridad, la caída debe afectar a alguien que se cree especialmente poderoso en algún aspecto. Si un empresario obsequioso con los subordinados sufre un desastre económico, no provoca en ellos risa; suscita, más bien, ternura y condolencia. Si hubiera sido altanero y tiránico, se vería convertido en un personaje *ridículo* – provocador de risa–, porque su desgracia sería vista como una caída de nivel, como el derrumbamiento de una estatua de pies de barro.

En su desolada obra *Esperando a Godot* (1952), Samuel Beckett nos presenta a cuatro personas que actúan de forma incoherente. “¿Nos vamos?”, pregunta Vladimir. “Vámonos”, responde Estragón. Y no se mueven. En principio, esta situación despierta cierta hilaridad, pero enseguida la risa se congela en los labios al observar que tal incoherencia se solidifica, se convierte en la conducta estable de unos seres que han caído en el grado cero de creatividad.

Algo semejante sucede en la obra de Eugenio Ionesco *Rinoceronte* (1960), cuando observamos que un pueblo entero se deja manipular masivamente y se precipita hacia un nivel de degradación colectiva.

Este descenso a un nivel infrahumano imprime un hondo dramatismo a la Primera Parte de la ópera *Los cuentos de Hoffmann* (1881), de Jacques Offenbach (1819-1880). La ilusión que el protagonista siente por la joven a la que adora se desmorona estrepitosamente al advertir que no es sino una muñeca movida por un resorte mecánico. Al verla desplomada en el suelo, con una mueca inexpresiva en el rostro, se siente *ridículo*, por haber creído que el amor a esa bella cantante lo elevaba a un nivel privilegiado y verse ahora reducido a objeto de burla.

Para que surja la comicidad, y por tanto la risa, debe imponerse la “materia” al espíritu, entendiendo por materia cuanto pueda limitar la libertad personal: la condición grave del cuerpo humano, las implacables leyes de la economía, la sumisión a modos de conducta rígidos, mecánicos, infrapersonales. Cuando un ser humano –dotado de cualidades que le permiten moverse con espontánea libertad- actúa de

forma mecánica –al andar, al hablar, al reir...–, resulta *cómico*, porque cae de un nivel superior a otro inferior. Esa es la raíz de la comicidad de un genio del humor como Charles Chaplin (“Charlot”). Su forma mecánica de andar con los pies torcidos causa hilaridad porque supone una caída pasajera del nivel propiamente humano de comportarse. Si, al estarnos riendo ante su forma de moverse, alguien nos dijera que seguiría toda su vida actuando así, nos entristeceríamos, porque tal caída sería perdurable. Estaríamos ante una situación *tragicómica*.

Un director de orquesta que mueve los brazos mecánicamente, de tal forma que parecen aspas de molino, produce un efecto un tanto cómico, incluso ridículo -en cuanto que puede mover a risa-, lo que supone una caída respecto a la elevada función que está ejerciendo.

Debemos medir bien las fuerzas antes de interpretar obras de gran envergadura (por ejemplo, las *Variaciones Goldberg*, de Bach, o la *Novena Sinfonía* de Beethoven), porque, si no alcanzamos la cota de calidad exigida por ellas, podemos descender de lo sublime a lo ridículo.

Por implicar siempre una caída de un nivel superior a otro inferior, la comicidad suele entrañar alguna dosis de crueldad. Ésta se acentúa en la *caricatura*, la *sátira*, el *escarnio*, la *mofa* y la *burla*, actividades que tienden a escarnecer a la persona afectada. En los *chistes* no se intenta tanto abochornar a las personas aludidas cuanto suscitar la hilaridad de las gentes. El *humorista* marca también la caída de nivel que implican los fallos humanos, individuales o sociales, pero lo hace con indulgencia, seguro de que es posible una mejora por parte de los responsables.

Lo humorístico

La actitud humorística implica una reacción benévola ante lo cómico, visto como el espectáculo risible que ofrece una persona cuando se halla por debajo de lo que en ella sería normal. Hay comicidad cuando se descubre que el gigante tiene pies de barro. Esta circunstancia podemos verla adustamente como algo *trágico*, porque va a significar, antes o después, su derrumbamiento, o bien indulgentemente como algo “chistoso”, porque es una condición anómala que sugiere una sonrisa pero puede, tal vez, ser superada. El humorista descubre una incoherencia en ciertas conductas –por ejemplo, la actitud “intransigente” de ciertas

personas que proclaman la necesidad de la “tolerancia”– y quiere delatarla porque entiende que es digna de ser tomada en serio. Pero no se ensaña con las personas –como hace el caricato y el escritor satírico–; muestra su defecto pero mitiga su caída en niveles inferiores a los debidos, de modo que suscita una leve sonrisa, no una ultrajante carcajada. Pinta, por ejemplo, unos hombres primitivos, con sus graciosos taparrabos, y muestra a uno de ellos a punto de golpear a otro con un tronco de árbol, mientras dice: “¡Abajo los intransigentes!”.

El humorista juega a hacer sonreír al tiempo que muestra las lacras de la sociedad. En este juego late una gran seriedad, la que implica la voluntad de mejora. El humorista es indulgente con los fallos sociales porque no quiere perder la esperanza de que puedan ser superados. Sin esperanza de solución de los problemas no hay humor; suele haber flagelo despiadado o sarcasmo burlón. La burla no es nunca humorista porque implica prepotencia altanera. Jenofonte advierte que “Sócrates bromeaba con intención seria”. Platón recoge en sus diálogos ese espíritu auténticamente humorista del gran maestro e intenta convencer a los falsos sabios de su propia *insuficiencia*, no para dejarlos en *ridículo*, sino para que superen su peligrosa *autosuficiencia*. Esta conversión la consigue mediante la famosa *ironía socrática*. El término “ironía” procede del sustantivo griego “eironeia” (pregunta), que se deriva del verbo “éromai” (preguntar aparentando no saber). A base de preguntas certeras y bien encadenadas entre sí, Sócrates llegaba a mostrar a sus interlocutores que no tenía sentido lo que habían afirmado. Por eso el término “ironía” llegó a significar la actitud de quien expresa algo con palabras que parecen decir lo contrario. Le llamaba “sabio” al “sofista” Hipias al tiempo que le lleva a dar respuestas que están muy lejos del reino de la sabiduría. La eficacia de este método mueve a Platón a recomendar que se actúe “con una seriedad exenta de rigidez y un juego afín a la seriedad”³⁰.

Lo gracioso

Si la comicidad es producida por una caída de un nivel superior a otro inferior, la *gracia* supone un ascenso de un nivel inferior a otro superior. Sabemos que una bailarina tiene cierto peso, por tratarse de un cuerpo grave, pero el impulso de la danza parece convertirla en un ser

³⁰ Cf. *Carta 6ª* 323 d. Edición de Margarita Toranzo en el Instituto de Estudios Políticos, Madrid 1970, p. 59.

ingrávido. Podríamos decir que el espíritu ejerce aquí un particular *dominio* sobre el cuerpo, en el sentido de que lo dinamiza y lo libera de la pesadez impuesta por las leyes de gravitación. Ese predominio de lo superior sobre lo inferior es fuente de gracia en diversos órdenes: la levedad de los bailarines, la aparente facilidad con que un instrumentista virtuoso supera las mayores dificultades, la fluidez de un diálogo bien ritmado...

Para que una interpretación musical, coreográfica, teatral, oratoria... pueda ser calificada de graciosa, debe haber en ella un poder especial de configurar los medios expresivos, adelgazarlos, hacerlos dóciles, concederles una singular levedad y transparencia. Un buen comunicador selecciona los vocablos, modula las frases, expresa las ideas de forma fluida y lúcida, consigue con parquedad de medios una notable expresividad. Este arte de *elegir bien* tiene como fruto la *elegancia*. Cuando se consiguen grandes efectos expresivos con medios módicos bien seleccionados, surge el fenómeno de la gracia. El arte popular, una calle de la vieja Sevilla, un jarrón helénico, un minueto de Haydn... son realidades rebosantes de gracia.

Lo sublime

Es ésta una forma de belleza sobremanera sugestiva y valiosa. No surge sólo como fruto de la armonía; no se reduce a “algo que, al ser visto, agrada”. Encierra una complejidad mayor, porque supera los límites de lo que solemos considerar a diario como bello. La experiencia de lo sublime la vivimos cuando se unen en nuestro interior dos sentimientos: 1) asombro, pasmo, admiración suma ante una realidad o un acontecimiento que presentan un gran valor y se muestran en toda su grandiosidad, 2) gozo y agradecimiento ante la revelación de tal grandeza.

Si una realidad o un acontecimiento me infunden terror, no soy capaz de liberarme de la preocupación vital que me producen y entregarme a su contemplación estética. Me falta “el desinterés estético” –en expresión de Manuel Kant–, la posibilidad de adoptar ante ese objeto de conocimiento la “distancia de perspectiva” que es necesaria para conocerlo y valorarlo debidamente. Si estoy muy cerca de un cuadro, se me difuminan sus colores y lo pierdo de vista. Si me sitúo lejos, no alcanzo a ver las figuras con precisión. Necesito situarme en el punto de

vista adecuado, ni demasiado cerca ni demasiado lejos. El terror ante un acontecimiento –por ejemplo, una galerna en el mar cantábrico– nos impacta de tal forma que no nos deja huelgo para considerarlo como un objeto de contemplación estética. Parece que nos *empasta* con él. Lo único que deseamos es *alejarnos* de su área de influencia para ponernos a salvo. El empastamiento primero y el alejamiento posterior imposibilitan la actitud estética. El sentimiento de lo sublime sólo surge en mi interior cuando del terror paso al asombro lúcido, tranquilo y agradecido. El agradecimiento supone que acepto complacido lo que se me ofrece y estoy dispuesto a establecer una relación de reciprocidad. Si una realidad o un acontecimiento son tan poderosos que suscitan en mí una sensación de aplastamiento, no me siento agradecido sino *resentido*. Lamento que exista algo que no sólo no me eleva sino que me supera de tal forma que me aplasta y aniquila.

Lo que es muy elevado en algún aspecto lo veo como sublime si me ofrece posibilidades para elevarme a lo mejor de mí mismo, y las acepto con espíritu de sencillez y gratitud. Posibilidades fecundas de ese orden me las ofrecen realidades y acontecimientos grandiosos –una imponente cordillera, una catarata sobrecogedora, una obra de arte de impresionante envergadura...–, pero también puedo recibirlas de realidades y acontecimientos en apariencia diminutos, fugaces, poco llamativos.

- Una sencilla persona de pueblo –aludo a un caso real– que, en vez de tomar venganza del asesino de su marido, le ayuda a sacar adelante a su familia eleva nuestro espíritu a una región tan elevada que sólo hay un nombre que la puede definir: *lo sublime*. Es el hogar del amor puro, de la misericordia incondicional y absoluta.
- En una breve antifona gregoriana vibra toda la vida cultural, espiritual y estética de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega –con sus espléndidos ocho modos–, el mundo comunitario y trascendente del monacato cristiano. Si contemplamos en bloque ese cúmulo de riquezas, nos sentimos transportados a un mundo tan desbordante de valores que ensancha nuestro horizonte vital al infinito. Al vernos remitidos a esa meta insondable, experimentamos el sentimiento de lo *sublime*.

Visto de forma equilibrada, sin romanticismos borrosos, lo sublime estético no viene dado por lo inmenso inaccesible, lo terrorífico aplastante, lo oculto a la razón humana, sino por lo grandioso que se ofrece a nuestra participación lúcida y creadora. La *Novena Sinfonía* de Beethoven culmina en dos momentos de innegable sublimidad: 1) cuando la orquesta -que representa a la humanidad- ofrece un programa de unidad y concordia, frente a la discordia expresada en la disarmonía del comienzo del Cuarto Tiempo, y 2) cuando el coro -que ejerce la misma función- nos recuerda que debemos convertirnos en hermanos y postrarnos ante “el Padre amoroso que habita por encima de la bóveda estrellada”. La grandeza de la expresión musical en ambos pasajes es sobrecogedora, pero no nos abruma, nos eleva; no nos conturba, nos serena; no nos anonada, nos anima a elevarnos hacia las regiones más elevadas. En la apoteosis final, en la que parece danzar el universo entero de pura alegría, no nos sentimos perdidos, sino aunados en un sentimiento de solidaridad de los hombres entre sí y de todos con el Creador.

El fenómeno de lo sublime surge cuando existe *proporción* entre el valor de una realidad o un fenómeno excelso y la voluntad, por parte de quien los contempla, de tomarlos como *medida* de su actuación y, en consecuencia, ascender y darles alcance. Esta es la razón profunda por la cual una gran maldad no es nunca sublime, porque no nos promociona hacia lo alto, no eleva nuestro espíritu; lo asfixia y destruye.

Lo trágico

El término “drama” suele designar un conflicto provocado por los seres humanos y susceptible de ser resuelto por ellos mismos. Se denomina “tragedia” un acontecimiento muy adverso que resulta irreversible. En Literatura se entiende por “tragedia” una obra que muestra a un hombre o una saga de hombres sometidos a un destino adverso inexorable, dirigido e impulsado por fuerzas superiores. Tales fuerzas eran consideradas por los griegos como algo sobrehumano, y a ellas aludían al hablar de *los dioses, las parcas, la anánke...* Los hombres se debaten con su destino y, al final, caen en sus lazos fatalmente. Con ello, el tejido de su vida se “desmorona”. Tal desmoronamiento recibía el nombre de “catástrofe”.

La tragedia moderna nos presenta a los hombres zarandeados por fuerzas poderosas, que parecen arrastrarlos fatalmente a la destrucción.

Esas fuerzas no son sobrehumanas, pero sí superiores de ordinario a la capacidad de control de quienes las han movilizado. Si analizamos a fondo *La tragedia de Macbeth*, por ejemplo, observamos que Shakespeare nos muestra el proceso de vértigo al que se entrega un noble inglés debido a su ambición de poder. En principio, era libre para no iniciar tal proceso y mantener su libertad interior o libertad creativa. Una vez despeñado por el tobogán de la fascinación, parece seguir de modo implacable las diversas fases del *proceso de vértigo*, hasta la destrucción final. Todo tipo de vértigo se asemeja a un tobogán que lleva a una forma de soledad destructiva a quienes se lanzan, fascinados, por él. De ahí que su poderío, aun no siendo sobrehumano, resulte superior a las fuerzas de quienes ceden a su halago seductor.

Lo siniestro

Esta palabra procede del sustantivo latino “sinister” (izquierdo). Como “lo izquierdo” tenía para los romanos un sentido negativo, el vocablo español “siniestro” alude a algo de apariencia inocua bajo lo cual se esconde un riesgo grave. Una nubecilla que aparece en el horizonte, un día espléndido de verano, parece inofensiva, incluso a veces resulta bella, pero el que entiende de meteoros puede verla, en casos, como presagio de una tormenta temible. Presenta, para él, un carácter *siniestro*.

Todo tipo de vértigo o fascinación no nos exige nada al principio; más bien nos halaga, nos incita a buscar a todo precio la saciedad de las apetencias, nos promete una conmovedora plenitud, pero al final destruye nuestra personalidad incompasivamente. Constituye un proceso *siniestro*.

En la Primera parte de la ópera de J. Offenbach *Los cuentos de Hoffmann*, una muñeca mecánica tiene un aspecto tan bello y canta de forma tan seductora que un poeta ingenuo se rinde a sus encantos y se enamora de ella. En medio del baile frenético que ambos protagonizan, se acaba la cuerda de la muñeca y ésta cae al suelo, con lo cual queda patente que, tras la fachada fascinante, no había sino un artificio. Tal engaño fue para el joven enamorado una broma *siniestra*, porque se vio burlado, es decir, rebajado del *nivel 2* –en el que se mueven y tratan las personas– al *nivel 1*, el propio del simple manejo. Las risotadas de los bromistas tuvieron un carácter tragicómico, siniestro, como la mueca que deformaba el rostro de la muñeca abatida en el suelo.

Lo siniestro presenta un aspecto que resulta enigmático y temible en algún aspecto. Un rostro avieso, una mirada torva, una actitud falaz causan un efecto turbador, porque perturban nuestra tranquilidad. Los sentimos como algo extraño, inquietante, funesto, ajeno a lo que nos es confiado y acogedor.

Lo encantador

El encanto es un tipo de atractivo suscitado por una realidad cuya imagen no sólo es agradable sino que remite a un trasfondo valioso. Lo bello es vivido como encantador cuando no lo vemos como meramente agradable sino como el fruto del orden, la configuración perfecta, la luminosidad propia de las formas que estructuran las realidades. El encanto no es producido por las meras *figuras* –apariencias superficiales– sino por las *imágenes*, que son bifrontes y remiten a un más allá; *trascienden* la apariencia. Una imagen bella supone una especie de triunfo sobre el caos, el desorden, lo amorfo e inarmónico. Por los rasgos de su rostro, una joven puede no ser considerada como bella, en sentido casero, pero es posible que resulte encantadora porque su modo de presentarse, mirar y actuar haga presente, luminosamente, un mundo de altos valores, un alma bella. En cambio, cabe encontrarse con otra que deslumbrase por su belleza corpórea pero nos lleve a sospechar, por su conducta, que tras esa fachada deslumbrante se esconde un mundo de perfidia. Su imagen nos resulta, entonces, siniestra.

El encanto va muy unido con la ilusión. Nos ilusiona tratar a una persona encantadora, estrechar lazos con ella. Si luego descubrimos que nada positivo late tras la bella apariencia del principio, nos *desencantamos*. *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci, produce un singular sentimiento de encanto por su enigmática sonrisa. Pero, si ésta escondiera un espíritu burlón y pendero, nos quedaríamos gravemente desilusionados. En un primer instante, la sonrisa produce encanto porque remite a una *persona sonriente*, aspecto que suele sugerir un alma acogedora. Pero tal gesto puede ser falaz y responder a una actitud prepotente, como la del que ve el entorno desde la distancia del cálculo y la autosuficiencia.

De lo antedicho se desprende que lo contrario de lo encantador es lo siniestro, algo prometedor que lleva al desastre.

SEGUNDA PARTE

EL ENIGMA DE LA MÚSICA

“La música es, en cierta medida, la patria del alma”
Gabriel Marcel: *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*,
Aubier, París 1980, p. 133

CAPÍTULO 4

LA GÉNESIS DE LA MÚSICA

Qué es la música

La música es un acontecimiento *relacional* en su origen, en su desarrollo y en su plenitud. No se da en el exterior del hombre, sino en su interior, pero en su interior vinculado a las vibraciones del aire producidas por agentes externos. Entre las vibraciones del aire y nuestra constitución humana hay como una “armonía preestablecida” –para usar una expresión del genial filósofo Wilhelm Leibniz- que nos permite transformar las vibraciones del aire en *sonidos* y articular éstos de forma que se conviertan en fuente de gratificaciones sensibles y psicológicas y en motivo de ascenso a cotas de insospechada altura en la vida personal.

La naturaleza vibra silenciosamente. “*El cosmos* –escribe Max Nordeau– *no tiene ni sonido, ni color ni perfume*”³¹. Los sonidos no existen en la naturaleza exterior al hombre. Nuestra percepción sonora se debe al hecho de que tenemos órganos de transformación y asimilación: el oído, el nervio acústico, el cerebro. Estos órganos unifican los diversos armónicos que tiene cada sonido y dan lugar, así, al “timbre”, o, si se quiere, al “sonido timbrado”, que lo sentimos como simple pero, en realidad, es polifónico. El timbre de cada instrumento depende del número, altura e intensidad respectiva de sus armónicos y otros sonidos complementarios. Los órganos electrónicos crean los distintos timbres mezclando al sonido fundamental los armónicos necesarios.

En un concierto es incalculable el número de vibraciones que se producen, de transformaciones de éstas en sensaciones sonoras, de armónicos que se funden para dar una impresión precisa, de cambios producidos en cada sonido por la vecindad con otros y la temperatura del aire. Nos asombra pensar en la inmensidad de elementos que se entreveran y ensamblan en nuestro oído y nuestro cerebro para que podamos disfrutar de un coro de Joseph Haydn o una canción de Richard Strauss.

³¹ *Biologie de l'éthique*, Félix Alcan, París 1930.

“¡Piénsese -escribe A. Cuvelier- en la multitud de vibraciones producidas por efectos directos, indirectos y compuestos cuando una orquesta está tocando! ¡Imagínense los millones de movimientos de compresión y dilatación de las partículas de aire, formadas y deformadas en cada instante, volando en el aire como un ballet que aturde, cruzándose, chocando, combinándose y corriendo a una velocidad media de 345 m por segundo hacia nuestros oídos, que ellos impresionan sin confusión y con la simplicidad con que graban en la cera registradora ese pequeño surco que permitirá reproducir fielmente el estrépito de una orquesta desencadenada, la dulzura bucólica de una flauta o el encanto conmovedor de la voz humana! Hay ahí una especie de milagro que da vértigo a nuestro entendimiento”³².

La música surge cuando unas vibraciones externas a nosotros son convertidas por nuestro oído y nuestro cerebro en sensaciones sonoras, emociones, formas o estructuras, ámbitos de sentido... En definitiva, este fenómeno maravilloso que llamamos experiencia musical es posible porque el Creador (o, dicho en lenguaje no creyente, la Naturaleza) dispuso que haya una relación de complementariedad entre un fenómeno físico, externo a nosotros, y nuestra constitución fisiológica. Se trata de un género de armonía análoga a la que se da entre las estructuras matemáticas configuradas por los matemáticos en su mente y las estructuras físicas de la naturaleza. Esa armonía no la establecen los matemáticos y los científicos; responde a un designio del Creador. De aquí se desprende una conclusión nada baladí: *el privilegio que tenemos los hombres de poder vivir musicalmente, de adentrarnos en esos monumentos de belleza y expresividad que son las obras musicales, constituye, en principio, un don del Creador, y en segundo lugar, el fruto de un esfuerzo humano que nunca agradeceremos bastante*³³.

Distintos tipos de emociones

Debido a sus armónicos, el sonido de un instrumento nos produce una sensación peculiar, más o menos agradable. Se trata de la emoción

³² *La musique et l'homme*, p. 14.

³³ La obra de Erwin Schadel, profesor de la universidad de Bamberg (Alemania), *Musik als Trinitätssymbol. Einführung in die harmonikale Metaphysik* (Peter Lang, Frankfurt 1995) ofrece una solidísima explicación del carácter relacional de la música. Véase mi recensión: “La música, símbolo de la Trinidad. Consideraciones a propósito de una obra extraordinaria”, en *Pensamiento* (Madrid) 210(1998), págs. 443-447.

puramente fisiológica suscitada por el *timbre*. En el mismo nivel, un ritmo de marcha nos moviliza espontáneamente. Las sensaciones sonoras influyen directamente sobre nuestra sensibilidad, en un plano todavía infraintelectual.

Para que los sonidos se ensamblen en temas, frases y melodías necesitamos poner en juego la *memoria*. Sin retener un sonido y volver la atención hacia el siguiente no surgen los intervalos, que son la materia prima de la música. Lo mismo sucede, en un grado superior, con la formación de temas, frases y melodías. Esta ordenación -posibilitada, en principio, por la memoria- es debida a la inteligencia y la imaginación creativa. Ya tenemos los tres niveles de realidad cuyo ensamblamiento constituye el discurso musical: el físico de las vibraciones, el fisiológico de las sensaciones sonoras y el intelectual-imaginativo de las formas. Disfrutamos de las sensaciones sonoras; contemplamos las formas, y sentimos, con ello, un gozo intelectual peculiar. La sensación sensible se experimenta; no se comprende. Pero el sentir, al ser humano, está vinculado de por sí a la inteligencia y la imaginación. Pide, por así decir, ser entendido.

El gozo singular que suscita la comprensión intelectual de las formas sonoras no constituye la meta última de la música, porque la inteligencia humana está abierta, por su misma naturaleza, a diversos horizontes de sentido. Asisto a la representación de *El holandés errante* de Wagner y disfruto de multitud de sensaciones sonoras, admiro gozosamente el ensamblaje de las formas, la aplicación de la técnica del *Leitmotiv* a diversos personajes y situaciones, pero, dentro de este tejido de sensaciones y formas, entreveo sobrecogido la gran lección que nos da el mito del lobo de mar que traspasa indebidamente unos límites y se ve condenado a una vida errática y arriesgada hasta que sea redimido por una joven que lo acepte en matrimonio con amor desinteresado. El tema de la “redención por el amor” no es sólo una *constante romántica*, como suele decirse; es una ley de nuestra vida personal. Si ascendemos al nivel del amor oblativo, superior al del mero ejercicio de la inteligencia fría, comprendemos por qué los dramas wagnerianos siguen teniendo vigencia tras el declinar del Romanticismo embriagador.

La música queda, así, abierta a horizontes de insospechada grandeza y elevación, y se convierte en una fuente de conocimiento intelectual y sabiduría humana. Oyes a un buen coro cantar el motete de

Bach “Singet dem Herrn ein neues Lied” (*Cantad al Señor un cántico nuevo*), y te ves transportado a un mundo de alabanza y gozosa entrega, de júbilo desbordante y contención serena, que al mismo Mozart llenó de admiración. Sobre la multitud de sensaciones sonoras gratificantes y el tejido perfecto de las formas, advertimos la existencia de un mundo que nos sobrecoge por su grandeza y nos encanta por la belleza que irradia. En la misma línea de Vladimir Soloviev, Henri Bergson destaca la existencia de una “Tercera fuerza”, que reside en el “alma humana” y está dotada de autonomía suficiente para asumir lo sensible y lo inteligible y elevarse a cotas más altas.

La música religiosa de todos los tiempos destaca la existencia de esta singular fuente de energía. Por eso, si reducimos el canto gregoriano, los *Motetes* de Tomás Luis de Victoria o las *Pasiones* de Bach a mera música de concierto, los despojamos del sexto nivel de realidad, que es la situación vital para la que fueron creados: el culto litúrgico. Quedan, con ello, privados de la energía expresiva que reciben de dicha “Tercera fuerza”. La *Misa de la Coronación* de Mozart, interpretada por Herbert von Karajan en la basílica de San Pedro durante una solemne eucaristía oficiada por el Papa, tuvo una especial vibración porque toda ella se convirtió en una súplica emocionada por la paz del mundo. En el *Agnus Dei*, una soprano expone la petición de paz reiteradamente y, al final, entra el coro con energía y acelera el tempo para indicar la esperanza gozosa de ser escuchado. Al interpretar los últimos compases, el director alzó los brazos en alto para dejarlos caer con firmeza en el último acorde. En esta ocasión, la “Tercera fuerza” se hizo presente de forma sobrecogedora.

Existen numerosas obras que no son de contenido religioso pero nos elevan, asimismo, a un nivel de profundidad y autenticidad (niveles 2 y 3). Ejemplo de ello son, entre muchas otras, *Las estaciones* de Haydn, *La flauta mágica* de Mozart y la *Séptima Sinfonía* de Anton Bruckner.

Buen número de obras parecen, en principio, ser música pura, mero juego de bellas formas que suscitan agrado y admiración. Bien hacemos en asombrarnos gozosamente ante la perfección que ostentan. Pero nos quedamos a medio camino si no acertamos a ver la dimensión de trascendencia que late en esas obras maestras, aunque no vayan acompañadas de un texto que nos descubra ese tirón hacia lo alto. La música puramente instrumental produce emociones más indeterminadas

que la música vocal, pero logra, en casos, una fuerza expresiva poderosa. Muchas obras de Mozart –pensemos en los conciertos para orquesta y clarinete o piano– nos elevan a un plano de vida superior al normal. Nos invitan, con ello, a adivinar que existe un mundo de plenitud, de entrelazamiento fecundo de seres que se armonizan entre sí y crean un ambiente de bondad y belleza. Nos emociona saber que Mozart –sobre todo en sus últimos años– deseaba expresamente que tales obras nos sirvieran de signo de que existe una vida superior. Una consideración semejante cabe hacer de no pocas obras de grandes compositores, como Bach, Beethoven, Schubert, Brahms, Cesar Franck, Olivier Messiaen...

La música existe merced a la memoria

La música no se reduce a una serie de sonidos que se deslizan a lo largo del tiempo. Es ritmo, melodía, armonía, timbre, y todo ello presenta un modo especial de perduración. Cantamos una sencilla canción popular de la vieja Castilla: *Levántate lucerito, estrella de la mañana*. Su texto es ingenuo, pero, al entonarlo, nos llena de toda la alegría del alba. ¿En qué consiste la música de esta canción, tan simple y tan expresiva a la vez? Podríamos responder:

1. en ciertas vibraciones transversales del aire, que son expresables en lenguaje matemático;
2. en los sonidos, producidos por tales vibraciones al ser transformadas por el oído, el nervio auditivo, el cerebro...;
3. en la voz del que canta, en el juego de los músculos y cartílagos de su laringe;
4. en la memoria, que ensambla –en el recuerdo– los sonidos y las sensaciones producidas por esa canción;
5. en el interior de nuestro espíritu, en el que se da la emoción, el gozo, el juicio valorativo que emite el gusto musical.

La música no se da propiamente en los elementos que figuran en los puntos 1-3; comienza con la memoria. La memoria juega aquí un papel esencial pues, merced a ella, la experiencia musical se libera de la sumisión a la duración y sale fuera del tiempo discursivo. Para verlo de cerca, recordemos cómo se percibe una melodía. La memoria recoge y ensambla los sonidos elementales que emite la voz humana o un instrumento musical, y cada uno de los cuales parece anular al que le precede. La unidad de la melodía no existe en estos sonidos sucesivos,

tomados a parte, sino en la sucesión articulada de los mismos. Tal articulación se da en la síntesis de los sonidos que realiza la memoria, maravillosa facultad que retiene el eco de cada uno de los sonidos, modificado y potenciado por el eco de los sonidos vecinos. Sólo en el recuerdo existe verdaderamente la melodía, con una forma de existencia espiritual, liberada del inexorable decurso del tiempo. Por eso escribe Henri Davenson: “*La esencia de la música es de naturaleza espiritual, porque sitúa su verdadera existencia en el nivel del alma y no en el de la materia*”³⁴.

Esto nos permite comprender el alcance de la confesión que hizo Beethoven de que a él se le había concedido el privilegio de vivir en un mundo de indecible belleza, y la tarea de su vida consistía en transmitir a los hombres algo de esa belleza a través del lenguaje que mejor conocía: el musical. ¿Qué habrá sentido Beethoven en su imaginación antes de componer el *Agnus dei* de la *Misa Solemne* y al irlo componiendo? Al oírlo nosotros, debemos ascender hasta esa experiencia primaria, que late sin la menor duda en cada una de las melodías y armonías de esa composición. Ya los timbres sombríos de los primeros compases nos elevan a un plano de preocupación por la paz. Esa preocupación florece pronto en súplica reiterada, para convertirse luego en zozobra y desembocar, al final, en un estado de confianza y sosiego.

Esto lo vivo a medida que voy oyendo la obra. Al terminar, me quedo con la memoria viva de todo ello: las armonías y los timbres adustos del principio, las súplicas insistentes del coro, la angustia ante la amenaza de guerra, la paz profunda del final. Al pasar algún tiempo, este recuerdo se hace más difuso, más interior y concentrado hasta reducirse a la memoria de la emoción que en su día suscitó. Me quedo en silencio, rememorando ese sentimiento de esperanza y paz que suscita al final, tras varios momentos de inquietud. Si oigo de nuevo una interpretación que responda a la imagen interior que tengo de la pieza, la idea de la obra que retengo en la memoria vuelve a tomar cuerpo sonoro al hilo de la audición.

Me siento al piano para interpretar una pieza que conozco bien. En el momento en que voy a tocar la primera nota, la obra entera se halla presente en mi recuerdo, al que voy a convertir inmediatamente en una

³⁴ *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, Ed. de la Baconnière, Neuchatel, 1942, p. 20.

trama sonora. Al ir tocando la obra, cada nota y cada acorde, una vez ejecutados, son lanzados al pasado por la cadena de sonidos que les siguen. Pero cada uno de estos acordes y notas quedan retenidos en mi memoria, añadidos al conjunto de lo ya tocado, que mi memoria conserva fresco, vivo y vibrante debido a la interpretación que acabo de hacer. Este recuerdo debe todo su calor y su vida, no al carácter material del sonido, sino al hecho de haber sido actualizado recientemente.

A medida que avanzo, otras notas y acordes pasan de mi estado de expectativa a mi recuerdo, se desplazan del futuro al pasado. Al final, la obra se halla como distendida a lo largo de la duración. Pero también es cierto que, durante el tiempo en que duró la interpretación, la obra permaneció inmóvil y presente en mi memoria, en forma de aprehensión global. Esta música silenciosa que constituye mi recuerdo no cesó de estar toda entera presente, primero como expectativa (por mi intención de darle un cuerpo sonoro), luego como interpretación de cada una de sus partes; finalmente, como recuerdo renovado por el eco de la audición reciente.

Podemos decir que la *música sonora* que produce el juego de mis dedos en el teclado no es sino una imitación o transposición de la *música silenciosa* que vive en mi memoria. Ese juego lo corrijo y perfecciono al confrontarlo con el modelo inmaterial, silencioso, que contemplo con una mirada interior. A fuerza de ensayos, domino la técnica y, con ello, se tornan transparentes los medios expresivos, de modo que sólo me fijo ya en la obra interpretada, que se me va haciendo cada vez más presente. Si luego la oigo a un intérprete profesional, puedo recibir dos impresiones opuestas:

1. Siento potenciada mi interpretación al máximo, porque la obra que estoy oyendo se ajusta a la idea que tengo de ella en mi memoria, y además me asombra la levedad aérea con que se ejecutan los pasajes más rápidos, que adquieren con ello un carácter maravillosamente luminoso y grácil. Es magnífico oír a un intérprete que da a una obra el espíritu que uno se imagina que late en ella, y lo hace con un dominio técnico que supera inmensamente las propias posibilidades. Si, al oírle, me imagino que soy yo mismo el intérprete, logro una presencia intensa con la obra, porque me despreocupo de las dificultades que me plantea la ejecución y adopto una actitud profundamente creativa.

2. Me hallo decepcionado porque la interpretación de la obra no responde a la imagen ideal que me hice de ella. Algo así me sucedió con la interpretación del coro nº 19 (“His yoke is easy, His burthen is light”, *Su yugo es suave, su carga ligera*) de *El Mesías* de Haendel que hace John Eliot Gardiner con la orquesta y el coro Monteverdi. Actúan como verdaderos virtuosos, pero lo que llama mi atención no es su extremada pericia sino que adoptan un tempo demasiado rápido que da a la pieza un carácter superficial, casi fútil, no *leve*, como pide el texto y realiza modélicamente Karl Richter, con la Orquesta y Coro Bach de Munich.

Al oír por primera vez a este mismo intérprete el versículo “Verdaderamente, éste era el Hijo de Dios” (*Wahrlich, dieser ist der Gottes Sohn gewesen*), coro 63b de *La pasión según San Mateo* de Bach, tuve la impresión firme de estar ante la *verdad* de este pasaje, es decir, ante la *patentización luminosa* de lo que realmente quiso el autor transmitirnos: la revelación de la condición divina de quien había sido rechazado por los representantes del pueblo. Esa interpretación perduró en mi recuerdo y se convirtió en un canon interpretativo, de forma que, en adelante, las interpretaciones de otros directores las oí sobre el telón de fondo de ésta. Y ello no porque le concediera a Richter la categoría de maestro indiscutible, sino porque la obra misma me instaba a considerar que, interpretada de esa forma, gana su máxima expresividad. La interpretación que más se le acerca, en este pasaje, es la de Herbert von Karajan. Las demás minimizan injustamente, a mi entender, el alcance del mensaje que nos ha querido transmitir el autor.

Cuando oigo de nuevo la versión de Richter, siento que la obra pasa del estado meramente virtual que tiene en mi memoria a un estado de realidad plena, vivaz, luminosa, tangible. Estas condiciones van unidas al decurso temporal; son, por tanto, huidizas y desaparecen con el último acorde de la composición. Sin embargo, la obra perdura en mi recuerdo, fuera del tiempo, pero abierta siempre a nuevas interpretaciones posibles. Éstas serán para mí una fuente de gozo, no tanto porque los sonidos decurrentes halaguen mi oído, sino porque en ellos cobra actualidad, energía y eficiencia plena la obra ideal que conservo en la memoria.

El sonido sensible es el máximo apoyo de la imaginación musical. Con su poderosa imaginación, Beethoven compuso el prodigioso

adagio de la *Sonata para piano en do menor* denominada “Patética”. La pieza existía virtualmente en su imaginación y su memoria. Pero ¿qué no hubiera dado por poderla oír nota a nota, acorde a acorde, de principio a fin! Nos invita, certeramente, a presentir esta añoranza del genial músico el director de la película *Amor inmortal*. Sin imaginación creadora y memoria, la sucesión de sonidos se deshilacha y no se adensa en forma de melodía y armonía. Queda despojada de su más profundo sentido. Pero la memoria y la imaginación, por potentes que sean, pierden buena parte de su fuerza expresiva si no logran encarnarse en sonidos, fugaces pero tremendamente eficientes, por ser la plasmación viva de la obra. La obra existe en la memoria y la imaginación, ciertamente; pero sólo adquiere su carnosidad sonora cuando se la despliega nota a nota, cargando cada instante con el valor que le confiere la presencia de la obra entera. Por eso, la música hay que oírla con recogimiento interior, con la actitud de silencio que nos permite oír vibrar en cada nota los elementos expresivos que forman el conjunto.

Lo antedicho nos permite comprender por dentro la razón profunda que asistía a Mozart al decir que, al terminar de componer una obra, la contemplaba toda de conjunto, y esta mirada global era “lo mejor”; era “un banquete”³⁵. Esta forma sinóptica de contemplar es debida a esa facultad maravillosa que es la memoria.

³⁵ Al final del capítulo 19 se transcribe el texto completo.

CAPÍTULO 5

LA EXPRESIVIDAD PECULIAR DE LA MÚSICA

Conviene hacerse una idea clara de qué es lo que expresa la música, cuál es su aportación básica a nuestra vida en los diversos órdenes -cultural, afectivo, ético, religioso...-, de qué modo puede colaborar a nuestro desarrollo personal.

Cuando un pastor toca una melodía en una flauta, ¿qué es lo que intenta? Podemos pensar, en principio, que lo hace para llenar el tiempo vacío y distraerse. Esto es cierto, sin duda, pero sigamos preguntando: ¿Por qué tocar la flauta le distrae? Si realiza los mismos gestos sobre una simple caña hueca, más bien se aburre, aunque físicamente su actividad se parezca algo a la anterior. Tocar un instrumento nos distrae porque nos eleva a un nivel de vida superior, el nivel de la creatividad. El pastor puede interpretar la melodía de un canto popular, y entonces siente el encanto de esa tonadilla, y se emociona al recordar algunos de los momentos más emotivos de su vida social, sus reuniones con amigos, sus paseos por el campo... Pero tal vez improvise una melodía, y ello lo adentra en la lógica propia de la música, en la que unos sonidos se ensamblan con otros para crear intervalos y ordenarse en forma de tonalidades, que son una especie de hogares expresivos. De este modo, al entonar una melodía, el pastor se ve inmerso en una trama de relaciones y de normas, que posiblemente no conoce pero que existen e influyen sobre él fecundamente. Al dejarse llevar de la lógica musical, observa que las melodías suelen tener un comienzo, un desarrollo y un fin, tienden a prolongarse en una segunda parte, que sirve de contraste a la primera y nos insta a repetirla... Esta lógica musical da, así, lugar a la forma ABA, típica de los cantos populares.

Todo canto eleva nuestro tono vital, aunque su carácter y el contenido de su texto susciten en nuestro interior sentimientos de tristeza. La música nos atrae y nos mueve a cultivarla porque, debido al carácter de juego creativo que tiene su estructura, enardece nuestro ánimo. Una costurera tararea una canción, y crea, con ello, en su interior un *espacio de creatividad* que la redime de la monotonía banal de su trabajo.

El poder expresivo de la música

Comunicarse es una necesidad básica del ser humano. ¿Qué se nos comunica a través de la música? La música no se puede traducir en palabras; no evoca un lugar preciso, ni alude a acciones concretas, ni describe paisajes, ni expresa directamente la interioridad de los compositores. Sin embargo, cada pieza musical actúa sobre nosotros, nos afecta, nos dice algo; nos sumerge en una atmósfera distinta de la normal, en un ámbito dotado de una textura propia y una forma de temporalidad cambiante, en un juego de interrelaciones de todo orden. Al adentrarnos, de modo receptivo y activo a la vez, en ese juego de formas, la obra suscita en nosotros una peculiar actividad interior: vibramos con su modo de ser, sentimos emociones singulares, hacemos la experiencia de los mundos a que nos remite cada obra. Las obras instrumentales puras parecen no decir nada, pero son, en casos, sumamente *elocuentes*, nos invitan a sumergirnos en mundos diversos, suscitan en nosotros multitud de sentimientos, crean estructuras expresivas de todo orden.

Recordemos el *Aria* de la *Suite n° 3, en re mayor*, de Juan Sebastián Bach. Si les pregunto “¿Qué les dice esta obra?”, les hago una pregunta capciosa. Doy por hecho que debe decirles algo de tipo “signitivo”, un contenido perfectamente precisable y definible. Lo adecuado sería invitarles a indicar “qué mundo encarna dicha *Aria*”. Su respuesta podría ser afín a ésta: “Fundamenta un espacio lúdico confiado, reposado, cálido y nostálgico, merced a su ritmo regular y plácido, a la serenidad de sus modulaciones, a su uniforme color orquestal...” Si oímos seguidamente la *Gavota* de la misma *Suite*, nos vemos transportados a un campo de juego exuberante, abierto, alegre y vivaz. El color de las trompetas, la viveza saltarina del ritmo, los saltos de la melodía, la discreción en la forma de modular (de tónica a dominante, y viceversa) crean un ámbito expresivo cascabelero y sereno, a la par.

Este análisis podemos aquilatarlo más, y mostrar los recursos que moviliza Bach para lograr el espacio expresivo del *Aria*.

Comienza con un *fa #* agudo, que se prolonga durante todo un compás, en tempo lento. Podría pensarse que esta nota sostenida, al comienzo mismo de la pieza, se queda descolgada y falta de vitalidad. Pero sucede todo lo contrario: adquiere desde el primer momento una gran viveza por el hecho de ir acompañada de los violoncelos, que parecen alejarse de ella dando saltos de octava, tan queridos por Bach. Ese alejamiento lento y enérgico da al *fa #* un impulso ascendente. La melodía parece querer elevarse hacia lo alto, sobre todo cuando pasa de ser la tercera del acorde básico de re mayor (*re, fa #*) a ser la quinta (*si, re, fa #*). Pero, al comienzo del segundo compás, se convierte en una nota disonante respecto al sol que suena en el bajo. Es una séptima mayor en el acorde de *sol: sol, si, re, fa #*. Con ello adquiere una posición todavía más fuerte, que nos lleva a practicar un ligero *crescendo* al comienzo del segundo compás para indicar el incremento de la impresión

de poderío que nos da esa nota prolongada –el *fa #* del que comenzó colgada la pieza, por así decir–. El *crescendo* debe hacerse más bien con la intención que con el aumento del volumen, porque el cambio armónico ya produce, de hecho, una sensación de mayor intensidad expresiva. Esa disonancia la resuelve Bach sustituyendo el *fa #* por un *mi*, pero, al hacerlo, cambia el *sol* del bajo por un *sol #*, con lo cual modula a *la mayor*. La melodía cae hacia el *do #*, que es la tercera del acorde básico, y cuando reposa en la tónica (*la*), modula de nuevo en el bajo, cambiando el *sol #* por el *sol*.

Vemos cómo el discurso musical no reposa nunca, va siempre hacia delante y a más. Justo cuando, al comienzo del tercer compás, se ha incrementado bastante la energía interior del proceso melódico, Bach acompaña la melodía principal con otra melodía a cargo de los violines segundos, que enriquece el espacio sonoro e incrementa la expresividad de la melodía inicial. Esa energía interior del discurso musical no decrece en ningún momento, porque la melodía se detiene a veces en la quinta o en la tercera, y, cuando intenta reposar en la tónica, la armonía se cambia y prosigue el impulso melódico. Sólo cuando la melodía alcanza la nota fundamental del acorde, la melodía concluye. Pero tampoco se trata de una conclusión definitiva, porque no se aquieta en la tónica sino en el acorde de la dominante –*la, mi, do #, la*–. Ello invita a la obra a proseguir su camino en una segunda parte.

Bach deja aquí patente que melodía y armonía se potencian, a menudo, mutuamente³⁶. No podemos concebir a solas la melodía fundamental de esta pieza. Su energía interna y su expresividad dependen de la armonía en todo momento. La melodía se despliega siempre en función de la armonía y viceversa, sin más cambios o modulaciones que los necesarios para dotar a la melodía de la tensión interior suficiente para proseguir la marcha de forma serena. De ahí la impresión de equilibrio, medida y paz que produce esta joya artística.

³⁶ “Está fuera de duda –escribe Frank Martín– que muchas melodías no obtienen su verdadero sentido sino por el bajo y la armonía que las acompañan” (Frank Martín y Jean Claude Piguet: *Entretiens sur la musique*, À la Baconnière, Neuchatel 1967, p. 83). Una contestación del compositor suizo Frank Martín al profesor Jean Claude Piguet me ha inspirado, en buena medida, el análisis que figura en el texto.

El lenguaje poético expresa ámbitos de vida

Se afirma, con frecuencia, que donde terminan las palabras empieza la música, porque ésta expresa lo *inefable*, lo que no cabe decir con palabras. Esto es cierto si nos referimos al lenguaje *prosaico -nivel 1-*, pero no lo es si aludimos al lenguaje *poético -nivel 2-*. El primero expresa contenidos y desaparece. No reparamos en él incluso cuando se nos está comunicando algo, por ejemplo la puerta de acceso a un avión. El segundo, el lenguaje poético, no sólo transmite contenidos sino que da cuerpo expresivo a ciertos *ámbitos*.

- Alberto Durero grabó unas manos de anciana plegadas la una sobre la otra, no para reproducir su figura, sino para encarnar sensiblemente *un ámbito de súplica*.
- Desde el arte bizantino hasta Picasso, innumerables artistas dibujaron o esculpieron una figura de mujer con un niño en brazos. Su meta era expresar de forma sensible *un ámbito de maternidad*.

La música de calidad implica siempre un lenguaje *poético*. Expresa ámbitos de ternura o de hosquedad, de amor o de odio, de serenidad o de dramatismo. Cuando estos ámbitos se vinculan a los ámbitos expresados por un texto literario, se potencian dos fuentes de expresividad y obtenemos un medio de comunicación profundo y preciso. Se ha discutido, a menudo, si hemos de dar la primacía al texto o a la música. Más allá de todo gusto particular, se impone afirmar que ambos colaboran por igual al logro de formas eminentes de expresión. En los casos más relevantes, el texto no es mero *pretexto* para tejer una trama musical. Es un *campo de expresividad*, un ámbito, y, por ello, se abre de por sí a otros campos expresivos a fin de incrementar su potencia comunicativa. No procede elegir entre ambos o dar primacía al uno sobre el otro. Hemos de conceder a cada uno todo su valor.

Lo comprendió lúcidamente Richard Wagner, en su búsqueda de “la obra de arte integral”. Una vez que asimilaba profundamente un tema –casi siempre un mito o una leyenda–, lo exponía en un lenguaje literario *poético*, es decir, creador de ámbitos. Al leer y releer esos textos, brotaban en su interior, como de por sí, las melodías y las armonías. De

ahí la admirable articulación de música y texto que observamos en sus óperas.

- ¿Cabe relatar la historia de Senta de forma distinta a como lo hace Wagner en *El holandés errante*, o el origen de Lohengrin en el famoso “racconto” o relato de la ópera homónima del mismo autor? El apogeo de la música supone el triunfo del texto, y viceversa.
- Algo semejante cabe decir del drama psicológico expuesto magistralmente por Mozart en el duetto “*La ci darem la mano*” de su genial *Don Giovanni*. La zozobra de la joven Zerlina que se entrega, dubitativamente, al vértigo de la seducción amorosa no podría expresarse más adecuadamente ni con otro texto ni con otra música.
- En el momento culminante de su *Novena Sinfonía*, Beethoven quiere manifestar a todos los hombres su profundo afecto y su decidida solidaridad. Toma, para ello, dos versos de Schiller:

“*Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!*”
(¡Os abrazo, millones (de seres)!
¡Este beso al mundo entero!)

Parecen palabras e ideas vulgares, mil veces repetidas y hoy casi anodinas, pero en la interioridad del poeta Schiller y del músico Beethoven cobraron, en este momento de la obra, una significación de enorme alcance. Este alcance lo vislumbramos sólo al oír la música y advertir cómo orquesta y coro unen la grandiosidad del abrazo a la humanidad y la ternura de un afecto acendrado. Una vez más y de forma modélica, texto y música ensamblan sus poderes expresivos peculiares para lograr una forma de comunicación sobrecogedora. Al sentir vivamente cómo Beethoven, a pesar de su estado menesteroso en diversos aspectos, levanta el ánimo y entrelaza la solidaridad y la alegría para convertirlas en un cántico de alabanza al Creador, comprendemos lúcidamente que la palabra y la música son dos inmensos dones que hemos de cultivar con igual entusiasmo y agradecimiento.

Expresividad eminente de la unión de música y texto

Para oír *creativamente* una obra musical, debemos considerarla como un todo orgánico formado por el entreveramiento de ámbitos expresivos que se potencian entre sí. Cuando nosotros -seres expresivos, sensibles al lenguaje musical- entramos en relación con el todo expresivo de una obra, vibramos con sus valores estéticos y sentimos una peculiar emoción. No necesita una obra ser “romántica” para emocionar. Pensemos –entre mil posibles ejemplos– en el canto gregoriano. Es sereno, sobrio, contenido, y nos conmueve profundamente porque nos sitúa en un nivel hondo y denso de sentido, y nos orienta hacia un estado de plenitud humana.

1. La meta de la música no es conmover a los oyentes

La música es un arte llamado a conmover. Consiguientemente, la expresividad tiene en ella un valor primordial. Pero su función primaria no es la de emocionar, sino la de crear un *espacio de elevación*, de interrelación del hombre y los grandes valores. El gregoriano -para ahondar en el mismo ejemplo- no tiene entre sus principales cometidos conmover a las personas. Se cantan vísperas, en la penumbra de la iglesia abacial. Los monjes llegan recogidos, se inclinan profundamente ante el altar, y empiezan a cantar con pausa y buena entonación, silabeando con cuidado y dando a cada palabra su sentido pleno. Por su carácter recitativo y reiterativo, los salmos pueden invitar a la distracción rutinaria. Pero aquí la repetición tiene un valor creativo; no intenta insistir en lo mismo, ya que el texto es distinto en cada versículo, pero sobre todo porque lo que intenta el rezo de los salmos es crear un *ámbito de alabanza* a la divina majestad. Si el monje se mueve en el *nivel 2*, que es el del encuentro, se siente tanto más creativo cuanto más avanza en el canto, y conjura, así, la rutina y el aburrimiento. Ambos surgen cuando se desciende al *nivel 1*.

Algo parecido sucede en el canto polifónico. Bach, por ejemplo, no intenta en sus motetes conmover a los oyentes, sino crear una obra perfecta, que, por serlo, dé gloria a Dios y contentamiento a los hombres, como él solía decir. Oigo el versículo “Gute Nacht” (Buenas noches) del motete *Jesu meine Freude* (Jesús, mi alegría), y lo que siento en primer lugar es la gracilidad de sus formas, el contrapunto elegante de las voces, la decisión cordial con que el alma se despidе de los vicios... Sabemos

que esta obra de Bach es –como todas las suyas– fiel reflejo de su alma, pero él no intentó dejar aquí su impronta personal sino un testimonio de la grandeza de los valores más elevados. Adentrarse en este mundo de excelencia espiritual produce emoción, sin duda, pero la meta de Bach no era sólo emocionarnos, sino incrementar la calidad de nuestra vida personal mediante la realización de experiencias muy elevadas.

Conviene advertir que la emoción producida por las obras de calidad no se reduce a una impresión subjetiva; tiene un alto valor cognoscitivo, porque nos revela el valor de las realidades que han suscitado en nosotros una intensa vibración. Está muy lejos, por tanto, de ser un sentimiento “irracional”, como a veces se afirma precipitadamente.

2. *La música encarna el “ordo amoris”*

La experiencia musical implica, básicamente, interrelación, expresión conjunta, entreveramiento armónico, por tanto *amor*. Constituye la expresión más inmediata, viva y universalmente comprensible del *ordo amoris*, el ámbito de vinculación afectuosa en el que alentamos desde antes de nacer. Somos locuentes porque venimos de un encuentro amoroso y estamos llamados a crear toda suerte de encuentros. Podemos, por ello, afirmar que *somos seres musicales* en cuanto estamos desde siempre inmersos en tramas de interrelaciones. Al crearlas en la música, nos sentimos en nuestro verdadero “elemento espiritual”. No se puede prescindir del tema amoroso en música, incluso en la puramente instrumental. Encarna luminosamente el *ordo amoris*, ese estado de interrelación cordial al que fuimos llamados cuando nuestros progenitores hicieron un proyecto de hogar abierto a la vida. Si lo oímos a la distancia propia de la *contemplación* –forma de atención profunda y global-, el *Canon* de Johann Pachelbel (1653-1706) –por citar una obra bien conocida– es un himno al amor, a ese poder enigmático que entrelaza a los distintos seres para potenciarlos y enriquecerlos³⁷.

3. *Música y texto se potencian al máximo*

Cuando leemos un texto y luego lo oímos en una obra musical de calidad, tenemos la impresión de que ahondamos más en él, lo penetramos hasta el fondo y descubrimos pormenores sorprendentes que

³⁷ Esta primera aproximación al fértil tema del *ordo amoris* hemos de ampliarla más adelante, en otro contexto.

enriquecen nuestro espíritu. Esto nos lleva, con frecuencia, a decir que la música supera al texto literario en poder expresivo. Estamos ante la eterna cuestión de determinar quién puede mostrar mejor lo inefable y misterioso, los sentimientos más hondos del alma humana: si la música o el texto poético que le sirve, a veces, de base. Se cuenta que Beethoven, cuando visitó a la baronesa Dorotea Ertmann para consolarla por la muerte de su hijo, no le dijo una sola palabra; la saludó en silencio y se puso a improvisar en el piano. Sin duda estimaba que podía expresar mejor su sentimiento de condolencia con notas que con palabras. Y es posible que así fuera. Pero en la *Novena Sinfonía*, a la hora de indicar inequívocamente que la discordia debe dar paso a la concordia y la solidaridad, acudió a la precisión expresiva de la palabra; la palabra potenciada por la música, pero en definitiva la palabra.

Se atribuye al mismo Beethoven la conocida frase de que “donde terminan las palabras, comienza la música”. Ciertamente, hay ámbitos de la vida en los cuales apenas puede penetrar la palabra; sí lo hacen la música y la poesía. Pero ello no quiere decir que la música tenga mayor poder expresivo que la palabra. Al recordar la frase del Evangelio de San Juan (16, 22): “*Ahora estáis tristes, pero volveré a veros y entonces estaréis alegres...*”, comprendemos que se trata de una relación sucesiva de dos sentimientos en apariencia opuestos, suscitados por sendos acontecimientos misteriosos de la vida de Jesús. Sin la palabra sería imposible dirigir la atención a esos ámbitos de vida tan profundos como enigmáticos. Un buen lector de la Biblia, Johannes Brahms, asume este texto y lo expresa con una música inspiradísima en su *Réquiem alemán*. El conjunto de música y texto nos permite vivir, al mismo tiempo, la tristeza provocada por la marcha del Señor y la alegría de su retorno. Es una tristeza teñida de esperanza y matizada por un tipo peculiar de gozo. Esta situación de inefable ambigüedad no puede expresarla el texto solo, pero, sin el texto, la música sería incapaz de abrirnos, de forma precisa, al estado espiritual en que se hallaron los discípulos de Jesús entre la Pasión y la Resurrección. No tiene sentido conceder la primacía a uno de estos ámbitos expresivos: la música y el texto.

Leo un texto teológico sobre la Eucaristía y me hago cargo de lo que ésta significa como memorial del sacrificio redentor de Cristo. Luego oigo el *Ave verum* de Mozart y tengo la impresión de unirme al misterio eucarístico con una intensidad de sentimiento inédita. Tiendo entonces a pensar que “donde termina la palabra, empieza la música”. Y es verdad

en buena medida, pero no lo es menos que, sin la palabra bíblica y teológica, esa sugerente melodía mozartiana y su certero apoyo armónico, sólo suscitaría en mí un sentimiento indefinido de devota entrega, carente de contornos bien delimitados.

Al oír el tema inicial del último tiempo de la *Sonata en do mayor* de Beethoven denominada “Aurora” nos vemos inmersos en un ambiente luminoso y alegre, que ninguna palabra humana puede reproducir. Pero, si bien lo miramos, esa expresividad viene determinada en buena medida por la sugestión que nos produce la palabra *aurora*.

Algo semejante sucede con la relación entre la palabra y el silencio. Si no hacemos silencio en nuestro interior, a fin de captar simultáneamente el haz de relaciones que confluyen en cada palabra, ésta se queda medio vacía de contenido. El silencio otorga una peculiar vibración y relieve a cada palabra auténtica. Dices *pan*, y esta sencilla palabra nos remite al campesino que depositó la semilla en la madre tierra, y al océano que un día y otro desprendió vapor de agua, y al viento que arrastró las nubes para que éstas se convirtieran en agua que empapara la tierra y sirviera de elemento vinculante entre las sales y la semilla, y finalmente al padre sol, origen de toda energía... Esta confluencia de elementos resuena en la palabra *pan* cuando la pronunciamos desde el recogimiento del silencio. La palabra auténtica necesita el ámbito de resonancia del silencio. Pero el silencio, a su vez, queda vacío sin la capacidad de la palabra de remitirnos a toda la riqueza de la realidad.

Dosificar las audiciones es vincular el silencio con la palabra. Si oigo, por ejemplo, un concierto para piano de Beethoven o una sinfonía de Brahms, con su multiplicidad de elementos expresivos y su profundo contenido, no debo proceder inmediatamente a entrar en otro mundo artístico. Debo darme cierto reposo interior, entrar en un *espacio de silencio activo*, en el que resuene la obra oída y me comunique todo su mensaje humanístico. La superabundancia de impresiones da lugar a la saturación, y ésta embota el espíritu. Tal embotamiento ocurre con frecuencia en la ruidosa sociedad actual. Bach recorrió, en 1705, casi 300 kms. sólo para oír, en Lübeck, un concierto del gran organista Dietrich Buxtehude. Tuvo tiempo sobrado para preparar el espíritu antes de la audición y lograr, después, que las obras se adensaran en su alma. Así se comprende que esos conciertos hayan ejercido un influjo decisivo en su producción organística.

Los compositores y los intérpretes necesitan un clima de silencio exterior e interior para consagrarse a la tarea de componer obras musicales, en las cuales cada acorde nos hace vibrar con el todo, como sucede con cada frase de una conferencia bien articulada o un poema de calidad. Recordemos el comienzo de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique:

*“Recuerde el alma dormida
avive el seso y despierte,
contemplando
cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte
tan callando”.*

Esta primera amonestación, que nos invita a reavivar nuestra capacidad creativa y recordar, es la “forma germinal” -en palabras de Etienne Gilson³⁸- de todo el largo poema. Si no abordamos su declamación con el debido recogimiento, no advertiremos la capacidad que tiene de hacernos vibrar con las cuestiones esenciales de la vida humana. Si conseguimos esa vibración, todas sus palabras, por cotidianas que sean y desgastadas que estén, cobran nueva vida y una capacidad sorprendente de elevarnos a la elevada región en la que se juega el sentido de nuestra existencia.

El buen compositor sabe crear el clima de recogimiento y acogimiento necesario para que cada palabra adquiera todo su relieve y su densidad de sentido. Así, el *Requiem alemán* de Brahms no es sino el *espacio de luz* en el que resalta con fuerza inusitada el sentido de siete frases bíblicas.

No procede, por tanto, afirmar -en la línea de Henri Bergson- que la palabra está “presa dentro de unos límites rígidos” y debe venir la música a abrirla hacia horizontes ilimitados. Eso puede suceder cuando se trata de palabras meramente *signitivas*, que desaparecen en cuanto transmiten un contenido e incluso pasan inadvertidas mientras se recibe el mensaje. Pero las palabras *poéticas* perduran, porque llevan dentro la vida de quien las ha configurado y pronunciado. En el nº 2 de dicho *Requiem*, el coro nos recuerda que “toda carne es como heno del campo, y toda la gloria del hombre es como la flor del heno; el heno se seca y la

³⁸ *Pintura y realidad*, Aguilar, Madrid 1961, p. 127.

flor se cae. Pero la palabra del Señor dura por siempre”. Esta palabra perdura porque se da en el *nivel 2*, el propio de la creatividad. Cuando se pronuncia con intención creativa, una palabra puede construir una vida. Si se dice con voluntad dominadora, una palabra rebaja al destinatario al *nivel 1* y puede destruirlo. El poder constructivo de las palabras es impresionante cuando proceden de una persona consciente de la alta significación del lenguaje. A ello se alude cuando se da una “palabra de honor”. Tal palabra es garantía de vigencia perenne.

El adjetivo “eterno” que acompaña al sustantivo “descanso” en la *Misa de difuntos* es una palabra muy significativa pero puede pasar un tanto inadvertida cuando la pronunciamos en la liturgia. Mozart, en su *Requiem*, le otorga una expresividad impresionante, que nos recuerda al Sören Kierkegaard más inspirado, el que nos habla del “instante eterno”, con la carga infinita de sentido que implica. Esto nos puede llevar a pensar que la música supera en expresividad a la palabra. Tal superación se da respecto a la intensidad de la emoción, la capacidad de aunar diversos sentimientos, el poder para expresar emociones inefables. Pero no podemos olvidar que, en la base de este torrente expresivo, se halla la capacidad de la palabra para remitir nuestra atención a realidades de gran alcance. ¿Podría Mozart haber alcanzado esa cumbre expresiva si no se hubiera abierto tempranamente a la trascendencia religiosa al sumergirse en el *campo de luz* de las palabras “Dales, Señor, el descanso eterno”?

Se ha dicho que nadie expresó mejor lo que será la paz, la dulzura y la luminosidad del Paraíso descrito por el Dante en la *Divina Comedia* que Giovanni Perluigi da Palestrina en sus Misas y Motetes. Lo mismo cabe afirmar del dolor contenido de Cristo en la Pasión, que halla en los Motetes de Tomás Luis de Victoria una expresión inigualable. Pero sin el texto del “O bone Jesu” y del “Vere languores” no hubieran logrado ambos genios elevarse a esas alturas expresivas.

El motete de Bach “*Singet dem Herrn ein neues Lied*”, BWV 225 (Cantad al Señor un cántico nuevo) despierta una honda emoción en el alma creyente porque no le habla sólo de la necesidad de alabar al Señor; la sumerge en un campo de alabanza entusiasta, desbordante de júbilo, y parece convertirla en una criatura nueva. Cuanto se diga de esta obra parece insuficiente para reflejar su grandeza, pero tal logro genial fue inspirado, en principio, por la riqueza inmensa que albergan sus palabras: *Cantad al Señor un cántico nuevo*. Si aunamos cuanto sugiere

el término “Señor” a un conocedor de la Sagrada Escritura, y todo lo que significa cantar, rendir alabanza, elevar el voltaje de nuestro agradecimiento hasta el nivel del cántico inspirado, tenemos las bases de un proceso creador admirable.

En el aria “*¿Qué faró senza Euridice?*”, de la ópera *Orfeo y Euridice*, logra Ch. W. Gluck una expresión dramática impresionante. Las palabras del texto palidecen, ciertamente, al lado de esa música inspiradísima. Pero el marco expresivo en que se alza el compositor a tan alta cota es configurado por dicho texto, que revela una perplejidad dramática rayana en la desesperación; abre un espacio expresivo que la música amplía y eleva al máximo. Tal elevación y alcance ya está, radicalmente, en las palabras, cuando se las ve con una inteligencia de largo alcance, comprensión y profundidad.

Resulta evidente que la música presenta una libertad de movimientos que parece insuperable. Y lo es en un aspecto. Pero nadie que conozca a fondo el lenguaje afirmará que es inferior el poder de las palabras poéticas para remitirnos con precisión a mundos de sentido, a entreveramientos de ámbitos que pueden suponer el logro de una vida intensa o la destrucción de una trama valiosa de vínculos. Pensemos en ciertas obras de cámara de Vivaldi, Corelli, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann y Mendelssohn...; nos asombra el entrelazamiento de las voces, la potenciación expresiva de unas tonalidades y otras, los cambios de todo orden que se suceden para lograr un conjunto unitario dentro de la variedad. Pero no es menos sorprendente advertir de cerca la multiplicidad de ámbitos de sentido que confluyen en este sencillo verso de Jorge Guillén: “*No hay soledad. Hay luz entre todos. Soy vuestro*”. ¿Puede alguien afirmar que las palabras de este verso “están presas de unos límites rígidos”? Bien al contrario, nos abren un horizonte de comprensión de las honduras del alma humana si las vemos con la amplitud y hondura que confiere al lenguaje la teoría de los ámbitos, del juego y del encuentro. De ahí que las palabras poéticas abran ilimitadas posibilidades a nuestra vida.

Recordemos los *Lieder* de Richard Strauss. Las palabras decisivas de los poemas que les sirven de base son un nudo de relaciones, y, como tales, remiten a diversas realidades que en ellas confluyen de alguna forma y constituyen un *ámbito* de gran riqueza. Esas realidades las *recordamos* e *imaginamos* si oímos las palabras desde el silencio, el

silencio desde el que brotaron en el interior del poeta. Puede servirnos de ejemplo la segunda estrofa de la Canción opus 27, nº 1: “*Ruhe, meine Seele*” (Descansa, alma mía), con texto de Henckell:

*“Ruhe, ruhe, meine Seele,
Deine Stürme gingen wild,
Hast getobt und hast gezittert,
Wie die Brandung, wenn sie schwillt!*

(Descansa, descansa, alma mía;
Tus tormentas fueron salvajes,
Te has enfurecido y has temblado,
Como el oleaje cuando se encrespa).

Estas palabras suscitan en nuestra imaginación creadora muy distintas imágenes, sentimientos y recuerdos. Todo ello lo plasma sensiblemente la música. Ésta aporta algo que la palabra no puede darnos de forma sensible pero sugiere a nuestra memoria y nuestra imaginación.

En la *Canción de cuna* (“*Wiegenlied*”, opus 41, nº 1), la inspiradísima música parece superar el alcance de los versos de Dehmel. Los supera con creces, pero no los aniquila; no anula el inmenso poder expresivo de unas sencillas palabras que vinculan el sueño del bebé con el cielo que hace florecer las flores y el encanto de la nana que entona la madre. Por desgastados que parezcan estar estos conceptos, a un espíritu poético como Richard Strauss lo elevan a la región donde los más altos valores se unen en su raíz.

*“Träume, träume, du mein süßes Leben,
von dem Himmel, der die Blumen bringt.
Blüten schimmern da, die beben
Von dem Lied das deine Mutter singt”.*

Sueña, sueña tú, dulce vida mía,
Con el cielo, que trae las flores.
Los capullos brillan, se estremecen
Con la canción que tu madre canta.

La música no se “contamina” al vincularse a un texto. Nada que enriquezca a un ámbito expresivo resulta “espurio” para él. Por eso

debemos ser muy cuidadosos al hablar de “música pura”, como si toda vinculación de la misma a recursos expresivos no estrictamente musicales resultara contaminante para ella. Esa pretendida “pureza” no sería, en este caso, sino un despojo y un empobrecimiento. Piense el lector en el aria de Orfeo “*Ach, ich habe sie verloren*” (Ay, la he perdido) de la ópera *Orfeo y Eurídice*, de Gluck, y en la de *El rapto del Serrallo*, de Mozart: “*Traurigkeit war mir zum Lose*” (Me tocó en suerte la tristeza), y dígame si la música se aliena o enajena al unirse al texto, o si, más bien, estamos ante un enriquecimiento insospechado de ambos, texto y música. ¿Podría expresarse el contenido de estos textos de forma tan intensa sin el concurso de la música? ¿Ha perdido capacidad expresiva la música por vincularse al cauce marcado por dichos textos? Es obvio que no.

La música y el texto, al unirse creativamente, adquieren un poder expresivo nuevo. El mismo origen del canto –que marcó el comienzo de la experiencia musical– muestra el carácter natural de esta unión. Toda palabra hablada presenta, cuando se la pronuncia con autenticidad, un elemento rítmico, dinámico, expresivo. En momentos festivos, en los que se vive lúdicamente y se acrecienta la intensidad creativa en la comunicación, se incrementan al máximo esas cualidades del lenguaje, que despega, da un salto cualitativo y se convierte en canto. Ese ascenso transfigurador del hablar en cantar viene inspirado por el amor, la camaradería, el afán de festejar algo, el encanto de regresar juntos a casa tras una jornada de trabajo o de fiesta. “*Cantare amantis est*”, decía bella y certeramente San Agustín: *Cantar es propio del que ama*.

No es ilógico que el canto, en Occidente, haya florecido de modo especial al amparo de los cultos litúrgicos del monacato cristiano. Resulta muy significativo que en los llamados “tiempos bárbaros” –siglos I al IX d.C.–, en los que se liquidaba un imperio grandioso y no se vislumbraba todavía un recambio, se haya llevado a perfección un género de canto tan sutil y elevado como el gregoriano. Sólo se explica porque fue cultivado en un medio cultural y religioso dedicado a cultivar las formas más elevadas de oración. Ello determinó que se concediera todo su valor expresivo tanto a la música como al texto. Ese respeto mutuo de texto y música dio lugar a un verdadero encuentro entre ambos, y el fruto es esa cima estética del canto gregoriano, que, tras la benemérita restauración realizada en diversas abadías benedictinas –sobre todo, la francesa de Solesmes–, podemos hoy comprender y valorar en su justa medida. Toda la fuerza expresiva del latín, con su peculiar concisión y sensibilidad

rítmica, se une a una monodia inspirada por un fino sentido estético, una voluntad acendrada de trascendencia y la prodigiosa técnica griega de los ocho modos. El resultado es un canto sereno, ingrávito, abierto a mil posibilidades expresivas.

Es lástima que muchos melómanos no conozcan las lenguas en que están escritas innumerables canciones de gran calidad. Sabemos que el alma de la palabra es su sentido. Y la música cobra inspiración al asumirlo. No podemos entender a fondo una canción cuyo texto no comprendemos palabra a palabra. No basta tener a mano una traducción, porque, aun siendo excelente, no nos dispone para captar la expresividad propia de cada término. La contundencia con que arrancan ciertas cantatas de Heinrich Schütz (1585-1672) y Dietrich Buxtehude (1637-1707) -dentro de la sencillez de su técnica- se debe en buena medida al carácter acerado de la lengua latina que les sirve de base expresiva. Recuérdese la decisión con que comienza el primer coro de la cantata *Membra Jesu nostri. 4. Ad latus* (Los miembros de Jesucristo. 4. Al costado) de Buxtehude: “*Surge, amica mea, speciosa mea, et veni...*” (Levántate, amiga mía, hermosa mía, y ven). Algo semejante, pero en grado todavía mayor, podemos decir del coro inicial de la cantata de Bach denominada –infundadamente– “*Actus tragicus*”: “*Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*” (El tiempo de Dios es el tiempo mejor). Si se advierte la eficacia con que colaboran las consonantes de este texto a subrayar la firmeza del canto, se descubre que no se puede vivir “genéticamente” la música coral si se desconoce la lengua del texto. El inefable arioso “*In deine Hände*” (En tus manos) difícilmente será captado en toda su inmensa belleza si no se vive la lograda conjunción de texto y música que logra el autor. Por cierto, la inmensa esperanza que irradia este salmo contradice radicalmente cualquier interpretación *tragicista* de esta obra del joven Bach, que tiene la muerte como tema, pero la muerte del justo al que Cristo promete el paraíso.

Los textos permiten a la música expresar de forma precisa, cercana y viva, los diversos sentimientos humanos. La música instrumental puede, asimismo, expresar intensos sentimientos: tristeza, alegría, amor, nostalgia, desesperación... Pero estos afectos se mantienen bastante indefinidos, de modo que no se concreta si el amor, por ejemplo, es de carácter sacro o profano.

La música no tiene por función imitar a la naturaleza

Se afirma, a veces, que la música debe representar realidades y acontecimientos de la vida cotidiana y de la naturaleza, al modo como suele entenderse que la tarea de la pintura y la escultura es reproducir objetos y hechos reales. El tema de la “mímesis” o imitación viene lastrado desde Platón por una concepción simplista, poco creativa, del arte. En el *nivel 1* –el de los objetos y el manejo dominador de los mismos–, parece que la función de la pintura y la escultura es la de *reproducir* las figuras de los objetos del entorno. En el *nivel 2* se descubre que la tarea básica, la definitoria, del arte es la de crear *ámbitos de sentido*. Así, el gran Alberto Durero, al grabar sus “Manos orantes”, no intentó –como hemos dicho– reproducir la figura de dos manos sarmentosas, plegadas la una sobre la otra; quiso plasmar un *ámbito de súplica*³⁹. De modo semejante, Auguste Rodin, al esculpir dos manos derechas –una masculina y otra femenina– a punto de *unirse* afectivamente, quiso simbolizar una “catedral”, es decir, el ámbito de acogimiento personal que se crea de modo ejemplar en un templo.



De hecho, la música parece, en casos, aludir a acontecimientos de la vida real, por ejemplo una tormenta, el canto de los pájaros, el murmurar de una fuente, el romper de la primavera... Se dice, entonces, que tal obra “representa” la primavera. Incluso el veneciano Antonio Vivaldi transcribe en la partitura de sus cuatro *Concerti a solo* denominados *Las cuatro estaciones* fragmentos de cuatro sonetos que aluden a este tema⁴⁰. Ello parece confirmar la idea de que se trata de una

³⁹ Sobre este tema y la posición de E. Auerbach y G. Poulet sobre el mismo puede verse mi obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid ²1994, págs. 343-348.

⁴⁰ Esta es la traducción del soneto relativo a la primavera: “He aquí la primavera que los pájaros en fiesta/saludan con sus cantos alegres./mientras que los manantiales, a los soplos del céfiro, fluyen con un suave murmullo./ cubriendo el aire con un negro manto de nubes./ Llegan los relámpagos y el trueno/ que anuncian la nueva estación./ Cuando cesan los gruñidos,/ los pájaros reanudan su

música “programática”, compuesta en atencencia estricta a un “programa” o temario determinado por las realidades o los acontecimientos de la naturaleza que el compositor se propone describir, representar o imitar.

Si se estudia este asunto de cerca, se advierte que, en realidad, lo que hace el músico es inspirarse en tales acontecimientos o realidades. Esa inspiración consiste en *descubrir la estructura musical que los mismos presentan*. Un trueno es un acontecimiento natural dotado de un ritmo y un timbre peculiares. Lo mismo sucede con el correr de una fuente o el canto de un pájaro. Lo que, al final del segundo tiempo de su *Sexta Sinfonía* (“Pastoral”), toma Beethoven del canto del ruiseñor, de la codorniz y del cuclillo son, sencillamente, unos intervalos, entonados con cierto ritmo: *sol-fa, sol-fa...: re-si, re-si...* Insertados tales intervalos en una estructura musical sosegada, riente, apaciguadora, contribuyen a crear una atmósfera afín al ámbito de placidez que configura una tarde de primavera pasada junto a un arroyo. Lo importante no es “copiar” una estampa de la vida real, por ejemplo el descanso de una persona junto a un río que se desliza y a pájaros que trinan. Lo decisivo es crear poéticamente un “ámbito pastoral” de tranquilidad. El poeta se mueve siempre en nivel de ámbitos y acontecimientos, no de objetos y meros hechos. El poeta no *representa*, al modo de una fotografía, una escena idílica de un día veraniego. *Encarna* en los elementos expresivos que mejor conoce –lenguaje verbal, musical, pictórico, escultórico...– una actitud ante la vida: por ejemplo, la actitud de equilibrio interior, ganado al hermanarse con la naturaleza y acoger sus mejores ofertas de concordia y armonía. Si sólo reprodujera una escena de la vida cotidiana, Beethoven no se hubiera alzado aquí a la alta cota de “músico poeta”.

Recordemos el *Cuarteto 132*, la *Sonata en re mayor* (“Pastoral”) y la *Sonata en do mayor* (“Aurora”) de Beethoven. El Tercer Tiempo de ésta parece reflejar la luminosidad de una mañana radiante, la invitación que ésta nos hace a abrir los brazos y caminar airoso por un sendero campestre. El hecho de que podamos figurarnos esto se basa en que esta pieza musical nos ofrece, de por sí, una estructura radiante, abierta, de armonías distendidas y luminosas. Ni el paso a la modalidad menor logra empañar la transparencia de la melodía; la vuelve más expresiva y acogedora. Beethoven no nos recuerda una escena apacible de nuestra

concierto armonioso./ Luego, en el hermoso prado florido,/ lleno de encantadores murmullos de hojas,/ el pastor dormita con su fiel perro a su lado./ A los sonos de la rústica gaita/ danzan ninfas y pastores, en el amable hogar/ de la primavera que surge con todo su esplendor”.

vida. Nos adentra en un ámbito de paz interior, que quisiéramos vivir en cada instante. Por eso, las obras de este género tienen una validez eterna y adquieren, por ello, el alto rango de “clásicas”.

Rondo
Allegretto moderato

The musical score is for a Rondo in 2/4 time, marked Allegretto moderato. It is written in G major. The first system shows the right hand with a series of eighth-note chords and the left hand with a simple bass line. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns in both hands. Dynamics include 'sempre pp' and 'pp'. There are also some performance markings like 'leo' and asterisks.

Al comienzo del Cuarto Tiempo de la citada *Sexta Sinfonía* figura el término “tempestad”. Pero ¿cómo ha de entenderse este vocablo aplicado a un pasaje musical? Nos ayudan a responder la frase que el compositor escribió al comienzo de la partitura (“*Mehr Ausdruck als Malerei*”: más bien expresión que pintura) y la anotación que hace en sus apuntes acerca de esta sinfonía: “*Cualquier pintura pierde su interés en cuanto se exagera con la música instrumental... Aun sin indicaciones, se conocerá en seguida que todo ello es más bien una impresión que un cuadro musical*”⁴¹.

Mozart sintió el profundo dolor de perder a su padre Leopoldo y no poder viajar de Viena a Salzburgo para asistir a su entierro. Entonces compuso el *Quinteto en sol menor* (K 516). No relata en él su desolada tristeza, no eleva un grito de protesta contra el implacable destino, no arremete contra los poderosos que infravaloraban su genio y lo sometían a limitaciones humillantes. Sencillamente, crea una obra bellísima que nos hace vislumbrar la quintaesencia de la tristeza. No imita nada, no

⁴¹ Cf. Prólogo de Marc Pincherle a la edición de la *Sexta Sinfonía*, Heugel, París 1951, p. I.

relata nada. El mero contar musicalmente su estado de tristeza no hubiera tenido valor poético alguno. Mozart crea unas estructuras musicales que muestran una profunda afinidad con lo que puede haber de musical en la forma común de expresar el estado de tristeza, que todos hemos experimentado interiormente en alguna medida: hablar pausado, quejumbroso, doliente, cargado de hondo sentido... Por eso, al oír dicha obra, lo que es la tristeza se hace presente ante nosotros con una nobleza y una serenidad sorprendentes. Nos parece asistir a una transfiguración: al paso de la tristeza vivida como un pozo de amargura al de la tristeza sentida como una fuente de belleza. Mozart fue el mago que todo lo supo convertir, voluntaria y lúcidamente, en un lugar de revelación de la belleza. Hasta la tragedia final de Don Juan, cuya jovial figura supo realzar con toda la exuberancia de su genio, le sirvió de motivo para crear una de las escenas más sobrecogedoramente bellas del teatro universal. Se cuenta que, tras oír una obra un tanto apasionada de Beethoven, Mozart se dirigió a éste y le indicó cordialmente que no se olvidara nunca de servir, ante todo y sobre todo, a la belleza⁴².

De aquí se infiere que lo importante, en principio, no es el efecto que produce en nosotros una obra, sino lo que la obra es en sí misma. Cantamos u oímos cantar el *Requiem* gregoriano y sentimos paz en nuestro interior; parece sosegar nuestra inquietud ante el fenómeno de la muerte. Este sosiego procede de que en ese breve canto se entrelazan dos ámbitos expresivos llenos de interna serenidad: la melodía musical y el texto litúrgico. La melodía es de por sí serena: se basa en tonos enteros –excepto el sí b–, se mueve confiadamente entre los dos ejes del hogar expresivo del *modo 4º* que son la tónica (*fa*) y la dominante (*la*). El texto es la súplica confiada que dirigen al Señor los creyentes que confían en su promesa de dar la vida eterna a quienes mueran en su amistad. “*Dales, Señor, el eterno descanso y la luz perpetua brille para ellos*”. Música y texto pueden unirse y potenciarse mutuamente porque son dos ámbitos expresivos que se ofrecen mutuamente posibilidades. De ahí que sea un falso problema el de precisar a cuál de los dos –música o texto– hemos de conceder la primacía, pues se trata de un “encuentro” de música y texto, y el encuentro pide una relación de igualdad entre quienes lo fundan.

Toda obra musical instrumental es de por sí autónoma; no depende de unas realidades o unos acontecimientos de la naturaleza que

⁴² Cf. Félix Huch: *Beethoven*, Berstelmann Lesering, 1958, p. 146.

haya de representar. Nuestra atención ha de dirigirse, primordialmente, a las obras en sí mismas, con su estructura peculiar, no a supuestas referencias de las mismas a realidades o acontecimientos de la vida cotidiana. Denominar “Claro de Luna” a la *Sonata para piano en do sostenido menor*, nº 14, de Beethoven no facilitó en modo alguno su comprensión, aunque le deparó fama sin límites. No se trata, contra lo que sugiere dicho título, de un nocturno apacible, sino de una obra muy dramática, que, tras un comienzo doloroso, culmina de forma arrebatadamente despiadada.

Aristóteles afirma que las artes, incluso la música, tienen como objetivo la *imitación* (“mímesis”)⁴³. En las artes plásticas, esta afirmación parece plausible, pero –como subrayé en otros escritos⁴⁴– las obras de calidad no se limitan a reproducir *figuras* de realidades externas; transmiten *ámbitos*, y éstos debemos captarlos de modo creativo, no sólo con los sentidos. Lo que en realidad desea plasmar artísticamente Leonardo da Vinci en la *Última Cena* no puede ser percibido sólo con la vista, pues se trata del *ámbito de duda* en que se vieron sumergidos los apóstoles al oír que su Maestro iba a ser entregado por uno de ellos.

Más difícil, todavía, resulta mostrar que la música es, esencialmente, imitación. Se dice que imita las pasiones humanas, los anhelos del corazón, sus cuitas y sentimientos. Todo ello puede darse, pero como consecuencia de la finalidad primordial de la música, que es crear estructuras expresivas, capaces de hacer vibrar el espíritu del hombre. Por eso, los antedichos *Concerti grossi* de Vivaldi podemos oírlos de modo penetrante y satisfactorio sin tener en cuenta los sonetos italianos que supuestamente inspiraron la composición de los mismos. Si conocemos esas obras literarias, podemos dar a nuestra experiencia un alcance todavía mayor, por cuanto no sólo vivimos la obra musical en sí, en su interna estructura –perfectamente configurada en sus tres tiempos, unos en forma ABA, otros en forma ABACAD...–, sino que captamos, al mismo tiempo, su afinidad con la vertiente musical de realidades y acontecimientos de la naturaleza bien conocidos: el ladrar del perro, el rumor del agua, la siesta del campesino en verano, las veladas al amor de la lumbre, el deslizarse por el hielo... Lo que en realidad intenta Vivaldi

⁴³ *Poética* 1447 a 13-16, 23-25.

⁴⁴ Cf. *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid 1993; *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao 2004; *El poder transfigurador del arte*, Promesa, Costa Rica 2004.

no es tanto representar, por ejemplo, la primavera cuanto configurar una estructura musical acogedora y vibrante. Esta estructura tiene afinidad con algunas características de ese acontecimiento natural que llamamos *primavera*, pero puede vincularse también a otras realidades.

De ahí la práctica de las llamadas “parodias”, tan frecuentes en las obras corales de Juan Sebastián Bach. Una pieza musical que expresa sentimientos de ternura y reposo (“*Schlafe, mein Liebster*”; duerme, mi amor) puede ser aplicada por un texto al amor pasional, y por otro al amor espiritual de María hacia el Niño Jesús. El primero se halla en la *Cantata profana n° 213* y el segundo en el n° 19 del *Oratorio de Navidad*. La música es la voz del corazón, la expresión pura del amor o el odio, la tristeza o la alegría, la lealtad o la perfidia... Al unirse el ámbito expresivo musical al ámbito expresivo de un texto, esa voz indeterminada adquiere perfiles definidos y precisos.

En la escena de las hilanderas de *El holandés errante* (Acto 2°), Wagner parece *imitar* el runruneo de los telares, pues existe cierta afinidad entre los diseños rítmicos de ese pasaje y lo que hay de musical en el movimiento de los husos y las lanzaderas. Pero, una mirada más profunda advierte que lo que deseó de veras el compositor fue crear entre las jóvenes un clima de zozobra, de inquieta expectativa ante la llegada de Senta. No se trata, pues, de “imitar” una realidad exterior, sino de expresar sensiblemente el clima dramático que se está fraguando en el interior de los protagonistas.

El hecho de aludir a realidades extramusicales que presentan algún valor musical no empaña la “pureza” o autenticidad de dichas composiciones, ya que se trata de un entrelazamiento fecundo de dos campos expresivos que potencian sus virtualidades peculiares. Lo mismo sucede cuando la expresividad musical se asocia con la expresividad de un texto lleno de sentido.

Es de suma importancia clarificar bien estos temas, pues la infravaloración de la música por parte de algunos ilustrados (J. L. D’Alembert y Manuel Kant, entre otros) arrancó de la convicción de que la música no habla a la inteligencia, ya que apenas es capaz de representar realidades y acontecimientos naturales. Este falso e ingenuo planteamiento explica, en parte, que hasta el día de hoy se haya negado injustamente rango universitario a los estudios musicales.

Contrasta bruscamente esta actitud con el entusiasmo de un pianista tan reflexivo y bien dotado como Glenn Gould, que consagró sus mejores dotes a subrayar la “hondura intelectual” de las composiciones contrapuntísticas de Bach. Obras como *El arte de la fuga* y la *Ofrenda musical*, compendio y corona de la impresionante sabiduría que llegó a adquirir Bach en cuestiones de contrapunto, no representan realidades exteriores al hombre ni sentimientos o afectos interiores: amor u odio, lealtad o perfidia, buen ánimo o abatimiento... Sin embargo, al ser interpretado un fragmento de la primera de estas obras en el pabellón alemán de la Expo Universal de Hannover, produjo a los visitantes una profunda emoción. Era el triunfo del orden, la armonía, el entreveramiento gozoso de ámbitos expresivos, incesantemente renovados e indefinidamente repetidos, a través de “variaciones” de todo orden. Uno recibía la impresión, como sucedió un día al gran Goethe, de estar asistiendo al rumor de la creación en los días del Génesis⁴⁵. Bach no intentaba expresar su amor al universo creado, ni su emoción ante el orden del universo. Quería sencillamente mostrar la belleza que encierra el orden cuando éste resplandece ante nosotros, es decir, cuando se muestra en su desnuda *verdad*. Mostrar la verdad, en toda su fuerza, es la mejor manera de persuadir⁴⁶.

⁴⁵ *Goethesgedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken*, Insel Taschenbuch, Frankfurt 1985, p. 181.

⁴⁶ Romano Guardini, un pedagogo de alto estilo, solía decir que en sus conferencias y homilías no intentaba convencer a nadie, sino sencillamente ayudarle a ver la verdad, a dejar que ésta se hiciera presente ante él. El resto lo hace la verdad misma, pues, como sucede con los valores, no sólo existe sino que *se hace valer*. Puede verse, sobre ello, mi obra *Romano Guardini, maestro de vida*, Palabra, Madrid 2004.

CAPÍTULO 6

LA EXPERIENCIA MUSICAL Y EL ARTE DE LA INTERPRETACIÓN

Para vivir una experiencia musical auténtica debemos, en primer lugar, oír las obras con atención, una y otra vez, para asumirlas como algo propio, al tiempo que reflexionamos sobre lo oído para penetrar en su trasfondo, en el mensaje de sabiduría que nos transmiten, más allá del halago sensible y de las sensaciones psicológicas que hayamos experimentado. Oigo el *Laudate dominum* de Mozart, capto la melodía y las armonías que la sostienen y le dan colorido, las reproduzco en el órgano para vivirlas en su génesis, y voy advirtiéndome cómo va brotando la música del silencio y se desarrolla coherentemente paso a paso. Es entonces cuando llego al fondo de lo que en verdad significa. Este sentimiento lo expreso en palabras, y éstas –siempre insuficientes para describir una experiencia densa de contenido– me ayudan a condensar diversas sensaciones difusas y precisar lo que he sentido.

Esta experiencia musical presenta tres fases:

- 1ª) Oigo una obra de modo receptivo, atento, creativo, y me sumerjo en su ámbito de expresividad. Logro, así, una forma de *inmediatez* con él.
- 2ª) Mi sentimiento de admiración ante la riqueza de la composición me lleva a analizar su interna estructura. Consigo, así, *distanciarme* un tanto de la obra, sin alejarme. Se trata de una *distancia de perspectiva*.
- 3ª) Cuando, sin perder esta distancia del análisis, vuelvo a sumergirme en la obra, entro en relación de *presencia* con ella y adquiero un conocimiento de primera mano. La vinculación dinámica de la inmediatez primera, la distancia de perspectiva y la inmediatez segunda o presencia constituye la estructura básica de la experiencia artística.

Una obra musical se me hace presente cuando la oigo con la debida perspectiva, de modo que no sólo capto los sonidos, las frases, los períodos..., siento el agrado que me producen ciertas melodías y armonías, experimento la sorpresa gozosa de algunas modulaciones y me hago cargo de la estructura peculiar de la obra –fuga, sonata, sinfonía...–, sino que percibo al mismo tiempo el sentido más hondo de la misma.

Empiezo a oír el *Requiem* de Mozart. Ya al principio me sorprenden gozosamente las armonías sombrías de la breve introducción orquestal, pero, al entonar el coro las palabras “Requiem aeternam dona eis, Domine” (Dales, Señor, el descanso eterno), quedo sumergido en un *ámbito de súplica* entrañable, en el cual siento a la vez el estremecimiento ante la hora definitiva, la confianza en el Padre, la esperanza en la vida eterna. Estos sentimientos se incrementan en el momento en que el coro insiste en el adjetivo “aeternam” en oleadas ascendentes.

Lo mismo sucede en el *Dies irae*, cuando, después de crear el solo de tuba un clima de serena expectativa, el coro nos recuerda que “en ese día lacrimoso surgirá del sepulcro el hombre reo que ha de ser juzgado”, y lo hace con un crescendo que más bien parece un proceso de crecimiento que la sumisión a un juicio inapelable. El oyente comprometido con esta música recibe la impresión de que es indudable que la vida no termina con el horror de la muerte, pues aquí Mozart expresa su firme creencia de que el Señor es “*la resurrección y la vida, y el que crea en Él, aunque hubiere muerto, vivirá*” (Jn 11, 25) Por eso eleva al oyente a un estado de esperanza y felicidad, que tiene el carácter de una experiencia religiosa. Nos consta que Mozart no intentó sólo poner música a un texto litúrgico para cumplir un encargo. Era muy consciente –como sucedió, entre otros, a Bach y Beethoven- del papel que desempeñaba ante la humanidad. Quería, por ello, dejar un testimonio perenne, bien refrendado con las galas de la más alta belleza, de que la muerte es el momento más solemne de la vida pues en él sellamos para siempre nuestra voluntad de adhesión al Señor. A pesar de su apariencia en casos frívola, Mozart era un espíritu de extraordinaria calidad y elevación, que vibraba con extraordinaria seriedad ante los temas decisivos de la vida. Por eso, los frutos de ese diálogo intenso desbordan infinitamente el plano de una bella diversión o un brillante espectáculo.

Pensando en este tipo de música y con intención de largo alcance, escribió el gran director y musicólogo Sergiu Celidibache esta profunda sentencia: “*La música no sólo es bella. La música es verdadera*”⁴⁷. Recordemos el aria “*Erbarne dich*” (compadécete) de *La pasión según San Mateo* de Bach, en la que San Pedro pide clemencia al Señor a quien ha traicionado. El dolor parece ahogarle la voz, pero no hay desesperación en ese ahogo ya que su arrepentimiento va inspirado por el amor, y el amor genera confianza. Esta vinculación de una congoja profunda que parece romper el alma y un sentimiento de amor esperanzado no la puede expresar adecuadamente el lenguaje hablado, pero sí el musical. Si el oyente tiene bien dispuestas sus antenas interiores, capta con asombro esas situaciones complejas, aparentemente antagónicas, de dolor y esperanza, pena y alegría. Penetra en todo cuanto significan; por tanto, penetra en su *verdad*, y descubre así la razón profunda por la cual no se oponen, antes se complementan.

Al oír las grandes composiciones, vivimos momentos en los que nos parece tocar lo eterno. “... *Las creaciones más sublimes de los músicos, de un Bach, un Mozart o un Beethoven* –escribe Gabriel Marcel– *se presentan al espíritu como una prenda de eternidad, como el trasfondo activo de nuestra vida pensante*”⁴⁸. Recordemos la experiencia de dolor sublimado en el *Oficio de Semana Santa* de Tomás Luis de Victoria; la de la transfiguración de la tristeza en el *Quinteto para cuerdas y viola en sol menor* de Mozart; la de la urgencia de la paz en el *Agnus dei* de la *Missa solemnis* de Beethoven... Son momentos privilegiados de la vida humana en los que se nos revela la capacidad asombrosa de elevación que puede mostrar el ser humano en situaciones límite. En ellos pensaba sin duda Arthur Schopenhauer cuando escribió estas encendidas frases:

“*La música es un arte grande y sobremano excelente; actúa más potentemente que ningún otro sobre el interior del hombre; ahí es comprendido de modo total, profundo e íntimo, como un lenguaje cuya comprensión es innata y cuya claridad sobrepasa incluso a la del mundo que vemos*”⁴⁹.

⁴⁷ *Jahrbuch der Münchner Philharmoniker* 1988/1989, p. 78.

⁴⁸ *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*, Aubier, París 1980, p. 59.

⁴⁹ *Metaphysik des Schönen*, Munich 1988, p. 214.

Para que la música muestre esta eficacia, debemos adoptar una actitud receptivo-activa, es decir, creativa, que nos permita movilizar nuestras mejores capacidades y dar vida de nuevo a las obras. La música -escribe Klaus Weiler- es “*un arte profundamente humano y necesita que se activen vitalmente las fuerzas que laten en nosotros para poder surgir en toda su pureza y originalidad*”⁵⁰.

Esa activación la llevaba a cabo diariamente el genial escritor Johann Wolfgang Goethe, y un buen día, al oír al organista de Berka interpretar obras de Bach en el recogimiento del templo, tuvo la impresión de que “*la armonía eterna se entretenía consigo misma, como habrá sucedido en el seno de Dios poco antes de la creación del mundo*”. Esta maravillosa armonía la vivió en su interior, y le parecía que “*no tenía ni oídos ni menos todavía ojos ni sentido otro alguno, ni los necesitaba*”⁵¹. Esta misma impresión de percibir el rumor de la creación divina la tuvo Goethe al escuchar la última obra publicada por Bach: *El arte de la fuga*. Viene a ser el testamento en el que Bach nos lega –a modo de compendio de su sabiduría musical– un ejemplo inigualable de cómo ha de unirse la perfección formal y la máxima belleza. Al oír atentamente esta serie de variaciones sobre un mismo tema, nos confirmamos en la antigua convicción de que “la belleza es el esplendor de la realidad”, la realidad traspasada interiormente por el orden que instaura la forma.

El sentimiento musical auténtico implica la vibración de toda la persona con los valores de las obras de calidad. No se reduce a una mera conmoción subjetiva; tiene una peculiar “intencionalidad” -dicho en lenguaje fenomenológico-, es decir, remite a algo que es distinto del sujeto que experimenta dicho sentimiento y apunta a la existencia de una realidad que se hace valer debido a su interna riqueza.

Intuición musical

Al vivir una experiencia estética, entramos en contacto *inmediato* –si bien *indirecto*, pues necesitamos el medio expresivo de los sonidos– con una realidad que nos apela y nos envuelve nutriciamente, por cuanto

⁵⁰ *Celibidache. Musiker und Philosoph*, Schneekluth, Munich 1993, p. 299

⁵¹ *Goethes gedanken über Musik. Eine Sammlung aus seinen Werken*, p. 181.

nos ofrece un sin fin de posibilidades. Los sonidos se vuelven transparentes, y en ellos hace acto de presencia una obra, que nos revela la quintaesencia del alma del compositor. *Alma* indica aquí la persona integral, lo más peculiar y expresivo de un autor. Lo que era Mozart no lo captaban quienes le veían cruzar deprisa las callejas del antiguo Viena, sino quienes ahora vibran con sus obras. En ellas está el *Mozart verdadero*, la trama de vínculos que integraban su personalidad y desbordaban los límites de su diminuto cuerpo.

Al oír atentamente una obra, nos adentramos en *toda ella*, aunque no *en ella toda*, en todos sus pormenores. Por eso necesitamos verla desde distintas perspectivas y en momentos diversos. Vibramos de golpe y participamos en una realidad que se nos ofrece sensiblemente pero que viene de lejos: de un autor, del mensaje que quiere comunicarnos, de su concepción determinada de la vida, de sus anhelos y presentimientos. Esa forma de participación genera un modo de unión profunda con la obra. Asumimos las posibilidades expresivas que nos ofrece y le damos vida al tiempo que enriquecemos nuestra existencia. Esta experiencia reversible nos eleva a un plano superior de realización personal. Es una verdadera transfiguración: el paso del *nivel 1* al *nivel 2*, en el cual vivimos de modo relacional y podemos darnos sin perdersnos.

Oigo, en la Obertura del *Don Giovanni* mozartiano, los sombríos acordes en re menor que preludian la escalofriante escena del final de la obra. Es mi intuición musical la que capta su expresividad enigmática, y, auxiliada por el entendimiento, la siente como un reflejo del conflicto entre la actitud hedonista y la actitud ético-religiosa. La intuición y el entendimiento no se oponen; se complementan. El entendimiento, al situarme a *distancia de perspectiva* ante la obra, me permite articular la intuición primera, darle relieve, sin que pierda su jugosidad inicial. Esta pérdida se daría, en cambio, si los saberes que me facilita el entendimiento me *alejara*n de la obra.

La música es el arte de la *intuición potenciada por el entendimiento*. Al oír una obra bella, siento espontáneamente –sin esfuerzo ni tensión– el agrado que me produce entrar en presencia de la belleza. Me veo tocado por el hechizo de lo bello, con el que me siento hermanado, vinculado con un lazo originario. Ya de niños, al entonar ciertas canciones veíamos despertarse en nosotros un alma fraterna, que vibraba al unísono con ese mundo de alegría y luminosidad que venía de

fuera a realizarnos personalmente. No nos cansábamos de repetir las gozosamente. No puedo sino recordar con agradecimiento cómo, de joven, al comenzar a acompañar, al órgano, la Misa a tres voces de Lorenzo Perosi, me veía inmerso en una realidad regocijante, que me daba alas como si me adentrara en un mundo ágil, elevado y prometedor. Ello suscitaba en mi interior la certeza absoluta de que existe un reino de belleza, de bondad y unidad, que más tarde identificaría con el *nivel 3*⁵².

La intuición musical nos permite captar los ocho modos de realidad de las obras musicales relevantes y sentir la emoción que produce entrar en contacto con aspectos distintos y complementarios de realidad. Tras la muerte de Jesús, el centurión romano pronunció esta escueta frase: “Verdaderamente, éste era Hijo de Dios”. Son palabras sencillas, cotidianas, pero tienen un alcance indefinido, porque nos revelan la condición divina de alguien que acaba de ser ajusticiado. Un mensaje de mayor envergadura apenas concebimos que pueda comunicarlo la música. Lo que hace Juan Sebastián Bach en *La pasión según San Mateo* (nº 63b) es expresar sensiblemente el carácter de revelación decisiva que presenta esa frase, revelación que llena el mundo y cambia la historia. En la interpretación genial de Karl Richter, el coro proclama dicha frase (en alemán: *Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*) con un contenido entusiasmo, desplegándola lentamente como si quisiera llevarla hasta los confines del mundo. Al hacerlo, integra con rara perfección los ocho modos de realidad de la obra musical y nos produce un hondo estremecimiento. Los cantores no añaden ningún elemento nuevo a lo que ya sabíamos por la lectura del texto evangélico, pero lo hacen presente en el medio sensible de los sonidos. Se dice, a menudo, que la música llega más allá que la palabra. Más bien podríamos indicar que da cuerpo sensible al *ámbito de realidad* que sugiere la palabra; lo hace presente en el campo expresivo de los sentidos.

El arte de la interpretación creativa

Los pintores, los escultores, los arquitectos y los urbanistas conciben sus obras, las realizan y las ofrecen al pueblo configuradas del todo. Son, por así decir, *compositores* e *intérpretes* al mismo tiempo.

⁵² Los niveles de realidad y de conducta los describo en el capítulo 21 y en las obras *Descubrir la grandeza de la vida* (Descleé de Brouwer, Bilbao 2009), *El secreto de una vida lograda* (Palabra, Madrid 2004) y, sobre todo, en *La defensa de la libertad en la era de la comunicación* (PPC, Madrid 2004).

Bien es cierto que sus obras, por su condición *artística*, necesitan, para existir plenamente, que un contemplador sensible dialogue con ellas, vibre con las posibilidades expresivas que le ofrecen, cree con ellas un campo de juego estético. Subes la Acrópolis de Atenas y ves, al fondo de la explanada, el majestuoso templo del Partenón, con su noble dignidad de templete de la diosa Palas Atenea. Admiras su magnificencia, y te sientes llevado a pensar que su clásica belleza reside en él mismo. Pero no es así. La belleza no se halla en El Partenón ni en ti, que lo contemplas como bello. Surge *entre* él y tú. Es una realidad *relacional*, no *relativa* a tu gusto, a tu punto de vista, a tu peculiar concepción de la belleza. Para que surja la belleza en ese instante, es necesario que movilices tu sensibilidad, te sitúes ante el templo con tu particular sentimiento artístico y adoptes la actitud de “desinterés estético” que te eleva al *nivel 2*, el de la creatividad y el encuentro. Sin ti –y los demás posibles contempladores de la obra– no brotaría la belleza del Partenón. Pero tú no eres dueño de su belleza; ésta no es producto de tu arbitrio.

Para que su belleza y su mensaje humanístico se hagan patentes y eficientes, también las llamadas “artes del espacio” necesitan de alguien que las “interprete” desde su peculiar perspectiva. Pero la existencia de una obra no depende de cada una de las “interpretaciones” de quienes la contemplan. La obra musical, en cambio, sólo existe realmente en el momento en que una persona bien formada le da nueva vida mediante una interpretación fiel. La función del intérprete tiene, en música, un alcance mayor que en las otras artes.

A semejanza de las partituras, los libretos de teatro constituyen un polo de los tres que se requieren para que exista la obra *en acto*, realmente, no sólo de modo *virtual*⁵³. Pero tales libretos se expresan en el lenguaje cotidiano, comprensible por las personas de cada área lingüística. Por eso la lectura de un libreto permite a los lectores seguir con bastante facilidad y precisión el proceso de la representación teatral. No tiene tal facilidad el lector de una partitura para adivinar cómo sonará y qué estructura tendrá la obra musical latente en ella.

Por otra parte, el actor dramático dispone de mayor libertad para interpretar la obra, pues el *tiempo creativo* que en ésta ha de instaurarse

⁵³ Con una expresión escolástica, Strawinski denomina “obras musicales en potencia” a las “obras virtuales”, y “obras en acción” a las “obras realmente existentes”. Cf. *O. cit.*, p. 121. Recordemos que a estas obras realmente existentes las denominaban los escolásticos “obras en acto”.

no está sometido a las prescripciones relativas al *tempo* que suelen figurar en las partituras. La forma de determinar el ritmo de la acción y el tempo de la misma queda confiada al buen sentido estético del director y los actores.

El intérprete auténtico no se reduce a mero “ejecutante”, reproductor de los sonidos que indica la partitura. Se adentra en la obra, le da vida en su imaginación, le otorga la sonoridad, el ritmo y el tempo debidos, trae a superficie mil pormenores delicados que se emboscan en la fronda de las notas. Entre lo que indica la partitura y lo que oímos en los conciertos media una gran distancia. Esa distancia la salva el intérprete con su talento creador. Por eso todo buen intérprete merece nuestra mayor admiración y agradecimiento. Cuando oímos a varios músicos tocar con una perfecta armonía, atemperando el volumen del sonido y el ritmo, de modo que parecen un solo instrumento, debemos saber que esa unidad fecundísima es el fruto de un considerable esfuerzo, sólo posible por la energía que les otorga la obra misma que interpretan. Son un ejemplo, no de *fusión* de diversas personas –como a veces se dice–, sino de *integración* de la energía creadora y la sensibilidad de quienes saben mirar juntos en una misma dirección valiosa⁵⁴.

El intérprete de una obra coral o sinfónica debe movilizar las tres condiciones de una inteligencia madura: *largo alcance*, *compreensión* y *profundidad*. Ha de atenerse al tempo justo de cada pasaje, cuidar de que todos los cantores articulen bien las frases y configuren el conjunto de modo coherente, atiendan a cada pormenor e insuflen al conjunto el impulso que le imprimió el compositor.

El intérprete asume la obra, capta –por empatía– su espíritu, y le da vida con su imaginación creadora en los medios sonoros. No se limita a reproducir las notas de la partitura, que es la tarea del mero *ejecutante*. Los buenos instrumentistas aúnan las dos funciones en una misma actividad. Los directores de orquesta son *intérpretes*, pero no *ejecutantes* de cada uno de los instrumentos.

Es de notar que los compositores crearon, a menudo, obras destinadas a los intérpretes que tenían a mano. Por lo que toca a la música

⁵⁴Aludo a la famosa expresión de A. de Saint-Exupéry en su obra *Tierra de hombres*, Círculo de lectores, Barcelona, 2000, p. 178. Versión original: *Terre des hommes*, Gallimard, París 1939, págs. 234-235.

polifónica, solían ser coros de escasa dotación y calidad. Es bien conocida la desazón que le producía a Bach no poder contar con cantantes debidamente cualificados para su coro de la iglesia de Santo Tomás, en Leipzig. El hecho de que el mismo autor haya interpretado sus obras con un número reducido de cantores no indica, pues, de por sí que sea impropio interpretarlas con coros más nutridos. Actualmente, se tiende a reducir el volumen de los coros y a revalorizar los instrumentos de la época, con sus timbres peculiares y sus limitaciones. Es indudable que los timbres originales presentan, además de su valor histórico, un carácter peculiar que resulta expresivo para las gentes de hoy. Pero también es cierto que los instrumentos actuales permiten conseguir una sonoridad más amplia y densa que otorga a las obras una gran nobleza y solemnidad. Recuérdese la interpretación que ofreció Karl Richter, con la cantante inglesa Catherine Terrier, del aria “Es ist vollbracht” de la *Pasión según San Juan* de Bach. Cuando todos sus cantores tienen calidad de solistas, los coros muy reducidos hacen gala de una gran flexibilidad y riqueza de matices. Los coros más numerosos muestran una calidad más pastosa, por así decir, pero, en contrapartida, consiguen sonoridades más vibrantes en los coros y corales, que representan –en el caso de las *Pasiones*– la voz del pueblo fiel. Cuando son interpretados por un cuarteto de solistas, los motetes y responsorios de la *Semana Santa* de Tomás Luis de Victoria nos ofrecen toda la luminosidad interior de estas joyas polifónicas, de textura tan transparente como la piedad que reflejan. Si son cantados por un coro más nutrido, que no intente conseguir efectos brillantes sino expresar el sentimiento de la comunidad creyente, tales obras producen un efecto expresivo sobrecogedor, ya que la expresividad *manierista* –en el mejor sentido– de Victoria logra, entonces, la dosis de potencia y densidad espiritual que estaba sin duda en la mente de quien se había consagrado en exclusiva, como persona y como artista, al culto divino.

En esto debo diferir un tanto de la posición de Igor Strawinski, que alude al mismo ejemplo de Bach pero no tiene en cuenta las circunstancias sociales de entonces⁵⁵. Mi primera audición de las obras de Tomás Luis de Victoria la debo a un coro de aficionados pontevedreses, bien penetrados de la esencia de la música sacra y ambientados en un clima de máximo respeto a las creencias religiosas. No tenían el “orgullo de lo numeroso” ni la “concupiscencia del múltiplo” que fustiga con

⁵⁵ *Poética musical*, Taurus, Madrid 1977, p. 129.

razón Strawinski; querían solamente “orar dos veces” mediante el canto. Proclamaban animosamente sus creencias, con suma discreción, llevados de la sensible batuta de un espíritu exquisito, el recordado Antonio Vilarelle. Su canto venía como de muy lejos, desde la misma región donde se había movido, en su día, el compositor. Al entonar el *Vere languores* y el *O vos omnes*, se creaba un clima de elevación, un ámbito de plegaria contemplativa en el que resonaban como algo verdaderamente sobrenatural las palabras de la Escritura. Años más tarde, pude oír los mismos motetes a cuartetos de solistas extraordinarios, y el efecto era notablemente inferior en el aspecto antedicho. Existe, ciertamente, el riesgo de que la música interpretada por coros numerosos se vuelva “masiva”, gruesa, confusa. Tanto más debe procurar el director no confundir “fortalecer” con “espesar”⁵⁶.

El intérprete transmite, creativamente, la verdad de la obra

Para interpretar debidamente una obra musical, debemos conocer en pormenor los elementos que entraron en juego para que haya surgido, en un determinado momento de la historia, el estilo al que pertenece. Si el gregoriano está en la base de la polifonía sacra del siglo XVI, todo director de coro que desee interpretar con la debida hondura a Orlando di Lasso, Palestrina, Victoria o Guerrero, ha de conocer a fondo la *estética* del gregoriano, el espíritu que lo impulsa. De modo análogo, si queremos interpretar bien a Chopin o a Schumann, hemos de tener en cuenta que el estilo romántico no sólo responde a un mayor reconocimiento del papel que juega el sentimiento en nuestra vida -en la vertiente amorosa, religiosa, patriótica...-; implica una tendencia a desbordar límites, abrir horizontes infinitos -hacia el pasado, el mito, la leyenda, la religión-, conceder una libertad indefinida a la tensión expresiva, rompiendo para ello los moldes y las normas que sea necesario.

En las partituras no se indica el espíritu que inspira cada obra. Sólo figuran algunas notas e indicaciones generales sobre los *tempi*, los acentos, los legatos, el staccato, etc., pero “la dialéctica verbal es impotente para definir enteramente la dialéctica musical”⁵⁷. El espíritu de la obra sólo podemos captarlo a base de intuición, experiencia, musicalidad, talento, y con un espíritu de fidelidad y simpatía. Si no adoptamos una actitud de comprensión, respeto y empatía hacia la obra y

⁵⁶ I. Strawinski: *O. cit.*, p. 130.

⁵⁷ I. Strawinski: *O. cit.*, p. 123.

el autor, será difícil que demos una versión que transmita la riqueza de la obra. Cuando un compositor entrega una obra a la imprenta, sabe que corre el riesgo de que su criatura no exista porque no encuentre un Príncipe Azul que la despierte de su letargo de Bella Durmiente. Esta tarea es eminentemente creativa y exige las condiciones propias de la creatividad.

Soy creativo respecto a una realidad distinta que me ofrece posibilidades para dar lugar a algo nuevo dotado de valor cuando asumo tales posibilidades de modo activo y les doy vida. Cuando soy fiel a la partitura –que es mi norma en la actividad interpretativa– soy libre con un modo de *libertad creativa*. Tal fidelidad “exige una flexibilidad que, a su vez, requiere, con la maestría técnica, el sentido de la tradición y, por encima de todo, una cultura aristocrática que no es fácil de adquirir”⁵⁸. Es sintomático que apenas haya un coro de seculares –incluso entre los de alta calidad– que acierte a transmitir el espíritu genuino del canto gregoriano. Todos suelen añorar las barras de compás, porque no logran asumir que este tipo de canto es *ingrávido*, se mueve entre la tierra y el cielo, no pesa, es el medio de expresión por excelencia de los creyentes que peregrinan hacia la otra vida comunitariamente. Esta condición *comunitaria* y *ascendente* –por ser *trascendente*– hay que sentirla interiormente si se la quiere expresar de modo adecuado. Para lograr este sentimiento, conviene sobremanera penetrar hasta el fondo en el sentido de cada una de las palabras del texto latino. Para ello se necesita el conocimiento que nos otorga el trato diario con la lengua.

Si un intérprete ahonda en el sentido litúrgico del *Agnus dei* –triple súplica esperanzada de perdón y de paz–, interpreta el final de la *Misa de la Coronación* de Mozart con serenidad y con el profundo gozo de quien pide algo con esperanza de ser oído. Al vivir de ese modo las tres súplicas, tiende a acelerar el *tempo* cuando, al final, irrumpe el coro para incorporarse festivamente a la petición de la Humanidad. Ese cambio se siente, entonces, como natural, coherente con la marcha no sólo del *Agnus Dei* sino de la obra entera, desde el entusiasta Kyrie eleison, que es una invitación a compartir el festejo de la Eucaristía o Acción de Gracias.

⁵⁸ I. Strawinski: *O. cit.*, p. 127.

El intérprete debe transmitir a los oyentes la obra en su plena *verdad*, es decir, en toda su *gloria*, en su *revelación luminosa*. Si la obra se hace presente con todas sus posibilidades, el oyente sensible sabrá vivirla plenamente y experimentar los sentimientos que está llamada a suscitar en él. El intérprete ha cumplido, con ello, su cometido. No necesita mostrar sus sentimientos privados. Por eso resultan fuera de lugar los gestos de arrobo que algunos intérpretes realizan para indicar que están viviendo a fondo la música que interpretan. Esa confidencia no tiene sentido en ese momento, pues el único protagonista verdadero del concierto es la obra interpretada.

Esta afirmación, que parece obvia a una visión estética equilibrada, pareció tambalearse en el siglo XIX con la aparición de la figura del *divo* -el cantante, el solista, el director... -, siempre expuesto a la tentación de glorificar su figura a cualquier precio. Ejemplo modélico de antidivo fue el inolvidable Karl Böhm. Ningún gesto revelaba sus emociones internas pues toda su capacidad de atención se concentraba en la obra. Al presentarla con todo su fuego interior, surgía la emoción a raudales. No puedo olvidar la sensación de vida en plenitud que me produjo su interpretación del Primer Tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Schubert. Sorprendía que tal torrente melódico y armónico se alzara hacia lo alto y descendiera con toda decisión una y otra vez sin que el director alterara la parquedad de sus gestos, destinados sólo a destacar la quintaesencia de la obra.

El director debe conocer la obra y asumirla de tal modo que se convierta para él en una voz interior, en el principio impulsor de su labor interpretativa. De esa forma, la obra tiene un carácter originario, parece estar cada vez en su albor, en estado naciente. Tal frescura es fuente de intensa emoción. El director rumano Sergiu Celidibache confesó que, al dirigir, dejaba a la obra que se configurara por sí misma, sin coacción alguna. De este modo se constituía ella en la verdadera protagonista. Se advierte esto nítidamente en su interpretación del *Requiem* de Mozart. Las distintas voces entran en juego y se apagan como por propia decisión, a impulsos de su expresividad y de la adecuación de la misma a la obra conjunta. Para que esta forma de dirección *genética* resulte espontánea se requiere un dominio perfecto de la obra y una gran capacidad de empatía.

Toda obra debe ser interpretada desde ella misma⁵⁹. Para lograr la empatía que ello exige conviene conocer la vida del autor y sus escritos, especialmente los relativos a la Estética, pues no debemos olvidar que quien compone es el *hombre integral*, con su consciente y su inconsciente, sus ideales, creencias y anhelos, a menudo emboscados en la rutina de la vida diaria. El que haya conocido al jovial Mozart, amigo de chanzas y bromas, apenas podía sospechar el alma que se escondía en aquel cuerpecito frágil. Al saber que sentía especial predilección por su *Don Giovanni*, con su insondable profundidad, presentimos que su espíritu habitaba en una región de grandeza enigmática. Basta contemplar la mirada penetrante del Mozart adulto en el cuadro inacabado de Josef Lange para descubrir que considerarlo como un autor exuberante y perfecto en el aspecto formal pero poco profundo está abismalmente lejos de la realidad. De modo semejante, la conducta cotidiana del joven Richard Wagner no hacía presentir la elevación que tendrían sus grandes óperas, pero, si nos enteramos de que le invadió la emoción al oír en Berlín interpretar a Felix Mendelsohn la *Novena Sinfonía* de Beethoven, empezamos a vislumbrar la elevación espiritual que deseaba alcanzar este compositor a través de la música.

También las obras literarias deben ser juzgadas y valoradas desde ellas mismas, pero el conocimiento de ciertos escritos de los autores pueden darnos claves de orientación que nos orienten para adentrarnos en lo más profundo de sus obras. Eso sucede con el *Diario íntimo* de Unamuno y su novela *San Manuel Bueno, mártir*⁶⁰.

Los intérpretes aficionados juegan un papel importante en la vida social, pues, con frecuencia, ponen alma en su tarea, sienten la música con fervor, se unen en grupos entrañables, elevan el tono estético de reuniones familiares, escolares y litúrgicas. Su modo de ejecutar las obras no siempre es irreprochable, pero suplen la falta de técnica con un plus de espíritu que conmueve, a veces, por su sinceridad. La vinculación con alguno de estos coros figura entre los mejores recuerdos de multitud de melómanos.

⁵⁹ Sobre este tema puede verse mi obra *La cultura y el sentido de la vida*, Rialp, Madrid 2003, págs. 156-180.

⁶⁰ Puede verse una amplia explicación de este tema en mi obra *Literatura y formación ética. Un modo creativo de educar*, Puerto de Palos, Buenos Aires 2006.

La verdad de la música

A veces, tras oír una interpretación especialmente lograda de una obra, por ejemplo de Bach, exclamamos: “¡Esto es verdadero Bach!”. Tuve esta experiencia cuando oí por primera vez la *Pasión según San Mateo* al Coro y Orquesta Bach de Munich, bajo la dirección del llorado Karl Richter, en una iglesia evangélica muniquesa, un día de Viernes Santo. La interpretación formaba parte del oficio litúrgico. De ahí que en el templo reinara un silencio absoluto en todo momento. Karl Richter, con su sentido privilegiado para determinar los *tempi* y ajustar el discurso musical al sentido profundo de los textos, nos ayudó a vivir emocionadamente el drama de la Pasión del Salvador. Al final, me dije espontáneamente: “¡Esto sí que es verdadero Bach!”. Su orientación estética, su acendrado sentimiento religioso, su adhesión cordial al culto evangélico..., todo Bach quedó patente de forma luminosa en esa interpretación. Tal patentización luminosa constituye su *verdad*, o, dicho en griego, su “*aletheia*” o “*desocultación*”.

Para descubrir que una interpretación es auténtica y verdadera, no hace falta confrontarla con otra considerada como modélica; basta advertir que todo en ella es coherente, expresivo, desbordante de sentido, fiel a una especie de alma que inspira la obra y la desarrolla. Cuando, al empezar a oír la *Pasión* antedicha, te sientes inmerso en la atmósfera sombría de la noche del prendimiento y vibras con los grupos de fieles que se comunican su zozobra, y al final te sientas con ellos ante el sepulcro para decirle al Señor con la más dulce de las melodías: “¡Mein Jesu, gute Nacht! ¡Ruhe sanfte, sanfte Ruh!” (¡Jesús mío, buenas noches; descansa dulcemente!), puedes estar seguro de que la intención de Bach al ofrecernos su versión musical de la Pasión se ha cumplido plenamente. Ese propósito es difícil que se logre cuando la interpretación de esta magna obra es privada del sexto de los ocho modos de realidad que la componen: *la situación vital para la que fue compuesta*. En este caso, esa situación fue la adecuada, y, como la calidad de los intérpretes garantizó la presencia de los siete niveles restantes, la audición constituyó una verdadera “vivencia”, una de esas experiencias decisivas que no sólo te conmueven sino que quedan en tu memoria como un referente incuestionable.

Como ya se indicó, Herbert von Karajan quiso ofrecer, poco antes de morir, una Misa solemne por la paz del mundo y dirigió en San

Pedro de Roma la *Misa de la Coronación* de Mozart. Me sorprendió el énfasis con que interpretó el *Agnus dei*, como si la paz de los pueblos dependiera de esa oración. Cuanto más voy comprendiendo la figura enigmática de Mozart, más me convengo de que fue un “verdadero Mozart” lo que oímos esa mañana del día de Resurrección. El compositor que llamamos “Mozart” no se reduce a un joven salzburgués disgustado con el arzobispo Coloredo, aficionado al billar, amigo de bromas y chistes banales... Era también, y sobre todo, el hombre maduro que, en 1789 -dos años antes de morir-, le dijo a Johann Fiedrich Doles, Cantor de la Iglesia de Santo Tomás en Leipzig, que los protestantes no pueden adivinar lo que significa rezar el “Cordero de Dios, que quitas los pecados del mundo”, y le confesó la profunda conmoción que le produjo desde niño rezar en la Misa el “Bendito el que viene en nombre del Señor”, y antes de comulgar pedir por la paz al cordero de Dios que nos trajo la salvación⁶¹. Quien compone una obra musical es todo el “ámbito de vida” que cada uno va gestando a lo largo de su existencia. Por eso, el mundo que reflejan ciertas composiciones supera inmensamente la apariencia banal o incluso frívola de sus compositores en la vida diaria. Sin duda tuvo esto en cuenta Karajan al interpretar el *Agnus dei*. Por eso, al oír cómo la soprano suplica al Señor por la paz, y el coro entero se une luego de forma intensa a la plegaria hasta culminar en los vibrantes acordes finales, no pudimos sino sentir que en ese momento la música de Mozart había alcanzado una altísima cota de belleza, precisamente porque había mostrado esplendorosamente sus ocho modos de realidad y había aparecido, por tanto, en su *verdad plena*.

Tampoco Beethoven se reducía, en Viena, a ser un forastero alemán, sordo y desvalido, que discutía con las sirvientas a diario y las despedía precipitadamente. Era el hombre que superó la tentación de suicidio merced a su amor a la virtud y al arte musical, se sentía profundamente solidario con los demás y con el Creador, se desvivía por ayudar a unas monjas menesterosas, sufría hondamente por los conflictos sociales, y, cuando a la altura de los maduros 50 años, se vio convertido en un despojo humano –totalmente sordo, casi ciego, arruinado económicamente, incluso depreciado estéticamente–, se retiró a una aldea de la frontera austrohúngara para “realizar un acto de agradecimiento y alabanza al Supremo Hacedor”. El fruto de este retiro fue unas de las cimas del arte universal: la *Missa solennis*. Quien de verdad compone es

⁶¹ Cf. Kans Küng: *Mozart: Spuren der Transzendenz*, Munich 1992, págs. 33-34.

esa realidad compleja que ensambla toda una vida de sentimientos, anhelos, decepciones, creencias, superaciones de todo orden... La capacidad de sufrir, anhelar, amar, saborear los pequeños goces de la vida diaria... que tuvieron estas grandes personalidades enigmáticas nunca podremos descubrirla del todo. Son sus obras las que nos acercan a ese misterio, que merece por nuestra parte un gran respeto y un profundo agradecimiento.

En un Diario póstumo, Romano Guardini, el gran pensador y escritor italiano alemán, confiesa que le costaba muy caro realizar la labor que estaba llevando a cabo. ¿Qué nos hubieran podido decir acerca de sus luchas íntimas los grandes compositores cuyas obras nos alegran y dignifican la vida a diario? Leamos, a este respecto, las palabras de la Postdata del testamento de Beethoven, fechado en Heiligenstadt -extramuros de Viena- el 10 de octubre de 1802:

“Me despido, pues, de ti –y, por cierto, triste–. Sí, la amada esperanza que traje aquí conmigo de curarme al menos hasta cierto punto debo ahora abandonarla del todo; así como las hojas del otoño caen, están marchitas, así se me ha marchitado la esperanza; casi como he venido me voy.- Incluso el buen ánimo que me inundaba a menudo en los días hermosos del verano ha desaparecido-. ¡Oh Providencia, haz que brille por una vez un día puro de alegría! Tan largo tiempo me es ajeno el eco íntimo de la verdadera alegría. Oh, ¿cuándo –cuándo, oh divinidad- podré volver a sentirlo en el templo de la naturaleza y de los hombres? ¿Nunca? ¡No! Oh, sería demasiado duro”⁶².

Testimonios como éste nos ponen en la perspectiva adecuada para comprender qué hondos sentimientos inspiraron las obras de carácter “pastoral” de Beethoven: la *Sexta Sinfonía* (“Pastoral”), la *Sonata para piano en re mayor* n° 15 (“Pastoral”), el *Cuarteto n° 132*, la *Sonata para piano en do mayor*, n° 21 (“Aurora”), la *Sonata para violín*, n° 5, op. 24 (“Primavera”)

⁶² Puede verse el texto completo del testamento al final del capítulo 19. Para conservar el sabor del original, apenas he alterado la puntuación.

La interpretación y el juego creativo

Toda experiencia de interpretación musical es una forma de juego creativo, en el cual asumimos activamente las posibilidades que nos ofrece una partitura -que es una *realidad abierta*, un *ámbito*- a fin de dar lugar a algo nuevo valioso, que son las formas y estructuras musicales de una obra. Esa recepción activa de posibilidades constituye una actividad *creativa y participativa*, que nos permite establecer modos profundos de unión con las obras. Son profundos porque la obra a la que nos unimos cuando participamos en ella creativamente deja de estar *fuera* de nosotros para entrar en un mismo campo de juego y ganar, así, intimidad. Este logro de formas elevadas de unidad es la meta de la auténtica cultura. Ésta se da en el *nivel 2*, el de la creatividad.

Para captar adecuadamente lo que es el juego creador, se requiere una concepción relacional de la realidad y una concepción sólida de los ámbitos o realidades abiertas. Sin esto, el juego se reduce a mera diversión (*nivel 1*), sin actividad creadora fecunda, transformante (*nivel 2*). Ser creativo significa en rigor asumir activamente las posibilidades de tales ámbitos o realidades abiertas. Si queremos crecer como personas, debemos hacer juego con una serie de realidades que nos ofrecen posibilidades y a menudo nos desbordan⁶³.

Necesitamos del entorno para ser creativos, y lo somos tanto más cuanto más ricos son los seres circundantes y más nos unimos a ellos. A mayor riqueza por su parte y mayor creatividad por la nuestra, mayor unidad podemos lograr. Por eso debemos superar la tendencia al aislamiento, que suele ir unida con la voluntad de dominio. El que quiere dominar es poco inclinado a dejarse configurar por realidades en principio externas. De ahí que la actitud dominadora amengüe la capacidad creativa progresivamente. La unidad verdadera se logra activamente, dando y recibiendo posibilidades, no sólo eliminando las distancias físicas. La unidad se logra en el juego creador.

Esto nos permite unir la vida interior y el diálogo con realidades valiosas del entorno, así como vincular la actitud de *recogimiento* y de *sobrecogimiento*. Silencio y recogimiento no indican retracción a una esfera interior solitaria, sino apertura a realidades que nos permiten

⁶³ Puede verse sobre esto mi obra *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid 1993, p. 73.

realizar experiencias reversibles –interaccionales–, como declamar un poema, interpretar una obra musical, sostener un diálogo, contemplar una obra de arte o un paisaje... Al realizar esta actividad, no salimos de nosotros mismos, no nos alienamos o enajenamos; al contrario, incrementamos nuestra identidad personal, porque vamos determinando lo que somos verdaderamente en cada momento, lo que damos de sí, la figura de hombre que vamos adquiriendo al relacionarnos con diversos tipos de ámbitos, de realidades que nos ofrecen posibilidades y pueden recibir, en alguna medida, las que nosotros les otorgamos. Por eso, si nos movemos preferentemente entre objetos dominables, poseibles y manejables, no podemos unirnos estrechamente –por vía de participación fecunda– con los seres circundantes e incrementar en la misma medida nuestra capacidad creativa.

De lo antedicho se desprende que el verdadero entorno del ser humano –su “elemento” vital– es el constituido por *realidades abiertas*, que son fuente de posibilidades creativas. Esto lo experimentamos con toda lucidez cuando vivimos musicalmente, abiertos activamente a obras musicales de calidad. Éstas nos nutren espiritualmente; por eso podemos unirnos a ellas de modo creativo. Cuando vivimos esta unión y nos dejamos nutrir, hacemos la experiencia profunda de nuestra condición personal. Vinculamos el estar dentro de nosotros y el salir de nosotros, salir para crear campos de juego y ámbitos de mayor envergadura, en los que podemos distendernos, crecer por vía de una mayor ambientalización. Las personas crecemos comunitariamente, ganamos libertad interior, sentido, creatividad y lucidez cuando hacemos juego con otras realidades y logramos la unidad propia de la actividad participativa, la unidad del encuentro verdadero.

Pero el encuentro –todo tipo de encuentro– es fuente de luz. Conocemos de veras a una persona cuando la tratamos; conocemos a fondo una obra musical cuando la interpretamos o, al menos, la oímos con actitud creativa. Al ir estudiando una obra de forma tanteante, avanzamos en su conocimiento gracias a la luz que irradia el juego mismo de la interpretación. Con razón escribió Gabriel Marcel que “vivir comunitariamente es estar juntos en la luz”, la luz que brota en el juego creador⁶⁴. Cuando unos cantores interpretan una obra polifónica de forma decidida, suelta, ajustada al espíritu de la obra, lo hacen a la luz

⁶⁴ *Présence et immortalité*, Flammarion, Paris 1959, p. 256.

que irradia la obra misma a medida que la configuran. Sin su actividad no habría obra real; sin la obra, ellos no podrían configurarla. Es una *experiencia reversible* sumamente fecunda, como sucede con los distintos modos de encuentro.

Para interpretar bien una obra, debemos *encontrarnos* con ella. Y este encuentro se da en el juego creador, que es fuente de luz. Cuando el intérprete recorre las avenidas de una obra orientado por esta luz, actúa de modo coherente y otorga sentido a cuanto realiza. No quedan rincones oscuros en las obras. Incluso los pormenores cuyo sentido no habíamos logrado captar en otras versiones, adquieren bajo su dirección un sentido preciso y se engarzan espontáneamente en el conjunto. Por eso tenemos la sensación de estar *habitando* esa obra, como se habita una casa que nos es familiar. Esa impresión la tengo siempre que oigo a Richter interpretar las obras corales de Bach. Otras versiones pueden suscitar mi admiración, incluso deslumbrarme, por una u otra razón. Pienso, por ejemplo, en las interpretaciones de John Eliot Gardiner con su Coro Monteverdi y sus Solistas Barrocos Ingleses. Pero ninguna me inspira esa firme sensación de que lo que estoy viviendo es lo justo, lo coherente, lo desbordante de sentido, lo familiar. Me sucede con las Cantatas, las Pasiones, la Misa en si menor, el Oratorio de Navidad...

Vista como una forma de participación creativa, la experiencia musical es una escuela inigualable de formación para la vida cotidiana, que debe estar constituida por una trama de vínculos en constante formación y transformación.

No sabemos bien lo que es la música. Tras múltiples estudios y multitud de experiencias de alta calidad, sigue siendo en parte un enigma indescifrable. Pero es un enigma que irradia luz y nos ayuda a trascender nuestra condición menesterosa y alcanzar niveles de plenitud espiritual, felicidad y autoestima. En esta dirección han de ser orientadas las nuevas generaciones si queremos dirigir las hacia la plenitud y no hacia el vacío. Con razón ha escrito G. Wallace Woodworth: “*La educación de las nuevas legiones de oyentes constituye una necesidad ineludible si queremos que las audiciones múltiples de hoy supongan una ‘fecundación del alma’, y no una ‘maldición para el arte de la verdadera*

música”⁶⁵. “*La fecundación del alma* -escribe el conocido filósofo de la ciencia A. N. Whitehead- *es la razón misma de ser del arte*”⁶⁶.

CAPÍTULO 7

EL CULTIVO CREATIVO DE LA MÚSICA

El pastor primitivo oía el canto de los pájaros y sentía alegría, pero, además, cortaba una caña y la disponía para poder tocar una melodía, y la repetía una vez y otra, con energía renovada. Se dice que lo hacía para llenar los tiempos vacíos y distraerse. Es cierto, pero lo importante es advertir que la música distrae porque es creativa y nos eleva al *nivel 2*. El sentido del oído, en cuanto lo usamos para detectar ruidos sospechosos y defendernos, se halla en el *nivel 1*. Tener *oído musical* significa ser capaz de percibir y reproducir los intervalos, que son la base primaria de la música. Esta capacidad hace posible el *sentido musical*, que pertenece al *nivel 2* porque nos permite crear estructuras sonoras, expresar en ellas toda suerte de sentimientos, estilos de vida, anhelos. El oído del *nivel 1* se desarrolla por instinto de conservación biológica. El sentido musical del *nivel 2* se cultiva por afán de creatividad, de instaurar tramas de sonidos desbordantes de sentido.

Los ornitólogos destacan que los pájaros cantan para expresar su gozo de vivir, afirmar el territorio que han acotado en torno al nido, dar cauce a su plenitud vital. El ser humano, cuando se halla exuberante, lleno de energía, abierto al encanto de la amistad, afanoso de mostrar sus sentimientos ante la persona amada o ante el Señor de todas las cosas, rompe a cantar, que es una forma de lenguaje tan poderoso como fácilmente accesible.

Durante siglos, la expresión musical estuvo ligada a la palabra. Esta vinculación logró en el canto gregoriano cotas de altísima expresividad. De esta cumbre emanaron dos torrentes de expresividad sonora: el canto trovadoresco, monódico, individual y localista, y la

⁶⁵ *El mundo de la música*, Editorial bibliográfica argentina, Buenos Aires 1968, p. 32.

⁶⁶ *Science and the modern World*, Macmillan, Nueva York 1925, p. 290.

polifonía sacra, de espíritu comunitario y universalista. Todavía en el Renacimiento, la música instrumental estaba sujeta a la placenta polifónica. Hubo que esperar a que, en pleno siglo XVIII, el estilo barroco concediera a los instrumentos unos cauces expresivos propios, que iban a conseguir en breve, con el Clasicismo vienés, logros de una grandeza insospechada. Al observar la grandiosidad –cualitativa y cuantitativa- de las grandes obras corales del barroco y las corales y sinfónicas del Clasicismo vienés, no podemos sino pensar que esta evolución sorprendente sólo es posible porque el fenómeno musical responde a tendencias y afanes muy profundos del hombre. Para comprender hasta el fondo estas obras cumbre, debemos estar familiarizados con los deseos más elevados del ser humano.

La audición creativa o “contemplación”

Al oír una obra musical, no debemos quedarnos en la impresión que nos produce y el goce que tal vez nos reporta. Todo ello significa mucho para nosotros, pero sin duda tendrá una significación todavía mayor si situamos esa obra dentro del campo de la música, y vinculamos la experiencia musical –vista como una trama de interrelaciones de sonidos- con el hecho impresionante de que el universo está basado en energías estructuradas, es decir, interrelacionadas. Entonces, la audición adquiere un carácter de *contemplación* muy honda y formativa, que es fuente de *sabiduría*.

Hoy sabemos que el universo entero fue creado conforme a un orden, y por eso obedece a leyes y puede ser expresado en lenguaje matemático. Si a ese orden lo denominamos con el término *logos* –que en los antiguos griegos significaba palabra, pensamiento, ordenación...–, podemos afirmar que el *logos* que sostiene el mundo y lo hace comprensible es el mismo que inspira a los artistas. Durante siglos y mediante el esfuerzo mancomunado de diversos genios, se fueron descubriendo las leyes de la melodía, la armonía, la composición..., que permiten configurar obras proporcionadas, expresivas y bellas, que emocionan a quien vive en este mundo creado por el *logos* y sostenido radicalmente por él.

Al pensar esto, no podemos sino hacernos muy en serio esta pregunta: El hecho de que, poco a poco, se hayan podido componer las formas de música que conocemos y admiramos ¿tiene alguna relación

con el hecho de hallarnos instalados en un mundo bien ordenado -basado en energías interrelacionadas-, inmersos en campos de diverso orden que condicionan nuestra existencia? Sabemos que la quintaesencia de la música es la categoría de *relación*. Sumergirse en la música es tocar fondo en el misterio de la realidad. El gran músico vibra con toda la creación cuando compone, aunque no lo sepa. El buen intérprete colabora con él en la gran tarea de perfeccionar la creación dando nueva vida a las obras musicales. El melómano que revive las obras *creativamente*, como si las estuviera gestando, participa de esa actividad colaboradora y ve su vida desbordante de sentido.

Necesidad de oír creativamente la música, reviviéndola en su génesis

Debemos oír la música de forma *genética*, viviéndola desde su origen, como si fuéramos los compositores de cada obra. “*No hay creación que no sea al mismo tiempo una invitación a crear* -escribe Gabriel Marcel-, y, *efectivamente, el oyente verdadero recrea la música que escucha*”⁶⁷. Sirve, para ello, de gran ayuda conocer de cerca algún instrumento. Permítaseme aportar una pequeña experiencia, bastante significativa. Estoy algo familiarizado con la música de órgano, y esta sintonía me ayuda no poco en mis experiencias musicales. Por ejemplo, las sinfonías de Anton Bruckner se me resistieron durante un tiempo porque no lograba hallar la perspectiva adecuada para introducirme en ese frondoso bosque sonoro, a primera vista laberíntico. Hasta que un día me propuse oír la *Séptima Sinfonía* como si la estuviera interpretando al órgano mientras recorría los amplios espacios de una catedral e iba descubriendo los innumerables ámbitos espaciales que se crean al ir contemplando el templo desde ángulos diversos. El resultado fue entusiasmante. Sosegué el ánimo, no tuve prisa alguna en recorrer las avenidas de ese bosque; sentía gozo en demorarme en cada vista, en cada oleada de sonido, en cada contraste y cada arrebató del discurso sonoro. Todo el enigma de este buen hombre contemplativo se convirtió para mí en una fuente de luz y conmovedora belleza. Me parecía estar, como él, ante la consola del gran órgano del monasterio austríaco de San Florián, gestando este monumento sonoro a la gloria del Todopoderoso. Fue una experiencia inolvidable.

⁶⁷ Citado por Roger Troisfontaines: *De l'existence à l'être*, 2 vols., Vrin, París 1953, t. I, p. 28.

Al revivir una obra y darle cuerpo expresivo, debemos correr el riesgo que implica toda actividad creativa, pero cuidándonos de seguir los dictados de la partitura. Toda obra de arte es una realidad *abierto*, porque es un ámbito, y como tal nos ofrece posibilidades expresivas. Al asumirlas activamente, nos sumergimos en la obra, entramos en su *campo de juego creador*, nos unimos profundamente a ella, nos vemos envueltos por ella, en el sentido de que nos impulsa, nos orienta en nuestra labor interpretativa, al tiempo que le damos forma y cuerpo sensible. Es una actividad *reversible*, bidireccional, por tratarse de un juego creativo. Al vivir una experiencia artística, sobre todo la musical, aprendemos a jugar en sentido profundo, a relacionarnos fecundamente con las realidades más valiosas del entorno⁶⁸. Entre tales realidades destacan las obras musicales. Cada obra musical es un *ámbito de sentido* que descubro al tiempo que contribuyo a darle vida. Ese ir creando una realidad en virtud de la energía que ella misma irradia es una fuente de la más alta creatividad para toda la vida.

Esta actividad creativa reversible implica una forma de *libertad en vinculación*. Soy creativo en cuanto me atengo a las posibilidades que recibo y asumo activamente. La creatividad nos eleva al *nivel 2*, y en éste pueden vincularse fecundamente aspectos de la vida que se oponen en el *nivel 1*; por ejemplo, libertad creativa y normas, atencencia a la partitura y soltura interpretativa, fidelidad a la tradición e impulso creativo novedoso.

Para realizar esta vinculación, debe el intérprete “dominar” la técnica de tal forma que no necesite prestarle una atención expresa y pueda dedicarse intensamente a la comprensión profunda de la obra. Los grandes virtuosos de los distintos instrumentos resuelven con pasmosa facilidad las mayores dificultades técnicas y entran en una relación de diálogo directo con la obra. Pensemos, por ejemplo, en la agilidad y precisión con que el pianista ruso Sviatowslav Richter ejecuta los pasajes más difíciles de *El clave bien temperado* de Juan Sebastián Bach. Sentimos, al oírlo, que nos invita a captar y vivir el espíritu peculiar que da vida a cada preludio y cada fuga. De golpe nos vemos instalados en presencia de estas obras maestras, que ostentan una personalidad

⁶⁸ Recordemos que, a veces, se denomina “juego escénico” a las interpretaciones teatrales, y en muchas lenguas se designa con el término “jugar” el hecho de tocar un instrumento. Sobre el concepto actual de juego, como actividad creativa, puede verse un amplio estudio en mi *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid ³1998, págs. 33-183.

autónoma, al tiempo que se insertan en el conjunto. Las diferentes voces en las fugas tienen vida propia, y el intérprete las realiza de tal forma que parecen surgir como de la nada. Por ello, la trama contrapuntística que forman entre todas aparece en su albor, en estado naciente.

CAPÍTULO 8

EL ARTE DE COMPONER

La composición implica la configuración definitiva de una obra. Un compositor puede ir alumbrando temas o motivos, frases, períodos, melodías..., y dotarlos de su correspondiente ritmo. Cada uno puede presentar un cierto grado de expresividad y belleza, pero no tiene cabal sentido hasta que es ensamblado en un conjunto dotado de *alma*, es decir, de un principio de unidad que da vida a cada uno de los elementos integrantes y crea una estructura bien articulada conforme a la lógica musical.

El alma de la obra

La articulación de las obras se realiza mediante el gran recurso unificador que son las *formas musicales*. Los grandes genios han canalizado en todo tiempo su inspiración a través de esos cauces de la creatividad. Es sumamente instructivo observar cómo, a partir de formas muy sencillas -patentes, por ejemplo, en las canciones populares- se fueron gestando otras más complejas y amplias; en el ámbito profano: las danzas, las suites, los *concerti grossi*, las sonatas, las sinfonías, los poemas sinfónicos...; en el ámbito sacro: los cantos de la sinagoga hebrea, las antífonas gregorianas, los motetes, las misas, los oratorios y, dentro de ellos, las Pasiones...

Es sumamente importante afinar la sensibilidad para descubrir la génesis de la música, y ver por dentro cómo se gestaron las obras y los estilos. A medida que llevamos la inteligencia a madurez y pensamos con largo alcance, amplitud y profundidad, nos hacemos capaces de captar la belleza propia de los más sencillos elementos musicales -los intervalos, los temas o motivos- y advertir que esta belleza se potencia al formarse elementos más complejos -las frases, los períodos, las melodías...-, y llega a su máximo logro al entramarse esos elementos en una obra conjunta, dotada de una unidad originaria. Debido a esta unidad configuradora, en las obras de alta calidad no hay pasajes de relleno;

puede haber momentos de especial brillantez, pero cada elemento, incluso el menos llamativo, juega un papel estructural en el conjunto. Lo advirtió expresamente Daniel Barenboim en una clase sobre las Sonatas de Beethoven.

Esta forma de visión ascendente tiene un carácter a la vez dialéctico y jerárquico: se vinculan todos los elementos merced a la fuerza unificadora que poseen los elementos a medida que se hacen más complejos y expresivos. Lo mismo sucede en el lenguaje verbal cuando unificamos diversos elementos –letras, palabras, frases, períodos, gestos...– merced a la fuerza ensambladora de la idea que deseamos expresar a su través. Según testimonio de su esposa, Constanza Weber, Mozart solía componer “como si le estuvieran dictando”. En su mente, los más diversos elementos se hallaban desde el principio animados por una idea clara de la obra conjunta. Escribía sin la menor vacilación, hasta el punto de que en sus manuscritos no se advierte la menor enmienda; son un prodigio de pulcritud, como puede verse en el museo Albertinum de Viena. En carta a su padre Leopoldo, Mozart explica cómo va componiendo cada obra y confiesa que, al final, la ve de un golpe, con una mirada global deliciosa:

“En los viajes en diligencia, o tras una buena comida, al pasear o por la noche, cuando no puedo dormir, los pensamientos me acuden en tromba y en forma óptima. Los que me gustan los retengo en la cabeza y los tarareo para mí, al menos según otros me han dicho. Bien retenido esto así, se me van ocurriendo las ideas unas tras otras, de modo que sólo hace falta tomar una parte para hacer con ella un pastel, según el contrapunto, el sonido de los diferentes instrumentos, etc. Esto me enciende el alma si no soy interrumpido; entonces se va todo agrandando, y yo lo amplío más y más y lo clarifico, y la cosa queda casi completa realmente en la cabeza, aunque sea larga, de forma que después con una mirada la veo de conjunto en el espíritu como se ve una bella imagen o una persona hermosa, y no es que la oiga en la imaginación, lo uno tras lo otro, tal como después ha de darse, sino que lo oigo, por así decir, todo al mismo tiempo. ¡Esto es un banquete! Todo, la invención y la realización, se da

*en mí como en un bello, intenso sueño. Pero oírlo así todo en bloque es lo mejor*⁶⁹.

Ningún elemento en las obras de Mozart se halla aislado. Tienen vida propia, pero esa vida la reciben en definitiva del alma de la obra que todo lo atraviesa y vivifica. Sus composiciones se nos muestran como algo creado con gesto brioso, potente, seguro de sí, absolutamente certero. Para él, componer no consistía en ir ensamblando piezas prefabricadas; era dar origen a una realidad nueva, originaria, llena de vida y poderío expresivo. En esto es el continuador por excelencia de Juan Sebastián Bach, cuyas obras nacen como un torrente de montaña, llenas de una fuerza incontenible que las lleva hasta el final sin pausa, por largo que sea el recorrido. Bach no toleraba que hubiera en una obra una sola nota que no se supiera de dónde venía y a dónde iba. En sus composiciones todo fluye como un río, de modo coherente y enérgico⁷⁰.

En el arte arquitectónico, unos ámbitos remiten a otros. Al recorrer un edificio estéticamente relevante, debemos descubrir los ámbitos que van surgiendo y las tramas de ámbitos que de esta forma se tejen. Al ensamblar en la memoria este tejido de ámbitos a que da lugar una obra al parecer estática, hacemos la experiencia arquitectónica del edificio. También las llamadas “artes del espacio” son *relacionales*. De esta forma dinámica y relacional debemos oír la música, si queremos que nuestra audición haga justicia a la riqueza que alberga potencialmente cada obra. El que va oyendo una obra sin lograr que cada nota, cada acorde, cada frase vibre con el conjunto obtiene una serie de visiones parciales de la misma, como el que reduce la contemplación de un edificio a ver un álbum de fotos del mismo. Lo decisivo es lo que el álbum, por bueno que sea, no puede ofrecer: la capacidad de visión relacional. Esta forma de visión en arquitectura, pintura y escultura, y de audición en música viene exigida por el hecho de que toda obra artística es fruto de un acto de “composición”, de creación unitaria, merced al poder unificador y configurador del “alma” de la obra.

⁶⁹ “Auszüge aus Mozartsbriefen”, en *Das Musikleben I*, Maguncia 1948.

⁷⁰ Sobre la importancia del impulso interior que da unidad a toda la obra, cf. Wilhelm Furtwängler: *Ton und Wort*, Brockhaus, Wiesbaden ²1954.

El enigma de la inspiración

La forma de componer varía notablemente de un autor a otro. Sabemos que algunos compositores –por ejemplo, Beethoven- se veían a veces sorprendidos por uno o varios temas musicales de calidad; los anotaban, y posteriormente seleccionaban entre ellos los que podían vertebrar una obra. Este proceso duraba, en casos, largo tiempo, como parece haber sucedido con el tema principal del Cuarto Tiempo de la *Novena Sinfonía*. Sin embargo, el resultado del proceso de composición de la obra –ensamblaje y desarrollo de los temas...- es un todo coherente, espontáneo, lleno de sentido. Aquí descubrimos un nexo fecundo entre la inspiración que procede del inconsciente y la labor de composición racional –que combina varios temas, los desarrolla en melodías, practica diversas modulaciones...-. Al compositor le vienen dadas diversas ideas musicales, pero es él quien debe dirigir esa fuerza interior que le inspira y le transporta, es decir, le impulsa a “engendrar obras en la belleza”⁷¹. Esta labor de configuración era, a veces, en Beethoven muy ardua: luchaba con los temas, corregía, tachaba febrilmente pasajes enteros, comenzaba de nuevo y se extenuaba buscando la expresión adecuada.

Contrasta este laborioso procedimiento con el proceder rápido y contundente de autores –presididos por el increíble Mozart- a los que parecía venirles prodigiosamente dado tal proceso –con su trama de temas, melodías y armonías, todo bien ensamblado y desarrollado-, de tal forma que, al componer, parecían escribir al dictado. A Schubert le brotaban las melodías a borbotones, de modo que su gran trabajo era seleccionarlas y encuadrarlas en una forma bien definida. El mismo Beethoven, sorprendido al oír una de sus obras, exclamó: “*Verdaderamente, en este Schubert hay un destello divino*”⁷².

Asombra ver con qué tino los grandes compositores consiguen formas perfectas sin perder el frescor de las melodías y la emoción

⁷¹ Transportado se halla también el que improvisa en un instrumento, por ejemplo el piano o el órgano. Le parece estar navegando sobre un mar que lo impulsa y nutre. Ese dejarse llevar de la fuerza interna de la música produce una singular emoción. Robert Schumann gustaba de improvisar al piano, y un día confesó que le producía intenso gozo expresar así sus sentimientos íntimos, pero es necesario someter la expresión musical a un cauce formal, a fin de no sólo producir bellos y expresivos sonidos sino crear verdaderas obras de arte. Al filósofo Gabriel Marcel le ayudaron los ejercicios de improvisación a comprender la forma en que los seres humanos estamos nutridos por el ser, del que recibimos energía y sentido. Véase, sobre ello, mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2004, págs. 125-160.

⁷² Cf. Annette Kolb: *Schubert*, Albin Michel, Paris 1952, p. 143.

profunda de las armonías. Sus obras son mesuradas y conservan la palpitación primera; tienen el fuego de los orígenes, y muestran, al mismo tiempo, una impresionante madurez.

Se dice de André M. Grétry (1712-1813) que antes de ir a dormir se proponía realizar una determinada composición, y a la mañana siguiente se limitaba a transcribir lo que su interior le dictaba. El gran liederista Hugo Wolf (1860-1903) solía leer y releer un poema hasta que le conmovía; al día siguiente, la melodía brotaba en él de modo espontáneo y decidido. En estos casos es patente la colaboración del inconsciente. También cuenta Tchaikowski que, a veces, en medio de una conversación notaba que se estaba gestando en su interior un tema o un pasaje entero de una obra. De F. Chopin cuenta George Sand que “la creación era en él espontánea, milagrosa; la hallaba sin buscarla, sin preverla, le venía completa, súbita, sublime”⁷³.

Este tipo de *inspiración* es el que dio lugar al concepto romántico de artista transportado por las “musas” a un plano de genialidad. Sin embargo, el mayor o menor esfuerzo por parte del compositor no da la medida de la calidad de una obra. En definitiva, a la Estética musical no le interesa tanto el enigmático tema de la potencia inventiva de los diversos compositores cuanto el resultado de la misma, el legado de obras que nos han dejado y que podemos reactualizar creativamente. En qué medida esa capacidad creativa la deben los compositores a la contribución de su inconsciente y a la riqueza de las experiencias que hayan realizado en todos los órdenes de la vida es tarea propia de la Psicología. El cometido de la Estética musical consiste, más bien, en descubrir toda la envergadura de las obras: su belleza, el sentido musical que en ellas late, su capacidad formativa y la intención de fondo que movió al compositor.

El sentido musical nos ayuda a descubrir la lógica propia de cada obra, el modo peculiar de ordenar los temas, desarrollarlos y crear un todo coherente. Es una forma de lógica distinta a la que guía nuestros razonamientos, pero no inferior en coherencia. Canto un tema, y la lógica del canto me lleva a prolongar ese tema en uno segundo en tonalidad distinta, para regresar de nuevo al primero y conseguir, así, realizar la categoría estética de la “unidad en la variedad”. Comienzo una obra en

⁷³ Cf. D. Huisman : *L'esthétique*, PUF, Paris 1967, p. 81.

una tonalidad determinada, y el sentido musical me sugiere que realice diversas modulaciones -para diversificar la expresión- y vuelva de nuevo a la tonalidad primera, que juega el papel de fundamento de todo el discurso.

Al sentido musical compete adecuar el tempo a la densidad expresiva de cada tema, frase y período. Esa adecuación es condición indispensable para que resulte emotivo el discurso musical. Si se precipita, por ejemplo, el tempo del conocido coral “*Jesu, meine Freude*” (Jesús, mi alegría”) de la Cantata 147 de Bach, se lo priva, en buena medida, de su peculiar carácter meditativo y su poder emotivo.

El sentido musical es esa enigmática capacidad de ciertos compositores para convertir las tramas de sonidos en una fuente inagotable de emociones y gozo espiritual. “*El sentido musical* –escribe Cuvelier– *juega el papel de una maravillosa piedra filosofal que transmuta la agitada danza de múltiples e indiferentes vibraciones de moléculas de aire, pronto desvanecidas, en un gozo indefinible, en alegría espiritual, en sueños tan deliciosos como imprecisos, ajenos a la actividad de los demás sentidos*”⁷⁴. Esa transmutación admirable es fruto de la inspiración, que consiste en un peculiar enardecimiento de las facultades que constituyen el sentido musical y las llevan a su pleno poder de creación. Es el soplo creador que otorgan a las obras vida, coherencia interna, poder emotivo, capacidad de elevar a quien las revive a cotas muy altas de realización personal.

Componer en frío es difícil; se necesita enardecer el ánimo de alguna forma. Beethoven lo lograba paseando por el campo, que él veía como la huella del Creador. Haydn necesitaba oír el tintineo producido por la lluvia al caer sobre un techo de cristal. Cesar Franck interpretaba algo al piano. Un cielo puro, una sonrisa, un recuerdo agradable, una buena nueva... disponen el corazón para entrar en estado de gracia y conseguir grandes logros.

El “*êthos*” de las obras musicales

Ciertos compositores parecen dejar en sus obras algún reflejo o testimonio de su vida personal. De cierta sonata de Beethoven se dice que

⁷⁴ *La musique et l'homme ou Relativité de la chose musicale*, Presses Universitaire de France, París, 1949, p. 73.

es fruto del sentimiento de desesperación que invadió el ánimo del compositor cuando, en un paseo por el campo, vio a un pastor a lo lejos en actitud de tocar una flauta pero no pudo oír el sonido. Sin duda, la mayoría de los compositores buscaban motivos de inspiración antes de ponerse a componer. Beethoven acudía gustosamente al recurso de pasear por los campos cercanos a Viena, contemplar los árboles, ascender a las colinas, conversar con los pastores. Para él, según propio testimonio, lo más bello que hay en el mundo es “un rayo de sol atravesando la copa de un árbol”. Ese entusiasmo de Beethoven ante el fenómeno de la luz y el encanto de la naturaleza se trasluce en buen número de sus obras.

Aun admitiendo que en las obras musicales se adviertan huellas de la vida interior de los compositores, conviene notar que la intención de éstos al componer no era hacer una crónica de su vida sino configurar una obra bella. Esa configuración podía estar animada por un espíritu alegre o triste, esperanzado o frustrado, pero lo decisivo era legar a los hombres un buen puñado de obras que levantaran su ánimo, colmaran su espíritu de gozo y les revelaran la grandeza de su existencia y de todo el universo. Una de las características más grandiosas del arte consiste en que, visto en conjunto, constituye de por sí un testimonio de la energía interior del hombre, que, incluso en circunstancias adversas, ha sabido erigir un monumento a la belleza, a la fuerza expresiva, a la capacidad de trascender la mezquindad de lo inmediato para elevarse a un mundo de inmenso valor, lleno de sentido humano y encanto artístico. Por eso, una y otra vez nos enardece y anima.

Lo que sí nos ofrece espontáneamente cada autor en su producción musical es su *êthos*, su *actitud básica ante la vida*. El gregoriano nos habla de un *êthos* de consagración al mundo de lo sacro, en el ámbito del culto divino. Haydn da testimonio, sin pretenderlo, de un *êthos* de bondad, alegría de vivir, entrega confiada a una existencia bien ordenada por un Creador amoroso. Mozart proclama un *êthos* de admiración ante los prodigios de belleza que puede el hombre crear. Beethoven se complace en mostrar un *êthos* de coherencia heroica con sus más profundas convicciones.

Esta vinculación a un *êthos* determinado no supone una *alienación artística*, porque estos compositores y otros muchos no intentaban en primer lugar comunicar un mensaje individual, sino configurar obras dotadas del espíritu que les animaba a ellos en su vida.

Este intento no condenaba sus obras a la enajenación o adulteración, sino, al contrario, las hacía auténticas. Gabriel Marcel, filósofo, dramaturgo y músico, ha visto lúcidamente esta esencial apertura de la obra de arte:

“El artista verdadero no crea para sí, crea para todos; no puede satisfacerse a sí mismo sino bajo esta condición, y yo diría de buen grado que no existe creación artística sin un sacrificio constante del sujeto creador”⁷⁵.

*“Estos días he estado sumergiéndome de nuevo en las últimas obras de Beethoven, que, a mi juicio, marcan un nivel de perfección no alcanzado nunca por ningún otro compositor, si no es en algunos momentos fugaces. Esta música sólo pudo brotar en la más profunda soledad y, sin embargo, ahí está para nosotros, para cada uno de nosotros; no existe antes de **darse a sí misma**, ella misma es este **don**, el don inagotable de un alma que, en la misma medida que Shakespeare y Rembrandt (...), fue capaz de concentrar en sí la totalidad del ser y del destino humano”⁷⁶.*

La composición, fruto de la imaginación creadora y la inserción histórica

Los grandes hallazgos de la historia de la música pertenecen a la humanidad. No podemos decidir nosotros si asumirlos o dejarlos de lado y privarlos de toda vigencia. Sería desechar un patrimonio común inestimable. La melodía, la armonía, las distintas formas musicales... son un tesoro que nunca estimaremos lo suficiente. Reducir la armonía a mero barullo; rebajar el ritmo que es expresión de grandes sentimientos a puro vértigo electrizante que nos saca de nosotros mismos para masificarnos (como resalta en ciertos conciertos multitudinarios, donde una multitud mimetiza los gestos mecánicos de unos cantantes exaltados) es un reduccionismo injustificable, porque rebaja la calidad de la vida humana. Los grandes compositores se comportaron con la tradición de forma muy positiva: *la asumieron creativamente*, única forma noble de recibir las posibilidades transmitidas por el pasado.

⁷⁵ *Du refus à l'invocation*, Gallimard, París ¹³1956, p. 77.

⁷⁶ Prólogo a la obra de K. T. Gallagher: *La filosofía de Gabriel Marcel*, Razón y Fe, Madrid 1968, págs. 16-17.

Richard Wagner realizó una verdadera revolución en cuanto a armonía, formas musicales, concepción de la ópera..., pero no olvidemos que la meta de su tarea creativa se iluminó en su mente al oír, bien interpretada por Felix Mendelssohn, la *Novena Sinfonía* de Beethoven. En ese momento, el joven que había sido rechazado como alumno de piano por un genio de la adivinación que no le vio futuro alguno en el campo de la música se empeñó en reformar la ópera por la vía abierta a la humanidad en esa obra genial. Al hacerlo, realizó una labor “histórica”, en el sentido más profundo de este vocablo.

Si advertimos que cada estilo pervive en otros posteriores en cuanto les otorga diversas posibilidades expresivas, cobramos una idea muy precisa y honda de lo que significa *vivir históricamente*: asumir las posibilidades creativas que nos han *transmitido* las generaciones anteriores, crear en el presente nuevas posibilidades y legarlas a las generaciones venideras. “Transmitir” se dice en latín “tradere”, de donde deriva el sustantivo “tradición”. La tradición, bien entendida, no es un lastre que gravita sobre nuestros hombros; es una fuente incesante de inspiración para nuestra labor creativa en el presente.

“Bien lejos de involucrar la repetición de lo pasado –escribe Strawinsky–, la tradición supone la realidad de lo que dura. Aparece como un bien familiar, una herencia que se recibe con la condición de hacerla fructificar antes de transmitirla a la descendencia”⁷⁷.

Esta asimilación creadora de posibilidades es la mejor forma de no olvidar ese legado, sino de “recordarlo”, en el sentido activo de “volver a pasarlo por el corazón”, y prepararnos, así, para transmitir, agradecidamente, a los venideros las posibilidades de diverso orden que logremos crear. Desmentiremos, de esta forma, a José de Maistre, para el cual “la posteridad es una ingrata que se aprovecha y olvida”.

En una entrevista publicada en el diario ABC (18-10-2002, p. 9), el gran violoncelista y director de orquesta M. Rostropovich manifestó lo siguiente: *“El arte es una parte esencial de la vida humana. Como la religión. Es una fuente de libertad y enriquecimiento moral. La salvación misma del hombre, de la humanidad entera, dependen de la belleza y el*

⁷⁷ *Poética musical*, p. 60.

arte. Es la belleza la que da un sentido a la vida humana. A través del arte nos comunicamos con nuestros antepasados, con nuestros muertos, y transmitimos a los hombres que vendrán el legado de nuestra vida espiritual". Estas palabras le fueron inspiradas por la emoción que le produjo dirigir el *Requiem* de Benjamin Britten en el lugar del norte de Alemania de donde, en la Segunda Guerra Mundial, fueron lanzados los mortíferos misiles contra Londres. Tras recordar ese acto de memoria y reconciliación, agrega: "*El hombre del siglo XX bajó a los infiernos más duros de la historia; pero, finalmente, a través del arte, a través del perdón y la compasión, podemos seguir viviendo y transmitiendo nuestra fe, nuestra confianza y nuestra esperanza en el arte y la belleza, que nos harán libres*".

Como todo auténtico artista, el buen compositor no actúa individualmente, desgajado de su entorno social e histórico. Configura las obras vinculado activamente a cuanto le ofrece algún valor. Como hemos visto, quien compone no es la persona retraída en sí misma, desvinculada del entorno; es la persona vista como "ámbito", abierta creativamente a las realidades circundantes de todo orden. Por eso, lo que nos revelan las obras no es tanto el carácter del compositor, tal como se revela en su vida cotidiana, cuanto el conjunto de ideas, sentimientos, actitudes e interrelaciones que constituyen su ámbito de vida. Si oímos de forma penetrante *El viaje de invierno* ("Winterreise") de Franz Schubert, sabemos más de su personalidad integral que si aprendemos de memoria los numerosos escritos que han descrito su figura. Las biografías de Bach nos hablan de su amor a la vida, su honda religiosidad, su convicción de que el orden, visto activamente como ordenación de elementos, articulación interna y coherencia, es fuente de vida, de fuerza e indefinible belleza. Pero esta información sólo se convierte en conocimiento vivo cuando oímos, por ejemplo, los vibrantes *Conciertos de Brandenburgo* y las luminosas *Cantatas de Pascua*.

Toda composición debe ensamblar la unidad y los contrastes

Hemos subrayado, anteriormente, la necesidad de que las obras musicales estén vivificadas por un aliento interno, un "alma" que las impulse y unifique, y convierta la diversidad de elementos en un "mundo" singular, originario. Pero esa unidad debe ir aliada con una constante variedad, que se logra mediante la introducción de múltiples contrastes. En pintura, el rojo y el azul forman un *contraste*, no una

contradicción. En música, lo fuerte y lo suave, lo rápido y lo lento, la modalidad mayor y la menor, una tonalidad y otra... son elementos contrastados que se complementan y enriquecen. Por eso forman parte de la *unidad artística*, que ha de ser siempre contrastada, ya que es una ley del arte mantener la atención, levantar el ánimo, acrecentar el interés, lo cual implica superar la monotonía y el tedio consiguiente.

De ahí la necesidad de modular constantemente, es decir, pasar de un hogar expresivo –una tonalidad– a otro, combinar las dos modalidades, ensamblar los timbres de las diversas familias instrumentales... Si oímos la *Tocata en fa mayor* (BWV 540) para órgano de Bach, observamos que al principio nos movemos en una especie de planicie sin apenas cambio orográfico alguno, pero de repente nos adentramos en una cordillera donde debemos saltar de pico en pico hasta lograr de nuevo la serenidad del principio. Esta segunda parte es agitada pero está unida al conjunto de la obra por un aire de familia que le da un peculiar sosiego. Al leer la partitura, advertimos que hemos realizado múltiples cambios de tonalidad y modalidad pero siempre dentro del campo de influencia de la tonalidad primaria, que es aquí la de *fa mayor*. Hemos asistido a una aplicación brillante de la categoría estética de la “unidad en la variedad”, que implica una inmensa riqueza vital. Dentro de su efervescencia moduladora, la obra entera presenta tal unidad que tendemos a pensar que debía ser así, porque una interna necesidad la preside y el compositor no hizo sino dejarse llevar de una especie de impulso certero. Cuando pensamos que Bach puso un día la pluma sobre un papel en blanco para escribir esta obra nota a nota, y al final quedó así, nos vemos sobrecogidos ante la soberanía de espíritu que implica tal poder creador.

La genialidad

Es venturoso sentirse de cuando en cuando en presencia de la genialidad, percibir su hálito, dejarse rozar por el ala de su ángel inspirador. Estás oyendo el *Concierto para piano en re menor*, nº 20 (KV 466) de Mozart. Tras el inquietante comienzo, que, sin previo aviso, te introduce en un mundo de zozobra, llegas al remanso del Andante y te sumerges serenamente en la *Romanza*, con su andadura tranquila y su carácter cordial. Cuando menos lo esperas, surge el vendaval delicioso de la genialidad. No sabes de dónde viene y cómo surge ese arranque inspirado que da lugar a una especie de *tormenta lúdica*. Y te llenas de un

asombro feliz. Aquí *genialidad* significa potencia de invención, valentía –incluso arrojo– para dejarse llevar de la capacidad de romper moldes y crear estructuras novedosas llenas de sentido, aparición enigmática de algo insospechado. Entendemos por genial la forma prodigiosa de crear algo, un modo de actuar relampagueante, tan llamativo por su contundencia como por su capacidad de sorprender con algo novedoso y sumamente expresivo.

En la penúltima escena de su *Don Giovanni*, Mozart se encuentra con un argumento extraño que puede parecer inverosímil –por puramente fantástico– a los espectadores. Sin embargo, con el poder de su música consigue no sólo prender su atención sino causarles un hondo estremecimiento, al sentir que no se dirime ahí una querrela entre dos personas, sino que entran en conflicto tres niveles de vida: el “estético” o meramente sensorial, por una parte, y el ético y el religioso, por otra. Lo que pudiera haberse reducido a un argumento arcaico de una vieja leyenda adquiere, así, una vitalidad y una actualidad sobrecogedoras. Una música capaz de realizar esa transfiguración la consideramos, sin vacilación alguna, como genial.

Cuando experimentamos la fuerza arrebatadora de Beethoven en el último tiempo de la *Sonata para piano en do sostenido menor* (“Claro de luna”) o de Wagner en el Preludio al Acto III de *Lohengrin*, nos sentimos en vecindad con la energía enigmática de la genialidad.

Oyes en Semana Santa los motetes de Tomás Luis de Victoria, y, a partir de entonces, el clima del Triduo Santo queda determinado en buena medida por los acordes inolvidables del abulense. Ello nos revela que este devoto sacerdote y profundo compositor supo ahondar en la quintaesencia de esos cultos religiosos. Tal poder de penetración es privilegio exclusivo de quienes en algún momento traspasaron el umbral de la genialidad.

CAPÍTULO 9

CARÁCTER ABIERTO, RELACIONAL, DE LAS OBRAS MUSICALES

Como hemos visto, la música es un juego creador; nos ofrece posibilidades para que las asumamos activamente y demos lugar a algo nuevo valioso. Por eso nos enseña a jugar en sentido profundo y a relacionarnos fecundamente con el entorno. Jugar significa recibir activamente una serie de posibilidades inspiradas por el reglamento de cada juego con vistas a lograr la finalidad interna de éste.

La obra musical es una realidad plenamente configurada, no dejada a medio hacer para que cada persona pueda modelarla a su antojo, pero puede ser calificada también de obra *abierta*, por cuanto ofrece a quien se acerca a ella un campo de juego en el que puede sumergirse activamente y darle cuerpo visible. Veo una partitura y adivino en la fronda de las notas una obra que se expresa *en ellas*. (No digo que se expresa *a través de ellas*, para no dar pie a pensar que la obra se halla *fuera* de los medios que la expresan). Esa obra puedo interiorizarla -en el sentido de tomarla como impulso de mi obrar- y re-crear sus formas en un instrumento o con mi voz, hacerlas *mías* -en sentido operativo, no posesivo-, y darles toda la expresividad que albergan. Al mismo tiempo vibro con cuanto expresan tales formas: los ámbitos que plasman, los mundos que nos revelan -el monacal, el barroco, el cortesano vienés, el rococó, el romántico...-. La obra de arte es un “ámbito”, y no está cerrada en sus límites -como sucede con los objetos-; se abre a las realidades que son capaces de recibir activamente esas posibilidades y ofrecer aquéllas de que ellas disponen. Hasta tal punto está abierta la obra musical que, al ensayarla, vamos buscando una realidad -sólo entrevista- en virtud de la energía que ella misma nos otorga. Las distintas voces de un coro entran en la obra como en un hogar confiado. Se sienten amparadas por ella, nutridas, en cuanto es el impulso que las mueve a jugar su juego expresivo. Y al mismo tiempo advierten que son ellas quienes están configurando la obra, de modo que, sin su esfuerzo creador, ésta no existiría.

De aquí se desprende que la forma peculiar de *actividad* llevada a cabo en la experiencia artística presenta un carácter *receptivo*⁷⁸. Los cantores configuran la obra, pero lo hacen en cuanto se dejan configurar por ella. En el *nivel 2* -el de la creatividad-, el objeto de conocimiento no es nunca dominado, ni tampoco domina a quien se adentra en él; es *configurado* y, a la vez, *configura*. Los cantores se hacen cargo del poderío que tienen, pero nadie como ellos sabe que carecerían de todo poder configurador si no estuviesen unidos a una realidad expresiva. Esa capacidad de ser *creativos en vinculación*, activos y receptivos al mismo tiempo, es fuente de un gozo muy profundo, el que surge en nuestro interior cuando hacemos la experiencia de que estamos insertos y articulados en el ser del universo, que nos maravilla y nos apoya.

Por ser una realidad ambital, abierta, relacional y dialógica, la obra musical posibilita la realización de experiencias reversibles, de doble dirección. Sin la acción recíproca que se da entre ella y el intérprete, la obra sólo tendría, en la partitura, una existencia *virtual*. El intérprete debe revivir en su interior la obra, como si fuera el autor. Para ello, ha de adivinar a través de los signos de la partitura la obra que en ella late y expresarla en un medio sonoro. Esta expresión es verdaderamente creativa cuando, merced al dominio técnico de los medios, vibra en ellos la obra y se hace presente. Entonces, el intérprete vive con gozo la re-creación de la obra⁷⁹. Se sumerge en ella, se ve impulsado interiormente por ella, guiado, nutrido artísticamente. Es admirable que el intérprete se vea amparado y dinamizado por una realidad que está él mismo configurando. Percatarse de que uno crea obras en virtud de la energía que ellas mismas irradian es una llave que nos abre la puerta de la creatividad para toda la vida.

Todo concierto es, por ello, un *ámbito de congenialidad y de encuentro*, encuentro del intérprete con la obra, con el autor, con el estilo

⁷⁸ La *actividad* se coordina muy bien con la *receptividad*, no con la *pasividad*. Algunos autores comienzan afirmando que los seres humanos nos hallamos *pasivamente* en el mundo –en lugar de decir: *receptivamente*–, y luego no consiguen armonizar esa pasividad con la necesaria actividad.

⁷⁹ Este gozo no es un sentimiento secundario en el proceso de interpretación, pues –como escribe el esteta francés Denis Huisman– “el arte o es consolador o no es arte”. (*L'esthétique*, PUF, Paris 1967, p. 78). Por eso no basta, en los centros de enseñanza musical, promover el dominio técnico de los instrumentos, conseguir un virtuosismo frío, alejado de toda participación verdadera en las obras de arte. Se debe ayudar al alumno a vibrar con cuanto implica la obra, vista en sus ocho niveles o modos de realidad. Al verse unido entrañablemente a la obra con toda la riqueza que implica, sentirá la alegría que implica ser elevado a un nivel de realidad muy alto.

que inspira sus obras, con todos los elementos que han confluído para hacer posible la configuración de ese estilo. Ese ámbito de encuentro es un campo de juego y, por tanto, de luz. A esa luz, intérpretes bien dotados captan, a veces, el sentido de las obras con mayor lucidez que sus mismos autores. El gran Franz Listz se vio llevado a transformar radicalmente una obra suya tras oírla a una joven pianista, a la que él mismo había facilitado el manuscrito. Por razón análoga, hubo de cambiar Beethoven el tempo de uno de sus cuartetos.

En realidad, toda obra artística –no sólo la musical– es un lugar de encuentro. Por esa profunda razón, el ser humano –que se define actualmente como “ser de encuentro”– practica el arte como una necesidad vital. Afirmar que la obra de arte es un “mero existente”, un *factum brutum* –como defendió de forma contundente una artista francesa en el Congreso Mundial de Estética celebrado en Montréal– supone desconocer el carácter dialógico del hombre y sus actividades más significativas. “El hombre –según F. Feuerbach– es hombre con hombre”. “El ser humano se torna yo en el tú”, afirma Martín Buber⁸⁰.

El poeta Gabriel Celaya ha captado certeramente la relación entre la apertura de la obra de arte y el modo elevado de unión con el ser humano que dicha cualidad hace posible: “*El poema, el cuadro o la composición no sólo se presentan abiertos, sino que además dejan de ser ‘cosas’ para convertirse en ocasión de un contacto inefable*”⁸¹. Compositor, intérprete y obra de arte son, en todo rigor, ámbitos de realidad, realidades abiertas, capaces de intercambiarse posibilidades. Este intercambio da lugar a un encuentro, que es un modo de relación elevadísimo, muy superior a todo contacto tangencial y toda comunicación comprometida.

Esta intensa forma de unión la realiza el intérprete libremente, con la forma eminente de libertad que es la “libertad creativa”. Por eso, en el campo de la interpretación de élite hay versiones distintas de una misma obra y todas son legítimas y enriquecedoras. Creatividad y libertad van unidas en el campo de juego de la interpretación musical. La obra no impone una interpretación fija –como sucedería si los compositores nos dejaran sólo grabaciones, no partituras–. Nos ofrece posibilidades

⁸⁰ *Yo y tú*, Caparrós, Madrid ²1993, p. 25.

⁸¹ *El arte como lenguaje*, Ediciones de conferencias y ensayos, Bilbao 1951, p. 51. Sobre el concepto de “lo abierto” puede verse mi *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid ³1998, págs. 299-302.

expresivas y nos apela a asumirlas activamente, con el criterio que nos inspire nuestra musicalidad.

Al adentrarnos de esta forma genética en las obras, les damos vida siempre de nuevo y las enriquecemos con una nueva versión. Pero también nos enriquecemos a nosotros mismos pues incrementamos nuestra capacidad de encuentro, o –lo que viene a ser lo mismo– nuestra personalidad. La madre cuida al bebé y hace posible su crecimiento. Con ello se constituye a sí misma como madre, configura su personalidad maternal. Al atender a sus alumnos, el profesor los promueve a niveles más altos de cultura y formación, y, a la par, perfecciona su condición docente. Esta promoción mutua se da de forma modélica y patente en la experiencia musical, que –como estamos viendo– contribuye notablemente al descubrimiento de la “lógica de la creatividad” o la participación.

El pensamiento relacional

Esta experiencia nos dispone el ánimo para pensar y sentir de modo relacional y superar, así, de raíz todo *relativismo*. La belleza del templo de Agrigento, en Sicilia, no se halla en él, estáticamente, ni tampoco en el observador sensible que lo contempla. Sin alguien que advierta su *armonía* –debida a la *proporción* que hay entre los elementos que lo integran y a la *medida*, o proporción entre el conjunto del templo y la figura humana– no surge la belleza de esa obra de arte. La existencia del contemplador es indispensable para que se alumbre la belleza de la obra contemplada. Pero él no es el “dueño” de esa belleza –como afirma el *relativismo*–, porque no la crea. La belleza *surge*, dinámicamente, en el encuentro de la obra y el contemplador. Esta es la posición del pensamiento *relacional*.

Para pensar de modo relacional, se requiere ver todas las realidades de forma abierta, expresiva, apelante. El artista está dotado de una sensibilidad adecuada a este tipo de pensamiento. Por eso, todas las realidades le hablan, le invitan a crear relaciones fecundas: la madera, el ladrillo, el mármol, el paisaje, el niño que corre, el rostro que le mira, el amor que siente, el poema que lee y asume como propio, el ruido del viento y el canto del pájaro... No es un iluso que atribuye a las realidades del entorno un dinamismo inexistente. Este dinamismo existe si lo sabemos captar. Cada realidad nos habla de una forma peculiar: el

mármol de modo distinto a la madera; el rostro de forma diversa al poema. Pero todos los seres tienen, por así decir, un carácter “verbal”, son *locuentes y elocuentes*. Ofrecen ciertas posibilidades y pueden recibir, en alguna forma, las que les son ofrecidas. En una palabra, tienen carácter de *ámbitos*, no de *objetos*.

Nuestra actitud frente a los ámbitos debe ser de respeto, estima y colaboración, no de dominio, posesión y manejo. Ésta es la actitud propia del *nivel 1*; la otra es la que nos permite movernos en el *nivel 2*. Al actuar en este nivel, nuestra vida, se convierte en una trama de ámbitos y entrelazamientos de ámbitos, que dan lugar a ámbitos de mayor envergadura. Adquiere, con ello, un carácter dinámico, flexible, creativo, extremadamente fecundo.

Al ver de esta forma ágil nuestra existencia, comprendemos por experiencia 1) que nuestro verdadero entorno –el que constituye nuestro “elemento vital”– es una trama complejísima de ámbitos, no una gran cosa, compuesta de muchas cosas, y 2) que somos seres *ambientales, ambientalizables y ambientalizadores*. Al ser ámbitos, ofrecemos a los demás seres posibilidades que pueden enriquecer su existencia, *ambientalizarla* más y más. Somos, por tanto, “ambientalizadores”. Cuando, en clase de Estética, sumerjo a mis alumnos en el sentido profundo de las óperas wagnerianas, los abro a un mundo nuevo, promuevo su desarrollo personal, incremento el “ámbito” que constituye su personalidad. Pero también podemos recibir de los seres del entorno posibilidades que nos permitan dar a nuestra personalidad una nueva dimensión. En ese sentido somos “ambientalizables”. El pianista que un día me descubrió la sonata “Aurora” de Beethoven ensanchó mi horizonte cultural, me abrió un espacio interior nuevo, enriqueció el ámbito que constituye mi personalidad. Contribuyó a desplegar mi ámbito personal.

La música, al tiempo que nos ofrece diversas melodías, armonías, formas y modulaciones que encienden nuestro entusiasmo, nos remite a esa triple condición nuestra: *ambiental, ambientalizable y ambientalizadora*. La experiencia musical nos permite sentir viva y lúcidamente nuestro modo de ser dinámico y creativo, inventivo y sorpresivo, que nos puede llevar al logro de una personalidad plena, desbordante de relaciones fecundas, o bien a la soledad negativa de quien ha roto todo vínculo con otros ámbitos y se ha *desambientalizado* radicalmente.

Esta actividad halla en la música un ejemplo brillante. Con razón afirma Arthur Schopenhauer que “la música da lo que es anterior a toda forma: el núcleo interior, el corazón de las cosas”⁸². En lo más profundo de los seres se halla su condición relacional, pues cada ser, visto en su última raíz, se muestra como un *nudo de relaciones*. Este carácter abierto resalta de modo especial en los seres personales. Lo sugiere Gabriel Marcel en uno de sus dramas: “¿Tú mismo? ¿Él mismo?, pregunta Clara. ¿Dónde comienza una personalidad? Eras tú, por supuesto, pero ¿no crees que cada uno de nosotros se prolonga en todo lo que suscita?”⁸³.

Esta idea abierta de la persona humana viene inspirada por la experiencia musical, que se extiende más allá de cada sonido y cada acorde. Al vivir tal experiencia, nos disponemos para advertir que nuestra realidad personal se prolonga más allá de ella misma, porque en el fondo ninguna realidad se halla rígidamente cerrada en sí, ya que todo en el universo tiene un carácter relacional. Esta verdad es iluminada de modo especial por los últimos cuartetos de Beethoven, el *Quinteto para dos violoncelos* de Schubert, la *Sinfonía séptima* de Bruckner...

Las ideas musicales y su poder expresivo

Cada *idea musical* -tema o motivo- es una fuente de expresividad, que a veces da lugar a desarrollos admirables. Se ofrece a los compositores como un don, y ellos se cuidan de sacarles pleno partido en orden a configurar ámbitos expresivos de diverso orden. Estas *ideas* presentan una singular decisión para hacerse valer e imponer su autoridad, es decir, su capacidad de inspirar frases y configurar obras que nos invitan a participar en ellas, asumir las posibilidades expresivas que nos otorgan y ofrecerles nuestra capacidad de darles vida, haciéndolas pasar de la existencia virtual a la real.

Para comprender la fuerza interior y la energía configuradora de las ideas musicales basta recordar dos temas de Beethoven: el de la *Sonata en fa menor*, nº 23 (“Appassionata”) y el tema del último tiempo de la *Novena Sinfonía*. Son verdaderas “formas germinales” que dan origen a desarrollos extensos y poderosamente expresivos.

⁸² Cf. *El mundo como voluntad y representación*, Ediciones Folio, Barcelona, 2002. Véase Hermann Scherchen: *El arte de dirigir la orquesta*, Labor, Barcelona.

⁸³ *Quatuor en fa dièse* (Cuarteto en fa sostenido). Citado por el mismo G. Marcel en *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*, p. 103.

Los grandes compositores tienen una fina intuición para entrever el sentido de los temas que fluyen en su interior. Beethoven seleccionó para configurar el final de su *Sexta Sinfonía* (“Pastoral”) una idea luminosa en fa mayor.

The image shows a musical score for the final movement of Beethoven's Sixth Symphony, "Pastoral". The score is in 6/8 time and F major. It features seven staves: Clarinet in B-flat (Cl. B♭), Bassoon (Fg.), Cor in F, Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The music is marked "p dolce" and "cresc." throughout. The Violoncello part includes a "pizz." marking.

Intenten asumirla y vivirla activamente. Cuando paseen por el campo en un día plácido, advertirán sin duda que surge en su mente de forma espontánea, acompasa su marcha, la ritma de modo gozoso y ágil. Sentirán, con ello, el poder promocionante, configurador, de las ideas musicales. Un poder entusiastamente afín lo muestra la idea musical que inspira el último tiempo de la *Sonata en do mayor* (“Aurora”) de Beethoven. Si lo hacemos nuestro, advertiremos que irradia todo el encanto del alba, nos sumerge en un mundo de luz y belleza y nos abre el ánimo a un futuro esperanzado⁸⁴.

Al oír sonatas tan sugestivas como ésta, comprendemos en todo su alcance la invitación que nos hace el eminente poeta Joan Maragall:

⁸⁴ Sobre esta cuestión pueden verse más precisiones en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao 2004, págs. 137-143.

“Si queréis saber lo que es el hombre, acudid a una sonata de Beethoven, porque en ellas es patente el ritmo de vuestra vida, que es el ritmo mismo de toda la Naturaleza y el ritmo del alma”⁸⁵. El carácter profundamente humanista de la música de Beethoven está a flor de piel en todas sus obras. Otros compositores pueden parecer más fríos, menos temperamentales, más bien “objetivos” –atenidos a la formas puras– que “subjetivos” –preocupados por manifestar los propios sentimientos–. Pero, si ahondamos en sus obras, nuestro ser entero vibrará ante los valores que albergan, y esa vibración se traducirá en una gama de sentimientos elevados.

Para clarificar debidamente este tema, conviene subrayar que los grandes compositores no intentan transmitirnos sus sentimientos privados; quieren plasmar en los medios sensibles diversos *ámbitos de emotividad* en los que todos podemos participar. Tal participación en una obra valiosa nos une estrechamente a su autor, pues miramos juntos en una misma dirección valiosa⁸⁶. Por eso las grandes obras que compartimos se convierten para nosotros en un verdadero *hogar espiritual*. Si queremos enriquecer nuestra vida personal, dispongamos de un buen puñado de obras culturales valiosas a las que volver una y otra vez como se va a una fuente inagotable de entusiasmo, de afán de vivir en plenitud, de voluntad de ascenso incluso en horas bajas.

Esta función promocionante la desempeña la buena música de forma modélica. Por esa profunda razón considera Gabriel Marcel la música como “la patria del alma”⁸⁷. El término “alma” alude aquí a la “dimensión trascendente” del ser humano, esto es, a su nostalgia por el mundo de los grandes valores. Si vemos en conjunto cuanto nos aporta la música, podemos sin duda afirmar que su función más alta –la que le otorga un poder formativo sobresaliente– consiste en promover en nosotros esa dimensión –niveles 2, 3 y 4–, liberándonos del apego a las ganancias inmediatas que nos procura la posesión de objetos (*nivel 1*). Después de contemplar una obra y admirar sus cualidades, hemos de elevarnos todavía a un plano superior y pensar que estamos ante un

⁸⁵ *Vida escrita. Ensayos*, Aguilar, Madrid 1959, p. 349.

⁸⁶ Recuérdese la conocida sentencia de Antoine de Saint-Exupéry: “Amarse no es mirarse el uno al otro; es mirar juntos en una misma dirección”. *Tierra de hombres*, Círculo de lectores, Barcelona 2000, p. 178; Versión original: *Terre des hommes*, Gallimard, París 1939, págs. 234-235.

⁸⁷ *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*, Aubier, París 1980, p. 133. Una exposición amplia de la posición estética de Marcel la ofrezco en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, págs. 125-161.

momento cumbre de la cultura, en el cual un espíritu privilegiado nos eleva a la experiencia de la pura belleza, la creatividad desbordada, la expresión más honda del enigma humano.

Un día de 1787, tras oír interpretar a Beethoven una de sus composiciones más apasionadas, Mozart ensalzó sus dotes de pianista y de compositor, pero le confesó que echaba de menos, en sus obras, dos cualidades: *eufonía gratificante* y *equilibrio estructural*. Por vía de ejemplo, le mostró algunos pasajes de uno de sus cuartetos que resultan un tanto duros por haber transgredido las reglas de la composición. Beethoven quiso ampararse en la doctrina de Pfeiffer, según el cual “la ley suprema no es la belleza sino la verdad en la expresión de las sensaciones”. Mozart rearguyó diciendo que no hay que dejarse esclavizar por las leyes, porque “un arte nuevo requiere leyes nuevas, pero hay una ley que permanece: la ley de la belleza”. *“Aunque la música –agregó– quiera expresar algo terrorífico, no debe nunca dañar el oído sino producir satisfacción; si no, deja de ser música. Mi Don Giovanni está lleno de ejemplos de esto... Si vuelves a oír la ópera, ¡piensa en mis palabras! Y deja que en tus obras la música siga siendo la diosa pura, bella, elevada”*⁸⁸.

En estas frases se condensa todo el espíritu de Mozart, su concepción de la vida y de la música. Ésta no debe estar al servicio de la expresión de los propios sentimientos, las propias cuitas y avatares. Puede expresar diversos contenidos humanos, pero siempre ha de reservar la primacía a la belleza, valor vinculado estrechamente a la unidad y la bondad. Recordemos cómo, en el *dies irae* de su *Requiem*, la exclamación “*Rex tremendae majestatis*” (Rey de temible majestad) suena solemne pero no amenazante, sino bondadosa. Toda la grandeza del Señor que va a juzgarnos la vemos como un poder protector que alimenta nuestra esperanza. En el fondo, el mensaje de toda la producción de Mozart se resume en dos frases que éste escribió, el 11 de Abril de 1787, en el álbum familiar de su amigo Gottfried von Jacquin: “*Ni una gran inteligencia, ni la imaginación, ni las dos juntas hacen al genio. ¡Amor! ¡Amor! ¡Amor! He aquí el alma del genio*”. “*Atacar, si así tiene que ser. Defenderse, si es necesario. Pero nunca, nunca odiar. Amar, amar, amar*”⁸⁹. Sabemos que a partir de 1787 Mozart fue madurando

⁸⁸ Cf. Felix Huch: *Beethoven*, Berstelmann Lesering, 1958, p. 146.

⁸⁹ Reginald Ringenbach: *Gott ist Musik. Theologische Annäherung an Mozart*, Kösel, Munich 1986, p. 79.

espiritualmente de tal forma que pudo ahondar de modo sorprendente en los enigmas de la vida.

La decisión, por parte de Mozart, de convertir la música en un monumento a la belleza pura inspiró buena parte de las adhesiones entusiastas y las calificaciones altísimas que figuran en los 12.000 trabajos que han sido consagrados hasta hoy al análisis de su figura artística. Recordemos algunos testimonios:

“... Una figura como la de Mozart -escribe Goethe- es y será siempre un milagro, al que no encontramos explicación”⁹⁰. “Genio es esa fuerza productiva que produce hechos que pueden mostrarse ante Dios y ante la Naturaleza, y por eso tienen consecuencias y perduran. Todas las obras de Mozart son de este tipo; late en ellas una fuerza creativa que perdura de generación en generación y no debiera agotarse y consumirse pronto”⁹¹.

En carta a su hija del 16 de febrero de 1785, Leopoldo Mozart cuenta que, tras haber oído tres cuartetos de su hijo, el gran Joseph Haydn le manifestó lo siguiente: *“Le digo ante Dios, como un hombre de honor, que su hijo es el mayor compositor que he conocido. Tiene gusto y, además, la mayor ciencia de la composición”⁹².*

“A Mozart no sólo le quiero; lo adoro –escribe Peter Ilich Tchaikowski–. Para mí, el ‘Don Juan’ es la ópera más fantástica que hay... Oiga las óperas de Mozart, dos o tres de sus sinfonías, el Requiem, los seis cuartetos dedicados a Haydn y el Quinteto de cuerdas en sol menor. ¿No siente Vd. el hechizo? Su música de cámara encanta por su pureza y la gracia de la forma, así como por la asombrosa y rara belleza de las voces; pero de cuando en cuando se encuentran pasajes que hacen derramar lágrimas. Sólo quisiera aludir al Adagio del Quinteto en sol menor. Todavía nadie ha logrado expresar en música tan

⁹⁰ Cf. H. Walwei-Wiegelmann (ed.): *Goethes Gedanken über Musik (Gespräch mit Ackermann 14 Februar 1831)*, Insel Taschenbuch, Frankfurt 1985, p. 191.

⁹¹ Cf. H. Walwei-Wiegelmann (ed.): *Goethes Gedanken über Musik (Gespräch mit Ackermann 11 März 1831)*, p. 189.

⁹² Cf. W. Hildesheimer: *Mozart*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt 1980, p. 308.

*bellamente el dolor humilde y desvalido*⁹³. "Mozart fue puro como un ángel y su música es rica en belleza divina"⁹⁴.

Después de dirigir el *Requiem* de Mozart en la catedral de Viena, el 5 de diciembre de 1991, con motivo del 200 aniversario de su muerte, el renombrado director de orquesta húngaro Georg Solti manifestó lo siguiente: "*Mozart, esto es un milagro de Dios. Hay dos cosas en mi vida que han fortalecido mi fe en Dios, o digamos el 'Ser Supremo': Lo primero fue el nacimiento de mis dos hijas... Lo segundo fue y es la vida y la obra de Mozart*"⁹⁵.

El cultivo de la belleza y la alegría

El arte, cuando es cultivado por puro afán de crear obras bellas, nos eleva al nivel de la creatividad y alumbró fuentes eternas de alegría. John Keats puso bien de manifiesto esta relación de belleza y gozo al escribir: *A thing of beauty is a joy for ever* (Una realidad bella es una alegría inextinguible)⁹⁶.

Si la meta del arte es elevar el ánimo de quien lo contemple, podemos estar seguros de que una obra que nos sumerja en un campo de alegría es una obra maestra. Esto lleva al esteta francés Denis Huisman a afirmar que "la alegría es el símbolo más seguro de la presencia del arte"⁹⁷, pues "allí donde hay creación, hay alegría"⁹⁸.

El poder de la alegría lo reveló Henri Bergson en estas brillantes palabras: "... *La alegría anuncia siempre que la vida ha triunfado, que ha ganado terreno, que ha reportado una victoria: toda gran alegría tiene un acento triunfal*"⁹⁹. Por eso la alegría es el más puro de los consuelos, ya que supone el triunfo sobre lo feo, lo desordenado, lo caótico y destructivo.

Estas breves precisiones sobre la profunda vinculación de creatividad, belleza y alegría serán ampliadas y refrendadas en los

⁹³ Cf. Ena von Baer (ed.): *Teuere Freundin. Peter Tschaikowskis Briefwechsel mit Nadeshda von Meck*, Werner Dausien, Hanau 1964, p. 155

⁹⁴ Cf. George Balan: *Pioniere der Musikmeditation*, Musicosophia, Sankt Peter 1987, p. 83.

⁹⁵ Véase la entrevista publicada en la revista *Klassik Akzente* n° 1, 1992, p. 16.

⁹⁶ *Eudimión*, Bosch, Barcelona 1977, p. 66.

⁹⁷ *L'esthétique*, PUF, París 1967, p. 81.

⁹⁸ *O. cit.*, p. 79.

⁹⁹ *L'énergie spirituelle*, PUF, París ³²1944, p. 23.

análisis que haremos más adelante de dos óperas geniales de Mozart: *Don Giovanni* y *La flauta mágica*.

La realidad eminente de las obras musicales

Toda obra de arte es fruto de una fuerza configuradora, capaz de ensamblar diversas realidades -los materiales, las formas que los estructuran, los ámbitos de vida que se expresan en ellos- y suscitar en el contemplador determinados sentimientos. Un gran artista es, a la vez, un artesano que modela la materia, un diseñador que le confiere una ordenación bien articulada, un entusiasta de los valores que aspira a expresar, un ser vinculado activamente a un entorno sociocultural, estético, ético, religioso...

Las obras musicales de calidad suelen dar la impresión de que son como tenían que ser; están configuradas conforme a una *lógica interior* que las hace coherentes y las llena de sentido. Beethoven tardó varios decenios en dar forma acabada a la melodía que sirve de tema básico al Cuarto Tiempo de su *Novena Sinfonía*. Pero ahora, cuando lo oímos inserto en el conjunto de la obra, nos parece algo tan bien articulado que ni siquiera el mismo autor osaría cambiar. El compositor recibe una inspiración y modela los temas, motivos o esbozos de motivos que ha recibido a impulsos de la vida que late en ellos y los convierte en “formas germinales”¹⁰⁰. De ahí la unidad y la coherencia interna de la composición. A mayor intensidad de inspiración, mayor lógica interna o poder configurador hay en las obras. Es admirable observar que una obra presenta diversos temas, los desarrolla, aduce melodías y las transforma..., y el conjunto nos da la impresión de que todo en él tenía que ser así, pues todos los elementos llevan en sí su propia su razón de ser, su sentido, su verdad. Esa *unidad en la variedad*, no impuesta a la obra desde fuera sino lograda mediante un desarrollo coherente de esos gérmenes de vida musical que son los temas, las frases, los períodos y las melodías..., constituye un alto valor estético que contribuye notablemente a la belleza del conjunto.

¹⁰⁰ Esta expresión la aplica Etienne Gilson a los temas que dan origen a muchas obras pictóricas. Algo semejante sucede en la creación poética. Según testimonio de sus autores, no pocos poemas tuvieron su origen en uno o varios versos que surgieron en su interior de forma inopinada. Recuérdese el verso “Ce toit tranquile où marchent les colombes”, que fue la célula germinal a partir de la cual y, en buena medida, a base de la cual Paul Valéry compuso el amplio poema *Le cimetière marin* (El cementerio marino). El poema “La noche” de Miguel de Unamuno fue configurado a partir del verso primero -“Será de noche cuando todo duerme”-, que apareció flotando en su interior una noche al despertarse.

Esta lógica interior que impulsa y ensambla las obras no es rígida, sino flexible -como todo lo vital-, y admite sorpresas, pero éstas quedan orgánicamente insertas en la trama conjunta de cada composición. Recuérdese el tema que aparece, sorpresivamente, en la última parte de la *Primera sinfonía* de Brahms.

La obra de arte que surge como fruto de esta “sabiduría instauradora” (Etienne Souriau) es una trama de ámbitos expresivos que son fuente de luz y de belleza. Una “maternidad” del arte bizantino o de Rafael o Picasso expresa, en los medios materiales del lienzo y las pinturas, un ámbito de interrelación afectuosa entre una madre y su hijo. Este ámbito ¿es real o es ficticio? Al hacer esta pregunta ¿a qué tipo de realidad nos referimos, y qué significa exactamente el término “ficción”? La realidad aludida es la propia de los ámbitos (*nivel 2*), no la de los objetos (*nivel 1*). La “maternidad” que multitud de artistas plasmaron en sus cuadros no representa una relación concreta de maternidad entre una mujer determinada y su hijo. Alude al fenómeno general de la “maternidad”, algo básico y trascendental en la vida humana. ¿Hay en nuestra existencia algo más *real* que esto? Real en sentido de eficiente, influyente, entrañable. En el juego de nuestra existencia diaria -existencia constituida por una trama de interrelaciones de todo orden-, lo decisivo para nosotros no es determinar si una entidad ha surgido espontáneamente de la naturaleza o es fruto de una actividad humana. Lo que, en definitiva, importa es la red de ámbitos que se ha tejido, pues, si tal entretejimiento es armónico, se convierte en una fuente de vida humana en plenitud, por serlo de luz, de belleza, de sentido, de energía vital, de alegría y entusiasmo, en definitiva de felicidad. De ahí que lo más pertinente sea empezar por caracterizar el arte como “instaurador de ámbitos”, sin prejuzgar el carácter real o ficticio del fruto de tal instauración. En esta línea se mueve el conocido esteta francés Etienne Souriau:

“... Sea cual fuere la forma en que se quiera concebir su modo de existencia, la ‘Sinfonía fantástica’ o la ‘Noche de Epifanía’ son unos seres tan reales e individuales, si no más, como tantos de los que se rozan con nosotros en el conjunto humano. Quien no entiende esto es en absoluto incapaz de entender el arte”¹⁰¹.

¹⁰¹ *La correspondencia de las artes*, FCE, México 1965, p. 39.

La obra de arte es una realidad dotada de una interna trabazón, de finalidad en sí misma, de la capacidad de apelar a un intérprete o a un contemplador a que la asuman de modo activo-receptivo y conviertan su existencia virtual en existencia real. La obra de arte es de por sí menesterosa, requiere la colaboración de alguien que dialogue con ella y funde en el encuentro una nueva realidad ambital. Esta tercera realidad es *la obra en acto*, la obra verdaderamente real. Estas realidades dialógicas son eminentemente reales en sentido de resistentes, perdurables, eficientes, interaccionales, capaces de incrementar indefinidamente su sentido. “*Sea pintura, escultura, poesía o música –escribe Henri Bergson-, el arte no tiene otro objeto que el de apartar (...) todo lo que nos enmascara la realidad para enfrentarnos cara a cara con la realidad misma*”¹⁰².

La tragedia de *Antígona*, configurada por Sófocles hace 25 siglos, sigue tan vigente como el primer día y es objeto constante de representaciones e incluso de recreaciones. Recuérdense las versiones contemporáneas de Jean Anouilh, Salvador Espriú, José María Pemán... Si el argumento fue algún día real no suscita hoy nuestro interés. Lo que nos enardece es el tratamiento de un conflicto siempre posible entre dos ámbitos: el de la ley y el de la piedad, la ley fijada en los códigos y la ley no escrita pero grabada en el corazón.

En esta línea se mueven diversos estetas contemporáneos, pero no siempre logran expresar su pensamiento de forma suficientemente precisa por no disponer de la categoría de *ámbito*. *La vivencia estética* - escribe Luis Cencillo- “*no puede ser ilusión pues transforma y depura, y lo que produce efectos, si bien sólo psíquicos, apreciables, es siempre real, aunque no pueda decirse que es una ‘cosa’, pero sí una energía, una radiación, un campo magnético, una constelación de influencias. En fin, la Nueva Física opera con magnitudes de este orden y no por eso niega la realidad; lo que supera es la impresión perceptual de los sentidos orgánicos humanos respecto de la materia*”¹⁰³.

El gran físico contemporáneo Stephen W. Hawking confiesa que, si al morir pudiera llevar algo consigo, elegiría el *Requiem* de Mozart. Una persona tan atendida como él a lo real no haría esta elección si dicha

¹⁰² *Le rire*, en *Oeuvres*, PUF París 1959, p. 462.

¹⁰³ *Creatividad, arte y tiempo*, Syntagma, Madrid 2000, t. I, p. 28.

obra musical no tuviera para él un valor muy consistente, capaz de llenar de sentido una vida.

La obra de Goya *El invierno* no quiere tanto representar unas figuras humanas y diversos elementos de un paisaje nevado; desea dar cuerpo sensible a un ámbito de desolación, una situación extremadamente inhóspita, que puede ser entendida en diversos sentidos. Por eso su mensaje es compartible por toda persona y en todo tiempo.

Al constituir una trama de ámbitos, la obra de arte muestra una peculiar coherencia interna, pues los ámbitos, por definición, son realidades abiertas que se interrelacionan fecundamente mediante el intercambio de posibilidades. Para ver el tipo de realidad que tiene la obra de arte basta observar que posee una peculiar energía interior, que da lugar a una notable efectividad, ya que es capaz de inspirar a diversos intérpretes, darles impulso una vez y otra. Eso indica que no es mera ficción. Lo es en el *nivel 1*. Las uvas que representó en un lienzo el famoso pintor griego Zeusis y que su amigo, el también pintor Parrasio, tomó por “reales” eran mera ficción si se las compara con las uvas de las que se extrae el vino. Su tipo de realidad hay que buscarlo en otro nivel. Descubrir la existencia de ese nivel y su eficacia en la vida humana es una labor formativa impagable que lleva a cabo el arte de calidad, sobre todo la música, y que analiza la Estética.

La música se halla en un plano superior al resto de las Bellas Artes

Arthur Schopenhauer subraya con decisión que la música se halla en un nivel superior a las demás artes, porque es la que expresa de forma más inmediata y enérgica nuestros sentimientos íntimos, nuestros impulsos interiores, el dinamismo básico que inspira toda nuestra vida y que significa nuestra participación ineludible en la “Voluntad universal”.

Figurémonos una inmensa hoguera –viene a decirnos Schopenhauer– que, con su fuego poderoso, hace surgir mil seres con mil formas, y los consume para renovar su poder de seguir creando nuevos seres y nuevas formas. En el universo regido por esta enigmática e implacable energía cósmica –semejante a una especie de Voluntad Universal–, cada individuo ostenta una figura propia y *parece* distinguirse de los demás, pero *en realidad* no es sino un momento de esa eterna vuelta de lo mismo que es la historia. Las artes plásticas

reproducen las *figuras* de esos seres perecederos. La música viene a ser la voz de la Voluntad Universal. Si asumimos esa voz al realizar una experiencia musical, nos sumergimos en el principio del que todo procede y en el que todo desemboca.

Esta concepción de la música lleva a Schopenhauer a no alinearla entre las Bellas Artes. No la considera como la primera de ellas, la más expresiva, la más colmada de emociones. La estima como un arte de especie superior, porque no expresa las realidades que brotan de la Voluntad; nos pone en presencia de la Voluntad misma, nos hace comulgar con su espíritu, sentir en nosotros la energía interior, el poder creador infinitivamente renovado de la fuerza que todo lo crea, consume y vuelve a crear. Al vivir la experiencia musical, tocamos fondo en el enigma del universo, nos vemos trasladados vitalmente a los orígenes.

Si prescindimos de la concepción filosófica peculiar de Schopenhauer y de su confrontación de la música con las otras artes, lo que resta de valioso en su aportación estética es su intuición de que la experiencia musical posee un poder excepcional de penetración en el secreto de la vida humana. En qué sentido preciso ha de entenderse dicho poder espero que el lector lo vaya clarificando a lo largo de las páginas que siguen.

TERCERA PARTE

LA MÚSICA Y SUS RECURSOS EXPRESIVOS

“... Las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio no agotará jamás”.

(I. Strawinsky. *Poética musical*, Taurus, Madrid 1977, p. 67)

CAPÍTULO 10

EL LENGUAJE MUSICAL

Para descubrir el poder formativo de la música, debemos conocer sus recursos expresivos, su lenguaje peculiar. *Conocer algo* en arte significa captar su estructura interna y vivirla, sentirla, percibir su expresividad. El conocimiento artístico moviliza el entendimiento, la voluntad, el sentimiento, la capacidad creativa..., en una palabra: todo nuestro ser. Ello nos mueve a describir los recursos expresivos de la música e intentar, a la vez, sentirlos, asumir sus posibilidades expresivas, disponernos para captar en cada momento hacia dónde remiten nuestra atención.

Desde antiguo hasta hoy, personas bien dotadas musicalmente han ido descubriendo diversos recursos expresivos que hacen posible la experiencia musical y sirven de fuente de inspiración a los compositores. “Descubrir” significa aquí, por una parte, *hallar* y, por otra, *configurar*. En los “inventos” científicos, el hombre “encuentra” leyes, modos de acción y reacción de la realidad, y eso que encuentra lo elabora con ayuda de hipótesis de trabajo que le permiten, una vez comprobadas, establecer teorías y ensamblar éstas en el conjunto bien articulado de la ciencia. Los recursos de la música le vienen dados, en buena medida, al hombre. La belleza no la “creamos” nosotros. Generamos obras en el *campo de la belleza*, que viene a ser algo semejante a un *campo de gravitación* en el que estamos dinámicamente insertos. A base de tanteos y esfuerzos, hemos ido descubriendo caminos para llegar al reino de la belleza y crear en él modos diversos de configurar obras bellas. Los griegos descubrieron que la *armonía* (fruto de la proporción y la medida) era un canon de belleza y crearon, ajustándose a él, obras modélicas. Una clave para lograr dicha proporción fue la “sección áurea” o “número de oro”. Pero esta fecundísima clave no fue “creada” por ellos, sino “inventada”, es decir, “hallada”.

Esta distinción entre “hallar”, “configurar” y “crear” debe infundirnos un gran respeto ante todos los recursos estéticos que se movilizaron a lo largo de la historia y que hoy suponen una fuente

siempre renovada de composición e, incluso, de inspiración. Strawinsky manifiesta su satisfacción por contar con ese tesoro: “...*Me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que me asustaban antes. De este campo extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio no agotará jamás*”¹⁰⁴.

Es importante notar que el efecto de los recursos expresivos que movilizan los compositores lo *sentimos*, pero con frecuencia no lo *captamos intelectualmente*, sobre todo cuando no tenemos la partitura a la vista. Por ejemplo, en toda obra de cierta calidad y complejidad se dan múltiples modulaciones –cambios de tonalidad y modalidad–. Los expertos las *identifican lúcidamente* al tiempo que perciben la función estética que ejercen. Los poco avezados *sienten* esos cambios en la sensación de variedad, levedad y flexibilidad que producen. Si una obra se moviera en una sola tonalidad -en las sendas confiadas de un solo hogar expresivo-, sería insufriblemente monótona.

De los múltiples recursos que moviliza la música destacaré brevemente algunos que presentan un valor estético especial.

La estructura del lenguaje musical

Cuando se unen varios sonidos de forma expresiva, se logra un motivo o célula musical. Uniendo motivos, se forman semifrases, y vinculando semifrases se consiguen frases, y con diversas frases configuramos períodos y tiempos. Esta consideración genética de cómo se configura el tejido musical es necesaria para lograr un fraseo adecuado, otorgando el debido sentido a cada momento del discurso musical. Hay que dar el valor justo a cada elemento del mismo, manteniendo la atención en suspenso y respirando en los momentos adecuados para integrar los motivos en las semifrases, éstas en las frases y así sucesivamente, a fin de que el conjunto se articule conforme a su lógica interna y obtenga la expresividad debida. Sólo así podemos

¹⁰⁴ *Poética musical*, p. 67.

apreciar cuándo estamos ante una pregunta o una respuesta, ante un momento dinámico o un momento de reposo, ante la exposición escueta de un tema o ante su desarrollo.

Para que tengan valor estético, las melodías gestadas mediante la articulación de diversas frases han de reunir ciertas condiciones: conjugar la unidad con la variedad, centrarse en torno a un punto culminante –que suele estar hacia el final–, tener fluidez rítmica y calidad expresiva, evitar repeticiones innecesarias, guardar la debida proporción.

Condición poética y simbólica del lenguaje musical

Para conocer a fondo lo que significa la música vocal debemos tener una idea precisa de lo que implica el lenguaje, cuál es su función primaria y cuáles son sus principales características, su poder de expresar los ámbitos de realidad, de vehicular el encuentro. Los textos bíblicos constituyen el núcleo de numerosas obras vocales (recordemos las de Palestrina, Victoria, Schütz, Buxtehude, Bach, Haendel, D. Scarlatti, Pergolesi, Mendelssohn, Poulenc...), y, por ello, debemos saber de cerca cuanto implica el lenguaje bíblico. No basta disponer de una traducción para entender un salmo, un texto de Isaías o un capítulo del Evangelio. Debemos tener una idea, siquiera somera, de los géneros lingüísticos. Para todo ello es indispensable saber distinguir de forma aquilatada el lenguaje prosaico y el lenguaje poético. Si oyes el *Requiem* de Gabriel Fauré, ¿sabes en qué nivel se mueve el lenguaje del texto litúrgico? ¿Es en el prosaico o en el poético? De no saberlo, te será difícil lograr una comprensión adecuada de esta grandiosa obra musical.

El poeta, al vincular de manera especial las palabras, alumbra un sentido nuevo. Al escribir Goethe: “En todas las cumbres hay reposo” (*Auf allen Gipfel ist Ruh*), no alude sólo a la tranquilidad de las cimas montañosas, sino a otras alturas humanas y otras formas de quietud. Quiere sugerir esa forma elevada de sosiego, serenidad, calma y soberanía de espíritu que se alcanza a medida que uno logra altas cotas de perfeccionamiento personal. El lenguaje que expresa y encarna ese *estado de soberanía espiritual* es un lenguaje *poético*, porque no es un mero *medio para significar* un contenido; es el *medio en* el cual dicho contenido se encarna y expresa. El poeta modela el lenguaje, lo carga de sentido, lo convierte en vehículo viviente de la presencia de las realidades expresadas. Por eso, el lenguaje poético no desaparece cuando ha

cumplido su tarea significativa; al contrario, potencia su valor como lenguaje, porque experimenta una especie de transfiguración y gana una peculiar transparencia. El lenguaje en estado de transfiguración poética no sólo es –como el lenguaje prosaico– reflejo de la luz que proyectan sobre él las significaciones a que apunta; se convierte todo él en fuente de luz y expresividad. En el coro de su *Novena Sinfonía*, Beethoven no nos invita solamente a compartir la alegría generada por la solidaridad fraterna universal; encarna en medios expresivos musicales la alegría misma a la que entona Friedrich Schiller un himno en su oda *An die Freude* (A la alegría). La vibrante alocución del barítono –“¡O Freunde...!” (¡Oh, amigos...!– es la expresión misma de la alegría de la que habla el texto¹⁰⁵.

Algo semejante sucede en el lenguaje musical. En el *Gloria* de la *Misa en si menor*, Bach moviliza diversos elementos –vocales e instrumentales– para dar expresión sensible a diversos *ámbitos*: un ámbito de *exultación*, al principio, de *paz* seguidamente, luego de *súplica* en el inigualable “Qui tollis”. Su lenguaje es eminentemente poético.

Este lenguaje poético es, a la par, *simbólico* porque no se limita a expresar un *significado* siempre igual; *remite* a un *sentido* múltiple. Así como el sentido al que alude la palabra alemana “Ruh” (abreviación de “Ruhe”), en el verso de Goethe, puede entenderse –en diversos contextos– como silencio físico, calma espiritual, elevación de espíritu, serenidad interior..., la paz que sugiere la música de Bach se refiere, en este contexto, a la paz evangélica; pero, en otras situaciones, puede muy bien remitirnos a otras formas de paz. De aquí arranca la posibilidad de las conocidas “parodias” que el mismo Bach y otros autores realizaron frecuentemente, aplicando a un texto litúrgico un trozo musical destinado originariamente a la expresión de sentimientos profanos.

El lenguaje poético, en cuanto remite nuestra atención a determinadas vertientes de la realidad, presenta una racionalidad propia: es una vía abierta hacia los estratos más hondos de lo real.

¹⁰⁵ Más precisiones sobre este tema pueden verse en mi *Estética de la creatividad*, págs. 324 ss.

El origen de la música y la categoría de relación

El fenómeno musical comienza con la interacción de sonidos. Doy cuatro golpes inconexos sobre la mesa. Su falta de relación mutua los priva de valor musical. Si los vinculo entre sí y les imprimo un *ritmo* determinado, se transfiguran, adquieren valor musical. Notémoslo bien: la música surge con la *relación*, lo mismo que la materia y la vida. Como hemos visto, la materia está compuesta, en su último estrato, por “energías estructuradas” o “relacionadas”. Los seres vivos, por su parte, deben su origen casi siempre a la unión de dos células distintas y complementarias.

Al decir que la música brota de la relación, la ponemos en vecindad con el fondo último de lo real. Empezamos, con ello, a vislumbrar de dónde arranca el poder formativo de la música. Al vincular dos sonidos, surge un *intervalo*, la relación entre sus frecuencias respectivas, a las que se debe una altura distinta. Si entono una nota -por ejemplo, un *do-*, y luego otra distinta, desvinculada de ella -pongamos un *sol-*, tenemos dos sonidos, pero no un intervalo. Todavía no hemos entrado en el reino de la música. Pero, si los uno entre sí y canto: *do-sol...*, ya estoy inmerso en el ámbito de la música. Por ser esencialmente relación, la música no se compone propiamente de notas sino de intervalos, que surgen al imprimir a los sonidos cierto ritmo.

Si vinculamos sucesivamente diversos intervalos, obtenemos una *melodía*. Un pastor convierte una caña en una flauta rústica y entona en ella una melodía popular. La vida se le llena de sentido y puebla su soledad de mil presencias. El encanto indefinible de las melodías, que elevaron el ánimo de millones de personas durante siglos en mil situaciones diversas, surge de la relación y, por tanto, del ritmo. Sin saberlo, al tocar un instrumento, al cantar, al tararear... estamos vibrando con lo más profundo de la realidad, la nuestra propia y la de todo el universo.

De los siglos I al IX después de Cristo, los monjes condensaron en los cantos gregorianos toda la riqueza de su experiencia cristiana y de la mejor tradición hebrea y griega. Su espíritu de peregrinos quedó plasmado, con inefable tino, en esas melodías ingravidas, que no parecen tocar el suelo porque se mueven entre el mundo natural y el sobrenatural. Hacia el siglo XI, los monjes de la región parisiense entretenían sus ocios

cantando dos o más melodías en diferentes alturas, para ver cómo sonaba. Y de esa forma ingenua se adentraron en el admirable mundo de la *armonía*. El atractivo conmovedor de las armonías y de la textura musical denominada *polifonía* es fruto de la *interrrelación*.

Un día y otro, el hombre amante del sonido fue descubriendo distintas calidades de sonido o *timbres*. No suena lo mismo un metal y una madera, el agua al caer y un rayo al estallar. Durante siglos, inspirados artesanos anduvieron a porfía en la construcción de instrumentos que pudieran emitir sonidos diversos y conjugables. El valor estético de los timbres surge al conjugarlos entre sí para obtener diversas calidades. También el timbre presenta un carácter *relacional*.

Sonido y timbre

En la gran tradición occidental, la música trató siempre con *tonos*, no con meros ruidos. El tono es un sonido preciso, claro, expresivo. Representa un nivel cualitativamente superior al ruido, de modo semejante a como el lenguaje supera la indefinición del ruido y del gruñido mediante la movilización de vocales y consonantes con objeto de articular palabras concretas y precisas¹⁰⁶.

Los tonos, como las palabras, ostentan la nobleza propia de un ser dotado de espíritu y, por tanto, de inteligencia, voluntad, sentimiento y capacidad creadora de relaciones personales. Con ellos se componen melodías, que presentan la estructura precisa de las frases y son fuente inagotable de alta expresividad. No tiene la música la capacidad de expresar ideas con precisión, al modo del lenguaje verbal, pero sí manifiesta vigorosamente los más diversos sentimientos. Este *lenguaje del corazón* tiene una racionalidad peculiar y juega, por ello, un papel decisivo en la vida humana, como veremos.

Los gritos pueden ser muy expresivos -en cuanto suponen un desahogo, un suspiro, una queja, un aviso, un gemido desesperado-, pero

¹⁰⁶ Recuérdese cómo, en la película de B. Bertolucci *El último tango en París*, el protagonista se niega a decir su nombre propio a su compañera sentimental y, medio en broma, le propone caracterizarse mediante un gruñido especial. Es un rasgo más de la tendencia que han mostrado ciertos grupos, tras la Primera Guerra Mundial, a situar la vida humana en un nivel inferior al de la creatividad, que es el propio de los seres personales. Véase, sobre esto, mi obra *La revolución oculta*, PPC, Madrid 1998, págs. 334-353. Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

no constituyen un lenguaje musical a no ser que se adhieran a una trama de tonos bien articulados en frases. El dramatismo inigualable de la escena penúltima del *Don Giovanni* de Mozart no podía culminar de forma más adecuada que con el grito sobrecogedor que da Don Juan al verse succionado por la tierra. Pero tal grito sólo es expresivo porque se halla en un contexto desbordante de sentido, el que irradia a raudales el lenguaje musical mozartiano.

El *timbre* es el colorido peculiar que presentan los sonidos emitidos por las diversas fuentes sonoras. La diversidad de timbres es debida a la resonancia producida por los armónicos de cada nota, es decir, por los sonidos más débiles que se producen al mismo tiempo que ella. Hay timbres claros y timbres más oscuros o difusos. La flauta travesera, por ejemplo, tiene un timbre más claro que el bombo pero más difuso que un clavecín. Todo timbre presenta una belleza peculiar. Dentro de esa gama de fuentes de belleza, los compositores y los melómanos en general muestran preferencias por uno u otro de los timbres. Se dice que Mozart prefería los tonos muy claros y precisos. Por eso se sentía poco inspirado por el sonido de la flauta, y se enardecía con el del piano, el violín, el oboe y el clarinete.

El timbre juega un papel importante en el discurso musical, de modo semejante a lo que sucede con el color en la pintura. Hemos de acostumbrar la sensibilidad a los distintos timbres, distinguir su capacidad expresiva peculiar, apreciarlos como elementos generadores del colorido musical. Los compositores imprimen a los distintos temas el colorido que mejor expresa su carácter peculiar. Con frecuencia, la idea musical va unida a un ropaje sonoro. Recuérdese el solo inicial de flauta en *La siesta de un fauno*, de Claude Debussy. En tiempos de Haendel y Bach se ponía poco énfasis en el colorido de los instrumentos. Actualmente, el timbre juega un papel destacado en la instrumentación de las obras. Incluso se componen piezas musicales sobre la base del mero colorido instrumental¹⁰⁷. En obras para diversos instrumentos, se intenta dar a cada célula musical, frase y período su color debido. En obras para un instrumento o dos, se procura sacar todo el partido posible a la tesitura de los instrumentos para otorgar un matiz distinto a los diversos pasajes. Piénsese, por ejemplo, en los matices sonoros que adquiere el clarinete en

¹⁰⁷ El *Bolero* de Maurice Ravel (1875-1937) es un excelente ejemplo del valor expresivo de los diferentes timbres.

el *Concierto para clarinete* de Mozart en los tiempos lentos y en los rápidos, en las notas agudas y en las graves.

Hay instrumentos -los tambores, el bombo, el triángulo, los timbales, las castañuelas...- que sólo aportan timbre y ritmo. Suelen marcar con notas repetidas los momentos relevantes del discurso rítmico.

Existe toda una estética de cada instrumento y una historia de la misma. Necesitamos tomarla en consideración si queremos elaborar un análisis aquilatado de ese espléndido fenómeno cultural que es una orquesta.

A propósito del timbre, conviene resaltar que el sonido de las palabras posee, en las diferentes lenguas, un valor estético singular. La conocida *Ave María* de Schubert pierde buena parte de su alta calidad cuando no es cantada con el texto original alemán sino con el texto latino del *Ave Maria*. Esta función *estétígena* del lenguaje nos insta a pronunciar debidamente las diferentes lenguas, y no suprimir, por ejemplo, la *t* final en ciertas palabras latinas y alemanas. En el verso de Goethe “*Auf allen Gipfeln ist Ruh*” (En todas las cumbres hay calma”), la *u* final debe ser alargada; de lo contrario, se amengua notablemente la expresividad de la frase.

La escala y sus modalidades

Un sonido con doble número de vibraciones que otro constituye su *octava*. El intervalo entre ambos fue tomado de modo convencional, desde la Edad Media, como el ámbito por excelencia de la expresión musical. Se lo dividió en cinco tonos y dos semitonos. Al conjunto se le llamó *escala* (por su semejanza con una escalera: *do re mi fa sol la si do*). Esta *escala* es el fundamento físico del arte musical.

Según sean las relaciones entre las notas de la escala, tenemos una escala en *modalidad mayor* o *modalidad menor*. En la tonalidad mayor, los semitonos se dan entre las notas tercera y cuarta, séptima y octava, de la escala: *do re mi fa sol la si do*. En la tonalidad menor, se sitúan entre las notas segunda y tercera, quinta y sexta: *la si do re mi fa sol la*. Vemos que la relación sigue constituyendo la base de la música.

La escala puede empezar por cualquiera de sus notas. Esa nota básica se denomina *tónica*. Para conservar el orden indicado entre los

tonos y los semitonos, se utilizan *sostenidos* (indicados con el signo #) y *bemoles* (señalados con el signo *b*). Los sostenidos elevan medio tono la nota a la que afecta, y los bemoles la bajan. De esta forma, la escala en modalidad mayor, con el re como tónica, tendrá esta forma: re mi *fa # sol* la si *do # re*. (Gracias a los dos sostenidos introducidos, la interrelación de las notas es idéntica a la de la escala do re mi fa sol la si do). La escala en modalidad menor, con tónica en *re*, presentará esta forma: *re mi fa sol la si b do re*.

Cada escala es como un *hogar expresivo*, lleno de posibilidades para manifestar los sentimientos más diversos. Así como el hogar familiar se centra en torno al padre y la madre, la escala se agrupa dinámicamente en torno a dos ejes: la *tónica* y la *dominante* (la quinta superior a la tónica; por ejemplo, *sol* respecto a *do*, o *la* respecto a *re*). La música sintió desde siempre la necesidad de pendular entre dos polos de atracción. “La tonalidad no es sino un medio para orientar la música hacia esos polos”, escribe Igor Strawinsky. “*La forma musical sería inimaginable si faltaran esos elementos atractivos que forman parte de cada organismo musical y que están estrechamente vinculados a su psicología*”. “*No siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos, es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música*”¹⁰⁸.

Observamos que Strawinski tiende a reducir el alcance de la música, dejando de lado la “Tercera Potencia”, de que habla V. Soloviev. A ella aludimos en otros lugares. Aquí, lo que procede es subrayar la importancia de esos dos “ejes de coordenadas” o polos de atracción que son la tónica y la dominante. En la época contemporánea, tal vez nadie ha destacado tanto la importancia de dichos polos como el musicólogo y director de orquesta Ernst Ansermet: “*O tenemos una dominante o no la tenemos –escribe-. Si no tenemos dominante (...), el músico es libre, en efecto, para organizar su mundo sonoro como quiera, y caemos en pleno idealismo: en ese idealismo que considero imposible*”. “*En los sonidos debemos encontrar (...) una base que dirija, más o menos, nuestros caminos. Hasta aquí esa base fue el intervalo de la cuarta y el de la quinta. Por eso les he concedido un interés*”. “*Si bien la quinta no está*

¹⁰⁸ *Poética musical*, Taurus, Madrid 1977, págs. 39-40.

*en todas partes, eso no quiere decir que no sea la norma. Significa simplemente que la norma es una presencia a veces invisible*¹⁰⁹.

Importa mucho descubrir el sentido musical y humanístico que encierran las distintas tonalidades. Una tonalidad en modo mayor suena, en general, más decidida, fuerte, abierta, afirmativa y alegre que la tonalidad en modo menor, que da una impresión más cerrada, adusta, sombría, triste, nostálgica. Como subrayó Arthur Schopenhauer, es sorprendente la gama de recursos expresivos que surgen mediante un simple cambio en la forma de ordenar los sonidos en la escala.

Los grandes autores sacan un partido admirable a tales recursos. El mero considerar que la *Novena Sinfonía* de Beethoven comienza en re menor y concluye en re mayor, y su sonata para piano “*Appassionata*” se inicia en fa menor y termina en fa mayor es un dato luminoso que nos ayuda a interpretar el sentido profundo de estas obras. Lo mismo sucede con la genial Obertura del *Don Giovanni* de Mozart. La alternancia de re mayor y re menor expresa la confrontación entre la actitud frenéticamente jovial de Don Juan y la posición reposada, reflexiva, extremadamente ponderada de Don Gonzalo.

Pero no sólo el cambio de modalidades implica una alteración en el carácter de un pasaje musical o una obra entera. Cada una de las tonalidades tiene una condición expresiva singular, de modo que resulta muy distinto, por ejemplo, componer una obra en do menor o en do # menor. ¿Podría conseguirse el efecto de hondura enigmática que produce el *Impromptu* de Franz Schubert (opus 90, 3) en una tonalidad distinta a la de sol bemol mayor?

La modulación

Lo mismo que podemos salir del hogar familiar para adentrarnos en otros hogares con el propósito de regresar al punto de partida, podemos *modular* de una escala a otra –siguiendo ciertas reglas- y volver a la primera, que es en la que obtenemos el debido reposo. De esa forma se da vida a las categorías estéticas griegas de la *unidad en la variedad* y el *contraste*.

¹⁰⁹ *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, págs.121-122.

La modulación es fuente inagotable de efectos expresivos y de belleza. Recordemos la *Tocata en fa mayor* (BWV 540) de Bach para órgano, a la que ya hemos aludido. Comienza de modo sereno, con un tema o motivo nuclear que es más bien un diseño (tema A). El “pedal” – nota grave, prolongada, en la tónica- aporta sosiego al conjunto melódico, que se desarrolla a dos voces armónicas, desplegadas en las tonalidades de fa, si bemol, sol y do.

The image shows a musical score for the beginning of the Toccata in F major (BWV 540) by J.S. Bach. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system shows the right hand (RH) with a melodic line and the left hand (LH) with a bass line. The RH starts with a triplet of eighth notes (F, G, A) and continues with a sequence of eighth notes. The LH has a single note (F) in the first measure, followed by a rest, and then a sequence of eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development. Fingerings and dynamics like 'Exp.' and 'Can 8\'' are indicated.

Por efecto de estas modulaciones, la melodía va creando una especie de terrazas planas, serenas, situadas en diversos niveles. Todo ello produce cierta variedad, dentro de una fundamental unidad. Pero de repente cambia el panorama. Con un tema nuevo (B), que asciende y desciende rápidamente, en forma de pico, se inicia una especie de lucha de tonalidades (do, fa, si b, re m, sol m, la m). Da la impresión de una cordillera al final de una llanura ligeramente ondulada.

Th. II (1º P.)

The image displays a musical score for 'Th. II (1º P.)' in 3/8 time. It consists of two systems of music. The first system features a right hand with a treble clef and a left hand with a bass clef. The right hand has a series of chords and melodic lines with fingerings (1, 2, 5, 4, 1, 2) and accents. The left hand has a bass line with fingerings (4, 1) and accents. The second system continues the piece, with the right hand having fingerings (1, 2, 5, 4, 1, 2) and accents, and the left hand having fingerings (3, 4, 1, 4, 2, 1, 5, 3) and accents. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/8 time signature.

Cuando se espera que descanse esa carrera frenética en la tonalidad de re, nos sorprende Bach con una tonalidad distinta, lo que produce una gran expectativa. Al fin, retoma el tema A, en re menor, en forma de canon brillante a tres voces. Pronto vuelve la lucha de tonalidades (re m, re, sol m, fa, la m, re m), y así dos veces más, hasta que el discurso musical descansa definitivamente en la tónica de la tonalidad inicial de fa mayor. Observemos que el ánimo del contemplador del discurso musical descansa en los acordes basados en la tónica, y se dinamiza en los acordes basados en otras notas, sobre todo la dominante. Estos tienen sentido de *propuesta*; aquellos, de *respuesta*. La pregunta suele concluir en una tonalidad vecina a la principal. Si ésta es la de *re*, se termina en la. La respuesta concluye en la tónica.

Las modulaciones aportan frescura a las obras porque suponen una novedad, un cambio de hogar expresivo, y constituyen una fuente de belleza por dar vida a la categoría estética de la *unidad en la variedad*. La unidad se asegura porque durante esas modulaciones sigue vigente el poder de atracción de la tonalidad básica. Esa atracción soterrada es una forma eficiente de *relación*, que es el impulso nuclear de la música.

Una vez más confirmamos nuestra convicción de que la música consiste básicamente en *tramas de relaciones sometidas a un orden*. Las estructuras o formas musicales son modos diversos de articular ese orden a fin de convertirlo en una fuente generadora de modalidades distintas de belleza.

La textura musical

El discurso musical melódico, encomendado a una sola voz, recibe el nombre de *monodia*. Las canciones populares y religiosas, los *Lieder* alemanes, los cantos gregorianos... son ejemplos de composición monódica. Cuando se conjugan diversas voces según las reglas de la armonía, tenemos una textura *polifónica*, que puede ser *homofónica* o *contrapuntística*.

En la primera, la homofónica, las voces suenan en distintas alturas pero al mismo tiempo, en forma de columnas sonoras. Ejemplos bien conocidos de ello son 1) la invocación “Sancta María, Mater Dei”, de la versión más conocida del *Ave María*, de Tomás Luis de Victoria, y 2) la exposición primera que hace la orquesta entera del tema del último tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Primero lo exponen al unísono –de forma monódica- los violoncelos; en las dos repeticiones siguientes se les unen, en contrapunto, diversas familias de instrumentos; luego lo asume la orquesta de forma homofónica, para dar impresión de solidez y unanimidad.

En la polifonía contrapuntística, las voces juegan entre sí, parecen contraponerse, seguir direcciones distintas, pero entre todas componen una trama sumamente expresiva, llena de dinamismo y vivacidad. Como ejemplo, recordemos la primera parte de la citada *Ave María*, donde las voces parecen ir narrando, cada una por su cuenta pero con admirable concordia soterrada, las excelencias de la Madre de Dios: “*Ave María, gratia plena, dominus tecum, benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui, Jesus*”.

Los acordes

Cuando unimos al menos tres intervalos conjuntamente, logramos un complejo sonoro denominado “acorde”. Si tales intervalos son el de

octava, el de *quinta* (por ejemplo, *do-sol*) y el de *tercera* (*do-mi*), ese conjunto forma un *acorde consonante*, que produce una impresión serena y dulce, sosiega la atención y es lugar de asiento del canto. Esos intervalos fueron considerados, por ello, tradicionalmente como los fundamentales o básicos. Otros intervalos, al sonar simultáneamente, producen un efecto *disonante* -un tanto estridente- y actúan como elementos dinamizadores del discurso musical, pues lo conducen hacia el reposo de los intervalos consonantes, en los cuales tienden a “resolverse”¹¹⁰. Esta confrontación o “dialéctica” entre sonidos consonantes y disonantes fundó la estética del lenguaje musical, de modo semejante a lo que sucede en la pintura con las luces y las sombras, los colores cálidos y los colores fríos.

La melodía

Al vincular las notas en intervalos y los intervalos en frases, el ritmo da lugar a la melodía, que es un ámbito expresivo cargado de valores estéticos. Desde tiempos remotos y en los lugares más humildes, las gentes encontraron en las melodías -cantadas o interpretadas en instrumentos rudimentarios- un motivo de alegría, diversión, entusiasmo festivo, comunicación amorosa, elevación a lo trascendente. La melodía, como desarrollo natural de los temas musicales, es el elemento primario de la composición musical, de la ordenación de los tonos en tal forma que constituyen una unidad expresiva originaria. Esta expresión presenta múltiples modalidades. La vida entera, con su amplia gama de sentimientos y actitudes, halla eco en el sencillo cauce de una melodía popular o en la admirable orfebrería de una canción de concierto.

La música –el medio por excelencia del corazón humano para comunicarse intensamente– comenzó unida a la palabra, con el fin de elevar su voltaje expresivo. Por eso nació vinculada a su ritmo y su articulación. Al principio, la melodía se reducía a una sucesión de sonidos monódicos, de diferente entonación, duración y acento, que expresaban ciertos contenidos y sentimientos. Estas sencillas monodías alcanzaron un alto valor estético en el canto gregoriano, que tuvo su grado máximo de

¹¹⁰ “Resolverse en un acorde” significa, en este contexto, “dar lugar a un acorde”. En principio, la disonancia fue considerada en la historia de la música como un elemento de transición, un complejo sonoro penúltimo, que no reposa en sí pues está llamado a pasar a otro. Desde finales del siglo XIX se concede a la disonancia cierta autonomía y se libera de la condición de algo no logrado todavía sino previo a la perfección del acorde consonante.

florecimiento hacia el siglo IX, y en la corriente musical trovadoresca, que, una vez emancipada de la monodia gregoriana, siguió un camino distinto por no responder a una mentalidad comunitaria y religiosa sino individual y profana.

La polifonía clásica asume la expresividad de las melodías gregorianas y teje una trama de voces superpuestas, que juegan contrapuntísticamente entre ellas para crear un tejido primoroso de melodías y armonías, en el cual los textos religiosos adquieren una densidad de sentido y una belleza tales que se convierten en una forma de oración de altísima calidad.

El *Dolce stil nuovo* logró un éxito sobresaliente al vincular el encanto de la melodía monódica, con su independencia y su nitidez, y la potencia expresiva y la densidad armónica de la polifonía. Una voz cantaba la melodía más destacada de las composiciones polifónicas, y las armonías creadas por el resto de las voces eran interpretadas, en forma de acordes, por algún instrumento polifónico, como el laúd, el clave, el órgano o la vihuela. Así se consiguió la “melodía acompañada”, que presenta buena parte de la riqueza expresiva de la polifonía y toda la capacidad de la melodía independiente para expresar rápida e intensamente toda suerte de contenidos. La polifonía es un género musical muy expresivo y solemne, en casos grandioso, muy apto para destacar la importancia de ciertos textos sobresalientes, pero su ritmo narrativo es más bien lento. La invención de la melodía acompañada permite narrar grandes historias en poco tiempo. Tal avance hizo posible el melodrama y, posteriormente, el oratorio y la ópera, géneros musicales que, merced a la genialidad de los grandes compositores de los siglos XVII y XVIII, coordinan fecundamente los estilos contrapuntísticos y los melódicos, y aunan, por tanto, las formas de expresión intensas, solemnes, grandiosas, y los modos ágiles de narración.

Dentro de las melodías adquieren una significación especial las *coloraturas*. En un nivel superficial, pueden movilizarse para lucir las condiciones extraordinarias de algún cantante. En un plano de alta calidad artística, sirven para desarrollar con elevación un tema. Las dos arias de La Reina de la Noche, en *La flauta mágica* de Mozart, están lejos de ser un puro adorno; constituyen un hallazgo musical grandioso, algo originario que nos ayuda a penetrar en el núcleo de esta obra profunda, dirigida a revelarnos el enigma del amor verdadero. No son meras arias

de bravura, propicias al asombro y el aplauso entusiasta; vienen pedidas por el sentido global del texto y de la música.

Una función análoga la ejercen los racimos de melismas que esmaltan el canto gregoriano. Su meta es crear un ámbito de exultación que resalte la riqueza de un texto litúrgico. En la vibrante antifona “Christus factus est”, la emoción del creyente ante el triunfo de Cristo resucitado alcanza su cota máxima al recordar que, por su obediencia hasta la muerte, Dios “lo exaltó” (*exaltavit illum*). Esa exultación hace estallar el pronombre “lo” (*illum*) en múltiples irisaciones, que no repiten lo mismo indefinidamente, antes constituyen un *ámbito de júbilo*. El creyente se demora jubilosamente en la contemplación de algo grandioso.

San Agustín advierte, en un bello texto, que los segadores, al regresar a casa satisfechos tras la dura jornada, expresan su alegría con cantos que no son sino puras efusiones del sentimiento.

En el “Et incarnatus est” de la *Misa en do menor*, Mozart no intenta dar ocasión de lucimiento a la soprano; quiere crear un espacio de contemplación del nacimiento del Señor. Después de la briosa confesión de fe de la primera parte del Credo, se abre este espacio contemplativo con la espontaneidad, la gracia, la suprema elevación de un retablo navideño. Mozart era siempre muy contenido en su expresión y tendía a subrayar lo esencial de las diferentes situaciones. Cuando insta a una cantante a dibujar un ramillete de notas, tan agudas como llenas de colorido, podemos estar seguros de que necesita hacerlo para dar pleno sentido al texto. Si profundizamos en el conjunto de la obra, nos sobrecoge presenciar ese ascenso desbordante de la soprano hacia las cimas de sus posibilidades expresivas. Al hacerlo con dominio de las dificultades y la serenidad consiguiente, no nos invita tanto a admirar sus dotes cuanto a contemplar gozosamente el misterio que dio alas a la inspiración del compositor. No quiere Mozart decorar el texto evangélico que anuncia el nacimiento de Jesús. Desea adentrar a los creyentes en el ámbito de paz jubilosa propia de tal acontecimiento.

Tampoco se deben considerar como meros pasajes de lucimiento las *Cadencias* de los conciertos de piano o violín. Presentan, ciertamente, dificultades sobradas para poner a prueba la destreza de los solistas, pero su cometido es ofrecer en síntesis el espíritu de cada obra, condensar sus temas principales, mostrar su vigor y su interna vinculación. Recuérdese,

como ejemplo bien conocido, la Cadencia del *Concierto para piano* de Roberto Schumann.

Cabe decir algo semejante de la función que ejercen los *trinos* en ciertos pasajes de obras de alta calidad. En ellos parece *quebrarse* la melodía, y esta incidencia puede producir efectos diversos: expresar gozo o dramatismo, indecisión o contundencia, gracia y elegancia o bien severa adustez.

- En la fuga de la *Tocata y fuga en re menor*, Bach hace culminar una melodía rápida en un trino prolongado. Podríamos decir que reduplica el valor de esa nota aguda sostenida; la subraya, le da un peculiar mordiente e incluso otorga a las demás voces un cierto aire dramático. En la *Obertura* de la *Suite n° 2 en si menor*, del mismo Bach, los trinos convierten la noble melodía inicial en un enigmático signo de interrogación.
- En el *Concierto para piano n° 15*, Mozart logra una expresión muy enérgica sólo con la movilización de trinos.
- Johannes Brahms imprime al arranque de su *Primer Concierto para piano* una especial energía y contundencia mediante la aplicación muy medida de varios trinos. No se concibe esa obra sin este recurso expresivo en la puerta de entrada.

La armonía

Las melodías surgen al vincular los tonos de forma horizontal, sucesiva. Si los vinculamos de modo vertical, oyendo varios al mismo tiempo, damos lugar a los acordes y a la armonía. Mozart estimaba la belleza de las armonías tan intensamente que, a su entender, es una ventura que las gentes no las conozcan, pues, de lo contrario, abandonarían sus tareas cotidianas para solazarse con su hechizo. Basta recrearse un rato, por ejemplo, con las armonías del aria de la Reina de la Noche, n° 14 de *La flauta mágica*, o de la escena penúltima de su *Don Giovanni* para comprender exactamente a qué se refería el genial salzburgués.

El encanto de las armonías se basa en la complementación feliz de los tonos. Los tonos musicales, vinculados en forma sucesiva, lineal, o

en forma vertical, a modo de acordes, han dado lugar a obras magistrales en las que no se sabe qué admirar más: si la expresividad de las melodías, con sus giros sorprendentes, su elegancia, su coherencia, su expresividad..., o la de las armonías, con su indefinible capacidad para transmitir sentimientos profundos. La adecuación entre melodía y armonía es fuente de innumerables hallazgos estéticos. Se complementan de modo admirable. La armonía sitúa a la melodía en un clima determinado. Cuando un acorde supone una *modulación* -el paso de una tonalidad o una modalidad a otra-, puede producir sorpresas emocionantes. La *Tocata para órgano en fa mayor* de Bach es un ejemplo de cómo, a base de simples modulaciones, se puede componer una obra tan impresionante como una cordillera flanqueada por una serie de picos que se afanan por exhibir su altura. En el segundo tiempo de la *Quinta Sinfonía* del gran Schubert, la melodía va recorriendo distintas tonalidades, y, cuando parece que está a punto de descansar finalmente en la tónica, hace un quiebro, modula a otra tonalidad y sigue su andadura durante unos instantes, hasta que, al fin, reposa en la tonalidad básica, la que marcó el punto de partida. La armonía es fuente de mil recursos estéticos, siempre sorprendentes.

CAPÍTULO 11

EL TIEMPO CREATIVO DE LA MÚSICA

El ritmo

Así como la pintura y la escultura son artes *espaciales*, la música es un arte *temporal*. Para regular el movimiento de los sonidos en el tiempo, se requiere la presencia de un valor mensurable y constante: el “metro”, que viene determinado por un instrumento mecánico: el “metrónomo”. Sobre la base de esta medida uniforme del tiempo, el hombre establece el “ritmo”, que es una forma peculiar de ordenar los sonidos dentro de cada compás. El comienzo del genial *Concierto para piano y orquesta en re menor, nº 20*, de Mozart produce un efecto de ansiedad casi angustiada debido a los acentos irregulares producidos por el desajuste entre el metro y el ritmo.

Allegro
TUTTI

The musical score shows four staves. The top two staves are for Violini I and II, both in treble clef. The third staff is for Viole in alto clef. The bottom staff is for Violoncelli Contrabbassi in bass clef. All staves are in 2/4 time and marked with a piano (*p*) dynamic. The Violini parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents on the off-beats. The Viola part plays a similar pattern. The Cello/Double Bass part plays a pattern of quarter notes with accents on the off-beats, including triplet markings.

Esta sorpresa rítmica es fuente de gracia y un recurso expresivo de gran eficacia. Al acompañar, por ejemplo con el órgano, a coros y solistas se siente una grata sensación de agilidad rítmica y libertad creativa al observar que, sobre el ritmo preciso que uno marca con su potente instrumento, el coro entero o algún solista crea un clima de levedad y elegante sutileza al moverse con un ritmo irregular. Una vez más vemos que la música es un arte *relacional*. Un género de música

configurado sólo con ritmos irregulares carecería del elemento *sorpresa* y produciría una impresión de inseguridad.

Debido al carácter relacional de la música, su elemento primordial no son las notas sino el impulso que nos lleva de una a otra, la tensión interna o dinamismo interior que convierte la relación entre dos notas en un *intervalo*, y la sucesión de intervalos en una *melodía*. Cuando hacemos sonar una nota, no sólo producimos un sonido; ejercemos un impulso que nos hace ir de dicho sonido hacia otro. Ese *impulso* que da origen a la música constituye el *ritmo*. El ritmo es el *pulso* interior de las obras musicales, la fuente de su vitalidad, el dinamismo vinculador de los sonidos.

Un movimiento *ritmado* es un movimiento *ordenado*. Esta ordenación nos viene dada por los ritmos naturales: el movimiento en sístole y diástole del corazón, el *alzar* y el *dar* propios del andar humano... Estos ritmos *binarios* son la base de los demás ritmos. El momento del *alzar* implica una tensión dinámica. Tiene un carácter enérgico y fugaz. El momento de *dar* supone una tendencia al reposo, a la distensión del esfuerzo, y produce una impresión de persistencia. Por eso los acentos suelen recaer en los momentos fuertes, propios del *dar*.

El ritmo suele marcarse mediante las barras de compás, pero no se reduce a ellas. Hay formas de ritmo –por ejemplo, en el canto gregoriano– que no se marcan mediante tales barras, debido a su condición fluida, ingrávida, ondulante.

Así entendido, el ritmo da lugar a modos muy distintos de expresión y alberga toda una gama de valores estéticos. Independientemente de la celeridad que se le imprima, el tan celebrado “Aleluya” de *El Mesías* (nº 42) ostenta un carácter triunfal, festivo, y solicita un ritmo enérgico y contundente. En cambio, el aria del buen pastor en la misma obra (nº 18a) pide un ritmo más dulce y acogedor. El carácter un tanto desgarrado de los textos latinos de la baja Edad Media que recoge Carl Orff (1895-1982) en su obra *Carmina Burana* explica en buena medida el ritmo agitado de su música.

El tempo

En vinculación estrecha con el ritmo se halla el *tempo*, la medida de la rapidez con que ha de interpretarse una pieza musical. El ritmo ha de acomodarse al tempo, es decir, las notas deben unirse entre sí para dar lugar a intervalos, y éstos han de vincularse para componer frases, que, debidamente conjuntadas, den lugar a períodos, y éstos, a tiempos enteros, con los cuales se estructuran las obras; y esta múltiple tarea ha de realizarse con mayor o menor celeridad según lo marque el *tempo*. No procede, por ello, hablar de un “ritmo acelerado o retardado”, porque lo que se acelera o retarda es el tempo –*largo, andante, allegro...*–, no el ritmo.

El *tempo* es uno de los elementos del *tiempo creativo* que configura el discurso musical. De las tres formas básicas de temporalidad (la mecánica, homogénea, debida al movimiento de los astros; la psicológica y la creativa), la música se caracteriza por la última. El tiempo creativo está regido por el ritmo y el tempo, pero no puede ser determinado del todo con las indicaciones al uso; ha de ser creado en cada momento por el intérprete¹¹¹. Un poeta aficionado a la música, Federico García Lorca, recorre Andalucía en busca de canciones populares. Los signos que graba sobre el papel pautado a base de las interpretaciones fragmentarias y deficientes que oye aquí y allí apenas dan idea de la gracia de las canciones andaluzas. Pero un día los lee Victoria de los Ángeles, se imagina creadoramente las obras que sugieren tales signos y les da una vida conmovedora. Este ascenso al corazón de las obras sólo pueden realizarlo los intérpretes capaces de elevarse al nivel en que alienta el espíritu creador que late en las partituras.

De Gustav Mahler procede la siguiente frase: “¿*Qué está escrito en la partitura? Todo, excepto lo esencial*”. En la partitura, el compositor indica las notas, los tempi, los ritmos..., pero no puede sino esperar a que cada intérprete dé al conjunto su peculiar toque temporal, que es algo indefinible. Robert Schumann indicó el tempo a que se debía tocar el

¹¹¹ El pianista Manuel Carra, catedrático del Real Conservatorio de Música de Madrid, subraya el carácter en buena medida creador de la función mediadora que ejerce el intérprete entre el autor de la obra musical y el oyente: “*Por muy estrechamente que quiera el compositor apresar su idea de la obra mediante la notación y con ayuda de todas las indicaciones complementarias que crea indispensables, siempre subsistirá un amplio margen de imprecisión, que el intérprete habrá de llenar con una fuerte dosis de imaginación, de imaginación interpretativa que se parece mucho a la imaginación creadora*” (Cf. “¿Qué es la música?”, en *Tercer Programa*, Madrid, 10 (1968) 75.

primer tiempo de su bellísimo *Concierto en la menor* para piano y orquesta. Pero, si confrontamos diversas interpretaciones del mismo, observaremos notables diferencias en cuanto al *tempo creador* con que lo configuran. ¿Cómo se podría indicar con palabras los sutiles matices que distinguen a una interpretación de otra, por ejemplo en la impetuosa Cadencia? Esas diferencias, que marcan a veces el límite entre un intérprete bueno y otro genial, dependen de la “musicalidad” de cada uno, es decir, de su *sentido musical*¹¹².

El sentido musical orienta a cada intérprete respecto a la forma de interpretar cada obra de manera justa, es decir, ajustada a las exigencias profundas de la partitura y del espíritu que late en ella. Sólo los intérpretes dotados de una musicalidad excepcional son capaces de conseguir una relación de presencia con la obra tan lúcida que suscite en ellos un sentimiento de absoluta seguridad en la interpretación.

El tempo responde al espíritu de la obra. Así, las canciones navideñas, que suelen ser de espíritu festivo pero contemplativo, requieren un tempo moderado, que invita a reposar serenamente junto al *misterio*. El bellísimo *Adeste fideles* –al parecer, una antigua canción de marineros portugueses– insta a los creyentes a acudir, presurosos, a adorar al Señor. Anima a ponerse en camino y lo hace con el tempo denominado “Andante”. El espíritu de triunfo y alegría que quiere transmitirnos no ha de traducirse en un movimiento marcial y solemne, pues se trata más bien de un gozo interior que de una algazara externa. Su melodía tiene calidad suficiente para resistir una interpretación desorbitada, pero la canción pierde entonces su más noble esencia. No olvidemos que el tempo va unido estrechamente con el alma de la música.

En *El Mesías* de Haendel resalta el nº 19, el coro “Su yugo es suave, su carga ligera” (*His yoke is easy, his burthen is light*). Para encarnar musicalmente esta observación de Jesús, se necesita aligerar el peso de las voces, hacerlas leves, y adoptar un ritmo animado pero sereno al mismo tiempo, pues esa frase del Maestro quiere inspirar actitudes de paz, de sereno afrontamiento de las dificultades de la vida espiritual. Así lo entendió Karl Richter, al frente de su Coro y Orquesta Bach de Munich. En cambio, según ya observamos, John Eliot Gardiner acelera el tempo al máximo y obliga a los cantores a hacer un esfuerzo acrobático

¹¹² Sobre este tema puede verse mi obra *Estética de la creatividad*, p. 155 ss.

para articular las frases. Tal precipitación anula el clima de sereno acogimiento que sin duda desea crear este coro.

Otro ejemplo brillante de la alta expresividad que puede generar un cambio de tempo lo da Beethoven en el Cuarto Tiempo de su *Novena Sinfonía* al hacer exclamar al coro: “¡Abrazaos, millones; este beso al mundo entero!”. Tal manifestación de solidaridad y afecto parece abarcar todo el universo cuando orquesta y coro se abren, lentamente, y difunden por todo el mundo el espíritu fraterno.

Estas experiencias nos permiten afirmarnos en la convicción de que el *tempo creativo* propio de la música es determinado por el intérprete. En un reportaje televisivo acerca de su interpretación del *Requiem* de Fauré, Sergiu Celidibache indicó lo siguiente a la soprano Mary McLaughlin: “La cuestión no es mantener el tiempo, porque no hay tiempo. Usted crea el tiempo”¹¹³. El intérprete tiene libertad para crear el tiempo propio de la obra, pero se trata de una *libertad vinculada* al espíritu de la obra, vista en conjunto.

La alteración de los *tempi* en una misma pieza musical es un recurso muy utilizado por el estilo barroco con el fin de expresar contrastes de emociones y mensajes. Ejemplo bien explícito de ello es el coro n° 44 de *El Mesías* de Haendel, en el cual se canta a capella (voces solas sin acompañamiento instrumental), lentamente y en pianísimo, esta frase: “Como por uno vino la muerte” (*Since by man came death*), e inmediatamente la orquesta y el coro proclaman, con vehemencia, la gran nueva: “Vino por otro la resurrección de la muerte” (*by man came also the resurrection of the death*).

Estos recursos inspiraron, en el Clasicismo vienés, la práctica del *crescendo* y el *diminuendo*, que enriquecieron notablemente la lógica del discurso musical. A Mozart le impresionó, durante su estancia en Mannheim (al norte de Alemania), la novedad introducida por la orquesta de J. Stamitz de incrementar o disminuir gradualmente el volumen del sonido. Como su genio asumía inmediatamente todo lo novedoso que implicaba un valor, introdujo este procedimiento en pasajes

¹¹³ “The question is not to be in time, because is no time. You create the time”. Sobre la temporalidad musical se hallan valiosas precisiones en las siguientes obras de Gisèle Brelet: *L’interprétation créatrice*, 2 vols., PUF, París 1951; *Le temps musical. Essai d’une esthétique de la musique*, PUF, París 1949.

especialmente brillantes de sus obras. Nos llena de emoción una vez y otra oír, en el Introito y el Dies irae de su *Requiem*, varios crescendos que expresan cómo crece la esperanza en la ayuda divina a medida que el alma fiel dirige su súplica al Rey misericordioso.

La acumulación de energía creciente se manifiesta ya, en la polifonía clásica, con diversos recursos, como el de acelerar la entrada de las distintas voces hacia el final de las piezas. Véase, por ejemplo, el Kyrie de la *Missa Mille Regretz* del español Juan de Morales (1500-1550). Un recurso semejante se da en los “Estrechos” del final de las fugas barrocas.

Otra forma brillante de intensificar la expresividad se logra mediante el recurso de conjugar las tesituras bajas y las altas. Por ser la música un fenómeno relacional, todo contraste se convierte en una fuente de recursos estéticos. Resulta impresionante el aria, n° 18, del buen pastor (“Él pastorea mis rebaños”: *he shall feed His flock like a shepherd*) en *El Mesías* de Haendel, cuando primero canta la melodía la contralto, en la tonalidad serena y gozosa de fa mayor, y luego toma el testigo la soprano en una cuarta superior, en la tonalidad todavía más brillante de si bemol mayor. Con este cambio hacia lo alto, la melodía gana una efectividad impresionante. La fuerza expresiva de esta bellísima melodía queda, de este modo, refrendada y potenciada.

En esta misma línea de afirmación y dentro del campo de juego expresivo que son las distintas tonalidades, las subidas hacia lo alto dan a menudo una impresión de plenitud especial. Recuérdese, en los Motetes del *Oficio de Semana Santa* de Tomás Luís de Victoria, el efecto de plenitud expresiva que producen las sopranos cuando, en piezas en sol menor, alcanzan el sol agudo.

En un clima muy distinto, las Arias de coloratura de la Reina de la Noche en *La flauta mágica* de Mozart expresan, con su extrema altura, un sentimiento de afirmación del personaje. El aria primera es impulsada por un sentimiento de alegría, suscitado por la esperanza de obtener éxito. En la segunda, la Reina trata de afirmar su afán de venganza. De ahí que ambas piezas deban ser entonadas con la mayor decisión y dominio, a pesar de su dificultad. Es una gracia reservada a cantantes privilegiadas, como sucede por ejemplo con la soprano Cristina Deutekom, que en la

grabación dirigida por Georg Solti para la firma Decca consigue una interpretación memorable.

Las pausas

La *Sinfonía segunda* de Anton Bruckner (1824-1896) es denominada “La sinfonía de las pausas”. Para explicar esta característica, el mismo compositor indicó que, cuando uno va a decir algo importante, conviene hacer una pausa, tomarse un respiro e invitar al oyente a prestar la debida atención. Herbert von Karajan marca de forma llamativa las pausas que figuran en el *Requiem* de Mozart al final de ciertos pasajes muy intensos. Esos momentos de silencio son campos de resonancia de la densa música que se acaba de oír. Pertenecen, por tanto, a la articulación del conjunto.

La pausa que figura en la Obertura *Leonore III* de Beethoven después de la señal de la trompeta nos deja sin aliento. Son, asimismo, especialmente expresivos los golpes de timbal que parecen interrumpir la marcha de la danza desmadrada del Segundo Tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Se cuenta que, en el día del estreno, el público vienés rompió a aplaudir, entusiasmado, al oír este pasaje.

Son características de los últimos Cuartetos para cuerda de Beethoven las enigmáticas pausas que entrecortan el discurso, pero no lo frenan, antes vienen a ser, cada una, un nuevo comienzo. Por su innegable *elocuencia*, las pausas constituyen un elemento expresivo digno de la mayor atención.

Las distintas formas de temporalidad

Al vivir una obra musical, seguimos sometidos al tiempo del reloj y al ritmo biológico que marca nuestro pulso cardíaco, pero, a la vez, nos introducimos en un ámbito expresivo que crea un modo propio de temporalidad, de forma semejante a como la arquitectura, la pintura y la escultura nos introducen en un espacio físico al tiempo que nos elevan a un espacio de orden superior, a saber, un *ámbito estético*¹¹⁴. Se trata de

¹¹⁴ Recuérdese que la arquitectura, la pintura y la escultura se dan en el espacio físico pero lo superan, creando una espacialidad de orden superior. Análogamente, la música, el teatro y la coreografía se

una *temporalidad creativa*, un tipo de temporalidad que crea el compositor, re-crea el intérprete y vive el contemplador.

Existe actualmente alguna partitura en la que se fija la duración exacta que han de tener unos determinados compases. Esta prescripción obliga a los intérpretes a tener delante un reloj para someter la interpretación a ese tipo de tiempo. Tal sumisión al tiempo del reloj contradice la esencia de la música, que, por definición, asume esa forma de temporalidad y la trasciende. El tiempo musical se crea; no nos viene dado. Se crea, por supuesto, sobre la base de la condición decurrente humana, que nos viene dada e impuesta, pero él la supera.

La creación de ese modo de temporalidad superior responde a la voluntad del artista de alumbrar “ámbitos de sentido” que enriquezcan la vida humana. Lo expresa certeramente Iñaki Moreno en su tesis doctoral, con esta frase: “*Al entrar en juego con una obra musical, el tiempo se convierte en un ámbito de sentido*”¹¹⁵. Conviene, pues, sobremanera clarificar las tres formas básicas de temporalidad:

1ª) El *tiempo objetivo*, el propio del decurso natural. El tiempo que marca el reloj mide el movimiento de los astros. El tiempo que tarda la tierra en dar una vuelta sobre su eje es la medida de un día. Subdividido este tiempo, tenemos horas, minutos y segundos. Este tipo de temporalidad afecta por igual a todos los seres humanos. Los instrumentos que la miden operan con total independencia de nuestros sentimientos, deseos y proyectos.

2ª) El *tiempo subjetivo*, lo que dura para cada persona el discurrir del tiempo objetivo. Se ha comprobado que una interpretación musical puede durar más que otra (en cuanto al tiempo que marca el reloj) y dar la impresión de haber durado menos. Si el director configura las frases y las ensambla de modo lúcido y preciso, a la vez que deja patente la unidad que subtiende toda la obra, los oyentes se ven invitados a participar en ella de forma creativa. Esa *participación creativa* les confiere soberanía de espíritu, les permite sobrevolar el conjunto y “dominar” el tiempo, de

desarrollan a lo largo del tiempo determinado por el movimiento de los astros y marcado por el reloj, pero crean en él y sobre él un modo de temporalidad propia.

¹¹⁵ *La filosofía de la música desde el descubrimiento de lo superobjetivo en la obra de Alfonso López Quintás*, Universidad de Deusto, Bilbao 2005, p. 338.

modo que éste no se hace notar y da la impresión de que transcurre velozmente.

Sabemos, por experiencia, que el tiempo parece durar más cuando no vivimos de forma *creativa*. La creatividad se da en el *nivel 2*; sobrevuela las realidades materiales en que se apoya y procura que surja algo nuevo, a base, en buena medida, de las posibilidades recibidas del exterior. Esperas a un amigo a una hora determinada. El reloj marca esa hora –a la que todos debemos atenernos–, y el amigo no llega. Tu vista y tu atención se fijan en el tiempo del reloj. Pasa un minuto, cinco, diez... Cada minuto se subdivide en 60 segundos, y tú sigues atentamente el deslizarse de las manecillas del reloj. Tu atención se reaviva 60 veces cada minuto. Al vivir tantas experiencias distintas, el tiempo se hace insufriblemente largo, y sobreviene el aburrimiento o tedio. Pero supongamos que, al demorarse tu amigo, comienzas a leer un libro. Leer implica moverse en el *nivel 2*, el de la creatividad: recibes posibilidades para entender algo más hondamente y crear un ámbito de lucidez respecto a un determinado tema. Con ello cambias tu actitud. Dejas de atender a los múltiples instantes que componen la trama discursiva del tiempo y te fijas en dos o tres cuestiones ensambladas entre sí. Te desentiendes, así, del decurso temporal, y dejas que se deslicen los segundos y los minutos sin apenas sentirlo. Es posible incluso que cuando, al cabo de media hora, llegue tu amigo, te cueste interrumpir la lectura debido al interés que te había suscitado. Si hubieras continuado sometido al paso del tiempo, segundo a segundo, te hubiera parecido al final que tu amigo había tardado “más de una hora”. Este tiempo es, posiblemente, lo que habría durado tu *tiempo psicológico*.

3^a) *El tiempo creativo*, el que configura el compositor al ordenar los sonidos con un determinado ritmo y un cierto *tempo*, a fin de encarnar un ámbito expresivo o una trama de ámbitos. Un pastor entona una melodía en una flauta y entra en un espacio sonoro que transcurre en el tiempo físico, medido por el reloj, pero con un ritmo y un tempo determinados por su propia musicalidad. La experiencia de vivir esa melodía con ese ritmo, ese tempo y las sutiles matizaciones de ambos que opera cada intérprete es *creativa*, vuelve a dar vida a esa melodía, que en la partitura o en la memoria de las gentes sólo se halla en estado *virtual*.

El tiempo creativo lo determina el intérprete libremente, con un tipo de *libertad interior* que sigue las indicaciones del compositor pero lo

hace de forma espontánea, guiado por su propia musicalidad. El intérprete no impone su voluntad a la obra; encarna el espíritu de la misma en la materia sensible. Es *libre en vinculación*. Indicar en un determinado lugar de una partitura que, durante cierto tiempo, “los músicos toquen lo que quieran” es invitarlos a ejercer la “libertad de maniobra” (propia del *nivel 1*) en el campo de juego de una interpretación musical, que por naturaleza se mueve en el *nivel 2*, el ámbito de acción de la “libertad creativa”. Nada extraño que los miembros de una orquesta japonesa de alto rango se hayan negado a seguir tal indicación -a pesar de que el director era el autor de la obra- y hayan permanecido en un perplejo silencio. El compositor volvió a equivocarse al desahogar su enojo con un amigo diciendo que “esos músicos renunciaron a ser libres de verdad por una vez”. Fue justamente lo contrario. No se negaron a ser libres, sino a sustituir la “libertad creativa” por la mera “libertad de maniobra”, lo que hubiera supuesto descender del *nivel 2* al *nivel 1*.

La creatividad nos eleva al *nivel 2*, y en éste se pueden vincular estrechamente aspectos de la vida que se oponen en el *nivel 1*, por ejemplo libertad y normas, dominio técnico y expresividad, fidelidad a la tradición e impulso creativo novedoso. Tener que ajustarse a la norma que supone para un intérprete una partitura musical fomenta su *libertad creativa* en cuanto le ofrece un cauce adecuado a su plena realización artística. Con toda razón podemos afirmar, por un lado, que la música instaaura un reino de orden, de estructuras y leyes, y, por otro, es un reino de libertad. Igor Strawinsky lo subraya con toda decisión:

*“Cuanto más vigilado se halla el arte, más limitado y trabajado, más libre es”. “... Mi libertad será tanto más grande y fecunda cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y me imponga más obstáculos. Lo que me libra de una traba me quita una fuerza. Cuanto más se obliga uno, mejor se liberta de las cadenas que traban al espíritu”*¹¹⁶.

También en la literatura se viven las tres formas de temporalidad. En *Yerma* (1934), drama poético de Federico García Lorca, la protagonista indica a su marido, al comenzar la obra, que los dos años de su vida matrimonial (*tiempo objetivo*) no han sido sino un tiempo *vacío* (*tiempo creativo* fallido). Esa decepción la lleva a jugar contra reloj

¹¹⁶ *Poética musical*, Taurus, Madrid 1977, págs. 66, 68.

durante toda la obra, debido a su anhelo, tan profundo como soterrado, de vivir una vida de auténtico encuentro, que estaría llena hasta los bordes de sentido (*nivel 2*)¹¹⁷.

Cuando vivimos un tiempo especialmente *lleno*, lo calificamos a menudo de “instante eterno”. Se trata de un momento de la vida que nos permite vivir una realidad que nos afecta y realiza de un modo intenso. Es algo tan rico que se sale del decurso temporal, para obtener una vigencia supratemporal y supraespacial.

La obra musical nos adentra en un mundo distinto del ordinario. Esto sucede ya al entonar un sencillo canto popular. Lo empiezas, lo desarrollas y concluyes, y vuelves a empezar, y no te cansas de repetir la misma melodía con diferentes letras. Eso sucede también con los *corales* religiosos. ¿Por qué nos da tanto ánimo y tan elevado gozo esta práctica? Entre otras razones, porque vivimos en poco tiempo las distintas fases del proceso vital¹¹⁸. Es un tiempo que nosotros vivimos, sobrevolamos y configuramos. Advertimos cómo la música repite ciertos temas, pero no para insistir en lo mismo sino para crear una “unidad de integración”, aunando todos los elementos del conjunto.

Recordemos la sensación indefinible que nos producen *La ofrenda musical* y *El arte de la fuga* de J.S. Bach. El tiempo no parece transcurrir en ellas de forma lineal. Nos da la sensación de que gira sobre sí mismo, evoluciona a modo de espiral, pues los temas van y vienen de forma tan ordenada y coherente que nos hace pensar en la gestación de algo extraordinario. Recordemos que, al oírlas, Goethe creía percibir el murmullo de la creación, el rumor fecundísimo de los días en que se gestó el Universo.

Un ejemplo impresionante, ya citado antes, de las posibilidades estéticas que abre la regulación acertada del tempo nos lo ofrece Karl Richter, en la *Pasión según San Mateo* de Bach, al ralentizar al máximo el coro del nº 73a, que transmite la confesión del centurión romano: “Verdaderamente, éste era Hijo de Dios” (*Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen*). Lo que esta expresión, aparentemente sencilla, tenía de grandioso, de apertura de un horizonte trascendente, lo muestra la música

¹¹⁷ *O. cit.*, Cátedra, Madrid 1970, p. 42.

¹¹⁸ Sobre el valor estético de la repetición puede verse mi *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid 1998, págs. 65-71.

abriéndose paulatinamente, como si el cielo se rasgara para comunicar la gran revelación de que el ajusticiado era Hijo del Altísimo. Esta especie de fogonazo de luz que va iluminando todo el Universo produce una impresión inolvidable en los oyentes.

El tiempo que le confiere Richter a este versículo podemos considerarlo como un “instante eterno”. En él se vinculan dos niveles o planos: 1) el nivel de los sonidos sometidos al decurso temporal; 2) el nivel del “ámbito de sentido” que se configura al modelar creativamente el tiempo discursivo. En un momento del fluir temporal participo de algo que no pasa, que tiene una especial perduración. Vivir la temporalidad musical es, más que un pasar, un introducirse en un nivel de realidades que perduran porque ostentan una forma de temporalidad superior. En cada obra artística de calidad, los elementos expresivos se potencian con los demás y se enriquecen en forma de espiral. Ganan, así, un modo de ser que no se extingue en cada instante. Comienzo a oír el *Requiem* de Mozart y me sorprenden unas armonías sombrías, que crean un clima inquietante de expectación. En cuanto el coro entona la frase “Dales, Señor, el descanso eterno” (*Requiem aeternam dona eis domine*), esos tonos sombríos se enriquecen con un sentido esperanzado. El adjetivo “aeternam” marca en el discurso musical un momento de elevación sobrecogedor, que nos llena el alma de una indefinible paz. La marcha solemne de esta música funeraria significa un adentramiento gradual en un mundo acogedor. A este mundo de paz y esperanza nos lleva cada uno de los elementos expresivos de la obra, y en él perduran.

Empieza el *Gloria* de la *Gran Misa en si menor* de Bach de forma fulgurante. Al concluir las palabras “Gloria in excelsis deo” (Gloria a Dios en el cielo...), se remansa el *tempo* y se crea un clima de paz evangélica, mediante la repetición insistente del versículo: “Et in terra pax hominibus bonae voluntatis” (Y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad). Es un “instante eterno”, pues nos sumerge en un ámbito de paz singular, no la paz que da el mundo sino la que Cristo prometió a quienes le sigan. El sonido de las palabras y de los tonos musicales se extingue rápidamente, pero esa experiencia de la paz anunciada en Belén perdura durante toda la vida y la llena de sentido.

CAPÍTULO 12

LA ESTRUCTURA DE LAS OBRAS MUSICALES

Las formas musicales

Dentro de los recursos musicales merecen consideración aparte las *formas*. El concepto de forma presenta dos acepciones, que conviene distinguir. 1) La primera se refiere a la contextura de la obra entera –así, hablamos de una sinfonía, un trío, una obra de cámara...–. 2) La otra remite a la ordenación de los sonidos en frases expresivas: motivos, temas, melodías... A ello aludimos cuando indicamos que el intérprete recrea las formas de las obras.

La primera acepción del término “forma” tiene, a su vez, varias modalidades:

1. Cuando hablamos, por ejemplo, de la forma musical “sonata”, entendemos un modo peculiar de articular y estructurar una obra: se expone un tema más bien brioso denominado “masculino” y seguidamente –sin mediación alguna o mediante un puente de unión- se hace oír el llamado tema “femenino”, más melódico y sereno. Tras la exposición, se desarrollan ambos temas, y se retorna a la exposición de los mismos con ligeras variantes. Este esquema admite toda clase de matizaciones, pero marca la pauta de una forma musical que mostró a lo largo de la historia una sorprendente fertilidad.

Podemos decir que, en este primer sentido, las formas musicales son modos distintos de estructurar las obras. Estas estructuras expresivas configuran el discurso musical, lo “componen” y articulan. Tal articulación y composición varía de una época a otra. Por eso una misma forma musical puede presentar diversas estructuras, como pasa, por ejemplo, con la sonata en el Clasicismo vienés y en el Romanticismo. Entre las principales formas se cuentan la Fuga, el Rondó, la Fantasía, la Partita, la Suite, el Minueto, la Danza, el Tema con variaciones,

la Sonata, la Sinfonía, el Poema sinfónico... Se trata de “modos de composición” que dan lugar a otras tantas “formas musicales”.

2. Cuando se comunica que un conjunto musical va a tocar un cuarteto de un determinado compositor, se indica que se trata de una obra para cuatro instrumentos. Es un tipo de denominación que depende del número de familias instrumentales que entran en juego. Así, hablamos de un Solo, un Duo, un Trío, un Cuarteto, un Quinteto, un Sexteto, un Octeto, un Noneto, una Obra de cámara, una Obra para gran orquesta...
3. El carácter de los instrumentos y la función de los instrumentistas da lugar a obras para cuerda o para viento, conciertos (obras para uno o más solistas acompañados de orquesta u órgano), sinfonías concertantes (una sinfonía con solistas).
4. Por su peculiar estructura y la función que están llamadas a ejercer, ciertas formas musicales reciben estas denominaciones: Obertura, Preludio, Canción popular, Canción artística (*Lied*, en alemán), Motete (canción religiosa de texto litúrgico o bíblico), Misa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus dei), Requiem (Misa de Difuntos, con el texto litúrgico de la Iglesia Católica, o con diversos textos bíblicos, al modo evangélico), Cantata, Oratorio (conjunto de cantatas vinculadas por un tema común), Pasión (oratorio basado en el texto evangélico de la Pasión del Señor), Melodrama, Ópera...

La obra musical no se disuelve en mil imágenes sin consistencia. Es relacional y firme a la vez. Se estructura mediante formas (entendido aquí este vocablo en las dos acepciones), que son entreveramientos de ámbitos expresivos que se tensan y potencian. Un intervalo se ensambla con otros y forma temas, melodías, desarrollos de todo orden..., que son formas musicales en la segunda acepción. Según se ordenen estas formas, configuramos modos de composición diversos, que dan lugar a las formas musicales, en la acepción primera. En ambas acepciones, las formas constituyen ámbitos de encuentro de diversos elementos expresivos. Por eso son fuente de luz, energía y belleza.

Cada forma (en la acepción primera) responde a una necesidad expresiva, que puede adoptar múltiples modalidades. De ahí su interna

flexibilidad y su capacidad de adaptarse a diversos estilos. Unos compositores contribuyen a crearlas; otros las adoptan para encauzar su discurso musical. Los grandes genios supieron convertir las formas en fuentes de inspiración libre, cauces de libertad creadora. Por eso las ampliaron notablemente y las convirtieron en vehículo generador de belleza.

Incluso un modo de composición tan regulado como la *fuga*, adquirió en las manos de Bach, Haendel, Mozart, Beethoven y Mendelssohn una fuerza expresiva insospechada, más allá de la mera perfección formal. Se ha destacado a menudo el “valor intelectual” de esta forma, que intérpretes como Glenn Gould supieron valorar en su justa medida. Ciertamente, está sujeta a normas bastantes estrictas, hasta el punto de que, a primera vista, puede dar la impresión de reducirse a “pura matemática”, como a veces se afirma precipitadamente. Pero, dentro de ese cauce al parecer rígido, los genios de la composición supieron crear un dinamismo especial, una fuerza interior que emociona profundamente al que se entrega a esa marea de sonido perfectamente articulada. Su potente energía expresiva procede de la robustez de su estructura interna, de la consistencia de la trama sonora que forman las distintas voces, al entrelazarse en contrapunto y de modo insistente para acrecentar gradualmente su poderío hasta el contundente cierre final.

Conviene mucho clarificar el valor estético de las distintas formas musicales, no reducirse a su mero entramado formal. Destaquemos, por vía de ejemplo, la fecundidad de dos de ellas:

- El *canon* es una forma singular, pues consiste en una melodía que, al repetirse una y otra vez, engendra la obra polifónica entera. Sin la melodía primera no existiría la obra; sin la obra, esa melodía no quedaría potenciada y amparada. Al oír y, sobre todo, interpretar un canon, vivimos de modo lúcido la peculiar interrelación que existe entre el intérprete que configura una obra y la obra que acoge al intérprete en un campo de expresividad.
- Las *variaciones* son una forma de composición muy fecunda, pues ofrece al compositor la posibilidad de tomar un tema musical, propio o ajeno, y transformarlo una y otra vez, variando el ritmo, el tempo, el acompañamiento..., a fin de movilizar toda su capacidad expresiva. En las distintas variaciones se conserva

el núcleo del tema, pero se varía su presentación para dejar patente su interna fecundidad musical.

Esta forma de composición encarna modélicamente la categoría estética griega de la *unidad en la variedad*. Insta al compositor a poner en juego su imaginación creadora y penetrar en el núcleo de un tema, a fin de mostrar su capacidad de generar bellas estructuras musicales. Para sacar todo el partido a este género de composiciones, el oyente debe comenzar por asumir bien el motivo que sirve de base, a fin de advertir luego cómo da lugar a diversas variantes. Es un modo de contemplación “genética” que promueve eficazmente nuestra creatividad.

La canción popular

La canción popular presenta una factura sencilla pues no tiene pretensiones estéticas, ya que viene del pueblo y se dirige al pueblo con objeto de expresar sentimientos cotidianos, ser medio de unión en reuniones y marchas, crear atmósfera, llenar el vacío de las horas libres o de un trabajo monótono... Estos cantos se transmiten anónimamente de generación en generación. Detrás de la canción “Mañanitas de febrero son mañanitas con niebla” hay sin duda un autor. Pero no importa que ignoremos su nombre. Es *el alma del pueblo castellano* la que se manifiesta en ella, con toda su riqueza de experiencias cotidianas y su vinculación espontánea a la naturaleza.

Cantar es para los seres humanos una necesidad primaria, que nos acompaña a lo largo de la vida: nos acoge tiernamente en las canciones de cuna, nos enardece en las marchas campestres, nos abre a diversas vertientes de la vida en las canciones infantiles, refuerza nuestros sentimientos íntimos en las canciones de amor, eleva nuestro espíritu en las canciones religiosas. Éstas jugaron, incluso, un papel decisivo en la evangelización de los pueblos, principalmente en América, África y Asia. En una tribu africana existe la bella costumbre de atribuir un canto determinado a cada niño desde el tiempo de su gestación. Ese canto le acompaña al nacer y en las circunstancias más solemnes de su vida hasta el momento decisivo de la muerte. Podemos figurarnos lo que esta sencilla canción llegará a significar para la persona a lo largo de su existencia.

El canto puede enardecer nuestro ánimo y elevarnos a lo más alto, o bien envilecernos, instándonos a realizar experiencias de fascinación o vértigo. Con razón advierte Gabriel Marcel que “si la música se hace más pobre, también la vida disminuye, se hace mezquina”¹¹⁹. La música, cuando cultiva los ritmos y los tempos que favorecen la creatividad, nos eleva al *nivel 2*, donde nuestra vida se colma de sentido. Los ritmos de vértigo, en cambio, nos rebajan a niveles infracreativos y no producen en nuestro ánimo sino agitación y, en definitiva, tedio.

El propósito de los cantos populares es, más bien, expresar sentimientos que crear obras de arte. Esa sencillez les da un peculiar encanto. No renuncian, sin embargo, al logro de una gran calidad. De hecho, buen número de cantos populares presentan un alto grado de belleza y contribuyen notablemente a la formación de la sensibilidad de niños y jóvenes.

La sencillez congénita de las canciones populares explica que, cuando alguna es asumida en una obra de arte, presente una gracia singular. Eso sucede, en la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, con el canto de peregrinos que aparece en el Scherzo¹²⁰.

La canción artística: El “Lied” en el Clasicismo vienés

Cuando se entreveran dos ámbitos expresivos de alta calidad –un texto literario profundo y una música inspirada–, se logran obras de arte sobresalientes por su expresividad afectiva, su elevación poética y su capacidad de crear, en poco espacio, un ámbito estético de gran elevación humanista. La aportación al enriquecimiento del “Lied” por parte de los clásicos vieneses constituye una breve historia de la genialidad humana.

Joseph Haydn (1732-1809) aplicó su facilidad melódica, su capacidad de ternura y su amor a las realidades cotidianas a la creación de canciones sencillas que potencian el carácter poético de los textos. A veces, el texto apenas presenta valor literario, pero tiene calidez humana y habla al corazón. La música eleva ese encanto intimista y crea un conjunto poético relevante, que supera cuanto el texto y la música pudieran ofrecer de por sí.

¹¹⁹ *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*, págs. 106-107.

¹²⁰ Estas notas sobre la importancia del canto son ampliadas en mi obra *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Rialp, Madrid ³1999, págs. 231-265.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) mostró ya en *Das Veilchen* (La violeta) lo que podía realizar en este género, pues su capacidad de penetrar en el sentido profundo de las palabras del poema de Goethe resulta sorprendente. En varias arias de concierto (“*Qu’io mi scordi di te?*”, KV 505; “*Vado ma dove?*”, KV 583), hizo gala de su extraordinaria capacidad para expresar musicalmente el dramatismo latente en un texto.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) consiguió, en su serie “*An die schöne Geliebte*” (A la bella amada), superar a sus contemporáneos en hondura expresiva. Su música exige la palabra, expresa la esencia del amor y su carga nostálgica, que los versos –sin ser extraordinarios– reflejan con nitidez. La vinculación de las posibilidades expresivas de la poesía literaria y la musical consiguen expresar, a la par, la belleza del amor concreto de dos personas y la pura belleza del amor, es decir, la quintaesencia de este sentimiento inefable.

Franz Schubert (1797-1828) llevó el arte del *Lied* a cimas de insospechada perfección, por lo que toca a la vinculación de música y texto, al papel coprotagonista concedido al piano, a la plasmación poética de la atmósfera del poema. Se trate de Goethe o de Shakespeare, Schubert logra adentrarse en el espíritu de sus poemas y traducirlo en imágenes musicales de un poder persuasivo inigualable. En “*Gretchen am Spinnrade*” (Grete en la rueca), con texto de Goethe, nos transmite el ardor amoroso, la angustia interior y la tragedia de la joven Margarita. La música nos hace sentir la explosión de un corazón que ama pero se halla atormentado e inquieto. El piano imita el correr de la rueca, pero su marcha serena e incesante contrasta con la excitación angustiosa que revela el canto. Estamos ante un hallazgo artístico de primer orden, pues la genialidad del compositor logra dar un sentido independiente a un poema que, en principio, fue creado para jugar su papel expresivo dentro del *Fausto*.

Los ciclos *Die schöne Müllerin* (La bella molinera) y *Winterreise* (Viaje de invierno) son series de poemas relativos a una misma historia. Tienen independencia y unidad a la par. Cada canción ofrece una historia propia, pero, vista en el conjunto de la serie, gana mayor alcance todavía. Oídas estas canciones con espíritu relacional, a la luz del conjunto, muestran una profunda unidad con las demás y un mayor alcance cada una de por sí.

Los avances logrados por el *Lied* schubertiano fueron asumidos por grandes compositores, como Roberto Schumann, Hugo Wolf y Gabriel Fauré.

CUARTA PARTE:

EL PODER FORMATIVO DE LA MÚSICA

“La calidad y la armonía de la vida dependerán en gran medida del modo en que se inculque a los jóvenes la creatividad y la capacidad de disfrute estético”

UNESCO: *“Conferencia sobre políticas culturales”*,
Dirección General de Bellas Artes, Madrid 1970

CAPÍTULO 13

RECURSOS FORMATIVOS DE LAS DIVERSAS ÁREAS DE CONOCIMIENTO

Hoy más que nunca, todo el que sienta preocupación por la marcha de la sociedad y, derivadamente, por la formación de las gentes, debe preguntarse: “¿*Qué cosa grande y bella hemos de proponer a las nuevas generaciones?*”. Una respuesta certera a esta pregunta sólo podrá darla quien se afane por incrementar su capacidad de admiración ante lo valioso¹²¹. La ceguera para lo valioso nos destruye como personas. Lo advirtió claramente Albert Einstein: “*Quien ya no es capaz de sentir ni admiración ni sorpresa está, por así decir, muerto; sus ojos están apagados*”. Nuestra capacidad de asombro ante lo noble y elevado sólo se aviva cuando procuramos sintonizar con el afán de belleza, bondad, justicia y dicha que sentimos en el fondo de nuestro ser.

En esta línea, un hombre extraordinariamente sensible a los fenómenos estéticos, el Papa Paulo VI, recordó a los artistas una de las fuentes primarias de la admiración humana: “*Este mundo en que vivimos tiene necesidad de la belleza para no caer en la desesperanza. La belleza, como la verdad, es quien pone la alegría en el corazón de los hombres; es el fruto precioso que resiste la usura del tiempo, que une las generaciones y las hace comunicarse en la admiración. Y todo ello por vuestras manos...*”. “*... Recordad que sois los guardianes de la belleza en el mundo*”¹²².

Actualmente, se proclama una y otra vez que la música posee una gran capacidad formativa. Pero incluso músicos de alto rango lo dicen como algo obvio y no se cuidan de mostrarlo en concreto de forma persuasiva. Se observa esto, por ejemplo, en los comentarios realizados por eminentes intérpretes, como Isaac Stern, a la sugestiva película *Music of the heart* (Música del corazón), de Wes Craven. Es hora de que

¹²¹ Cf. Albrecht Gres: *Das Erstaunen. Begegnungen mit dem Wunderbaren* (El asombro. Encuentros con lo maravilloso), Eschbach 1998.

¹²² *Concilio Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*, BAC, Madrid 1966, p. 738.

mostremos en pormenor de qué modo la experiencia musical promueve el desarrollo humano en sus diversos aspectos.

La música colabora eficazmente en la tarea educativa

Platón, el gran filósofo griego que contribuyó a poner las bases del pensamiento occidental, no conoció los inmensos logros de la música europea, las altas cimas estéticas que suponen Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Debussy... Pero le bastó la experiencia de las monodias griegas -sin duda muy expresivas, a juzgar por la existencia de los ocho modos-, para descubrir el poder formativo del arte musical: *“La primacía de la educación musical ¿no se debe (...) a que nada hay más apto que el ritmo y armonía para introducirse en lo más recóndito del alma y aferrarse tenazmente allí, aportando consigo la gracia y dotando de ella a la persona rectamente educada, pero no a quien no lo esté? ¿Y no será la persona debidamente educada en este aspecto (en la música) quien con más claridad perciba las deficiencias o defectos en la confección o naturaleza de un objeto y a quien más, y con razón, le desagraden tales deformidades, mientras, en cambio, sabrá alabar lo bueno, recibirlo con gozo y, acogiéndolo en su alma, nutrirse de ello y hacerse un hombre de bien (...)?”*¹²³.

Formar a un niño o a un joven significa adentrarlo en el área de irradiación de los grandes valores. No debemos *arrastrarlo* hacia lo que juzgamos valioso, sino *acercarlo a su ámbito de imantación*. El resto lo hace el valor mismo, con su poder persuasivo. El secreto de una buena educación es *entusiasmar* a niños y jóvenes con los grandes valores, y para ello basta mostrárselos en toda su riqueza. Así lo entiende el penetrante literato alemán Hermann Hesse (1877-1962) cuando escribe: *“Nunca he esperado mucho de la educación; quiero decir que siempre he dudado de que al hombre se le pueda modificar o mejorar de algún modo por medio de la educación. En cambio, siempre tuve cierta confianza en el suave poder de persuasión de la belleza, del arte, de la poesía; a mí mismo, en mi juventud, me formó más y me despertó con mayor fuerza la curiosidad hacia el mundo espiritual ese poder que todos los ´métodos de educación´ oficiales o privados. Ninguna persona puede ver y comprender en otros lo que ella misma no ha vivido. La verdad se vive, no se enseña”*¹²⁴.

¹²³ República 401 d.e. (El paréntesis es mío).

¹²⁴ *Lecturas para minutos*, Alianza Editorial, Madrid 1994, p. 57.

Con más intensidad todavía que las otras artes, la música promueve eficazmente la formación de nuestra personalidad pues nos insta a poner en forma nuestras facultades: los sentidos, la memoria, la imaginación, el sentimiento, la capacidad creativa, la inteligencia...

- Debemos avivar la sensibilidad, la capacidad de percibir y valorar la calidad expresiva de cada uno de los instrumentos, los temas musicales, las diversas tonalidades y modalidades.
- Hemos de movilizar la memoria y la imaginación a fin de captar las formas en conjunto, las melodías con sus respectivas armonías, las estructuras que vertebran las obras.
- Necesitamos afinar el sentimiento, la capacidad de vibrar con los valores expresivos de cada obra.
- Todo cuanto nos ofrecen las obras musicales nos invita a que lo *asumamos activamente*, es decir, de forma *creativa*. La experiencia musical nos muestra nítidamente la fecundidad que encierra para nuestro desarrollo personal abrirnos a las realidades del entorno que nos ofrecen posibilidades creativas. Formarnos significa entrar en el juego de la creatividad, de la creación de relaciones fecundas de encuentro. Estas relaciones las cultiva intensamente la música.
- Cada obra musical nos pide que oigamos y asumamos cuanto implica a lo largo, a lo ancho y a lo profundo. Esto significa ejercitar las tres condiciones de la inteligencia madura: *largo alcance, amplitud y profundidad*. En el coro inicial de *La pasión según San Mateo* de Bach no sólo oímos unos sonidos reiterativos en el bajo; pasamos más allá y captamos el presentimiento de unos acontecimientos dramáticos. No nos limitamos a oír sucesivamente a dos coros; los contemplamos simultáneamente y percibimos que dialogan sobre la suerte del Salvador. No advertimos únicamente que irrumpen unos niños en la escena; nos hacemos cargo de que nos revelan el sentido profundo de cuanto está empezando a acontecer en esa noche sombría.

El oír humano es capaz de prestar atención a diversos niveles de realidad e integrarlos en un conjunto de sentido. Para aprender a vivir la música resulta decisivo advertir que existen distintos niveles de atención. Oír un sonido exige menos atención –o tensión interna– que oír un intervalo, y menos todavía que percibir un tema musical, una frase, un

tiempo de una obra, una obra entera... El aprendizaje consiste en realizar ese paso a niveles superiores de atención sin perder los inferiores, antes *integrándolos*. Captar una melodía y, simultáneamente, la armonía que la sostiene y cualifica, y advertir cómo se adaptan y enriquecen, requiere ejercicio. Es una forma de oír *contemplativa*, que se mueve en las tres dimensiones antedichas. Si además nos adentramos en los ámbitos que esos medios expresivos nos comunican –ámbitos de alegría o tristeza, seguridad o zozobra, dulzura o violencia...– y nos sentimos instalados en el estilo que inspiró la composición, nuestra contemplación gana todavía una mayor calidad.

Una vez logrado este nivel de contemplación, no nos sorprende oír que la música es el arte más *sensorial* –pues necesita ineludiblemente el medio expresivo del sonido- y, al mismo tiempo, la más *espiritual*, la más independiente de lo material. Todo verdadero arte –y, de modo especial, la música- posee en sí un singular dinamismo que nos lleva más allá de lo que vemos y oímos, y nos permite contemplar diversos niveles de realidad vinculados y jerarquizados. Los niveles superiores dan sentido a los inferiores, y éstos les sirven de base expresiva.

Al afirmar que la música es “la más espiritual de las artes”, se quiere decir, a veces, que no se halla tan apegada a los materiales como lo están la escultura, la pintura y la arquitectura. Es cierto que, para existir realmente, toda obra musical requiere ser interpretada por personas de carne y hueso, con la ayuda de instrumentos compuestos de materia. Pero, no bien producen éstos las vibraciones que dan lugar a una obra musical, ésta parece inmaterializarse, y sus formas se mueven con sorprendente agilidad, se entrelazan con la mayor rapidez, se transforman, dan lugar a situaciones y climas muy diversos... Además, cada obra musical puede estar presente en muchos lugares a la vez, pues no está sometida a los límites espaciotemporales que afectan a las otras artes. La partitura original de la *Quinta sinfonía* de Beethoven se halla en la casa natal de éste en Bonn. Pero esa obra musical no se halla en dicho lugar; existe de hecho en todos los sitios donde es debidamente interpretada. Estas interpretaciones significan otros tantos diálogos con el espíritu del compositor que late en la partitura. Si tales diálogos están realizados con suficiente empatía por parte de los intérpretes, sus modos de transmitir la obra, por distintos que sean, son todos legítimos y verdaderos, en cuanto revelan de forma luminosa lo que es la obra vista

desde una determinada perspectiva. Por eso no se contradicen; se complementan.

Debido a ello, es preferible que los compositores nos faciliten la partitura de cada obra, no un disco con su interpretación concreta de la misma, porque así cada intérprete se ve llamado a dar vida a la obra, a crearla de nuevo según su propia visión de la misma. El hecho de que una obra musical, para existir realmente, necesite la mediación de un intérprete bien dotado que realice la función de re-creador de la misma, supone una penosa menesterosidad, pues dicho intérprete puede faltar. Pero implica la gran ventaja de que ello nos reporta, a la larga, diversas versiones que se complementan entre sí y enriquecen nuestra visión de la obra. Oyes una interpretación de *La pasión según San Mateo* de Bach y te parece inmejorable. Oyes otras asimismo de gran nivel, y obtienes perspectivas distintas de esa cumbre cultural. Cada interpretación no anula las anteriores; nos da otra perspectiva distinta, complementaria. La razón profunda de esto radica en el hecho de que el intérprete no repite las obras, las hace presentes¹²⁵, y esta presencia no es una mera repetición de lo mismo; es el fruto de un diálogo personal con cada obra, diálogo que nunca es exactamente el mismo, ni siquiera en las distintas interpretaciones que ha realizado un mismo intérprete. Confróntense, por ejemplo, las diversas versiones realizadas por Karajan de las nueve sinfonías de Beethoven. No se olvide que el intérprete es uno de los tres polos que deben unirse para que la obra deje de existir sólo virtualmente –en la partitura– para adquirir una existencia real. Los intérpretes no *repiten* las obras; las vuelven a *crear*. Cuando una obra, esbozada en una partitura y existente sólo de modo *virtual*, es interpretada de forma ajustada a su espíritu, adquiere vida real *siempre de nuevo*. Esto sólo ocurre en la música, el teatro y la danza, las llamadas “artes del tiempo”.

Por ser re-creadores de las obras y otorgarles un modo de existencia real, los buenos intérpretes merecen la admiración y el agradecimiento de todos los melómanos. La Historia de la Música no sería posible sin ellos.

Para hablar de modo aquilatado del “poder formativo de la música”, debemos anotar desde el principio 1) que formar implica

¹²⁵ Toda buena interpretación es el *medio* en el cual las obras se hacen patentes. La labor del intérprete bien dotado es de *mediación*. El intérprete inhábil, al no otorgar a la obra su verdadero carácter, la *mediatiza*, se interpone negativamente entre ella y el oyente.

ayudar a las personas a crecer conforme a su naturaleza y su vocación; 2) que este desarrollo se vive a través de doce descubrimientos. En estos descubrimientos transfiguramos paulatinamente nuestra vida, adquirimos nuevas y más fecundas posibilidades de crear unidad con el entorno -es decir, modos diversos de encuentro-, merced a la fuerza que nos dan las realidades abiertas o “ámbitos” que tratamos y a la energía que procede del ideal de la unidad o del encuentro. Debido a esto, el presente libro de *Estética musical*, para ser del todo eficaz, debe leerse a la luz de una obra complementaria: *Descubrir la grandeza de la vida*¹²⁶. Este ensayo parte de la convicción de que en la actualidad lo que procede, para formar a las gentes, no es tanto “enseñar” valores cuanto “ayudar a descubrirlos”; no es transmitir contenidos acerca de la creatividad, el sentido de la vida, el desarrollo de la personalidad...; es ayudar a alumbrarlos en la propia interioridad al hilo de experiencias profundas y lúcidas. A este tipo de experiencias nos insta en todo momento la música, como veremos detenidamente en las páginas siguientes.

Qué tipo de cultura configura adecuadamente nuestra personalidad

Nos maravilla el proceso de desarrollo que seguimos cuando vivimos a fondo la experiencia de encuentro y descubrimos el auténtico ideal de nuestra vida. Cuando optamos por él y lo convertimos en el impulso de nuestro obrar, nos abrimos a un horizonte de inmensa grandeza. Nuestra vida personal se nos muestra como una fuente de libertad interior, de creatividad, sentido, afectividad auténtica... No tenemos, entonces, duda alguna de que, al vivir así, estamos promocionando la auténtica *cultura*, el *cultivo de la vida en el espíritu*¹²⁷.

Pero lo que suele llamarse *cultura* no siempre nos conduce hacia el encuentro y el ideal de la unidad. Al no hacerlo, nos expone a los mayores riesgos¹²⁸. Debemos, por ello, preguntarnos cómo hemos de

¹²⁶ Editorial Desclée de Brouwer, Bilbao ²2009.

¹²⁷ Estos temas están ampliados en mis obras: *La cultura y el sentido de la vida* Rialp, Madrid ²2003; *El secreto de una vida lograda* (Palabra, Madrid ²2004).

¹²⁸ Lo subrayó, recién terminada la Primera Guerra Mundial, el genial precursor de la Antropología Filosófica contemporánea, Ferdinand Ebner, al advertir que buena parte de la llamada “cultura europea” no es sino “un mero soñar con el espíritu”, no “vida espiritual auténtica”. Cf. *Das Wort und die geistigen Realitäten*, Herder, Viena ²1952, págs. 31, 148, 253, 258-159. Versión española: *La palabra y las realidades espirituales*, Caparrós, Madrid 1993, págs. 31, 122, 203, 207. Una exposición general del pensamiento dialógico de Ebner puede verse en mi obra *El poder del diálogo y del encuentro*, BAC, Madrid ²1997, págs. 3-91.

vivir la cultura contemporánea para que nos ayude a crecer como personas. Tres hechos nos ayudan a responder acertadamente.

1º) En 1946, ante la devastación de la posguerra, Karl Jaspers y Georges Bernanos alzaron su voz en las *Conversaciones de Ginebra* para advertir que Europa sólo se salvará si cuenta con hombres *verdaderamente libres*¹²⁹. Esta libertad verdadera -la *libertad interior* o *libertad creativa*- sólo la conseguimos al orientar nuestra vida hacia el auténtico ideal, que es la creación de modos relevantes de unidad, es decir, de encuentro.

2º) Eminentes psiquiatras -recordemos, por ejemplo, a Víctor Frankl- destacaron posteriormente que la causa primordial de los desarreglos psíquicos que padecen actualmente muchas personas radica en la *falta de sentido* de sus vidas¹³⁰. Pero *sentido* significa *orientación verdadera*. Nuestra vida tiene sentido cuando está orientada hacia el ideal de la unidad.

3º) Millones de personas se hallan hoy frustradas por estimar que su vida no es creativa. La capacidad creativa se genera y afirma en las diversas formas de encuentro, y éstas son impulsadas por el ideal de la unidad.

Lo decisivo es, pues, descubrir cómo orientar la vida cultural y, concretamente, la actividad académica de modo que niños y jóvenes graben a fuego en su ánimo que nada es más importante en sus vidas que crear formas de unidad valiosas en todos los órdenes.

He aquí la única vía para lograr la *formación integral* que han perseguido, sin gran éxito, diversas leyes recientes de educación. Estas leyes consideran ineludible que cada profesor contribuya desde su actividad específica a la formación humana de los alumnos y, para ello, disponen que en las clases analicen, desde una u otra vertiente, varios valores que juzgan primordiales. Los profesores deberán discernir qué temas de sus programas son los más adecuados para aludir a cuestiones

¹²⁹ Benda, Jaspers, Rougemont: *El espíritu europeo*, Guadarrama, Madrid 1957, págs. 280-281.

¹³⁰ *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn*, Piper, Munich 1985, p. 141. *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 1979. Esta obra no es la traducción española de la obra citada anteriormente, sino de la que fue un bestseller en Estados Unidos: *Man's search for meaning. An introduction to logotherapy*, Pocket Books, Nueva York ³1962.

como la educación moral y cívica, la formación vial, el amor, la salud, la tolerancia...

Se han publicado últimamente numerosos libros y artículos acerca de los *valores humanos* y su introducción en las diversas áreas. El resultado de tal esfuerzo es bastante pobre, debido a un error de planteamiento. Cada área de conocimiento y, por tanto, cada asignatura académica debe contribuir a la formación integral de los alumnos; pero no ha de hacerlo mediante el análisis directo de ciertos valores seleccionados por el Estado, sino mediante el estudio profundo de las cuestiones del propio programa que permiten clarificar algún aspecto de la vida humana que sea decisivo en el desarrollo de la personalidad.

Los resultados de la investigación actual nos llevan a la convicción de que nuestro proceso de desarrollo depende del encuentro, y éste es un modo eminente de *relación*. La formación de niños y jóvenes se inicia de verdad cuando se abre su ánimo a la admiración que suscitan los conceptos de *relación* y de *encuentro*. Si cada una de las asignaturas escolares contribuye por sí misma a suscitar tal asombro, presta un servicio decisivo a la tarea educativa. Aquí radica la clave para resolver el problema de cómo convertir a los profesores en auténticos *formadores* sin hacerles salir de sus áreas de conocimiento. Apliquemos esta clave y veamos de qué forma tan radical y eficaz pueden colaborar cinco áreas de conocimiento con la asignatura de Ética a poner las bases de una sólida formación humana. *Ello nos permitirá descubrir de forma lúcida el poder formativo de la música.*

La valoración justa de los conceptos de relación, orden y estructura

1. Un profesor de Matemáticas no debe sólo enseñar a los alumnos a *operar* con las estructuras matemáticas: resolver una ecuación, interpretar una fórmula... Ha de hacerles ver, asimismo, la fecundidad y la belleza que muestran tales estructuras, por ser *tramas de interrelaciones*.
 - Una fórmula es bella y poderosa porque con suma economía de medios logra una gran expresividad, un sorprendente poder para explicar fenómenos importantes del mundo observable. Johannes Kepler se sintió emocionado al observar que con una sencilla fórmula podía prever el movimiento de los astros. Max Planck,

fundador de la Mecánica Cuántica, afirma que Kepler se mantuvo fiel a su investigación científica, pese a mil avatares, merced a "*su fe profunda en la existencia de un plan definido detrás de la creación entera*"¹³¹.

- Al recibir el Premio Nobel, el científico chino Chen Ning Yang hizo la siguiente declaración: "*Permítanme ustedes subrayar que la sencillez conceptual y la verdadera belleza de las simetrías que resultan de experimentos tan complicados representa para los físicos un gran aliento. Aprendemos a esperar que la naturaleza tenga un orden*"¹³².
- En la misma línea, Albert Einstein escribe: "*Es aquí -en este esfuerzo por unificar racionalmente la multiplicidad de elementos- donde la ciencia alcanza sus más grandes éxitos... Pero cualquiera que haya experimentado la intensa satisfacción que produce todo avance logrado en este campo siente una profunda reverencia por la racionalidad que se pone de manifiesto en todo lo que existe". "Aunque es cierto que los resultados científicos son enteramente independientes de cualquier tipo de consideraciones morales o religiosas, también es cierto que justamente aquellos hombres a quienes la ciencia debe sus logros más significativos fueron individuos impregnados de la convicción auténticamente religiosa de que este universo es algo perfecto y susceptible de ser conocido por medio del esfuerzo humano de comprensión racional"*¹³³.

Suele decirse que las Matemáticas son "frías y áridas". Esta impresión es fruto de una consideración superficial. Basta considerar, por ejemplo, que una disciplina aparentemente tan poco emotiva como la Geometría inspiró a Juan de Herrera el opúsculo *Elogio de la figura cúbica*¹³⁴, que constituye la base estética de la contextura del Real Monasterio de El Escorial. Al captar, guiados por el genial arquitecto, la belleza del cubo, generada por el tejido de relaciones a que da lugar esta figura geométrica, descubrimos un mundo cultural y religioso desbordante de emoción tras la apariencia

¹³¹ Heisenberg, Einstein y otros: *Cuestiones cuánticas*, Kairós, Barcelona 1987, p. 212.

¹³² *Physikalische Blätter*, 14 (1958) 344.

¹³³ Heisenberg, Einstein y otros: *Cuestiones cuánticas*, p. 170.

¹³⁴ Esta obra fue reeditada por la Editora Nacional (Madrid 1976), con el título *Discurso del Sr. Juan de Herrera, aposentador mayor de S. M., sobre la figura cúbica*. Un amplio comentario al mismo se halla en mi obra *El enigma de la belleza*, Desclée de Brouwer, Bilbao 2016, págs. 263-274.

adusta de ese "desnudo arquitectónico" que es "El Escorial", según Unamuno.

Una forma de emoción todavía más honda la experimentamos al percatarnos de la relación enigmática que existe entre las estructuras matemáticas que configura la mente humana y las estructuras que constituyen el tejido interno de la realidad. Si pensamos una vez y otra en esta sorprendente interrelación, nos parece tocar fondo en el enigma de la realidad.

Orientado así el curso de Ciencias Matemáticas, el alumno termina al final asombrado ante la importancia insospechada del concepto de "relación".

2. En la clase de Ciencias Físicas, el profesor ha de mostrar que la materia es, en definitiva, energía dotada de forma y estructura. En su último estrato, la realidad cósmica no está compuesta por trozos infinitamente pequeños de materia, sino por "energías estructuradas", interrelacionadas. Como sabemos, una estructura es una trama de interrelaciones. Ello permitió decir al famoso físico inglés A. S. Eddington: "*Dadme un mundo -un mundo con relaciones- y crearé materia y movimiento*"¹³⁵. Los conceptos de relación y de estructura adquieren de día en día un rango mayor en el pensamiento científico.

Al terminar el curso, el alumno se pregunta, admirado, qué tipo de energía deben albergar las relaciones para ser capaces de dar lugar a la maravilla del universo. Esta admiración le lleva a pensar seriamente que la relación no afecta de forma *accidental* a cada uno de los seres; decide la existencia de los mismos.

3. El profesor de Ciencias de la Naturaleza muestra a los alumnos una roca sedimentada y les pide que la "lean" y descifren su "sentido". Con ello, les insta a que ejerciten las tres dimensiones básicas de una inteligencia madura: *largo alcance* (ver más allá de las apariencias), *comprensión o amplitud* (poner en relación diversas realidades al mismo tiempo), *profundidad* (buscar el sentido de cuanto se percibe). Para explicar cómo se llegó al estado actual de dicha roca, el alumno debe imaginarse que diversas realidades y acontecimientos de la

¹³⁵ *Space, time and gravitation*, Cambridge 1920, p. 202.

naturaleza (agua, viento, erosión de las rocas, fuego interior de la tierra...) *entran en relación* durante millones de años.

Al explicar la polinización de las plantas, el "ciclo del agua", los microclimas de los bosques y otros temas afines, el profesor incrementa más y más el asombro del alumno ante el concepto de relación.

4. El profesor de Historia del Arte destaca que, para los antiguos griegos, el *orden* genera *armonía*, y ésta da lugar a las diferentes categorías estéticas: *simetría*, *repetición*, *unidad en la variedad*, *integridad de partes*... La armonía, vista de esta forma, es –según hemos visto– fuente de belleza y bondad en todos los órdenes de la vida: el artístico -y, más en general, el estético-, el ético, el urbanístico... Subes a la Acrópolis y admiras la belleza majestuosa del Partenón. Cuál no será tu asombro cuando sepas que esa cualidad admirable se debe a la armonía del conjunto, cualidad que es debida a dos tipos de relación: 1) la “proporción” y 2) la “medida”. La medida a la que debe ajustarse el edificio es la figura humana. Por importante que sea el templo, ha de ser “mesurado”, “comedido”: ni demasiado grande ni demasiado pequeño respecto a la figura del hombre que lo contempla. Además, las dimensiones de cada parte del edificio han de ser determinadas de manera “proporcionada” a las de las demás. Por ejemplo, las columnas, por ser *dóricas*, deben medir de alto 16 veces el radio de la base, que es tomado como módulo. La anchura del triglifo y de la metopa ha de hallarse en una proporción de 1 a 1,6. Hasta los pormenores más diminutos deben guardar una determinada proporción entre sí.

Esta relación proporcional no se ve pero se siente. Es una realidad de tipo distinto a la de los materiales de que están compuestas las obras, pero no es menos real. Es tan real que merced a ella esos productos del ingenio humano se convierten en *campos expresivos*, llenos de armonía. Tales campos son *ámbitos*, no meros objetos. Estas obras pesan, ocupan un lugar, tienen límites precisos, ofrecen resistencia, pueden ser medidas, tocadas, sometidas a diversos análisis científicos..., pero superan con mucho el nivel de los meros objetos. Son puntos de irradiación de belleza, de armonía, de expresividad y simbolismo.

Al final del curso, el alumno se ve sumergido gozosamente en el sugestivo mundo del arte y sobrecogido por el poder que tiene la relación de “engendrar obras en la belleza” -como decía Platón- y convertir la vida humana en algo digno de ser amado.

5. Lo dicho acerca de la importancia de la relación halla en la música una confirmación inmediata, vivaz e impresionante. Recordemos que la música comienza con la relación y crea sus espléndidos edificios sonoros a base de interrelaciones. *Todo en la música es relación*. Al oír el primer tema de una obra, vibramos con la obra entera. Al entrar en contacto con los materiales sonoros, presentimos los otros siete niveles de la composición: los sonidos intervinculados, la estructura que los ensambla, los ámbitos que expresan, el mundo cultural que inspiró su estilo, la situación vital para la que fue compuesta la obra, la relación de ésta con un intérprete capaz, la emotividad que suscita. La música nos insta a no quedarnos en los valores inmediatos sino a trascenderlos hacia las realidades a las que remiten. Aprendemos, así, a dar a nuestra inteligencia las tres condiciones de la madurez: *largo alcance, amplitud, profundidad*.

Todavía se perfecciona más nuestra forma de pensar cuando observamos que en la interpretación musical superamos la escisión entre la *independencia* y la *solidaridad*, y aprendemos a *relacionar* fecundamente ambas actitudes. En una obra polifónica, cada cantor -tenor, bajo, soprano, contralto- goza de total independencia respecto a los otros. Ninguno puede inmiscuirse en su tarea. Pero, cuando empieza a cantar, presta suma atención a la actividad de los otros, atempera su volumen y su ritmo al de ellos, aviva la sensibilidad para crear un tejido sonoro armónico y equilibrado. El que adopta una actitud creativa no intenta dominar a nadie e imponerse. Al contrario, se cuida de promocionar a los demás y resaltar sus cualidades, pues la riqueza del encuentro es proporcional a la calidad personal de quienes se unen.

Por su carácter eminentemente creativo, se supera en la música la escisión entre la *libertad* y las *normas*. El buen intérprete obedece a la partitura, que es su cauce expresivo, el principio de su actuación artística, su impulso creador. Sabe que sin la obra no sería nada, estaría condenado a la inexpresividad. Pero, al entregarse a la tarea de crear nuevamente la obra, advierte que gana una libertad

interior gozosísima, se ve dotado de la capacidad de crear toda una trama sonora, llena de belleza y expresividad. Al ajustarse a la obra, limita su *capacidad de maniobra*, pero adquiere su auténtica *libertad creativa*, que le permite crear un campo de juego o de encuentro. En éste se supera la relación de alejamiento entre el aquí y el allí, el interior y el exterior, y se gana una relación peculiar de intimidad, que no fusiona a quienes se unen, antes incrementa su propia identidad.

Al practicar la música, cultivamos la vida del espíritu –y, por tanto, la auténtica cultura-, porque sentimos vivamente la capacidad que tienen las relaciones de crear formas perfectas y engendrar la más alta belleza.

La colaboración de las distintas asignaturas con la clase de ética

Acabamos de ver que las diferentes áreas destacan, de una forma u otra, la importancia y valía de la relación. Ello impresiona al alumno. Pero conviene que éste saque el máximo provecho de tal asombro para su formación como persona. Eso sucederá si en el centro escolar se imparte una asignatura -titulada, por ejemplo, *Ética*, o bien *Formación humana*- que explique en pormenor el papel de la relación en el proceso de nuestro desarrollo personal. Cuando un alumno, tras descubrir lo que significa la relación en el universo, oiga decir al profesor de Ética que los seres humanos somos “seres de encuentro”, de donde se deriva que el ideal de nuestra vida es fundar modos valiosos de unidad, dirá sin duda para sí: “¡Pues claro! ¿Cómo iba a ser de otro modo si todo el universo está fundado en la relación y nuestras obras culturales más excelsas son tramas de relaciones?”

Al oír que, para crecer como personas, debemos vincular libertad y normas, libertad y estructuras, independencia y solidaridad..., el alumno no se dejará llevar por la tendencia actual a considerar las estructuras y las normas como una camisa de fuerza impuesta a la espontaneidad de la conducta humana. Sabrá entender esos esquemas como *contrastes*, no como *dilemas*¹³⁶, pues aprendió en diversas clases que la estructura, bien entendida, es principio de vida, y la norma -si es juiciosa y fecunda- ofrece un cauce a la libertad creativa humana para

¹³⁶ Cf. Romano Guardini: *El contraste*, BAC, Madrid 1996. Versión original: *Der Gegensatz*, M. Grünewald, Maguncia 1925, ³1985.

desplegarse airosamente. Ahora vemos con claridad que los distintos profesores, sin hablar directamente de ética y de axiología, han preparado al alumno para penetrar a fondo en el núcleo de los valores que deciden el desarrollo cabal de su personalidad.

Merced al método indicado, las enseñanzas de los profesores se conectan y aúnan en el espíritu del alumno mediante el hilo conductor de la categoría de relación. Además de transmitir unas enseñanzas, los profesores irradian un espíritu peculiar, un modo positivo de ver la realidad, una perspectiva lúcida desde la cual puede el alumno penetrar en el reducto último de la existencia, que es la relación. Esa perspectiva es la propia del *pensamiento relacional*. A partir de ella es posible levantar todo el edificio de la formación humana¹³⁷.

Podemos afirmar, conclusivamente, que el descubrimiento del papel decisivo jugado por la relación en todo el universo y, de modo especial, en la vida humana, nos permite captar el poder formativo que albergan todas las áreas de conocimiento, de modo singular la música. Analizadas desde esta perspectiva, colaboran a configurar una imagen del hombre tan rica de matices que suscita nuestra admiración. Esta reacción de asombro ante lo que somos y lo que debemos llegar a ser nos pone en camino de una realización personal plena, pues en casos normales suele darse la correspondencia entre la teoría y la práctica que destacó el gran Friedrich von Schelling:

*“El hombre se torna más grande en la medida en que se conoce a sí mismo y a su propia fuerza. Proveed al hombre de la conciencia de lo que efectivamente es y aprenderá inmediatamente a ser lo que debe; respetadlo teóricamente, y el respeto práctico será una consecuencia inmediata”*¹³⁸.

Si aprendiéramos a sacar partido a todas las áreas de conocimiento, con el método antes esbozado, llevaríamos a cabo una renovación pedagógica colosal, pues ajustaríamos de verdad la enseñanza a la condición relacional del ser humano. Lo veremos pormenorizadamente en los capítulos siguientes.

¹³⁷ Estas ideas sobre la conversión de los profesores en formadores se hallan explanadas en mi obra *Enseñanza escolar y formación humana*, Puerto de Palos, Buenos Aires, 2005. La importancia del pensamiento relacional es analizada en *Inteligencia creativa*, págs. 285-309.

¹³⁸ *Vom Ich als Prinzip der Philosophie*, Frommann-Holzboog, Stuttgart 1980, págs. 77-78.

CAPÍTULO 14

LA MÚSICA POSEE LA CAPACIDAD CREATIVA PROPIA DEL JUEGO

Suele destacarse en la música su capacidad de agradar y divertir. Cuando presenta cierta calidad, toda experiencia artística –y, en general, la estética– resulta gratificante y nos eleva por encima de la posible monotonía tediosa de la vida diaria. Pero la meta principal de dicha experiencia no es procurarnos cierta dosis de diversión y agrado. En una entrevista televisiva realizada a Montserrat Caballé, un periodista le tributaba los máximos elogios, y ella, con su habitual sencillez, le indicó: “*Por favor, no me alabe tanto, porque en definitiva la música no es sino una diversión, magnífica, encantadora, pero diversión al fin*”. Pienso que esta gran dama del arte y de la vida se quedó demasiado corta. Todo arte, bien entendido y realizado, tiene un alcance mucho mayor, precisamente por tratarse de un “juego”.

Revalorización actual del juego

En los últimos tiempos, destacados autores han subrayado la importancia humanística del juego¹³⁹. La razón de tal relevancia es muy profunda: *jugar es ejercitar la creatividad*. Descubrir esto personalmente resulta decisivo para comprender y vivir la capacidad formativa que alberga la experiencia musical. Conviene, por ello, ahondar en el concepto de juego.

¹³⁹ Recordemos, por ejemplo, las obras de J. Huizinga (*Homo ludens*, Alianza Editorial, Madrid 1970. Versión original: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, 1938), R. Guardini (*El espíritu de la liturgia*, Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona ²2000. Versión original: *Vom Geist der Liturgie*, Herder, Friburgo ¹⁹1957), Eugenio D’Ors (*El secreto de la filosofía*, Iberia, Barcelona 1947), J. F. F. Buytendijk (*Wesen und Sinn des Spiels*, Berlín 1933), E. Fink (*Oasis de la felicidad*, UNAM, México 1966. Versión original: *Oase des Glücks. Gedanken zu einer Ontologie des Spiels*, Munich 1957), H. Cox (*Las fiestas de locos*, Taurus, Madrid 1972. Versión original: *The Feast of Fools*, Cambridge, Massachussets, 1969), F. G. Jünger (*Die Spiele. Ein Schliessel zu ihrer Bedeutung*, Klostermann, Frankfurt 1953), H. Rahner (*Der spielende Mensch*, Johannes, Einsiedeln ²1952), J. Moltmann (*Sobre la libertad, la alegría y el juego. Los primeros liberos de la creación*, Sígueme, Salamanca 1972. Versión original: *Die ersten freigelassenen der Schöpfung*, Kaiser, Munich 1971).

El juego es una actividad corpóreo-espiritual libre, que crea, bajo unas determinadas normas y dentro de un marco espaciotemporal delimitado, un ámbito de posibilidades de interacción, con el fin de alcanzar el gozo que este obrar proporciona y lograr la meta interior a cada actividad lúdica¹⁴⁰. Al asumir activamente las posibilidades que nos facilita el juego, con objeto de dar lugar a algo nuevo dotado de valor, actuamos *creativamente*. El juego auténtico es, en todo rigor, una actividad creativa.

En un tablero de ajedrez o de damas, estructurado conforme a las normas determinadas por el reglamento de ambos juegos, situamos unas figuras dotadas de un valor funcional preciso, e iniciamos el juego. Al mover cada figura, se abren una serie de posibilidades de ofensiva y contraofensiva. Cada nuevo movimiento de figuras altera el panorama de las posibilidades de acción. Esta alteración implica la apertura de unas posibilidades y la obturación de otras. El alumbramiento de posibilidades abre rutas, y, al hacerlo, da sentido a la acción realizada e ilumina el camino a seguir en la actividad posterior.

El que sabe jugar crea, al hilo mismo del juego, posibilidades nuevas y cambiantes, que son *la luz misma* que permite proseguir su tarea creadora. Si la anulación de posibilidades que entraña una toma de posición lúdica –es decir, una jugada– cierra el camino para conseguir la meta del juego –que es, en el caso del ajedrez, acorralar al rey, anular su campo de acción y su libertad de movimiento, hasta su completa asfixia lúdica–, tal jugada carece de sentido y, por tanto, de poder iluminador del camino a seguir. Visto el juego en conjunto, con los aciertos y errores que puedan cometer los participantes, se advierte que la acción lúdica va creando paulatinamente un *campo de iluminación*, y, a la luz de este campo lúdico, resalta el sentido o el sinsentido de cada una de las jugadas. Se establece con ello una fecunda relación de causalidad circular entre el jugador y el juego, entre la luz que desprende el proceso lúdico y el juego que se crea a tal luz.

Al interpretar una obra musical, una nota se engarza con otras y forman, en conjunto, un tema; los temas, al ensamblarse, configuran las estructuras musicales, dando lugar a campos expresivos en los cuales se aúna la colaboración del intérprete y la de la obra. El intérprete configura

¹⁴⁰ El concepto de juego es analizado ampliamente en mi *Estética de la creatividad*, págs. 33-183.

la obra a base de las posibilidades que ésta misma le facilita, pero la obra no existiría sin el esfuerzo creador del intérprete. Esta actividad *reversible*, bidireccional, constituye una forma de juego creador, que es fuente de expresividad, dinamismo, luz, emotividad... “*Nosotros no sentimos, comprendemos y amamos una obra de arte -escribe Ph. Fauré Fremiet- sino en la medida en que somos capaces de recrearla interiormente*”¹⁴¹.

Otra forma modélica de juego es el diálogo entre personas. Me propones un tema de conversación. Con ello me ofreces unas posibilidades para intercambiar opiniones. Yo las recibo activamente y te transmito otras. Nos vemos, así, inmersos en un *campo de comunicación*, en el cual una idea llama a otra, y cada pregunta pide una respuesta. Esta respuesta puede ser, a su vez, una pregunta, y así se teje una trama de intervenciones sucesivas que constituyen un *diálogo*. Los dos nos vemos envueltos en un acontecimiento creador que, en cierta medida, nos envuelve y nos motiva. A veces, llega a arrastrarnos, sobre todo si el tema es apasionante y no tenemos suficiente soberanía de espíritu para sobrevolar la marcha de las ideas y mantener la serenidad, de modo que la *discusión* no degenera en *disputa*. Para que el intercambio de ideas constituya un auténtico diálogo, se deben cumplir ciertas reglas: respeto mutuo, tolerancia –es decir, decisión de buscar la verdad en común–, alternancia en las intervenciones, expresión clara, precisa y breve...

Vivimos un acto litúrgico, en el cual toda acción está reglada: la proclamación de la palabra, las oraciones, los cánticos, los gestos... Se crea, con ello, un ámbito de vida comunitaria orante. Cada palabra, cada acción y gesto tiene, además de *significado*, un *sentido* preciso dentro del conjunto. Por eso resulta éste luminoso, expresivo de un mundo trascendente. Estamos ante un *juego litúrgico*.

El juego creador es fuente de luz

Esta concepción del juego nos permite comprender el sentido profundo de los fenómenos que están en la base de la vida cotidiana del hombre, de su cultura, de su actividad más relevante (actividad estética, ética, religiosa...). La clarificación del sentido de estas actividades –que

¹⁴¹ *La récréation du réel et l'équivoque*, FUF, París 1940, p. 202.

presentan una condición lúdica- nos permite responder a buen número de cuestiones decisivas, como son las siguientes:

- qué tipo de actividad llevamos a cabo al interpretar una obra musical, teatral o coreográfica;
- qué significa radicalmente una calle, un claustro, una casa, un hotel, un castillo...;
- por qué encierra un alto valor simbólico la botadura de un barco, la proclamación de un presidente electo, la inauguración de una red vial;
- de dónde brota la luminosidad de las fiestas, la belleza de la danza, el entusiasmo de la interpretación musical, la gracia de un ánfora griega, una torre románica, una mazurca de Chopin;
- de qué forma se puede convertir el trabajo en juego;
- cómo se configuran los estilos artísticos...¹⁴²

Cuando se entrevé que el juego se realiza a su propia luz, a la luz que él mismo irradia al ir entreverando realidades significativas y fundando ámbitos llenos de sentido –jugadas deportivas, formas musicales, escenas teatrales, espacios arquitectónicos...–, dando así lugar a diversas posibilidades de acción lúdica o bien obturándolas, se cruza el umbral de la experiencia estética y se capta el secreto de la belleza literaria¹⁴³. Obras tan complejas y ambiguas como *La náusea*, de J-P. Sartre, *Esperando a Godot*, de S. Beckett, y *El extranjero*, de A. Camus, sólo pueden comprenderse por dentro, de forma genética, cuando se las ve a la luz de una teoría del juego bien matizada.

Si vemos el juego como una interacción, no de objetos, sino de ámbitos –o campos de posibilidades–, se comprende a fondo el sentido de la vida humana, que es una trama de ámbitos de todo orden que se tejen y destejen incesantemente. Esta capacidad de comprensión amplía de forma sorprendente nuestra visión de la realidad y de la vida, precisamente porque el juego no trata con realidades de ficción sino con ámbitos, que son reales pero con un tipo de realidad superior a la de los objetos. Esta interpretación del juego nos permite superar las imprecisiones de ciertos

¹⁴² Estos sugestivos temas son explanados en mi *Estética de la creatividad*, págs. 118-257.

¹⁴³ Sobre el método “lúdico-ambital” de análisis de obras literarias, pueden verse mis obras *Estética de la creatividad*, págs. 373-384, *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid ²1997, págs. 27-93, *Literatura y formación humana*, San Pablo, Madrid ²1997, págs. 11-53.

escritos, cuyos autores parecen identificar lo *real* con lo *cósico*, y lo *no-cósico* con lo *irreal*. Lo sugiere Romeo César en el texto siguiente:

“En el espacio lúdico se nos abren nuevas posibilidades de ver con ojos más penetrantes, de oír con oídos más finos la realidad de las cosas. En él se nos aclara la visión y se afina nuestra audición, nos pone atentos, arrancándonos de modos habituales que atentan contra la lucidez que adquirimos en una mirada extasiada y primigenia de las cosas. Nuestro ver ordinario es... muy ordinario, burdo, simplista, empobrecedor”. “El juego, al apartarse de lo ordinario por el poder de la ficción, nos coloca ante la posibilidad de ver el mundo en lo que en realidad es, y quiere transformar lo ordinario en lo que de verdad es: algo extraordinario, fantástico, fenomenal (...). Por eso el juego, en su ficción, es un acceso a la realidad y un modo fabuloso de ser en él con más hondura, con más madurez, hombres, ya sea a los 4 años como a los 90”¹⁴⁴.

Cualidades del juego

Si, al modo sugerido anteriormente, entendemos el juego como una forma de actividad libre y reglada, creadora de campos de posibilidades de acción, de tramas de líneas de sentido que envuelven al mismo que las crea e impulsan su poder creador, la actividad lúdica se convierte en una clave hermenéutica sumamente valiosa para dar razón de los fenómenos más relevantes de la cultura.

1. Su condición creadora otorga al juego un carácter eminentemente *serio*. El juego, bien entendido, no constituye una actividad arbitraria y banal. Pide que se lo realice con absoluta fidelidad a las normas y sin más motivación que alcanzar la meta interna al juego. Un jugador toma en serio el juego cuando actúa dentro del campo de posibilidades que el juego le va ofreciendo a medida que crea juego. Entre jugador y juego se da una relación de mutuo enriquecimiento¹⁴⁵. Interpretar, por tanto, la acción litúrgica como una forma de juego –al modo de Romano Guardini, en su clarividente obra *El espíritu de la*

¹⁴⁴ *Juego y lectura*, Buenos Aires 1981.

¹⁴⁵ Véase sobre esto mi *Estética de la creatividad*, págs. 85-87.

*liturgia*¹⁴⁶— está lejos de reflejar una actitud frívola, contra lo que temió algún teólogo poco familiarizado, al parecer, con este concepto de juego.

2. Al estar internamente reglado, ordenado y estructurado, el juego es fuente de belleza (definida desde antiguo como “el resplandor del orden”, *splendor ordinis*). A partir de esta vinculación de belleza y orden podemos captar la belleza específica de los distintos modos de juego (tenis, fútbol, ajedrez, danza, teatro, interpretación musical...) y comprender el carácter creativo de la tarea de los intérpretes. Al entrar en el juego que implica una obra, el intérprete la pone en acto, le da vida, la vuelve a crear.

3. El juego es ejemplo modélico de realidad *estructural*, en la cual cada elemento confiere sentido al todo y cobra, a su vez, en el todo su plenitud de sentido. De esta condición estructural del juego se deriva su *gracilidad, levedad y gracia*. La gracia es una cualidad dinámica que se alumbra en nuestro interior al recibir dos impresiones contrastadas: la de riqueza expresiva y la de facilidad técnica. En una sonata de Mozart para piano percibimos un feliz desequilibrio entre la parquedad de medios movilizados y la magnitud de los resultados obtenidos. Algo semejante sucede en una alocución fluida y rica en contenido, una calle de la vieja Córdoba, un claustro románico...

Esta vinculación de la facilidad y la profundidad suscita en el espectador un sentimiento de *naturalidad* y *espontaneidad*. Habla con gracia el orador que comunica de forma tan directa y accesible los contenidos que los oyentes se ven de forma espontánea y fácil en presencia de los mismos. Actúa con elegancia y gracia porque expresa contenidos valiosos con aparente facilidad y medios expresivos bien seleccionados. En el nivel lúdico -nivel de juego creador-, la *espontaneidad* en el hablar no indica irreflexión; alude, más bien, a la prodigiosa vecindad en que se hallan con los contenidos expresivos quienes poseen especial sensibilidad para los mismos y dominan a perfección los medios técnicos. Cuando éstos se hacen del todo dóciles al artista —el intérprete, el orador, el poeta—, se tornan *transparentes*, dejan de interponerse entre éste y la realidad que desea expresar para convertirse en el lugar en que tal realidad se hace rigurosamente presente.

¹⁴⁶ Reeditada por el Centre de Pastoral Litúrgica, Barcelona 2000. Versión original: *Vom Geist der Liturgie*, Herder, Friburgo de Brisgovia, 1918, ¹⁹1857.

Este dominio sobre la técnica se traduce en poder selectivo, en *gusto para elegir*, que es la definición de la *elegancia*.

Algo semejante sucede con el buen intérprete musical. Domina de tal forma la técnica del instrumento que ésta se vuelve transparente; es movilizadora en cada momento, pero no se hace notar, pues se pone toda ella al servicio de la obra que ha de hacerse presente. La obra pasa a primer plano, por ser la verdadera protagonista. El intérprete y el instrumento son *el medio en el cual* se manifiesta la obra. Cuanto más perfectos son, menos se interponen entre el público y la obra, menos “mediatizan” la presencia de la obra interpretada. El inmenso esfuerzo que supuso adquirir el virtuosismo necesario para dar vida a una obra musical de calidad tiene ahora como fruto una sorprendente facilidad y espontaneidad. Parece que las notas, los temas y las frases brotan del instrumento como algo natural. La obra se presenta ante nosotros en toda su grandeza y su *verdad*, es decir, en su auténtico modo de ser. El buen intérprete parece ocultarse tras la obra a la que da vida. Pero nadie ignora que es el intérprete quien modela la obra, la troquela, le da una configuración precisa. Sin la obra no existiría el acto de interpretación. Sin éste, la obra permanecería en estado virtual -en la partitura-. El acto de interpretación constituye una experiencia reversible, un juego creador de interrelaciones y un campo de expresividad y belleza.

El intérprete mediocre piensa demasiado en sí mismo, en las dificultades que experimenta para expresar la obra con naturalidad, y se interpone, así, entre ésta y el oyente. Su actividad interpretativa no es tanto *mediacional* cuanto *mediatizadora*. Carece, en la misma medida, de gracia.

4. Lo dicho anteriormente adquiere un gran valor formativo si advertimos que el que juega logra una unidad de *participación* con la realidad que ayuda a crear mediante el proceso de juego. *Participar* es una forma de unión muy enriquecedora porque equivale a asumir activamente una serie de posibilidades creativas. Las virtualidades plenas del juego —el deportivo, el artístico, el litúrgico, el dialógico...— se despliegan cuando se lo realiza movilizándolo la propia destreza, y no se limita uno a contemplarlo pasivamente. Sólo entonces se siente la emoción creadora, porque se vive la tensión entre la “potencia” y la

“resistencia” –en términos de Eugenio D’Ors¹⁴⁷–, entre la capacidad de “crear juego” y las dificultades de todo orden que ello implica.

El espectador que se sumerge con voluntad participativa en el drama del juego –es decir, en la acción lúdica- tiene parte también de algún modo en la actividad creadora, con la singularidad de hallarse a distancia suficiente de la acción para adoptar al mismo tiempo una actitud crítica. El espectador de un partido de tenis, por ejemplo, sigue desde las gradas las menores incidencias del juego, vibrando internamente ante cada golpe de raqueta. Su privilegiada perspectiva le confiere un dominio del campo superior, en un aspecto, al del jugador que se mueve en la pista y le permite someter a revisión la estrategia utilizada. Esta capacidad de adentrarse en el juego a *distancia de perspectiva* otorga al espectador amplias posibilidades de emoción y goce, ya que puede hermanar la pasión por el triunfo y la serenidad de enjuiciamiento, elementos tensionados que dan lugar a una experiencia lúdica muy intensa.

Cuando se trata de un juego de trama más compleja –como es el fútbol-, el espectador domina la topografía del campo, con sus cambiantes tensiones espaciales, y sigue las incidencias del juego con una amplitud de perspectiva mayor a la que poseen los mismos jugadores. Esta posibilidad de convivir con el equipo favorito las peripecias de un partido desde una posición estrictamente personal es uno de los alicientes más poderosos que ofrece este tipo de deporte al hombre de una época, como la actual, sometida a procesos de despersonalización. La confrontación de los juicios personales con los expuestos en los diarios hace posible a gran número de personas abatidas por la banalidad cotidiana entregarse al gozo espiritual de la autoafirmación. Ello explica que el acceso del gran público a la contemplación directa de espectáculos no sólo no amengüe –como se temió en principio- antes contribuya a incrementar la tirada de los periódicos. La letra impresa confiere cierta perennidad a los sucesos huidizos y permite una toma de posición sosegada frente a las opiniones ajenas.

5. El análisis anterior nos permite comprender que la actividad lúdica presenta un carácter “reversible”, de doble dirección. El jugador da vida al juego, lo actualiza; el juego hace posible al jugador actuar lúdicamente. Por lo que toca al *juego lingüístico*, H. G. Gadamer afirma que “el sujeto del juego no son los jugadores, sino que a través de ellos el

¹⁴⁷ *El secreto de la Filosofía*, Iberia, Barcelona 1947, p. 97.

juego simplemente accede a su manifestación”. “... El juego sólo cumple el objetivo que le es propio cuando el jugador queda absorbido por el juego”¹⁴⁸. A mi entender, visto el juego en conjunto, se advierte que no es justo otorgar primacía a uno u otro de los términos que constituyen las relaciones “juego-jugador”, “lenguaje-hombre locuente”. El hombre es troquelado y nutrido espiritualmente por el lenguaje; el lenguaje es configurado por el hombre. El juego impulsa la actividad lúdica del hombre; el hombre confiere al juego su definitiva concreción.

Si comprendemos a fondo esta peculiar interrelación de hombre y juego, estamos preparados para descubrir los distintos modos de unión y comunicación que podemos crear con las realidades del entorno. Constituye una experiencia impresionante comunicarse por vía de *participación* con una realidad –juego, lenguaje, obra de arte, estilo artístico, comunidad, paisaje, norma ética, realidad religiosa...- que nos ofrece un elenco de posibilidades de acción creadora. Al unirnos a tales realidades, tenemos la impresión de que nos sumergimos en otras tantas tramas de posibilidades -a las que convertimos en principios internos de actuación-. Podemos, por ello, considerarlas como realidades “envolventes”¹⁴⁹. Con ellas podemos crear modos de unidad entrañables.

Para lograr esta forma de creatividad debemos movilizar la *imaginación*, entendida como la *facultad de lo ambital*, no de lo irreal. Todos los elementos que constituyen un juego tienen carácter de ámbito, no de objeto; son realidades abiertas en cuanto ofrecen posibilidades para crear algo nuevo: jugadas deportivas, formas artísticas, temas musicales... Esos ámbitos, al entrelazarse, dan lugar a tramas de ámbitos de mayor envergadura. Ese entrelazamiento fecundo es obra de la imaginación creadora, que es la impulsora de toda forma de juego: deportivo, estético, ético, religioso...

6. Cualquier tipo de juego nos ofrece diversas posibilidades de crear algo que aparece lleno de sentido porque nos conduce a la meta interna del juego. Estas realidades nuevas son las jugadas en el deporte, las formas en la música, las interrelaciones de colores en la pintura, los ámbitos espaciales en la arquitectura, las relaciones personales de

¹⁴⁸ *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca, 1977, págs. 144-145. Versión original: *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tübinga, 1965, págs. 97-98.

¹⁴⁹ Esta condición no pueden ostentarla los meros “objetos”, que son realidades cerradas en sí. Por eso, con razón indica Gadamer que “el modo de ser del juego no permite que el jugador se comporte respecto a él como respecto a un objeto” (*Verdad y Método*, p. 144; *Wahrheit und Methode*, p. 97).

encuentro en la vida ética y en la religiosa. Al asumir posibilidades para hacer algún tipo de juego, ganamos una forma de unión muy fecunda con los compañeros de juego, las obras artísticas que interpretamos o contemplamos, los valores éticos y religiosos que asumimos en nuestra vida. Se trata de una valiosa *unidad de participación lúdica*.

Cuando un pianista interpreta al piano un preludio de Bach, entra en relación estrecha con el instrumento, la partitura, la obra, su estilo, el mundo cultural que modeló la personalidad artística del compositor. Incluso la inmediatez que logra con las teclas del instrumento tiene un relieve y una hondura mucho mayor que la que alcanza, al tocarlas, alguien que desconoce la técnica pianística y no puede entrar en juego con el piano. El pianista entra en *relación de presencia* con la obra, con el espíritu de Bach y el estilo barroco alemán en el medio expresivo de diversos elementos (instrumento, técnica, partitura...), pero éstos no amenguan tal presencia, porque se vuelven *transparentes* y son el lugar viviente en que la obra se manifiesta. Merced a ello, el hombre puede estar presente a realidades que sólo se ofrecen a través de una mediación muy compleja. *Lo más profundo es lo más mediacionado, pero es, a la par, lo más intensamente presente*.

Esta relación mediacionada de presencia resulta posible porque la obra de arte no es un objeto sino un *ámbito*, una fuente de posibilidades de juego creador. La experiencia estética, sobre todo la musical, nos ayuda a descubrir algo decisivo en Antropología filosófica: *La unión verdadera con las realidades del entorno no la logramos con sólo anular la distancia que nos separa de ellas; la conseguimos al asumir activamente las posibilidades que nos ofrecen para actuar con sentido*. Por eso, el encuentro verdadero –como forma eminente de unidad– no se realiza entre objetos, ni entre un sujeto y un objeto, sino entre ámbitos, porque sólo éstos pueden entrelazarse con la fecundidad creadora que implica el encuentro, visto como forma eminente de juego creador.

Estas condiciones del juego –y otras afines que el lector no tardará en descubrir a base de su experiencia– nos permiten comprender a fondo que la forma óptima de crear comunidades auténticas –familiares, religiosas, escolares, artísticas...– es hacer juego con los ámbitos de realidad que forman nuestro entorno. *Hacer juego* significa aquí, en todo rigor, asumir activamente las posibilidades que nos ofrecen y otorgarles las nuestras. La verdadera unidad, la más sólida y fecunda, no es estática, sino dinámica, creativa, por ser fruto del afán de enriquecer la propia vida

intercambiando posibilidades. Lo vio claramente Antoine de Saint-Exupéry, al realizar esta confesión:

*“Yo no estoy ligado sino a aquel a quien doy algo. No comprendo sino a aquel con quien me uno”*¹⁵⁰.

*“Yo no amo a los sedentarios de corazón. Los que no intercambian nada no llegan a ser nada. Y la vida no habrá servido para madurarlos. Y el tiempo corre para ellos como un puñado de arena y los pierde”*¹⁵¹.

*“El oficio de testigo me ha causado siempre horror. ¿Qué soy yo si no participo? Para ser, necesito participar. Yo me alimento de la calidad de los compañeros (...). Forman, con su trabajo, su oficio y su deber, una red de vínculos (...). Y yo me embriago con la densidad de su presencia”*¹⁵².

¹⁵⁰ *Pilote de guerre*, Gallimard, París 1942, p. 174. Versión española: *Piloto de guerra*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1958, p. 166.

¹⁵¹ *Ciudadela*, Círculo de lectores, Barcelona 1992, p. 38. Versión original: *Citadelle*, Gallimard, París 1948, p. 38

¹⁵² *Pilote de guerre*, págs. 168-169; *Piloto de guerra*, págs. 158-159.

CAPÍTULO 15

LA MÚSICA POSEE, POR SU ESTRUCTURA, UNA NOTABLE CAPACIDAD PEDAGÓGICA

La música ejerce un papel formativo extraordinario cuando ahondamos en su sentido más profundo y la vivimos de modo creativo. El intérprete y el oyente han de *recibir activamente* las posibilidades que cada obra les ofrece. Esta *recepción activa de posibilidades* es la quintaesencia de la creatividad. La música promociona de modo especial la capacidad creadora de quienes la cultivan, por cuanto -a una con la danza y el teatro, artes "temporales"- tiene que ser re-creada una y otra vez para gozar de existencia *real*, no sólo *virtual*. Por esta profunda razón insta a que se la asuma de modo activo. Todo valor pide ser realizado. El valor propio de la música acrecienta esta solicitud de modo especialmente enérgico.

Por hallarnos en el área cultural de Occidente y ser pedagógicamente recomendable, limitaremos nuestro análisis a la música *tonal*. Abordar otras formas de composición exigiría un espacio del que aquí no dispongo. A modo de orientación, indicaré algunos aspectos de la música que pueden jugar un papel formativo relevante por cuanto nos ayudan a profundizar en los temas clave que surgen a lo largo del proceso formativo.

La música es formativa por ser creadora de relaciones

Retomemos algunas ideas ya expuestas, a fin de descubrir el poder formativo de la experiencia musical.

La música atrajo a los hombres desde el origen de los tiempos. En la soledad del campo, un pastor construye una flauta y llena sus horas vacías tocando sencillas melodías. Se equivoca quien reduzca esta simple actividad musical a pura distracción. Vista con hondura, la música distrae porque es un *juego creador*. Al serlo, supera inmensamente el carácter de mero pasatiempo.

Recordemos que el juego es creativo porque en él recibimos activamente diversas posibilidades, con el fin de dar lugar a algo nuevo dotado de valor. Una partitura nos ofrece, en esbozo, diversas formas musicales que, debidamente interpretadas, dan vida a una obra musical. Al jugar, asumiendo las posibilidades que nos ofrecen ciertas realidades, nos unimos estrechamente a éstas. Tal forma de unión da lugar al encuentro. Y hoy nos dice la Biología más cualificada que los seres humanos somos “seres de encuentro”, vivimos como personas, nos desarrollamos y perfeccionamos creando toda suerte de relaciones de encuentro.

Para crecer como personas debemos descubrir la importancia decisiva que tienen las relaciones en todo el universo. Hoy sabemos que la materia se basa, últimamente, en “energías estructuradas”, relacionadas¹⁵³. Los seres infrapersonales –vegetales y animales– viven en relación pero no lo saben ni lo quieren. Los seres humanos venimos de la unidad y estamos llamados a crear nuevas formas de unidad. Al saberlo y hacerlo, nos convertimos en *portavoces del universo*: expresamos de forma explícita lo que el resto de los seres afirman implícitamente al existir de modo relacional. Ello nos constituye en *reyes de la creación*. ¿Cómo conseguir que los niños y los jóvenes se asombren de esto, admiren las relaciones, tengan ansia de vivir las relaciones con entusiasmo?¹⁵⁴

Una de las vías para ello es vivir a fondo la experiencia musical.

La música nos acostumbra a pensar, sentir y actuar de modo "relacional"

Como sabemos, un sonido a solas no tiene valor musical. Lo adquiere al abrirse a otro y entrar en relación con él. A solas, el *do* y el

¹⁵³ “Tan sólo la concatenación de un complejo de relaciones –escribe W. Strobl, doctor en Filosofía y en Física– es capaz de dar ‘cuerpo real’ - por así decir- a los aconteceres elementales, que se realizan gradualmente, emergiendo de las actualizaciones primarias y ascendiendo a través de las estructuraciones que forman el orden atómico, el orden molecular, el orden cristalino, hasta las formas intuibles que somos capaces de percibir”. “Para que haya realizaciones elementales y, (...) distendido por ellas, un medio espacio-temporal, es condición necesaria el presupuesto de relaciones preexistentes. Los conceptos de relación (...) y de estructura (...) vienen a figurar, cada vez más, en el primer lugar y rango de las categorías científicas” (*Introducción a la filosofía de las ciencias*, Revista Estudios, Madrid 1951, p. 191).

¹⁵⁴ Sobre estos temas, véase mi libro, ya citado, *Enseñanza escolar y formación humana*.

sol no presentan interés estético. En cambio, el intervalo *do-sol* es una de las fuentes de la estética musical. Tomados individualmente, los sonidos que integran la escala tienen un *significado*: responden a un determinado número de vibraciones y ostentan una altura determinada. Pero no presentan un *sentido* musical. Éste pende de su relación mutua. Vinculados entre sí, forman un *hogar expresivo*, rebosante de posibilidades. Este hogar tiene dos ejes básicos. En el hogar familiar, los ejes que impulsan y ordenan el movimiento de quienes lo componen son el padre y la madre. Suele decirse que el padre impulsa; la madre acoge y aúna. En el hogar musical, los ejes vienen dados por la *tónica* y la *dominante* (por ejemplo, *do-sol, re-la*¹⁵⁵). Cuando una melodía se teje en torno a ellos, muestra una especial serenidad, un espíritu confiado. Si se aleja, adquiere cierto carácter inquietante. Como modelo de sosiego en el dolor y en la exultación pensemos en el *Requiem* gregoriano y en el Sanctus de la *Misa en IV tono*.

Los cuatro elementos básicos de la música -ritmo, melodía, armonía y timbre- poseen valor musical merced a la relación mutua de diversos elementos expresivos. El ritmo, por ejemplo, nace de una repetición de sonidos, pero tal repetición sólo encierra valor estético cuando no es puramente *mecánica*, sino que funda un *ámbito expresivo*. Las cuatro notas del *tema masculino* del primer tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven unen su poder expresivo para crear un *ámbito de apelación*, una especie de llamada o aldabonazo. Ese carácter de *ámbito* (o "fuente de posibilidades") les permite a esas notas unirse a otras y formar frases musicales. Esta intervinculación de elementos expresivos da lugar a las diferentes partes de las formas musicales (*exposición, desarrollo*, etc.). De este modo relacional se "componen" las obras.

Es magnífico descubrir cómo de una célula musical brevísima se deriva una obra extensa. La sonata *Appassionata* de Beethoven arranca de las tres notas iniciales (*do, la b, fa*) y se nutre constantemente de ellas.

¹⁵⁵ Por eso afirma con decisión el gran musicólogo y director de orquesta Ernst Ansermet que, si se suprime la "quinta" –la dominante-, se derrumba el edificio musical. Cf. E. Ansermet: "La experiencia musical y el mundo de hoy". Cf. Cassou y otros: *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, págs. 77-139 (*Écrits sur la musique*, A la Baconnière, Neuchâtel 1971, págs. 39-71). Una amplia y profunda exposición de su pensamiento se halla en la obra *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 vols., À la Baconnière, Neuchâtel 1981. El ya citado libro de E. Schadel, profesor de la Universidad de Bamberg (Alemania), *Musik als Trinitätssymbol. Einführung in die harmonikale metaphysik* (Peter Lang, Francfort 1995) explica, con muy fundadas razones, el carácter *relacional* de la música. Su lectura confirma, e incluso amplía en diversos aspectos, lo que afirmo en este apartado sobre el poder formativo de la experiencia musical.

Allegro assai.

23.
(Appassionata)

pp

Encierra el mayor interés formativo que el alumno, al interpretar música o sencillamente oírla, sienta vivamente su carácter relacional y el inmenso poder expresivo que genera la interrelación de sus diversos elementos. Estará, con ello, afirmando en su interior una idea decisiva en la vida humana: *las formas de unión valiosas encierran una fecundidad insospechada*. Recuérdese la frase de M. Buber: "El que dice *tú* a otro (el que lo trata como persona) no tiene nada, no posee nada, pero está en relación"¹⁵⁶. El alumno que, a través de su experiencia musical, haya adquirido una idea muy positiva de la relación se percatará enseguida de que *estar en relación* -o mejor: estar creando relaciones, *nivel 2-* presenta un valor muy superior al hecho de tener y poseer realidades objetivas -*nivel 1-*.

La música es relacional por esencia y consiste en entreverar ámbitos expresivos. De ahí su capacidad para fomentar en el hombre la *vida espiritual*, que es vida de *interrelación creadora*¹⁵⁷. Nada ilógico que la práctica de la música haya ido ligada desde antiguo a todo género de celebraciones humanas, entre las que descuellan los ritos religiosos¹⁵⁸.

¹⁵⁶ *Ich und Du*, en *Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg 1954, p. 8; *Yo y tú*, Caparrós, Madrid ²1995, p. 8. (El paréntesis es mío).

¹⁵⁷ Por eso va vinculada radicalmente a la palabra, como supo destacar genialmente F. Ebner. Véase mi obra *El poder del diálogo y del encuentro*, BAC, Madrid 1997, págs. 3-91. Sobre la relación entre vida espiritual, vida interior, vida reflexiva y vida religiosa, cf. *El encuentro y la plenitud de vida espiritual*, Publicaciones Claretianas, Madrid 1990, págs. 245-266. Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

¹⁵⁸ Algunos testimonios muy expresivos del papel promotor de vida espiritual que desempeña la música sacra pueden verse en mi obra *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Rialp, Madrid ⁴2003, págs. 231-266.

La música nos ayuda a adoptar una actitud constructiva respecto al entorno

La experiencia musical nos enseña a relacionarnos con el entorno de forma respetuosa y creativa, tratando cada realidad conforme a su modo de ser. La obra de arte es una realidad abierta, nos ofrece posibilidades y nos insta a movilizar la creatividad. Dispone, con ello, nuestro ánimo para tratar como *ámbitos* las realidades del entorno que tienen un rango superior a los meros objetos, y a elevar los objetos a condición de ámbitos, mediante la inserción de los mismos en algún proyecto vital nuestro. Es ésta la forma óptima de incrementar nuestra capacidad creativa. Cuantos más ámbitos constituyan nuestra red de relaciones, mayor elevación personal tendremos. Todo trato con ámbitos se da en el *nivel 2*, en el cual rige el esquema “apelación-respuesta”, no los esquemas “causa-efecto” y “acción-pasión”, propios del *nivel 1*. La teoría de los ámbitos amplía notablemente nuestra experiencia -en todas sus modalidades-, la flexibiliza y dinamiza.

Esta dinamización y flexibilización permite a la experiencia artística desarrollar nuestra libertad al tiempo que nos atenemos fielmente a las obras de arte y nos dejamos “envolver” por ellas, al convertirlas en el principio interno de nuestra actuación creativa. Obedecemos a esas realidades distintas de nosotros –pero ya no externas y ajenas–, y, a la vez, perfeccionamos nuestra libertad creativa. Es una de las tareas básicas del Humanismo.

La música es lenguaje y comunicación en el sentido realista y creativo de que implica un entreveramiento de ámbitos que da lugar a un ámbito expresivo de mayor envergadura. Cuando interpreto una obra musical o la oigo de forma creativa, asumiendo activamente sus posibilidades expresivas, establezco una relación con algo que hasta ahora me era externo y extraño, pero que ahora se me hace íntimo, porque ambos creamos un campo de juego común. Mi personalidad queda, entonces, enriquecida en medida directamente proporcional a la riqueza de ese campo de juego. Cuando asumo las sonatas de Domenico Scarlatti, puedo decir que “yo soy tales sonatas”, forman parte activa de mi ámbito de vida. Mi campo personal abarca más que antes de conocerlas y vivirlas. Hoy suele darse mucha importancia a los afectos subjetivos, a los gustos individuales, pero, a la luz de lo antedicho, lo importante en nuestra vida no es tanto vivir diversas experiencias subjetivas cuanto

asumir creadoramente diversas realidades valiosas –vistas como fuente de posibilidades– y crear ámbitos expresivos superiores.

Lo verdaderamente valioso en una obra de arte no es que sea expresión de los sentimientos individuales del autor, sino que ofrezca una estructura valiosa que nos haga vibrar y suscite en nuestro interior sentimientos elevados, a la vez que nos ofrece los ocho niveles o modos de realidad que la integran: sonidos, formas, ámbitos de realidad, el mundo propio de cada estilo... Por eso no resulta pertinente que los intérpretes muestren sus sentimientos privados al tiempo que interpretan las obras, porque su función en ese momento no es ésta, sino ofrecer cada obra con toda fidelidad, y dejar que ella, mediante la *patentización luminosa de lo que es* –es decir, mediante su *verdad*– apele a cada uno de los oyentes, con su sensibilidad peculiar, su preparación intelectual, su disposición interior... Cuanto menos se hace notar el artista al transmitir una obra, mejor realiza su función de mediador. Todos los medios que se movilizan para dar vida a una obra –instrumentos, intérpretes, director...– deben volverse “transparentes”, por así decir, para dejar que la obra se haga presente con toda diafanidad. Si un director dirige un pasaje que presenta, por ejemplo, cierto aire de vals, no necesita expresarlo haciendo un quiebro con su cuerpo. Podría ese gesto, tal vez, resultar muy expresivo, pero estaría fuera de lugar. Algo semejante cabe decir de los intérpretes que muestran señales de *arrobó* cuando alguna melodía toca su fibra sentimental.

La música nos enseña a no quedarnos en las impresiones primeras y a vibrar con el todo

Merced a su carácter relacional, en la música todo vibra con todo: un tema con otro, una frase con otra, un tiempo con otro. Recordemos la confesión que hizo Mozart a su padre Leopoldo de que, al terminar de componer una obra, la veía "toda de golpe". Esta visión sinóptica constituía para él un "banquete", según propia expresión¹⁵⁹. Hay que conseguir que el alumno sienta vibrar toda una obra en el acorde inicial. Piénsese en el de la *Sonata en do menor* nº 8 (“Patética”) de Beethoven. Ese acorde sombrío en do menor nos revela *toda la obra*, aunque no *la obra toda*. Entramos en relación de *presencia* con ella; nos *encontramos*

¹⁵⁹ "Auszüge aus Mozartbriefen", en *Das Musikleben*, Maguncia, I (1948). Sobre el carácter relacional de la belleza, véase mi obra *El triángulo hermenéutico. Introducción a una teoría de los ámbitos*, Madrid 1971, págs. 185-223; Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2014.

desde el primer momento. Pero luego debemos captar el valor expresivo de cada uno de los temas y vincularlos entre sí.

Conviene, para ello, que nos hagamos cargo de los temas principales a medida que vayan siendo expuestos, a fin de poder seguir con nitidez la marcha de cada uno de ellos, sus transformaciones y desarrollos, sus luchas con los demás, sus entreveramientos... Esta forma "holista" o global de oír las obras que anuda las partes entre sí y con el todo e interpreta cada pormenor con el impulso que procede del conjunto es posibilitada por el lenguaje musical mismo, que, merced a su condición relacional, lleva en sí el poder y la necesidad de crear vínculos.

De aquí se deriva que el lenguaje musical de calidad sea *silencioso*. El silencio auténtico no es la mera falta de sonidos, sino la capacidad de atender simultáneamente a diversos aspectos de la realidad. El silencio es un *campo de resonancia*. Dices una palabra, y en ella vibran diversas realidades que van unidas con la realidad aludida directamente. Es cierto que los sonidos musicales emergen del silencio, entendido ahora como *ausencia de ruido*. Piden que se haga silencio. No resaltan sino en un ámbito de silencio y recogimiento, visto como cese de la agitación extrovertida. Pero encierra todavía un valor educativo mayor subrayar que el sonido musical debe ser *en sí mismo* silencioso, lo mismo que sucede con las palabras auténticas. Cuando tocas una melodía o un acorde, o los oyes, debes hacerlo con el recogimiento necesario para sentirlos vibrar con otros acordes y otras melodías. Cada pormenor de una obra cobra su auténtico *sentido* cuando se lo ve inserto activamente en el conjunto¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Sobre los diversos modos de palabra y silencio, y la relación de complementariedad que media entre la palabra auténtica y el silencio auténtico, pueden verse mis obras *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid ³1998, págs. 321-384; *Inteligencia creativa*, BAC, Madrid ⁴2003, págs. 193-207.

CAPÍTULO 16

LA EXPERIENCIA DE INTERPRETACIÓN FOMENTA NUESTRA CAPACIDAD CREATIVA

Somos creativos cuando asumimos activamente las posibilidades que nos ofrece una realidad y damos lugar a algo nuevo dotado de valor. Esta forma activa de acoger unas posibilidades se da en múltiples aspectos de la vida. Por ejemplo, en el proceso de interpretación musical acogemos las posibilidades que nos otorga una partitura y damos nueva vida a la obra que en ella se expresa. Es un ejemplo transparente de actividad creativa.

La experiencia de interpretación revela cómo se articula internamente un proceso creador

Retomemos y ampliemos la experiencia de interpretación ya esbozada anteriormente para descubrir su capacidad formativa. Un pianista coloca sobre el atril del piano la partitura de una obra que desconoce. Ésta se halla lejos de él; cerca está sólo la partitura. El intérprete comienza a crear sobre el teclado las formas musicales. Lo hace de forma tanteante, a impulsos de la obra misma que desea conocer. Es algo sorprendente y fecundísimo: *va buscando algo en virtud de la fuerza que irradia aquello mismo que todavía no conoce del todo*. Llega un momento en que la obra le indica que su poder expresivo se halla patente de modo luminoso. El intérprete se mueve ya con absoluta libertad por las avenidas de la obra. Podríamos decir que *la domina*. La domina porque *se deja dominar* por ella. Pero aquí recibimos la primera gran lección: *En este nivel de creatividad nadie domina a nadie*. Digamos, pues, con mayor propiedad que el artista *configura* la obra en cuanto *se deja configurar* por ella. Cuando se vive creativamente, no interesa dominar y poseer, sino enriquecerse mutuamente. Es una experiencia reversible de *enriquecimiento o plenificación*.

En ella cobra conciencia el intérprete de que no se basta a sí mismo, ya que para ser creativo debe recibir las posibilidades que le otorgan las partituras y los instrumentos. Pero también éstos adquieren

todo su sentido al ser asumidos activamente por el intérprete. En esa experiencia de configuración mutua, la obra se le hace presente al que la está configurando. Éste *mira* la partitura, pero apenas la *ve*. Lo que tiene ante su atención es la obra plenamente configurada. Toca el piano con sus dedos, pero ya no repara en él. Con lo que se halla en contacto verdaderamente es con la obra. Piano y partitura se hacen *transparentes* cuando la creatividad es perfecta. Siguen ahí ejerciendo su función, que es *mediadora*, no *mediatizadora*, pues no se interponen entre la obra y el artista, antes son el lugar en el que la obra se hace presente al intérprete. Al ser asumida por él como algo propio, deja de serle distante, externa y extraña para convertirse en *íntima*, aun siendo distinta¹⁶¹.

Una realidad es íntima cuando crea con nosotros un campo de juego común, una relación de encuentro. En este campo se supera la escisión entre el *fuera* y el *dentro*, lo *exterior* y lo *interior*. Por eso el intérprete, al obedecer a la partitura, no se entrega a algo ajeno, no se enajena o aliena; gana su plena libertad creadora y su total identidad como artista. Se ajusta a un cauce que le viene marcado desde *fuera*, por alguien *distinto* de él y en principio *distante* y *ajeno*. Pero ese cauce se ha convertido en su *voz interior*. Al ajustarse a ella, sigue el impulso que le viene dictado por su propia musicalidad. Es, por tanto, *autónomo* (se rige por una ley propia), aún siendo *heterónimo* (ya que tal criterio le vino sugerido desde fuera). Aquí se alumbra una clave de orientación decisiva: *Puedo actuar en virtud de criterios que me fueron sugeridos desde fuera y no ser "heterónimo", como puedo dedicarme por amor a cuidar a las personas que me rodean y no estar "des-centrado"*.

Mi verdadero centro es el estado de apertura a los demás. Mi auténtico criterio de acción es el que me impulsa interiormente hacia la realización de algo valioso. No importa el origen de tal criterio, norma o cauce de acción. Lo decisivo es su capacidad de promocionarme hacia modos de actuación sumamente eficaces y valiosos.

Este poder promocional resalta de modo ejemplar en la experiencia estética de interpretación. Al convertir en transparente la partitura y los medios técnicos que moviliza –para que el oyente entre en relación de presencia con las obras–, el buen intérprete nos ofrece un ejemplo luminoso de lo que debemos realizar en la vida ética para

¹⁶¹ Una descripción amplia de esta experiencia de interpretación musical puede verse en *Inteligencia creativa*, págs. 109-115.

adquirir *libertad interior* –o libertad creativa–. Lo que poseo debo usarlo en virtud del ideal de la unidad, no apegarme a ello, no idolatrarlo, sino tornarlo *transparente*, de modo que deje traslucir ese gran ideal que da sentido pleno a mi vida si lo tomo como el motor de mi actividad. En lo material sensible debo ver lo que en él late y le da vida. Esta forma penetrante de ver la realidad halla en la experiencia estética de interpretación un modelo sumamente lúcido y sugestivo.

La experiencia de interpretación nos muestra la posibilidad de ser, a un tiempo, independientes de una realidad y solidarios con ella.

Los grandes filósofos contemporáneos Louis Lavelle y Gabriel Marcel lo muestran brillantemente en algunas de sus obras. En *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*¹⁶² muestro cómo la experiencia musical nos permite comprender la descripción que hace Lavelle de la experiencia ética y la metafísica. La vida ética llega a madurez cuando el hombre es capaz de sacar pleno partido a las realidades materiales e incluso a las corpóreas sin *fusionarse* con ellas, antes tornándolas "transparentes", uniendo la máxima eficacia y la máxima discreción. El hombre éticamente maduro elige siempre en virtud del ideal y pone en juego los medios necesarios para conseguirlo, pero no los convierte en metas; procura que el ideal se realice merced a ellos y aparezca en ellos como al trasluz. En este caso, los medios ejercen función "mediacional", no "mediatizadora". Esta distinción luminosa queda patente –como acabamos de ver– en la experiencia de interpretación musical¹⁶³.

1) El intérprete sabe muy bien que sin él no existiría realmente la obra, que en la partitura se halla en estado virtual y necesita ser puesta en acto. Pero nadie más consciente que él de que su actividad creativa pende de la obra. Cuando se canta una obra polifónica, las diversas voces entran y salen del edificio sonoro que ellas mismas están construyendo. Lo hacen con la libertad y el gozo que uno siente al relacionarse con su propio hogar. Pero lo curioso y lo enigmático es que ellas están creando ese hogar y, al mismo tiempo, se sienten amparadas por él, impulsadas, acogidas, nutridas musicalmente.

¹⁶² Gredos, Madrid 1977, págs. 161-167; Biblioteca Digital, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2019.

¹⁶³ Un pensamiento afín lo encontramos en G. Marcel. Cf. *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, págs. 168-180; *La experiencia estética y su poder formativo*, págs. 125-160.

Algo muy afín sucede en nuestra relación con las instituciones: familia, colegio, club, Iglesia... Las configuramos sus miembros, pero ellas nos forman en buena medida a nosotros. Aquí vemos cómo la música clarifica la experiencia básica de la vida creativa del hombre: Yo me pongo a disposición de algo que pende de mí para existir, pero al mismo tiempo se me presenta como superior a lo que yo soy y a cuanto puedo dar de mí. Marcel lo describe con toda precisión:

*"La música, en su verdad, me ha aparecido siempre como una llamada irresistible de aquello que en el hombre supera al hombre, pero también lo funda"*¹⁶⁴.

Marcel supo expresar con fuerza inigualable que en la música participamos de una fuente de energía que nos viene dada pero necesita de nosotros para tomar cuerpo sensible. En la experiencia musical de calidad sentimos algo poderoso, fuertemente expresivo, que nos invita a participar de su energía y nos llena interiormente si respondemos a tal apelación. Pregúntale a Mozart si existe *la* música. "Por supuesto, te contestará. Es mi vida, mi ideal, mi impulso, mi razón de ser...". "Pero la música la creas tú", puedes argüirle. "De ningún modo, te corregirá él. Ella me crea a mí como músico. Yo *configuro* obras, pero no *creo* la música. Tengo *musicalidad*, sentido para la música, pero la música me viene dada. Es distinta de mí, superior a mí. Yo participo de ella, y mis obras son fruto de este vínculo nutricional". Lo que Mozart afirma aquí de "la música", Marcel lo aplica además al "ser", y elabora toda su metafísica desde el horizonte que le abrió la experiencia musical.

2) Como ya hemos indicado, cada cantor en la polifonía y cada grupo instrumental en la orquesta gozan de *total independencia* respecto a los demás. Nadie puede inmiscuirse en la tarea de los otros. Pero cada uno, al iniciar su labor re-creadora de la obra con total independencia, vibra con los demás, atempera su volumen y ajusta su ritmo al de ellos. El fruto de esta unión de total solidaridad y total independencia es una perfecta *armonía*, fuente de belleza y de bondad. Una interpretación musical de calidad es un modelo de convivencia familiar y social.

Como ser individual, debo preocuparme por mi suerte, por la buena marcha de mi salud y de mis proyectos, pero con la misma

¹⁶⁴ *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel*, Aubier, Paris 1980, p. 112. Véanse otros textos en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, págs. 125-160.

intensidad he de atender a las necesidades de los demás, que son otros tantos centros de iniciativa, llamados a crear conmigo un campo de armonía, belleza y vitalidad. Todos estamos llamados a realizarnos, pero esta realización se da al crear en común algo valioso, que pende de nosotros en buena medida y, a la vez, nos enriquece y nos permite darle una forma de existencia concreta. La experiencia de interpretación musical nos hace ver y sentir con toda nitidez que, si el compañero de juego baja de nivel, pierde energía o calidad, queda dañado el efecto de conjunto. Estamos todos en el mismo barco, entregados a la tarea de desarrollarnos como personas, y toda persona sólo crece comunitariamente, fundando vida de comunidad.

El *otro* no es nunca en la música el *enemigo*, el usurpador de la propia personalidad, el que achica nuestro ámbito de vida. Al contrario, es el polo necesario para que podamos instaurar encuentro, vida comunitaria, campos de juego, de auténtica libertad y realización plena. En la música sentimos la necesidad imperiosa de los otros para realizarnos como músicos, y agradecemos que existan y que accedan a colaborar con nosotros. "*No hay soledad. Hay luz entre todos. Soy vuestro*", escribió certeramente el gran poeta Jorge Guillén. Y G. Poulet comenta:

*"Yo soy, pero soy por la gracia del aire y de la luz, por la revelación de un mundo cuya admirable esfericidad se concentra en mí, como se redondea en torno a mí mi deseo de abrazar la esfera. Yo me descubro como el punto mediano de las cosas. Ellas culminan en mí, como yo me dilato en ellas"*¹⁶⁵.

Esta vinculación fecunda del yo y su entorno se vive con especial intensidad en la experiencia musical. Cuando aprendemos el arte, típicamente musical, de vivir relacionadamente, tan atentos al cultivo del propio yo como vertidos al cuidado de los otros, adquirimos un maravilloso equilibrio interior.

Para tener equilibrio en la vida, debemos armonizar la actitud de *independencia* y la de *solidaridad*. Si cultivamos a solas la actitud de independencia, podemos caer en el *desarraigo*. Si nos preocupamos en exclusiva de ser solidarios, corremos riesgo de convertirnos en seres

¹⁶⁵ *Les métamorphoses du cercle*, Plon, Paris 1961, p. 518.

gregarios. Los jóvenes piensan a menudo que, si son solidarios con los padres, carecen de independencia para adoptar actitudes y realizar acciones que no sean de su agrado, como el divertirse durante la noche. Si los padres se angustian, no tienen reparo en decir, a veces, que “ése es *su* problema, el de los padres...”. Esta frase delata que esos jóvenes no han creado con sus progenitores un verdadero encuentro, pues, al encontrarnos de verdad, fundamos entre nosotros un modo de unión tal que dejamos de estar los unos *fuera* de los otros y consideramos como propios los problemas y sufrimientos de los demás, así como sus triunfos y sus gozos.

Esta forma singular de unidad resalta de modo sorprendente en la experiencia musical. Desde antiguo percibieron las gentes que cantar en grupo produce una honda alegría. San Agustín lo destacó brillantemente en sus libros¹⁶⁶. Conviene sobremano ayudar a niños y jóvenes a descubrir el origen de ese gozo. El cultivo de la música figura en los planes de estudio de la escuela infantil, primaria y secundaria. Urge, por ello, destacar el poder formativo que encierra la interpretación musical compartida en forma de canto -monódico o polifónico- y de interpretación instrumental -dúo, terceto, cuarteto...-.

La práctica de la interpretación en grupo fomenta, a la vez, la solidaridad y la independencia. Eso sucede cuando los intérpretes se entusiasman con una obra valiosa. Para ello, deben asumir interiormente las indicaciones o normas que da la partitura. Un ejemplo muy expresivo nos lo ofrecen el coro y la orquesta que interpretan, bajo la dirección de Nicolaus Harnoncourt, el coro inicial del *Oratorio de Navidad* de J. S. Bach. Oigamos ese coro y contemplemos a los niños y jóvenes cantores. Ninguno mira a los demás; tienen la mirada concentrada en los gestos del director, que les transmite el espíritu de la obra interpretada. Pero no son indiferentes los unos para con los otros. Al contrario, cuanto más vibran con la obra, más atemperan su voz y su ritmo a los de los demás, y de modo más profundo unen sus cualidades a las suyas para dar cuerpo sonoro a la obra. Actúan con total independencia y total solidaridad, y la integración de ambas cualidades da lugar a una perfecta armonía, que es fuente de inmensa belleza.

¹⁶⁶ Véase, por ejemplo, *Obras de San Agustín*, vol. XIX, BAC, Madrid 1958, p. 436. Este texto se halla reproducido en mi obra *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Rialp, Madrid ⁴2003, p. 244.

Un buen teórico de la polifonía, Ehrenfried Muthesius, subraya con energía la vinculación de cada una de las voces y la obra conjunta: *“El poder de la unidad crece con el grado de independencia de las voces. Cuanto más fuerte es la tensión entre ambos polos, más grande es su poderío”*¹⁶⁷.

La interpretación en grupo nos enseña a compartir grandes valores y nos revela, así, el secreto de cómo conseguir formas muy elevadas de unión mutua. Al describir cómo varios compañeros de cordada están llegando a una cumbre, merced a la ayuda que se prestan, Antoine de Saint-Exupéry comenta: *“Amarse no es mirarse el uno al otro sino mirar juntos en una misma dirección”*¹⁶⁸. Esta mirada conjunta nos une de forma tanto más profunda cuando más valioso es el objetivo hacia el que se dirige.

Tal vinculación entre unidad y orientación común hacia el valor se nos hace patente al realizar la experiencia de asumir una canción y cantarla de forma creativa, como si fuera una voz interior. Al principio, la canción es distinta, distante, externa y extraña a nosotros, pero luego se nos hace íntima sin dejar de ser distinta. Ganamos, con ello, una conciencia clara de que somos capaces de unirnos profunda y fecundamente a una realidad externa, distinta y hasta ese momento ajena, y tornarla íntima sin *alienarnos*, es decir, sin perdernos en ella. Esa posibilidad genera en nosotros insospechadas posibilidades creativas.

Al describir el sistema de vida de los hombres de “la provincia pedagógica”, Goethe pone en sus labios esta confesión: *“Entre nosotros es el canto el primer grado de la educación. Todo lo demás va comprendido en él, y por su medio se logra. El canto entre nosotros anima y subraya el más sencillo goce y la más sencilla lección. Más aún: incluso nuestras tradiciones en punto a creencias y costumbres se transmiten a través del canto. (...) Por eso hemos elegido la música, sobre todas las cosas, como fundamento de nuestra enseñanza, porque a partir de ella resulta llano el camino en todas direcciones”*¹⁶⁹.

¹⁶⁷ *Logik der Polyphonie. Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie*, Meisenheim 1971, p. 82.

¹⁶⁸ *Terre des hommes*, Gallimard, París 1939, págs. 234-235; *Tierra de los hombres*, Circulo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 178.

¹⁶⁹ *Años de andanzas de Guillermo Meister*, libro 2º, cap. 1º, en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid 1950, p. 590. Versión original: *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Zwei tes Buch, Erstes Kapitel, en *Werke*, Hamburger Ausgabe, t. 8, págs. 154-155.

En el discurso pronunciado al recibir en Oviedo el premio *Príncipe de Asturias*, Daniel Barenboim subrayó el poder formativo de la música:

“La concordia se expresa musicalmente como armonía. La orquesta exige que los músicos se escuchen, que ninguno intente tocar más alto que el otro, que se respeten y se conozcan. Es un canto al respeto, al esfuerzo de conocer y comprender al otro, algo clave para poder solucionar un conflicto que no tiene solución militar”. “...La música, bien observada, ofrece lecciones interesantes. A un nivel muy simple, tocar en una orquesta es una lección de cómo vivir democráticamente.(...) Esto es lo curioso de la música, que te sirve para escaparte, pero también para entenderte”¹⁷⁰.

La polifonía es un ejemplo brillante de cómo se puede lograr una actividad armónica y bella con elementos diversos. *“La polifonía –escribe Karl Popper- “es un logro singular, original y realmente maravilloso, de nuestra civilización occidental”¹⁷¹. “La música polifónica, en la cual se integran melodías de diversa configuración y diferentes normas de armonía, llegará a ser vista como un espléndido modelo de una paz mundial creativa”¹⁷². En alusión al conocido libro de E. Bloch *Das Prinzip Hoffnung*, podríamos decir que la música polifónica viene a representar una especie de “principio esperanza”.*

Libertad y normas no se oponen, se complementan

Bach, el maestro indiscutible, al componer una fuga se somete a un cúmulo de normas estrictas, y esa sumisión, por ser creativa, dilata su libertad interior en medida proporcional a la fecundidad del cauce que marcan dichas normas. El cauce embrida la energía desbordante, la ordena y estructura. Si al impulso arrebatador que parece adueñarse de Mozart cuando comienza a componer lo consideramos como una “energía dionisiaca”, hemos de advertir que “Dionisos” no prevalece nunca en él

¹⁷⁰ Véase la entrevista realizada en el periódico ABC del 20-10-2002, p. 8.

¹⁷¹ Citado por Erwin Schadel en su excelente artículo “Poliphonie als Modell für interkulturelle Verständigung”, en *Die Menschenrechte im interkulturellen Dialog*, Peter Lang, Frankfurt 1998, págs. 194 ss.

¹⁷² *L. cit.*, p. 36.

sobre “Apolo”, visto como la capacidad de estructurar luminosamente la actividad creadora.

Esta misma voluntad de equilibrio la admiramos en las obras de Carl María von Weber y P. I. Tchaikowski. En este autor pensó, posiblemente, André Gide cuando advirtió que “la obra clásica no es bella más que en razón de un Romanticismo sojuzgado”¹⁷³. En el fondo de toda búsqueda artística se halla el afán de equilibrar la multiplicidad y la unidad, o –dicho de modo más positivo- otorgar a lo múltiple disperso la energía y la luz que proceden de la estructura. Este es el cometido último en la ordenación de los materiales, la formación de los diferentes estilos, el cultivo de las formas..., actividades que no responden a un mero “academicismo vacío”, como a veces se afirma, porque esta búsqueda de la estructura no amengua la verdadera inspiración sino la enardece.

El intérprete que desea dar vida a una obra musical, toma una partitura para que le marque el camino a seguir. La partitura es su cauce o norma de acción. Aceptar esa norma significa para él una merma de su “libertad de maniobra”, su capacidad de tocar la obra a su arbitrio, convertirla, por ejemplo, en puro motivo de lucimiento, aun a costa de desfigurarla. Ser fiel a las notas y signos de la partitura y, sobre todo, al espíritu que la inspira es la vía regia para penetrar en el sentido de la obra, moverse con soltura por sus avenidas, sentirse dentro de ella como en casa. Esa seguridad, coherencia interna y contundencia en la forma de interpretar es lo que llamamos “libertad creativa”. El intérprete se siente tanto más libre interiormente cuanto más fiel y obediente es a las indicaciones de la partitura. La experiencia estética nos ayuda a distinguir las dos formas básicas de libertad y comprenderlas a fondo.

El intérprete juicioso se atiene a los dictados de la partitura porque la ve como una fuente de posibilidades para dar vida a una obra musical. En cuanto tal, la partitura tiene “autoridad” sobre él, aunque no “mando”. Sabemos que el término “autoridad” procede del verbo latino *augere*, que significa promocionar, incrementar, enriquecer. De él se derivan los vocablos *auctor* y *auctoritas*. Tiene autoridad sobre alguien quien puede promoverlo en algún aspecto.

¹⁷³ Citado por Strawinski: *Poética musical*, págs. 82-83.

Como sabemos, este recibir activamente unas posibilidades fecundas recibe el nombre de *creatividad*. Es creativo el hombre que no rechaza lo que amengua su libertad de maniobra, sino lo recibe activamente, asumiendo las posibilidades que le ofrece para actuar con sentido y eficacia. Esta forma de recepción activa se lleva a cabo en el *nivel 2*, el de la creatividad, el respeto, la estima, la colaboración. En este nivel de conducta, actuar libremente y asumir posibilidades no se *oponen*; se *contrastan* y *complementan*. Libertad y normas, por tanto, no constituyen aquí un *dilema*, sino un *contraste*. En el *nivel 1* -el del dominio, la posesión, la capacidad de manejarlo todo arbitrariamente- tenemos que escoger entre aceptar normas y actuar con libertad de maniobra. La relación entre libertad y normas constituye ahí un *dilema*. Comprender esto debidamente supuso para varios autores contemporáneos una luz decisiva en orden a la configuración de su pensamiento. La espléndida producción filosófica, pedagógica, hermenéutica y literaria de Romano Guardini y Gabriel Marcel es bien aleccionadora a este respecto.

Me esforzaba un día, en clase, por explicar con claridad estas ideas cuando una alumna pidió la palabra y, con aire maternal, me indicó que no necesitaba fatigarme, pues en la vida hay que escoger: o ser libre o aceptar normas; como ella elegía ser libre, dejaba de lado las normas. Obviamente, esta joven planteaba la cuestión de la libertad en el *nivel 1*, y desde esa perspectiva consideraba obvio que estamos ante un dilema: o libertad o normas. Como suele suceder, este problema sólo puede resolverse por elevación: situándonos en el *nivel 2*, el de la creatividad. Si no soy creativo, cuanto condicione mi actividad parece mermar mi libertad. Y la merma efectivamente, pero sólo en una de sus modalidades: la *libertad de maniobra*. Saber integrar -vincular fecundamente- diversos aspectos de la vida es un arte que debemos aprender. Si lo desconocemos, tendemos a dar por supuesto que los aspectos contrastados de la existencia son opuestos e inconciliables. Esto sucede con la libertad y las normas, la independencia y la solidaridad. De ahí la urgencia de hacer ver a niños y jóvenes que tal integración se da de hecho en todas las actividades que implican creatividad, por ejemplo la estética.

Para ello mostré a mis alumnos los pentagramas correspondientes al tema principal del cuarto tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Y subrayé el carácter ordenado de dicho tema, su configuración simétrica, acorde a las normas de la época. Abarca 24 compases en

bloques de cuatro. Los cuatro primeros ejercen función de pregunta; los cuatro siguientes constituyen la respuesta. Pregunta y respuesta, a su vez, actúan de pregunta respecto a los ocho compases siguientes. Todo se halla perfectamente estructurado, según unas pautas preestablecidas. Seguidamente, les invité a oír el tema –interpretado al unísono por los violoncelos– y las variaciones del mismo, en las cuales diversas familias instrumentales hacen juego con la melodía y tejen una trama contrapuntística dinámica y bellísima. Tras las dos variaciones, la orquesta entona el tema con decisión y rotundidad. Al preguntar a los alumnos qué impresión les producía este pasaje musical, manifestaron que les parecía un surtidor, que se alza hacia lo alto con decisión y espontaneidad. Quedaba, pues, claro que en Estética se vinculan del modo más eficiente el orden y la gracia, la delimitación precisa y la soltura interna, el ejercicio de la libertad y la atención a normas –siempre que éstas sean sensatas, es decir, fecundas–¹⁷⁴.

Descubrir esto nos da luz para ser cautos en el campo de la vida ética –perteneciente, asimismo, al *nivel 2*– y no ver dilemas que desgarran donde sólo hay contrastes que plenifican. Con profunda razón se ha dicho que “uno de los signos cardinales de la mediocridad de espíritu es ver contradicciones allí donde sólo hay contrastes”¹⁷⁵.

El arte musical nos insta constantemente a integrar aspectos que parecen oponerse y, de hecho, se oponen cuando uno carece de ímpetu creador. Toda buena interpretación requiere atención simultánea a cada nota y al conjunto. Debemos interpretar cada nota y cada tema con toda limpieza y darles al mismo tiempo un aire de levedad. Todo debe resultar preciso y flexible a la par. La integración de esos dos aspectos no la logra el principiante, pero sí el avezado, el que se ha elevado al nivel de la creatividad.

Lo emocionante en toda interpretación lograda radica en la forma aparentemente fácil de resolver las mayores dificultades. En ese feliz desequilibrio radica, como hemos visto, la categoría estética de la *gracia*. El cuerpo de la bailarina tiene un peso normal. Pero, cuando el compañero de baile la toma por el talle y la levanta hacia lo alto y la hace trazar círculos elegantes en el espacio, parece leve, ingrávida. Si lo fuera

¹⁷⁴ Una descripción algo pormenorizada del Cuarto Tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven se ofrece al final del capítulo 19.

¹⁷⁵ Cf. Gustave Thibon: *El pan de cada día*, Rialp, Madrid ²1952, p. 63.

realmente, ese gesto de los bailarines no resultaría *grácil*. Todas las categorías estéticas tienen un carácter relacional y exigen en el contemplador cierta capacidad de integrar diversos aspectos. Esta capacidad integradora procede de la imaginación.

El vuelo majestuoso del águila nos encanta por su soberanía, su dominio del espacio, su forma bien ritmada de trazar círculos sobre las posibles presas. Parece actuar con libertad *absoluta*, pero bien sabemos que, para moverse, debe vencer en todo momento la resistencia del aire. Al ver de un golpe, en suspensión, ambos aspectos –la libertad y la sumisión a las condiciones del entorno– es cuando captamos la belleza y la gracia de su forma de volar.

La interpretación musical desarrolla las tres condiciones de la inteligencia

Para interpretar debidamente una obra, debemos 1) pasar más allá de los sonidos inmediatos, no quedarnos en el mero halago sensorial; 2) prestar atención simultánea a diversos sonidos, para vincularlos entre sí y formar temas, frases, períodos, tiempos, obras enteras...; 3) ahondar en el sentido de cuanto acontece en la obra. La necesidad de realizar esta triple tarea lleva a los intérpretes a guardar silencio y recogerse antes de actuar. Tal actitud los pone en disposición de conceder todo su valor a cada elemento de la obra y a su conjunto.

Una buena interpretación presenta las tres condiciones de una inteligencia madura: *largo alcance* (trascender lo inmediato), *amplitud* (pensar a la vez diversas realidades y acontecimientos vinculados entre sí) y *profundidad* (descubrir el sentido de todo ello).

1) *Largo alcance*. En todo ejercicio musical nos sentimos instados a trascender los materiales sonoros. Oímos, por ejemplo, estas cinco notas: si b, re, fa, fa, fa, entonadas con un ritmo ágil. Aludo al primer tema del Primer Tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Franz Schubert.

Musical score for piano, consisting of four staves. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *pp*. The second and third staves are accompaniment lines, both marked *pp*. The bottom staff is a bass line, also marked *pp*. The music is in a major key and common time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, and accompaniment with chords and rhythmic patterns.

No nos quedamos presos en cada sonido aislado, pues advertimos que, al ensamblarse los cinco sonidos entre sí, dan lugar a un *tema musical*. Por su carácter brioso, lo consideramos como “tema masculino”. Con esta simple experiencia nos habituamos a pasar más allá de los valores inmediatos. “Trascendemos” los sonidos, sin dejarlos de lado. Captamos, a la vez, cada uno de los sonidos y el ámbito expresivo que forman. Pero tampoco prendemos la atención en este ámbito; lo conectamos enseguida con otro de carácter más melódico y sosegado que se denomina “tema femenino”.

Musical score for piano, consisting of four staves. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *p*. The second and third staves are accompaniment lines, both marked *p*. The bottom staff is a bass line, also marked *p*. The music is in a major key and common time, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes, and accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Ambos temas, una vez expuestos, desarrollan sus posibilidades expresivas: hacen juego entre sí, se transfiguran, luchan... Luego se repite la exposición primera, con ligeras variantes. Bien articulados entre sí, las exposiciones y el desarrollo dan lugar a la estructura de la forma musical que llamamos “sonata”. Una vez más acabamos de sobrepasar lo que tenemos ante la vista. Del ámbito que son los temas musicales hemos pasado a su desarrollo y luego al ámbito expresivo de alcance superior que es una forma musical. Este ejercicio de “trascendencia” es decisivo en la formación humana.

Un paso adelante en esta dirección lo damos al situar esa composición musical ordenada en forma de sonata en el contexto de una obra sinfónica, con sus cuatro tiempos. Y avanzamos todavía más cuando esta obra la vemos inspirada por un estilo determinado, lo que implica relacionar unas sonatas con otras, ver semejanzas y diferencias, y descubrir su pertenencia a estilos distintos. Uno de ellos es el llamado “clasicismo vienés”, configurado por cuatro genios de la altura de J. Haydn, W. A. Mozart, Ludwig van Beethoven y Franz Schubert. La sonata, con sus dos temas sucesivos, se muestra afín a la tendencia vienesa a sostener, con espíritu cortesano, formas de diálogo serenas y respetuosas. A medida que se impuso en Europa el espíritu romántico, la sonata amplió sus formas, resaltó la unidad de los tres tiempos, ganó libertad en cuanto al modo de armonizar y modular. Este cambio hacia modos de expresividad de mayor aliento fue promovido en buena medida por los genios antedichos, sin los cuales no puede comprenderse la obra de Roberto Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Federico Chopin (1810-1849), Felix Mendelssohn Bartoldy (1809-1847) y Franz Liszt (1811-1886).

Observemos cómo hemos ido incrementando nuestra capacidad de audición. Hemos pasado de lo más inmediato -los sonidos tomados en sí, aisladamente- a conjuntos de sonidos que también se ofrecen inmediatamente pero sólo a quienes poseen habilidad para captarlos: los temas o células temáticas, la estructura musical denominada “sonata”, las sonatas propias del estilo clásico vienes, las inspiradas en el espíritu romántico... Es importante para nuestra formación habituarnos a descubrir todo lo que expresan los sonidos musicales, de modo que se amplíe nuestra capacidad de percepción más y más, y logremos formar una trama de conocimientos interconexos. Con ello, superamos el grave

defecto que es la *miopía intelectual*, la incapacidad de penetrar en el trasfondo de lo que se presenta inmediatamente a nuestra percepción.

2) *Comprensión o amplitud*. Al ser el intervalo y no las notas aisladas la base de la música, toda nota cobra sentido musical al entrar en relación con otras. Al vivir la música, se ejercita uno automáticamente en la capacidad de atender al mismo tiempo a diversas realidades: una nota y otra, el ámbito expresivo que forman, la vinculación de éste con otros... No sólo voy pasando más allá -“trascendiendo”- lo que se me ofrece de modo inmediato sino que voy captando más realidades al mismo tiempo, porque observo cómo unas vibran con otras, remiten a ellas, se potencian mutuamente, dando lugar a ámbitos expresivos de mayor envergadura. Es impresionante la multitud de elementos de diverso orden a los que debe prestar atención simultánea un organista, por ejemplo. Se prepara, así, para vencer la tendencia a la *unilateralidad* o *unidimensionalidad*.

3) *Profundidad*. Al mismo tiempo que la música, por su interna expresividad, me lanza hacia delante y hacia los lados, me insta a captar el *sentido* de los conjuntos expresivos que se forman merced a la interrelación de las notas y los intervalos. Cada tema musical tiene un sentido propio, que se enriquece sobremanera al unirse al de otros temas y formar los conjuntos expresivos que denominamos *formas musicales*. Este ejercicio de ahondamiento en el sentido nuclear de las obras nos libera de la *superficialidad* en el pensar.

Los grandes genios de la Historia de la Música lograron crear obras de gran aliento que nos instan a potenciar al máximo las tres condiciones de la inteligencia. Pensemos en las grandes Misas, Cantatas y Óperas de Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Wagner, Mendelssohn, Debussy, Tchaikowski... Este perfeccionamiento de la inteligencia nos otorga una gran madurez personal.

- Si paso más allá de las impresiones sensoriales y atiendo a valores superiores (la salud, por ejemplo, es superior al agrado que produce un alimento), supero la tendencia infantil a quedarme en las ganancias inmediatas. Lo que se nos ofrece inmediatamente como agradable es un valor, pero no el único ni el supremo. Ignorar esto supone el comienzo de un proceso de *subversión de valores*.

- Si contemplo, al mismo tiempo, los diferentes aspectos que constituyen una realidad o un acontecimiento, aprendo a plantear los problemas de forma ajustada a su complejidad.
- Si procuro descubrir el sentido de cuanto contemplo, daré a mi vida la hondura que es garantía de autenticidad.

Al promover la inteligencia, nos habituamos a integrar modos distintos de realidad

Al pensar con largo alcance y comprensión, adquirimos la capacidad de “integrar” modos distintos de realidad, es decir, captar su vinculación mutua y el influjo que ejercen unos sobre otros. Esta ampliación de nuestra manera de ver es indispensable para percibir la riqueza interna de las realidades que constituyen nuestro entorno vital.

Amplíemos en este contexto lo ya esbozado antes sobre los ocho modos de realidad distintos y complementarios que presenta toda obra musical de calidad.

1. Los *sonidos aislados*.
2. Los *sonidos vinculados entre sí*. Esta vinculación les confiere una nueva calidad. Las realidades expresivas -sonidos, colores...-, cuando se hallan cercanas se influyen mutuamente. Así, una flauta o un violín que suenan a solas tienen una calidad de sonido distinta a cuando son acompañadas por otros instrumentos.
3. Los *sonidos vinculados y estructurados mediante una forma musical*. La estructura o configuración aporta a los sonidos una ordenación característica que se traduce en claridad, sucesión lógica, mayor expresividad. Un aria, un recitativo, una fuga, una sonata, una sinfonía... presentan una configuración peculiar, que aviva nuestra inteligencia para captar la riqueza de su articulación interna, insta a la voluntad a participar de su poder expresivo, suscita en nuestro ánimo elevados sentimientos.
4. El *ámbito expresivo* que se comunica a través de tales formas. Puede ser un ámbito de tristeza o alegría, odio o amor, agresividad o arrepentimiento, expectación sombría o esperanza, traición o lealtad,

perfidia o fidelidad... La *patentización luminosa de tales ámbitos* –es decir, su *verdad*– produce en el oyente una forma superior de gozo, como sucede con todo fenómeno profundamente expresivo.

5. El “*mundo*” que se expresa en el estilo de la obra. En sus *Pasiones*, Juan Sebastián Bach expresa multitud de *ámbitos* expresivos merced a tramas de sonidos entreverados y estructurados. La obra en conjunto encarna el *mundo* propio del estilo “barroco”: su capacidad de integrar coros y orquesta en grandes edificios sonoros y su facilidad para vincularse con el “*pietismo*” religioso de la época, con su sensibilidad religiosa a flor de piel.
6. El *entorno vital* de la obra, el lugar y el momento para los que fue compuesta. Oír las *Pasiones* de Bach en una iglesia evangélica, en la tarde del Viernes Santo, y vivirlas como un acontecimiento litúrgico implica contemplar ambas obras en su verdadero entorno. Con su poderosa fuerza poética, Bach transfigura, en ellas, la realidad adusta de la Pasión y crea un ámbito de paz y esperanza que hace vislumbrar la gloria de la Resurrección. Se adaptan, por tanto, perfectamente al espíritu de los Oficios del Viernes Santo. Si, posteriormente, son interpretadas por los mismos intérpretes en una sala de conciertos, nos darán una impresión sensiblemente distinta, pues les falta el sexto de sus elementos integrantes: la situación vital a la que pertenecen por su origen.
7. La *relación de la obra con un intérprete adecuado*. Lo mismo que el entorno vital, esta relación pertenece esencialmente a la obra de arte, porque ésta es un ámbito de realidad, un nudo de relaciones, y sin esa relación con un intérprete capaz de darle vida, no pasaría del estado virtual al estado real.
8. La *emotividad peculiar* que suscita la obra. Hoy tiende a depreciarse la relación de las obras musicales con el sentimiento humano. Pero no está justificada esa tendencia a amputar la vertiente emotiva de nuestro ser. Los sentimientos son las distintas reacciones del hombre ante lo valioso, desde lo meramente agradable hasta lo profundamente emotivo. Por su capacidad de revelarnos si nos hallamos ante algo valioso o antivalioso, el sentimiento nos abre al conocimiento de la realidad. Presenta, en la misma medida, un notable poder cognoscitivo.

La contemplación de una obra musical es auténtica y plena si el oyente sabe captar *al mismo tiempo* los ocho modos de realidad, tanto de abajo arriba como de arriba abajo. Cada tipo de sonido pide ser aplicado a la expresión de unas determinadas formas musicales, pues, como decía el fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty, “la materia está pregnante de la forma”. Por su parte, los contenidos que el compositor desea expresar requieren unas formas y unos sonidos adecuados. Esta forma de *ver conjuntamente* los distintos modos de realidad la denominamos “integrar”.

La experiencia musical nos ejercita constantemente en el arte de integrar. Eso sucede ya al entonar una melodía. Por sencilla que sea, una melodía no se reduce a una serie de notas yuxtapuestas. Presenta un carácter peculiar, un sentido propio. No puede existir sin las notas, pero es independiente de ellas, en el sentido de que las sobrevuela, presenta una calidad especial, una expresividad propia. Pueden cambiarse o *variarse* las notas en buena medida y no alterar el núcleo del proceso melódico. Aquí radica el encanto de la forma musical denominada “Tema con variaciones”. Percibir, al mismo tiempo, realidades que son distintas pero colaboran a lograr un conjunto expresivo significa *saber integrar*.

Acostumbrarnos a integrar diversos modos de realidad -cuerpo y espíritu, potencias y posibilidades, pulsiones instintivas e ideales espirituales, personas y comunidad...- es decisivo para nuestra formación. No sólo debemos ver estos aspectos de nuestra vida *conjuntamente, relacionamente*; hemos de reparar en que, vistos así, ostentan un modo de ser más elevado.

La capacidad de integrar cada aspecto de la realidad con otros dota a la inteligencia de sus tres dimensiones básicas. La capacidad de superar lo que a primera vista parece autosuficiente e integrar diversos aspectos de nuestra realidad personal supone una inteligencia de *largo alcance, amplia y penetrante*. Para profundizar en una realidad se requiere captar su sentido, y éste brota en el contexto. Para alumbrar el sentido de una realidad o acción, debemos abarcar cierto campo, ver al mismo tiempo diversos aspectos. Esto implica una forma de visión *comprehensiva*, abarcadora. Si queremos *ver a lo lejos*, hemos de acostumbrarnos a vibrar con lo que implica cada realidad y cada

experiencia, no quedarnos presos en las primeras impresiones y en el valor que puedan entrañar.

No integrar la existencia de una obra y su sentido, su vinculación a otras realidades y la función que desempeña en el todo es un despojo, no un enriquecimiento o una purificación del significado de dicha obra. Cada uno de los ocho modos de realidad que integran la obra musical halla su plenitud de sentido al vincularse a los demás. Esto les confiere una especie de afán de desarrollarse por vía de vinculación a otros elementos.

Es una ley de la naturaleza que cada ser halla su perfección al unirse activamente a seres de niveles superiores. La experiencia musical nos ayuda a comprender por dentro este proceso de desarrollo y a superar con buen éxito ciertos traumas de crecimiento que tensionan la vida y la perfeccionan.

Antes de comenzar un concierto sinfónico, los intérpretes afinan sus instrumentos. Cada intérprete tiene una sensibilidad musical peculiar. Cada instrumento presenta un timbre especial. Nos parece estar ante una multiplicidad dispersa. Pero de repente el director sube al podio, alza la batuta y aúna todos los instrumentos en una acción común: la creación de una sinfonía. En ésta no se sabe qué admirar más: si el atractivo de los timbres, el encanto de las melodías y armonías, la pericia de cada ejecutante..., o la bella armonía del conjunto. “*Al principio* –escribe Hans Urs von Balthasar– *(los intérpretes) parecen ser algo ajeno y contrapuesto entre sí. Súbitamente, cuando empieza el concierto ven claramente cómo se integran, y no tocando al unísono sino sinfónicamente, lo cual es mucho más bello*”¹⁷⁶. La música tiene el poder de mostrar nítidamente que las formas superiores de unidad entre los seres se logran cuando hay una realidad latente en ellos que los impulsa hacia una meta común, y con ello los ensambla, los dignifica y colma de sentido. Es ésta una *clave de orientación* de la que podemos extraer muy sabias *pautas de conducta* para regular nuestra vida cotidiana.

¹⁷⁶ *Die Wahrheit ist symphonisch*, Johannes, Einsiedeln 1972, págs. 8-9. Versión española: *La verdad es sinfónica*, Encuentro, Madrid 1979, p. 6.

Formas de integración que la música nos ayuda a cultivar

La música incrementa nuestra capacidad de integración, porque aún constantemente distintos planos de realidad: sonidos sensibles, formas, sentimientos, ámbitos de vida, mundos culturales... Con ello, nos ayuda a superar la tendencia al *reduccionismo* –el afán de reducir el valor de las realidades más elevadas bajándolas de nivel–, pues nos hace ver que las realidades inferiores alcanzan su plenitud de valor al vincularse activamente a realidades superiores. El puro sonido de clarinete se da en el *nivel 1*. Al ser asumido en una obra de calidad –por ejemplo, el *Concierto para clarinete* de Mozart (*nivel 2*)–, muestra virtualidades y posibilidades inéditas, adquiere su verdadera identidad, da a entender de qué es capaz. No se pierde al salir de sí y elevarse a un nivel superior; se gana. Estamos ante una ley o constante que rige en la vida humana y en todo el universo, como ha mostrado Jean Guitton¹⁷⁷.

La música es, por esencia, integradora y nos invita a ejercitar la capacidad de ensamblar diversos elementos. Esta facultad debemos cultivarla esforzadamente. Oímos una obra por primera vez y nos sumergimos en ella. Nos agradan ciertas melodías, nos sorprenden algunas armonías y modulaciones... Nos parece estar empastados con la obra, porque nos hallamos demasiado cerca de ella y no captamos con lucidez su estructura interna. Tendemos, por ello, a distanciarnos un tanto mediante el análisis técnico de la partitura, sin perder la inmediatez que nos facilitó la audición. Entonces logramos cierta *distancia de perspectiva*, sin *alejarnos* de la obra, ya que seguimos unidos a ella por el recuerdo vivo de la audición; nos situamos en la perspectiva debida para oír de nuevo la obra con mayor penetración, captando a la vez las partes y el todo que la aún y dinamiza.

El buen intérprete cultiva al máximo la sensibilidad sonora y se esfuerza por refinar su técnica para conseguir bellos sonidos y lograr ritmos precisos. Al tiempo que persigue esta meta, intenta descubrir la imagen interior de la obra y plasmarla en el medio sonoro. Este mismo camino seguimos los oyentes. Oigo a Christoph Ashenbach tocar las sonatas para piano de Mozart. Admiro la calidad de su sonido (*nivel 1*), pero al mismo tiempo me veo llevado al mundo mozartiano (*nivel 2*), con su pureza cristalina, su profunda alegría, su sereno dramatismo, su

¹⁷⁷ Cf. *La existencia temporal*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1956.

tristeza transfigurada. Con razón ha subrayado un pianista que para hacer justicia a las obras de Mozart se debe purificar el espíritu e intentar vivir como él en una esfera de pura belleza. En general, cabe afirmar que para dar vida a la música de calidad se requiere un espíritu penetrante, pacífico y sereno, capaz de sobrevolar lo sensible y penetrar en el *alma* que anima las obras.

Para elevarse al plano de la vida espiritual no necesitamos prescindir de lo sensible, porque la creatividad transfigura lo sensible y lo llena de sentido. La liberación del apego a lo sensible se da por vía de creatividad, transfigurando lo sensible sin perderlo. En la *Novena Sinfonía* de Beethoven asistimos al apogeo de lo sensible, al tiempo que celebramos la apoteosis de la alta forma de espiritualidad que supone la solidaridad de los hombres entre sí y con el Creador. Por eso, lo sensible se convierte en vehículo espléndido de una desbordante alegría.

En el universo, cada tipo de seres halla su plenitud en los seres de rango inmediatamente superior. También en la vida humana, lo sensible logra la plenitud de sus posibilidades cuando sirve de base expresiva a realidades espirituales. Cuando se percató de esto, el gran cantante Farinelli, embriagado de bellas sonoridades, se rindió a la música profunda, contenida y quintaesenciada del gran Haendel, que unía el encanto de la sonoridad y la profundidad del mensaje humanístico.

Una conjunción perfecta del atractivo sensorial y la densidad humana podemos admirarla en multitud de obras musicales; pensemos, como ejemplos señeros, en *Las bodas de Fígaro* y *La flauta mágica* de Mozart, *Tristán e Isolda* de Wagner, *Pelléas y Melisande* de Claude Debussy. Esta capacidad de la música para jerarquizar elementos expresivos de distinto rango nos enseña el arte de establecer una *escala de valores* juiciosa.

Esta visión integral de la obra nos permite verla en relieve, como algo que nos está *presente*. Hemos recorrido los tres vértices de lo que suelo denominar “triángulo hermenéutico”: *inmediatez*, *distancia de perspectiva*, *presencia*¹⁷⁸. La presencia no se consigue mediante una mera relación de inmediatez con la obra. Debo distanciarme de ella para adquirir la debida perspectiva y ver la obra en relieve. Si sólo quiero

¹⁷⁸ Cf. *El triángulo hermenéutico*, o. c., págs. 59-115; *Inteligencia creativa*, o. c., págs. 160-165.

empastarme con los sonidos, quedo preso en lo sensible y no penetro en la obra, no la contemplo, como me sucede con un cuadro si pego los ojos al lienzo. En cambio, al integrar la relación de inmediatez -creada por la sensibilidad- y la de distancia -establecida por la inteligencia-, obtenemos un conocimiento de la obra por vía de presencia. La vivimos como si la estuviéramos gestando, siguiendo por dentro todas las incidencias de la actividad creadora: configuración de los temas, exposición de los mismos en frases, desarrollos, modulaciones múltiples... Al hacer esta experiencia *genética* de la obra, *participamos* realmente en ella y adivinamos todo su alcance y su riqueza de implicaciones. Con ello no intentamos dominarla, sino hacerle justicia. En el *nivel* 2, el de la creatividad, nadie domina a nadie; todos colaboran a enriquecerse mutuamente.

Todo buen intérprete afina, a la vez, la inteligencia y agudiza la sensibilidad. Cuando Glenn Gould interpreta *El Clave bien temperado* de Bach, cultiva con igual intensidad la finura intelectual y la agudeza sensible. Vean cómo subraya la estructura de las fugas entre una fronda de notas; esto es obra de la inteligencia analítica y sintética. En los pasajes rápidos extrema la delicadeza y la celeridad, al tiempo que da un especial toque de firmeza a los diversos temas recurrentes; esto es obra de una sensibilidad depurada.

En este momento comprendemos a fondo que la experiencia musical es, de por sí, eminentemente formativa, por no tender a dominar objetos sino a crear relaciones reversibles con ámbitos, en un juego fecundísimo de apelaciones y respuestas. A la luz de esta experiencia, descubrimos que una persona está formada cuando sabe abrirse creadoramente y encontrarse con las realidades de su entorno que tienen un alto valor: normas morales, ideales auténticos, valores éticos, estéticos, religiosos... El encuentro es un modo elevado de unión que logramos cuando participamos en realidades *valiosas*, es decir, realidades que nos ofrecen posibilidades creativas. Eso sucede cuando se declama un poema, se interpreta una obra musical, teatral o coreográfica, se sostiene un diálogo, se crea una relación de ayuda, de intercambio, de comunicación afectiva... Este género de participación tiene lugar en los procesos de *éxtasis*, que tienden lúcidamente a crear modos diversos de

encuentro, y se anula en los procesos de *vértigo*, que se afanan por buscar gratificaciones embriagándose con estímulos placenteros¹⁷⁹.

Esta embriaguez hedonista supone un modo de *fusión*, es decir, de inmediatez carente de distancia de perspectiva. Cuando esta actitud invade la sociedad, se produce una escisión de las gentes respecto a la realidad, y, consiguientemente, una crisis cultural grave. En ese momento, la experiencia musical, con su capacidad innata de vinculación e integración, viene en nuestra ayuda haciéndonos ver 1) que la comunicación creativa con el entorno es necesaria para vivir como personas, 2) que esa comunicación no debe darse sólo en el *nivel 1* sino también en el *nivel 2*, y ser por tanto reversible, respetuosa de la capacidad de iniciativa de las realidades abiertas, 3) que, para vivir en el *nivel 2*, el del encuentro, debemos prepararnos adecuadamente y comprometer toda nuestra persona, pues se trata de un conocimiento por vía de participación. Ese compromiso implica una transformación de la actitud del cognoscente –*nivel 3*, el de la opción incondicional por los grandes valores–.

Conocer el arte de integrar es decisivo para la vida éticamente valiosa. La *distancia de perspectiva* respecto a una realidad implica una actitud de respeto hacia ella y hacia uno mismo: no quiero ni perderme en ella, con una unidad de fusión, ni alejarme de ella para dominarla mediante un conocimiento “objetivo”, de tipo científico-técnico. Esta actitud respetuosa deben adoptarla las personas que se aman, y evitar por igual fusionarse en el ser amado para perderse en él y alejarse para dominarlo. Han de crear un *campo de juego* común, en el que se promueva al máximo la personalidad de ambos.

Al adoptar esta actitud de respeto, se aprende el arte de la *tolerancia*. Por excelente que sea, ninguna interpretación de una obra musical agota las posibilidades expresivas de ésta. Son posibles otras interpretaciones asimismo magníficas. Todas ellas, lejos de oponerse entre sí, se complementan. Una buena interpretación de una obra muestra luminosamente lo que ésta es *de verdad*. Es, por tanto, una interpretación *verdadera*, manifiesta la obra en toda la riqueza que puede verse desde la perspectiva adoptada por el intérprete. Al adoptar otras perspectivas, se descubrirán nuevos y valiosos aspectos de la misma obra. Ser tolerante en

¹⁷⁹ El sentido y la articulación interna de los procesos de vértigo o fascinación y de éxtasis o encuentro serán expuestos con cierta amplitud en el capítulo 22.

música es buscar en común la verdad *plena* de una obra, y respetar y estimar toda interpretación que aporte algún conocimiento de la misma. Ser tolerante no implica ser *permisivo* con cualquier tipo de interpretación, por injusta que sea con la obra. La permisividad responde a una actitud de *indiferencia*, no de *respeto*. Ser tolerante en el aspecto ético significa buscar la verdad en común, reconocer que los demás pueden haber visto una parte de la verdad en la que uno no ha reparado. Si estoy dispuesto a aceptar una opinión que contribuya de alguna manera a clarificar el asunto tratado, aunque contradiga la opinión que defiendo, soy tolerante, porque mi amor a la verdad supera el afán de imponer mis opiniones. Cada interpretación es fruto del encuentro de un intérprete y una obra. Si es capaz de encontrarse con ésta, la interpretación es verdadera porque, al suponer un encuentro, es una fuente de luz. Cada intérprete está convencido de que su interpretación es auténtica, y no le falta razón. Pero debe pensar que otros intérpretes han sabido ver, desde su perspectiva, otros aspectos también válidos de la obra. Su versión es verdadera pero no exhaustiva, porque las obras son complejas y presentan diversas vertientes. Al oír a Sviatoslav Richter los preludios y fugas del *Clave bien temperado* de Bach, entro en presencia de ellos, adquiero un conocimiento verdadero de los mismos, pero este conocimiento no se opone al que me facilitan Glenn Gould o George Demus; se contrastan y complementan. De hecho, aunque no lo pretendan expresamente, los grandes intérpretes buscan en común la verdad plena de las obras. Son, pues, *tolerantes*, en el sentido estricto del término.

La música otorga flexibilidad a la inteligencia

La música nos ayuda a comprender por dentro cómo es posible que algo sea distinto y a la vez íntimo, se identifique con un acto y al tiempo lo desborde, no se agote en él. Esta flexibilidad de mente nos permite clarificar buen número de aspectos de nuestra vida personal. Uno de ellos es lo que sucede con los valores y las virtudes respecto a los actos que los asumen y realizan. Por ejemplo, la “piedad” (misericordia, compasión) es vista como un *valor* en cuanto nos ofrece posibilidades para actuar con pleno sentido, y es considerada como una *virtud* porque la actitud “piadosa” nos lleva a realizar el ideal de la unidad. Cuando atiendo a un desvalido, realizo el valor de la piedad y ejercito la virtud de la misericordia, pero ni como virtud ni como valor queda la piedad reducida a este acto concreto. Valor y virtud se hallan en una dimensión distinta y superior a la de los actos de virtud y de valor. Mas esta

dimensión no se halla *fuera* de tales actos; les es *interior*, pues constituye su impulso, su sentido y razón de ser.

La superioridad de los valores (*nivel 2*) respecto a los actos en que se realizan explica que no se amengüen y consuman al asumirlos, como sucede, en cambio, con los bienes terrenos, por ejemplo, una tarta (*nivel 1*). Al contrario, cuanto más se participa de un valor estético, moral o religioso, más se acrecienta su fecundidad, mejor lo conocemos y más lo estimamos. Posiblemente, nunca en la historia se compartió más profusamente la música de Mozart que en la actualidad, y nunca fue más altamente valorada.

Al ayudarnos a integrar de esta forma, la música nos dispone el ánimo para hacer la experiencia profunda de otras artes, por ejemplo la arquitectura, que exige un modo discursivo de contemplar. La contemplación de las llamadas “artes del espacio” no ha de ser estática, sino dinámica, al modo musical. Así como, al interpretar una obra musical, vibra en cada acorde la obra entera, que se hace presente y atrae y apela y dinamiza a quien va en su busca, cada ámbito que se contempla en un edificio con espíritu dinámico, abierto al todo, nos remite a otro y a otro. Al vincular, en el recuerdo, estas distintas perspectivas tomadas del edificio, hacemos la experiencia global del mismo. De modo semejante, al ver una fachada de una catedral, contemplamos *toda la catedral* desde esa vertiente, que se halla orgánicamente unida al conjunto.

Por su poder integrador, la música promueve la inteligencia emocional

La música cultiva nuestra *inteligencia emocional*, en cuanto nos ayuda a movilizar conjuntamente el entendimiento y la voluntad, el amor y la capacidad creativa, la sensibilidad y la razón. El conocimiento que nos hace vibrar personalmente y suscita, con ello, en nuestro interior sentimientos elevados -amor, admiración, gratitud...- se vuelve *sabroso* y es fuente, por tanto, de *sabiduría*. Este tipo de conocimiento implica una notable *empatía*, que la experiencia musical nos ayuda a ejercitar. Cuando asumimos las posibilidades expresivas de una obra de Haendel y damos nueva vida a una de sus creaciones, nos unimos a ella y al autor y al estilo barroco estrechamente, con un tipo de unión posiblemente superior al que tenemos con una realidad del entorno con la que no nos hemos encontrado.

Esta capacidad empática -base de una Hermenéutica eficaz, flexible y fiel en la interpretación- nos ayuda a vibrar con toda suerte de realidades valiosas, estimar como es justo los sentimientos nobles, vivir relacionamente, asumir gustosamente cuanto nos ofrece posibilidades creativas, ajustar nuestra conducta a la realidad en torno y llevar una vida equilibrada y fecunda.

Uno de los secretos de la capacidad formativa de la música radica en su facilidad para hacernos sentir que el “elemento” propio del ser humano es el espacio donde reina la armonía, la conjunción de diversos elementos expresivos complementarios. La música es formativa, nos ayuda a desarrollarnos como personas porque es *trascendente* e *integradora*: no se queda en los sonidos aislados ni en los sonidos estructurados mediante formas; expresa ámbitos de vida, refleja el mundo propio de los diferentes estilos, entona himnos a la belleza pura y suscita, así, nuestra más profunda emotividad.

Esta tensión de la música hacia lo alto encaja perfectamente con la nostalgia hacia los grandes valores que sentimos los seres humanos. Así como el girasol es una planta “heliotrópica” porque se orienta siempre hacia el sol, los seres humanos podemos calificarnos de “axiotrópicos”, por nuestra versión ineludible hacia los valores. La música de calidad tiene como meta crear espacios de unidad y belleza, valores eminentes que constituyen el *nivel 3 de realidad*. Como este nivel se fundamenta en el *nivel 4* –el plano del Ser Infinito que se define como amor, por tanto como vida en unidad, bondad, justicia y belleza–, la música, bien entendida y cultivada, nos pone en la ruta de lo divino. De ahí su poder de remitirnos a planos muy elevados de realidad. “*Me pregunto* –escribe en su diario el literato inglés Julien Green- *si no es la música la que nos pone fácilmente en contacto con nosotros mismos, con esa parte secreta de nosotros mismos que el mundo nos oculta, tal vez con Dios*”¹⁸⁰.

En algunos casos, de modo singular en Mozart, la música ejerce un influjo sobre nuestra formación humana sencillamente por sumergirnos en un mundo de serena armonía e indefinible belleza, muy por encima de todo afán dominador y posesivo, que nos lleva a reducir toda realidad a objeto manejable. Según Gabriel Marcel, siempre

¹⁸⁰ *Journal*, t. II, p. 116. Cit. por M^a Magdalena Davy: *Un philosophe itinérant: Gabriel Marcel*, Flammarion, Paris 1959, p. 61.

preocupado por clarificar el enigma de la música, el encanto extraordinario de la música mozartiana responde al hecho de que “*su arte se nos aparece como un jardín perdido ineludiblemente... Por estar muy lejos de nosotros, de nuestra existencia actual, Mozart se halla cerca de nuestro corazón, de modo semejante a como nos apegamos tanto más a nuestra infancia cuanto más creemos haberla perdido definitivamente... Hay en Mozart una especie de eternidad, que no es como en Bach la perennidad de una fe o de un contenido espiritual, sino la de una canción feliz, de una iluminación súbita*”¹⁸¹. La música de calidad nos otorga una medida colmada de alegría.

Cuenta el gran teólogo suizo Karl Barth que, antes de iniciar su trabajo por las mañanas, solía oír una obra de Mozart. Por breve que fuere, tal audición le disponía el ánimo para abordar su dura tarea teológica con serenidad y elevación de espíritu. Es comprensible, pues el cultivo amoroso de la belleza que realiza Mozart nos insta a vincular el conocimiento y el amor, y lograr así el género de sabiduría que es ineludible para comprender a fondo el mensaje evangélico y ahondar en los misterios del Dogma.

Si el lector lee a fondo las conocidas obras de Howard Gardner¹⁸² y Daniel Goleman¹⁸³ sobre la inteligencia emocional, o, simplemente, la exposición divulgativa de Joaquín Campos Herrero: *Inteligencia emocional. Sus capacitaciones más humanas*¹⁸⁴, advertirá que el propósito básico de este movimiento de *controlar los sentimientos y las emociones a fin de orientar la conducta hacia el logro de la plenitud humana* es secundado eficazmente por la Estética musical, vista y asumida de la forma expuesta en este libro.

Al saber integrar, descubrimos la categoría estética de la repetición

En la experiencia musical vivimos la fecundidad de las categorías estéticas griegas: la armonía, la simetría, la integridad de partes, la unidad en la variedad, la luminosidad o “claritas”, la repetición... Esta última nos ayuda a distinguir netamente el *lenguaje prosaico* (nivel 1) y el *lenguaje*

¹⁸¹ “Le Théâtre et la musique”, en *Europe nouvelle*, 14 junio 1924, p. 768. Apud María Magdalena Davy: *O. cit.*, págs. 61-62.

¹⁸² Cf. *Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples*, FCE, México 1987.

¹⁸³ Cf. *Inteligencia emocional*, Kairós, Barcelona ⁴²2000; *La práctica de la inteligencia emocional*, Kairós, Barcelona ¹²2000.

¹⁸⁴ *O. cit.*, San Pablo, Madrid 2001.

poético (nivel 2). El lenguaje prosaico se limita a ofrecer datos, por ejemplo la hora de salida de un vehículo. Basta indicarla una vez o dos, a lo sumo tres, para asegurarse de que todos han tomado nota. Repetir algo cuando ha sido ya suficientemente comunicado resulta impertinente en el lenguaje prosaico. Pero el lenguaje poético no sólo dice algo; intenta *darle cuerpo sensible*. Al escribir Jorge Manrique:

“*Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos,
derechos a se acabar
y consumir*”;

no sólo quiere comunicar que nuestra vida se desliza, como los ríos, hacia el final, que es la muerte; quiere *plasmarse un ámbito de fluencia* mediante el ritmo que imprime al poema y el uso de ciertas aliteraciones: eses deslizantes, erres fluentes...

Los cantos del monasterio de Taizé (Francia) repiten una y otra vez frases llenas de hondo sentido religioso para sumergir a los fieles en ámbitos densísimos de sentido. La insistencia en lo profundo es la forma humana de ahondar en lo esencial y convertirlo en una morada que nutre el espíritu de forma permanente. “*Nada anima tanto la vida interior personal, hasta en sus mismos desiertos, como una amplia oración común, meditativa, accesible a todas las edades, con esta cumbre de la oración: el canto que no acaba y que continúa en ti cuando te encuentras solo*”¹⁸⁵.

Si, en el coro inicial del *Oratorio de Navidad*, Bach repite hasta siete veces la proclamación “¡Jauchzet, frohlocket...!” (Saltad de alegría y de júbilo...), no lo hace para insistir en una misma idea, sino para sumergirnos en un *ámbito festivo de regocijo comunitario*, lleno de brío y calidez.

La repetición estética no responde únicamente al propósito de crear ámbitos expresivos. También el afán -muy humano- de superar la condición efímera de los sonidos, dominar el tiempo, mantener viva la

¹⁸⁵ Hermano Roger de Taizé: *No hay que temer. Cantos de Taizé*, Ediciones Paulinas, Madrid 1984, p. 4.

presencia de las melodías y armonías está en la base del gozo que producen las repeticiones propias del lenguaje poético. Así como se repiten los estribillos en los poemas y las columnas en los claustros, se repiten los temas en las formas musicales denominadas *rondó* y *sonata*, y se canta una y otra vez la melodía de las canciones con nuevos textos... Al repetir algo valioso, nos parece dotarlo de cierta perennidad y participar, en alguna medida, de esa forma privilegiada de existencia que llamamos “lo eterno”. Si nos sentamos ante el piano y repetimos una y otra vez los pasajes preferidos de una obra, lo hacemos para ahondar en ellos, grabarlos en la memoria, volverlos más presentes a nuestro oído interior. Algo afín sucede al volver a oír en un tocadiscos obras ya conocidas.

CAPÍTULO 17

LA EXPERIENCIA MUSICAL NOS REVELA QUÉ SIGNIFICA VIVIR HISTÓRICAMENTE

Como ya indicamos al hablar del arte de componer, vivir históricamente no se reduce a vivir de modo *decurrente* -al hilo del tiempo del reloj, que también afecta a plantas y animales-; consiste, además, en seguir un proceso de transmisión de posibilidades. Recibimos de las generaciones anteriores ciertas posibilidades creativas; las asumimos activamente; creamos, a base de estas posibilidades, otras nuevas y las transmitimos a generaciones más jóvenes. Este hecho de *transmitir* posibilidades constituye la *tradición*, pues en latín *transmitir* se dice *tradere*, de donde se deriva *traditio*, tradición. Lejos de constituir un peso muerto sobre nuestras espaldas, la tradición, bien entendida, es una fuente inagotable de vida creativa.

Esta forma de vivir históricamente resalta en la fundación de los diversos estilos musicales. En cada estilo latén diversas posibilidades expresivas recibidas de estilos anteriores. El gregoriano fue posible gracias a las melodías de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega y el espíritu comunitario del monacato cristiano. El gregoriano, a su vez, dio origen al estilo trovadoresco e inspiró, en buena medida, el estilo de la polifonía clásica romana. Esta polifonía sirvió luego de base a las grandes construcciones barrocas, y éstas tomaron parte decisiva en la configuración del clasicismo vienés, y así sucesivamente. Quienes colaboraron a configurar estos estilos musicales *vivieron históricamente*, asumieron diversas posibilidades otorgadas por el pasado, crearon nuevas posibilidades -nuevas formas, nuevos horizontes expresivos...- y las transmitieron a las generaciones futuras para fundar nuevos modos de expresión. Veámoslo en pormenor.

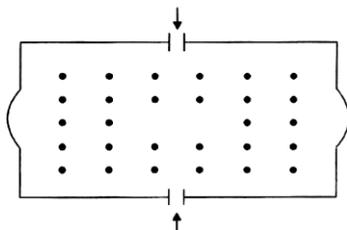
El canto gregoriano

Cuando uno entona una melodía gregoriana, se sumerge en una trama amplísima y fecunda de relaciones culturales del mayor abolengo.

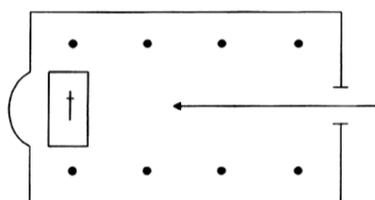
Este estilo de canto surgió como fruto de la integración genial de tres legados históricos de alta calidad. Los monjes se consagraban al ideal de vida comunitaria que se esboza en esa especie de carta magna del Cristianismo que es el capítulo 17 del Evangelio de San Juan: “*No te pido sólo por éstos -exclama Jesús-, te pido también por los que van a creer en mí mediante su mensaje: que sean todos uno, como tú, Padre, estás conmigo y yo contigo; que también ellos estén con nosotros, para que el mundo crea que tú me enviaste*” (Jn 17, 20-22). Ser cristiano equivale a vivir en santa unidad, comunidad o “ecclesia” con Dios y con los hermanos, y en camino hacia la otra vida. Los cristianos caminamos unidos hacia la verdadera patria.

Este espíritu de peregrinaje comunitario supieron plasmarlo los primeros cristianos de forma modélica en la estructura de los templos. Cuando obtuvieron libertad de culto, merced al *Edicto de Milán* del emperador Constantino (año 313), necesitaron construir iglesias, para celebrar en común los oficios divinos. No imitaron el estilo del templo romano modélico, el Panteón, pues la forma circular de su planta y la condición esférica de la cúpula inspiran una actitud más bien *estática*. Desde el centro del templo se domina todo el espacio, de modo que uno no se siente invitado por el edificio a recorrerlo y dirigirse hacia su lugar sagrado por excelencia, que es el altar del sacrificio. Tomaron como base de su estilo los salones nobles denominados “basílicas” -a la letra, “salas regias”-, y las transformaron de tal modo que expresaran la mentalidad peregrina, propia del espíritu cristiano. Cegaron las dos puertas laterales y abrieron una puerta en uno de los ábsides; situaron el altar en el ábside opuesto y suprimieron las columnas de la entrada y del fondo. Al adentrarse en esa sala rectangular, en la cual la *directriz horizontal* prevalece sobre la *vertical*, el creyente es llevado hacia el altar por la fuerza misma del dinamismo arquitectónico. Esto sucede en las iglesias paleocristianas; de modo más acusado todavía en las bizantinas, y en forma más templada en el románico. Aunque una persona se quede en la entrada de la iglesia, su mirada y su atención se ve dirigida hacia el altar, que se convierte así en un lugar de confluencia de todos los creyentes. De este modo, los cristianos viven dinámicamente su carácter de comunidad viva, hacen la experiencia de *caminar hacia Dios en comunión de espíritus*.

Diseño de basílica romana



Diseño de iglesia paleocristiana



En el canto gregoriano, los cristianos expresan al mismo tiempo su condición comunitaria y su espíritu de elevación hacia lo divino y la vida sobrenatural. El gregoriano –y las demás modalidades del llamado “canto llano”: el mozárabe, el ambrosiano y el galicano– no expresa emociones individuales, anhelos y cuitas personales desligadas de la vida comunitaria. Responde al mismo espíritu con que fueron elaboradas las oraciones litúrgicas, que se dirigen en nombre de la comunidad creyente al Padre, por el Hijo, en el Espíritu Santo. Por eso es mesurado y ecuánime, ya que la comunidad atempera y serena los sentimientos individuales y les confiere un carácter *universalista*. Los sentimientos que expresa el gregoriano son la vibración de la comunidad cristiana de cualquier tiempo y lugar ante los grandes valores que presenta la acción litúrgica. En el oficio de difuntos, nadie se deja llevar de la intensidad de las emociones producidas por una pérdida irreparable. La comunidad temple el ánimo de los hermanos afectados, y el canto adquiere una singular moderación. Algo análogo sucede con las efusiones emotivas que suscitan en el ánimo del creyente las grandes festividades religiosas: Navidad, Pascua, Pentecostés... El gregoriano muestra en esos días solemnes una alegría serena, contenida, depurada, propia de quien se halla a diario en una prodigiosa cercanía con el Creador de cuanto hay de grande en el cosmos y en la vida personal humana, y está acostumbrado a sentir la emoción propia de lo trascendente, lo que decide el sentido último de la vida.

Al no querer expresar sentimientos individuales sino comunitarios, el gregoriano expone el contenido del texto litúrgico con una emoción quintaesenciada, equidistante entre la frialdad y el sentimentalismo. Por eso no utiliza casi nunca los semitonos y mantiene las melodías en vecindad con los dos ejes de la tonalidad: la *tónica* y la *dominante*. Véase, como ejemplo, el *Sanctus* de la *Misa en IV tono*. Un texto tan vibrante como éste, en el que se ensalza al Dios tres veces santo “de cuya gloria están llenos los cielos y la tierra”, es desgranado en una melodía que oscila plácidamente entre el *mi* -tónica- y el *sol* -dominante-, que son como el padre y la madre del hogar expresivo que es esa tonalidad gregoriana¹⁸⁶. Para dar, al final, la idea de excelcitud que inspira el texto, la melodía asciende una nota por encima de la dominante al pronunciar las dos últimas sílabas de la palabra “hosanna”. Se produce con ello una impresión de gran altura sin perder la serenidad del conjunto melódico, que inmediatamente desciende a la tónica de una manera sencilla y contundente a la vez. Sólo una comunidad orante puede mantener tal parquedad expresiva y conseguir una emoción interna tan honda. De esa feliz desproporción entre la parquedad de los medios empleados y la excelencia de los resultados obtenidos brota la singular *gracia* del canto gregoriano¹⁸⁷.

Sanctus, San - ctus, Sanctus Dómi-nus De-us Sá -
 ba-oth. Ple-ni sunt caeli et terra gló-ri-a tu a. Ho-sán-
 na in excél-sis Be-ne-díctus qui ve-nit in nómi-ne Dó -
 mi - ni. Ho - sánna in excél - sis

¹⁸⁶ Recuérdese que las tonalidades en el canto gregoriano presentan una estructura distinta que en la llamada música moderna.

¹⁸⁷ Si queremos sentir internamente el equilibrio espiritual que implica este carácter comunitario y universalista del canto gregoriano, podemos confrontarlo con el estilo de las canciones trovadorescas, que surgió de dicho canto pero, al querer manifestar sentimientos *individuales*, movilizó el cromatismo para expresar las formas más agudas de la emoción humana.

Con el fin de expresar la actitud religiosa de una comunidad cuya verdadera patria se halla en la otra vida, el gregoriano ostenta un carácter *ingrávigo*, se mueve de forma oscilante sin tocar tierra, es decir, sin apoyarse en los tiempos fuertes del compás. El ritmo gregoriano no está sometido a los tiempos del compás característico de la música moderna. Presenta tiempos fuertes y tiempos suaves, que se marcan con la forma de dirección ondulante llamada “quironimia” -literalmente, “norma dada con la mano”-, pero no intentan sino modular la oscilación típica de un discurso que se mueve entre la tierra y el cielo. El gran apoyo del canto gregoriano son los acentos del texto, marcados más bien con la intención que con la entonación.

Debido a su condición orante, al canto gregoriano le basta seguir las inflexiones del texto para mantener el equilibrio en una especie de ondulación continua. El tempo viene inspirado por las exigencias de la declamación, que ha de ser siempre clara, persuasiva, devota, como corresponde a toda acción litúrgica. Quien potencia su oración cantando debe cuidar que la música resalte el texto, lo traiga a primer plano, ponga de relieve su sentido más hondo. Cuanto más profundo es el texto, más intenso ha de ser el canto. A mayor amplitud del ámbito religioso aludido en el texto, más compleja ha de ser la estructura de la música. La antífona “Christus factus est” es un ejemplo modélico del equilibrio que guarda el canto gregoriano entre el ámbito expresivo de la música y el del texto.

Tampoco intenta el gregoriano acentuar su expresividad mediante modulaciones bruscas o la alteración muy marcada del ritmo y la intensidad de la voz. Se dan, en casos, algunas modulaciones suaves y ligeros cambios de tempo y volumen, pero ello viene exigido por una especial riqueza expresiva del texto.

El gregoriano no busca directamente la emoción, no la autonomiza; pone sus espléndidos recursos expresivos al servicio de la alabanza divina, sincera y serena, y deja que los sentimientos personales de los creyentes surjan como fruto de la vibración espiritual ante la grandeza de aquello que se canta.

Ni siquiera se preocupa el canto gregoriano de suscitar directamente deseos de mejora moral, de ascenso en la marcha hacia la perfección del propio espíritu. Sumerge al que canta en un hogar de amor, de alabanza y súplica, de conmemoración festiva en toda circunstancia,

incluso en los misterios de dolor. El gregoriano forma el espíritu del creyente porque le enseña a despreocuparse de sí para consagrarse en cuerpo y alma al *servicio divino* y hacer la experiencia viva de que las personas se desarrollan creando vida comunitaria.

En esta línea, el gregoriano cultiva con destreza las diversas categorías estéticas (no sólo las griegas -la *armonía*, la *repetición*, la *simetría*, la *unidad en la variedad*, el *contraste...*- sino también la *expresividad*), pero las pone siempre al servicio del texto, para que el canto sea ante todo oración.

Estas condiciones del gregoriano dificultan notablemente su interpretación justa. Fuera de los monasterios apenas se encuentran grupos de cantores -incluso entre los profesionales- que den a las melodías gregorianas el aire de ingravidez y serena majestuosidad que las caracteriza. Casi todos añoran las barras de compás e intentan suplirlas con una acentuación excesiva del texto. Con ello pierde esta forma de canto buena parte de sus condiciones más notables.

La polifonía de la Escuela Romana

El canto gregoriano obtuvo su máxima cota de florecimiento hacia el siglo IX. Posteriormente creó melodías sencillas, de notable expresividad pero menos profundas. Al ser fácilmente asimilables por el pueblo llano, dieron origen al estilo trovadoresco y a la polifonía sacra. Mediante el simple recurso de cantar simultáneamente, en diferentes alturas, una melodía gregoriana (*cantus firmus*) y otra u otras melodías, se descubrió a partir del siglo IX uno de los fenómenos sonoros más sorprendentes: la *armonía*. Ilusionados con el nuevo horizonte expresivo que abría este hallazgo, los músicos europeos consiguieron ya en el siglo XV elevar la polifonía a una perfección técnica admirable. En los Países Bajos, nudo de comunicaciones y centro de vida exuberante, se convirtió el canto polifónico en una trama de sonoridades chispeantes que sumergían al oyente en un ámbito de sorprendente belleza. El hechizo de la música se convirtió, así, en un velo deslumbrante que ocultaba, en buena medida, el contenido del texto sacro.

Este desequilibrio entre música y texto constituyó un motivo de preocupación para la Iglesia. Cristóbal de Morales (1500-1553) pasó la desbordante riqueza flamenca por el tamiz de su sobrio espíritu hispano y

compuso una amplia serie de obras religiosas en las que el texto queda resaltado por un juego de voces que andan a porfía para dejar el mensaje cristiano a plena luz. Este prodigioso equilibrio permitió, hacia mediados del siglo XVI, al genial italiano Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594) tranquilizar al Papa Marcelo Cervini -deseoso de seguir la orientación reformista del Concilio de Trento¹⁸⁸-, mostrándole una forma de música polifónica que conjuga la *estética gregoriana* con la *técnica francoflamenca*.

Invito al lector a oír el motete *Adoro te, Jesu Christe* de Palestrina, al que Victor Hugo describió como “el viejo maestro, viejo genio..., padre de la armonía”¹⁸⁹. ¿Cuándo ha podido ver más resaltadas las palabras del texto? Es difícil que, una vez oídas en ese contexto sonoro, pueda olvidarlas. Si oye una buena interpretación de la *Misa del Papa Marcello*, del mismo compositor, asentirá de buen grado a quienes estiman que esta música nos sumerge en el clima sobrenatural que plasmó el Dante en el Paraíso de su *Divina Comedia*. El texto adquiere todo su relieve al ser entonado con melodías de amplio aliento, sumamente expresivas, apoyadas en acordes de una luminosidad y serenidad celestes. La música vuelve, con ello, a ser oración. A partir de la audición oficial de esta obra en el Vaticano, no hubo más reservas en la Santa Sede respecto a la idoneidad de la polifonía para servir de apoyo a los oficios litúrgicos. Los responsables comprendieron perfectamente que, como escribe A. Frossard, “*cuanto más bella es una música, más espacio crea; parece abrir puertas más allá de las estrellas*”¹⁹⁰.

Esta polifonía romana -en la que colaboraron genialmente varios compositores españoles, singularmente Tomas Luis de Victoria (1549-1611) y Francisco Guerrero (1527-1599)- sigue muy unida a la placenta gregoriana, no sólo en cuanto asume literalmente algunas melodías muy conocidas del canto gregoriano sino, sobre todo, porque está impulsada por un mismo espíritu, una misma estética:

- Conserva la estética de la monodia gregoriana en el marco de una técnica polifónica. Por esa profunda razón, el ritmo debe ser medurado, y el tempo ha de ser propicio a la declamación adecuada

¹⁸⁸ Las sesiones del Concilio dedicadas a cuestiones musicales tuvieron lugar durante los años 1562-1563.

¹⁸⁹ Véase su poema “Que la musique date du XVIe siècle”, publicado en *Les Rayons et les Ombres*.

¹⁹⁰ *Il y a un autre monde*, Fayard, París 1976, p. 122.

de textos tan profundos como son los litúrgicos. No tiene sentido interpretar obras propias de esta Escuela clásica con criterios propios del Barroco -que responde a otra mentalidad-, alterando los *tempi* dentro de una misma obra, por ejemplo en la versión más conocida del *Ave María* de Tomás Luís de Victoria.

- Quiere plasmar musicalmente el espíritu cristiano, con su carácter trascendente -por tanto, peregrino- y comunitario. Es la comunidad la que canta la alabanza divina y se siente más unida que nunca al crear campos de expresividad religiosa mediante el entrelazamiento de las distintas voces, que representan los diferentes grupos que integran la sociedad¹⁹¹. La polifonía madrigalesca aplica los logros técnicos de la polifonía sacra a la expresión de sentimientos *individuales* y sigue, consiguientemente, una vía análoga a la del estilo trovadoresco.
- No busca la expresividad a través de recursos artificiosos, que pueden implicar cierta agitación del ánimo. La consigue, sin pretenderlo directamente, al mostrar todo el sentido y la capacidad de generar belleza que albergan los textos sacros. El texto no es nunca pre-texto para elaborar una forma de música brillante. Es la manifestación de realidades y acontecimientos muy significativos que reclaman modos de expresión elevados que sólo la música puede lograr.
- Este concierto entre texto y música se traduce en diafanidad, luminosidad, transparencia, sencillez y un punto de ternura. Los compositores españoles -sobre todo, Tomás Luis de Victoria- añaden a esa música purísima un tono dramático -*manierista*, en el mejor sentido del término-; pero conservan el temple noble, grave y cordial que es propio del ámbito de lo sacro.

Debido a todo ello, la polifonía de la Escuela Romana no gravita pesadamente sobre los tiempos fuertes del compás; crea un campo de expresión abierto a la trascendencia y se mantiene en un espacio de comunicación entre la tierra y el cielo. Es, por ello, un arte *transfigurador*. Cumple a perfección la norma de que “el arte o es

¹⁹¹ “El arte de los polifonistas del siglo XVI, en esto muy próximo aún al canto gregoriano, es un arte perfectamente objetivo, inspirado, en el total sentido de la palabra. La personalidad del compositor está como borrada y parece únicamente transmitirnos una voz que viene de muy lejos, de muy arriba”. Este testimonio anónimo figura en la obra *Testimonios de la fe. Relatos de conversiones*, Rialp, Madrid 1959, p. 277.

consolador o no es arte”¹⁹². Por supuesto, su escritura está regulada por barras de compás, propias de la llamada “música moderna”, pero tales barras sirven para marcar discretamente los acentos del texto, no para dar al ritmo una primacía ostentosa.

En una línea afín a la polifonía de la Escuela Romana se halla la polifonía sacra ortodoxa, que, con cierta influencia italiana y alemana, ha sobresalido desde el siglo XVI hasta nuestros días por su hondura expresiva y su acendrado sentido de la trascendencia religiosa, en línea con el mejor arte del icono. Ejemplo señero de esta depurada forma de polifonía *a capella* son las *Vísperas* (1915) de Sergei Rachmaninov (1873-1943).

Pocas actividades tan aleccionadoras como cantar u oír obras polifónicas. Encarnan a perfección el carácter *relacional* -no *relativista*- de las personas humanas, que -como enseñaron los pensadores dialógicos Martín Buber y Ferdinand Ebner¹⁹³- no se realizan en el yo o en el tú, vistos a solas, sino en el entreveramiento de sus ámbitos de vida, es decir, en el “entre”¹⁹⁴. Las distintas voces son independientes de las demás, son autónomas y gozan de libre iniciativa, pero, en cuanto inician la tarea de interpretar una obra, vibran las unas con las otras, atemperan su ritmo y su volumen al de ellas, se unen en la meta común, que es la composición que están volviendo a crear. Esa unión de total independencia y perfecta solidaridad hace surgir de nuevo una obra de arte, que es fuente siempre renovable de belleza. La polifonía de la Escuela Romana se inspira, como el gregoriano, en el *ideal de la unidad*, con la sola diferencia de que no lo persigue de forma *monódica*, sino *polifónica*¹⁹⁵.

¹⁹² Denis Huisman: *L'esthétique*, PUF, París 1971, p. 78.

¹⁹³ Cf. M. Buber: *Yo y tú*, Caparrós, Madrid ²1995. Versión original: *Ich und Du*, en *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg 1954. “Esto es lo que constituye la esencia del lenguaje -de la palabra- en su espiritualidad -escribe Ebner-: que el lenguaje es algo que se da entre el yo y el tú, entre la primera y la segunda persona (...), algo que, por una parte, presupone la relación del yo y el tú, y, por otra, la establece” (*La palabra y las realidades espirituales*, Caparrós, Madrid 1993, p. 27. Versión original: *Das Wort und die geistigen Realitäten*, Herder, Viena 1952, págs. 27-28).

¹⁹⁴ En una conversación de verdad, una verdadera lección, un abrazo auténtico, “lo esencial no ocurre en uno y otro de los participantes ni tampoco en un mundo neutral que abarque a los dos y a todas las demás cosas, sino, en el sentido más preciso, ‘entre’ los dos (...), en una dimensión a la que sólo los dos tienen acceso” (Martín Buber: *¿Qué es el hombre?*, Fondo de Cultura Económica, México ⁶1964, p. 152).

¹⁹⁵ En la interpretación de la *Missa pro defunctis* de Tomás Luis de Victoria (disco de la Deutsche Harmonia Mundi), Ireneu Segarra ralentivamente el tempo de los fragmentos de cantos gregorianos, posiblemente para acercarlos lo más posible al estilo polifónico. De hecho, consigue en algunos casos cierto efecto de continuidad muy expresivo entre los textos cantados en uno y otro

El Barroco alemán

El estilo polifónico logra una cota de absoluta perfección en el siglo XVI. Unido a diversas circunstancias de orden geográfico, religioso, sociocultural e histórico¹⁹⁶, da lugar en los siglos XVII y XVIII a un estilo de gran expresividad: el barroco alemán (H. Schütz, D. Buxtehude, G. F. Haendel, J. S. Bach, G. Telemann). Este estilo sigue, en el fondo, la misma orientación estética que el gregoriano y la polifonía romana, si bien con otra técnica y una mentalidad caracterizada por un mayor dinamismo, la introducción de fuertes contrastes de tempo e intensidad, la vinculación de coro y orquesta, la tendencia a formas musicales grandiosas, sobre todo los Oratorios.

El Clasicismo vienés

En la ciudad de Viena se dan cita en el siglo XVIII varios genios de la música que asumen las grandes posibilidades expresivas abiertas por el barroco alemán y el italiano, la orquesta de Mannheim, la construcción de nuevos instrumentos, el espíritu prerrevolucionario, las condiciones cortesanas de la capital del imperio..., y configuran un estilo más sencillo y sereno, menos contrapuntístico y más melódico pero no menos profundo y expresivo que el barroco. Estas cualidades podemos admirarlas en dos inspiradísimos motetes de Mozart: el *Ave Verum* y el *Laudate dominum*, que asumen y subliman buen número de las características de la estética gregoriana y la técnica polifónica de los estilos siguientes.

estilo. Pienso, sin embargo, que esta alteración del tempo distorsiona el estilo del canto gregoriano innecesariamente porque ambos estilos están vinculados por una estética común. Lo adecuado sería, a mi entender, moderar un poco el tempo del canto gregoriano para resaltar ese punto de solemnidad que en él late y que lo avecina al porte majestuoso de la polifonía clásica, bien patente en esta obra de Victoria.

¹⁹⁶ Entre tales circunstancias figuran las siguientes: la independencia creciente de la música instrumental; la creación de nuevos instrumentos y el cultivo de la expresividad, sobre todo la del violín en el Norte de Italia; la vinculación de coros y orquesta hacia el 1600; la práctica de la melodía acompañada y la creación del melodrama, con Monteverdi; el influjo de la Reforma y la Contrarreforma en la vida sociocultural y religiosa de Europa; la ebullición cultural en las grandes ciudades italianas: Florencia, Nápoles, Venecia, Siena...; la crisis social y la efervescencia vital de la sociedad provocada por la apertura de nuevos horizontes geográficos, económicos y científicos; la pugna entre la corriente aristotélica y la platónica; la invención de nuevas formas musicales y la ampliación de las ya conocidas...

El Romanticismo

Es difícil precisar la línea de demarcación entre el Clasicismo y el Romanticismo, pues se trata de actitudes espirituales que pueden ser adoptadas por un mismo autor en diferentes momentos y obras. Lo importante es advertir cómo asumen lo compositores el legado de la tradición y crean nuevas posibilidades en el clima espiritual de su sociedad. A fines del siglo XVIII cobra cuerpo en Europa una mentalidad prerrevolucionaria, inspirada en un afán tenaz de incrementar la libertad en todos los órdenes, superar la diferencia de clases, cultivar la música tanto en la intimidad del hogar como en grandes salas de concierto, dar la debida valoración al sentimiento, promover los derechos del yo (un yo arraigado en las raíces trascendentes, al modo de Fichte y de Beethoven, o bien un yo fusionado con el entorno natural)...

Influidos por esta situación, los grandes compositores (Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, Berlioz, Lizst, Mendelssohn, Schumann, Chopin...) abren el sólido edificio del arte clásico a nuevos horizontes, no por afán novedoso sino para desplegar todas sus posibilidades expresivas. La revolución que llevan a cabo va de dentro afuera, no al revés. Por eso es una revolución constructiva, en múltiples aspectos:

1. Se incrementa la libertad en cuanto a la modulación, el ritmo, el timbre, las estructuras formales...
2. Se amplían las formas indefinidamente.
3. Se distienden los límites que el Clasicismo establecía entre los seres y se acentúa la unidad entre las distintas partes de las obras, para expresar de alguna forma la vinculación al Infinito o a lo indefinido.
4. La tendencia a subrayar la importancia de la unidad inspira obras cálidas, nostálgicas, en las que se aúna el apasionamiento con el ambiente acogedor o “Stimmung”.
5. Se vuelve a la Edad Media y al mundo del mito y la leyenda –bien entendidos–, en busca de temas que permitan ahondar en el misterio del ser humano.
6. Se glorifica la fantasía creadora y se cultiva la personalidad de los grandes artistas. “Eres un rey”, fue la exclamación que le salió del alma al gran literato ruso Alexander S. Puschkin al encontrarse ante un artista admirado. En este clima de

exaltación de las individualidades surgió la figura del “divo”, aplicada a cantantes, directores de orquesta, solistas, bailarines, compositores, coreógrafos...

7. Los artistas cobran conciencia de su importancia y tienden a imponer sus iniciativas. Beethoven exige al coro de su Novena Sinfonía cantar con estilo más bien propio de la música instrumental, sin duda para subrayar el espíritu de solidaridad que proclama frente a la discordia social. Wagner lleva la ópera por caminos inéditos que superan las posibilidades de representación y exigen la creación de un teatro adecuado a sus exigencias, lo que tuvo lugar en Bayreuth (1876).

Así podríamos seguir viendo cómo nada se pierde en la Historia de la Música: cada estilo se forma a base de las posibilidades que reciben del pasado los genios de cada época y, una vez que despliega todas sus virtualidades, pasa a impulsar y nutrir el nacimiento de otros estilos, en los que perdura de modo tan discreto como eficiente. Es un claro ejemplo de actividad “histórica”, en sentido riguroso. Este proceso de transmisión de posibilidades resalta en el esquema siguiente, referido al período que va del florecimiento del canto gregoriano al de la polifonía clásica. Todo conocedor de la Historia de la Música podrá ampliarlo fácilmente a otros estilos.

Canto gregoriano (Siglos I-XI)	Polifonía primitiva (Siglos XII y XIII)	Polifonía franco-flamenca (siglos XIV-XV)	Polifonía clásica (Escuela Romana) (siglo XVI)
Monodia de carácter religioso y espíritu universal	Obras de carácter religioso y universalista	Influye sobre Cristóbal de Morales (1500-1553) y éste sobre Palestrina (1525-1594)	Carácter religioso, universalista
<i>emancipación del gregoriano</i> Trovadores (Siglo XII)	<i>emancipación de la polifonía religiosa</i> Ars nova (Dolce stil nuovo) (siglo XIII)		<i>Emancipación de la polifonía clásica</i> Madrigales
Monodia acompañada, de carácter profano, individualista	Melodía acompañada, de carácter profano, individualista		(siglo XVI) Carácter profano, localista e individualista

Si vemos cómo cada estilo pervive en otros posteriores en cuanto les otorga ciertas posibilidades expresivas, cobramos una idea muy precisa y honda de lo que significa *vivir históricamente*: asumir las posibilidades creativas que nos han transmitido las generaciones anteriores, crear en el presente nuevas posibilidades y legarlas a las generaciones venideras.

CAPÍTULO 18

LA EXPERIENCIA MUSICAL CLARIFICA NUESTRA ACTITUD ANTE LA VIDA

Para orientar de modo eficiente la tarea formativa, debemos tener ante la vista un hecho decisivo: Los niños y los jóvenes se ven con frecuencia incapacitados para crecer como personas porque no saben cómo armonizar ciertos conceptos y actitudes. Ya que crecer es ley de vida, al no poder hacerlo se sienten mal, y tal malestar provoca en ellos mil desazones y conflictos. Urge mostrarles una forma concreta y fecunda de armonizar los aspectos de su vida que les parecen contradictorios.

Para ello debemos proceder por vía de elevación. Si un joven estima que las *normas* se oponen a la *libertad* -cuya conquista y salvaguardia le preocupan sobremanera-, no debemos reprocharle que piense de esa forma e insistir en que las normas deben ser aceptadas bajo pena de reducir la libertad a libertinaje y hacer imposible el orden en la vida personal y social. Estas observaciones pueden ser ciertas, pero apenas ayudan a los jóvenes a conseguir la luz necesaria para clarificar su mente y su vida. No pocas veces entenderán nuestra reacción como una suerte de ataque personal y se pondrán en guardia frente a nosotros o adoptarán, incluso, una actitud abiertamente hostil. Cualquier género de crítica hemos de hacerla con espíritu de *búsqueda en común de la verdad*, no de descalificación del adversario ideológico¹⁹⁷. Lo decisivo, por ello, es superar los malentendidos y prejuicios que bloquean el desarrollo de la personalidad.

Para conseguirlo, hemos de conocer en pormenor las posiciones intelectuales y las actitudes éticas que frenan el desarrollo de la personalidad de niños y jóvenes, y la ayuda que puede prestarles la experiencia musical para superarlas.

¹⁹⁷ Esa búsqueda es la base de la *tolerancia*. Véase, sobre ello, mi obra *La tolerancia y la manipulación*, Rialp, Madrid 2001, págs.19-40.

Al cultivar la música, superamos la mentalidad relativista y subjetivista

El hecho de que haya diversidad de opiniones sobre un mismo tema lleva a pensar, con frecuencia, que los juicios de valor dependen exclusivamente de las personas que los emiten. Se aplica a todo tipo de conocimiento lo que suele decirse de los gustos: que son propios de cada persona y no cabe discutir acerca de ellos. De aquí se deriva la peligrosa idea de que no existe una verdad absoluta, inmutable, ni una moral que tenga vigencia para los hombres de distintas épocas.

Debemos superar esta posición *relativista* cultivando el estilo de pensar *relacional*. Sin mi actuación como observador sensible a la armonía, no surge la belleza del Laocoonte, pero no por ello soy dueño de tal belleza. Como hemos visto, Platón solía decir que el artista “genera obras en la belleza”, no crea la belleza. Para descubrir la importancia del pensamiento relacional y adaptar la mente al mismo nos presta la experiencia estética –sobre todo, la musical– una ayuda decisiva, por la razón básica de que los fundamentos de la música son *relacionales*.

Por razones pedagógicas, niños y jóvenes necesitan descubrir tempranamente la importancia y la fecundidad de la relación. La primera ocasión para hacérselo ver es la cuestión básica de los *intervalos*, que forman la verdadera base de la música. Con intervalos se forma la tonalidad, que viene a ser un *campo expresivo*, configurado mediante el influjo de dos ejes fundamentales -la “tónica” y la “dominante”-, que son semejantes a los dos polos de una elipse. Ya desde niños hemos de acostumbrar el oído a captar y sentir la vida que surge cuando la tónica y la dominante se tensionan entre sí. Si falta la dominante, la música queda *descentrada*. Lo subraya con toda claridad y energía Ernst Ansermet: “*En la complejidad extrema de estructuras que la música moderna había alcanzado, y, sobre todo, con el desarrollo del cromatismo, la cadencia de la dominante, en que hemos visto el fundamento de su dinamismo, parecía perdida y afectada de impotencia; el orden formal se había disgregado en su base. (...) La música, en su productividad, parece acabada*”¹⁹⁸.

¹⁹⁸ “La experiencia musical y el mundo de hoy”, en *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, págs. 92-93. La obra principal de Ansermet presenta una interesante orientación fenomenológica: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1961, dos vols.

Bien asentado en la tonalidad, el edificio entero de la música nos pone ante los ojos de forma sugestiva que las relaciones son fuente inagotable de unidad, belleza y plenitud.

La música nos sugiere que nuestra vida es una trama de interrelaciones

Nos maravilla, en las obras musicales de calidad, el entrelazamiento de elementos expresivos que con libertad y gracilidad surgen, crecen y se relacionan como auténticos seres vivos, dando lugar a una trama de ámbitos sumamente expresiva. Son distintos pero no distantes los unos de los otros, ni externos o extraños, sino íntimos, porque actúan en un campo de juego que ellos mismos colaboran a fundar. Por eso constituyen un modelo ejemplar de lo que debe ser la vida humana de relación con las realidades de su entorno.

Después de subrayar la importancia que tuvieron en su vida varios encuentros, Gabriel Marcel destaca que estas relaciones amistosas se le aparecieron posteriormente como algo exigido desde dentro de sí mismo. Y agrega: *“Es, me parece, por analogía con lo que sucede en la creación musical –en la cual un tema llama a otro– como debemos comprender el modo en que nuestros encuentros vienen a enriquecer el tejido mismo de nuestra vida”*¹⁹⁹.

El ideal auténtico de nuestra vida consiste en crear las formas más elevadas de unidad. Esta tarea ha de realizarse de tal modo que no perdamos nuestra identidad personal. Debemos, pues, aprender el arte de unirnos intensamente a otras realidades sin fusionarnos con ellas. La fusión es la forma de unión perfecta en el *nivel 1*; pensemos, por ejemplo, en la unidad que logran dos bolas de cera al *empastarse* y formar una bola de mayor volumen. En el *nivel 2*, la fusión es sumamente negativa, por destruir la identidad de las distintas realidades y, por tanto, su capacidad creativa. Para ver estéticamente un cuadro y vibrar con el ámbito de realidad que expresa debemos situarnos cerca pero a cierta distancia. Si pegamos los ojos al lienzo, sus colores se difuminan y perdemos de vista el cuadro como obra artística.

¹⁹⁹ *La dignité humaine*, Aubier, París 1964, p. 92.

La práctica de la música nos permite descubrir diversos ámbitos y tramas de ámbitos, y unirnos a ellos de forma creativa. Un tema constituye un ámbito expresivo. El tema masculino y el femenino de una sonata son ámbitos expresivos distintos. Por eso pueden ensamblarse fecundamente sin perder su identidad; más bien la promueven y dan lugar al ámbito expresivo más amplio que es esa forma musical.

Lo mismo sucede con dos sonidos que se ensamblan o dos instrumentos que colaboran. Son ámbitos que dan lugar a ámbitos nuevos. Cada ámbito expresivo es *ambitalizable* -puede ser enriquecido por otros ámbitos que se le unen- y *ambitalizador* -puede enriquecer a otros por el mero hecho de unirse a ellos-. Algo semejante sucede al ensamblar texto y música. Son dos ámbitos expresivos autónomos, que se potencian al entreverarse. No procede conceder primacía absoluta al uno sobre el otro.

A estos ámbitos expresivos que se unen entre sí para enriquecerse pero no se fusionan, antes reafirman su modo de ser, podemos unirnos por vía de encuentro en el acto creativo de la interpretación. En ésta adquieren el intérprete y la obra interpretada su máxima realización y dignidad.

La música suscita sentimientos elevados y promueve la “apertura lo trascendente”

Toda obra de arte auténtica suscita en nuestro espíritu una forma de emotividad peculiar. Actualmente, urge revalorizar la afectividad humana, pues ésta no se reduce a una mera reacción biológica y psicológica; implica la vibración de toda nuestra persona ante algo valioso que nos trasciende. Nuestros sentimientos más elevados no se agotan dentro de nosotros; tienen un carácter “intencional”, es decir, apuntan a los seres relevantes que se nos manifiestan luminosamente y conmueven nuestro ánimo.

Esto sucede ya en la vida cotidiana. Te doy la mano y experimento un *sentimiento de trascendencia*, de estar en presencia de un ser que me revela en alguna medida su intimidad (*nivel 2*). Tal sensación no la experimento al abrazar a una farola (*nivel 1*). El sentimiento de trascendencia sólo surge cuando me relaciono con una realidad expresiva, dotada de cierta interioridad. La farola carece de intimidad. Al tocarla,

aunque lo haga con energía, me quedo en el plano de los objetos sensibles (*nivel 1*). Al abrazar a un amigo, siento en la impresión sensible la presencia expresiva de una realidad metasensible (*nivel 2*). No paso *más allá* de lo sensible. Capto, *en el medio expresivo de lo sensible*, una realidad que hace acto de presencia en él. Es un modo de unión singular, que me permite entrar en relación, a la vez, con dos realidades de rango diferente, la una expresiva y la otra expresante. De ahí arranca el carácter profundo, cálido, integralmente humano, del hecho de saludar a otra persona con un gesto más o menos íntimo.

El sentimiento que es vibración ante lo valioso no se reduce a mera efusividad pasajera y superficial, una sensación puramente “subjetiva”, carente de fundamento en la realidad. Se tiende a pensar esto último con demasiada frecuencia, arrojando con ello un halo de descrédito sobre la emotividad. Conviene, pues, insistir en que los sentimientos humanos más cualificados son reflejo de nuestra *participación comprometida* en realidades altamente valiosas. Los sentimientos que suscita este tipo de participación no son privativos del sujeto que los experimenta: son *comunicables y compartibles*.

Recordemos, a este respecto, que el entusiasmo fue definido por los griegos como el resultado de una inmersión en *lo divino*, visto como *lo perfecto*, lo perfecto en bondad, justicia, belleza... Nos entusiasmos cuando nos encontramos de veras con una realidad que ofrece tales posibilidades creativas que nos eleva a lo mejor de nosotros mismos. El esteta francés Mikel Dufrenne lo expresó en estos términos:

*“El sentimiento es comunión en la que aporto todo mi ser; (...) se trata de acceder a la intimidad con lo que expresa el objeto. No se trata de fingir que Hamlet es real para interesarnos en sus aventuras; se trata de hacernos presentes al mundo de Hamlet, dejarnos afectar e invadir por él. El sentimiento es, pues, profundo por esta especie de generosidad, esta confianza que presta al objeto y que no se da sin fervor. (...) Sobre esta profundidad del objeto debemos ahora volver (...); nos queda comprenderla como correlativa a la profundidad del sentimiento”*²⁰⁰.

Actualmente, se estima a menudo que la afectividad es un elemento espurio dentro de la experiencia estética. La escritora suiza

²⁰⁰ *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, PUF, París, 1953, págs. 510, 512, 502-504, 525-526. Versión española: *Fenomenología de la experiencia estética*, F. Torres, Valencia.

Jeanne Hersch lo expuso en el coloquio que siguió a la conferencia pronunciada en las *Conferencias de Ginebra* por Ernst Ansermet:

“Está claro que lo que Ansermet llama ‘afectividad’ no es nada romántico; es la tensión hacia algo, cualquiera que sea por lo demás el objeto de esta tensión. Es el hecho de estar orientado, tenso hacia otra cosa que lo dado ahí, y Ansermet ha llamado a eso la trascendencia. ¿Por qué ese elemento activo está considerado en general como comprometedor en la música contemporánea y, de una forma general, en el arte contemporáneo? (...) El sentimiento toma forma de impureza, mientras que en la época romántica gozaba de un prestigio extraordinario; entonces parecía que bastaba para hacer arte. Mientras que ahora parece que basta que el sentimiento esté presente para que el arte sea impuro. ¿Cuál es la razón de esto?”²⁰¹.

A mi entender, la razón estriba en la falta de una visión integral del ser humano. Se reduce, con frecuencia, nuestra realidad personal a una u otra de sus vertientes. Lo mismo que una obra de arte bien lograda presenta ocho niveles o modos de realidad -uno de los cuales es la emoción que suscita en quien la contempla-, nuestro ser está configurado por diversas vertientes, que debemos integrar. Una de ellas es la emotividad, cuya función en el conjunto de nuestra vida hemos de conocer con la mayor precisión posible. La experiencia musical, bien realizada, contribuye no poco al logro de este conocimiento. Lo vio perspicazmente el P. Joseph Chenu, al explicar la significación filosófica del teatro de Gabriel Marcel:

“En realidad, la música nos pone en relación con el mundo de las realidades espirituales más profundas. Sin recurso a las ideas, por el solo juego de los ritmos y sonidos, nos sitúa directamente en la armonía, y no es temerario llegar a decir que la música nos permite más que todo otro arte participar con toda el alma en esta ‘paz’, que supera todo entendimiento y que es el fondo mismo del ser. La música tiende a restaurar en nosotros un cierto ‘espacio cósmico interior’, que nos libra de la pesadez que hay en nosotros (cf. Gabriel Marcel:

²⁰¹ *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, págs. 137-138. Sobre la relación de la música y el acceso a lo metasensible, a la trascendencia, puede verse mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao, ²2004.

Homo viator, Aubier, París 1945, págs. 341-342). *El artista se abre al mundo y a los hombres, y se constituye en mediador de éstos, para enseñarles a tener una actitud receptiva y una voluntad de comunión. La pobreza de los hombres procede de que no saben crear nada porque no saben recibir nada*²⁰².

Esta capacidad de la experiencia musical para sacarnos de nuestra soledad y permitirnos participar de las realidades que nos ofrecen posibilidades creativas llevó a Marcel a afirmar que la música tiene “un valor más grande que todas las ideas”²⁰³.

Lo antedicho nos permite comprender la razón profunda del papel singular que juega la música en la Pedagogía y la Literatura contemporáneas. Sin conocer de cerca lo que es e implica la música no se pueden comprender ciertos pasajes muy significativos de obras como *La náusea*, de J.P. Sartre; *El lobo estepario*, de H. Hesse; *La salvaje* y *Eurídice*, de J. Anouilh; *Muerte en Venecia*, de Th. Mann; *Mi tiempo no es el vuestro*, de G. Marcel.

La cultura del corazón

La música nos permite promover una *cultura del corazón*, que es el hogar de la afectividad y los sentimientos. Insistamos en que los sentimientos son la vibración de todo nuestro ser ante el valor de aquello que le afecta. No son meros estados subjetivos arbitrarios e irracionales; tienen cierto poder cognoscitivo, en cuanto nos muestran la relevancia de las realidades que tratamos. Los sentimientos tienen una relación más estrecha con el sentido de las realidades y los acontecimientos que forman nuestro entorno vital que con las meras sensaciones e impresiones.

En la experiencia musical conviene subrayar la distinción que media entre las sensaciones e impresiones, por una parte, y los sentimientos, por otra. Los sentimientos verdaderos no están cerrados en sí, pues no son una mera reacción a un estímulo; dicen relación a algo valioso que hemos asumido activamente. De ahí su poder formativo. Un aria superficial, entonada por la voz hechicera de Carlo Broschi (“Farinelli”), producía impresiones y sensaciones gratificantes. Un aria de

²⁰² Cf. *Le Théâtre de G. Marcel et sa signification métaphysique*, Aubier, París 1948, p. 202.

²⁰³ Cf. *Le dard*, acto II, escena 2.

Haendel, cantada por un profesional alejado de todo divismo, suscita en el oyente bien preparado auténticos sentimientos estéticos.

Al contemplar los distintos modos de realidad que integran una obra de arte, vibra todo nuestro ser: el entendimiento, la voluntad, el sentimiento, la capacidad creativa... Además de diversas impresiones y sensaciones, experimentamos un noble sentimiento espiritual. Esta singular emotividad constituye el octavo modo de realidad de la obra de arte. Lejos de reducirse a una sensación subjetiva, presenta una valiosa condición *relacional*, pues surge entre una obra de calidad, unos buenos intérpretes y un espectador sensible capaz de elevarse a un alto nivel artístico.

La música nos ayuda a integrar dinámicamente las diversas sensaciones, impresiones y emociones en el campo más amplio y trascendente de los sentimientos espirituales. Si oriento mi vida hacia el ideal de la unidad -o del encuentro-, tengo energía para ensamblar gozosamente la tendencia a vivir sensaciones, impresiones y emociones placenteras con el gozo peculiar que experimento al realizar valores elevados y colmar de sentido la propia existencia. Esa integración produce paz interior y equilibrio espiritual.

El ideal de la unidad, si opto por él y lo constituyo en el centro orientador de mi vida personal, constituye el núcleo dinámico de mi “corazón”, visto como el centro íntimo que decide mis preferencias, adhesiones y decisiones, y constituye por ello el origen de mi creatividad, del sentido de mi vida, de mi libertad creativa.

El corazón conoce los valores -por ser quien reacciona vivamente ante ellos- y tiende a unirse a las realidades que los albergan. Esta experiencia de unión con lo valioso exige generosidad, apertura desinteresada al entorno. El egoísmo hedonista aísla los sentimientos, los reduce a meras gratificaciones subjetivas y los priva de todo valor cognoscitivo de las realidades valiosas.

El sentimiento no se reduce a mera “pasión”, reacción *pasiva* ante algo poderoso que actúa sobre nosotros. Es una respuesta *activa* a una oferta de valor. El *neutralismo afectivo* puede indicar falta de vitalidad espiritual, de apertura a los grandes valores. La vitalidad la gana el espíritu al acoger de forma activa lo altamente valioso. Esa labor de

acogimiento se realiza en el corazón, como centro de la afectividad. El corazón es el centro de la participación en lo valioso y del compromiso con la vida. La atrofia afectiva acarrea graves consecuencias a nuestra vida, pues supone la entrega a procesos de vértigo.

De ahí la gravedad que encierra el hedonismo frívolo, que reduce los sentimientos a meras sensaciones gratificantes. Ver *Las bodas de Fígaro*, de Mozart, suscita sensaciones agradables, pero no se reduce a ellas; nos eleva el ánimo hacia un nivel superior. Esto sucede, en mayor medida, con *La flauta mágica*, del mismo compositor. Formarse estéticamente significa ejercitar esta capacidad de trascender lo inmediato. El *Don Giovanni* mozartiano parece lanzarnos, en principio, a un abismo de ruindad, pero acaba elevándonos a niveles muy altos si sabemos leer entre líneas el conflicto final. El sentimiento que nos produce el diálogo en que se confrontan las actitudes de Don Gonzalo y Don Juan es de altísimos quilates. Por eso estamos ante una obra aleccionadora, aunque la escala de valores que prevalece durante casi todo su recorrido sea todo menos constructivo.

La música y el “ordo amoris”

Al hilo de nuestra participación en realidades valiosas, creamos una trama de sentimientos muy positivos, que podemos condensar en la palabra “amor”. Este tejido de relaciones afectivas caracteriza la personalidad de cada ser humano, su sistema de preferencias y elecciones. Por eso solía decir Max Scheler, el penetrante fenomenólogo alemán, que “*quien posee el ordo amoris de un hombre posee al hombre*”. “*Posee en un esquema espiritual la fuente originaria de donde emana radicalmente todo cuanto sale de este hombre*”²⁰⁴. Se trata de su núcleo íntimo, la razón de ser de su conducta y su actividad. Si nos vinculamos incondicionalmente a los grandes valores, vivimos en una *estructura de amor*, nos instalamos activamente en el *ordo amoris*. El que ama de veras opta siempre por la bondad, la justicia, la unidad, la verdad, la belleza. Lo expresó genialmente San Agustín con su escueta fórmula: “*Dilige, et quod vis fac*”²⁰⁵. Ama –con la generosidad propia del amor cristiano–, y lo que quieras hazlo, porque –agrega– “si amas de verdad, no

²⁰⁴ *Ordo amoris*, en *Schriften aus dem Nachlass I. Zur Ethik und Erkenntnislehre*, Francke, Berna 1957, págs. 348-349.

²⁰⁵ *In epistolam I Joannis*, X, 5.

es posible que hagas sino el bien”. El amor verdadero es la fuente de la libertad creativa²⁰⁶.

Este carácter positivo de la relación amorosa lo presentimos en todo el universo cuando descubrimos que las realidades últimas que lo constituyen y sostienen son “energías estructuradas”, es decir, relacionadas. Tal presentimiento movió a San Agustín a extender la expresión “ordo amoris” a todo cuanto existe. El amor que vincula a los seres humanos y los perfecciona es, en definitiva, el ajuste al orden primigenio de todo lo creado –es decir, al “ordo rerum”, la ordenación primaria de las cosas–²⁰⁷. Al verse situado en un “cosmos” –mundo configurado ordenadamente–, el ser humano se ve *llamado* a estructurar en él una forma peculiar de *ordo amoris*. Tal llamada constituye su *vocación* radical como persona. Ya tenemos ante la vista las tres vertientes del *ordo amoris* o “gravitación hacia la unidad”: la vertiente *ontológica* (la unidad otorgada por el Creador a los seres del cosmos); las vertientes *antropológica* y *ética* (unidad creada entre sí por los seres humanos en virtud del ideal de la unidad). Max Scheler lo describe certeramente:

*“Me encuentro en un inmenso mundo de objetos sensibles y espirituales que conmueven incesantemente mi corazón y mis pasiones. Sé que tanto los objetos que llego a conocer por la percepción y el pensamiento, como aquellos que quiero, elijo, produzco y trato, dependen del juego de este movimiento de mi corazón. De aquí se deduce para mí que toda especie de autenticidad o falsedad y error de mi vida y de mis tendencias depende de que exista un orden objetivo y justo en estas incitaciones de mi amor y de mi odio, de mi inclinación y de mi aversión, de mis múltiples intereses por las cosas de este mundo, y de que sea posible imprimir a mi ánimo este ordo amoris”*²⁰⁸.

²⁰⁶ Nótese que San Agustín no escribe: “Ama et quod vis fac”, sino “Dilige et quod vis fac”, para indicar que se trata de un amor dirigido a lo más alto: al bien, la justicia, la belleza. (Cf. *In epistolam I Joannis*, X, 7). Un bello estudio de este tema lo realiza Ramiro Flórez en su obra *Presencia de la verdad*, Ed. Augustinus, Madrid 1971, págs. 163-199.

²⁰⁷ Cf. *De libero arbitrio*, I, 6, 15. San Agustín entiende el *orden* como “la disposición que asigna a cada cosa el lugar que le corresponde” (*La ciudad de Dios*, XIX, 13, 1). Ese lugar tiende a ocuparlo cada cosa *por su propio peso*, y a este peso le llamamos *amor*. “Mi peso es mi amor”, solía decir San Agustín con su proverbial precisión, pues “mi alma a donde es llevada lo es por el amor, como por un peso” (*O. cit.*, XI, 28).

²⁰⁸ *Muerte y supervivencia. Ordo amoris*, Revista de Occidente, Madrid 1934, p. 107. En la línea de Scheler, escribe José Ortega y Gasset: “Somos, antes que otra cosa, un sistema nato de preferencias

Esta primacía de la relación, vista como fuente de la armonía amorosa, resalta en la experiencia musical de forma modélica. Una vez más observamos que la música, bien comprendida y vivida, tiene un alcance inmenso, que no sólo afecta a nuestras sensaciones y emociones, sino a nuestra dimensión más honda, a nuestra inserción en el *ordo amoris*, en la ordenación de la realidad entera, que viene del amor y está llamada a crear más amor.

En la tradición cristiana -en la que se hallaba inmerso San Agustín- Dios se define como amor (1 Jn 4) y crea el mundo de modo ordenado, basado en relaciones y expresable, por tanto, en lenguaje matemático. La grandiosidad y la belleza que puede albergar un mundo así articulado interiormente podemos vislumbrarlas a través del mundo de la música. Nada extraño que éste haya conmovido tan intensamente a San Agustín y le haya llevado a dedicarle análisis profundos. A su entender, los seres humanos completamos la tendencia del mundo hacia la unidad cuando nos abrimos al encuentro (*nivel 2*), nos vinculamos incondicionalmente a los grandes valores (*nivel 3*) y nos religamos al Creador (*nivel 4*). Entonces vivimos plenamente en el *ordo amoris*, con sus tres planos: el antropológico, el ontológico y el religioso; justo las tres vertientes que abarca la música desde sus orígenes.

Al insertarnos en un mundo de armonía, la música nos permite adivinar lo que significará para nosotros vivir y participar en comunidades en las que se haya instaurado el *ordo amoris*. La música, bien entendida y practicada, viene a ser una plasmación sensible de ese *ordo*, esa ordenación afectiva de los seres humanos entre sí y la vinculación amorosa de todos con los demás seres del entorno.

Si la música está íntimamente vinculada a la armonía y al amor, no es ilógico que los intérpretes deban unirse entrañablemente entre sí para lograr versiones justas de las obras. En un programa de televisión española -4 de enero de 2004-, un experto en jazz explicó que este género de música obliga a los intérpretes a unirse, complementarse, tolerarse -en el sentido profundo de buscar la verdad en común-; en una palabra,

y desdenes. Más o menos coincidente con el del prójimo, cada cual lleva dentro el suyo, armado y pronto a dispararnos en pro o en contra, como batería de simpatías y repulsiones. El corazón, máquina de preferir y desdeñar, es el soporte de nuestra personalidad. (...) Se comprende que en nuestra convivencia con el prójimo nada nos interese tanto como averiguar su paisaje de valores, su sistema de preferir, que es raíz última de su persona y cimiento de su carácter". (Estudios sobre el amor, en Obras Completas V, Revista de Occidente, Madrid 1947, p. 593)

amarse. Entendida así, la práctica de la música es una escuela eficacísima de formación humana. “*Tal cuarteto de Mozart o Beethoven, tal Lied de Schubert o Schumann* –escribe G. Marcel– *han contribuido de manera más firme a crear una comunión humana auténtica que todos los discursos y todas las teorías de los ideólogos, porque son en sí mismos el testimonio de una comunión*”²⁰⁹.

En el campo de juego que implica una obra bien interpretada, vivimos los sentimientos que quisieron sugerir los compositores, no los sentimientos privados suyos, sino los que evocan o suscitan sus obras. El concierto grosso de Vivaldi titulado *La primavera* no quiere transmitirnos los sentimientos del autor ante esta estación; nos hace presente, con medios musicales, una estructura primaveral, abierta, acogedora, luminosa. En su *Requiem alemán*, Brahms no nos revela sus sentimientos personales ante el trance de la muerte; nos invita a meditar siete textos bíblicos relativos al sentido de la muerte como encuentro definitivo con el Señor. Esa honda meditación suscita en nosotros una gama de sentimientos elevados, como reacción de toda nuestra persona ante el modo intensamente expresivo de mostrarlos un Brahms inspirado.

Los sentimientos que suscita la música instrumental

A menudo se piensa que buena parte de la música puramente instrumental se reduce a un bello juego de formas y no suscita ningún sentimiento preciso, tal como alegría o tristeza, entusiasmo o angustia, piedad o indiferencia... Para centrar bien esta delicada cuestión estética, preguntémonos, por ejemplo, qué sentimientos produce la brillante *Tocata y fuga en re menor* de Juan Sebastián Bach. ¿Se trata de un mero juego de formas, que ofrece materia de análisis a la inteligencia pero no conmueve el corazón? ¿Es cierto que no podemos determinar si produce alegría o, más bien, nostalgia y pena? Las obras de Bach que presentan un aspecto más frío y dan la impresión de ser meros ejercicios escolares para practicar la digitación y obtener una técnica adecuada muestran un singular encanto debido a su ordenación perfecta y a su equilibrio, cualidades que suscitan sentimientos de paz interior y profundo sosiego espiritual. Los sentimientos que inspira el orden -bien entendido como “ordenación activa”, “configuración de estructuras”, “creación de formas”...- son algo emotivo, afectivo, no meramente intelectual.

²⁰⁹ Citado por Roger Troisfontaines: *De l'existence à l'être*, t. I, p. 29.

¿Podríamos indicar el valor que encierra tal forma de sentimiento? Dejémosnos penetrar del encanto singular que encierra la fluidez y contundencia rítmicas de la obra citada, el orden perfecto que configuran sus distintas voces entretreídas, su galanura de estilo, la gravedad con que nos habla de un reino de belleza inigualable..., y pensemos luego si este género de música se reduce a un mero juego de formas, entendido el vocablo “juego” en un sentido superficial, como un entrelazamiento orfebresco, técnicamente logrado, pero carente de un mensaje humanístico profundo. El que conozca de cerca lo que implican las relaciones en la constitución del universo, en todos sus planos de realidad –la realidad inanimada, la vegetal, la animal, la humana–, no dudará en afirmar que la belleza engendrada por el orden nos insta a trascender el ámbito de lo sensible y adentrarnos en el misterio último de la creación.

Actualmente, debemos apresurarnos a revalorizar el papel de la afectividad y los sentimientos en nuestra vida. Esta urgente tarea es facilitada de modo sorprendente por la experiencia musical.

La belleza del arte musical nos revela el sentido de la vida

Uno de los rasgos más celebrados de la sabiduría humana consiste en descubrir un sentido positivo a la vida, incluso en condiciones especialmente penosas. Como hemos visto, Beethoven manifestó en su Testamento de Heiligenstadt que, ante el infortunio que suponía para él una sordera prematura, no recurrió al suicidio gracias a su amor a la virtud y al arte musical.

“Mi deseo -escribe a sus hermanos- es que tengáis una vida mejor y menos llena de preocupaciones que la mía; recomendad a vuestros hijos la virtud, sólo ella puede hacer feliz, no el dinero, yo hablo por experiencia; ella fue la que a mí me levantó de la miseria; a ella, además de a mi arte, tengo que agradecerle no haber acabado con mi vida a través del suicidio. Adiós y amaos”²¹⁰.

Por *virtud* entendía Beethoven la solidaridad, el amor de los hombres entre sí y con el Creador. El *amor al arte* avivó en él la admiración por la belleza, fenómeno adorable que surge merced a la

²¹⁰ El texto completo del testamento se halla al final del capítulo 19.

colaboración del ser humano. Cuando nos dejamos sobrecoger por la belleza cautivadora del arte, sentimos asombro ante la grandeza que logramos cuando vivimos creando valiosas interrelaciones. El gran arte no sólo es fuente de belleza y de agrado. Nos descubre la multitud de posibilidades que albergan las interrelaciones. Y, como éstas se hallan en la base del universo –en todos sus estratos–, al vivir la relación de manera tan impresionante en la música nos parece tocar fondo en la realidad del mundo que habitamos. Ello nos da una idea clara de la excelsitud del ser humano, que no sólo viene del encuentro sino que es llamado a crear nuevas formas de encuentro, visto como el modo más alto de interrelación: interrelación fecunda con las personas e instituciones -nivel 2-, con el bien, la bondad, la belleza, la verdad... -nivel 3-, con el Creador de todas las cosas -nivel 4-.

La virtud y el amor al arte las heredó Beethoven de modo singular en la *Novena Sinfonía*, que no es en principio un “himno a la alegría” –como se dice hoy profusamente– sino una invitación a la solidaridad de los hombres entre sí y con el Creador –el “Padre amoroso que debe habitar más allá de la bóveda celeste”, como canta el coro, con texto del poeta Friedrich Schiller. La alegría es el sentimiento efusivo que brota como fruto de esa solidaridad fecunda.

El *sentido profundo* de la música sólo se ilumina al que va en su busca, abriéndose a las posibilidades que cada obra le ofrece y recibéndolas activamente. Recordemos una vez más que los valores sólo se dan a quien sabe y quiere buscarlos.

“Lo propio de un sentido -escribe Gabriel Marcel- es no revelarse sino a una conciencia que se abre para acogerlo; viene a ser una respuesta a cierta espera, activa y perseverante, o más exactamente a una exigencia. (...) El desciframiento musical nos ofrece aquí un término de comparación todavía mejor. He aquí una partitura, en la cual hay signos cuyo valor está rigurosamente definido para quien conozca el sistema de notación musical al uso; esta lectura corresponde a lo que he llamado pensamiento en general. Pero el músico, sea o no ejecutante, debe interpretar estos signos, descubrir el sentido musical de lo que en principio no es sino un criptograma, es decir, ha de proceder a una verdadera creación, a la que está expresamente invitado o llamado por la existencia misma de la

partitura. Recreación, más bien que creación, se me dirá. Esto es, a la vez, verdadero y falso. Para el compositor que tiene conciencia clara de lo que ha querido y oído, se trata de una recreación o incluso una reproducción. Pero, como el lector o el ejecutante carecen de ese conocimiento previo, sólo pueden contar consigo mismos, con su capacidad de intuición y de empatía. Tendrá que darse, abrirse a este misterio del que no tiene ante él sino un débil signo sensible y objetivo. Pero esta interpretación creadora a la que tiende es una participación efectiva en la inspiración misma del compositor"²¹¹.

Notables psicólogos subrayan actualmente, en investigaciones cuidadosas, que el ser humano necesita, para llevar una existencia psíquicamente sana, ver su vida llena de sentido. Personas aparentemente triunfadoras manifiestan a menudo, en encuestas realizadas con el debido rigor, que no pueden sentirse felices por verse faltas de sentido. El sentido y la felicidad van hermanados. Nos interesa mucho determinar qué se entiende por sentido, qué significa verse colmado de sentido o carente de él. Urge llenar de significación esta bella y decisiva palabra²¹².

Tener sentido una acción equivale a *estar bien orientada*. Tiene sentido tomar un avión que se dirige a Buenos Aires si quiero visitar esta ciudad. Sería, en cambio, insensato subir a otro avión porque sus líneas me parecen más esbeltas o su tripulación más simpática. Lo decisivo es determinar la meta hacia la que hemos de orientar nuestra vida. Según la investigación antropológica actual más cualificada, dicha meta es *el ideal de la unidad*. Las disciplinas que estudian el ser humano nos enseñan que somos "seres de encuentro", vivimos como personas y nos perfeccionamos como tales al crear toda serie de encuentros. El encuentro auténtico es una forma elevada de unidad. Orientarse hacia la creación de modos relevantes de unidad es colmar la vida de sentido. Ahora vemos con claridad que para sentirnos felices –es decir, plenamente realizados como personas- necesitamos dar sentido a nuestra vida. El sentido es nuestro "elemento vital" –en el nivel 2-, lo mismo que el agua lo es para el pez –en el nivel 1-.

²¹¹ *Présence et immortalité*, Flammarion, Paris 1959, págs. 23-24.

²¹² Algunas precisiones sobre este concepto pueden verse en mi obra *La cultura y el sentido de la vida*, Rialp, Madrid 2003.

De lo anterior se desprende que el sentido no es un elemento *estático* de nuestra vida; se alumbra *dinámicamente* cuando creamos auténticas formas de encuentro mediante el cumplimiento de sus exigencias, que se condensan en una primordial: la *generosidad*, y, en definitiva, el *amor*. Cobramos, por ello, conciencia de estar colmando nuestra vida de sentido cuando creamos modos verdaderos de encuentro, asumiendo las posibilidades que otras realidades nos ofrecen y otorgándoles las nuestras. Este tipo de experiencias *reversibles* se dan en el *nivel 2*, el de la generosidad y la creatividad, no en el *nivel 1*, el del dominio, el disfrute y el manejo de objetos o de realidades superiores tratadas como meros objetos. A tales experiencias aluden los autores alemanes cuando hablan de “*Erlebnis*”. Este vocablo suele traducirse al español por “vivencia” o experiencia, y es una versión acertada, pero conviene subrayar que no se trata de una experiencia meramente subjetiva, ya que es una experiencia de *participación*, de intercambio de posibilidades. Son experiencias dialógicas, realizadas entre dos o más realidades que asumen activamente las posibilidades que reciben de las otras, al tiempo que les otorgan las suyas. Esa forma de *recepción activa* constituye la base de la *creatividad* humana y de la experiencia de *participación*.

De aquí se infiere que, si nos movemos exclusivamente en el *nivel 1*, en el que tratamos a las demás realidades como objetos o realidades cerradas y no como “ámbitos” (realidades abiertas que ofrecen posibilidades), no podemos crear modos de encuentro auténtico y dotar a nuestra vida de sentido. Para ello debemos ascender a los niveles 2, 3 y 4. Una madre está cuidando a un hijo gravemente enfermo. Es una tarea llena de renunciaciones y sacrificios, pero desborda sentido. Invítala a ver una excelente película, y verás que te mira con perplejidad, extrañada de que no repares en que para ella, en esos momentos, sólo tiene sentido permanecer junto a su hijo, crear con él una relación de cuidado y, por tanto, de encuentro.

Nuestra principal tarea en la vida es ir en busca de sentido, de más sentido, de sentido pleno. En este empeño nos presta la música de calidad una ayuda impagable, pues toda ella es, desde el origen, un entreveramiento de ámbitos expresivos y, por tanto, un encuentro modélico, un ámbito de sentido que se nos revela en forma de belleza, definida de antiguo como “el esplendor del orden”, de la unidad o el encuentro. Estás oyendo en una sala el *Concierto para clarinete* y

orquesta de Mozart y sientes la emoción de la pura belleza, el equilibrio perfecto, el diálogo soberano en que los instrumentos potencian sus posibilidades al conjuntarse. Si, al terminar la audición, alguien te pregunta si tu vida tiene sentido, posiblemente contestarás que *ha valido la pena* vivir hasta ese momento para poder participar de esa cumbre del arte. En la valía suprema de un instante puede medirse la grandeza de toda una vida, al modo como la magnitud de una cordillera depende de la altura del pico más alto. En nuestra vida, el sentido viene decidido por las cimas que alcanzamos, de forma que un único momento puede dar sentido a todo el decurso vital anterior.

Lo antedicho nos explica la razón profunda por la cual ante las obras musicales más valiosas sentimos una fuerte conmoción interior. Tal conmoción no se reduce a una efervescencia sentimental subjetiva, que acontece en nuestra interioridad y ahí se extingue. Significa la vibración de toda nuestra persona –con su sensibilidad, su preparación, su conocimiento vivo de lo que implica una gran experiencia estética– ante el valor que presentan dichas composiciones. No nos cerramos en nuestra soledad para disfrutar del halago sensorial y psicológico que nos produce una obra valiosa. Creamos un encuentro con ella, dándole de nuevo vida, recreándola como intérpretes o como oyentes activos, decididos a *participar* de la obra en sentido estricto, viviendo una experiencia reversible de colaboración.

Al participar así de una obra, tomamos parte en la creación de un mundo solidario, interactivo, creador de las relaciones que tejen su trama y son fuente de luz y belleza. Por eso nos eleva tanto el ánimo compartir con los compositores más dotados las experiencias grandiosas a que nos invitan. Nos sentimos coterráneos espiritualmente de Joseph Haydn, por ejemplo, y aprendemos de nuevo a ver el mundo con los ojos asombrados de quien asiste al alba de la creación. No hacemos justicia a obras como *Las estaciones* o *La creación* si nos limitamos a admirar su grandiosidad y sentir el gozo que nos producen sus coros luminosos y radiantes. Hemos de ir más allá, y sentir vivamente que los intérpretes están creando un mundo de relaciones armónicas, capaces de sostener el entramado de una obra monumental, para entonar un himno a un universo que está todo él montado sobre un número infinitamente elevado de energías estructuradas, es decir, interrelacionadas.

Descubrir el sentido último de la música no se limita a captar intelectualmente las formas que configuran su estructura; es percatarse de que ese modelo de unidad y belleza que es una obra nos señala la orientación que hemos de dar a nuestra existencia si queremos que alcance pleno sentido. Buscar el sentido no es sólo tarea de la inteligencia y la razón; es empeño de toda la persona, que es definida como “ser en el mundo”, realidad abierta activamente al entorno, visto como trama de ámbitos, no como mero conglomerado de objetos. El sentido brota cuando vivimos creativamente, dando lugar a relaciones fecundas con las realidades de nuestro entorno vital. Esa creatividad supera la escisión entre el hombre y las realidades circundantes, y crea una admirable armonía.

Justo, el sentido pleno de nuestra vida brota al vivir en armónica sintonía con nosotros mismos y con las realidades del entorno, que en principio nos son distantes, externas y ajenas, y luego se tornan íntimas. Cuando asumimos una obra musical y la convertimos en el principio interno de nuestra actividad interpretativa –o, al menos, contemplativa–, participamos de ella, nos encontramos íntimamente con ella y damos sentido a nuestra existencia. *La experiencia musical nos ayuda poderosamente a descubrir el camino hacia el sentido.*

Al ver que en algún momento podemos vivir experiencias eminentes de sentido, se nos ilumina la idea de que la vida tiene sentido, pese a todas sus menesterosidades, y vale la pena vivir. Esas experiencias cumbre se convierten para nosotros en puntos de referencia, claves de interpretación de toda la vida y de la realidad en que alentamos. Es, por ello, decisivo que las gentes hagan experiencias de sentido muy elevadas en los diversos órdenes de la vida y se vean alguna vez llevadas de lo que Platón llamaba “theia mania”, locura divina, ascenso a lo mejor de uno mismo. Al vernos elevados a un plano de *armonía gozosísima*, sentimos que valió la pena vivir hasta ese momento, en el que nos vemos llenos de luz y belleza. Al experimentar ese ascenso transfigurador, advertimos con toda lucidez que la vida tiene sentido si la vivimos con plenitud, y la plenitud se logra en el encuentro. El encuentro transfigurador se da de modo especialmente intenso en la poesía y el arte –sobre todo, en la música–, pero también puede y debe acontecer en nuestras relaciones más sencillas con las realidades del entorno.

La música enseña a revalorizar la vida cotidiana

Para revalorizar la vida cotidiana debemos considerar que muchas formas de encuentro auténtico están al alcance de las personas menos dotadas. Por eso debemos cultivar la capacidad de asombro ante toda forma de encuentro. Al encontrarnos, se ensanchan nuestros espacios interiores:

- Mi yo se abre al tú, y en mi interior se inaugura la dimensión del *nosotros*, que me convierte en un verdadero yo, un yo abierto, dialógico, creativo.
- Cuando pongo mi vida al servicio de los demás, gano la dimensión de la benevolencia, la piedad, la amistad oblativa.
- Si cultivo la música de modo creativo, participativo, gano multitud de espacios enriquecedores: el espacio de Victoria, Bach, Mozart, Brahms, Debussy, Fauré, Falla, Albéniz...
- Al familiarizarme con la gran literatura, creo un campo de juego común con espíritus tan penetrantes como Sófocles, Dante, Cervantes, Tirso de Molina, Goethe, Dostoievski...

Estos espacios son una fuente inagotable de vida personal, y, al sentirla brotar dentro de mí gracias a mi participación activa en las realidades valiosas del entorno, intuyo la grandiosidad que encierra esa enigmática coherencia entre mi “interior” y las realidades “exteriores”, que, al encontrarme con ellas, se me vuelven “íntimas”. Esa intuición me lleva a pensar que tanto el universo como la vida del hombre inserta en él y el mundo de la cultura que surge como fruto de la interacción de ambos tienen un sentido muy hondo. Este sentido profundo que late en nuestra vida, vista con todas sus implicaciones, han intentado conceptualarlo los grandes pensadores y expresarlo en imágenes los más inspirados poetas y artistas. Entre ellos sobresalen a este respecto los grandes compositores, que han querido hacernos patente en sus obras que existe una esfera superior, la de los grandes valores, que son fuente de energía, sentido y belleza para nuestra actividad cotidiana. Para el gran compositor romántico Robert Schumann, la música de Bach no sólo era una fuente inagotable de belleza sino “un tónico moral”.

Beethoven confesó en cierta ocasión que a él se le había concedido vivir en una esfera de belleza inigualable, y la tarea de su vida consistía en transmitir a los hombres esa belleza a través del lenguaje que

mejor conocía: la música. “*No hay felicidad más grande –escribió a los esposos Weigel– que acercarse a la divinidad y acercarla a los hombres*”²¹³.

Mozart, a juzgar por sus cartas, parece un niño juguetón, bromista, a veces incluso banal. Pero, si analizamos sus obras hasta el fondo, descubrimos una personalidad extraordinaria que sabía penetrar en la esencia de la vida, y ante el misterio de la muerte y de la fe reacciona como un portavoz de la humanidad. El “¡Sálvame!” del *Dies irae* de su *Requiem* es la súplica amorosa de toda la humanidad creyente. Por ciertos testimonios suyos muy fiables, sabemos que Mozart no fingía; vivía muy seriamente las grandes cuestiones que implica nuestro destino.

Según queda dicho, el renombrado gran físico contemporáneo Stephen W. Hawking manifestó en una ocasión que, si al morir pudiera llevar algo consigo, escogería el *Requiem* de Mozart. De hacerlo, no llevaría sólo una obra musical, vista como un conjunto de melodías y armonías que un compositor elaboró en el retiro de su “subjetividad” para potenciar el sentido de un texto litúrgico. La subjetividad de una persona excepcionalmente dotada como fue Mozart no debemos entenderla como un reducto cerrado, sino como una fuente de iniciativa abierta a cuanto hay de valioso en el entorno. Al llevar consigo el *Requiem*, este eminente científico iría enriquecido con una actitud esperanzada ante la vida, la muerte y la relación definitiva con el Creador. Una obra cultural excelsa no es mero producto de una fantasía creadora de imágenes; implica una experiencia *reversible*, en la cual una persona que es toda ella vibración ante el misterio del destino humano crea una serie de vínculos con las vertientes más profundas de la realidad. Esa experiencia singular es todo un *campo de juego*, un *espacio de vida* que abre en nuestra existencia una *nueva dimensión*, la dimensión de trascendencia que constituye el “elemento” propio de nuestra vida personal.

El que sepa oír con la debida penetración la *Obertura* del *Don Giovanni* advierte con toda claridad que Mozart era muy sensible al hechizo de una vida de gozador voluble, seductoramente jovial, reacio a todo compromiso ético, triunfador en todos los conflictos que le plantea a un joven el afán de apurar la copa del placer; pero era muy consciente de que esa carrera de éxitos vivida en el *nivel I* le conduciría a la hecatombe en cuanto tuviera el primer momento de lucidez espiritual y confrontara

²¹³ Selvarajan Yesudian: *Selbsterziehung durch Yoga*, Drei Eichen, Munich ³1980, p. 131.

su actitud egoísta con la propia del *nivel 2*, la actitud generosa que nos lleva a crear relaciones de respeto, estima y colaboración. Esta confrontación se da en la segunda parte de la obra, que no podía ser compuesta sino por una persona extraordinariamente seria. No podemos imaginar que alguien exprese con mayor hondura la seriedad infinita del diálogo entre los planos ético y religioso, por una parte, y, por otra, el plano “estético”, entendido -al modo de Sören Kierkegaard- como el de la entrega a las puras sensaciones gratificantes²¹⁴. Lo expresa Mozart de forma escalofriante y bellísima a la vez. *Bella*, porque el arte auténtico transfigura cuanto toca; *escalofriante*, porque otorga densidad poética a un ámbito de confrontación aniquiladora. No se trata de una lucha entre un señor afanoso de venganza y un joven libertino y bravucón. Es la confrontación de dos niveles de realidad y de conducta²¹⁵.

Debemos confiarnos a estos auscultadores geniales de la grandeza potencial que albergamos los seres humanos. Durante su vida se extenuaron para descubrir ese tesoro, darle cuerpo sensible y confiarlo a nuestro cuidado. Lo hicieron con sencillez de espíritu, bien seguros de que la belleza que satura sus obras no procedía de ellos sino de quien es el origen de todos los dones. Después de explicar cómo compone y confesar que las ideas musicales le vienen sin llamarlas y podría apresarlas con las manos en el campo, por la noche y al amanecer..., Beethoven nos cuenta que la contemplación del cielo estrellado le conmueve y él intenta una vez y otra subir hasta el origen de ese universo maravilloso. Pero, cuando se propone expresar con notas esa admiración ante lo sublime, entonces -escribe- “me siento terriblemente decepcionado, tiro el papel embadurnado al suelo y me veo completamente convencido de que ninguna criatura humana será capaz de expresar las imágenes celestes que en una hora feliz se hicieron presentes a su sobrecogida fantasía”. Y agrega:

“Sí, tiene que venir de arriba lo que ha de tocar el corazón; si no, son sólo notas sin espíritu, ¿no es verdad? ¿Qué es un cuerpo

²¹⁴ Sobre los tres estadios en el camino de la vida según Kierkegaard, puede verse mi obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid 2008, págs. 95-102.

²¹⁵ La categoría humana de Mozart y la capacidad de expresar musicalmente los sentimientos más profundos, lindantes con lo misterioso, fue captada lúcidamente por un espíritu de excepcional penetración, como fue Goethe, a raíz de una audición del *Don Giovanni*. A su juicio, sólo Mozart hubiera podido componer una ópera sobre el tipo de Fausto, que él había configurado, pues las condiciones singulares de éste debían ser expresadas con una música semejante a la de *Don Giovanni*. Cf. *Goethes Gedanken über Musik* (“Gespräch mit Eckermann”, 12 febrero 1829), Insel Taschenbuch, Frankfurt, 1985, p. 185.

*sin espíritu? (...) El espíritu debe elevarse de la tierra (...) pues sólo mediante un esforzado trabajar con las fuerzas prestadas honra la creatura al creador de la naturaleza infinita*²¹⁶. “Y, así, cada auténtica creación del arte es independiente y más poderosa que el artista mismo...”²¹⁷. “Sí, la música es verdaderamente la que encarna la vida espiritual en lo sensible”²¹⁸.

También Johannes Brahms se mueve en esta línea trascendente y busca la fuente de su inspiración en regiones muy elevadas.

*“...Cuando yo, en mi trabajo, me veo dotado de toda mi fuerza creativa, siento asimismo que un poder superior actúa a través de mí”. “Reconocer, como Beethoven, que estamos unidos con el Creador es una experiencia maravillosa, sobrecogedora. Pocos hombres logran este conocimiento, y por eso hay tan pocos grandes compositores o espíritus creadores en todos los campos de la actividad humana. Sobre todo esto pienso antes de componer. Este es el primer paso. Cuando me siento impulsado a componer, me dirijo directamente a mi Creador y le pregunto por las tres cuestiones más importantes de nuestra vida: de dónde, por qué, a dónde. Inmediatamente después me siento traspasado de vibraciones. (...) Entonces me siento capaz, como Beethoven, de dejarme inspirar de arriba (...), pues lo que deseo es estar inspirado y poder componer algo que haga bien a la humanidad, algo de valor perdurable”*²¹⁹.

Un autor de nuestros días, Federico Mompou, subraya con firmeza el origen trascendente de la inspiración musical: “*Cal arribar a la certesa –escribe– que la música que fem, si és bona, no la fem nosaltres*” (Es hora de que lleguemos a la certeza de que la música que hacemos, si es buena, no la hacemos nosotros)²²⁰.

²¹⁶ K. D. Muthmann: *Musik und Erleuchtung. Der Weg der grossen Meister*, Max Hueber, Munich 1984, p. 40.

²¹⁷ *O. cit.*, p. 32.

²¹⁸ *O. cit.*, p. 31.

²¹⁹ H. Pietschmann: *Das Ende des naturwissenschaftlichen Zeitalters*, Ullstein Sachbuch, Frankfurt 1987, págs. 7-8. La confesión de que se sentía muy cerca del Creador fue hecha por Beethoven a una célebre dama de la época, Bettina von Arnim, en 1810: “*Sé que Dios me es más cercano que a otros de mi gremio; yo le trato sin miedo*”.

²²⁰ Citado por F. Bonastre i Bertrán en la Contestación al discurso del escultor Lluís Saumells: *Idees i experiences sobre l'art actual*, Real Academia Catalana de Belles Artes de San Jordi, Barcelona 1985, p. 41.

La necesidad de que los artistas se abran al entorno y a la trascendencia debe ser analizada con la mayor radicalidad posible porque de ella depende, en gran medida, el futuro del arte. Lo ha destacado con perspicacia el escultor Lluís Saumells en su discurso de ingreso a la Real Academia Catalana de Bellas Artes:

“La creación artística actual tiene una tendencia a perder la libertad, sin la cual no puede darse o existir el arte. No puede haber libertad donde no se acepta el orden, el orden objetivo y normativo de los valores. Cuando hay libre sumisión al orden, el hombre tiene el don supremo de la libertad. El hombre no puede vivir mirándose solamente a sí mismo (...). La pérdida del sentido trascendente de la existencia ha llevado al creador a hacerse ‘inauténtico’ en todas sus obras, que vienen a ser una radiografía personal de su asfixia interior (...). La negación apasionada del orden, la destrucción de toda relación con el Absoluto como método de conocimiento es la vía que atrae al creador de nuestro tiempo. (...) Este es el testimonio que yo he deseado: trabajo, oficio, constancia, obediencia, sin dejar nunca de esperar que quizá alguna vez una claridad venida de arriba transfigure todo este conjunto de virtudes humildes”²²¹.

Igor Strawinsky concede primacía al proceso artesanal de la actividad compositiva y a los valores formales y estructurales de las obras, ya que no acepta la capacidad expresiva de la música: *“Para mí, la música es esencialmente incapaz de expresar cosa alguna: un sentimiento, una postura, un estado anímico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca propiedad inherente a la música”²²²*. Esta posición fue considerada como injustamente “reduccionista” -empobrecedora de las posibilidades de la música- por Ernst Ansermet, director de la orquesta de la Suisse Romande y buen intérprete de las obras de este compositor.

“La Poética musical de Strawinsky (...) -escribe Jean Claude Piguet- deja de lado voluntariamente la intención ética de la obra, para reducirla a las astucias del oficio y al juego de los timbres orquestales”. “La música se hallaría, pues, en el término de su

²²¹ *Ideas i experiencies sobre l'art actual*, págs. 24, 26-27, 31-32.

²²² *Chroniques de ma vie II*, París 1930, p. 116. Citado por David Estrada: *Estética*, Herder, Barcelona 1988, p. 365.

*historia si olvidara uno de los valores que la hace ser: el valor ético. Reducida a una ordenación estética de valores sonoros, la música pierde la dimensión ética que daba a la estética y a lo sonoro su justo valor. Olvidaría lo esencial, y lo olvida a veces voluntariamente". "Al fin, ¿qué es la música? Ansermet nos responde: Es el lenguaje del corazón, o mejor: el corazón como lenguaje"*²²³.

²²³ Ernst Ansermet et les fondements de la musique, Payot, Lausanne, Neuchâtel 1964, p. 56.

CAPÍTULO 19

EL PODER CLARIFICADOR Y TRANSFIGURADOR DE LA MÚSICA

La música pone de manifiesto la racionalidad peculiar del arte

Una realidad, por ejemplo una obra de arte, se presenta como *racional* cuando cumple dos condiciones: 1ª) crea estructuras inteligibles por quien esté preparado para comprender el lenguaje propio de tal realidad –en este caso, el lenguaje artístico–; 2ª) revela algún aspecto de lo real a través de tales estructuras. La obra musical crea estructuras: las llamadas “formas musicales”, perfectamente inteligibles por quien conozca el lenguaje musical. Estas formas nos revelan diversos aspectos de lo real.

- El canto gregoriano nos revela de forma esplendorosa el alto voltaje espiritual de las comunidades monacales cristianas. De ahí su carácter ingrátido, a medio camino entre esta vida y la definitiva; su condición esencialmente comunitaria, propia de quienes viven “eclesialmente”; su configuración serena, que irradia el tipo de paz que Cristo prometió a los suyos. Fieles al mandato del Señor de permanecer unidos, los monjes no expresan en el canto sus cuitas particulares, sino los sentimientos de la comunidad orante. Esta unanimidad modélica en el pensar, sentir y querer es expresada a perfección en el llamado “canto llano”.
- La tristeza no puede ser expresada de forma más honda que en el *Quinteto para cuerdas y viola* (K 516) que compuso Mozart tras la muerte de su padre.
- La unión de la tristeza y la esperanza es difícilmente comunicable con más fuerza que en el aria de soprano: “Ahora estáis tristes...” (*Ihr habt nun Traurigkeit*) del *Requiem Alemán*, de Brahms.
- La actitud del cristiano ante la suprema adversidad, que era la muerte del Maestro, no cabe mostrarla de forma más conmovedora que en el último coro de la Pasión según San

Mateo: “Nos postramos con lágrimas” (*Wir sätzen uns mit Tränen nieder*). Es solemne, pero no grandilocuente; es triste, pero no desesperado; desborda pena, mas no rencor. Integra armónicamente sentimientos tan elevados que conforta el ánimo. Me pregunto qué área de conocimiento podría revelarnos con mayor claridad que cabe abrigar esperanza y vivir con ilusión cuando todo nos invita al desánimo. El psiquiatra vienés Víctor Frankl advierte que, incluso en las situaciones más adversas y deprimentes, podemos los hombres elevarnos a modos de comportamiento nobilísimos²²⁴. La música puede expresar esa aparente paradoja a perfección.

La experiencia estética ayuda a descubrir la estructura de las experiencias ética, metafísica y religiosa

La experiencia estética se enriquece sobremanera cuando nos percatamos de que el intérprete –y, derivadamente, el oyente– va buscando el conocimiento pleno de una obra gracias a la energía que le otorga la obra buscada desde que entra en su área de irradiación. Eso sucede porque el llamado “objeto estético” no es un mero objeto, sino un “ámbito de realidad”, que nos ofrece ciertas posibilidades. Al darnos cuenta de ello, descubrimos el carácter de búsqueda que tienen las experiencias humanas básicas: la estética, la ética, la metafísica, la religiosa... Ampliemos lo ya dicho al comienzo del libro.

La experiencia de interpretación musical

Tomo la partitura de una obra desconocida para mí y la pongo sobre el atril del piano. En ese instante, la partitura y el instrumento están *cerca* de mí. La obra, en cambio, se halla *a distancia*; es, respecto a mí, algo distinto, distante, externo y ajeno. Pero, como sé leer los signos de la partitura, la obra me invita a asumir sus posibilidades de juego musical y a entrar con ella en una relación de *presencia e intimidad*. Acepto tal invitación, y empiezo a buscar una realidad que me impulsa a crear con ella un nexo profundo, tan profundo y decisivo que de él depende su existencia plena como obra y la mía como intérprete. Sabemos que en la partitura la obra se halla latente, en estado virtual, como una Bella Durmiente que necesita el beso del Príncipe Azul para cobrar vida. El

²²⁴ Cf. *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona, 1979. Versión original: *Man's search for meaning*, Pocket Books, Nueva York, ³1962.

polo evocador de la obra, el que la trae en cada momento a la existencia, es el intérprete.

Estamos ante una experiencia *reversible*, de doble dirección: Salgo en busca de la obra, pero lo hago merced a la energía que ésta me da al ofrecerme posibilidades de volverla a crear²²⁵. Quiero encontrarme con la obra porque de algún modo ya estoy en ella, me hallo instalado en su campo de posibilidades de juego. A través de los signos de la partitura adivino las formas que en ellos se expresan e intento darles cuerpo en un instrumento. Lo hago de forma tanteante, sin libertad y firmeza. Poco a poco tales formas cobran cuerpo, adquieren una configuración determinada. Tal configuración se la otorgo yo, pero es de ellas. Sin mí, no serían reales; pero yo no soy dueño de ellas. Mi labor se limita a dejar que mi acción troqueladora de la obra sea modelada por la fuerza configuradora de la obra misma. Es decir, yo configuro la obra en cuanto me dejó configurar por ella. Es ella la que me dice en cada momento si mi interpretación es justa, si pone al descubierto sus virtualidades o debo perfilarla mejor. El juego mismo de la interpretación es una fuente de luz para proseguir la búsqueda de la verdad plena de la obra. Nadie necesita decirme desde fuera lo que tengo que hacer. Es la obra misma la que me guía. Comienza a dirigir el *Cuarto Concierto de Brandenburgo* de Bach de forma demasiado rápida, y verás que, hacia el compás 183, el solo rapidísimo del violín solista se convierte en una mancha sonora inexpresiva. La obra misma te invita a volver al principio y remansar un tanto el tempo. Entonces, ese pasaje adquiere un mordiente especial.

Cuando buscas algo por iniciativa propia pero lo haces iluminado por el valor interno de lo que vas buscando, has de saber que actúas *inspirado*. Ni dominas ni eres dominado. Conviertes una realidad distinta en principio impulsor de tu propia actividad y superas la escisión entre la interioridad y la exterioridad, el dentro y el fuera, el dominar y el ser dominado. Al ser fiel a ese principio, no te alienas o enajenas, no pierdes tu iniciativa personal y te conviertes en una marioneta, gobernada desde fuera; te elevas a lo mejor de ti mismo porque pones en juego la capacidad creativa propia de un ser finito, que es por naturaleza abierto, dialógico.

²²⁵ Sobre las “experiencias reversibles” puede verse mi obra *Inteligencia creativa*, págs. 103-115, 119-120, 456.

En el nivel de la creatividad *-nivel 2-*, nadie domina a nadie; todos se intercambian posibilidades de acción creadora y fundan un campo de juego en el que se supera la escisión entre el dentro y el fuera, lo interior y lo exterior. Tal superación permite lograr modos de unidad muy superiores a los propios del *nivel 1*, el de la cercanía física y el contacto tangencial.

La experiencia metafísica de inmersión reflexiva en la realidad

Al comienzo de la conferencia *¿Qué es metafísica?* -uno de sus escritos programáticos-, Martín Heidegger subraya la importancia que reviste, en la actividad metafísica, la experiencia personal de *inmersión*:

*“¿Qué es metafísica? La pregunta suscita la esperanza de que se va a hablar de metafísica. Renunciamos a ello. En su lugar analizamos una determinada cuestión metafísica. De esa forma nos sumergimos, sin duda, inmediatamente en la metafísica. Con lo cual le facilitamos la única posibilidad adecuada de manifestarse a sí misma”*²²⁶.

Al final de la obra se cuida el gran filósofo de advertir que, en rigor, no cabe sumergirse en la metafísica porque “en la medida en que existimos, ya estamos siempre en ella. (...) Desde el momento en que existe el hombre, acontece de algún modo el filosofar”²²⁷.

Para entender bien en qué sentido debe hablarse aquí de “inmersión”, conviene no entender este concepto en el *nivel 1*, como una forma de adentrarse en un elemento físico envolvente, por ejemplo el agua. El agua envuelve a quien se sumerge en ella, pero le sigue siendo externa y ajena, y la inmediatez en que se halla respecto a él es de mera cercanía física. Bien es cierto que el agua ofrece posibilidades de juego al hombre que sabe nadar. Cuando tales posibilidades son asumidas por el nadador, éste y el agua fundan un campo de juego común, y su relación mutua supera los esquemas “aquí-allí”, “dentro-fuera”. El agua no se halla *distante* del hombre que se mueve en ella, pero tampoco le es *íntima*. Entre ambos media una relación de operatividad, que hace posible una actividad deportiva pero no afecta al sentido mismo de la vida

²²⁶ *Was ist Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt 1955, p. 24. Versión española: *¿Qué es metafísica?*, en *Hitos*, Alianza Editorial, Madrid 2000, p. 93.

²²⁷ *Was ist Metaphysik*, p. 41; *¿Qué es metafísica?*, en *O. cit.*, págs. 107-108.

humana. En cambio, cuando asumimos un valor –estético, ético, religioso...–, la inmediatez que se instaura entre el valor y nosotros es de *aceptación* y de *participación*. La participación, en el *nivel 2*, funda un tipo de unidad estrecha y fecundísima entre el ser que participa y el participado. Por eso el valor, aun siendo una realidad distinta del sujeto que se deja sobrecoger por él, se le hace íntimo, pues nada hay más íntimo al hombre que lo que le permite desarrollarse plenamente en cada instante por haber sido tomado como principio interno de actuación.

La experiencia de *participación artística* que hemos diseñado en el apartado anterior la revive el gran filósofo francés Louis Lavelle en el nivel metafísico²²⁸. De modo semejante a como el intérprete se ve impulsado y nutrido espiritualmente por la obra musical en que participa, Lavelle siente en todo momento que su vida como hombre está siendo sostenida, apoyada y promocionada por el ser que lo rodea y envuelve a modo de atmósfera nutricia. Este modo nutricio de envolver implica un género de flexibilidad y dinamismo del que carecen las *cosas*, vistas como seres delimitados, opacos, que se relacionan entre sí de modo externo y superficial. Así como la interpretación musical convierte la obra interpretada en *íntima* al artista, la participación humana en el ser consiste en *intimar* con él –al hilo de nuestra actividad diaria, comprometida en la creación de ámbitos de realidad– hasta llegar a “interiorizarlo”, a convertirlo en principio de vida creadora, propia de un ser personal.

La teoría de la participación subraya, a la vez, la entrega “heterónoma” del hombre al ser y la promoción “autónoma” de su propia libertad. El ser, como fuente última de realidad y de vida, ejerce sobre el hombre un poder de apelación que lo insta a responder libremente, con el fin de realizar su propia vocación. Tenemos de nuevo una experiencia reversible: El hombre se plantea el tema del ser y elabora tratados de Metafísica porque desde siempre se halla inmerso en el ser con un tipo de *inmersión activa*; está recibiendo posibilidades para vivir y actuar en todos los órdenes y se ve instado a asumirlas activamente con objeto de crear algo valioso y dar sentido a su vida. Se dice profusamente que el hombre es un “ser-en-el-mundo” (Heidegger, Sartre, Marcel...), y conviene añadir que su modo de estar en el mundo no es pasivo; le lleva a

²²⁸ *De l'être*, Aubier, París 1947, p. 22. Sobre este sugestivo tema puede verse mi obra *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, Gredos, Madrid 1977, págs. 160-167; Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2014.

realizar toda suerte de experiencias reversibles, que pueden ser fecundas o bien destructivas, y deciden su destino. El ser es la fuente primaria de participación; el hombre vive como persona mediante la experiencia de participación.

En el fondo, estamos ante la misma estructura reversible o bidireccional que ostenta la experiencia artística. La obra musical es fuente de participación para el artista capaz de crearla o, al menos, de contemplarla; el artista se constituye como tal en cuanto participa de obras que le ofrecen posibilidades creativas²²⁹.

La experiencia ética de interiorización de un valor

Todavía era muy niño cuando un día me sorprendió mi madre con este encargo: “Toma este bocadillo y llévaselo al pobre que ha llamado a la puerta”. Yo me resistí porque era un anciano de barba larga y me daba miedo. Mi madre insistió: “No es un delincuente, sino un necesitado; vete y dáselo”. Esta tarea la habían hecho hasta ese día mis hermanos mayores. Lo que mi madre quería, en ese momento, era que también yo me acercara al área de irradiación del valor de la *piedad*. Los valores no sólo existen; *se hacen valer*, y se orlan con una aureola de prestigio. Al acercarnos a ellos, nos atraen, sin arrastrarnos. Esperan que tengamos la sensibilidad afinada para captar su invitación y responder a ella positivamente. Pronto observé que ser bueno con los menesterosos encierra un gran valor y procuré asumirlo como propio. El valor de la *piedad* siguió siendo *distinto* de mí, pero dejó de ser distante, externo y extraño para convertirse en principio interno de mi actividad y volverse *íntimo*. El primer conocimiento de tal valor me vino sugerido *desde fuera*. No importa. Lo decisivo es que un día lo convertí en una *voz interior* y me sentí tanto más libre interiormente cuanto más fiel fui a sus apelaciones. En el *nivel 2*, la libertad y la obediencia a normas, cuando éstas son juiciosas y fecundas para nuestra vida creativa, no sólo no se oponen sino que se enriquecen mutuamente. Actuamos con libertad interior o creativa cuando asumimos activamente posibilidades que nos

²²⁹ La experiencia de participación estética nos da luz para comprender el difícil pensamiento de Karl Jaspers acerca de la “trascendencia”, concepto clave en sus obras de creación filosófica. “Si sólo hubiera trascendencia -escribe-, mi voluntad desaparecería, convirtiéndose en obediencia automática. Si, por el contrario, no hubiera en absoluto trascendencia, mi mera voluntad no podría producirla” (*Philosophie II*, Springer, Berlín 1932, p. 199).

vienen dadas y nos permiten hacer surgir algo nuevo dotado de sentido y relevancia.

Si convertimos un valor en principio interno de acción, damos cumplimiento a una exigencia íntima y experimentamos un sentimiento de plenitud y seguridad, pues no se trata de reconocer una realidad distinta y ajena y doblegarse ante sus exigencias; lo que queremos es vincular (*ob-ligar*) todo nuestro ser personal a una realidad que lo lleva a pleno desarrollo. Nunca como en esta “interiorización” de los valores estamos más afirmados en nosotros mismos y más rendidamente vinculados a la realidad. Somos plenamente “autónomos” al ser decididamente “heterónomos”²³⁰.

La experiencia religiosa

También en la experiencia religiosa buscamos a Dios merced a la energía que nos viene de la realidad buscada. Si nos ponemos en marcha hacia Dios, es porque de alguna forma ya estamos en Él.

*“El hombre –escribe Xavier Zubiri– está abierto a las cosas; se encuentra **entre** ellas y **con** ellas. Por eso va **hacia** ellas, bosquejando un mundo de posibilidades de hacer algo con esas cosas. Pero el hombre no se encuentra así **con** Dios. Dios no es cosa en este sentido. Al estar religado, el hombre no está **con** Dios, está más bien **en** Dios. Tampoco va **hacia** Dios, bosquejando algo que hacer con Él, sino que está viniendo desde Dios, ‘teniendo que’ hacer y hacerse. Por esto, todo ulterior **ir hacia** Dios es un **ser llevado** por Él. En la apertura ante las cosas, el hombre **se encuentra** con las cosas y **se pone** ante ellas. En la apertura que es la religión, el hombre **está puesto** en la existencia, implantado en el ser (...).Y puesto en él como viniendo ‘desde’. Como dimensión ontológica, la religación patentiza la condición de un ente, el hombre, que no es ni puede ser entendido en su mismidad sino desde fuera de sí mismo”²³¹.*

²³⁰ Sobre las experiencias éticas pueden verse diversas descripciones en mis obras *Cinco grandes tareas de la filosofía actual*, Gredos, Madrid 1977, págs.105-109; *Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria*, Madrid 2014; *El triángulo hermenéutico. Introducción a una teoría de los ámbitos*, Publicaciones Universidad Francisco de Vitoria, Madrid 2014.

²³¹ *Naturaleza, Historia, Dios*, Alianza Editorial, Madrid 1987, p. 433.

En una obra posterior, Zubiri aclaró el sentido de esta experiencia reversible en la cual vamos hacia Dios porque Dios nos atrae hacia Él. Dios se entrega al hombre, y a esa donación responde éste con la entrega.

“La forma plenaria de acceso del hombre a Dios es ‘entrega’”²³². “Parodiando a San Agustín, pudiéramos pensar que Dios diría al hombre: ‘No te me entregarías si yo no te hubiera llevado a mí’. (...) A la acción donante de realidad por parte de Dios, responde el hombre con una acción positiva en la cual la persona no es llevada a Dios, sino que la persona acepta desde sí misma este su ser llevada de un modo activo y positivo, a saber, ‘va a Dios’. (...) A la donación personal que es la presencia fundante de Dios en las cosas y en el hombre, responde la persona humana con esa forma especial de donación que es la entrega de sí mismo”²³³.

San Agustín intuyó que la búsqueda de Dios por parte del hombre no es de carácter *lineal*, como sucede cuando buscamos cosas *externas*, que se hallan *fuera* de nosotros. A Dios le buscamos invocándole, es decir, estableciendo con Él una relación de reverencia y acatamiento, pero esta actitud sólo es posible si ya le conocemos y nos hallamos vinculados a Él por la fe, suscitada por el testimonio de un apóstol. Esa invocación no la dirigimos a alguien que nos sea *exterior* y se halle *fuera* de nosotros.

“Que yo, Señor, te busque invocándote –exclama san Agustín– y te invoque creyendo en ti, pues me has sido ya predicado. Invócate, Señor, mi fe, la fe que tú me diste e inspiraste por la humanidad de tu Hijo y el ministerio de tu predicador”²³⁴.

En el *nivel 2* –el de las relaciones personales, creativas– y más aún, en el *nivel 3* –el de la vinculación incondicional al bien, la justicia, la belleza...– y en el *nivel 4* –el de la religación fundamental al Creador–, todas las experiencias ostentan carácter reversible, de doble dirección. Por eso parecen moverse en forma de “círculo”, pero no es un círculo

²³² *Ib.*

²³³ *O. cit.*, págs. 197-198.

²³⁴ *Cf. Confesiones I, 1.*

*vicioso sino virtuoso*²³⁵. En éste, el sentido pleno de cada realidad se alumbraba al verla en relación activa con las demás. En el escrito de Blas Pascal denominado *Misterio de Jesús*, el Señor le dice al creyente: “*Consuélate, tú no me buscarías si no me hubieras encontrado*”. “*No me buscarías si no me poseyeras. Por tanto, no te inquietes*”²³⁶. He aquí el “pensamiento circular” que debemos poner en juego para comprender a fondo las experiencias reversibles.

La experiencia musical nos eleva de nivel

Los alumnos de Historia de la Música se hallan en una sala fría y sórdida del Conservatorio Nacional de un país centroeuropeo. La adustez del ambiente es correlativa a la profunda depresión que sufren las gentes debido a la fulminante derrota y la consiguiente ocupación militar. Estamos en el desamparo de 1943. Llega el profesor, y ayuda a los jóvenes a oír de forma penetrante varias obras polifónicas de Palestrina y Victoria. La transformación está hecha.

*“Ya no hay paredes feas y frías –comenta un testigo presencial–, sino el despertar de un mundo desconocido que no tiene límites ni en el espacio ni en el tiempo”. “El arte de los polifonistas del siglo XVI, en esto muy próximo aún al canto gregoriano, es un arte perfectamente objetivo, inspirado, en el total sentido de la palabra. La personalidad del compositor está como borrada y parece únicamente transmitirnos una voz que viene de muy lejos, de muy arriba. Sin duda por esto tuve como una revelación aquel año”*²³⁷.

Nuestra vida tiene pleno sentido cuando se mueve a la vez en dos niveles: el de las sensaciones *-nivel 1-* y el de la creatividad *-nivel 2-*. La

²³⁵ Romano Guardini, extraordinariamente sensible a los valores de la vida espiritual, subrayó en diversos contextos la importancia del pensamiento relacional y circular. Véase, por ejemplo, su breve obra *Anfang. Eine Auslegung der ersten fünf Kapitel von Augustins Bekenntnissen*, Kösel, Munich, ³1953, págs. 22-28. Versión española: *Principio. Una interpretación de San Agustín*, Sur, Buenos Aires 1963.

²³⁶ *Pensées* n° 553, Ed. Garnier, París 1955, p. 212. Confróntense estas expresiones de Pascal con los capítulos 18 y 29 del libro X de las *Confesiones* de San Agustín. Véanse los comentarios de Romano Guardini en *Christliches Bewusstsein. Versuche über Pascal*, M. Grünewald, Maguncia ⁴1991, p.213. Versión española: *Pascal o el drama de la conciencia cristiana*, Emecé, Buenos Aires 1955, págs. 231-236.

²³⁷ Este testimonio anónimo se halla en el relato “A la sombra de Saint-Benoit-sur-Loire”, editado en la obra *Testimonios de la fe. Relatos de conversiones*, Rialp, Madrid 1953, p. 277.

entrega a la actividad creativa transfigura nuestra existencia. Leamos atentamente el siguiente texto de un esteta francés, Denis Huisman:

“Oigo el Sexto concierto de Brandenburgo: la polifonía de las violas solistas no me impide contemplar las tapicerías rasgadas, estas viejas colgaduras de la sala del conservatorio. Pero de golpe, en un instante ya nada existe. Ni sala. Ni público. Nada más que la sola presencia del sonido que es la presencia misma de Bach. Yo no estoy solo. Es un diálogo que me ha sustraído a las condiciones exteriores de la existencia. ¿Que se ha hecho de la sala? Ya no existe para mí porque todo lo material ha huido. Y la percepción visual de los ejecutantes, la sensación auditiva de los instrumentos se han trocado, por una transformación radical, en un sentimiento que me transporta más allá de mí mismo: el éxtasis (...)” “... De un lado se siente una alegría extática, que no es sino extremo contentamiento, y, de otro, hay una especie de raptó o desgarramiento respecto a las condiciones temporales de la vida. Pero estos dos sentidos no hacen mas que uno”. *“La alegría es el más puro de los consuelos; porque el arte o es consolador o no es arte”*²³⁸.

Reparemos en cómo se opera la transformación estética a la que alude Huisman. Mientras estamos en la sala sin adentrarnos en una obra musical, tenemos con cuanto nos rodea una relación “lineal”, no reversible. Yo estoy aquí, y ahí, frente a mí, se hallan las cortinas, los instrumentos musicales, las lámparas, las demás personas a las que no me une en este momento otro vínculo que el puramente circunstancial de hallarnos en un mismo recinto, esperando un mismo acontecimiento. Lo veo todo como *desde fuera*, desde la lejanía, y cada realidad aparece crudamente tal como es, sin transfiguración alguna. Pero empieza la audición de una obra muy valiosa, y establezco con ella una *relación reversible*. La asumo como propia, la vivo, la recreo interiormente. Al fundar entre ambos un campo de juego, la obra deja de estar *fuera* de mí, *frente* a mí, para *entreverarse* conmigo de modo enriquecedor. Este entreveramiento es un suceso de gran riqueza que pertenece a un nivel de la realidad más alto que las sillas, las cortinas, los instrumentos e incluso las demás personas, vistas aquí sencillamente como “público”, como realidades que forman un conjunto de espectadores, de los que me veo

²³⁸ *L'esthétique*, PUF, Paris, 1971, págs. 76-78.

físicamente rodeado. De ahí mi impresión de que todo ello desaparece. No es que desaparezca; sigue ahí intacto. Lo trasciendo en cuanto me elevo a un nivel superior de experiencia. Es la experiencia de *éxtasis*, que supone un salto de un nivel de realidad o de actividad a otro superior. Este salto no implica un *rapto*, en sentido de *arrebato*. Yo no soy arrebatado a ese nivel de experiencia elevada como la pluma es arrebatada por el viento, la barca por la riada o el hombre hedonista por algún tipo de vértigo. Me alzo a dicho nivel de forma lúcida y libre, gozosa y entusiasta. Suscitar este tipo de elevación transfiguradora es la función primaria del arte, la más noble y fecunda.

La música incrementa nuestra energía interior

La música brota originariamente debido al impulso que nos lleva de una nota a otra y crea un intervalo, y éste nos lanza hacia otro y otro. Ese impulso se acrecienta a medida que va dando lugar a temas musicales, períodos, frases, tiempos, obras... Al sumergirnos, así, en tramas de relaciones que nosotros mismos contribuimos a establecer, nos sentimos en comunión con la estructura dinámica del universo, el orden que sostiene todos los seres y rige sus movimientos, el *Logos* creador, que para los griegos clásicos era pensamiento y palabra a la vez. Esa vinculación explica la energía interior que nos otorga la música, como se ve universalmente a través del canto, en todas sus modalidades.

El filósofo inglés John Stuart Mill confiesa en su *Autobiografía* el efecto benéfico que ejerció la música sobre él: “*Cuando cambió la marea y entré en el proceso de recuperación, la música me ayudó, aunque en modo mucho menos elevado. Fue en esta época cuando llegó a mi conocimiento el **Oberón**, de Weber, y el extremado placer que me produjeron sus deliciosas melodías me hizo mucho bien, mostrándome una fuente de satisfacción a la que estaba tan predispuesto siempre*”²³⁹. Conviene recordar que la música de Carl María von Weber, compositor alemán muerto prematuramente (1786-1826), se caracteriza por su interna jovialidad y un contagioso afán de vivir en plenitud.

La capacidad de la música de calidad para elevar nuestro voltaje interior fundamenta los estudios de *Musicoterapia*, disciplina que conviene promocionar a la luz y sobre la base de un aquilatado estudio

²³⁹ *O. cit.*, Alianza Editorial, Madrid 1986, p. 151.

del poder formativo de la música. Esta fuerza vitalizadora de la música la experimentan multitud de personas a través del canto. Aunque la forma de interpretarlo sea tan sencilla como un mero tarareo, el canto te sumerge en el mundo reconfortante de la música, te introduce en una serie de realidades con temporalidad propia, te hace partícipe de diversos mundos desbordantes de creatividad, belleza y expresividad. Quedas, así, elevado al *nivel 2*, con cuanto implica de posibilidad de vida creativa y de encuentro.

- Vas caminando y el canto te da alas, te ayuda a superar la fatiga y mantener en alto el ánimo.
- Estás de niño en un internado inhóspito, pero el canto en común te da energía porque te hermana con los compañeros y vuelve cálido el entorno sombrío.
- Al alba entran los monjes en la amplia iglesia abacial. Se siente un frío intenso. De pronto, los solistas entonan el “Venite, exultemus domino...” (Venid, aclamemos al Señor), y la iglesia se llena de vitalidad, de calor y de luz. La monodia religiosa medieval, a la que se tacha a veces de inexpresiva, crea un ámbito de sentido muy valioso en el cual se adentra el creyente y se siente elevado y confortado. Lo saben bien quienes han vivido largos años en condiciones adustas pero con el ánimo alegre por estar sumergidos en el ámbito expresivo de esas sugerentes melodías que encarnan un mundo religioso, capaz de saciar el corazón. El que viva el tiempo litúrgico del Adviento y cante el *Rorate coeli* en la quietud de la iglesia sabrá a qué tipo de expresividad aludo aquí. El canto, cuando es bello y profundo, nos dinamiza al máximo, nos entusiasma, nos eleva a lo mejor de nosotros mismos, porque tiene un carácter eminentemente *extático*.

La buena música suscita alegría porque implica creatividad. Cantar en común es poner toda la persona en vibración para fundar unidad, que es el valor por excelencia. Por ello, el canto sostiene el ánimo de los seres humanos y aviva su esperanza. En esto se basa la sorprendente afirmación de Gabriel Marcel de que una época que no canta es una época envilecida. “*Si la música disminuye, si la música se empobrece, entonces la vida misma disminuye, se hace mezquina. Sin la música, ya no se vive, se va tirando... Si una convicción se ha afirmado en mi espíritu a lo largo de estos últimos veinte años, es que lo esencial*

*en todo ser humano es la parte de creación, por reducida que sea, que hay en él. Y yo añadiría hoy que la alegría en la que se traduce dicha creatividad se expresa, o al menos se expresaba en otro tiempo, muy a menudo a través del canto. Un mundo en el que los hombres no cantan es un mundo degenerado. El verdadero problema, pocas veces planteado y tan difícil de resolver, consiste en saber si en dicho grupo de hombres la alegría persiste o por el contrario se anula*²⁴⁰.

El mensaje de solidaridad y alegría de la Novena Sinfonía de Beethoven

Las obras musicales podemos analizarlas en dos niveles: el puramente estructural y el humanístico. En la Novena Sinfonía, Beethoven nos presenta una serie de temas, formas, frases y períodos ensamblados conforme a las reglas del arte musical. Encontramos la forma sonata en el primer tiempo; un scherzo en el segundo; en el tercero, un adagio “tres veces sublime” –como se ha dicho– que combina las variaciones con la forma del Lied... En el campo expresivo de esta estructura musical (*nivel estructural*), Beethoven expresa la lucha del hombre contra un duro destino (*nivel humanístico*).

En el Cuarto Tiempo nos sugiere una solución venturosa, inspirada en el ideal de la solidaridad de los hombres entre sí y de todos con el Creador, el “Padre amoroso que debe habitar por encima de la bóveda estrellada”. Debido a ello, esta sinfonía constituye, con la *Missa solemnis*, el testamento espiritual de este espíritu sensible que sólo pudo soportar la amargura de la vida diaria elevándose a las cimas del arte. Parece como si Beethoven, en su edad madura, recapitulara su vida entera, con sus expectativas frustradas, sus escasos días luminosos y su tenaz fidelidad a las raíces humanas y religiosas, y haya querido abrirse a un horizonte definitivo de luz.

Al principio, se ve sobrecogido por el clima de discordia reinante en la Humanidad. La orquesta –que, con el coro, representa al conjunto de los seres humanos– produce un chirrido violento, que todavía hoy nos impresiona. Podemos fijarnos en cómo se produce tal disonancia y advertimos que se basa en un acorde de sexta de re menor. Pero sin duda

²⁴⁰ Cf. J. Parain-Vial (ed.): *L'Esthétique musicale de Gabriel Marcel*, Aubier, Paris 1980, p. 107.

el autor quiso expresar también el estado de discordia en que lamentablemente se halla a menudo la sociedad humana.

Inmediatamente, los violoncelos y los contrabajos –con su timbre un tanto afín a la voz humana– entonan un breve recitativo para expresar su descontento y su ansia de vivir de forma más serena. Esta interpretación se basa, no sólo en la estructura misma de la frase, sino en la proclamación que un barítono hará poco después sobre una melodía semejante.

El autor busca una salida a esa situación conflictiva aludiendo a la lucha atormentada del Primer Tiempo, mediante la repetición de sus ocho primeros compases. Pero los violoncelos y los contrabajos realizan el mismo gesto negativo. Sucede igual con el Segundo Tiempo –la danza desmadrada– y el Tercero –el Adagio melancólico, que parece evadirnos hacia esferas de belleza sobrehumana–. Entonces se deja oír brevemente un tema luminoso en re mayor, y los violoncelos y contrabajos se muestran complacidos. La orquesta enmudece, y de su seno surge la voz suavísima de los violoncelos y los contrabajos que interpretan –se diría que “cantan”– el tema entero iniciado anteriormente. Es una melodía que presenta la intimidad y el brío interior de los corales que suele entonar el pueblo alemán en los oficios religiosos. La voluntad de unidad que dinamiza la sugestiva canción se afirma a medida que discurren sus 24 compases.

Allegro assai $\text{♩} = 80$

Vc.
e Cb. *p*

Vc.
e Cb. *cresc. p*

Vc.
e Cb. *cresc. p* Vlc.
Cb.

Al concluir esta melodía –cuya configuración tanto costó a Beethoven–, la repiten las violas y los violoncelos –acompañados por los contrabajos–, y entran en juego contrapuntístico con ellos tres familias

instrumentales -primer fagot, segundo fagot y contrabajos-. En versión humanista, esta colaboración significa que una parte de la humanidad se une a la defensa de la unión solidaria. Es aleccionador advertir que, al incrementarse la unidad, se acrecienta la belleza. Ésta se intensifica todavía más en la segunda variación, pues en ella se incorporan dos nuevas familias instrumentales: los violines primeros, que asumen la melodía, y los segundos, que tejen con ellos una deliciosa trama contrapuntística. La intensidad expresiva del conjunto aumenta progresivamente hasta que estalla en la afirmación solidaria de toda la orquesta, que entona la melodía con estilo homofónico, a modo de bloques sonoros, y con un ritmo de marcha que produce un efecto heroico. Al concluir el “canto”, la orquesta quiere expresar la alegría desbordante de la humanidad aunada y parece desmadrarse. Pero los seres humanos pronto volvemos a las andadas y surge de nuevo la disonancia abrupta, para recordar la disensión espiritual de las gentes.

Beethoven se percata entonces de que no basta expresar con los instrumentos la insatisfacción ante la discordia y moviliza un recurso jamás utilizado en la música sinfónica: la voz humana. Cuando la orquesta calla, por hallarse la humanidad desconcertada ante su disarmonía interior, un barítono con voz potente proclama la necesidad de convertirnos hacia la unidad y la alegría. “¡*Oh amigos, estos tonos no; sino entonemos otros más agradables y alegres!*” Estos dos versos –que compuso el mismo Beethoven– los canta el barítono con una melodía afín a la que sirvió a los violoncelos y contrabajos para oponerse al rugido orquestal del principio. Su enérgica proclamación mueve a la orquesta y al coro a adherirse al deseo de unión y de gozo que muestra Friedrich Schiller en su *Oda a la alegría*. Para expresar de forma patente esa voluntad de unión, el coro y los solistas realizan el inmenso esfuerzo de cantar con el estilo propio de los instrumentos. A ello se debe en buena medida la sorprendente contundencia con que expresan y resaltan los diversos temas de la Oda:

Alegría y hermandad

*“Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium;
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt”.*

Alegría, bello fulgor divino,
Hija del Elíseo;
Ebrios de fuego penetramos,
Oh celeste, en tu santuario.
Tu encanto une de nuevo
Lo que la moda separó rigurosamente;
Todos los hombres se vuelven hermanos
Donde tu dulce ala se posa.

Amistad, júbilo y alianza

*“Wem der Grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja, wer nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer’s nie gekonnt, der stehle
Weinend sich aus diesem Bund.*

Quien haya tenido la suerte
De ser amigo de un amigo,
Quien haya conseguido una mujer amable
Una su júbilo al nuestro.
¡Sí, el que aunque sea a sólo un alma
Pueda considerar suya en la tierra!
Y el que no lo haya podido
Aléjese, llorando, de este grupo.

La naturaleza y Dios

*“Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rossespur.
Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund geprißt im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben
Und der Kerub steht vor Gott”.*

Todos los seres beben alegría
En los pechos de la Naturaleza;
Todos los buenos, todos los malos
Siguen su huella de rosas.
Ella nos ha dado los besos y la vid,
Un amigo fiel hasta la muerte;
Se le ha dado deleite al gusano
Y el querubín se yergue ante Dios.

Es de notar que, en esta última estrofa, los solistas y el coro ven envuelto su canto en una trama colorista de trinos que tejen los instrumentos de cuerda y que prepara una especie de coral solemne, vigorosamente armónico, que resalta con intensidad creciente las palabras finales: “Und der Kerub steht vor Gott” (Y el querubín se yergue ante Dios). La tonalidad modula de re mayor a la dominante (la mayor), al tiempo que el volumen se incrementa poderosamente hasta alcanzar el momento culminante en las palabras “vor Gott” (ante Dios). El efecto que produce es de un enorme poderío. Pero esta grandeza impresionante se transforma en una sensación de paz extendida por todo el universo

cuando, sorpresivamente, se modula a fa mayor, y orquesta y coro atacan en fortísimo la tercera *fa-la*.

La primera parte de la Oda termina elevando a una altura de sublimidad la esperanza de que todos los hombres alcancen un alto grado de unidad entre sí y con el Creador. Queda así patente, plasmada en el cuerpo sensible de la música, la idea de que la unidad y la belleza proceden de la misma fuente y se potencian mutuamente.

Alegría y búsqueda heroica de la hermandad

<i>“ Froh! Froh!</i>	¡Alegres! ¡Alegres!
<i>Froh, wie seine Sonnen fliegen</i>	¡Alegres, como vuelan sus soles
<i>Durch des Himmels prächt’gen Plan,</i>	A través del espléndido firmamento,
<i>Laufet, Brüder, eure Bahn,</i>	recorred, hermanos, vuestro camino,
<i>Freudig, wie ein Held zum Siegen!”</i>	alegremente, como el héroe hacia la victoria!

Tras el choque emotivo del final de la estrofa anterior, Beethoven concede al oyente un breve respiro con un largo silencio, entendido como campo de resonancia del densísimo mensaje recibido. Comienza, así, la segunda parte de este brillante Cuarto Tiempo, que consta de siete Variaciones del tema de la solidaridad y la alegría. La primera comienza con una melodía sencilla, de aire marcial. Podría ésta parecer en principio algo banal, pero en realidad no hace sino preparar el ánimo del oyente para contemplar la grandiosa imagen que le ofrece Schiller en la estrofa cuarta. En ella invita a los hombres a recorrer el camino de la fraternidad con la majestuosidad con que los soles recorren sus órbitas a través del firmamento y con la festiva alegría que muestran los héroes al avanzar hacia la victoria. El tenor se adelanta a transmitir el mensaje con decisión, y el coro y la orquesta –en nombre de la Humanidad– lo asumen con enfervorizado entusiasmo. Este ardor lo hace suyo la orquesta y, a base del tema expuesto por el tenor, teje un fugato en el que parecen entrecruzarse impetuosamente el ardor bélico y la alegría por la victoria. Si tenemos en cuenta las dos cumbres expresivas entre las que se halla este pasaje, podemos colegir con razón que se trata, a la vez, de una lucha contra la discordia y de la victoria del amor y la solidaridad. Beethoven logró aquí un efecto expresivo sin par en la Historia de la Música.

Este galope de la orquesta tiene que ser calmado con varios acordes pausados y con dos entradas falsas del tema de la solidaridad y la alegría, que crean una gran expectativa ante la reexposición festiva y

vibrante de la primera estrofa de la Oda. La palabra “Freude” (alegría) estalla en coro y orquesta para dar lugar a una proclamación vivaz, saltarina, brillante, intensísima, verdaderamente arrebatadora, que culmina en la afirmación contundente de que “todos los hombres se vuelven hermanos”.

El abrazo y el beso al mundo entero

*Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder! Über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.*

¡Abrazaos, millones (de seres)!
¡Este beso al mundo entero!
Hermanos, sobre la bóveda estrellada
Tiene que habitar un Padre amoroso.

Esta vibrante proclamación de la solidaridad humana inspira al poeta Schiller y al músico Beethoven un gesto conmovedor de confraternización, que alcanza toda su expresividad en un clima intimista. Para crearlo, Beethoven sume a orquesta y coro en una atmósfera contemplativa, en la cual el abrazo y el beso que da al mundo entero le salen del alma y llenan el cosmos de una inmensa paz. Tenores y bajos, al unísono, invitan a las gentes, de modo sobrio y enérgico, a abrazarse y les envían un gran beso. Al oírlo, el coro entero y la orquesta –en nombre de la humanidad– se abren lentamente como para expresar un abrazo cósmico, que inunda al mundo de una honda serenidad. Este clima de unidad entre los hombres prepara los ánimos para oír el mensaje definitivo: “*Über'm Sternenzelt muss ein lieber Vater wohnen*” (Sobre la bóveda estrellada debe habitar un Padre amoroso). Lo entonan de nuevo los tenores y bajos conjuntamente, y lo retoma el coro en una tesitura altísima, que parece tocar las dimensiones más altas del firmamento.

Unión reverente del hombre con el Creador

*Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such'ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.*

¿Os prosternáis, millones (de seres)?
¿Presientes tú, oh mundo, al Creador?
¡Búscalos por encima de la bóveda estrellada!
Sobre las estrellas tiene que habitar.

Tras ese acercamiento al misterio del Creador que reside en lo más alto, la música adquiere un carácter misterioso, afín al de la música sacra. Beethoven escribe en la partitura: “Adagio no demasiado lento, pero devoto”. Con acordes lentos, sobrios, se pregunta a la humanidad si no presente al Creador y se prosterna ante Él. Seguidamente, se le insta a

que lo busque por encima del firmamento, cuajado de estrellas, pues más allá de éstas tiene Él que habitar. Para expresar musicalmente esta imagen, con la que Schiller quiere reflejar la presencia del Dios Altísimo, Beethoven se arriesga a modular de re mayor a mi b mayor. Esta famosa “modulación de las estrellas” sume a orquesta y coro en una emotiva contemplación extática.

A partir de aquí, Beethoven conjuga los diferentes temas –la alegría, la hermandad, el abrazo y el beso universales...– para entonar un himno enérgico y conmovido a ese retorno de la humanidad a la fraternidad y la adoración. Estos dos temas inspiran a Beethoven los momentos más bellos y elevados de la cuarta variación: “Allegro energico, sempre ben marcato”. Es de notar al final, antes del *Prestissimo* con que termina la obra, cómo moviliza Beethoven todas las posibilidades artísticas de los cuatro solistas para subrayar la hondura de los versos: “*Alle Menschen werden Brüder wo dein sanfter Flügel weilt*” (Todos los hombres se vuelven hermanos donde tu dulce ala se posa). La soprano asciende a la altura inverosímil de *si agudo*, y, al descender a *fa #*, la armonía modula de si mayor a si menor, consiguiendo transmitir todo el sentimiento de ternura que sin duda abrigaba Beethoven hacia el ser humano, según consta en su testamento de Heiligenstadt.

La obra culmina con un final rapidísimo y deslumbrante que constituye una explosión de alegría. Para concluir, la poderosa orquesta se deja caer de golpe sobre un seco *re* de seis octavas, dando una impresión inolvidable de poderío y rotundidad.

Así analizada esta obra cumbre, queda grabada de por vida en quien la oiga la idea de que su grandiosidad no es sólo estética; es fiel reflejo del valor que encierra la unidad profunda que creamos con todo cuanto existe, en la tierra y por encima de la bóveda estrellada.

APÉNDICE
EL TESTAMENTO DE BEETHOVEN
Y EL PODER LIBERADOR DEL ARTE

A los 32 años, agobiado por la pena que le causaba la pérdida del oído y de toda posibilidad de vivir plenamente su arte y desplegar su afán de convivencia, Beethoven se retiró a Heiligenstadt, aldea cercana a Viena. En un momento de alivio respecto a la grave depresión que oprimía su ánimo, redactó un testamento dirigido a sus hermanos. (En el manuscrito original, hallado entre los escritos póstumos de Beethoven, aparece tachado el nombre del hermano más joven, Johann). Su lectura atenta despierta un profundo interés, no sólo por el alto valor testimonial que encierra y el dramatismo de su estilo, sino sobre todo por la revelación expresa que hace del nexo que existe entre el amor a la virtud y al arte y la fidelidad al don de la propia vida.

“Para mis hermanos Carlos y... Beethoven.”

“Oh vosotros, hombres que me consideráis o me declaráis hostil, arisco o misántropo, qué injustos sois conmigo, no sabéis la causa oculta de lo que a vosotros se os presenta con esa apariencia. Mi corazón y mi espíritu se inclinaron desde la niñez hacia el delicado sentimiento de la amistad, tendían incluso hacia la realización de grandes acciones, a ello me sentí siempre inclinado. Pero pensad sólo que desde hace seis años una enfermedad incurable me afectó, se empeoró debido a médicos insensatos. Fui engañado de año en año con la esperanza de mejorar, y finalmente me veo forzado a concluir que se trata de un mal duradero (cuya curación dure tal vez años o incluso sea imposible); nacido con un temperamento ardiente, vivaz, sensible hasta para las diversiones sociales, debí tempranamente aislarme y llevar una vida en soledad; si alguna vez quería salirme de esta situación, oh, con qué dureza fui rechazado por la redobladamente triste experiencia de mi mal oído, y sin embargo no me era posible gritar a los hombres: Hablad más alto, gritad porque estoy sordo: ah, como iba a ser posible que yo confesara la debilidad de un sentido que en mi debía tener un grado mayor de perfección que en otros, un sentido que antaño había poseído del modo más perfecto, con una perfección que ciertamente pocos de mi profesión tienen o han tenido. Oh, no puedo hacerlo, por eso perdonadme si veis que me retiro cuando justamente me gustaría mezclarme entre vosotros, doble pena me causa mi desgracia al haber de ser malentendido por ello;

para mi, la distracción en la sociedad de los hombres, las conversaciones bien matizadas y las efusiones mutuas ya no pueden darse, debo vivir solo y únicamente puedo conectarme con la soledad en la medida en que me lo exigen las necesidades básicas, tengo que vivir como un proscrito; si me acerco a un grupo humano, me entra una angustia febril porque temo correr peligro de que se note la situación en que me hallo. Esto ocurrió también este medio año que pasé en el campo; al mandarme mi razonable médico cuidar lo mas posible mi oído, se ajustó casi del todo a mi inclinación natural actual, aunque, arrastrado a veces por mi tendencia a la vida social, me haya dejado llevar hacia ella. Pero qué humillación cuando alguien estaba a mi lado y oía desde lejos una flauta y yo no oía nada; tales sucesos me llevaban casi a la desesperación, faltaba poco para que yo mismo acabase con mi vida. Solo él, el arte, me detuvo, ah, me parecía imposible dejar el mundo antes de producir todo aquello para lo que me sentía dotado, y así dilataba esta vida miserable -miserable en verdad, un cuerpo tan sensible que un cambio demasiado brusco me puede hacer pasar de la mejor situación a la peor. Paciencia, se dice que debo tomarla como guía, así lo hice-. Duradera, espero, ha de ser mi decisión de aguantar hasta que plazca a las parcas cortar el hilo; quizá me vaya mejor, quizá no; estoy hecho a la idea. Ya a mis ventiocho años verme obligado a convertirme en filósofo no es fácil; para un artista más difícil que para cualquier otro. ¡Divinidad! Tú ves mi interior, lo conoces, tú sabes que en él habitan el amor a los hombres y la inclinación al bien. Oh hombres, si alguna vez leéis esto, pensad que habéis sido injustos conmigo, y el desgraciado se consuela al encontrar a un semejante que, a pesar de todos los impedimentos de la naturaleza, hizo todo lo que le era posible para ser incluido en la lista de los verdaderos artistas y hombres. Vosotros, hermanos míos Carlos y..., en cuanto yo muera, si el catedrático Schmidt vive todavía, pedidle en nombre mío que describa mi enfermedad, y esta hoja escrita adjuntadla a ese historial clínico mío para que al menos después de mi muerte el mundo se reconcilie conmigo lo más posible. Al mismo tiempo os declaro aquí a ambos herederos de mi pequeña fortuna (si así se la puede llamar). Repartidla honradamente y llevaos bien y ayudaos mutuamente. Lo que me habéis hecho de malo sabéis que hace tiempo está perdonado, a ti mi hermano Carlos te agradezco de nuevo especialmente el afecto que me has mostrado en estos últimos tiempos. Mi deseo es que tengáis una vida mejor y menos llena de preocupaciones que la mía, recomendad a vuestros hijos la virtud, sólo ella puede hacer feliz, no el dinero, yo hablo por experiencia; ella fue la que a mí me levantó de la miseria, a

ella, además de a mi arte, tengo que agradecerle no haber acabado con mi vida a través del suicidio. Adiós y amaos. A todos los amigos les doy gracias, sobre todo al conde Lichnowsky y al catedrático Schmidt -los instrumentos del conde L. quiero que sean guardados por uno de vosotros, en cuanto os sirvan para algo más útil, vendedlos sin más; qué contento me siento si incluso en el sepulcro os puedo servir. Que así sea: con alegría me apresuro hacia la muerte. Si viene antes de haber tenido yo ocasión de desplegar todas mis cualidades artísticas, vendrá demasiado pronto a pesar de mi duro destino, y yo la desearía más tarde- pero incluso entonces estoy contento, ¿no me libera de un estado de infinito sufrimiento? Ven cuando quieras, voy de buen ánimo a tu encuentro; seguid bien y no me olvidéis del todo en la muerte, lo he merecido de vosotros en cuanto en mi vida me he acordado a menudo de vosotros para haceros felices, así sea!”

Heiligenstadt, el 6 de octubre 1802

Ludwig van Beethoven

“Postscriptum:

Para mis hermanos Carlos y..., a fin de que se cumpla tras mi muerte.

Heiligenstadt, el 10 octubre 1802.

Me despido, pues, de ti -y, por cierto, triste- sí, la amada esperanza que traje aquí conmigo de curarme al menos hasta cierto punto debo ahora abandonarla del todo, así como las hojas del otoño caen, están marchitas, así se me ha deflorado la esperanza; casi como he venido me voy. -Incluso el buen ánimo que me inundaba a menudo en los días hermosos del verano ha desaparecido-. ¡Oh providencia, haz que brille por una vez un día puro de alegría! Tan largo tiempo me es ajeno el eco íntimo de la verdadera alegría. Oh, ¿cuándo -oh cuándo, oh divinidad- podré volver a sentirlo en el templo de la naturaleza y de los hombres? ¿Nunca? ¡No! Oh, sería demasiado duro”.

CAPÍTULO 20

EL SENTIDO TRASCENDENTE DE LA MÚSICA SACRA

La música sacra quiso ser, desde el origen, una forma de oración potenciada. El creyente, cuando se enardece al contemplar los misterios divinos, rompe a cantar. Los que viven su fe comunitariamente saben bien que el ambiente festivo invita a rezar cantando.

Para que tenga carácter de oración, el canto debe subrayar el contenido del texto, no eclipsarlo o ensombrecerlo. Para ello no se requiere que cada palabra o frase tenga su correspondencia expresiva en los tonos musicales. Lo decisivo es que el canto exprese nítidamente los diferentes ámbitos de la oración: ámbitos de alabanza, de adoración, de súplica... Esto ha de tenerse en cuenta especialmente en los cantos polifónicos.

Lo anterior no debe expresarse diciendo que en el canto religioso la primacía corresponde al texto, porque texto y música son dos formas de lenguaje que se interpenetran de tal modo que forman una sola entidad expresiva. La música penetra en la palabra y la eleva hacia lo alto. La palabra da un sentido preciso a la música y la proyecta sobre la realidad concreta. Oye el *Gloria* de la *Misa en si menor* de Juan Sebastián Bach; sumérgete en el ámbito de arrepentimiento y súplica que crea el autor al proclamar, en el coro 8º d, el versículo “Qui tollis peccata mundi miserere nobis”, y dime si te es posible conceder primacía a la letra sobre la música. La letra está tan penetrada de música, está siendo elevada con tal fuerza del nivel prosaico al nivel poético que no podemos pensar en disociarla de la energía expresiva que recibe de la inspiración musical. Lo adecuado sería, pues, no hablar de texto y de música, sino de *música coral*, que implica un modo de expresión cualitativamente distinto de ambos.

Desde los orígenes monacales, la música sacra no tuvo nunca por cometido primario crear formas bellas, o, si se quiere, abrir un nuevo capítulo en la Historia de la Música. Quería dotar al culto divino de una estructura solemne, expresiva, acorde a la dignidad del Dios tres veces

santo. Lo llevó a cabo en la línea marcada por la sinagoga hebrea y con el apoyo técnico de los ocho modos griegos. La actitud orante de personas dotadas de sensibilidad literaria y musical asumió estos elementos y los transformó en un monumento de alabanza al Creador. Tras muchos siglos de evolución musical, los monjes actuales siguen utilizando este medio expresivo para llenar sus horas de oración de un contenido denso y profundo. No intentan lograr admirables realizaciones estéticas, pero su forma de rezar resulta extraordinariamente bella. La belleza es dada, por añadidura, a quien busca la verdad y la unidad. No es extraño que un joven marxista, George Balan, educado en un ambiente materialista, se haya visto elevado a un mundo superior, trascendente, “más real y poderoso que el que nos amenaza a diario”, al entrar un día, con espíritu turístico, en una iglesia benedictina y asistir al canto de Vísperas. Esta experiencia le llevó a oír la música de otra forma y consagrar su vida a destacar el alcance insospechado que tiene la experiencia musical cuando se la vive con autenticidad²⁴¹.

El canto gregoriano no se reduce a un conjunto de nobles palabras entonadas de forma monódica y bien ritmada. Encarna todo un mundo espiritual de notable elevación y tan real que es la expresión básica de la fe de una comunidad de consagrados. No es pura fantasía esteticista. Son monjes los que lo crearon como expresión orante de su fe religiosa. Son monjes los que siguen recreándolo a diario, como alimento de su vida espiritual. Es algo eminentemente real y eficiente, con la realidad propia de los ámbitos (*nivel 2*), no de los objetos (*nivel 1*). Constituye un *ámbito de oración*, es decir, de la forma más elevada y recia de encuentro personal.

La polifonía clásica intentó incrementar la expresividad de los textos litúrgicos y bíblicos mediante la técnica del contrapunto y el encanto de la armonía, sin perder la contención y el fervor de la estética gregoriana. La Escuela Romana -Cristóbal de Morales (1500-1550), Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594), Tomás Luis de Victoria (1540-1611), Orlando di Lassus (1530-1594)...- consiguió este propósito en muy buena medida.

Los compositores de la época barroca -Heinrich Schütz (1585-1672), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Georg Friedrich Haendel (1685-

²⁴¹ Cf. G. Balan: *Der musikalische Jahreskreis*, Sankt Peter 1986, p. 94.

1759), Juan Sebastián Bach (1685-1750), Georg Philipp Telemann (1681-1767)- aplicaron su exuberancia vital a la expresión religiosa y configuraron monumentos sonoros de gran profundidad religiosa y calidad estética en multitud de oratorios, misas y motetes, que en casos desbordan el marco de los oficios litúrgicos.

El Clasicismo vienés –Joseph Haydn (1731-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828)– introduce en la música religiosa modos nuevos de expresión, a veces de tan amplia envergadura que requieren el marco de una sala de conciertos. Esto sucede con la *Misa en do menor* de Mozart y la *Missa solemnis* de Beethoven. Estas obras superan el reducido espacio de las iglesias abaciales o incluso las amplias naves de los espléndidos templos barrocos. Son un clamor de toda la humanidad, que se dirige al Creador en busca de paz, la paz creativa que Cristo prometió a quienes asuman el Evangelio y lo realicen en su vida.

A medida que la música sacra amplía sus formas, se independiza, en casos, de la acción litúrgica. De hecho, algunas obras insignes no se interpretan nunca, debido a su larga duración, durante los oficios divinos. Su audición queda reservada a los conciertos. Pero se malentenderá su sentido más profundo si se olvida su carácter religioso y se las reduce a meras piezas de repertorio concertístico²⁴². La gran *Misa en si menor* de Bach aún la contemplación y la acción, el asombro agradecido ante la grandeza del misterio de Cristo y la decisión de compartir su vida. Sólo con esta actitud comprometida puede hacerse la experiencia viva de lo que significa esta obra cumbre. Basta pensar en cinco pasajes sobrecogedores: “Et in terra pax” y “Qui tollis” del Gloria; “Et incarnatus” y “Crucifixus” del Credo; el Sanctus. Bach no intentó en ellos provocar nuestro asombro ante su belleza; quiso que nos adentremos de modo contemplativo y activo, a la vez, en esos ámbitos de paz y de súplica, de veneración y condolencia, de alabanza y adoración. Sólo entonces hacemos la experiencia personal de los ocho niveles que integran esta obra y de lo que ésta supuso para el autor.

²⁴² Recuérdense, por ejemplo, obras tan relevantes como *La infancia de Cristo*, de Héctor Berlioz (1803-1869), *Elijah*, de Felix Mendelssohn Bartoldy (1809-1847), *Christus*, de Franz Liszt (1811-1886), *El Rey David*, de Arthur Honegger (1892-1955), *War Requiem*, de Benjamin Britten (n. 1913), *Requiem*, de Gabriel Fauré (1845-1924), *Stabat Mater*, de Antolin Dvorak (1841-1904), *Vísperas*, de Sergei Rachmaninov (1873-1943), *La Pasión según San Lucas*, de Krzysztof Penderecki (n. 1933), *La Transfiguration de Notre Seigneur Jesús-Christ*, de Olivier Messiaen (1908-1992).

La *Pasión según San Mateo* de Bach no es sólo un rímero de bellezas. Es, en todo rigor, un memorial de la Pasión, un acto de memoria re-creadora de este acontecimiento salvador. Inspirado por su actitud creyente, Bach quiso revivir la historia de la Pasión del Salvador y cuanto ésta significa para el pueblo fiel. Por eso, en el gran friso inicial, la comunidad creyente toma partido ante los sucesos de la noche del prendimiento, y luego muestra sus sentimientos –en comunidad o a través de alguno de sus miembros– al hilo de cada uno de los sucesos. De ahí la importancia de los coros, los corales y las arias, que arropan el texto bíblico en cuanto lo sitúan en la actualidad. Ana Magdalena Bach reveló que su esposo era un espíritu extraordinariamente sensible para lo religioso y se conmovía cuando pensaba en la Pasión del Salvador. Esta actitud comprometida explica la emoción que late en la obra. Posiblemente, no haya un canto en toda la Historia de la Música que exprese con tanto verismo y tanta belleza la actitud de arrepentimiento y esperanza como el aria “*Erbarme dich*” (Compadécete), n° 39, en la que San Pedro muestra sus sentimientos después de la traición. El texto está lejos de ser un mero *pretexto* para tejer sobre él una música inspiradísima en cuanto a melodía y acompañamiento. Es un ámbito expresivo en el cual se aúna la petición de perdón y la decisión creativa de abordar un nuevo comienzo. De ahí su carácter gozoso. Bach no intentó con esta obra –y la afín *Pasión según San Juan*– ofrecer a los oyentes un espacio de elevación artística y gratificación estética; quiso adentrarlos en un ámbito de extremo sacrificio, que se convierte en un ámbito de transfiguración espiritual y gozo redentor. Ese gozo y esa transfiguración quedan expresados sensiblemente en la inefable belleza de la obra. Bien lo expresó el mismo Bach: “*El fin de la música es la gloria de Dios y la recreación del ánimo*”²⁴³. Así, por este orden. Parece haberlo comprendido bien el genial pensador Manuel Kant al realizar esta confesión: “*Yo creo que, mediante mi filosofía, estoy en claro acerca de todo, pero, cuando oigo un coral evangélico, esto me da una paz que mi filosofía no me da*”²⁴⁴.

La *Missa solemne* de Beethoven es una toma de posición sobrecogida y agradecida de la humanidad ante el misterio redentor del Dios hecho hombre. La venida generosa, humilde y tierna del Salvador que encarna el *Benedictus* –con su descenso de los violines desde lo alto–

²⁴³ Cf. H.H. Eggebrecht: *Bach – wer ist das? Zum Verständnis der Musik Johann Sebastian Bachs*, Piper, Munich, 1992, p. 114.

²⁴⁴ Cf. George Balan: *Der Tondichter. Ein Sendbote des göttlichen Meisters*, Sankt Peter 1988, p. 31.

inspira a los fieles intensas súplicas a favor del perdón y de la paz. El miserere del *Agnus Dei* sólo tiene sentido si se lo canta con toda el alma y se experimenta, al hacerlo, la honda paz que se refleja en los últimos acordes en re mayor. Beethoven no se extenuó creando esta obra para tejer una trama de sonidos fugaces, capaces tal vez de despertar en los oyentes una emoción profunda pero pasajera. Estaba convencido de que si comprendemos de veras su música nos elevamos por encima de las miserias humanas:

“Cuando abro los ojos, tengo que suspirar, porque lo que veo es contra mi religión, y debo despreciar el mundo que no adivina que la música es una revelación más alta que toda sabiduría y filosofía... Yo sé bien que Dios me es más cercano en mi arte que lo es a otros; yo trato con él sin miedo; yo lo he entendido y conocido en todo momento; y no tengo miedo por mi música, que no puede sufrir un mal destino, y quien la comprenda estará libre de toda la miseria en la que otros se arrastran”²⁴⁵.

La función emotiva y didáctica del canto religioso

Recordemos el episodio de Paul Claudel en la catedral de París. Tras oír el canto de Vísperas en la tarde de Navidad, se vio inmerso en un ámbito de luz y belleza que lo transportó súbitamente a lo mejor de sí mismo. En su mente se iluminó, como por un relámpago, la idea clara de que ese estado de autenticidad personal es propio de quienes viven en la Iglesia. Ésta dejó de ser para él una institución fría y lejana, para convertirse en el espacio de vida en el que se producen tales eclosiones de belleza y vida desbordante. La transformación espiritual estaba hecha. Había realizado la experiencia de lo divino, y de su riqueza iba a nutrir su espíritu durante el resto de su vida.

¿Qué enigmático poder tiene la música para suscitar una conmoción espiritual tan profunda? De por sí, el canto eleva nuestro ánimo porque es una forma intensa de expresión. El genial Richard Wagner confiesa que para componer sus óperas escribía primero el folleto; lo leía reiteradamente, y de esa lectura intensa brotaba espontáneamente la trama de melodías y armonías. La música es una forma de expresión de gran voltaje.

²⁴⁵ Cf. Klaus Derick Muthmann (ed.): *Musik und Erleuchtung. Der Weg der grossen Meister*, Max Hueber, Munich 1984, p. 30.

San Agustín, espíritu muy sensible a todo lo noble, vivió con tal intensidad la emoción que produce el canto que llegó a verlo como un ídolo que se interponía entre él y el Creador. Más adelante, reconoció gustoso el papel de mediador que puede ejercer el canto entre el creyente y el Dios al que adora:

*“Con todo, cuando recuerdo las lágrimas que derramé con los cánticos de la Iglesia en los comienzos de mi conversión y lo que ahora me conmuevo no con el canto sino con las cosas que se cantan, cuando se cantan con voz clara y una modulación convenientísima, reconozco de nuevo la gran utilidad de esta costumbre”*²⁴⁶.

San Agustín advirtió que existe cierta “familiaridad” enigmática entre los distintos modos de canto y los diversos afectos de nuestro espíritu²⁴⁷. En el canto gregoriano, cada uno de los ocho modos crea un clima espiritual propio: de alegría o tristeza, vivacidad o serenidad, sencillez o solemnidad... Más allá de esa diversidad expresiva, descubrió San Agustín que el canto lleva en sí una tendencia básica a fomentar la unión. Entonar a coro una melodía es uno de los gozos primarios de la vida humana. Es el encanto propio de la unidad y, por tanto, del amor. “*Cantare amantis est*”: Cantar es cosa del que ama.

Dado que nuestro Dios es Amor (1 Jn 4,7), San Agustín vincula el canto con el júbilo y el ascenso del espíritu al mundo religioso:

“Canta con júbilo, pues cantar bien a Dios es cantar con júbilo. ¿Qué significa cantar con júbilo? Comprender que no cabe expresar con palabras lo que se canta de corazón. En efecto, los que cantan, ya sea en la siega, ya en la vendimia o en algún otro trabajo intensivo, cuando empiezan a rebotar de alegría por las palabras de los cánticos, como fuera de sí de tanta alegría que no pueden expresarla en palabras, prescinden de ellas y acaban en un simple sonido de júbilo. El júbilo es un sonido que indica que el corazón da a luz lo que no se puede decir. ¿Y a quién conviene este canto jubiloso sino al Dios inefable? Porque es inefable aquel a quien no puedes expresar con palabras; y, si no

²⁴⁶ Cf. *Obras de San Agustín, vol. II*, BAC, Madrid 1958, p. 434. La otra posición del santo respecto a la música sacra puede verse en *O.cit.*, vol. XV, BAC, Madrid 1959, p. 234.

²⁴⁷ Confesiones, 10, 33.

lo puedes expresar con palabras y no debes callar, ¿qué te queda sino que cantes jubilosamente para que se alegre el corazón sin palabras y la inmensa amplitud del gozo no quede sometida a los límites de las sílabas? Canta bien con regocijo''²⁴⁸.

A este bello texto cabe objetarle que una melodía consigue su máximo poder emotivo cuando entrevera su expresividad con la de un texto relevante. Son dos ámbitos expresivos que tienden de por sí a vincularse y enriquecerse. Realizar esta vinculación es un acto de creatividad que eleva nuestro ánimo y lo redime de la banalidad.

Toda melodía ensambla a quienes la entonan en grupo. Tal unión se intensifica cuando se canta polifónicamente. Cada una de las voces es independiente de las otras, pero se une a ellas para formar un bloque sonoro armónico. Este campo de juego musical en que las distintas voces entran y salen como de un hogar confiado presenta una condición singular: es configurado por las voces, pero él a su vez les confiere a ellas su sentido pleno, su vinculación mutua, su máxima belleza.

El canto polifónico nos permite vivir el tipo de unión eminente que crea el encuentro, es decir, el enriquecimiento mutuo de diversos ámbitos expresivos, independientes entre sí pero nacidos para realizarse en comunidad. Al crear el campo de juego que es el encuentro, se supera la escisión entre el yo y el tú, lo mío y lo tuyo, el dentro y el fuera, lo interior y lo exterior. En la partitura, las voces ocupan un lugar diferente; parecen estar distanciadas entre sí. En cuanto empiezan a crear la obra conjuntamente, siguen siendo distintas pero dejan de ser distantes, externas, extrañas, ajenas, para tornarse íntimas. El surgir de la intimidad suscita un sentimiento de gozo y entusiasmo.

Si el texto cantado es religioso, une a quienes lo cantan con algo muy valioso, por ser trascendente, y potencia la vinculación que produce el mero cantar a coro. Por esa profunda razón, “cantar es rezar dos veces”, como indicó el mismo San Agustín, pues orienta a los cantores hacia un gran ideal común. Nada extraño que la práctica del canto religioso haya servido a San Ambrosio de Milán para elevar el ánimo de sus fieles durante los angustiosos días de una peste; a los misioneros para transmitir la doctrina cristiana en un clima de unidad; a religiosos de

²⁴⁸ *Enarraciones sobre los salmos*, 32. II, v. 3, en *Obras de San Agustín*, vol. XIX, BAC, Madrid 1958, p. 436.

clausura para mantener el fervor del espíritu durante sus breves tiempos de recreo... Incluso un espíritu tan sobrio como San Juan de la Cruz supo vibrar intensamente con la expresividad musical:

“La música de las liras -escribe- llena el alma de suavidad y recreación, y la embebe y suspende de manera que la tiene enajenada de sinsabores y penas”²⁴⁹.

El canto polifónico sacro incrementa la emotividad del canto llano. El renombrado director de orquesta Jesús López Cobos confesó que los motetes del *Oficio de Semana Santa* de Tomás Luis de Victoria le hicieron derramar lágrimas en más de una ocasión pues se sintió sobrecogido, al verse elevado a un reino de máxima expresividad y belleza. Una de las razones más hondas de este poder emotivo de la música sacra la destacó Gabriel Marcel al vincular la importancia que tuvieron en su vida las obras más elevadas de Bach para coro y orquesta:

“Tengo que anotar aquí la importancia excepcional de J. S. Bach. Las Pasiones y Cantatas: en el fondo la vida cristiana me ha venido a través de esto”²⁵⁰.

La música sacra tiene por cometido mostrar, en los medios sensibles, el poder transfigurador que alberga la fe. En el *Stabat mater* de Domenico Scarlatti (1685-1757) asistimos al prodigio de ver cómo se transfigura la tristeza. Ante la imagen de la Virgen Dolorosa es fácil entregarse al puro desconsuelo. Es ocasión propicia para que la música muestre su capacidad de transformar los sentimientos. Las diferentes voces de esta bellísima obra tejen un espacio de duelo que resulta conmovedor, pero es tan noble y elevado que se convierte en fuente de gozo, ya que en él la muerte y la resurrección se unen de raíz.

La ingravidez del canto religioso

Así como el canto gregoriano contribuyó decisivamente, tras su florecimiento en el siglo IX, al surgir de la polifonía, ésta, después de su

²⁴⁹ Citado por E. Orozco: *Poesía y Mística. Introducción a la lírica de San Juan de la Cruz*, Guadarrama, Madrid 1959, p. 106. Esta obra aduce diversos testimonios y anécdotas sobre el poder emotivo de la música sacra.

²⁵⁰ Apud Ch. Moeller: *Literatura del siglo XX y Cristianismo*, Gredos, Madrid 1960, p. 283. El excepcional papel formativo que juega la música según Marcel es expuesto ampliamente en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2004, págs. 125-160.

apogeo en el siglo XVI, colaboró en la compleja labor de configurar el estilo barroco alemán y, más tarde, el estilo clásico vienés. Ambos nos legaron obras religiosas que son ejemplo depurado de cómo puede plasmarse la estética del gregoriano en técnicas de composición muy distintas. Pensemos, por una parte, en la sobriedad de las cantatas *O bone Jesu*, de Heinrich Schütz, *Membra Jesu Nostris*, de Dietrich Buxtehude, y *Actus tragicus*, de Johann Sebastian Bach, y, por otra, en la expresividad depuradísima del *Ave Verum* y el *Laudate Dominum* de Wolfgang Amadeus Mozart. A través de estos cuatro estilos se realiza una especie de *metamorfosis creadora* que abre la música a nuevos horizontes sin perder el espíritu originario.

Esta noble tradición de música religiosa no nos coacciona a los creyentes de hoy, pero sí nos *ob-liga*, en el sentido de que nos liga o vincula a una forma modélica de sentir el arte como un acontecimiento que expresa la vida espiritual abierta a lo trascendente. El canto religioso auténtico, de modo semejante a los iconos orientales, no sólo alude a realidades religiosas; es el medio en el cual se hace presente el Dios vivo y nos sale al encuentro²⁵¹.

Sabemos que el lenguaje es el vehículo expresivo del encuentro, y entre las cualidades del encuentro auténtico figuran el reposo, la paz interior, la serenidad. El canto religioso, como forma de lenguaje a la segunda potencia (“quien canta ora dos veces”), ha de crear un espacio de sosiego y paz, indispensable para el encuentro con lo sobrenatural. Recordemos que el canto gregoriano del oficio de difuntos nos sumerge en un ambiente de calma y esperanza, incluso en los momentos inquietantes del *Dies irae*. Este canto inspira paz, aunque evoque los momentos límite de nuestra existencia, porque su espíritu es “apocalíptico”, en el sentido riguroso de *esperanzado*.

Esa misma calma esperanzada, propicia a la contemplación de lo trascendente, debe darse en los cánticos exultantes. Según vimos, el navideño *Adeste fideles*, si se lo canta con ritmo marcial, adquiere una rotundidad solemne, pero pierde su quintaesencia, que es una cordial

²⁵¹ En su reciente libro *El espíritu de la liturgia* (Cristiandad, Madrid 2001, págs. 167-169), el Card. Joseph Ratzinger considera el canto gregoriano y la polifonía de la Escuela Romana como “criterio permanente para la música sacra, es decir, para la música que acompaña las celebraciones litúrgicas de la iglesia”. La vinculación a esta tradición musical permitió a los grandes compositores del Barroco y el Clasicismo conservar el equilibrio entre la intensa expresividad personal y el servicio a la gloria de Dios.

invitación a adorar en sosiego al recién nacido *Príncipe de la Paz*. Es significativo a este respecto que la polifonía sacra suela dirigirse sin batuta, con el mero juego ondulante de las manos.

Actualmente, los cantos religiosos populares están orlados, a menudo, de la nobleza y hondura que les imprimen los textos bíblicos y litúrgicos. Si se los acompaña con un rasgueo monótono de guitarras y un ritmo agresivamente marcado, no se deja huelgo para asumir ese valioso contenido con la debida tranquilidad interior. En los tratados de órgano suele indicarse que el acompañamiento de los cantos religiosos debe hacerse de modo tan discreto que se sostenga el tono pero no se dificulte la comprensión del texto. Sólo así podrá el canto conservar su carácter de oración. Un canto que muestra esta condición orante recibe su dinamismo interno del poder expresivo del texto, no de la capacidad de arrastre de un ritmo agitado. Los cantos interpretados con el ritmo trepidante de una batería no crean un clima de alegría festiva —contra lo que pueda suponerse—; parecen, más bien, reflejar un vano nerviosismo superficial, impropio a todas luces de una celebración litúrgica, y pierden el carácter *ingrávido* que tiene el gregoriano y constituye una especie de “constante” estética de toda la música sacra.

Cuando se presenta un texto significativo en el medio expresivo de una melodía serena y bien armonizada, se abre un espacio de vida espiritual que nos invita a reposar en él y confortar nuestro ánimo. Lo ha dicho bellamente el Hermano Roberto de Taizé:

*“La práctica de estos cantos breves, repetidos una y otra vez, demuestra que con pocas palabras se expresa una realidad esencial que poco a poco va impregnando todo el ser”*²⁵².

El canto juega un papel importante en los oficios litúrgicos. Debemos cuidar con esmero la calidad de las composiciones y la recta interpretación de las mismas. Entonces el canto se convierte en una “epifanía”, como subraya el mismo autor: *“En la música sucede que lo indecible lleva a la oración, que el velo se levanta sobre lo inexpresable de Dios”*.

²⁵² *No hay que temer. Cantos de Taizé*, Ediciones Paulinas, Madrid 1984, p. 4. Impresionantes testimonios del papel que juega la música en la vida espiritual figuran en mi obra *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Rialp, Madrid 2003, págs. 203-267.

QUINTA PARTE

LA ÓPERA Y SU SIGNIFICACIÓN HUMANÍSTICA

*“La fecundación del alma es la razón misma
de ser del arte”.*

(A. N. Whitehead: *Science and
the modern World*, Macmillan,
Nueva York 1925, p. 290)

CAPÍTULO 21

LOS NIVELES DE REALIDAD Y DE CONDUCTA

La ópera constituye, sin la menor duda, uno de los mayores exponentes de la genialidad humana. Su poder formativo es proporcional a su excelencia estética y a su capacidad de penetración en el enigma del hombre. Para descubrir su verdadero alcance, necesitamos conocer a fondo cómo desarrollamos nuestra personalidad y de qué forma podemos bloquearla y destruirla. Ambos temas serán analizados en este capítulo y en el siguiente²⁵³. Para hacerlo de forma precisa y eficaz, hemos de comenzar descubriendo los diversos modos o niveles de realidad que encontramos en nuestro entorno, y la actitud que debemos adoptar frente a ellos. Este esfuerzo inicial nos permitirá ahondar de forma insospechada en el análisis de las óperas.

I. Niveles positivos

En la vida diaria nos encontramos con realidades *cerradas* y realidades *abiertas*. Es abierta una realidad para nosotros cuando nos ofrece posibilidades que podemos asumir activamente y nos permiten crear algo nuevo dotado de sentido. Es cerrada cuando no nos ofrece posibilidades que podamos asumir de esa forma. Una partitura musical es una realidad abierta para quien sabe leer su lenguaje y quiere asumirlo. Es cerrada para quien lo desconoce o bien, conociéndolo, rehuye entrar en conocimiento de la obra que en ella se expresa. En este último caso, la partitura *es* una realidad abierta, pero *se halla* cerrada porque de hecho no se abre a nadie que pueda recibir las posibilidades expresivas que ofrece. Veamos esto en pormenor.

Nivel 1: Los objetos y la actitud de dominio y manejo.

Cerrado es un objeto que está ahí sin tener relación alguna conmigo; por ejemplo, una tabla cuadrada que veo en un taller de un

²⁵³ Lo aquí expuesto se halla explicado en mis obras: *Descubrir la grandeza de la vida*, Desclée de Brouwer, Bilbao 2009; *Inteligencia creativa*, BAC, Madrid ⁴2003.

carpintero. Pero, si pinto en ella unos cuadraditos en blanco y negro, convierto la tabla en *tablero*, es decir en un *campo de juego*. Realizo, con ello, una transfiguración. La tabla es ahora una realidad abierta porque me ofrece posibilidades para jugar en ella al ajedrez o a las damas. El tablero tiene un rango superior a la tabla. Es una realidad que se abre a nosotros y nos ofrece posibilidades para hacer juego, crear jugadas, tender a una meta, ejercitar la imaginación... Por ser una realidad abierta y abarcar cierto campo, vamos a llamarle *ámbito de realidad*, o sencillamente *ámbito*.

Con la tabla puedo hacer lo que quiero: comprarla, venderla, canjearla, manejarla a mi antojo. Respecto al tablero, debo respetar las normas que dicta el reglamento del juego que en él se realice. Si convenimos en que la tabla como objeto pertenece al *nivel 1*, el tablero –que tiene un rango superior– pertenecerá al *nivel 2*.

Nivel 2: Los ámbitos y la actitud de respeto, estima y colaboración.

Un fajo de papel pautado que está en una papelería es un objeto. Si lo compro y escribo en él unos signos musicales, transformo el fajo de papel en una partitura, y lo elevo del *nivel 1* al *nivel 2*. El fajo de papel es mío, lo poseo, puedo utilizarlo para cualquier fin: escribir en él, o bien abanicarme o encender una estufa. Pero, cuando ese fajo de papel se convierte en partitura y la tomo como guía para interpretar la obra que se expresa en ella, debo respetarla al máximo, colaborar con ella, serle fiel, ajustar mi acción a las normas que ella me da. Estamos en el *nivel 2*.

Demos un paso más en nuestro camino de transfiguraciones. Me habla alguien de un poema que figura en un libro. Sé que hay ahí una obra literaria, pero no me preocupo de asumir las posibilidades que me ofrece a fin de darle vida; la tomo como una realidad más de mi entorno, y la sitúo al lado de las mesas, las plumas, el ordenador... El poema lo considero en este momento casi como un objeto, una realidad que está junto a mí pero no se relaciona conmigo activamente ni yo con ella. Está ahí como si fuera una realidad cerrada, un objeto. Pero un día abro el libro y aprendo el poema de memoria, “de corazón” –como dicen expresivamente los franceses y los ingleses–; es decir, asumo activamente las posibilidades estéticas que alberga y lo declamo creativamente, dándole el tipo de vida que el autor quiso otorgarle. En ese momento, el poema actúa sobre mí, me nutre espiritualmente, y yo lo configuro a él, le

doy el ritmo debido, le otorgo vibración humana, lo doto de un cuerpo sonoro. Esa experiencia de declamación no es meramente “lineal”, no actúo yo solo; es reversible, bidireccional, porque ambos nos influimos mutuamente. El poema influye sobre mí y yo sobre el poema.

Antes de entrar en relación con él, el poema era distinto de mí, distante, externo, extraño, ajeno. Al asumir sus posibilidades estéticas y declamarlo, el poema se me vuelve *íntimo*, sin dejar de ser distinto, pues nada hay más íntimo a nosotros que aquello que nos impulsa a actuar y da sentido a nuestra actividad. De esta forma, el poema deja de estar *fuera de mí*, en un lugar *exterior*. Él y yo formamos un mismo *campo de juego*. En eso consiste ser íntimos. La unión de intimidad sólo es posible en el *nivel 2*, el de la creatividad. Esta transformación de lo externo, extraño y ajeno en íntimo da lugar a una *forma eminente de unión*. Ningún tipo de unión con un objeto alcanza el carácter entrañable que adquirimos al formar un campo de juego con una realidad abierta, que nos ofrece posibilidades creativas.

Al asumir fielmente las posibilidades que me ofrece un poema, me atengo a él, le soy fiel, lo tomo como una norma que me guía, y justamente entonces me siento inmensamente libre, libre para crearlo de nuevo, darle vida, llevarlo a su máximo grado de expresividad. Fijémonos en el modo de transfiguración que se opera aquí: libertad y norma son entendidas de modo tan profundo que dejan de oponerse entre sí para pasar a complementarse. Un declamador literario, un intérprete musical, un actor de teatro... se sienten tanto más libres cuanto más fieles son a los textos y las partituras. Cuando actuamos creativamente, es decir, cuando asumimos de forma activa las posibilidades que nos da una obra –literaria, musical, coreográfica, teatral...–, convertimos el *dilema* “libertad-norma” en un *contraste* enriquecedor. La relación sumisa de la libertad a la norma se transforma en una relación de *liberación y enriquecimiento*: la norma, asumida como una fuente fecunda de posibilidades, me libera de mi apego a mi arbitrio, amengua mi *libertad de maniobra* pero incrementa mi *libertad interior* o *libertad creativa*, libertad para crecer como persona asumiendo normas enriquecedoras.

Como vemos, las exigencias que plantean las realidades que tratamos se hacen mayores en cuanto las elevamos de rango. Pero, en la misma medida, enriquecen nuestra vida. Y la enriquecen porque podemos “encontrarnos” con ellas. Un objeto lo puedo tocar, agarrar, manejar,

comprar o vender; lo que no puedo es encontrarme con él. Y del encuentro depende la riqueza de mi vida, según nos enseñan la Biología y la Antropología actuales más cualificadas. El encuentro puede darse entre una persona y un poema, una canción, el lenguaje, una obra literaria, un paisaje... Todas estas formas de encuentro encierran un gran valor. Pero el valor supremo lo ostenta el encuentro cuando es realizado por dos seres personales, pues las experiencias reversibles adquieren un grado especial de excelencia cuando se realizan entre realidades que gozan de un poder de iniciativa privilegiado en el universo.

Una persona, por ser corpórea, puede ser agarrada, movida de un lugar a otro, incluso zarandeada. Pero el cuerpo supera la condición de objeto –*nivel 1*–, porque es el medio expresivo de toda la persona –*nivel 2*–. Merece el mismo respeto que la persona. Se halla en el *nivel 2*. Esta forma de ver nuestra realidad humana opera una verdadera transfiguración en nuestra mente y nuestra actitud. Por el contrario, si, al tratar a una persona, sólo tomo en consideración su cuerpo y la reduzco a medio para mis fines, la rebajo de rango, la envilezco, le hago injusticia, soy violento con ella. Cada tipo de realidad nos pide una actitud adecuada. La actitud que debemos adoptar respecto a las personas no es la dominadora y posesiva, sino la respetuosa, generosa, colaboradora, servicial, que es la actitud reclamada por las realidades abiertas para dar de sí todas sus posibilidades.

Si adoptamos esta actitud, nuestra capacidad de asumir activamente las posibilidades que se nos ofrezcan y de otorgar las propias es insospechada. Con otra persona podemos compartir realidades materiales –objetos o cosas, utensilios, alimentos, tierras, casas, dinero...– pero también afectos, anhelos, proyectos de todo orden, ideas e ideales... Con ello, nuestra capacidad de iniciativa y de ampliación de nuestro horizonte vital se incrementa sobremanera. Tal incremento da lugar a la posibilidad del encuentro, visto en todo su alcance. Una persona puede encontrarse con una obra musical o literaria; asume, así, diversas posibilidades de realización estética. Dichas obras ponen a su disposición su potencial expresivo. Al asumirlo, el ser humano se enriquece en medida proporcional a la riqueza del mismo. Este proceso enriquecedor lo consideramos justamente como valioso. Pero más valioso debiera parecernos todavía la posibilidad de fundar con otra persona una forma de unión que llamamos *encuentro*, en sentido estricto.

Ciertos escritores –filósofos, como Ortega y Gasset; dramaturgos, como Jean Anouilh– subrayaron en distintas ocasiones que “la verdad del ser humano es su soledad”, de modo que el amor interpersonal constituye una falsa ilusión. Si uno se mueve en el *nivel I*, por impulsos y motivaciones egoístas, queda ocluido en sí mismo, ciertamente, e imposibilita el amor, la comunicación personal, la colaboración y participación. Pero este aislamiento no se deriva necesariamente de la condición personal –y, por tanto, individual– de cada uno de los seres humanos. Si somos generosos y nos abrimos a las demás realidades con afán, no de dominarlas y ponerlas a nuestro servicio, sino de enriquecerlas, ofreciéndoles posibilidades de desarrollarse, estamos bien dispuestos para acoger activamente las posibilidades que tales realidades nos ofrezcan. Esa forma de acogimiento se define como *creatividad*. La creatividad lleva en su base la generosidad. En cambio, el egoísmo –el repliegue sobre sí– bloquea la capacidad creativa y anula la serie de transformaciones que tienen lugar durante el proceso de crecimiento. El egoísta no se realiza plenamente, bloquea su desarrollo personal. La transfiguración progresiva de nuestra realidad personal depende de nuestra actitud abierta y generosa.

No es extraño que la generosidad sea la primera condición del encuentro. *Generosidad* procede del verbo latino *generare*, generar, engendrar. Es generoso el que genera nueva vida a través de todas las formas de encuentro. De la generosidad se derivan las demás condiciones del encuentro: la apertura veraz y sincera al otro; la cordialidad o ternura, la fidelidad, la paciencia, la comunicación, la participación en tareas comunes valiosas... Estas condiciones del encuentro nos permiten encontrarnos y desarrollarnos como personas. En cuanto contribuyen a nuestro crecimiento personal, tales actitudes se denominan *valores*. Los valores asumidos por nosotros como formas de conducta reciben el nombre de *virtudes*.

Al llevar una vida virtuosa, creamos diversas formas de encuentro y experimentamos los frutos del mismo: adquirimos energía interior, sentimos alegría, entusiasmo, plenitud personal y, por tanto, felicidad. Somos felices al tomar conciencia de que estamos realizando nuestra vocación y nuestra misión en la vida. Esa felicidad se manifiesta en tres sentimientos entrañables: paz y amparo interiores, gozo festivo o júbilo. Siempre que hay encuentro verdadero, hay fiesta; la vida entera adquiere carácter festivo, se transfigura el tiempo y el espacio, los gestos

adquieren condición de ritos, las acciones más aparentemente anodinas cobran un sentido especial. Al advertir que el encuentro opera esta transfiguración en mi vida, descubro algo decisivo en mi existencia, a saber: que el valor más alto, el que une a los demás como una clave de bóveda es el encuentro, o, dicho en general, es crear las formas más elevadas de unidad. Ese valor supremo es *el ideal de la vida*.

Nivel 3: La opción firme por el ideal de la unidad.

Este ideal no se reduce a una mera idea; es una idea motriz; mueve y orienta todo nuestro ser y actuar hacia la creación de modos cada vez más elevados de unidad. Estar orientados de esa forma significa que nos comprometemos a realizar en toda circunstancia el bien, la justicia, la verdad, la belleza, la unidad. “El bien hay que hacerlo; el mal hay que evitarlo”. “Debemos ser justos en toda situación; la injusticia, por rentable que sea, hemos de rechazarla”... Si actuamos en virtud de estos principios, garantizamos la alta calidad y la estabilidad del encuentro. Si éste constituye el punto culminante del *nivel 2*, asumir el ideal de la unidad como canon de vida debe considerarse como el *nivel 3*.

Nivel 4: La religación al Creador.

Pero ¿cómo es posible actuar de modo incondicionalmente bueno, justo, veraz y bello... con personas de conducta innoble y hostil? No parece haber en este mundo una razón suficiente para que nos comportemos siempre de forma *incondicionalmente* buena, justa, veraz y bella. El fundamento debemos buscarlo muy arriba, en el Creador que otorgó a cada criatura una dignidad inquebrantable. Devolver bien por mal sólo es posible cuando tomamos en serio el hecho de que todas las personas hemos sido creadas a su imagen y semejanza por un Ser absolutamente bueno, veraz y justo. Al reconocerlo, nos movemos en el *nivel 4*.

Estas transformaciones son fases del *proceso de éxtasis*, que nos eleva a lo mejor de nosotros mismos. La grandeza que podemos adquirir al optar por el proceso de éxtasis o de encuentro resalta a nuestros ojos cuando descubrimos que, al vivir a impulsos del ideal de la unidad, se nos ilumina de golpe, como por un relámpago, lo que es la verdadera libertad creativa, cómo podemos llenar de sentido nuestra existencia, de qué forma podemos ser eminentemente creativos, cuál es la función de la

afectividad en nuestra vida... Todo se transfigura en nuestra vida cuando la orientamos al ideal de la unidad. Tal orientación otorga a la mente, la voluntad, la capacidad creativa, el lenguaje y el silencio... una singular cualificación.

Esta serie de transfiguraciones se anulan cuando nos entregamos al *proceso de vértigo*, con sus cinco fases de envilecimiento. Figurémonos que, por egoísmo, no cumplo las condiciones del encuentro, inspiradas en la actitud de generosidad. Con ello me muevo exclusivamente en el *nivel 1*, el del dominio, la posesión y el manejo egoísta de las realidades de nuestro entorno. Esta actitud puede despeñarme hacia el abismo de los cinco niveles negativos.

II. Niveles negativos

Nivel -1

Si, por haberse debilitado nuestra relación con el ideal de la unidad, carecemos de energía interna para ascender a los niveles 2, 3 y 4, nos movemos exclusivamente en el *nivel 1* y tendemos a adoptar una actitud egoísta. En consecuencia, damos primacía a nuestro bienestar, consideramos a los demás como un medio para nuestros fines, intentamos poseer y dominar cuanto nos rodea para incrementar nuestras gratificaciones de todo orden. Al no estar compensada esta tendencia al propio bienestar (*nivel 1*) con la voluntad de hacer felices a los demás (*nivel 2*), corremos riesgo de tornarnos egocéntricos e insensibles, poco o nada preocupados de ser bondadosos, justos y veraces con ellos, así como de unirnos a ellos y procurarles una vida bella. Al unirse esta insensibilidad con la costumbre de supeditar el bien de los demás a nuestros intereses, no tenemos mayor dificultad en hacérselo ver abiertamente, con lo cual herimos su sensibilidad y quebrantamos su autoestima. Iniciamos, con ello, el proceso de vértigo y bajamos al *nivel -1*.

Dos jóvenes se unieron en matrimonio y todo hacía presagiar un buen futuro. Tal presagio pareció cumplirse durante varios años. Pero un mal día, tras angustiosos análisis, a la joven esposa se le diagnosticó una enfermedad crónica, que no es mortal pero amengua la vitalidad notablemente. Cuando regresó a casa, las primeras palabras que oyó a su marido fueron éstas: “Lo siento, pero ahora ya no me sirves como mujer.

Tengo que irme”. Y la dejó sola, con su hija. Esta frase dio un vuelco a su vida, porque le reveló de un golpe que su marido la había reducido a un medio para saciar sus apetencias (*nivel 1*), y, al perder calidad ese medio, resultaba para él “inservible”, incapaz de satisfacer sus apetencias. Tal vez le había dicho mil veces que la “amaba” con toda el alma. A juzgar por su actitud actual, nunca la amó de verdad (*nivel 2*). La *apeteció (nivel 1)* mientras ella tuvo sus potencias en estado de florecimiento. Ahora la ve inútil, como un utensilio estropeado, y se apresura a canjearlo por otro nuevo. Las operaciones de canje son típicas del trato con meros objetos. Realizarlas con personas, por considerarlas deterioradas, supone un rebajamiento de éstas al *nivel 1*. Es, por eso, un acto de violencia. Manifestarlo abiertamente a la persona interesada supone un ultraje e implica un descenso al *nivel -1*.

Nivel -2

Si alguien considera a otra persona sólo como un medio para sus fines -por tanto, como una posesión-, y no ve satisfechas sus pretensiones, puede llegar a desahogar su frustración con insultos e incluso con malos tratos, psíquicos y físicos. Se trata de una ofensa de mayor gravedad que la anterior y supone la caída en el *nivel -2*.

Actualmente, la sociedad se halla confusa e indignada ante el fenómeno de los malos tratos entre cónyuges. Se reclaman, para evitarlo, toda clase de medidas policiales y judiciales. Pero apenas hay quien se cuide de investigar las fuentes de esta calamidad social. El análisis de los niveles de realidad y de conducta nos permite radiografiar este fenómeno degenerativo y poner al descubierto algunas de las causas que lo provocan.

Nivel -3

Una vez entregados al poder seductor del vértigo del dominio, podemos vernos tentados a realizar el acto supremo de posesión que es matar a una persona para decidir de un golpe todo su futuro. Al hacerlo, nos precipitamos hacia el *nivel -3*. No pocas personas manifiestan su estupor ante el hecho de que alguien mate a quien comparte con él la vida. Visto aisladamente, es un hecho que parece inverosímil. Si lo situamos en su verdadero contexto (que es el *nivel -3*) y lo vemos como continuación del *nivel -2*, con cuanto implica, advertimos que estamos

ante una caída por el tobogán del vértigo o fascinación, del que hablaremos en el capítulo siguiente. Todo ello es injustificable, pero resulta perfectamente comprensible cuando conocemos las fases de la vía de envilecimiento que es el proceso de vértigo.

Nivel -4

En esta caída hacia el envilecimiento personal, cabe la posibilidad de llevar el afán dominador al extremo de ultrajar la memoria de los seres a quienes se ha quitado la vida. No pocos terroristas han mancillado las lápidas que guardan los restos de sus víctimas. Esta vileza los hunde en el abismo del *nivel -4*. La burla es una forma prepotente de dominio, propia de quien disfruta altaneramente al presenciar el espectáculo del ídolo caído. En el fondo, las actitudes propias de los niveles negativos son formas cada vez más agresivas de dominio. Están inspiradas por el ideal egoísta de dominar, poseer y disfrutar, así como las actitudes características de los niveles positivos responden al ideal generoso de la unidad y el servicio.

Nivel -5

El que se enfrenta al Creador con algún gesto blasfemo o agresivo se sitúa en el *nivel -5*, si es consciente de la gravedad que entraña dicho acto.

CAPÍTULO 22

LOS PROCESOS DE VÉRTIGO Y DE ÉXTASIS

En la vida podemos iniciar y seguir procesos de *vértigo* o *fascinación* y procesos de *éxtasis* o *creatividad*. ¿Cómo se inician unos y otros, a dónde nos conducen, qué consecuencias acarrearán? Contestemos a estas preguntas y ganaremos luz para comprender a fondo mil episodios de la existencia humana, que constituyen la trama de numerosas obras musicales, tanto de música sacra como profana: gregoriano, polifonía sacra, madrigales, canciones, corales y Lieder de todo género, oratorios, óperas...

Tomemos, como ejemplo, tres óperas muy significativas: *Don Giovanni* y *La flauta mágica*, de W. A. Mozart; *Tannhäuser*, de R. Wagner. El análisis que vamos a realizar dejará patente que, para descubrir el poder formativo de la música —y, en general, del arte—, necesitamos poseer unas lúcidas claves de interpretación de la vida. Entre tales claves figura el conocimiento preciso de los dos grandes procesos que podemos seguir en nuestra existencia: el de éxtasis, que nos eleva a lo mejor de nosotros mismos, y el de vértigo, que nos lleva a una soledad destructora. Sabemos que los grandes artistas penetran, por intuición, en el enigma de la existencia humana. Nosotros, los contempladores de sus obras, hemos de poner al descubierto, de forma precisa, el trasfondo de su mensaje.

El proceso de vértigo o fascinación

Supongamos que me hallo ante una persona que me resulta atractiva debido a las dotes que ostenta. Si soy egoísta y me muevo sólo en el *nivel I*, tiendo a tomarla como un *medio para mis fines*; no la considero como un ser dotado de personalidad propia, deseosa de realizar sus proyectos de vida, crecer en madurez, establecer relaciones enriquecedoras para todos en condiciones de igualdad. La rebajo a condición de mera *f fuente de sensaciones placenteras* y procuro dominarla —es decir, fascinarla, seducirla— para ponerla a mi servicio.

Cuando logro ese dominio, siento *euforia*, exaltación interior. (Notémoslo bien: No digo *exultación*, *gozo*, sino *exaltación*, *euforia*. Es decisivo matizar bien el lenguaje si queremos evitar la corrupción de la mente y, con ella, la de la vida personal y comunitaria). Esa forma de exaltación es tan llamativa como efímera, porque se trueca rápidamente en *decepción* al advertir que no puedo encontrarme con la realidad apetecida por haberla reducido a mero *objeto de complacencia*. (Recordemos que con los objetos no podemos encontrarnos). Al no encontrarme con ella, no desarrollo mi personalidad, pues soy un “ser de encuentro”. Ese bloqueo de mi crecimiento se traduce en *tristeza*, que es un *sentimiento de vacío*, de alejamiento de la plenitud personal a la que tiendo por naturaleza.

Si no cambio mi actitud básica de egoísmo, ese vacío crece de día en día hasta hacerse abismal. Al asomarme a él, siento esa forma de *vértigo espiritual* que llamamos *angustia*. Me parece que no hago pie, que me falla el fundamento de mi vida –que es el encuentro– y estoy a punto de destruirme como persona, pero no puedo volver atrás. Es el sentimiento de *desesperación*, la conciencia amarga de haber cerrado todas las puertas hacia mi realización personal. El presentimiento angustioso de estar bordeando el abismo se cumple al verme, al fin, cercado por una *soledad asfixiante*, frontalmente opuesta a la vida de comunidad que me veía llamado a fundar por mi condición de persona.

El proceso de vértigo es falaz y traidor: nos promete al principio una vida intensa y cumplida y nos lanza súbitamente por una pendiente de excitaciones crecientes, que no hacen sino apegarnos al mundo fascinante de las sensaciones (*nivel 1*) y alejarnos irremediabilmente de la vida creativa (*nivel 2*). Al hacernos cargo de esta condición siniestra del vértigo, comprendemos por dentro el desvalimiento que sienten las personas entregadas a algún tipo de vértigo: de ambición o de poder, de evasión a través de la embriaguez o la droga, de cultivo de la sexualidad desgajada del amor, de entrega descontrolada al juego de azar...

El proceso de éxtasis o creatividad

Si soy generoso y desinteresado, al ver una realidad atractiva –por ejemplo, una persona– no tomo esa atracción como un motivo para querer dominarla, es decir, *seducirla* (*nivel 1*), sino como una invitación a *respetarla*, *estimarla* y *colaborar con ella*, intercambiando

posibilidades de todo orden. Ese intercambio da lugar a una relación personal de *encuentro* (nivel 2).

Al encontrarme, siento *exultación, alegría y gozo* por partida doble, pues con ello perfecciono mi persona y colaboro a enriquecer a quien se encuentra conmigo. Si me encuentro con una realidad muy valiosa, porque me facilita grandes posibilidades de desarrollo y me eleva a un nivel de excelencia personal, siento *entusiasmo*, un *gozo desbordante* que supone la medida colmada de la alegría, es decir, de la conciencia feliz de estar desarrollando plenamente mi personalidad.

Al adentrarme en un estado de plenitud personal, siento *felicidad*, veo que he llegado a una cumbre. Al encontrarnos por primera vez con obras geniales, como *El Moisés* de Miguel Ángel o *La Pasión según San Mateo* de Bach, pensamos que ha valido la pena vivir hasta ese momento para poder realizar esa experiencia. Ciertamente, la felicidad se da en lo alto, en el *nivel 2*, no en el *nivel 1*. Ese ascenso hacia lo elevado, lo “per-fecto”, lo bien logrado, fue denominado por los griegos “éxtasis”. Lo bien logrado en cuanto al desarrollo personal viene dado por la vida auténtica de comunidad, que se configura mediante una trama de relaciones de encuentro.

Al vivir en estado de encuentro, sentimos que hemos realizado plenamente nuestra *vocación* y nuestra *misión* como personas, y ello nos procura *paz interior, amparo y gozo festivo*, es decir *júbilo*. La fiesta es la corona luminosa y jubilosa del encuentro. Por eso rebosa simbolismo y marca el momento culminante de la vida de todos los pueblos.

En síntesis, el éxtasis es un proceso de auténtico y verdadero desarrollo personal. Por ser creativo, es exigente: pide generosidad, apertura veraz, fidelidad, cordialidad, participación en tareas relevantes... Si cumplimos estas exigencias, nos lo da todo porque nos facilita el encuentro, que es *un espacio de realización personal festiva*, en el cual recibimos luz para ahondar en los valores, energía para incrementar nuestra capacidad creativa, poder de discernimiento para elegir en cada instante lo que da sentido a nuestra existencia.

Oposición polar entre las experiencias de vértigo y las de éxtasis

El proceso de fascinación o vértigo no plantea exigencias al hombre, responde a una actitud de entreguismo. Le invita simplemente a dejarse arrastrar; lo exalta y enardece, le da una primera impresión eufórica de poder, parece prometerle una rápida plenitud, pero al instante lo pone fuera de juego y lo asfixia en el aspecto lúdico-creador.

El éxtasis, en cambio, se muestra muy exigente; nos introduce en una noche de largas y pacientes purificaciones que parecen vaciarnos interiormente. Al perder el apoyo de cuanto solemos considerar en la vida cotidiana como fundamental e indispensable, sentimos *angustia* –sensación difusa de desmoronamiento existencial²⁵⁴–. Pero este sentimiento angustioso de inestabilidad se trueca finalmente en una impresión exultante de seguridad eminente cuando, tras superar los modos fusionales de unidad, creamos con las realidades valiosas que nos apelan formas elevadas de *unidad de integración*, nexos lúdicos sobremanera fecundos. El vértigo es la consecuencia de la fascinación que nos produce el halago de las ganancias inmediatas, sean de tipo intelectual o sensible. El éxtasis es fruto del encuentro que tiene lugar cuando se concede primacía a la creación de algo valioso sobre la propia complacencia egoísta.

El vértigo es *alienante* por entregarnos a una realidad distinta, distante, externa y extraña. En la misma medida, nos deja fuera de nosotros mismos, dispersos, “divertidos”, faltos de la unidad que nos otorga la vinculación creadora a lo valioso. Recuérdese la teoría pascaliana del “divertissement”. El éxtasis, por su parte, pide *recogimiento* para despertar *sobrecogimiento ante lo que encierra valor*. En la medida en que crea vínculos entre nosotros y las realidades relevantes, el éxtasis configura nuestra identidad personal. Las experiencias de éxtasis constituyen los jalones de nuestro proceso de desarrollo. Las experiencias de vértigo son momentos degenerativos que bloquean el despliegue de la personalidad. El éxtasis nos *ampara*, al abrimos a formas auténticas, tan arriesgadas como fecundas, de encuentro. El vértigo, tras la exaltación del primer instante, nos deja en situación de *desvalimiento espiritual*.

²⁵⁴ La angustia que conduce al éxtasis es una forma de vacío que se convierte en *trauma de crecimiento*. La angustia a que aboca el vértigo es un género de vacío que da lugar a un *trauma de disolución*.

El éxtasis provoca en el ánimo del hombre una sana *inquietud*, una interna tensión hacia aquello que le ofrece posibilidades que impulsan su acción y hacen viable su cabal despliegue como persona. Esta inquietud no engendra *desasosiego*, sino *paz*, la paz del que tiene conciencia lúcida de estar en todo momento nutrido por la realidad que busca esforzadamente. La apasionada entrega a las experiencias de vértigo, por el contrario, provoca una ineludible *desazón* en cuanto arrastra al hombre, lo succiona y lo sitúa fuera del juego de la vida auténticamente personal. El vértigo, contra lo que puede parecer a una mirada superficial, no engendra *dinamismo*, sino simple *agitación*. El hombre entregado al frenesí del vértigo, en cualquiera de sus modalidades, no hace sino girar sobre su propio eje sin avanzar. Al tomar conciencia de que su agitación ha sido mero desgaste baldío de energías, el hombre fascinado por la exaltación del vértigo siente ineludiblemente una amarga decepción.

El vértigo engendra *decepción* y *pesimismo*, debido al desnivel que media entre la magnitud de las expectativas que despierta en quien se rinde a su hechizo y la condición catastrófica del resultado a que aboca. El éxtasis suscita *gozo desbordante*, por lo que implica de plenitud, e inspira sentimientos de optimismo realista al abrir ante nosotros horizontes de sentido, cuajados de valores. Valor y sentido, profundamente entendidos, penden de la creatividad, y, en concreto, de los acontecimientos de juego y encuentro.

El éxtasis aviva en nuestro interior la *melancolía*, sentimiento profundo de añoranza por realidades valiosas, todavía no del todo alcanzadas, tan sólo entrevistas. El hombre extático vive *en esperanza*. El vértigo despierta pasión, por cuanto embriaga con el halago efímero del momento presente. El hombre del vértigo es un obseso de ganancias inmediatas. Vive *a la espera* del instante gozoso, y cuando éste llega, exclama con Lamartine: “Ô temps, suspends ton vol” (Oh tiempo, suspende tu vuelo).

El vértigo fomenta actitudes de *resentimiento* frente a las realidades que, por no ser fácilmente reducibles a objeto de posesión, no provocan fáciles actitudes de entrega fascinada, antes apelan a la libertad creadora. Piénsese en el amor humano bien entendido, en las realidades religiosas, en el gran arte de todos los tiempos. El éxtasis, por el contrario, suscita *agradecimiento*, pues el hombre que responde

creadoramente a la apelación de las realidades que producen entusiasmo tiende a interpretarlas como un *don*.

El éxtasis fomenta la actitud de generosidad y respeto. El hombre extático se abre a los demás para ofrecerles, en un campo de juego común, sus posibilidades creadoras. Esta ofrenda significa, en el fondo, un obsequio al poder creador de los otros, que uno reconoce y acoge. El vértigo, en cambio, es fuente a la par de *sadismo* y *masoquismo* porque arrastra al hombre que lo sufre como si fuera un *mero objeto*, y lo impulsa a no ver en los demás seres sino su condición de *objetos manipulables*. El hombre que es presa del vértigo tiende por igual a dominar y a dejarse dominar, a absorber en sí las realidades del entorno, negándoles toda independencia, y a perderse en ellas, anulando de raíz su capacidad personal de iniciativa. El vértigo convierte al hombre en un ser dominador e indolente a la vez. De ahí que el vértigo del *totalitarismo* y el del *gregarismo* sean, en rigor, dos vertientes de un mismo error básico: la adopción de una actitud *reduccionista*. Sentirse a resguardo e, incluso, en posición de dominio porque se está al día y “todos piensan igual que uno” constituye la ingenuidad radical del hombre *gregario*, que interpreta como *energía personal* la fuerza de *arrastre* que ejerce sobre él el vértigo del gregarismo.

Al reduccionismo se debe que en tantas obras literarias y cinematográficas puedan seguirse sin solución de continuidad escenas de erotismo y de violencia, vinculando así la aparente ternura con la crueldad vesánica. Digo *aparente*, porque de hecho el erotismo implica la *reducción* de una persona a mero objeto de complacencia fugaz, carente de la debida creatividad, y, en la misma medida, constituye un modo *violento* de interrelación. Por el contrario, el hombre que realiza experiencias de éxtasis se muestra siempre respetuoso con la condición de cada realidad. Lo hace fundamentalmente porque se asienta en la convicción de que la vida personal es vida creadora, y la creatividad sólo es posible entre realidades que no son meros objetos, sino centros de iniciativa que ofrecen determinadas posibilidades de juego a quien pueda asumirlas. Las realidades personales, si son reducidas a objetos, dejan de ser posibles compañeros de juego.

Al ser reduccionista y no fundar auténticas relaciones de encuentro, la experiencia de vértigo no alumbró sentido, provoca la ceguera para los valores, orienta al hombre hacia la actitud existencial

del *absurdo*. Por su talante creador de formas auténticas de juego y encuentro, la experiencia de éxtasis alumbró luz, pone al hombre en verdad y es fuente de la más honda belleza. Desde antiguo se define la belleza como el *esplendor del orden*, entendido éste positivamente como *ordenación*, entreveramiento de diversas vertientes de la realidad. El vértigo, al hacer inviable la fundación de campos de juego, desplaza al hombre de su verdadero lugar, lo sume en tinieblas y lo adentra en el reino de fealdad que engendra el desorden.

Confusión de los procesos de vértigo y los de éxtasis

Es sobremanera importante para nuestra vida personal distinguir netamente las experiencias de vértigo y las de éxtasis. Esta labor se halla dificultada en extremo por la semejanza que una mirada desprevenida cree descubrir entre ciertos fenómenos humanos como el *arrastré* y la *atracción*, la *fascinación* y la *admiración*, la *exaltación* y la *exultación*, la *entrega desmadrada* y la *entrega entusiasta*, la *unidad fusional* y la *unidad-de-integración*. A menudo se afirma en la conversación diaria que algo nos *fascina* para indicar que nos atrae poderosamente, debido a su valor. En realidad, queremos decir que suscita nuestra admiración e incluso a veces nos produce sobrecogimiento por su relevancia. Si no precisamos con rigor el sentido de estos términos y otros semejantes, corremos el riesgo de tomar como acontecimientos afines las experiencias de vértigo y las de éxtasis, que, vistas adecuadamente, presentan condiciones polarmente opuestas.

Para poner en forma la capacidad de matizar debidamente los conceptos antedichos, es útil confrontar fenómenos tales como el vértigo de la pura competición y el éxtasis deportivo, el vértigo de la embriaguez rítmica electrizante y el éxtasis de la inmersión en una obra musical valiosa, el vértigo del erotismo y el éxtasis del amor oblativo, el vértigo de la ambición y el éxtasis de la generosidad, el vértigo de la entrega a fuerzas destructivas y el éxtasis de la unión personal con el fundamento de toda realidad. Esta confrontación cuidadosa nos permite descubrir, más allá de cualquier afinidad aparente, una abrupta diferencia cualitativa entre los fenómenos de fascinación o vértigo y los de juego creador o éxtasis, ya que aquellos provocan la quiebra -en mayor o menor medida- de la capacidad creadora, y éstos la llevan a cotas diversas de desarrollo.

Vértigo y éxtasis coinciden en que *sacan al hombre de sí*, pero el primero lo aliena, porque lo deja a merced de realidades o fuerzas distintas, distantes, externas y extrañas a él, y el segundo -el éxtasis- lo eleva a lo mejor de sí mismo, al estado de encuentro plenificante al que aboca el ser humano cuando se relaciona con realidades valiosas que, a través del juego creador o trato, se convierten en *íntimas* sin dejar de ser distintas.

La dilemática oposición entre vértigo y éxtasis parece venir desmentida por el hecho de que un fenómeno tan significativo como el amor conyugal presenta una vertiente -la atracción sexual- que implica a primera vista un movimiento de vértigo, y otra -el encuentro personal- que constituye un acontecimiento extático. Ciertamente, el amor conyugal puede llevar consigo cierto momento de fascinación, pero éste debe ser asumido por el dinamismo creador de un campo de amistad personal generoso y lúcido. El instinto sexual se convierte en fuerza provocadora de vértigo cuando el hombre decide elevarlo a condición de potencia autónoma, autárquica, *di-soluta*, es decir, desgajada del dinamismo integral de la persona. Esta energía instintiva que amenaza con arrebatar al hombre y lanzarlo por el plano inclinado del frenesí sexual cobra un valor peculiar y un sereno equilibrio al ser asumida conscientemente por la persona e integrada en el proceso de fundación de un campo de juego amoroso, un espacio de encuentro. Lo que en sí presenta un *significado* de vértigo adquiere en este contexto creador un *sentido* de éxtasis. Esta transformación responde a un cambio radical de actitud por parte del hombre: sustituye la actitud de *entrega fascinada* por la actitud de *instauración libre y esforzada de ámbitos*.

Vistas con el debido rigor, las experiencias de vértigo y las de éxtasis presentan caracteres opuestos, responden a actitudes humanas totalmente diversas y conducen a consecuencias dispares. En los últimos tiempos, sin embargo, se están confundiendo ambos tipos de experiencia, bien de forma indeliberada -sin duda por una defectuosa penetración en la verdadera esencia de ambos fenómenos-, bien de forma pretendida, por razones estratégicas de largo alcance que debiéramos someter a un análisis riguroso.

Como ejemplo de confusión posiblemente involuntaria, resalta la posición al respecto de Unamuno y Ortega²⁵⁵. En otros casos, la confusión de las experiencias de vértigo y éxtasis parece llevar en su base el propósito deliberado de subvertir los valores que vertebran y dan sentido a la cultura occidental. La subversión radical de los valores tiene lugar cuando se desvincula al hombre de lo real. Recordemos que *cultura* significa *cultivo* de modos relevantes de unión con la realidad. Estos modos de unidad son anulados de raíz por las experiencias de vértigo, que amenguan o anulan, incluso, la capacidad creadora del hombre y dejan a éste con las raíces existenciales al aire. Esta desconexión de lo real agosta al ser humano y hace inviable el desarrollo cabal de su personalidad.

La instalación del hombre en lo real es lograda a través de experiencias de éxtasis, que son fundadoras de modos valiosos de juego creador –es decir, de *encuentro*– entre el hombre y las realidades del entorno que le ofrecen posibilidades lúdicas. La verdadera unidad con lo real no la adquiere el hombre cuando se relaciona con *objetos*, sino con realidades que son capaces de hacer juego con él. Si me agarro *al piano*, visto como mueble –es decir, como mero objeto–, tengo con él un modo de unión superficial. Si toco *el piano*, introduzco mis dedos entre las teclas blancas y negras y hago surgir diversas formas musicales bien trabadas, el tipo de unión que establezco con este instrumento es inmensamente superior en calidad.

Constituye, en verdad, una tarea apasionante de la filosofía actual estudiar los diversos modos de unidad que puede fundar el hombre respecto a las diferentes realidades del entorno, consideradas no sólo como objetos sino como ámbitos, como fuente de posibilidades de juego creador. Los modos valiosos de unidad estructuran al ser humano, le confieren dinamismo y lo enraízan en lo real. Este arraigo estructurador y configurador es fuente de gozo y optimismo ante la vida porque incrementa la sensibilidad para los valores, para todas las realidades que ofrecen al hombre posibilidades para actuar con pleno sentido. Por el contrario, la entrega al vértigo nos ciega para los valores, ya que polariza la atención del hombre fascinado en torno al halago inmediato.

²⁵⁵ Véase, sobre ello, mi obra *Vértigo y éxtasis. Una clave para superar las adicciones*, Rialp, Madrid 2006 .

Inducir a las gentes a pensar que la *exaltación orgiástica* del vértigo se identifica con la *exultación serena* del entusiasmo extático es la mayor trampa que se puede tender hoy dolosamente a la ingenuidad de los inexpertos. Este colosal fraude puede dejar a los hombres, sobre todo a los jóvenes, descolocados para siempre en el ambiguo juego de la vida, en el cual resulta fácil, si no se está sobre aviso, considerar como idénticos -o, al menos, de la misma especie- dos fenómenos polarmente opuestos.

Al quedar fuera de juego, el hombre es desplazado del mundo de la cultura, aunque se halle muy evolucionado en cuanto a civilización. Se considera como *civilizados* a los hombres y grupos humanos que están en disposición de usufructuar los productos de la cultura. Son *cultos* los hombres o grupos que saben fundar en su vida modos elevados de unión con las diferentes realidades del entorno. Esta forma de unión florece en conocimiento profundo de los seres. La crisis de la cultura actual arranca de la pérdida de las formas relevantes de unidad con lo real que el hombre crea a través de las experiencias extáticas y del intento de sustituir estos *modos de unidad de integración* por los *modos fusionales de unidad* que se logran a través de las experiencias exaltantes de vértigo, experiencias de fascinación que empastan al hombre con las realidades seductoras y no le permiten tomar la *distancia de perspectiva* necesaria para fundar campos de juego.

La nostalgia contemporánea por los modos de unidad fusionales y, consiguientemente, por formas de existencia infracreadoras decide en buena medida la marcha de la cultura actual, y, en concreto, de la creación artística y literaria. Se subraya, a menudo, que los artistas actuales apenas conectan con el gran público. Falta entre ambos un lenguaje común, sin duda porque el artista tiende con frecuencia a la reclusión individualista y rehuye la entrega espontánea a la participación en campos de juego comunitarios, es decir, en realidades valiosas que nutren el espíritu de las gentes y lo abren a horizontes de gran riqueza humanística. Esta falta de comunicación se traduce en *ausencia de emotividad*, fenómeno que responde a *lejanía respecto a lo valioso*, pero es interpretado a veces tendenciosamente como un retorno a la serena objetividad antirromántica.

Fomentar las experiencias de vértigo es el modo más eficaz -y más siniestro- de amenguar al máximo la creatividad de los pueblos,

distorsionar el lenguaje y hacer, con ello, posible la manipulación masiva de las gentes. La forma más peligrosa de manipulación radica en confundir de propósito, dolosa y arteramente, las experiencias de vértigo y las de éxtasis. Con esta tergiversación, en apariencia inocua, se subvierten los valores que están en la base de la mejor cultura occidental, y se deja a las personas y a los grupos humanos inermes frente a los afanosos de poder fácil²⁵⁶.

Ante esta forma sutil de manipulación no hay más salida que estar alerta, conocer en pormenor los recursos de la estrategia del lenguaje y fomentar la creatividad. Pueblo poco creativo y escasamente formado es pueblo fácilmente manipulable. Pueblo creativo y bien formado es pueblo que sabe enfrentarse con éxito a la marea de la manipulación.

Fomentar la creatividad significa incentivar las experiencias de éxtasis, en todas sus facetas, y desoír las voces de sirena que incitan al vértigo. Amplio, difícil y fecundo programa para una tarea educativa con visión de futuro.

²⁵⁶ Estos temas son ampliados en mi obra *La tolerancia y la manipulación*, Rialp, Madrid 2001.

CAPÍTULO 23

LA ÓPERA Y EL ENIGMA DEL HOMBRE

La teoría de los niveles nos permite comprender a fondo qué es y qué papel juega una obra literaria –novelística y teatral– en la vida humana. En el *nivel 1* es una mera ficción; el actor que representa al protagonista en *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare, no es, en su vida cotidiana, un noble inglés, no vive en un castillo ni tiene vasallos a los que mandar. En el *nivel 2*, esta obra presenta una forma de realidad eminente, ya que hace patente, en su origen, su desarrollo y su desenlace, lo que significa, en la existencia humana, uno de los procesos de vértigo: el de la ambición de poder. Lo mismo que sucede con el arte, la literatura de calidad no trata con objetos sino con ámbitos; no da importancia a los meros hechos sino a los acontecimientos; no se interesa por el significado de las acciones sino por el sentido; no describe procesos artesanales sino creativos. De ahí que el tejido de acciones que forman la estructura de una obra no consista tanto en una trama de relaciones entre personas individuales cuanto en un entrelazamiento de ámbitos, entrelazamiento armónico o conflictivo. El conflicto que plasma Shakespeare en *Romeo y Julieta* no tiene lugar entre dos personas concretas sino entre dos ámbitos de vida, dos grupos humanos hostiles: los capuletos y los montescos. En *La Salvaje*, del dramaturgo francés Jean Anouilh, no se enfrentan dos jóvenes enamorados (Teresa y Florent) sino dos ámbitos humanos: el de la pobreza y el de la riqueza.

Algo semejante sucede con la ópera. Si seguimos interesándonos por ella, no es porque, mediante la unión de palabra, música y acción, represente una historia ficticia, más o menos ingeniosa y sugestiva. Somos motivados, de forma inmediata, por diversos atractivos, que van desde el halago sensible de un bello timbre de voz o un regocijante ballet hasta la excitación psicológica producida por una trama incitante. Pero la atracción definitiva procede del hecho de que, a través de los múltiples elementos que configuran el “argumento” de la obra, se nos revelan, en alguna medida, las leyes del desarrollo humano, de las que depende el

sentido de nuestra vida. Este aspecto profundo de nuestra existencia constituye el “tema” de la obra²⁵⁷.

El “tema” de la ópera ahonda en el enigma humano

En la ópera por excelencia —el *Don Giovanni* (1787), de Mozart— recibimos multitud de impresiones sumamente gratificantes. La arrogancia prepotente de Don Juan, la astucia bufonesca del criado Leporello, la zozobra interior de Doña Elvira, siempre a medio camino entre el amor y el odio, y sobre todo el encanto chispeante de una música perfecta nos hacen desbordar de vitalidad; nuestros sentidos se saturan de sensaciones y tendemos a pensar que la obra nos invita a embriagarnos con la belleza de lo sensible. Si tomamos cierta distancia de esa primera experiencia seductora para ganar la debida perspectiva, advertimos que el “argumento” nos lleva a eso, pero el “tema” verdadero de la obra —que se descubre en la segunda parte, la de la cena— viene dado por el conflicto originado por la confrontación de dos ámbitos: el “estético”²⁵⁸ —el de la entrega a las puras sensaciones— y el ético-religioso, consistente en crear relaciones auténticas con los demás hombres y con el Creador. Lo que nos atrae en esta obra —como sucede también en la originaria de Tirso de Molina: *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*— no es contemplar de cerca el arrojado de Don Juan, su afán de vivir en plenitud, su contagiosa jovialidad cascabelera..., sino observar que su vitalidad desbordante no es auténticamente humana porque no participa de la vida propia de los niveles 2, 3 y 4. Por eso, al verse abocada a la confrontación con éstos, da lugar al conflicto y la destrucción.

²⁵⁷ Por no distinguir entre *argumento* y *tema*, numerosos autores parecen no superar el esquema “real-ficticio” aplicado a las obras literarias y operísticas. El argumento se desarrolla en lo que suelo denominar *nivel 1 de realidad y de conducta*. El *tema* acontece en el *nivel 2*, el de los ámbitos, la creatividad y el encuentro. Ni siquiera el fenomenólogo Dietrich von Hildebrand, pensador agudo y sensible a los valores, clarifica este importante tema con la suficiente claridad. (Cf. *Aesthetik II*, Kohlhammer, Stuttgart 1997 p. 420). Si afirmamos que, al leer o presenciar una obra literaria, nos sumergimos en un mundo “ficticio”, con plena conciencia de evadirnos del mundo “real”, no nos adentramos de veras en el ámbito literario, que implica una forma superior de realidad, la realidad formada por ámbitos y tramas de ámbitos que se tejen y destejan. Bertold Brecht quiso superar este malentendido, pero lo hizo a expensas de la experiencia auténticamente literaria y estética. Véase mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao ²2004, págs. 85-86.

²⁵⁸ Este término ha de ser entendido aquí en el sentido originario de “sensorial”. Así lo utiliza Sören Kierkegaard —el gran pensador danés— al describir los tres estadios o actitudes en el camino de la vida: el “estético”, el ético y el religioso. Sobre este tema puede verse mi obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, Rialp, Madrid ²1994, págs. 95-102.

Poner esto al descubierto constituye la grandeza de la obra. Si ésta concluyera, al final del Primer Acto²⁵⁹, con el castigo de Don Juan, descubierto como impostor en el baile de máscaras, perdería buena parte de su valor. Daponte y Mozart acogieron también la segunda parte de la obra de Tirso -la más extraña, por fantasmagórica²⁶⁰- para dar al conjunto un valor insospechado, por su apertura a la trascendencia. En esta parte, lo realmente importante no es una aventura más, la más arriesgada, del protagonista, sino la confrontación de dos actitudes ante la vida y la revelación luminosa de lo que significan y dan de sí, es decir, la patentización de su *verdad*. Al revelarse la verdad de tales actitudes, se manifiestan dos “mundos” y hace eclosión la belleza. Una vez más, queda de manifiesto que la belleza es “el esplendor de la verdad”.

El holandés errante (1843), de Richard Wagner, presenta un argumento colorista y vivaz: un lobo de mar que, por haber cometido un acto de desmesura orgullosa, se ve condenado a vagar por los océanos hasta que encuentre una mujer que lo acepte, movida por un amor absolutamente generoso. Hay en la obra aspectos sumamente atractivos: el embrujo eterno del mar, siempre seductor y traicionero; los brillantes coros de las hilanderas; la figura enigmática de Senta, taciturna y ausente... Pero el secreto de la vitalidad perenne de esta obra radica en la posibilidad que abre de que un amor incondicionalmente generoso redima al hombre de las consecuencias de su actitud altanera –que los antiguos denominaron “hybris”–. Este es el “tema” nuclear de la obra, el que le confiere carácter de “clásica”.

La música densifica los ámbitos, les da cuerpo sensible.

Sabemos que un ámbito es una realidad abierta, que abarca cierto campo. Para delimitar de alguna forma lo que implica una persona, hay que tener en cuenta no sólo lo que vemos de ella y oímos, sino las relaciones que tiene con otras realidades, sus deseos, su modo de asumir el pasado y proyectar el futuro, su actitud ante la vida...

- Leporello quiere mostrar a Doña Elvira qué tipo de hombre es su amo, Don Juan, al que ella admira y detesta al mismo tiempo. Para ello exhibe la lista de sus conquistas. El mero recuento de éstas no

²⁵⁹ El Primer Acto de *Don Giovanni* corresponde a la primera parte del título de la obra de Tirso: *El burlador de Sevilla*.

²⁶⁰ Este parte corresponde a *El convidado de piedra*.

revelaría el carácter del personaje, su condición de burlador, su actitud de huida constante, su voluntad de montar la vida sobre la espuma de una actividad frenética de gozador voluble. Todo esto lo muestra el exquisito acompañamiento de la orquesta, que hace ver las hazañas de Don Juan como un surtidor de fuegos de artificio y nos permite sentir que el personaje es listo como el aire y frívolo como una mariposa que toma el néctar y huye. Pero esa alada ligereza va unida desde la Obertura con armonías dramáticas que anticipan el conflicto que frenará en seco esa carrera alocada. La música no se dedica a contar argumentos y narrar hechos; expresa el *ámbito de realidad* que estos hechos configuran en el contexto de la vida humana. La música “ambitaliza”, de este modo, a los personajes; nos hace ver el sentido o el sinsentido de sus vidas. Con la palabra, Leporello cuenta las hazañas de Don Juan. Con la música, Mozart descubre el afán de goce egoísta, de burla cruel, de huída cobarde que inspira tales aventuras.

- Es cierto que con la palabra sola se han logrado excelsos dramas y tragedias. Pero en casos -el *Otelo* de Verdi, por ejemplo-, la música añade a la palabra su capacidad de crear ambientes, manifestar sentimientos, expresar adivinaciones... Recuérdese la sobrecogedora oración de Desdémona previa al trágico desenlace al final de *Otelo*. En esta escena, la vinculación feliz de la potencia expresiva de la palabra y de la música da lugar a una cumbre dramática inolvidable.
- En el nº 13 del Segundo Acto de *La flauta mágica*, Monostato cree haber llegado la hora de realizar el sueño de toda su vida: tener una relación de intimidad con una bella joven blanca. Para expresar su afán de compartir tal delicia con las personas de esa raza, entona el aria “*Alles fühlt der Liebe Freuden*” (Todos sienten las alegrías del amor). Su arrebatada conmoción interior la expresa Mozart de forma inspiradísima en el acompañamiento orquestal. Este poder de la música para hacer patente lo oculto y dar densidad a ámbitos difusos, como puede ser una actitud de amor, de perfidia, de duda..., resalta de modo especial en la técnica del *Leitmotiv* (motivo guía), iniciada por Carl María von Weber y llevada a su máximo desarrollo por Richard Wagner.
- Esta capacidad expresiva permite a la música perfilar la personalidad de los distintos personajes y dotarla de vitalidad. El modo de ser de Senta y sus sentimientos íntimos respecto al drama del “hombre pálido” –*El holandés errante*– y la grandeza misteriosa del amor

incondicional y redentor los revela de forma inequívoca la música de su balada.

Distintos tipos de ópera

A lo largo de la historia, la ópera fue ganando perfección formal, expresividad y alcance humanístico a medida que se lograba vincular más estrechamente el texto y la música y se transmitía un mensaje de mayor alcance.

En las arias de compositores que van de Claudio Monteverdi (1567-1643) a Georg Friedrich Haendel (1685-1759) y Giovanni Battista Pergolesi (1710-1726), la música suele servir al texto, aunque le supere en belleza. La meta del compositor es, en principio, transmitir debidamente el mensaje del texto. Hay arias –recuérdese el bellísimo *Largo* de la ópera *Jerjes*, de Haendel– en las cuales el texto se reduce a mero pretexto para exhibir una música excelente.

En las óperas de Haendel, la música refleja los sentimientos del texto de las arias y los coros, pero no participa en el drama. Ello contrasta con la estrecha unión de música y texto que se da en sus oratorios, como *Judas Macabeo* y *El Mesías*.

Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) nos introduce, con mirada barroca, en el mundo griego, siempre preocupado por tocar fondo en los problemas primarios del hombre. Recordemos *Orfeo y Eurídice*, *Ifigenia en Táuride*, *Alceste*. En *Orfeo y Eurídice*, el texto del libreto ya no es un mero soporte para crear una bella música. No presenta, todavía, una estructura dramática autónoma, pero narra una fábula dotada de la densidad poética de los mitos, entendidos positivamente como relatos que revelan, con lenguaje sencillo, la esfera más profunda y enigmática de la vida humana. La música refleja el espíritu de las diferentes situaciones, da cuerpo sensible a su contenido poético y crea el ambiente adecuado al drama. Al acoplarse al sentido de cada personaje, cuyos rasgos característicos subraya, adquiere una particular intensidad expresiva. En boca de Orfeo, los lamentos por la amada ausente alcanzan un grado de expresividad y belleza sorprendentes. Además, es difícil imaginar un tipo de música meramente instrumental que logre una capacidad persuasiva semejante a la que muestra esta obra. El aria “¡Ach, ich habe sie

verloren!” (Ay, la he perdido) define la figura clásica de Orfeo con rasgos indelebles.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) inicia, con su peculiar decisión creadora, un nuevo género de ópera. *El rapto del serrallo*, con texto alemán, introduce en la música una nueva dimensión dramática, que se acrecentará todavía más en *Las bodas de Fígaro* y en *Don Giovanni*, dos obras que muestran una potencia expresiva shakespeariana. La trama argumental se presenta ante nosotros como un todo con una fuerza inaudita. En estas tres obras, Mozart asume los textos y supera su calidad literaria con la energía expresiva de su música, pero no los humilla, los integra en el drama total, logrando así obras de una perfección acabada.

- El libreto de *El rapto del serrallo* (1782) presenta una acción dramática propicia para ser destacada mediante el poder expresivo de la música, que acentúa su realismo y su vitalidad.
- El texto de *Las bodas de Fígaro* (1786) ostenta una estructura autónoma, como era de esperar de autores tan cualificados como Beaumarchais y Daponte. Mozart lo convirtió en una obra maestra de belleza y poesía, de hondura espiritual y calidad humana. El ballet se inserta orgánicamente en la obra y contribuye a elevar su profunda jovialidad.
- La inspiración para escribir el libreto de *Don Giovanni* (1787) le vino indudablemente a Lorenzo Da Ponte de *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* del mercedario español Tirso de Molina, creador del tipo literario de Don Juan. No cabe, por tanto, afirmar –como Dietrich von Hildebrand- que Da Ponte aporta una figura nueva de Don Juan²⁶¹.
- El libreto de *Fidelio* (1814), la única ópera completa de Beethoven (1770-1827), ofrece posibilidades singulares a la creación musical, al hallarse traspasado por un hálito de autenticidad ética. En la modélica figura de Leonor, canta un himno a la fidelidad conyugal y configura una personalidad de una reciedumbre superior a las de las óperas anteriores. De ahí arranca, en buena medida, la potencia dramática de la obra y la novedad de su dimensión expresiva. La belleza peculiar de lo éticamente valioso es expresada aquí de modo cabal mediante los medios puramente artísticos de la música. Esta vinculación fecunda de música y elevación moral genera un nuevo tipo de

²⁶¹ Cf. *Aesthetik II*, Kohlhammer, Stuttgart 1984, p. 404.

dramatismo, un lenguaje de una intensidad expresiva que llega al corazón. Se trata de un dramatismo contemplativo o interior. Véanse los pasajes “O Gott, wie gross ist dein Erbarmen” (Oh Dios, que grande es tu compasión) y “O Gott, welch ein Augenblick” (Oh Dios, qué instante éste).

Los tipos de Leonor y Floristán presentan una hondura mayor que la de las figuras de Mozart, aunque carezcan de la fuerte expresividad que imprimió éste a las personalidades de Susana y el conde Almaviva en *Las bodas de Fígaro*. La inimitable gracia de Mozart para dibujar caracteres con los recursos de la música supera a la de Beethoven, pero éste concedió a la música un papel más destacado en el conjunto del drama. Por eso introdujo la Obertura *Leonore III* después de “O namenlose Freude” (Oh alegría indecible), ya que resalta el espíritu de Leonor. También supo vincular de modo muy coherente y expresivo el paso de los pasajes hablados a los cantados. Véase, por ejemplo, el cuarteto “Mir ist so wunderbar” (Es para mí tan maravilloso).

- Richard Wagner (1813-1883) escribió él mismo los libretos de sus obras, a fin de expresar poéticamente las experiencias que iba haciendo de los grandes temas tratados por leyendas y mitos antiguos, vistos en toda su densidad de sentido: el navegante que comete una desmesura y es condenado; el príncipe enigmático que salva a la mujer condenada injustamente y la abandona cuando ésta le pregunta por sus orígenes... El hecho de que Wagner fuera, al mismo tiempo, libretista y compositor no indica que asumiera dos funciones distintas. En su actividad creativa, eras dos vertientes de una misma tarea compositiva. El poema surgía en función de la obra entera e inspirado por ella, y la música brotaba de la fuerza expresiva del texto. Cuando Wagner empapaba su espíritu del sentido de una historia mítica –que destacaba un aspecto profundo de la vida humana–, lo expresaba en un poema. Al declamarlo una y otra vez, se alumbraba en su interior la música adecuada al mismo. Esa unión fecunda de música y texto se fue incrementando desde *El holandés errante* hasta *Parsifal* (1882).

El ámbito expresivo nuevo formado por el entreveramiento de los ámbitos expresivos del texto y la música se une con el ámbito expresivo de las artes que juegan un papel en la ópera: el ballet, el decorado, el atuendo de los personajes, la configuración arquitectónica del escenario...

El enriquecimiento mutuo de todos estos ámbitos expresivos da lugar a la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), que Wagner ansiaba conseguir, en la línea de los mejores anhelos de la antigua tragedia griega.

Esta voluntad de unidad llevó a Wagner a no interrumpir en ningún momento la música, lo que implica la anulación de los pasajes hablados e incluso de los recitativos; a conceder a la orquesta el papel de coprotagonista, junto a los personajes; a insertar las arias en la marcha de la acción dramática y anular su autonomía; a clarificar el espíritu y el sentido de cada situación y cada personaje mediante esas claves de orientación que son los “Leitmotive” (motivos guía)..

Estos cambios fueron coherentes con el propósito de Wagner de lograr una “Obra de arte integral”, tal como él la concebía, pero no ha de darse por supuesto que constituyan un verdadero progreso en el arte de crear obras musicales sumamente expresivas. Su talento extraordinario permitió a Wagner realizar su idea de “poema dramático” de forma airosa, pero bien puede ser que no sea la suya una fórmula ideal. Cabe lograr la unidad a través de un tipo u otro de uniformidad, pero ésta corre riesgo de producir una forma de monotonía que anule la categoría estética de la “unidad en la variedad”. Conviene recordar que no siempre el progreso significa suplir lo usual por algo distinto, considerado precipitadamente como superior. Piénsese en lo que significó la renuncia al cauce marcado por las tonalidades tradicionales -centradas en torno a la quinta o dominante-, a la armonía y melodía, a todo género de formas prefijadas... Se dice que atenerse a estos recursos estéticos supone cierta mengua de la libertad, y es cierto, pero se trata sólo de la “libertad de maniobra”, no de la “libertad creativa”. Ésta se acrecienta cuando canalizamos nuestra libertad por un cauce fecundo. Suprimir los cauces que durante siglos de investigación tanteante mostraron una inmensa fecundidad –como queda patente en la Historia de la Música–, significa conceder la primacía a un género de libertad que, visto a solas –al margen de la “libertad creativa”– resulta vacío. Al vernos inundados de tanta libertad de maniobra que nos aleja de la libertad creativa, nos vemos llevados a clamar, como el protagonista de *Le sursis* de Jean Paul Sartre: “¿Y qué voy a hacer con toda esta libertad?”²⁶²

²⁶² Cf. *Los caminos de la libertad, II, El aplazamiento*, Losada, Buenos Aires ⁵1967, p. 326. Versión original: *Les chemins de la liberté, II, Le sursis*, Gallimard, París 1945, p. 418.

Conviene recordar el origen de los diversos géneros de recitativos. Al ahondar en las palabras para resaltar su sentido, se fue elevando su voltaje expresivo y se convirtió en canto. La palabra convertida en canto es el recitativo. En la música sacra, el recitativo juega un papel muy importante en determinadas oraciones -como el Padre nuestro-, en diversos tipos de lecciones y, sobre todo, en los salmos, cuya melodía uniforme aboca a la sorpresa gozosa de la cadencia, que confiere al conjunto un sabor peculiar. Se cambian las cadencias según la festividad del día y se consigue una valiosa unidad en la variedad.

En los oratorios y las óperas se aumentó gradualmente la expresividad de los recitativos. En las *Cantatas* –sobre todo, las *Pasiones*– de Bach, diversos tipos de recitativos sirven para proclamar la Historia Santa y disponer el ánimo de los oyentes para esos momentos de gran expresividad que son las arias y los coros. En algunos casos, juegan un papel semejante al de los preludios respecto a las fugas. Buen ejemplo de ello es el recitativo de contralto “¡Ach Gólgota, unselges Gólgota!” (Ay Gólgota, infortunado Gólgota), que prelude el aria “Sehet, Jesus hat die Hand” (Mirad: Jesús ha abierto sus brazos) en la *Pasión según San Mateo*, nº 60, de Bach.

El afán benemérito de Wagner de mostrar en sus obras el trasfondo de la vida humana le lleva a revelar el *drama interno* de sus personajes a través de la *acción exterior*. Para ello necesita la ayuda de los *Leitmotive* (motivos guía), que anuncian la llegada de algunos personajes, la formación de un clima determinado, la actitud interior de ciertas personas... Son un apoyo para la imaginación, un motivo de inspiración para la composición musical, un trampolín para pasar de la acción externa a la interna, un elemento configurador de la trama dramática. Por eso, su papel es todavía más importante que el de las melodías, de las que son a veces “formas germinales” –como sucede en la muerte por amor de Tristán, en la ópera *Tristán e Isolda* (1865)–. Los *motivos guía* constituyen un elemento esencial del discurso dramático. Así, por ejemplo, el mundo poético de *El holandés errante* se condensa en cuatro *motivos guía*: el del holandés, el del mar tormentoso, el de los marineros y el de la redención por el amor.

CAPÍTULO 24

EL PODER DESTRUCTOR DE LA ACTITUD DE DOMINIO

CONFRONTACIÓN DE TRES OBRAS SOBRE LA FIGURA
DE “DON JUAN”

I

El burlador de Sevilla y Convidado de piedra (1625),
de Tirso de Molina

Como tipo literario, Don Juan fue creado por una de las grandes figuras del Siglo de Oro español: Tirso de Molina, pseudónimo de Fray Gabriel Téllez. Este religioso mercedario nació en 1579. Fue 17 años más joven que Lope de Vega y 22 mayor que Calderón. Entre estas dos cumbres perfiló su personalidad, en una sociedad bullente, tan preocupada por altas cuestiones teológicas como afanosa de vivir la vida con toda intensidad. Creó múltiples obras notables por su donosura de lenguaje y su finura psicológica. Pero, a partir de 1624, decidió escribir obras de mayor alcance y, por ello, más formativas. Así surgieron las dos cumbres que son *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla*.

Don Juan constituye uno de los grandes “tipos” de la literatura universal, al lado de Edipo, Hamlet, Don Quijote y Fausto. Ello debe movernos a estudiarlo con la mayor profundidad, para captar la riqueza formativa que encierra. Don Juan no es un vulgar gozador, ni siquiera un seductor que fascina a las mujeres para permitirse una noche de orgía. Es un impostor y un burlador. No enamora a ninguna mujer; las seduce y fascina con el hechizo de su presencia física y su capacidad de engaño. Y lo hace, sobre todo, para realizar el acto de posesión que es dejarlas burladas ante la sociedad. No intenta crear con ellas una relación estable de amor personal. Su característica es la huida. “¡Ensilla, Catalinón!”, suele ordenar a su criado, después de cada aventura²⁶³.

²⁶³ Cf. *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*, versículo 1947. Véanse, además, vs. 1024, 1584.

Si alguien se interpone en su camino, resuelve el conflicto expeditivamente con la espada. Puede parecer un triunfador. Y lo es en el *nivel 1*, el del dominio, la posesión y el disfrute. Pero acaba destruyendo su personalidad, o, dicho con el lenguaje religioso de la época, condenando su alma. ¿Cómo se explica esta aparente contradicción? Porque la vida humana, propiamente tal, debe desarrollarse en el *nivel 2*, el de la actitud de respeto, estima y colaboración que inspira los diversos modos de encuentro. Apliquemos a esta obra el análisis de los procesos de vértigo y éxtasis y de los niveles de realidad y de conducta que hemos realizado, y comprenderemos por dentro todo lo que es, lo que hace y a qué catástrofe aboca este joven que quiere vivir de forma desbordante pero al final no resiste la confrontación con las exigencias de los niveles 2, 3 y 4, correspondientes a la esfera ética y la religiosa.

Características de la figura de Don Juan

1. Don Juan es un *hombre de sensaciones*. Vive en busca de impresiones, intensas pero nada creativas, porque rehuye elevarse al nivel de la creatividad y asumir compromisos. Como el instante gozoso no resiste el paso del tiempo, el hombre de sensaciones se convierte en un *gozador voluble* que renueva sin cesar los estímulos para obtener un sucedáneo de la auténtica permanencia.

2. El que se entrega a la seducción del instante pasional *vive aislado en su yo*, porque reduce egoístamente cuanto lo rodea a fuente de goce. Incluso las personas las rebaja a la condición de medios para satisfacer los propios intereses.

3. Ese hombre egoísta, movido por sus intereses privados, se muestra afanoso de controlar, calcular y seducir. Acaba convirtiéndose en un *obseso del dominio y el disfrute*. Se siente, por eso, extraño en el mundo de los seres que viven en el *nivel 2*, el de la vida personal abierta a los demás, al encuentro, a la práctica del bien. Es importante notar que Don Juan se muestra decidido, arrojado y temerario en su campo propio que es el *nivel 1*, es decir, la vida orientada hacia el dominio, sea en la forma de seducir a las damas o en la de resolver violentamente un conflicto. En cambio, es cobarde en el *nivel 2*, el del diálogo, el encuentro, el tipo de relación interpersonal en el que debemos dar razones y entrar en razón.

4. Por eso *huye para no ser conocido*; no ofrece rostro, no quiere la relación de presencia, ponerse a la luz del día y justificar su conducta. Don Juan pregunta a Don Gonzalo: “¿Me tienes en opinión de cobarde?” Don Gonzalo contesta: “Sí, que aquella noche huiste cuando me mataste”. Don Juan agrega: “Huí de ser conocido; mas ya me tienes delante”²⁶⁴.

5. Ese hombre extraño no quiere ser visto, huye de los demás, ama la clandestinidad, *opera en las tinieblas*. Sabemos que el encuentro es fuente de luz. El que rehuye el encuentro huye de los demás y de la luz. Al comienzo de la obra, Don Juan se opone a que Isabela alumbré la estancia a fin de descubrir quién es el visitante, y le dice con dureza: “Materéte la luz yo”. Isabela le pregunta quién es, y él responde: “Un hombre sin nombre”²⁶⁵. El nombre nos define, nos califica, nos sitúa en el rango que nos corresponde, con sus derechos y deberes. Don Juan es una forma de energía –la volcánica energía sexual- que se impone desde una región oscura, que todo lo arrastra como un viento poderoso, y, cuando los afectados se vuelven hacia él para tomar medidas, ya ha pasado. Su estado normal es el de huida, de evasión, de tinieblas, de grado cero de creatividad.

Don Juan asalta la habitación de la joven Aminta, y dice: “¡La noche en negro silencio se extiende!”. Aminta exclama: “¡Ay de mí! ¡Yo soy perdida! ¿En mi aposento a estas horas?”. Y Don Juan responde, prepotente: “¡Estas son las horas mías!”²⁶⁶. Por este amor a las tinieblas y el anonimato, Don Juan no resuelve nunca los problemas mediante un diálogo reflexivo y sereno, que supone un encuentro, sino mediante el encontronazo violento, que rompe la unión y aniquila la fuente de la luz espiritual. La diferencia entre los dos tipos de luz, la física y la espiritual, la subraya D.Gonzalo, representante de los niveles 2, 3 y 4, que florecen en modos de encuentro relevantes y desbordan luz. Tras conversar con Don Juan, ya de noche, éste le dice: “Aguarda, iréte alumbrando”. Y Don Gonzalo contesta: “No alumbres; que en gracia estoy”²⁶⁷.

6. El hombre amigo de las tinieblas aborrece la verdad y cultiva la mentira a través de toda suerte de estratagemas, falsedades, trucos

²⁶⁴ Cf. *O. cit.*, vs. 2685-2690.

²⁶⁵ Cf. *O. cit.*, vs. 13, 15.

²⁶⁶ Cf. *O. cit.*, vs. 1988-2003.

²⁶⁷ Cf. *O. cit.*, vs. 2456-2458.

seductores, imposturas de todo orden, juramentos falsos, burlas crueles. Cuando su criado, Catalinón, le llama “El gran Burlador de España”, él considera esta denominación como un “gentil nombre” y confiesa que adora “el trueque” y disfruta burlando a una mujer y dejándola sin honor: “*Ya de la burla me río. Gozaréla, ¡vive Dios!*”²⁶⁸

7. El hombre de tinieblas, ansioso de dominar a cualquier precio y por cualquier medio, se engeuce para captar el rango de las distintas realidades y el valor que encierran. Por eso no tiene respeto a las personas. Las trata como meros medios para sus fines (*nivel 1*), se burla de ellas y les hace sentir su bajeza (*nivel -1*), las ataca (*nivel -2*) e incluso mata cuando se oponen a sus intenciones (*nivel -3*) y se mofa de ellas una vez muertas (*nivel -4*). Cuando Don Gonzalo, el honorable padre de familia que representa el nivel ético y el religioso, recrimina a Don Juan que haya acosado a su hija, el burlador no sólo no se disculpa sino que se enfrenta a él y lo mata. Un día se encuentra en el cementerio con la estatua que corona su tumba. Sobre ésta figuran las palabras siguientes:

*“Aquí aguarda del Señor
el más leal caballero
la venganza de un traidor”.*

Al leerlas, Don Juan comenta:

*“Del mote réirme quiero.
¿Y habeis vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra?”*²⁶⁹

La destrucción de la personalidad de Don Juan

Llega un momento en el que Don Juan, representante de la actitud propia de los niveles negativos, se ve enfrentado con quien encarnó la actitud propia de los niveles positivos, la que orienta la vida hacia el encuentro y la enraíza en los grandes valores: el bien, la justicia, la verdad, la belleza, la unidad. En su línea de frivolidad sarcástica, Don Juan invita a la estatua de Don Gonzalo a cenar con él. El difunto Comendador, en virtud de su condición ética, toma en serio la propuesta

²⁶⁸ Cf. *O. cit.*, vs. 1280, 1485, 1547, 1345-1346.

²⁶⁹ Cf. *O. cit.*, vs. 2243-2249.

y la entiende como una invitación a confrontar las dos actitudes. Por eso acude a la cita, e invita, a su vez, a Don Juan a compartir una cena con él. Como señal de que cumplirá su palabra, le pide que le dé la mano. Don Juan había pedido la mano de muchas jóvenes con intención dolosa. Ahora recibe la orden de ofrecer la mano desnuda a su huésped de ultratumba. Es la hora de confrontar cuál de las dos formas de vida tiene más peso: la vida oscura, malévola, desalmada, o la vida absolutamente lúcida, consagrada al bien y la justicia.

Don Juan, con su arrogancia acostumbrada, quiere superar el miedo y se ofrece a darle la mano. Pero sus ojos no resisten los torrentes de luz que proceden de los niveles 2, 3 y 4. Don Gonzalo le dice:

*“Dame esa mano;
no temas, la mano dame”.*

Don Juan replica, altanero:

*“¿Eso dices? ¿Yo, temor?
¡Que me abraso! ¡No me abrases
con tu fuego!”²⁷⁰.*

D. Gonzalo le responde:

*“Esto es poco
para el fuego que buscaste”²⁷¹.*

El fuego sugiere, en la obra de Tirso, la pasión amorosa, pero también la luz que consume al que, por negarse a entrar en el juego del encuentro, hace de su existencia un campo de tinieblas. Con profunda intuición, el cineasta J. Losey inicia y cierra la acción de su película *Don Juan* con una impresionante hoguera, para poner de relieve que el verdadero protagonista de esta obra es el fuego de la pasión, capaz de quemar una personalidad tan briosa como la de Don Juan. Recordemos que la pasión a solas es más un acto de dominio del otro que de amor personal. Los galanes del teatro español del Siglo de Oro, cuando seducían a una dama, solían decir: “La poseí”. Esta voluntad de posesión rebaja la persona supuestamente amada al *nivel 1*, la toma como un medio para los propios fines y hace imposible el encuentro. Éste exige respeto,

²⁷⁰ Cf. *O. cit.*, vs. 2740-2743.

²⁷¹ *O. cit.*, vs. 2740-2745.

decisión de tratar a las personas como centros de iniciativa, fuente de posibilidades para crear relaciones de mutuo enriquecimiento. Por eso, el seducir y el fascinar llevan a relaciones intensas de relación, todo lo excitantes y conmovedoras que se quiera, pero nada creativas, pues son incapaces de crear un estado perenne de amor. Don Juan seduce mediante su palabra fascinante y mendaz. El ardor que ese lenguaje falsificado y, como tal, destructor provoca es fuego que consume. La obra tirsiana está traspasada del color lívido de un fuego que no es lugar de purificación sino de radical cremación.

II

Don Juan Tenorio (1844), drama de José Zorrilla²⁷²

La interpretación anterior del drama creado por Tirso de Molina nos permite clarificar con lucidez la obra de Zorrilla *Don Juan Tenorio*. Don Juan es, en ella, tan pendenciero, arrogante y burlador como en la obra originaria de Tirso. Pero, al conocer a la novicia Doña Inés, se siente llamado a crear con ella una relación personal de afecto y compromiso, es decir, de encuentro. Con ello se eleva al *nivel 2*, el de la creatividad ética, que exige una purificación de la vida, el cambio de la actitud egoísta por la generosa, que nos permite ascender al *nivel 3* y desarrollar plenamente nuestra personalidad. Doña Inés se enamora de Don Juan, y le ruega que no traicione sus sentimientos. Él no duda en proclamar que su amor es auténtico:

*“No es, doña Inés, Satanás
quien pone este amor en mí;
es Dios, que quiere por ti
ganarme para él quizás.
No; el amor que hoy se atesora
en mi corazón mortal
no es un amor terrenal
como el que sentí hasta ahora. (...)
Desecha, pues, tu inquietud,*

²⁷² Este poeta y dramaturgo español (1817-1893) consiguió con su versión romántica del mito donjuanesco un éxito popular que se extiende hasta nuestros días. Tal vez por su interpretación singular de “la redención por el amor”, se hizo costumbre en España interpretarlo el 2 de Noviembre, consagrado en la liturgia católica a la memoria de los difuntos.

*bellísima doña Inés,
 porque me siento a tus pies
 capaz aún de la virtud.
 Sí, iré mi orgullo a postrar
 ante el buen comendador,
 y o habrá de darme tu amor
 o me tendrá que matar*²⁷³.

Arrepentirse, adoptar una actitud de humildad y respeto, solicitar la mano de una joven con intención de fundar con ella un hogar son acciones creativas que pueden conducir a un acontecimiento de encuentro. Pero Don Gonzalo conoce bien la condición mendaz de Don Juan y no puede sino pensar que se trata de un nuevo engaño. Irritado, Don Juan lo declara culpable de que pueda volver a su antigua vida y lo mata. Posteriormente, muere Doña Inés.

Desde los niveles negativos en que se mueve, Don Juan apenas puede captar la vida del más allá como algo real. Dos fugaces apariciones de Doña Inés le hacen barruntar la existencia de una región sobrenatural. Esta primera apertura a lo trascendente se afirma un tanto al oír las palabras del Comendador, que acepta la invitación a la cena para convencerle de que existe una vida eterna.

*“Al sacrílego convite
 que me has hecho en el panteón
 para alumbrar tu razón
 Dios asistir me permite.
 Y heme que vengo en tu nombre
 a enseñarte la verdad;
 y es que hay una eternidad
 tras de la vida del hombre”*
 (vs. 3432-3439)

Don Juan acude al panteón, fiel a la cita que le hizo el Comendador. Siente espanto ante “no sé qué de grande”, y se ve interiormente desvalido, en el grado cero de creatividad. Su mundo de valores se le muestra ahora precario, fugaz, destructor incluso. El mundo superior de valores no acaba de verlo como real. En este momento puede

²⁷³ Cf. *Don Juan Tenorio*, Cátedra, Madrid 1979, vs. 2256-2283.

tomar dos vías: 1ª) aferrarse a su actitud egoísta, prepotente, dominadora, y entregarse desesperadamente a una vida sin sentido, absurda (*nivel 1*)²⁷⁴; 2ª) dejar de apoyarse altaneramente en su fuerza personal y dar “el salto a la trascendencia” (Karl Jaspers), a una vida de creatividad y responsabilidad (*nivel 2*). D. Juan opta por esta segunda vía, porque un día entrevió la existencia y el encanto singular de dicha trascendencia en la persona de Doña Inés, en su inocencia cautivadora y su generosidad. Esta voluntad de Don Juan de elevarse al *nivel 2*, y crear con Doña Inés una relación auténtica de amor indica que iba en busca del bien. Como consecuencia de ello, ahora su mano tendida hacia lo alto no se queda sola; halla respuesta en la mano de Doña Inés, que había ofrecido su vida por la salvación de su joven amigo (v. 3787) y en este momento decisivo, lo toma de la mano y lo salva. Es el don de la gracia que no se niega a quien la busca e implora, y sella su vida descarriada con un “punto de contrición”, haciendo un acto de fe en la misericordia infinita de un Dios que se define como amor (1 Jn, 4).

Las entusiastas consideraciones acerca de la “redención por el amor” que, en la línea del pensamiento platónico se han hecho desde el Dante (*Vita nuova*) y León Hebreo (*Diálogos de amor*) hasta Calderón (*La vida es sueño*) y Goethe (*Fausto*, 2ª parte), alcanzan la cima de su poder clarificador de la vida humana cuando se distinguen diversos niveles de conducta y se descubre que en el *nivel 2* se supera el egoísmo que inspira la pasión y se cultiva la generosidad que da lugar al auténtico encuentro, que es la base del desarrollo personal. El verdadero amor nos “redime” de la caída en los niveles inferiores, en los que nos precipitan las experiencias de vértigo o fascinación.

III

Don Giovanni o Il disoluto punito (1787), drama jocosos en dos actos de Lorenzo Daponte y W.A. Mozart

Lorenzo Da Ponte, como libretista, y W. A. Mozart, como compositor, iniciaron la tarea de recrear el mito de Don Juan con

²⁷⁴ Representante bien conocido de este tipo de “hombre absurdo”, que se aferra hasta el final al sinsentido de la vida, es Meursault, protagonista de la obra de Albert Camus *El extranjero*. Se halla una amplia exposición de la misma en mi *Estética de la creatividad*, Rialp, Madrid ³1998, págs. 431-464.

numerosas interpretaciones ante la vista. Tomaron algunos elementos de óperas anteriores (por ejemplo, la de Bertati-Gazzaniga), pero conservaron el esquema de la versión original de Tirso de Molina, a fin de encaminar las andanzas del “burlador de Sevilla” (Acto I) al conflicto trágico que provoca “el convidado de piedra” (Acto II).

Don Juan se entrega, por principio, al halago inmediato de las sensaciones placenteras; encarna el poder de lo seductor y fascinante, vinculado a la dureza implacable que se deriva del vértigo del poder. Por eso no se reduce a un vulgar “seductor”; ejerce de “burlador”. De ahí que su ternura sea siempre falsa y sus relaciones eróticas no den lugar a una relación estable de amor. Don Juan es el hombre de la huída. Parece amar con sobrehumana energía, pero esa fuerza arrebatadora no construye ningún vínculo; arrasa toda posible convivencia.

Esta característica de Don Juan la expresa a perfección la música de Mozart²⁷⁵. Recuérdense, como ejemplos señeros, el relato que hace el criado, Leporello, de las conquistas de Don Juan al final de la escena 5ª del Acto I, y la invitación al baile –o “Aria del champán”– que realiza Don Juan con un ritmo trepidante al final de la escena 15ª. Si confrontamos el texto de la proclama exaltada de Don Juan con el carácter desenfrenado de la música, nos hacemos una idea clara de la condición de “vértigo” que presenta su actitud:

*“...Me atraen demasiado
esas campesinotas,
quiero divertirlas hasta que llegue la noche.*

²⁷⁵ En su obra *Estudios estéticos, I. Diapsalmata y el erotismo musical*, Guadarrama, Madrid 1969, p. 120 ss., Sören Kierkegaard basa su encendido elogio de *Don Giovanni* en la idea de que sólo la música puede representar cabalmente la relación *inmediata* que tiene con lo real el hombre entregado a la fascinación de las sensaciones gratificantes. “La gran suerte de Mozart –escribe– es haber logrado una materia que es absolutamente musical en sí misma”. “...La música es un medio mucho más sensible que el lenguaje, pues en ella adquiere infinitamente más volumen la resonancia sensible que en el caso del lenguaje” (*O. cit.*, págs. 120, 142). El tema propio de *Don Giovanni* es la sensualidad autonomizada, desgajada del conjunto armónico en que debe darse. El modo perfecto de expresión de tal forma de sensualidad no es el lenguaje –que nos distancia un tanto de la realidad expresada– sino la música de Mozart. Para Kierkegaard, Don Juan es el prototipo del “hombre estético”, el hombre que no aspira sino a saciarse de sensaciones. De las tres etapas o actitudes en el camino de la vida (la “estética”, la “ética” y la “religiosa”), Don Juan elige la primera y renuncia por principio a toda auténtica forma de creatividad. Cf. Sören Kierkegaard: *Diario de un seductor*, Guadarrama, Madrid 1976.

*Haz que tengan del vino
la cabeza caliente,
una gran fiesta
haz preparar.*

*Si encuentras en la plaza
alguna muchacha,
intenta que también ella
te acompañe.*

*Que sin orden ninguno
haya danza:
unos el minueto,
otros la folía,
otros la alemanda
haz que bailen.*

*Y por mi parte,
mientras tanto,
a ésta y a aquélla
cortejaré.*

*¡Ah! Mi lista
mañana por la mañana
en una decena
debes aumentar”.*

En el Acto I corremos peligro de encandilarnos con la jovialidad contagiosa de la música mozartiana. El término “encandilar” tiene un sentido doble: significa en principio *iluminar* e *ilusionar* y luego *enceguecer*. Nos encanta observar que la enumeración vulgar de fraudes amorosos vividos en serie, con patente afán de incrementarlos a modo de trofeos de caza, es presentada por la música con una jugosidad pimpante, como un surtidor que renueva su energía incesantemente. Pero no podemos olvidar que esta transfiguración de un género de vida insufriblemente prosaico (por la razón profunda de que no crea ningún estado amoroso de calidad, y, por tanto, estable) no indica una glorificación del mismo, sino la patentización de que estamos ante un proceso de vértigo, que al principio halaga y al final destruye.

Don Juan vive con arrogancia, arrastra, seduce, se impone con astucia y con la espada. Parece un triunfador que avasalla sin piedad. Pero su constante correr en busca de nuevas experiencias fascinantes sólo le lleva a la soledad agresiva del que ha roto todos los vínculos con el entorno. Esa soledad destructiva la vive Don Juan, al final del Acto I, en medio de la algazara de la fiesta que él mismo ha organizado. Mozart sabe vincular genialmente la aparente alegría del baile desenfadado con el dramatismo sobrecogedor de una vida montada sobre la falsedad y la violencia. Así, la entrada desazonante de las tres máscaras en la sala va acompañada de una música bellísima –basada en un delicioso minueto–, que parece instar a los asistentes a perderse en el océano de dulzura al que invita el baile. Pronto las máscaras se descubren, y queda enfrentado Don Juan con sus mayores enemigos. En un clima de extrema tensión, Don Juan afirma una vez más su prepotencia:

*“¡Aunque el mundo se viniera abajo
nada me atemorizaría!”*
(Acto I, escena 21^a).

Los conjurados pudieron tomar en esta escena cumplida venganza –como sucede en la ópera de Carlo Goldoni sobre el mito donjuanesco–, haciendo pagar a Don Juan, con su vida, los atropellos que había cometido. Hubiera sido un final pobre para la obra, pues la actitud destructiva de Don Juan sólo se hubiera visto confrontada con otra actitud –no menos destructiva– de sus adversarios: la sed de venganza.

Por fortuna, Da Ponte y Mozart decidieron elevarse a un nivel superior: el del conflicto entre niveles de realidad y de conducta. Con ello adquiere la obra un carácter *clásico*, porque deja de estar sometida a las condiciones de espacio y tiempo, adquiere un valor perenne y se convierte, por derecho propio, en la “ópera de las óperas”.

Don Juan salta las vallas del cementerio o camposanto, y ultraja la estatua que preside la tumba del Comendador, al que él mismo dio muerte. Baja, con ello, al *nivel -4*. Insiste en esta actitud irreverente al invitar, burlonamente, al Comendador a cenar en su casa. Don Juan comienza a cenar con un aire de jovialidad desenfadada, contagiosa. Que se trata más bien de la euforia del vértigo que de la alegría del éxtasis, se desprende del canon de conducta que proclama Don Juan:

*“¡Vivan las mujeres!
 ¡Viva el buen vino!
 Sostén y gloria
 De la humanidad
 (Acto II, escena 16ª)*

En su recitativo en “la mayor” –tonalidad exuberante por excelencia–, Don Juan hace gala de su alegría de vivir y sigue saltando sobre el abismo, “como esas piedrecillas que lanzamos sobre la superficie del agua y van dando brincos graciosos hasta que se hundan”, según la imagen utilizada por Kierkegaard. El clima frívolo que ha creado con su eufórico afán de sacarle jugo a la vida queda amortiguado por el carácter brioso de la música de Doña Elvira, la joven de la nobleza que perdona las ofensas recibidas de Don Juan y hace un último intento de llevarle a una vida ordenada:

*“La última prueba
 de mi amor
 aún quiero
 darte.
 Ya me he olvidado
 de tus mentiras:
 siento piedad...
 (Acto II, escena 16ª)*

Al retirarse, desolada, Doña Elvira da un grito estremecedor. La sorpresa de todos se incrementa al oírse golpes repetidos en la puerta. La música de Mozart expresa de manera impresionante el cambio de clima en la sala. Del alegre “la mayor” pasamos a un dramático y sombrío “re menor”. Las gélidas armonías que ya nos habían conmovido en la Obertura retornan ahora con toda su fuerza, por hallarse en su justo contexto. Al aparecer la estatua del Comendador en la sala, entran en conflicto los cuatro niveles positivos y los cinco negativos. La carrera alocada de Don Juan en pos de gratificaciones siempre renovadas es parada en seco por la voz pausada y grave del Comendador. Es la hora de la reflexión, no de la huida en pos de nuevas mujeres que seducir, poseer y burlar. No se trata, pues, de una confrontación entre dos personas (Don Juan y el Comendador) sino entre dos actitudes ante la vida y ante el Ser Supremo: la actitud de entrega a lo puramente sensible, gratificante (encarnada por Don Juan) y la actitud de creación de vínculos

comprometidos y sinceros con los demás hombres y con Dios (representada por D. Gonzalo, el Comendador). Por eso la música adopta un aire tan solemne y trascendente. Está en juego el sentido de la vida y de la muerte. Poco importa que el criado, Leporello, se muestre ridículamente medroso –como corresponde a su condición servil, siempre interesada y alicorta–. Esa caída en la debilidad apenas resulta cómica. La fuerza desencadenada por la confrontación de actitudes básicas ante la existencia parece envolverlo todo en un torbellino dramático, que no hace sino incrementarse rápidamente. Tal confrontación se expresa plásticamente en el hecho de darse la mano quienes encarnan tales actitudes: Don Juan y el Comendador. Éste le pide, como prueba de que acudirá a su cena, que le dé la mano. D. Juan se estremece al dársela. El Comendador le insta con intensidad creciente a que se arrepienta, es decir, a que se eleve al nivel de la creatividad (*nivel 2*). Don Juan le pide que se aleje de él. El Comendador insiste en que deje su vida malvada. Don Juan contesta con un insulto (*nivel -1*). El Comendador sigue ejerciendo su papel de voz de la conciencia, y, ante la negativa de Don Juan a oírlo, desaparece, para dejar que sea el fuego de la pasión el que acabe destruyendo la personalidad del libertino joven. Tal destrucción queda expresada de forma inigualable en el grito desesperado que da el desventurado Don Juan al verse succionado por el abismo de fuego.

Don Juan pareció ser un triunfador mientras situó su vida en el *nivel 1*, sin confrontarla con la voz de la conciencia, en la que resuenan las exigencias de los niveles ético y religioso. Al reducirse a pedir venganza, las quejas de sus víctimas no superaban dicho nivel. Ello facilitaba a Don Juan la labor de esquivar los golpes. Pero, al adentrarse en el mundo ético y en el religioso que representa el Comendador, ve toda su vida enfrentada con ellos, y no resiste tal enfrentamiento. La altanería no le libera de verse traspasado de terror al sentir vivamente la opresión de sus delitos.

“Todo es poco para tus culpas.

Ven. ¡Hay un mal peor!”

(Acto II, escena 17ª)

Estas palabras pronunciadas por un coro invisible son dictadas, en realidad, por su misma conciencia. Don Juan, en el momento solemne de la muerte, descubre lúcidamente que su conducta ha destruido su personalidad. El horror que le produce tal descubrimiento queda reflejado

de modo sobrecogedor en las armonías del *concertato dramático* que cierra esta inigualable escena 17^a.

Según ciertos comentaristas, el sexteto final –muy bello, dentro de las posibilidades de un *concertato* en el estilo de la ópera cómica italiana- desdice en ese lugar, por no resistir la comparación con la sublimidad de las escenas anteriores. Parece un recurso para aliviar la excesiva tensión acumulada. A mi entender, el choque emotivo causado por la confrontación de los niveles negativos con los positivos sólo es tolerable merced al poder transfigurador del arte mozartiano, que convierte la hecatombe de un aparente triunfador en una cumbre de la belleza operística.

Se cuenta que Beethoven asistió, junto a Mozart, a una representación privada que se dio de *Don Giovanni* con fines benéficos. Al oír, al principio, el relato que hace Leporello de las conquistas de su amo, se levantó y, a modo de despedida, le dijo a Mozart: “Parece mentira que dedique a estas bagatelas el genio que Dios le dio”. Si el admirado músico de Bonn hubiera permanecido hasta el final, hubiera visto con asombro que no se trataba de una bagatela, sino de una *profunda lección de humanidad*, la que decide el sentido o el sinsentido de nuestra existencia.

Don Juan es por esencia “reduccionista”, reduce la vida humana a aventura frívola, placer pasajero, risa hueca, huida constante hacia nuevas conquistas. La voluntad de dominio es propia del *nivel 1*. Don Juan dice cabalgar en pos del amor, pero rebaja el amor personal al nivel de la mera pasión. De ahí que su carrera ininterrumpida no sea un ascenso hacia la plenitud del auténtico amor sino una caída por el tobogán del vértigo o fascinación. Ese huir irreflexivo hacia el abismo no podía expresarse con el lenguaje, porque éste no permite fusionarse con aquello que embriaga. La función distanciante del lenguaje la ejerce en esta ópera el Comendador, representante del nivel ético y el religioso. Cuando Don Juan celebra, con gran regocijo, ante Leporello su encuentro con una joven hermosa y galante, que lo confunde con el criado y le abraza, el Comendador, desde la lejanía enigmática de su estatua, le augura que *dejará de reír antes de la aurora*. Estas breves palabras, dichas desde la altura del plano ético y el religioso (niveles 2, 3 y 4), cambian la atmósfera del relato porque rompen el hechizo de la inmediatez; distancian a Don Juan de su vida fascinada, lo enfrentan con otro género

de vida, y en ese enfrentamiento consiste el juicio de toda su existencia. La vida deja de ser vista exclusivamente como una delicia desbordante para los sentidos cuando se gana *distancia de perspectiva* frente a la sensibilidad y se la contempla a la luz de otros horizontes de vida más amplios: el horizonte ético, creador de vínculos personales fecundos, y el religioso, preocupado por el sentido definitivo de la existencia.

CAPÍTULO 25

LA VÍA DEL ASCENSO AL AUTÉNTICO AMOR

La flauta mágica (1791),
 ópera en dos actos de E. Schikaneder y W. A. Mozart

A una con el *Requiem*, *La Flauta Mágica* constituye el testamento espiritual de Mozart, su legado más valioso a la humanidad. Mozart puso en esta obra lo mejor de sí mismo para ofrecernos el contrapolo positivo de su *Don Giovanni*. En esta obra nos muestra el carácter falaz del vértigo, de la entrega exaltada al halago de la pasión, al afán de poseer, dominar y disfrutar. Pero no nos revela el rostro del verdadero amor. En *La flauta mágica* nos ayuda a descubrir que el amor auténtico sólo florece cuando se supera la actitud hedonista. Esta superación purificadora es fruto de una búsqueda esforzada, que nos eleva a lo mejor de nosotros mismos y nos concede la plenitud de seres humanos.

Con su excepcional sentido para lo poético, en todas sus formas, Goethe supo descubrir el largo alcance del conjunto expresivo de esta obra, fruto del entreveramiento fecundo de texto y música. Era tal su entusiasmo por ella, que tuvo el proyecto de escribir una segunda parte.

Hermann Hesse destaca el poder curativo de *La flauta mágica*, pues sacia el ansia de transfiguración que toda alma lleva consigo. De ahí que, a su entender, sólo un espíritu radicalmente noble pueda captar y valorar debidamente su música. En ella toma cuerpo sensible la voz de la sabiduría. Por eso, al tiempo que contemplamos la obra y asumimos su mundo sonoro, nos vemos transportados al reino de belleza y autenticidad por el que siempre suspiró el autor. Con su prodigiosa música, Mozart quiere instalarnos en el campo del verdadero amor, que va siempre unido con la luminosidad, la bondad y la belleza.

1. Argumento de la obra

Primer acto

Desde el principio nos vemos inmersos en un clima de purificación. Tamino, joven príncipe de rectas costumbres, se ve atacado por una serpiente, animal que simboliza la tentación de entregarse a formas espurias de amor. Lo salvan las tres damas de la Reina de la Noche, mujer ambiciosa que quiere destruir el templo de la luz. Por esta razón, Sarastro (que encarna la plenitud de la sabiduría)²⁷⁶ le arrebató a su hija, Pamina, a fin de liberarla de su influjo.

Las tres damas celebran su encuentro con el joven Tamino, al que parecen admirar, pero se muestran exigentes con Papageno, un joven sencillo y elemental que acaba de atribuirse la hazaña de vencer a la temible serpiente. Por haber mentido, las tres damas le infligen el duro castigo de cerrar sus labios con un candado. Sabemos que, al mentir, destruimos la confianza de los demás en nosotros y les impedimos abrirse y fundar una relación de encuentro. La mentira anula, así, la posibilidad del auténtico amor.

A Tamino le entregan las damas un retrato de Pamina de parte de la Reina, que le encomienda la tarea de rescatarla de manos de Sarastro y le promete su mano si lo consigue. En el aria nº 3: “*O zittre nicht, mein lieber Sohn*” (*Oh, no tiembles, querido hijo*), la Reina expresa con suma fuerza la exaltación interior que le produce la mera idea de que alguien vaya a liberar a su hija. Al contemplar el retrato de Pamina, el joven príncipe se ve inmerso en el reino del amor, que todavía desconoce pero cuya excelencia vislumbra. “*¡Ay, si pudiera encontrarla. Ay, si ya estuviera aquí ante mí! ¿Qué haría yo, con ardor y pureza...?*” (nº 3). Esta aria –en mi bemol mayor, igual que el aria “*Bei Männern welche Liebe fühlen*” (En los hombres que sienten amor)– supone un nuevo comienzo en la vida de Tamino, que se abre por primera vez a un tú, una persona adorable con la que desea establecer una relación de encuentro. Une, así, la contemplación y la acción.

Pronto las damas perdonan a Papageno, a condición de que no vuelva a mentir, y los cinco personajes presentes (las damas, Tamino y

²⁷⁶ El nombre Sarastro procede de *Zoroastro*, figura vinculada con los secretos de la sabiduría humana.

Papageno) hacen conjuntamente esta reflexión: “*Si todos los mentirosos tuvieran un candado así en sus labios, en vez de odios, calumnias y mala sangre habría amor y fraternidad*” (nº 5, Quinteto).

La primera dama ofrece a Tamino una flauta de oro, en nombre de la Reina. “*Esta flauta te protegerá y ayudará en las situaciones más peligrosas*”. “*Con ella tienes el enorme poder de cambiar las pasiones de los humanos: el triste se volverá alegre, y el solitario se hará amoroso*”. Recuérdese que, en el mito de Orfeo, la condición para rescatar a Eurídice es que Orfeo consiga aplacar a los dioses ultraterrenales con el sonido de su lira: “*Si el dulce sonido de tu lira –le dice Amor– calma la ira de los tiranos, saldrás con ella en paz de aquel reino*”.

A Papageno le ordenan las damas que acompañe a Tamino en su viaje al castillo de Sarastro y le entregan un carillón, para que le proteja durante el viaje. En el camino hacia la purificación del amor juega la música un papel protector frente a todo tipo de peligros y asechanzas.

Ya en el palacio de Sarastro, Papageno encuentra a Pamina, que se halla sometida a los chantajes de Monostato –el servidor moro de Sarastro–, que pretende seducirla (niveles 1 y –1). Cuando Papageno le cuenta a Pamina que un príncipe –Tamino– está enamorado de ella y decidido a liberarla, la joven se ve inmersa en el ámbito del amor y advierte que en su triste destino se abre una gozosa perspectiva: “*¡Entonces, él me ama! Por favor, repítelo otra vez, pues oigo tan a gusto la palabra amor...*” (nº 6, Terceto). Desde este momento, los dos protagonistas –Pamina y Tamino– emprenden la búsqueda del auténtico amor.

Papageno tiene un corazón sensible, pero se mueve exclusivamente en el *nivel 1*, el de la posesión y el disfrute. Por eso le dice a Pamina que no le sirve para nada poseer un corazón delicado porque “*todavía no tiene ninguna Papagena*” (nº6, Terceto). Sin embargo, se une a Pamina en el Duetto del nº 7 para entonar al verdadero amor un himno que culmina en estas frases: “*El fin excelso del amor muestra claramente que nada es más noble que una mujer y un hombre, un hombre y una mujer; una mujer y un hombre se elevan hasta el plano de la divinidad*”. Papageno no tiene afán de vivir el amor en el *nivel 2*, el de la generosidad, la estima y la colaboración, pero la compañía de Pamina eleva su mirada hacia lo alto. Comienza aquí la marcha de Pamina hacia

el verdadero amor, y la búsqueda vacilante e interesada de una compañera por parte de Papageno.

Los tres muchachos “jóvenes, bellos y sabios” que guían a Tamino le advierten que debe “luchar como un hombre y seguir sus consejos”, así como ser “firme, paciente y reservado” (nº 8, final). Al llamar a la puerta del Templo de la Sabiduría, aparece un sacerdote que le pregunta qué busca allí, y él contesta: “*El justo premio al amor y la virtud*”. Tamino, angustiado por la zozobra que le produce no saber nada de Pamina, pregunta a un anciano sacerdote “cuándo desaparecerá esa oscuridad”. Y él responde: “*Tan pronto como una mano amiga te conduzca al santuario para vivir una fraternidad eterna*” (nº 8). Al enterarse de que Pamina vive, Tamino toca la flauta, en agradecimiento, y las bestias salvajes se acercan a escucharle: “*Qué poderoso es tu mágico sonido, flauta amiga, pues, al oír tu sonido, hasta las fieras salvajes sienten alegría...*”

En ese momento suena la flauta de Papageno, que oye a su vez la de Tamino. Monostato amenaza a Pamina y a Papageno, pero éste toca su carillón, y tanto Monostato como sus esclavos se ven inducidos a “cantar y bailar como hipnotizados”. De nuevo, la música eleva de nivel incluso a personas que parecen cerradas a los valores. Pamina y Papageno cantan, exultantes: “*Si todo buen hombre poseyera un carillón semejante, rápidamente desaparecerían sus enemigos, y, libre de ellos, viviría en la más perfecta armonía. Solamente en la armonía de la amistad se alivia el dolor; sin esta simpatía no hay felicidad en la tierra* (nº 8).

Cuando se anuncia la llegada del gran sacerdote Sarastro -al que Pamina y Papageno temen, por la información negativa que han recibido sobre él-, Papageno pregunta a Pamina qué le van a decir cuando se encuentren en su presencia. Pamina contesta sin vacilación: “*La verdad, la verdad, aunque seamos condenados*”. Recordemos que la opción incondicional por la verdad es una de las decisiones que nos sitúan en el nivel 3, al que se debe la solidez de la vida en el nivel 2, el del encuentro y la creatividad.

Sarastro revela a Pamina que la ha secuestrado para liberarla del influjo de su madre, “mujer orgullosa”, y ponerla en disposición de amar plenamente al joven que lleva en el corazón. Cuando Pamina encuentra a Tamino y se abraza a él fuertemente, Sarastro considera su acción digna

de ser recompensada. Tras castigar duramente a Monostatos por comportarse falaz y duramente con Pamina, ordena que ésta y Tamino sean llevados a su templo con objeto de que sean purificados. El pueblo y los sacerdotes entonan un himno a los grandes valores: “*Cuando la virtud y la justicia siembran de gloria el camino, entonces la tierra es un reino celestial y los mortales son semejantes a los dioses*” (nº 8).

Segundo acto

El nº 9 comienza con la Marcha de los Sacerdotes, una música de sencilla nobleza, que nos introduce a una escena de gran intensidad espiritual, pues en ella se acepta a Tamino y a Pamina como candidatos al ascenso al nivel del verdadero amor. El gran sacerdote Sarastro anuncia a los sacerdotes que el príncipe Tamino, joven virtuoso, discreto y caritativo, quiere despojarse del velo que lo sume en las tinieblas y adentrarse en el santuario de la gran luz. Indica, con acento solemne, que “los dioses han destinado a Pamina, la gentil y virtuosa joven, a ser la esposa de Tamino, y por esa razón la apartó de su madre, la Reina de la Noche, mujer que se imagina ser grande y espera, con su charlatanería y supersticiones, engañar al pueblo y destruir nuestro poderoso templo”. “¡Esto no lo conseguirá! –agrega–. Tamino mismo lo fortalecerá con nosotros”. Adviértase cómo el joven que busca el verdadero amor está destinado a proteger el templo de la sabiduría, porque es *todo un hombre*, como sugiere Sarastro cuando uno de los sacerdotes duda que Tamino pueda soportar las pruebas que va a sufrir.

Para mostrar que Sarastro y los demás sacerdotes permiten a Tamino realizar las pruebas que le esperan para purificarse debidamente hacen sonar tres acordes de trompetas por dos veces²⁷⁷. Entonces Sarastro suplica a los dioses Isis y Osiris, en un aria profundamente expresiva, que “envíen el espíritu de sabiduría a la joven pareja”. Cuando un sacerdote pregunta a Tamino qué buscan los dos –él y Papageno– en el templo de la

²⁷⁷ El número tres juega un destacado papel simbólico en *La flauta mágica*: hay tres damas, tres niños, tres pruebas, tres acordes... Sabemos que este número está considerado desde la antigüedad como “perfecto” y, derivadamente, como sagrado. El vértice 1 de un triángulo sale de sí al abrirse al vértice 2, y ambos se ensamblan y perfeccionan en el vértice 3. El tema de la purificación a través de diversas pruebas tiene también un noble abolengo, que arranca de las asociaciones religiosas más antiguas. El mundo de los símbolos, esencial en el arte, tuvo en la Edad Media un período de florecimiento, pero hunde sus raíces en la antigua cultura egipcia. Al interpretar *La flauta mágica*, no debemos ocuparnos tanto de precisar la relación de su simbolismo con ciertas asociaciones dieciochescas cuanto en descubrir el sentido profundo del mismo, el que convierte a esta obra en “clásica”, por afectar profundamente a gentes de todas las épocas y situaciones.

sabiduría, contesta: “Amistad y amor”, meta por la que está dispuesto a morir. No así Papageno, que, según confesión propia, no busca ningún tipo de sabiduría: “*Yo soy un tipo elemental que se contenta con dormir, comer y beber; y si puede ser que un día consiga una mujercita guapa...*”. El sacerdote le indica que puede conseguirla, pero con una condición: que, cuando la vea, no le hable una sola palabra. La misma prueba debe pasar Tamino respecto a Tamina.

Recuérdese que, para conservar a su amada Eurídice, se le indica a Orfeo que, si no quiere perderla para siempre, no la mire hasta que esté fuera de la caverna. “*Escucha, pues, Orfeo –agrega Amor–. Lo que te ordena Zeus: Antes de que llegues a la tierra, guárdate de dirigir una mirada a tu esposa; de lo contrario, no mereces que siga viviendo y la perderás para siempre*”²⁷⁸ (Acto I). La vista es el sentido más posesivo después del tacto. Mirar es, en cierto modo, poseer. Para conservar a la persona amada, en cuanto persona, debe Orfeo respetarla, estimarla, colaborar con ella, encontrarse. Todo ello exige una actitud de respeto, que es opuesta a la voluntad de dominio. El mensaje profundo del mito de Orfeo no se reduce a indicar que, si mira a Eurídice, dejará de tenerla a su lado, como se tiene a un objeto (*nivel 1*). Indica, en el *nivel 2*, que, si adopta respecto a ella una actitud posesiva, dejará de tratarla como persona y estar vinculado a ella por un auténtico amor. Eurídice no acierta a descubrir que la retracción de Orfeo no significa falta de amor sino ascenso al amor verdadero, y cree haber perdido su afecto, sobre todo cuando él no sólo no la abraza y besa, sino que no la mira siquiera y la insta a seguirle en silencio. “*Sígueme y calla*”. (Acto III). A Eurídice la ahoga el llanto y Orfeo no puede sino mirarla mientras le dice: “*Oh, mi tesoro*”. Esa mirada causa la muerte inmediata de Eurídice, y, ante la desesperación de Orfeo, aparece súbitamente el Amor para devolverle a Eurídice y hacerles sentir a ambos que el amor bello -purificado de lo que tiene de impulsivo y egoísta- es prenda de felicidad auténtica y duradera. “*Que triunfe el Amor y el mundo entero sirva al imperio de la belleza. Su cadena, a veces amarga, es preferible a la libertad*” (Acto III, final).

En esta línea de purificación del amor, a Tamino se le prohíbe *hablar* con Tamina. Si se hace con afecto, hablar significa, primariamente, *crear vínculos afectivos*, o incrementar los ya existentes, no sólo comunicar algo. Guardar silencio encierra el sentido positivo de

²⁷⁸ Ch.W. Gluck: *Orfeo y Eurídice*, Acto I, núms. 13-15. La misma condición para retener consigo a Eurídice figura en *La fábula de Orfeo* (Acto IV), de Claudio Monteverdi.

no perderse en las bagatelas de una conversación superficial, sino prestar atención recogida a las realidades profundas que nos rodean, reflexionar sobre las condiciones del auténtico amor frente a la mera pasión irreflexiva. Hacer silencio en el interior tiene un alcance mucho mayor que el mero no hablar. Es crear un espacio de acogimiento para las realidades valiosas que nos apelan a asumirlas creativamente. La purificación del amor implica, por ello, esta forma de *silencio activo*, respetuoso, recogido y sobrecogido ante la grandeza de la persona amada. Si uno se mueve en el *nivel 1*, no descubre este sentido elevado del silencio y lo malentende como falta de voluntad de comunicarse. Es lo que le sucede a Pamina, que se siente preterida por su amado Tamino. El dolor y la zozobra que tal malentendido produce en ambos jóvenes constituyen la prueba mayor a que son sometidos.

Tal prueba es impuesta por quienes encarnan la luz, ya que –como advierte Papageno– “curiosamente, cuando estos señores le dejan a uno, no se ve nada con los ojos abiertos” (nº 11). Por eso pide luz a gritos. Se refiere a la luz física, propia del *nivel 1*, sin advertir que esa falta de luz física es símbolo de la carencia de la luz espiritual que denominamos *sabiduría* (*nivel 2*). Tamino lo sugiere al recomendarle que tenga paciencia, porque “es la voluntad de los dioses”, es decir, porque se trata de algo que tiene un sentido superior al de la mera satisfacción de las necesidades elementales. Papageno es una persona apegada a las ganancias inmediatas y no logra comprender que lo valioso requiere una preparación costosa. Rebaja las realidades del *nivel 2* al *nivel 1*, y piensa que amar a una persona se reduce sencillamente a poseerla. “*Si los dioses han dispuesto una Papagena para mí* –se pregunta–, *¿por qué alcanzarla con tantos peligros?*” (nº 12). El sacerdote le indica que su razón puede darle cumplida respuesta a esa pregunta. Pero Papageno estima que “en tan largo peregrinaje puede el amor perderse para siempre”. Dedicar tiempo a convertir la mera atracción en auténtico amor suele suponer la *pérdida* del amor entendido como simple posesión, pero implica la *ganancia* del amor como entrega personal. Distinguir los diversos niveles de realidad y de conducta es decisivo para comprender por dentro las leyes del desarrollo personal.

En el *nivel 1* de la posesión y el disfrute se mueve también Monostatos, que se enciende en pasión cuando sorprende a Pamina durmiendo entre flores, a la luz de la luna. La dulce expectativa que implica ese arrebató interior la describe genialmente Mozart con la

música. Pero esa expectativa de unos instantes dorados es anulada por la Reina de la Noche que insta, duramente, a Pamina, su hija, a matar a Sarastro. Su espíritu de venganza se expresa en un aria de bravura sobrecogedora. “*¡La venganza del infierno bulle en mi corazón, la muerte y la desesperación me abrazan! ¡Si no das muerte a Sarastro, dejarás de ser mi hija para siempre. ...Todos los vínculos de la naturaleza quedarán rotos... ¡Dioses de la venganza, escuchad el juramento de una madre!*” (nº 14). Como la venganza se opone al perdón, y éste implica una actitud amorosa, la actitud de la Reina supone una profanación del Templo de la Sabiduría que es la morada del amor auténtico. Pamina ruega a Sarastro que no castigue a su madre. El gran sacerdote tranquiliza a Pamina diciéndole: “Yo lo sé todo... Estáte tranquila. Ya verás de qué modo me vengo de tu madre”. Y se lo explica en la nobilísima aria “*In diesen heiligen Hallen*” (nº 15):

*“En estas sagradas salas
no se conoce la venganza,
y, si alguien yerra,
el amor lo lleva a su obligación.
(...) En estos sagrados muros,
donde reina el amor mutuo,
no puede espiar el traidor
porque se perdona al enemigo.
El que no se alegre con esta doctrina
no merece ser un hombre”.*

Aparece Papagena disfrazada de anciana y le declara a Papageno que él es su prometido. Se trata de una nueva prueba, dirigida a ver si Papageno es capaz de amar a una mujer sin sentir atracción inmediata hacia ella. Una prueba mayor para Pamina es encontrar a su amado Tamino y observar que éste no le dirige la palabra, fiel al precepto de permanecer en silencio. Pamina piensa que la felicidad que procura el amor ha desaparecido de su vida y desahoga su dolor en una desgarradora aria: “*Ach ich fühl’s, es ist verschwunden*” (Ay, siento que ha desaparecido) (nº 17). Una vez más, Pamina debe separarse de Tamino, que soporta la prueba con buen ánimo (nº 19).

Papageno sigue dando muestras de que está apegado a los pequeños goces de la vida –por ejemplo, “el divino placer de un vaso de buen vino”– y no desea alcanzar el nivel de la sabiduría. Por eso, un

sacerdote le anuncia que nunca sentirá el gozo celeste de los iniciados (Escena 6ª). La anciana se le ofrece como esposa y él la acepta “en tanto no encuentre otra más bella” (nº 20). Pero, como el amor verdadero es incondicional, uno de los sacerdotes ordena a Papagena que se retire una vez convertida en una joven cubierta de plumas, que Papageno intenta enseguida abrazar. Retrasa la unión porque –le dice a Papagena– “él no es todavía digno de ti”.

Pamina teme que Tamino la haya abandonado e intenta suicidarse. Los tres muchachos la disuaden notificándole que Tamino sigue amándola. Al fin, los guardianes les permiten verse y hablarse ante las puertas del templo. Mozart introduce aquí el coral luterano “Ach Gott vom Himmel sieh daran”, para indicar que en medio de las tinieblas puede brillar la luz. Esta unidad que crea Mozart entre el espíritu de la música protestante y la católica hace presagiar un futuro mejor, merced a un mayor entendimiento. Este momento constituye el punto crucial de toda la ópera. Tamino cobra fuerzas para vencer el temor a la muerte: “*La muerte, con su horror, no me disuade de actuar como un hombre y seguir recorriendo el camino de la virtud*” (n. 21, octava escena del Acto II). La energía para arrostrar las pruebas proviene de la armonía que encarna la música: “*Vosotros –dicen los guardianes a Tamino y Pamina– marcharéis alegremente gracias al poder de esa música, a través de la oscura noche de la muerte*” (escena octava).

Pero las mayores pruebas están aún por llegar. “*Ahora vayamos –dice Pamina a Tamino–, y tú toca la flauta, que ella nos protegerá en nuestro terrible camino*”. Efectivamente, gracias al poder de la música, Tamino y Pamina logran atravesar un muro de llamas. Lo mismo sucede al pasar unas cascadas. En ese momento se abren ante ellos las puertas del templo y la escena se llena de un brillante fulgor. El coro proclama que la noble pareja ha vencido todos los peligros y va a ser consagrada a Isis.

Los tres muchachos disuaden a Papageno de suicidarse y le invitan a tocar su carillón. Al hacerlo, aparece Papagena, y ambos entonan un dúo delicioso, con un estilo adecuado a su condición campesina.

Al final, la Reina de la Noche, las tres damas y Monostatos quieren eliminar “a todos los seres piadosos que hay en la tierra a sangre

y fuego”, pero acaban desapareciendo en el momento en que la escena se transforma en un templo de sol. Al lado del altar figuran Sarastro y otros sacerdotes. Pamina y Tamino aparecen ataviados con vestiduras sacerdotales. Sarastro proclama el poder de la luz sobre las tinieblas: “*Los rayos del sol ahuyentan la noche y destruyen el artero poder de los hipócritas*”. El coro cierra la obra con esta festiva aclamación:

“*¡Gloria a vosotros, iniciados!
¡Habéis vencido las tinieblas!
¡Gracias a ti, Osiris,
gracias a ti, Isis!
¡ La firmeza ha triunfado y reinan, en recompensa,
la belleza y la sabiduría por siempre!*”

2. Tema de la obra

La flauta mágica parece a primera vista un conglomerado de elementos dispares –*singspiel*, ópera bufa, ópera seria, comedia de magia, comedia suburbial vienesa, simbolismo masónico, moda egipcia...– carente de toda calidad. Pero hay un hilo conductor que da sentido al conjunto: el ascenso esforzado de dos jóvenes –Tamino y Pamina- hacia el nivel de la generosidad y, por tanto, del amor verdadero que confiere autenticidad a la vida de las personas. Gracias al dinamismo impreso a la obra por ese hilo conductor, cabe decir, con Arthur Hutchings, que “en esta obra, lo sublime, lo solemne, lo cómico, lo patético, la aspiración ética y el absurdo se han fundido en una milagrosa unidad”²⁷⁹. Los elementos fantásticos privan a la obra de una ubicación concreta, y ello sirve a Mozart para destacar las líneas maestras de la búsqueda de la autenticidad en la vida amorosa.

Papageno representa a las gentes que parecen contentarse con las satisfacciones elementales e inmediatas que nos depara la vida diaria. Si pensamos que desempeña el papel del criado del teatro clásico, de actitud egoísta y bufonesca, no lograremos conciliar la seriedad solemne de la vía de purificación seguida por la pareja protagonista (Tamino y Pamina) y la comicidad a veces ruda de la pareja Papagena-Papageno. Pero esta comicidad no se *opone* a aquella seriedad; se *contrasta* y *complementa*

²⁷⁹ Cf. “La flauta mágica”, en el libreto de la grabación realizada por Georg Solti en 1969 para la casa DECCA, p. 6.

con ella, porque las situaciones cómicas brotan cuando hay una caída de un nivel superior a uno inferior; en este caso, el nivel de la madurez humana al que quieren ascender Tamino y Pamina y el nivel de mero disfrute en el que quiere moverse Papageno. Éste no se opone a Tamino; es su compañero de búsqueda, que se queda constantemente a medio camino a pesar de las ofertas de perfeccionamiento que le hacen los sacerdotes, como heraldos de una humanidad más perfecta.

Los diferentes elementos y contrastes de esta obra multiforme están ensamblados dinámicamente por la intención de Mozart de subrayar los diferentes niveles en que puede vivirse el amor. Ello explica que todos los elementos de la ópera –por dispares que sean entre sí– estén revestidos de una admirable dignidad. Vinculan la acción y la contemplación, el dinamismo interior y el recogimiento reflexivo, la dureza de las pruebas y la alegría que supone acercarse a la meta. El espíritu de este conjunto de aspectos contrastados lo expresa de forma certera un anciano sacerdote cuando Tamino le pregunta cuándo finalizará su búsqueda azarosa y enigmática, y él le responde: “*Tan pronto como una mano amiga te conduzca al santuario para vivir una fraternidad eterna*” (nº 8). Estas palabras las confirma el sacerdote supremo, Sarastro, en la solemne aria nº 15, llena de una honda paz contagiosa: “En estas sagradas salas...”.

El proceso de purificación del amor vivido por Tamino y Pamina sigue una dirección opuesta al proceso de envilecimiento vivido por Don Juan. Al final de su *Don Giovanni*, Mozart nos muestra con acento dramático el fracaso de una vida consumida por el fuego de la mera pasión, alejada de todo verdadero amor personal. Pero no tuvo tiempo en esa obra a mostrar la dicha de quien sabe renunciar a las ganancias inmediatas para tratar al ser amado con el debido respeto, es decir, cerca pero a cierta distancia, condición indispensable para hallarse en *presencia*. Esta actitud respetuosa sólo se puede adoptar mediante un tenaz ejercicio, un proceso purificador. El que lo sigue hasta el final consigue una perfecta armonía dentro de sí y respecto a los demás. Mozart quiso sugerirnos, con la perfección de su música, el tipo de unidad y de alegría interior que podemos conseguir a través del amor entendido y vivido de esa forma. Ello explica que nunca haya sido tan libre en su modo de componer, tan sencillo y artístico a la vez, tan lleno de humor y alegría rebosante como en esta obra, su canto de cisne. Con razón, un compositor tan afanoso de dar a la música un sentido

trascendente como fue Richard Wagner celebra, entusiasmado, el encanto que traspasa toda la ópera, desde la canción más popular hasta el himno más elevado y solemne.

Aquí alcanza su plenitud la peculiar *seriedad alegre* de Mozart, que se plasma en la pareja complementaria de Tamino y Sarastro. Papageno representa el *nivel I*; hace gala de una alegría cascabelera, que no resiste la menor prueba. Se contrasta con Tamino y Sarastro, pero no se opone. Va en busca del amor personal; por eso no se dirige a todas las mujeres, como don Juan, sino a una concreta, pero lo hace con una actitud menesterosa, imperfecta. Por eso puede vibrar con Pamina en el aria “Bei Männern, welche Liebe fühlen” (*A los hombres que sienten el amor*), que culmina en la sorprendente afirmación de que “un hombre y una mujer se elevan hasta el plano de la divinidad” (nº 7). Es que el amor entre ambos, bien entendido y vivido, otorga al hombre la plenitud y la felicidad a que está llamado. Con toda coherencia, Mozart escribió este duo en la tonalidad principal de la obra -mi bemor mayor-, propicia para crear un clima misterioso y sugestivo. Entre hombre y mujer, cuando hay voluntad creadora –aunque las actitudes no sean del todo adecuadas a la grandeza del amor verdadero–, se crea un ámbito de sentido y de luz, que nos hace vislumbrar la grandeza que podemos alcanzar si nos afanamos por desplegar nuestras mejores tendencias. En esta aria comienza Pamina a vislumbrar la grandeza del verdadero amor y ponerse, así, en disposición de acompañar a Tamino en su vía de ascenso a la madurez personal.

Mozart se veía, sin duda, representado por ese Papageno elemental, carente de malicia, poco sensible a las formas elevadas del amor, pero sentía la necesidad de dar a éste una dimensión más elevada, que asuma la anterior y le dé pleno sentido. Por eso se identifica también con las figuras de Tamino, Pamina, Sarastro y los tres muchachos. Sabemos que Mozart era muy divertido, chistoso, irónico, bromista..., pero a la vez era capaz de una inmensa seriedad. Por eso le encantaba el personaje de Papageno, pero nos basta oír los tres acordes que repiten en momentos solemnes los instrumentos de viento para entrever que en el alma de Mozart había una fibra dramática sobrecogedora. El alma verdadera de este compositor la conocemos, ante todo, a través de su música. Cuando les dan a Tamino y Papageno la flauta y el carillón, es como si les dijeran: La fuerza que os defenderá en toda prueba es una música como la de Mozart; asimíla y tendrás la paz interior y el amparo

que implica la felicidad. La música de Mozart es la expresión cabal del amor perfecto, del que late en todo encuentro verdadero. Y uno de los frutos del encuentro es el *amparo*.

Por eso la música de Mozart nos eleva a una región que supera el modo de vivir atenido a las cosas poseíbles, manejables, disfrutables. Es la región de la armonía, que nos une estrechamente con el orden que está en la base del cosmos. Lo ha dicho certeramente el musicólogo y director de orquesta Hartmut Gagemann: “Mozart estaba más cercano a las leyes de la música y del orden del cosmos que ningún otro hombre”²⁸⁰. Dentro de las leyes del cosmos destacan las leyes del desarrollo cabal del hombre, que viene del amor y está llamado al amor. El camino de maduración humana seguido por Tamino y Pamina no tenía como meta la consagración de tipo monacal a la vida religiosa –como parece haber deseado Arthur Schopenhauer– sino obtener el grado necesario de sabiduría para dar a su amor mutuo la debida calidad. Por eso no habla nunca Tamino de “conquistar” a Pamina (expresión propia del *nivel 1*) sino de “amarla” (actitud propia del *nivel 2*). Tamino es una nueva versión de Orfeo, que se somete a diversas pruebas con el fin de aprender el arte del buen amar. Puede, por tanto, decirse que el impulso que dinamiza *La flauta mágica* es el *respeto*, la actitud de reverencia que inspiró el *Wilhelm Meister Wanderjahre* de Goethe. Los tres hombres de la provincia pedagógica preguntaron a Wilhelm Meister: “¿Cuál es la cosa que nadie trae consigo al nacer y es necesaria para ser plenamente hombre? Wilhelm meditó brevemente y movió negativamente la cabeza. Tras una vacilación, dijeron ellos en alta voz: ¡La reverencia! (*Ehrfurcht*). Wilhelm permaneció suspenso. Los hombres repitieron: ¡La reverencia! Les falta a todos. Tal vez a vos mismo”²⁸¹. Esa actitud de respeto profundo a la otra persona es la que transforma nuestra actitud egoísta, manipuladora, propia del *nivel 1*, en la actitud de estima y colaboración que inspira la creación de relaciones de encuentro, de amistad verdadera, propia del *nivel 2*.

De lo antedicho se desprende que *La flauta mágica* puede parecer un mero cuento fantástico si la vemos desde el *nivel 1*, el de los hechos y los objetos, pero en el *nivel 2*, el de los ámbitos y la creatividad, expresa todo un proceso transfigurador, que presenta un realismo eminente. Es el

²⁸⁰ *Mozart hat nie gelebt... Eine kritische Bilanz*, Herder, Freiburg 1990, p. 283.

²⁸¹ *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, libro II, cap. 1.

realismo de las relaciones humanas, que deciden el sentido y el valor de la personalidad que vamos adquiriendo a lo largo de la vida.

Así, Tamino es el joven de espíritu sensible y flexible que siente asombro ante el fenómeno del amor y quiere, a todo trance, convertir la mera atracción en amor personal auténtico. Su esfuerzo no se dirige a conseguir la unión con Pamina, sino a dar a tal unión la calidad debida.

Pamina sufre diversas separaciones, pero no se entrega al rencor; persevera en la búsqueda del amor verdadero.

Papageno ansía los goces inmediatos sin aspirar a una perfección superior. En él se hace patente que desde un nivel inferior no se puede comprender y estimar debidamente lo que acontece en niveles superiores. Su sincera espontaneidad despierta la simpatía del público porque representa una vertiente de toda persona.

La Reina de la Noche es la contraimagen de Pamina: se autoexalta y quiere dominar, con lo cual se aísla, bloquea y destruye. El deseo de venganza se opone a la actitud de perdón, que se inspira últimamente en una voluntad incondicional de fraternidad. Por eso su vida carece de esperanza, de expectativas constructivas y está envuelta en tinieblas. Este mundo tenebroso acaba siendo vencido por el afán de encuentro, que es fuente de luz.

Sarastro aparece majestuoso, pero no altivo ni cruel, porque su figura representa la dignidad y soberanía del auténtico amor, que es luz capaz de convertir los túneles espirituales en un “templo de sol”. Sus últimas palabras revelan el denso sentido de toda la obra: “Los rayos del sol ahuyentan la noche, destruyen el poder artero de los hipócritas” (escena 10).

A la luz de esta interpretación, *La flauta mágica* se nos presenta como la obra cumbre de Mozart, la que corona felizmente su impresionante producción, que bien puede definirse como un espléndido monumento a la belleza pura, al encanto del orden y la perfección absoluta, a la grandeza de un ser, como el hombre, cuya vida tiene por meta crear las formas más elevadas de unidad. Bien ha dicho el

musicólogo Stefan Kunze que “la *Flauta mágica* constituye el manifiesto de una nueva humanidad superior”²⁸².

APÉNDICE: LA PRUEBA DECISIVA EN LA LEYENDA DE LOHENGRIN Y ELSA

En su ópera romántica *Lohengrin* (1850), Wagner recrea la antigua leyenda según la cual una joven inocente, Elsa de Brabante, es acusada por el conde Federico de Telramund de haber matado a su hermano Godofredo y está a punto de ser ajusticiada. De repente aparece en el río un esquife arrastrado por un cisne, y en él resalta la figura de un apuesto caballero. Éste se ofrece para defender a Elsa, vence a Federico en el torneo y le ofrece a Elsa ser su esposo, con una sola condición: que no le pregunte nunca su nombre, su alcuernia y su procedencia. Instigada por la pérfida Ortruda, Elsa quiere saber quién es su esposo, tener seguridad de que éste no va a desear volver a su patria y su hogar, sentir la dicha de pronunciar su nombre en la intimidad. El afán de conocer a una persona en todos sus pormenores para tener control sobre su comportamiento futuro es propio del *nivel 1*; reduce la persona –con su enigmática profundidad– a objeto dominable. Al pedirle que no le pregunte por su rango y sus orígenes, Lohengrin intenta mantener su alta condición en una zona de misterio, a fin de lograr que Elsa lo ame en atención a su persona, no a su rango y su abolengo.

Elsa no logró elevarse al *nivel 2*, el del amor que se basa en la fe en el otro, no en su conocimiento exhaustivo. Quiso conocer el origen de su esposo y acabó perdiéndolo, en el sentido de que no alcanzó la madurez del auténtico amor. La imagen de la marcha del esposo significa aquí el hecho espiritual de que la esposa no ha conseguido purificar su amor del afán posesivo, que ansía la seguridad que da el control, el acceso a los datos que fichan a una persona, pero no la descubren en su núcleo íntimo, antes la encubren. El que se mantiene en ese nivel de curiosidad por lo accidental pierde a la persona en lo que tiene de singular e irrepetible.

²⁸² *Las óperas de Mozart*, Alianza Música, Madrid 1990, págs. 597-598.

CAPÍTULO 26

LA PRIMACÍA DEL AMOR PERSONAL SOBRE EL MERO EROTISMO

“Tannhäuser y el concurso de canto en el Wartburg” (1845), ópera romántica en tres actos, de Richard Wagner

El eterno conflicto entre la pasión erótica (*nivel 1*) y el amor generoso a la persona (*nivel 2*) se convierte, en la figura del cantor Tannhäuser, en un proceso de búsqueda incesante. El conocimiento pormenorizado de los procesos antitéticos de vértigo y de éxtasis nos permite contemplar por dentro, en su génesis, la noble historia de este espíritu inquieto.

1. Argumento de la obra

Acto 1º. En plena Edad Media, Heinrich von Ofterdingen, caballero, poeta y cantor, también llamado *Tannhäuser*, abandona la compañía de los “cantores del amor” –reunidos en torno al castillo de Wartburg– y se entrega a los placeres sensuales que le facilita la diosa Venus en el interior de la montaña que lleva su nombre (la “Venusberg”). Internamente desazonado, quiere liberarse de las ataduras de la diosa, sobre todo cuando ve a un grupo de peregrinos que se encaminan a Roma a obtener el perdón de sus pecados.

Vuelve a Wartburg y es bien recibido por sus antiguos compañeros de canto, así como por el Landgrave de Turingia, dueño del castillo.

Acto 2º. Elisabeth, sobrina del Landgrave y joven íntegra, recobra el ánimo al ver de nuevo a Tannhäuser. Se celebra el famoso torneo de canto en la gran sala del castillo. El tema central es “la verdadera naturaleza del amor”. El noble Wolfram entiende el amor como “un manantial de aguas purísimas”. Tannhäuser ensalza el mero amor sensual con acentos dramáticos. Todos los asistentes critican duramente su actitud y, cuando el joven cantor entona provocativamente el “Himno a

Venus”, intentan agredirle. La bondad de Elisabeth consigue evitarlo. Al ver otro coro de peregrinos, Tannhäuser decide marchar con ellos a Roma.

Acto 3º. Elisabeth aguarda el retorno de los peregrinos. Al no ver a Tannhäuser en el grupo, canta una plegaria a la Virgen y ofrece su vida por la salvación del descarriado caballero. Vuelve éste de Roma, solo y desvalido. Ante la insistencia de su amigo Wolfram, que ansía conocer el resultado de su peregrinación, Tannhäuser cuenta que el Papa le negó el ansiado perdón, pues “así como su seco báculo jamás reverdecerá de nuevo, tampoco puede florecer la salvación para quien estuvo en la Montaña de Venus”. Desesperado, Tannhäuser decide entregarse de nuevo a la seducción de la diosa del erotismo. Wolfram no consigue detenerle hasta que pronuncia el nombre de Elisabeth. Cuando alguien anuncia la muerte de ésta, Wolfram dice a su amigo: “*Tu ángel implora por ti ante el trono de Dios. Será atendido: ¡Heinrich, estás salvado!*”. Desaparece el mundo de Venus y aparece el coro de peregrinos, portando el cadáver de Elisabeth. Tannhäuser, arrepentido, exclama: “*¡Santa Elisabeth, ruega por mí!*”, y cae exánime al pie del féretro. En ese momento, unos peregrinos jóvenes traen un báculo, que ha reverdecido milagrosamente.

2. Tema de la obra: el drama espiritual de Tannhäuser

La embriaguez sensorial y el anhelo de liberación

En las escenas 1ª y 2ª del Primer Acto asistimos a la lucha interna de Tannhäuser entre la seducción del amor erótico, encarnado en la diosa Venus, y su anhelo de una vida más creativa, internamente liberada de la fascinación pasional. Venus lo ve *dominado y perdido*. El joven se siente desbordado de placer, pero intuye que debe huir del reino de Venus.

*“No hay sólo placer en mi corazón,
desde la alegría añoro el dolor”.*

Por eso suplica una y otra vez a la “reina y diosa” que le deje partir. Ésta no entiende que un joven embriagado de sensaciones placenteras ensalce el amor y, a la vez, quiera abandonarlo. Presiente que los goces ofrecidos por ella provocan hastío en el joven. Éste le confiesa

que huye de “sus excesivos encantos”. La diosa se niega a dejarle salir, y él exclama:

*“Nunca fue más grande mi amor, jamás más auténtico
que ahora, cuando para siempre tengo que huir,
ahora, cuando para siempre, para siempre tengo que huir de ti”.*

Para retenerlo consigo, la diosa le habla de “fascinación”, le desea que “un delicioso fuego se apodere de su corazón”, le promete que su unión será una “fiesta de la alegría” y le invita a “celebrar, alegres, la solemnidad del amor”.

Tannhäuser se exalta al cantar las excelencias de la diosa:

*“¡Tu dulce encanto es fuente de todo lo bello
y todo amable prodigio procede de ti!”*

Pero inmediatamente manifiesta que a su lado sólo puede ser un esclavo y debe irse porque le atrae la libertad, “aunque sea para morir y perecer”.

La diosa lo despide, coléricamente, y lo maldice:

*“¡Vete al lado de los fríos hombres,
ante cuyas torpes y sombrías ilusiones
huimos nosotros, dioses de la alegría,
al profundo y cálido seno de la tierra!”*
*“¡Si no vuelves a mí,
alcance la maldición al mundo entero!”*
“¡Jamás a esclavos, sólo a héroes se abre mi reino!”
*“No te opongas orgullosamente a tu anhelo
cuando te impulse a volver a mí”.*

Tannhäuser se limita a decirle:

*“¡Mi anhelo apremia a la lucha,
no busco delicias y placer!
¡Ay si lo comprendieras, diosa!”*
*“¡Ay, no hallaré en ti paz y descanso!
¡Mi salvación está en María!”*

Describe aquí Wagner la desazón interna que siente una persona sensible a lo valioso cuando reduce el amor personal a mera pasión erótica. Se trata de un empobrecimiento de la vida personal. El amor integral -el que compromete a la persona entera por no haber sido reducido a uno de sus ingredientes- es un acontecimiento de éxtasis o creatividad y se da en el *nivel 2*. La pasión, considerada y vivida a solas, es un acontecimiento de vértigo o fascinación, y se mueve en el *nivel 1*. Si conocemos las diversas fuerzas que alientan en nuestro ser, podemos experimentar el atractivo de la pasión erótica, y desear, a la vez, liberarnos de su hechizo para elevarnos al nivel del amor personal, amor que integra dicho atractivo en el proyecto común de crear un ámbito hogareño de auténtico encuentro, de consagración mutua, de afrontamiento esforzado de las tareas diarias.

Una persona abierta sinceramente a todas sus tendencias y energías -las instintivas y las espirituales- no encuentra reposo, paz interior y amparo espiritual sino cuando logra integrarlas debidamente. Tal integración exige renunciaciones y sacrificios. Lo intuye Tannhäuser cuando advierte a Venus que no rehuye en general el agrado, sino lo que tiene de seductor y esclavizante, lo que le impide a él tener libertad interior para aunarlo con la entrega sacrificada que implica el amor personal. (*“De tus excesivos encantos es de lo que huyo”*, le dice).

La caída en el vértigo erótico la interpreta el joven como una especie de muerte espiritual, porque lo priva de la fuente de vida personal que es el auténtico amor, el que supone la oblación de la persona entera. La vuelta a la vida verdadera sólo es posible mediante la liberación de la embriaguez sensorial. Esa liberación exige renunciar al atractivo seductor del erotismo, la tendencia sexual desgajada del compromiso personal de crear una relación amorosa estable y oblativa.

*“¡La muerte, la tumba la llevo aquí en el corazón,
mediante expiación y penitencia hallaré paz para mí!”*

La diosa deja patente que se mueve en el puro *nivel 1* -el de la mera pasión amorosa- cuando ofrece a Tannhäuser las máximas gratificaciones eróticas y le maldice violentamente al negarse él a seguirla. En ese nivel no es “la salvación” lo que le promete, sino la caída en la sima del vértigo. La verdadera salvación para su persona se halla en

un nivel elevado, el nivel de la generosidad y la libertad interior que él personifica en la figura de María (niveles 2, 3 y 4).

*“¿Diosa de la delicia y del placer! ¡No!
¡Ay, no hallaré en ti paz y descanso!
¡Mi salvación está en María!”*

El atractivo de una forma de belleza superior

Tannhäuser, afanoso de elevarse a un nivel de vida más elevado y libre, se encuentra transportado a un ambiente luminoso, rebosante de la gozosa belleza de la naturaleza renacida en primavera (primer acto, escena 3ª). A la derecha del valle se divisa el castillo de Wartburg, en cuya gran sala resuenan todavía los ecos de innumerables canciones inspiradas por el amor sublimado de los *minnesänger*. Este ámbito del amor verdadero queda expresado en la figura de María, que aparece en el proscenio, y es simbolizado por la estampa inocente del niño que toca un caramillo y anuncia la llegada de la primavera.

El canto del niño se prolonga en el de unos peregrinos que parecen venir del Wartburg y se dirigen animosos hacia “la sublime Fiesta de la Gracia y el Perdón”. Tannhäuser se estremece al ver su serena paz y siente alzarse en su interior el deseo de una sincera conversión. Quiere ir en su busca y dejar de lado cualquier invitación, aunque sea tan atractiva como renovar los torneos de canto en el castillo. “*Mi camino me lleva sólo a correr hacia delante*”, contesta una vez y otra al Langrave y a los amigos cantores que le insisten en que vuelva a cantar en la gran sala de los torneos. Ante su negativa a permanecer con ellos, su amigo Wolfram le ruega, con voz potente: “*¡Permanece con Elisabeth!*”. Elisabeth, sobrina del Landgrave, simbolizaba para Tannhäuser el amor puro, noble, desinteresado. Por eso pide, emocionado, que le conduzcan hacia ella.

*“¡A ella, a ella! ¡Oh, conducidme a ella!”
“¡Ah, ahora reconozco de nuevo
el hermoso mundo del que me aparté!
¡La primavera entró jubilosa
en mi alma con mil encantadores, encantadores sonidos!”*

El encuentro con Elisabeth no libera del vértigo a Tannhäuser

Elisabeth y Tannhäuser celebran, gozosos, su reencuentro (2º Acto). Y comienza el añorado torneo de canto. “*El sublime arte* -declara el Landgrave- *debe entrar en acción*” (Escena 3ª). Para descubrir “el secreto maravilloso” que hizo retornar a Tannhäuser, el Landgrave propone a los cantores, como tema del torneo, “averiguar la naturaleza del amor”. Elisabeth concederá el premio a quien “sea capaz de ello y lo exprese con mayor dignidad”.

Wolfram –admirador también de Elisabeth– interpreta el amor como un manantial de agua pura que él no quisiera nunca enturbiar, sino contemplar reverentemente. Walter le secunda. Pero Tannhäuser entona un himno enérgico y desbordante al amor sensual, que culmina en esta proclama: “*¡Sólo en el goce conozco yo el amor!*” Y acaba provocando a los asistentes con una invitación expresa a entrar en la montaña de Venus si quieren saber realmente “lo que es la verdadera naturaleza del amor”. Los cantores y el Landgrave están a punto de hacer pagar con la muerte la osadía -a su entender, blasfema- del joven, pero se detienen cuando Elisabeth –“la casta virgen”, herida profundamente por su declaración– se interpone entre ellos, por el deseo de conceder a Tannhäuser el tiempo necesario para labrar su salvación.

*“¡Yo imploro por él, yo imploro por su vida;
arrepentido, hacia la expiación guíe él sus pasos.
El valor de la fe séale dado de nuevo,
que otrora padeció también por él el Redentor!”*

En su línea habitual, Elisabeth no actúa con la dureza propia del espíritu judiciero –como los nobles cantores– sino con la benevolencia de quien está dispuesto a dar la vida por la persona amada –a ejemplo del Salvador–. El Landgrave y los cantores ordenan a Tannhäuser que peregrine a “la ciudad de la clemencia, se postre allí en el polvo y expíe su culpa”, y que jamás regrese si no obtiene la absolución. Elisabeth, en cambio, se dirige al “Dios de la Gracia y la Clemencia” y le ofrece su vida para lograr la conversión del joven:

*“¡Hazle ver tu luz,
antes de que él perezca en la noche!*

Tannhäuser se estremece al ver la nobleza de Elisabeth, que responde a la frustración con una actitud de benevolencia. Nos adentramos, con ello, en el ámbito de la redención por el amor.

El poder redentor del amor verdadero

Elisabeth ruega a Dios y a María incesantemente por la salvación de Tannhäuser y espera anhelante su regreso de Roma. Pero él no vuelve con los demás, y Wolfram lo encuentra solo y abatido, dispuesto, por despecho, a adentrarse de nuevo en “la benévola noche de la magia de Venus”, ya que el Papa le negó la absolución. La diosa Venus intenta atraer a Tannhäuser, haciéndose pasar como la única persona que le ofrece cobijo en su soledad. Wolfram quiere evitar la recaída de su amigo, recordándole que un ángel –Elisabeth– pidió por él en la tierra. Cuando se exagera la tensión que le produce a Tannhäuser verse atraído al mismo tiempo por dos modelos opuestos de vida –Venus y Elisabeth–, aparece el cortejo fúnebre que lleva en alto el cadáver de quien había ofrecido la vida por su salvación. El joven se postra ante él y fallece con esta súplica en los labios: “*¡Santa Elisabeth, ruega por mí!*”. Un grupo de peregrinos jóvenes entran en escena y muestran un báculo reverdecido, mientras cantan:

*“¡Alto sobre el mundo entero está Dios,
y su compasión no es ningún sarcasmo,
Aleluya, Aleluya, Aleluya”*

A lo que responden, emocionados, todos los presentes:

*“¡La salvación fue dada al penitente,
ahora entra él en la paz de los bienaventurados!”*

Como hemos visto al analizar la “redención por el amor” que otorgó D^a Inés a Don Juan en el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, el “milagro de la Gracia” que concede la salvación a Tannhäuser en la última escena se debe a la actitud de generosidad de Elisabeth, que imploró ardientemente el favor divino. Lo mismo que sucede a D. Juan con la novicia, Tannhäuser no toma nunca a Elisabeth como medio para su desahogo pasional. En el fondo desea establecer con ella una relación amorosa rigurosamente personal, creadora de un vínculo valioso.

Conclusión

Asistimos en esta obra a la historia de una extrema tensión espiritual vivida por una persona joven que siente, a la par, la atracción del placer erótico *-nivel 1-* y del amor personal íntegro *-nivel 2-*. Para pasar del *nivel 1* al *2*, debe liberarse del poder de arrastre que tienen las experiencias fascinantes, seductoras. Tal liberación implica todo un proceso de purificación interior. Éste vincula dos tipos de libertad: libertad de cuanto seduce y libertad para lo que eleva nuestro espíritu. Ambas formas de libertad se logran merced a una actitud ascética, que culmina en la entrega al ideal auténtico, que es el amor oblativo, sacrificado. Esa *búsqueda esforzada del ideal* es representada en esta obra por el duro peregrinar hacia Roma. Muchos dan por supuesto que quien vive una experiencia intensa de vértigo no es capaz de orientar luego su vida hacia experiencias de éxtasis. Pero la generosa inmólación de Elisabeth concede al joven Tannhäuser energía interior suficiente para cortar amarras con el *nivel 1* autonomizado y dar el salto hacia los niveles 2, 3 y 4. Ese salto es la salvación que los peregrinos buscaban y suplicaban en la meta de su largo camino purificador, recorrido merced a la energía del amor generoso *-encarnado en Elisabeth-*, que nos eleva hacia lo alto y nos aleja del apego a los goces pasionales *-representados por Venus-*. “*¡Oh, eterno poder del sagrado amor!*” (Acto 3°).

EPÍLOGO

El futuro de la música

Hoy conocemos mejor que nunca el pasado musical, con los distintos estilos, formas, compositores, instrumentos... Poseemos miles de partituras; tenemos a mano todo el patrimonio musical de la humanidad. Para componer actualmente a la altura de nuestro tiempo no hemos de arrumbar los hallazgos valiosos del pasado, sino asumirlos con energía creativa, resaltar sus mejores esencias y crear nuevas posibilidades expresivas sobre la base de esa tradición. A este respecto resulta modélico, por ejemplo, el partido que sacaron Franz Liszt y Antolin Dvorak a la secuencia gregoriana *Stabat Mater*.

Es un procedimiento afín al seguido por buena parte de la arquitectos actuales más significativos: asumieron y conjugaron con fino sentido estético elementos tan valiosos como el simbolismo románico, la luminosidad gótica, el equilibrio de formas del clasicismo, el dinamismo barroco y sus grandes espacios, el vivaz colorido y la alegría del rococó, el misterio y el juego de luz y sombras del Romanticismo..., y crearon obras que representan dignamente la talla cultural de la era de los viajes interplanetarios, de la alta velocidad, del adentramiento en el enigma del genoma humano... Lo importante en arte es enriquecer el legado de la tradición, conforme al dicho de que “somos enanos que corremos aupados sobre los hombros de los gigantes que nos han precedido”. En realidad, trabajamos a base del legado de la tradición, que no es un peso muerto que nos lastra sino un torrente de posibilidades que nos permiten crear otras nuevas para legarlas a las generaciones más jóvenes.

El único progreso auténtico es el realizado por vía de enriquecimiento, no de despojo. Anular el pasado para ser “novedosos” en el presente es lo contrario de lo que postula el *sentido histórico* de la vida humana. Mozart, Beethoven y Schubert no intentaron arrumbar el legado de sus mayores y ser “hombres de su época”. Quisieron vivir la belleza y dejar a la humanidad monumentos sonoros a la grandeza de la vida humana. Ésa fue su revolución. No estaban acosados por el afán de ocupar un lugar en la Historia de la Música; se preocupaban por transmitir cada día mejor el mensaje del mundo de la belleza en el que tenían el privilegio de vivir. Si para eso debían ampliar las formas, las armonías, las técnicas..., lo hacían dentro del cauce marcado por los

genios anteriores. El mejor regalo que se podía hacer a Beethoven era una partitura de Haendel. Mozart se sintió tan motivado al conocer el arte contrapuntístico de Bach que quiso emularlo en el *Kyrie* de su *Requiem*.

En los últimos tiempos se glorificó la palabra “revolucionario”, término talismán por excelencia en el siglo XIX. Se olvidó que “revolución” procede del verbo latino “revolvere”, que significa dar vueltas sobre el propio eje sin avanzar. El genial arquitecto Antonio Gaudí solía decir que sólo es verdaderamente “original” el que crea algo “originario”, algo nuevo valioso. El arte verdadero es siempre constructivo, no lleva al caos que sigue a tantas revoluciones. Igor Strawinski elogia la audacia, entendida como el arrojo prudente que “mueve a las más bellas y más grandes acciones”²⁸³ y no ha de ser puesto irresponsablemente al servicio de un sensacionalismo egoísta. Para ser fecunda, la audacia debe unirse a la clarividencia y la autenticidad, y alejarse de toda revolución pretenciosa y arbitraria.

Se dice, a menudo, que ciertas corrientes novedosas desagradan al público porque éste no está acostumbrado a tales innovaciones y debe adaptar su gusto mediante una ejercitación asidua. Pero buen número de melómanos se preguntan si vale la pena dedicar tiempo y esfuerzo a comprender algo que desde el principio les repugna. El buen arte se hace valer de inmediato a quienes están debidamente preparados. Es posible que alguien sienta que unas obras le atraen por su riqueza pero no logra entenderlas de momento porque le desbordan. Confieso que algo así me sucedió, de joven, cuando me encontré con las óperas de Wagner. Anteriormente, había sentido una atracción inmediata e incondicional hacia el gregoriano, la polifonía clásica romana, los madrigales de distintos países. Pero las obras de Wagner se me resistieron en principio. Adivinaba en ellas algo grande; incluso algunos pasajes me deslumbraban (la *Introducción* al Acto III de *Lohengrin*); otros me sumían en honda admiración (el *Preludio* de la misma obra), pero el conjunto se me escapaba, en buena medida por no disponer del texto alemán. Poco a poco fui penetrando con creciente admiración en su enigma y, al final, se me abrió un espacio interior nuevo. Algo semejante me sucedió con otros compositores, entre ellos Claude Debussy y Gustav Mahler. La ópera *Pelléas et Mélisande* del primero y *La canción de la tierra* del segundo llegaron luego a figurar entre mis obras predilectas.

²⁸³ *Poética musical*, p. 17.

Lo decisivo es que las obras musicales, sea cual fuere su estilo, nos adentren en el mundo de la belleza y nos eleven a un plano de excelencia. Si uno advierte que sucede esto, pone todos los medios para elevarse a la altura debida. De lo contrario, se aleja porque le queda todavía mucha música excelsa por admirar.

El futuro de la música será venturoso, a mi entender, si los compositores tienen en cuenta, entre otras, las proposiciones siguientes:

- La actitud individualista que busca lo novedoso por mero afán de sobresalir ciega la auténtica inspiración, que surge cuando se busca humildemente la belleza. Lo confirman diversos testimonios de grandes compositores.
- El respeto a los hallazgos de la tradición musical debe llevar de nuevo a cultivar la melodía y la armonía, así como a resaltar la peculiaridad tímbrica de los distintos instrumentos.
- La música ha de elevarse en todo momento al plano del lenguaje poético, bien entendido como el nivel de los ámbitos de sentido.
- Las obras musicales deben recobrar ese principio de vida superior que se denomina desde antiguo “alma”, fuente de emoción, de creatividad, de ilusión por un ideal, de preocupación ética. Lo expresa claramente el gran compositor suizo Frank Martín: *“Está fuera de toda duda, a mi juicio, que se puede y se debe agregar a la dimensión estética y a la perfección en la forma una dimensión más; y digo bien una dimensión, es decir, una grandeza que no puede medirse con el mismo metro que el mundo estético, y que no tiene medida común con los valores estéticos, bien que esté ligada tan estrechamente con ellos que no pueda existir en su ausencia. No hallo otro término para designar esta dimensión que el término ética (...), porque con él entramos de lleno en un mundo que es verdaderamente el del espíritu”. “Incluso cuando haya de expresar la fealdad, es necesario que el arte sea de por sí tan bello que la fealdad sea como transfigurada en él, porque la belleza implica una virtud que libera nuestro espíritu (...)”*²⁸⁴.

²⁸⁴ F. Martín y J. Cl. Piguet: *Entretiens sur la musique*, À la Baconnière, Neuchatel 1967, págs. 122-123.

Si el compositor necesita inventar un nuevo lenguaje para cada obra, indica que renuncia a permanecer dentro del *campo de luz* que es el lenguaje común, al que la mejor Antropología actual considera como el vehículo por excelencia del encuentro. Este tratamiento respetuoso del lenguaje es propio de personas de talento, que viven intensamente la vida personal, con todas sus implicaciones, y están dispuestas a configurar obras de gran belleza y de una expresividad fecunda, llena de sentido.

Ello requiere un cultivo incesante de la vida en el espíritu, vida abierta a todos los planos de la realidad que el hombre necesita para realizar cumplidamente la vocación a la que es llamado como persona. En qué consiste esa “vida en el espíritu” -años luz superior al mero “soñar con el espíritu”- debemos estudiarlo afanosamente. Aquí se halla una de las claves del futuro de nuestra cultura, y, dentro de ella, de la música.

La enseñanza de la música

El secreto de una buena enseñanza musical consiste en ayudar a los alumnos a descubrir la riqueza de las experiencias reversibles y a ejercitarse en ellas. Si nuestra experiencia de las obras musicales tiene ese carácter interactivo, bidireccional, podemos vivir de modo creativo, lúdico, los ocho modos de realidad que integran y captar por dentro todo su alcance, como si fuéramos los creadores de las mismas. Esa visión en relieve de las obras trasciende el nivel técnico, sin dejar de tenerlo en cuenta.

La interpretación y la contemplación de las obras deben constituir siempre una verdadera re-creación. Es posible tal creación renovada porque la obra musical es un ámbito, una fuente de posibilidades, y supone, por tanto, una invitación al juego creador. Si respondemos positivamente a esta oferta, la obra nos “envuelve”, en el sentido de que se convierte en el principio e impulso de nuestra actividad creativa. De ese carácter de *juego* se desprende el poder formativo de la experiencia musical. J. Huizinga nos enseñó a ver que “el juego es componente esencial de todas las formas culturales”, que deben ser vistas como *ámbitos*, es decir, como fuentes de posibilidades que hemos de recibir activamente si queremos actuar de modo creativo. El juego nos enseña a descubrir la imaginación como la facultad de lo eminentemente real –no de lo irreal-, pues acoge activamente los ámbitos del entorno y crea, así,

nuevos ámbitos. Nos revela, con ello, el secreto de la *participación* en las realidades valiosas y nos enseña a pensar de modo *relacional*. Al instarnos a vivir la música como una forma de *encuentro* –en el sentido pleno de este término–, la educación musical es una fuente de máximo gozo.

Es decisivo, en los años escolares, ayudar a los jóvenes a vivir intensamente esta experiencia de encuentro con las obras, y no fijar sólo la atención en la brillantez de la ejecución técnica. Al cultivar la música de esta forma, actuamos creativamente y promovemos de forma notable el desarrollo de nuestra personalidad. No basta, por ello, “enseñar” música; debemos ayudar a niños y jóvenes a considerar la actividad interpretativa como una experiencia de *participación* en las obras, vistas con todo el relieve que le otorgan sus ocho niveles o modos de realidad. El cantante Farinelli seducía a las gentes con el hechizo de su voz, una forma privilegiada de sonido que pertenece al *nivel 1*. Era una fuente de *goce sensible*, pero no siempre de *gozo espiritual*, sentimiento que surge al unirnos profundamente con una obra que nos transmite un complejo de realidad: sonidos aislados, sonidos entreverados, formas, ámbitos, estilos, situaciones... Con lo sensible, por gratificante que sea, sólo podemos unirnos de forma tangencial, superficial, huidiza. La unión que podemos adquirir con los ámbitos que se expresan en las obras y con el mundo o estilo que se plasma en las mismas es más profunda que la que logramos con los sonidos y las puras formas. Esta mayor unidad y, derivadamente, un gozo espiritual elevado era lo que parece haber buscado Farinelli, en su madurez, cuando renunció al triunfo fácil y se entregó a la música excelsa y contenida de Georg Friedrich Haendel.

La enseñanza musical debe tener como objetivo descubrir a los alumnos el papel decisivo que puede jugar la música en su existencia si no la cultivan de modo superficial sino profundo, haciéndose cargo en cada momento de las lecciones de vida que nos da. “*La historia de los hombres* –escribe André Cuvilier– *no es sólo política, económica o religiosa; es también artística y, singularmente, musical; ésta es reveladora de la naturaleza humana. Lamentablemente, ha habido poca preocupación por conocer al hombre a través de sus actividades musicales, tanto creativas como receptivas; se analizan las obras; se expone la vida de los compositores y grandes intérpretes; se esbozan teorías estéticas; a veces se arriesgan algunos incluso a filosofar; pero el libro sobre las relaciones del hombre y la música está por escribir; sólo*

hemos querido, por nuestra parte, presentar los principales aspectos del problema”²⁸⁵. Mi intención en esta obra fue proseguir esta línea de investigación, que se presenta apasionante y fecunda.

Entre las muchas referencias que se hacen en *El Quijote* a la experiencia musical, encontramos una especialmente sugestiva. “Y al punto se oyó (...) un son de una suave y concertada música formado, con que Sancho se alegró, y lo tuvo por buena señal; y así dijo a la duquesa de quien un punto ni un paso se apartaba: Señora, donde hay música no puede haber cosa mala”.²⁸⁶ A la luz de cuanto hemos visto anteriormente, esta observación puede ser notablemente enriquecida: la buena música no sólo no encierra mal alguno sino que promueve muy decidida y eficazmente nuestro desarrollo personal y nuestra felicidad.

²⁸⁵ *L'homme et la musique*, Presses Universitaires de France, París, 1948, p. 286.

²⁸⁶ *O. cit.* Segunda Parte, cap. 34

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, THEODOR W.: *Teoría estética*, Taurus, Madrid 1980
- ALVIN, JULIETTE: *Musicoterapia*, Paidós, Buenos Aires 1967
- AMIGO, MARÍA LUISA: *El arte como vivencia del ocio*, Instituto de Estudios de Ocio, Universidad de Deusto, Bilbao 2000
- ALBERTINI, A.: *Mozart. La vita. Le opere*, Fratelli Bocca, Milán 1946
- ANSERMET, ERNST: *Les fondements de la musique dans la conscience humaine*, 2 vols. À la Baconnière, Neuchatel 1961
- "La experiencia musical y el mundo de hoy", en Cassou, Ansermet y otros: *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958
- *Écrits sur la musique*, À la Baconnière, Neuchatel, 1971
- ANSERMET, ERNST Y MARTIN, FRANK: *Correspondance*, À la Baconnière, Neuchatel 1976
- AUERBACH, ERICH: *Mímesis. La realidad en la literatura*, FCE, México, 2^a 1975
- BALAN, GEORGE: *Das schöpferische Musikhören als religiöse Erfahrung*, Musicosophia Verlag, Sankt Peter/Schwarzbald, 1986
- *Das Musikhören als Schöpfertum*, Musicosophia Verlag, Sankt Peter/Schwarzbald, 1986
- *L'art d'écouter Mozart*, Musicosophia Verlag, Sankt Peter/Schwarzbald, 1989
- BEETHOVEN, LUDWIG VAN: *Sämtliche Briefe*, Tutzing 1975
- *Epistolario de Beethoven*, Editorial Poblet, Madrid 1933
- BENENZON, ROLANDO O.: *Manual de Musicoterapia*, Paidós, Barcelona 1981
- BERSTEIN, LEONARD: *Von der unendlichen Vielfalt der Musik*, W. Goldmann, Munich, 1968
- BRELET, GISELE: *Le temps musicale. Essai d'une esthétique de la musique*, PUF, París 1949, 2 vols.
- *Esthétique et creation musicale*, PUF, París 1947
- *L'interprétation créatrice*, PUF, París 1951
- BRENDEL, ALFRED: *Nachdenken über Musik*, Piper, Munich, 12^a 1992
- BUBER, MARTÍN: *Yo y tú*, Caparrós, Madrid 1993. Versión original: *Ich und Du*, en *Die Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg 1954
- *¿Qué es el hombre?*, FCE, México 6^a 1964
- CARRA, MANUEL: "¿Qué es la música?", en *Tercer Programa*, Madrid 10 (1968) 75
- CELAYA, GABRIEL: *El arte como lenguaje*, Ed. de conferencias y ensayos, Bilbao 1951
- CENCILLO, LUÍS: *Creatividad, arte y tiempo*, Sintagma, Madrid 2000, 2 vols.
- COGNI, GIULIO: *Che cosa é la musica? Elementi di psicologia della musica*, Curci, Milán 1956

- COURT, RAYMOND: *Le musical. Essai sur les fondements anthropologiques de l'art*, Klincksieck, Paris 1976
- CUVILIER, ANDRÉ: *L'homme et la musique*, PUF, Paris 1948
- DAHLHAUS, CARL: *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel, 1978
- *Musikästhetik*, Hans Gerig, Colonia ³1976
- DAVENSON, HENRI: *Traité de la musique selon l'esprit de Saint Augustin*, À la Baconnière, Neuchatel, 1942.
- DUFRENNE, MIKEL: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vols., PUF, Paris 1953
- DILTHEY, WILHELM: *La gran música de Bach*, Taurus, Madrid 1963
- EGGBRECHT, HANS HEINRICH: *Bach –wer ist das? Zum Verständnis der Musik J. S. Bachs*, Piper, Munich 1992
- *Musikalisches Denken. Aufsätze zur Theorie und Ästhetik der Musik*, Heinrichshofen, Wilhelmshafen, 1977
- EINSTEIN, ALFRED: *La música en la época romántica*, Alianza Editorial, Madrid 1986
- ESTRADA, DAVID: *Estética*, Herder, Barcelona 1988
- FALLA, MANUEL DE: *Escritos sobre música y músicos*, Espasa-Calpe, Madrid 1950
- FISCHER-DIESKAU, DIETRICH: *Los Lieder de Schubert*, Alianza Editorial, Madrid 1989
- FRANKL, VIKTOR: *Ärztliche Seelsorge, Grundlage der Logotherapie und Existenzanalyse*, Fischer, Frankfurt 1987
- *Der Wille zum Sinn*, Piper, Munich 1991
- *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona 1979.
Versión original: *Man's search for meaning. An introduction to logotherapy*, Pocket books, Nueva York ³1962
- FUBINI, ENRICO: *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid 1994
- *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid 1988
- FURTWÄNGLER, WILHELM: *Ton und Wort*, Atlantis Musikbuch, Zurich, 1994
- GADAMER, H.G. : *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca 1977. Versión original: *Wahrheit und Methode*, Mohr, Tubinga 1965
- GAGELMANN, HARTMUT: *Mozart hat nie gelebt... Eine kritische Bilanz*, Herder, Friburgo, 1990
- GAJARD, DOM JOSÉ: *Canto gregoriano. Nociones sobre el ritmo y el método de Solesmes*, Abadía de Silos, Burgos, 1960.
- GODWIN, JOSCELYN: *Musik und Spiritualität. Quellen der Inspiration in der Musik von der Frühzeit bis in die Moderne*, Scherz, Munich 1989
- GOES, ALBRECHT: *Das Erstaunen. Begegnungen mit dem Wunderbaren*. Eschbach, Markgräflerland 1998
- GUARDIA, ERNÉSTO DE LA: *Las Sinfonías de Beethoven. Su historia y análisis*, Ricordi Americana, Buenos Aires ⁷1947

- *Las sonatas para piano de Beethoven. Historia y análisis*, Ricordi Americana, Buenos Aires 1947.
- GUARDINI, ROMANO: *El poder*, Cristiandad, Madrid 1982.
- HALPERN, STEVEN: *Klang als heilende Kraft*, H. Bauer, Freiburg im Breisgau, 1985
- HANSLICK, EDUARD: *De lo bello en la música*, Ricordi, Buenos Aires 1947
- HARNONKOURT, NIKOLAUS: *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*, Editorial Residenz, Salzburgo 1984
- HAWKING, W. STEPHEN: *Einsteins Traum*, Rowohlt, Reinbek 1993
- HEISENBERG, EINSTEIN Y OTROS: *Cuestiones cuánticas*, Kairós, Barcelona 1987
- HESSE, HERMANN: *Lecturas para minutos*, Alianza Editorial, Madrid 1994
- HILDEBRAND, DIETRICH VON: *Aesthetik*, 2 vols, Kohlhammer, Stuttgart 1977
- HOWARD WALTER: *Musique et culture*, PUF, París 1963
- HUISMAN, DENIS: *L'esthétique*, PUF, París 1967
- JANKELEVITCH, VLADIMIR: *La musique et l'ineffable*, Ed. du Cerf, París 1983
- KIERKEGAARD, SÖREN: *Estudios estéticos, I. Diapsalmata y el erotismo musical*, Guadarrama, Madrid 1965.
- KIENER, HELENE: *Marie Jaël. Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*, Flammarion, París 1952.
- KÜNG, HANS: *Mozart: Spuren der Transzendenz*, Piper, Munich 1992
- KUNZE, STEFAN: *Las operas de Mozart*, Alianza Editorial, Madrid 1990
- LA RUE, JAN: *Guideline for style analisis*, Norton and Company, Nueva York 1979
- LABRADA, MARÍA ANTONIA: *Estética*, Eunsa, Pamplona 1998
- LEUCHTER, ERWIN: *Ensayo sobre la evolución de la música en Occidente*, Ricordi, Buenos Aires, 1946
- LÓPEZ QUINTÁS, ALFONSO: *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao ²2004
 - *La formación por el arte y la literatura*, Rialp, Madrid 1993
 - *El poder transfigurador del arte*, Promesa, Costa Rica
 - *Hacia un estilo integral de pensar, I Estética*, Editora Nacional, Madrid 1967
 - *Cómo lograr una formación integral*, San Pablo, Madrid ²1997
 - *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura*, Rialp, Madrid ³1998
 - *Cuatro filósofos en busca de Dios*, Rialp, Madrid ⁴2003
- MANEVEAU, GUY: *Musique et éducation*, Edisud, Aix-en-Provence 1977
- MARCEL, GABRIEL: *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel* (ed. Jeanne Parain Vial), Aubier, París 1980
 - *Présence et immortalité*, Flammarion, París 1959

- MARTIN, FRANK, Y PIGUET, JEAN CLAUDE: *Entretiens sur la musique*, À la Baconnière, Neuchatel 1967.
- MILA, MASSIMO: *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Turín²1956
- MOZART, WOLFGANG AMADEUS: *Mozarts Briefe*, Manesse, Zurich 1948
- MOSER, HANS JOAQUIM: *Estética de la música*, Unión Tipográfica Editorial, México 1966
- MUTHESIUS, EHRENFRIED: *Logik der Poliphonie. Beiträge zu einer philosophischen Musiktheorie*, Meisenheim 1971
- MUTHMANN, K. D. (ed.): *Musik und Erleuchtung. Der Weg der grossen Meister*, Max Hueber, Munich 1984
- OSBORNE, CHARLES: *The complete operas of Mozart*, Victor Gollancz, Londres 1978
- PANNAIN, GUIDO: *La vita del linguaggio musicale. Saggio di estetica*, Curci, Milán 1956
- PAREYSON, LUIGI: *Estetica. Teoría della formativité*, Bompiani, Milán⁵1991
- PAUMGARTNER, BERNHARD: *Mozart*, Alianza Editorial, Madrid 1990
- PIGUET, JEAN CLAUDE: *Découverte de la musique. Essai sur la signification de la musique*, À la Baconnière, Neuchatel, 1948
- *Ernst Ansermet et les fondements de la musique*, Payot, Lausanne 1964
- PIEPER, JOSEF: *Nur der Liebende singt Musische Kunst heute*, Editorial Schwaben, Ostfildern b. Stuttgart 1989
- PLAZAOLA, JUAN: *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, Universidad de Deusto, Bilbao, ²1991
- PRADO, DOM GERMÁN: *El canto gregoriano*, Labor, Barcelona 1945
- PRAT, HENRI: *L'univers multidimensionnel*, Les Presses de l'université de Montréal, Montréal, 1971
- PUSCHKIN, ALEXANDER: *Mozart und Salieri*, Reclam, Stuttgart 1985
- ROSEN, CHARLES: *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Alianza Editorial, Madrid 1986
- RUIZ RETEGUI, ANTONIO: *Pulchrum. Reflexiones sobre la belleza desde la Antropología cristiana*, Rialp, Madrid 1998
- RAPIN, JEAN-JACQUES: *À la devouverte de la musique*, 2 vols., Payot, Lausanne ²1970
- REVAULT D'ALLONNES, OLIVIER: *La création artistique et les promesses de la liberté*, Klincksieck, París 1973
- RINGENBACH, REGINALD: *Gott ist Musik. Theologische Annäherung an Mozart*, Kösel, Munich 1985.
- SALAZAR, ADOLFO: *Conceptos fundamentales en la Historia de la Música*, Alianza Editorial, Madrid 1988
- *Juan Sebastián Bach*, Alianza Editorial, Madrid, 1985
- SAMSON, J.: *Musique et vie interieure*, La Colombe, París 1951
- SCHADEL, ERWIN: *Musik als Trinitätssymbol. Einführung in die harmonikale Metaphysik*, Peter Lang, Frankfurt 1995.

- «Polyphonie als Modell für interkulturelle verständigung», en *Die Menschenrechte im interkulturellen Dialog*, Peter Lang, Frankfurt 1988.
- SCHELER, MAX: *Ordo amoris*, en *Schriften aus dem Nachlass I. Zur Ethik und Erkenntnislehre*, Francke, Berna 1957
- SCHLOEZER, BORIS DE: “La música”, en Adolfo Sánchez Vázquez: *Antología de textos de estética y teoría del arte*, Editorial UNAM, México 1972
 - *Problemas de la música moderna*, Seix Barral, Barcelona 1960
 - *Introduction à J.-S. Bach*, Gallimard, París ¹¹1947
- SCHOPENHAUER, ARTHUR: *Metaphysik des Schönen*, Munich 1988
- SMALL, CHRISTOPHER: *Música, sociedad, educación*, Alianza Editorial, 1989
- SOURIAU, ETIENNE: *La correspondencia de las artes*, FCE, México 1965
- STEINER, GEORGE: *Presencias reales*, Destino, Barcelona 1998
- STRAWINSKY, IGOR: *Poética musical*, Taurus, Madrid 1977
- TÉLLEZ VIDERAS, JOSÉ LUIS: *Para acercarse a la música*, Salvat, Barcelona ³1983
- TRANCHEFORT, FRANÇOIS-RENÉ: *Guía de la música sinfónica*, Alianza Editorial, Madrid 1989
- TRIAS, EUGENIO: *Lo bello y lo siniestro*, Seix Barral, Barcelona 1982
- VALLS GORINA, MANUEL: *Diccionario de la música*, Alianza Editorial Madrid 1971
- VEGA CERNUDA, DANIEL: *Bach. Repertorio completo de la música vocal*, Cátedra, Madrid 2004
- VISCIDI, FIORENZO: *Saggio di una estetica musicale*, Patrón, Bolonia 1966
- WAGNER, RICHARD: *Escritos y confesiones*, Labor, Barcelona 1975
- WALTER, BRUNO: *Gustav Mahler*, Alianza Editorial, Madrid 1983
- WHITE, JOHN D.: *The analysis of music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1976
- WOODWORTH, G. WALLACE: *El mundo de la música*, Bibliográfica Omega, Buenos Aires, 1964
- ZAMACOIS, JOAQUÍN: *Temas de estética y historia de la música*, Labor, Barcelona 1975
- ZSOK, OTTO: *Musik und Transzendenz*, Eos, Saint Ottilien 1998