

Del eco antiguo a la orquesta moderna

II

Breve panorama de historia musical

(Especial para esta Revista)

18 de abril de 1485. Primavera en la campiña romana. Los obreros lombardos que verificaban trabajos de excavación a lo largo de la Vía Appia habían hallado un antiguo sarcófago de mármol blanco.

Al levantar la plancha que lo cubría, orlada de guirnaldas y de hojas de acanto, apareció el cadáver de una mujer. Y se reveló la dulce maravilla de un rostro que conservaba toda la frescura, toda la pureza de líneas que es atributo de esa edad imprecisa que media entre la niñez y la plenitud femeninas.

A la noche, la ciudad se congregó en el Capitolio en ansia de curiosidad y de inquietud; el cadáver de la virgen, conservado a virtud de balsámicos filtros, fue contemplado largamente por el pueblo.

Y no fue en vano, porque, al decir del poeta, el hallazgo simbolizó un eterno retorno del espíritu: “Era la belleza antigua; con haberla entrevisto tan sólo, el mundo comenzó de nuevo a florecer. . .”.

Así explicó la leyenda los orígenes del Renacimiento.

Perfiles del Renacimiento europeo.

En 1453 la ruina del Imperio romano de oriente obligó a gran número de artistas y pensadores bizantinos a establecerse en Italia, de donde el despertar, en los países occidentales de Europa, de una intensa curiosidad por las culturas

clásicas. La invención de la imprenta, el descubrimiento de América, la reforma religiosa y la aparición del imperialismo moderno fueron, a un mismo tiempo, causas y efectos de un movimiento espiritual que alejó al hombre del concepto medieval de la vida rompiendo con las tradiciones y con los ideales corporativos de antaño.

Surgen así nuevas inquietudes y nuevas instituciones. El hombre busca en sí mismo la verdad y encuentra la belleza a través del arte de los antiguos griegos y romanos. La era individualista comienza, y con ella el concepto moderno de nacionalidad.

Tres tipos humanos hacen su aparición en el Renacimiento, proyectando sus facetas sobre la época contemporánea: el humanista, el artista creador y el político.

El primero, literato y filósofo a un mismo tiempo, ahonda en las antiguas culturas: así Erasmo, en cuya obra encuentran eco todas las preocupaciones humanas. Realiza el artista un ideal de universalidad, de inquietud total: surgen entonces las siluetas de Leonardo y de Miguel Ángel. ¿Recuerdan Uds. la Leda de Leonardo? Lienzo maravilloso en que la composición y el colorido recatan la cósmica significación del amor.

Y bastaría con citar el nombre de Lorenzo de Médicis para caracterizar a toda una legión de gobernantes y de políticos que estructuraron las monarquías modernas y que supieron rodearse de artistas a quienes otorgaron su ayuda económica, precaria en ocasiones es verdad, pero que por lo menos proporcionó a los creadores de belleza un cierto bienestar material.

Aparición de los géneros musicales modernos.

En nuestra primera conversación estudiamos, bien que superficialmente, el arte polifónico del Renacimiento, emparentado muy de cerca con la cantinela gregoriana y con la canción popular de la Edad Media.

Un nuevo elemento expresivo surge en el panorama artístico del siglo XVI: el empleo, cada vez más generalizado, de los instrumentos musicales y —por ende— la transforma-

ción del motete y del madrigal. Se inicia así el tercer ciclo histórico, el sinfónico, en que los instrumentos desempeñan un papel de extraordinaria importancia, ora aislados, ora en conjunto, ora como acompañamiento de las voces. El arte vocal a *capella*, característico de las épocas monódica y polifónica, desaparece. De entonces acá, las voces se combinan siempre con los instrumentos, y el empleo exclusivo de éstos da origen a la música pura, es decir, a manifestaciones sonoras que se alejan cada vez más de la palabra cantada.

El *oratorio* y la *pasión*, géneros dramáticos que corresponden al sector religioso de la música moderna, provienen del motete. Así también, del madrigal polifónico se derivan las formas instrumentales puras: la *suite*, la *sonata*, la *sinfonía* y el *concierto*. De donde puede inferirse que los primeros son el resultado de un desarrollo dramático del motete y las segundas, el fruto de una lenta transformación del madrigal.

Evolución del motete polifónico.

¿Cómo evolucionó el motete polifónico? Procuraré ser breve y claro.

El texto del motete consistía en invocaciones piadosas de carácter lírico, es decir, en poemas de factura subjetiva en que el autor expresaba propios o ajenos sentimientos. Cuando los compositores dieron en escoger para sus obras ciertos textos en que se insinúa el diálogo, el motete comienza a traducir una acción, un conflicto de sentimientos y de situaciones antagónicas o complementarias. A mediados del siglo XVI Giovanni Animuccia fue encargado de la parte musical de ciertos dramas religiosos que solían representarse en la cofradía del Oratorio, fundada recientemente por San Felipe Neri, y que finalizaban con audiciones musicales.

Compuso entonces Animuccia, sobre textos de sabor narrativo, motetes dramáticos que se intercalaron en la representación. La palabra cantada comienza a reemplazar a la simple declamación poética. El compositor Emilio dei Cavallieri escribió por fin una "ópera religiosa", la *Representación del cuerpo y del alma*, que no es otra cosa que el primer *Oratorio*, género en que la narración dialogada de aconteci-

mientos bíblicos se desarrolla en coros y solos vocales acompañados por un conjunto de instrumentos.

En ocasiones, el libreto del oratorio se circunscribe a los sufrimientos y a la muerte de Cristo. Recibió entonces el nombre de *pasión*, forma en que aparece un nuevo elemento expresivo: la meditación piadosa, especie de comentario coral a la acción desarrollada por los cantores solistas en arias y recitativos.

El oratorio fue cultivado por casi todos los grandes maestros clásicos: Haendel y Bach, Haydn y Beethoven.

Evolución del madrigal polifónico.

¿Cómo evolucionó el madrigal polifónico? En el curso de la exposición anterior he aludido a un nuevo procedimiento, ajeno a la esencia de la polifonía pura: el solo vocal, el cantante solista. Este aparece gracias a un proceso de simplificación del madrigal polifónico, que en el siglo XVI comenzó a acompañarse con diversos instrumentos.

Supongamos un madrigal primitivo a cuatro voces y a *capella*, interpretado por sopranos, contraltos, tenores y bajos. En un principio, los instrumentos doblaron o reprodujeron exactamente alguna o algunas de estas cuatro voces; luego las reemplazan paulatinamente hasta que sólo resta una, la de las sopranos, por ejemplo. Los compositores comienzan a abandonar el arte de las melodías simultáneas, disponiendo sus creaciones sonoras de tal manera que consten de una sola melodía confiada a un solo cantante. El papel de los instrumentos se redujo entonces a dibujar un fondo, un acompañamiento de acordes.

Se inicia la era armónica, por oposición a la contrapuntística o polimelódica.

Un paso más en este proceso evolutivo y nos encontramos en presencia de obras en que los instrumentos han desplazado por completo a las voces. Así, ciertos aires de danza, derivados de la canción popular o del madrigal polifónico, en que todas las voces de que constaban primitivamente han sido transcritas para instrumentos.

Tal la suite o partita, colección de danzas en que a un movimiento vivo síguese uno lento y grave. En la antigua sui-

te, estos aires se contraponen de dos en dos —una pavana a una gallarda, por ejemplo— o de tres en tres —pavana, gallarda y courante—. Más tarde, el número de trozos aumenta: encuéntrase cinco o más movimientos de diferente carácter y de distinto origen: sarabanda y pasacalle, aires españoles; rigodón y minué, danzas francesas; alemana y giga, teutónicas.

La suite da origen a la forma sonata, en que los aires primitivos se reducen generalmente a tres: uno lento y grave enmarcado por dos movimientos vivos, rápidos. Estas formas primitivas fueron interpretadas, primero por varios instrumentos. Luego, el grupo de ejecutantes fue aumentando, y en la interpretación intervinieron instrumentos pertenecientes a diversas familias —viento, cuerdas, teclado—. Así se formó la orquesta y, por ende, la sinfonía, que no es otra cosa que una sonata escrita para los variados instrumentos de un conjunto orquestal.

Hay que advertir que las formas instrumentales primitivas, en su largo proceso hacia la sonata y la sinfonía del segundo período clásico —segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX— van alejándose cada vez más de la danza. Felipe Emmanuel Bach y Francisco José Haydn constituyeron los pilares inmovibles de esta marcha evolutiva. Inició el primero la transformación de la suite en sonata; estructuró el último la sinfonía moderna.

Lo que vale decir que a partir de Felipe Emmanuel Bach, los compositores clásicos adoptaron un plan metódico en que los distintos movimientos o trozos de la sonata, emparentados entre sí, contrastan por su ritmo y medida. A los románticos y modernos corresponderá el abandonar la expresión general por la individual, de donde las formas instrumentales, en manos de un Schubert, de un Chopin o de un Berlioz, nos dirán de los íntimos secretos de sus creadores.

Instrumentos musicales del renacimiento.

Imaginó que Uds. se habrán preguntado ya a qué instrumentos he aludido al hablar de la música de los siglos XVI y XVII. Los actuales se derivan casi en su totalidad de los que por entonces eran empleados en la orquesta, bien que simpli-

ficados algunos, perfeccionados y reducidos a tipos generales los más.

Hasta el siglo XVIII existieron diferentes variedades de violas, instrumentos de cuerdas frotadas por medio del arco de crin: de las violas antiguas se derivan todos los violines, violas, violonchelos y contrabajos modernos.

Los compositores de los siglos XVI y XVII emplearon también instrumentos de cobre, trompas, trompetas y trombones de diferentes clases, flautas, oboes y gran número de laúdes, instrumentos afines de la guitarra, con los cuales se organizaron conjuntos de cámara, es decir, grupos reducidos de elementos sonoros.

Entre nosotros es muy común el empleo de un trío popular compuesto de bandola, tiple y guitarra, en que la voz cantante se confía a la primera, las voces intermedias y el acompañamiento armónico, al segundo, y los bajos fundamentales — y algunos contracantos— a la guitarra. Así también los conjuntos de laúdes del primer período clásico. Guardadas proporciones, se entiende.

Poco después surgen algunos instrumentos de cuerdas y teclado como el virginal y el clavecín. La sonoridad tenue y breve de estos antepasados del piano es debida a la estructura de sus mecanismos de pulsación: al oprimir una tecla cualquiera, un brazo de palanca verifica un movimiento de izquierda a derecha y la pluma colocada en su extremidad roza las cuerdas del instrumento. En nuestro piano, inventado a principios del siglo XIX, las cuerdas son percutidas por medio de martilletes.

El ballet de corte.

Mueve a los hombres un espontáneo impulso a idealizar la vida mediante símbolos o estilizaciones que varían con el correr del tiempo. A través de la belleza, el hombre se allega a la verdad: la ficción es un índice de progreso.

Perdida la antigua tradición dramática, los pueblos de la Edad Media improvisaron comedias y farsas. Por plazas y mercados, villas y ciudades amuralladas, los juglares organizaron representaciones en las que se intercalaban danzas y canciones de sabor popular.

Esta tradición escénica, como es obvio, llega hasta el Renacimiento, y es transformada por artistas y músicos para recreo de los grandes señores de la época. En Italia gozaron de gran favor estas estilizaciones de la antigua farsa popular, cuya interpretación aristocrática recibió el nombre de *Ballet de corte*.

En 1581 Catalina de Médicis hizo representar en la corte francesa una obra de Baltazarini, compositor italiano establecido en París: el *Ballet cómico de la reina*, en que la presentación escénica de un tema griego involucraba danzas, coros y acompañamientos orquestales.

Tratábase de una obra en que lo espectacular primaba sobre lo artístico: de las diez de la noche a las tres de la mañana desfilaron por el tinglado, en profusa abundancia, danzantes, cantores, cómicos, maquinarias de ingeniosa factura, largas filas de máscaras y de animales exóticos.

Por su falta de unidad artística y por el predominio de un ingenuo efectismo, tales representaciones nos hacen pensar en los circos contemporáneos, espectáculos a que acudimos en ansia de aniñar el espíritu.

La ópera. — Sus orígenes y desarrollo.

El ballet de corte, estilización amanerada del arte popular, preparó el ambiente para el advenimiento de un género típicamente renacentista, creación de un grupo de espíritus inquietos que quisieron restaurar el arte dramático de los griegos. Aludo a la ópera.

Reunidos en el palacio del conde Bardi —mecenas florentino— compositores, humanistas y poetas— en gratas veladas inolvidables— dieron forma a un espectáculo artístico en que la antigua tragedia griega renació, bien que interpretada arbitrariamente.

Componían este cenáculo —amigos en la vida y en el arte— Vicente Galilei, padre del célebre astrónomo; el poeta Rinuccini; Jacobo Peri, cantor y compositor; Caccini, profesor de música; Emilio dei Cavalieri, organista y compositor, y algunos otros poetas y humanistas que resolvieron, de común acuerdo, abandonar el estilo contrapuntístico para imitar en

lo posible la antigua declamación dramática del teatro griego, interpretando —por medio de la palabra cantada y del acompañamiento instrumental— un libreto, un tema inspirado en las literaturas clásicas.

De la obra colectiva de estos artistas florentinos surgió un género caracterizado principalmente por la declamación melódica del texto; por el predominio de los solistas sobre las partes concertantes, y por la absoluta subordinación del acompañamiento instrumental a las melodías vocales.

En 1594 se representó la primera ópera: *Dafne*, fruto de la colaboración del poeta Rinuccini y de Peri, el compositor.

La centuria siguiente corresponde, por lo que a la música vocal se refiere, al desarrollo de la ópera italiana y a su difusión por todos los países europeos.

Al genial compositor Claudio Monteverdi cabe atribuir la fijación estética de los procedimientos que caracterizan lo mejor de la ópera moderna: declamación expresiva, ceñida en todo a las palabras del texto, fidelidad en la traducción musical de los sentimientos del personaje y aplicación de los instrumentos, reducidos en un principio a un simple papel decorativo, al comentario sonoro de situaciones y conflictos.

Por este camino de sobriedad estética transitaron grandes figuras del arte: Rameau, fundador de la moderna armonía; Haendel, artista de las concepciones grandiosas; Mozart, cifra divina de gracia y de euritmia. Larga tradición que culmina con la obra de Wagner y que —en cierta manera— renace transformada en *Pelleas et Melisande* de Debussy.

Otras rutas escogieron compositores de segundo orden, italianos en especial. Aquí, el virtuosismo reemplazó a la emoción y el reinado del *bel canto* amenazó acabar con el arte puro.

Clásicos y románticos.

Aplicado al arte de los sonidos, el concepto de lo clásico corresponde de suyo a los maestros de los siglos XVII y XVIII.

Tomado en su significación primitiva, el vocablo se predica del arte de los antiguos griegos y romanos, cuyo espíri-

tu claro y armonioso brilla en todas sus creaciones. De aquí el que pueda aplicarse a todos aquellos artistas y pensadores en quienes la razón, equilibrada con la sensibilidad, acuña formas perfectas, proporcionadas a su contenido y sometidas a normas establecidas de antemano.

De donde puede inferirse que los grandes artistas del presente serán los clásicos del mañana, lo cual no nos autoriza a calificar de clásicos —así como así— ensayos de discutible valor o peroraciones académicas de anquilosada factura.

Se ha convenido, en la historia musical, designar con este calificativo a los grandes compositores de los siglos XVII y XVIII, en cuanto de su obra surge la música moderna en sus variadas manifestaciones. Aquí, clásico significa, a la vez que fuente originaria, modelo de ciencia constructiva y de equilibrio sonoro.

A tiempo que con él se inicia el romanticismo musical, la escuela clásica culmina en Beethoven. Maravilla esta doble personalidad del inmortal maestro de Bonn, cuyo ímpetu revolucionario cristalizó en formas definidas y puras. Los románticos que le sucedieron se caracterizan por la primacía del contenido sobre la forma, que se cuartea y desfigura en ocasiones al empuje de un gran complejo interior.

A partir de César Franck se inicia, por el contrario, un retorno a las formas puras, un cultivo sistemático del dibujo sonoro, ansia de perfección que florece en la obra de los maestros franceses contemporáneos.

Juan Sebastián Bach (1685-1750).

Genuino exponente del equilibrio clásico, realizó J. S. Bach una obra gigantesca por su cantidad y por su valor intrínseco. He aquí una figura patriarcal, nimbada por la virtud y por el genio. Niño aún, Bach, inclinado sobre la mesa de trabajo, copia a hurtadillas una colección de obras maestras de los grandes organistas de su tiempo. La tarea, realizada a la luz de una lamparilla, a tiempo que nutre su espíritu merma su poder visual.

Su vida transcurrirá en medio de las preocupaciones del hogar y de las obligaciones que le impusieron los cargos que

desempeñó. Primero en Weimar como violinista de corte; luego en Arnstadt como organista. Su peregrinación prosigue por Weimar, en donde actúa esta vez como maestro de capilla, y por Coethen, en donde se dedica a la composición de insuperables obras instrumentales. Radicase por último en Leipzig, en donde se entrega a un intenso trabajo: profesor, maestro de capilla, director de orquesta y compositor oficial.

Van transcurridos 38 años desde que oyó por vez primera las campanas de su villa natal y 20 desde que comenzó a producir "Sólo por la gloria del altísimo Dios y por la instrucción del prójimo", al decir de sus propias palabras, emocionantes y lejanas.

Veinticinco años después, su vida continúa discurriendo por senderos de tranquila fecundidad. Nada extraordinario nos presenta la biografía de este maestro, ritmo pausado de emociones hogareñas, manso desfile de cuadros de costumbres y de anécdotas bondadosas. Su vida, como su obra, fue interior, concentrada, grandiosa sí por la majestad de sus paisajes espirituales.

Mediado el siglo XVIII, su cuerpo desciende a la tierra.

La obra de Juan S. Bach, que no es conocida en su totalidad, abarca todas las variedades del mundo sonoro: música dramática, religiosa y profana; obras para clavecín y para órgano; conciertos, suites para diversos instrumentos, cinco célebres pasiones, misas, obras didácticas y piezas sueltas. . . .

Entre innumerables, destacaré tres índices significativos del genio creador de Juan S. Bach.

El *Arte de la fuga*, escrito un año antes de su muerte, es una obra didáctica en la cual se exponen todas las variaciones posibles sobre un tema musical dado. ¿Obra de enseñanza? ¿Decadencia del genio todopoderoso? En ningún caso, porque todos los ejemplos transcritos en ese monumento de sabiduría revisten insuperable eficacia estética.

En alguna ocasión, el célebre Federico II de Prusia, artista aficionado, propuso a Bach un tema musical, es decir, una frase de algunos compases para que sobre ella improvisara al clave. El maestro escribió inmediatamente, y en presencia de su real amigo, una verdadera colección de obras maestras que, coleccionadas más tarde bajo el título de *Ofrenda musical*, maravilla a eruditos e historiadores de la música.

Creo que Uds. hayan tenido oportunidad de escuchar la *Tocata y fuga en re menor* para órgano, ictus del arte de Juan S. Bach. Aquí el dilatarse de infinitas melodías por los ámbitos del mundo, y la fuerza creadora de la naturaleza, y la alegría de vivir y de creer que en poderoso crescendo todo lo arrolla a su paso.

Arte de iluminados, producto de una época que permitió al hombre ser bueno y ser grande a un mismo tiempo.

No conviene, sin embargo, el que Uds. juzguen únicamente a Bach por las palabras que anteceden. Porque en su obra encuéntrase también rinconadas en que la gracia preside un coro de silvanos y en que el acento galante presta a sus ritmos cortesanos perfiles.

El arte de los clavecinistas.

Inclinada ante el clave, la infanta preludia pавanas y minués. A su lado, como dijera el poeta chorotega, el abate de los madrigales y el vizconde de los desafíos riman su eterna querrela de amor.

Siglo XVIII. Cortes en que frágiles figuras de mujer gobiernan el destino de las naciones, y en que la vida se desliza —flor entre dos abismos— a hurtadillas del verdadero dolor y de la alegría verdadera.

Con la deshumanización confina el arte de las cortes europeas anteriores a la revolución francesa. A veces, sin embargo, nos encontramos con manifestaciones demasiado humanas. ¿Han leído Uds. los capítulos que dedicó Sainte-Beuve al análisis de la mujer y del amor en el siglo XVIII? Estas páginas constituyen, en mi opinión, la mejor preparación espiritual para adentrarse por el arte de la época: idilios campesinos de Watteau; conchas, grutescos, paneles y orlas florales del estilo rococó en la arquitectura y en la decoración de interiores; epigramas, madrigales y suspirillos de amor en literatura; trozos descriptivos y ensayos de psicología femenina en el arte de los clavecinistas contemporáneos.

Arte ponderado y tímido: venalidad atemperada por el gesto elegante; amores que se insinúan al ritmo de una contradanza. Madame de Pompadour, por salones y jardines, mu-

sita coqueterías imperiales. Voltaire ríe. María Antonieta recibe en su corte de Viena a Mozart, pequeño prodigioso. Rousseau contempla largamente el paisaje y llora a menu-do en medio a sus filosóficos devaneos.

Una vez captado el ambiente, veré de aludir, siquiera sea de paso, al arte de dos clavecinistas célebres: Domenico Scarlatti y Francisco Couperin— el Grande—. Un italiano y un francés.

El estilo de la escritura clavecinística es preciosista de suyo. Los adornos o figuraciones ornamentales son numerosas y difíciles de ejecutar con limpieza. No hay que olvidar que estas obras eran interpretadas en un instrumento en que los matices de intensidad —piano y fuerte— eran casi imposibles de realizar: de donde los sonidos que debían acentuarse, es decir, hacerse más intensos, se adornaron para suplir las deficiencias propias del clave.

Domenico Scarlatti, hijo de un notable compositor, vinculó su nombre al arte español: joven todavía se estableció en Madrid, corte en donde fructificó su talento. Virtuoso del órgano y del clave, cuéntase de un desafío suyo con Haendel, ejecutante notabilísimo, al igual que su rival. Del lírico torneo, este último maestro resultó vencido en el clavecín.

Más de quinientas obras atestiguan la fecundidad del italiano. En todas ellas prima el artista que realiza belleza sobre el simple compositor virtuoso que abrumba a sus intérpretes con dificultades técnicas de todo orden.

La familia Couperin constituye la réplica francesa a la dinastía Bach: a partir de 1630 su tradición artística se continúa sin interrupción hasta Celesta-Teresa Couprin, organista notable que murió en 1860. A esta familia perteneció Francisco, músico genial cuya vida se deslizó entre 1664 y 1723.

Facilidad elegante, gracia inimitable, limpidez, forma purísima: larga sería la lista de atributos en tono menor que cabría predicar de la obra polifacética de Couperin el Grande, compositor que, al decir autorizado de Jules Combarieu, “personifica, en un período de costumbres amables y fáciles, la música de corte y de salón, llevando la elegancia y la espiritualidad hasta los umbrales del genio. Nadie penetró

más en el espíritu de su tiempo, ni dio de su época una imagen musical más exacta...”.

Y así es, en verdad, porque Couperin tórnase en el retratista sutil de las mujeres del siglo XVIII: la dulce y picante, la ingenua y la voluptuosa surgen de los medallones sonoros del clavecinista, en cuya obra cabe distinguir facetas descriptivas, imitativas y psicológicas.

Ludwig van Beethoven (1770-1827).

El 29 de octubre de 1792, Beethoven se preparaba a abandonar su ciudad natal para proseguir en Viena estudios musicales bajo la dirección de Haydn.

Contaba a la sazón 22 años de edad. Su infancia y su adolescencia habían discurrido ya por senderos laboriosos: sus estudios iniciales, los primeros éxitos como clavecinista precoz, los primeros dolores también.

A tiempo de partir, el joven virtuoso recibió una esquila en la que el conde Waldstein se despedía de su amigo y protegido. Hela aquí en toda su profética nobleza y caluroso lenguaje:

“Querido Beethoven: Hoy partís para Viena, realizando así un anhelo acariciado por largo tiempo. El genio de Mozart se aflige aún y llora la muerte de quien lo nutría. En el inagotable Haydn ha encontrado refugio, pero no ocupación. Id y trabajad: de las manos de Haydn recibiréis del espíritu de Mozart...”.

Lejos estaba el autor de estas ingenuas y emocionadas palabras, sin embargo, de intuir en su totalidad la trayectoria espiritual de Beethoven.

Primera estampa: juventud.

La vida de corte, en su galante rodar, embruja al joven compositor, que deambula por los salones elegantes de Viena, encuentra amigos y admiradores y avanza rodeado de una blanca teoría de discípulas enamoradas de su arte. Preocúpase entonces por agradar al público vienés con obras escritas en el estilo tradicional de Mozart y de Haydn: variaciones,

tríos y cuartetos, sonatas para clave, conciertos y la *Primera sinfonía*. Su genio supera, no obstante, lo convencional: imita, pero escuchándose a sí mismo.

Eduardo Herriot nos lo presenta paseando por los jardines del parque de Augarten, en donde largas filas de álamos ocultan blancos templetos. "Polacos, bosnianos y turcos ponían con sus típicos atavíos una nota exótica en aquel ambiente, arreglado para los placeres de sociedad y las intrigas amorosas. A veces se estremecía a lo lejos una melopea zingara, áspera, apasionada, nostálgica. . . .".

Por entonces, Beethoven era joven y audaz: rostro franco, boca amplia y fina, ojos de inquieto mirar bajo la negra melena, exuberante y rebelde.

A esta primera estampa de su vida, acuarela en blanco y azul, síguese un óleo a lo Rembrandt en que alternan, dentro del claroscuro, las luces y las sombras.

Segunda estampa: madurez.

Ecós de una angustia profunda, la *Apassionata* y el sexto cuarteto de cuerdas eternizan el comienzo de una etapa en que el gran compositor afrontó, en toda su crudeza, la enfermedad, el desengaño y la miseria.

Mediaba el año de 1800 cuando Beethoven pudo confirmar que su poder auditivo decrecía por momentos. Acre e insondable dolor que fincó sus reales en el espíritu del artista. Comienza entonces una lucha silenciosa y magnífica en la que Beethoven crucifica su alma y se abisma en su propio sér.

Y surge también el amor: primero, Julieta Guicciardi y su perfil sonoro —la sonata Luz de luna— luégo, Teresa de Brunswick y Bettina Brentano. Idilios truncos a la manera romántica.

En medio de las tormentas de su espíritu, el maestro buscó un refugio en la naturaleza, de la cual fue admirador incansable y práctico. Así lo expresó en palabras ardientes, de apasionado acento afirmativo: "Nadie sobre la tierra puede amar el campo como yo. Amo a un árbol más que a un hombre. . . .".

A más de creaciones personalísimas, que plasman capítulos intensos de su vida —*Quinta sinfonía, Canto elegíaco*—sur-

gen obras serenas y objetivas en que la calma del paisaje inspira ritmos y cantos de sabor idílico, a trechos interrumpidos por danzas campensinas y líricas plegarias.

La *sonata en sol* para violín y piano y la *sinfonía Pastoral*, sexta en el orden de sus grandes creaciones orquestales, son índice de momentos de serenidad y de ternura logrados en medio de las consolaciones del paisaje. En la sexta sinfonía, las partes de los primeros violines llevan la siguiente inscripción: "Sinfonía pastoral, o recuerdo de la vida campestre (más bien expresión de sensaciones que pintura) . . .". He aquí el arte descriptivo de Beethoven, subjetivación de lo natural mejor que fotografía sonora.

Tocó en suerte al compositor presenciar muy de cerca un ciclo de grandes transformaciones políticas: la revolución francesa, la epopeya napoleónica y el resurgimiento del poder absoluto con el Congreso de Viena. El espíritu universal del maestro, atento a toda preocupación humana, reflejó la historia de su tiempo en obras de épica factura: *Sinfonía heroica, Egmont, Coriolano* y la Sonata en do menor dedicada al emperador Alejandro de Rusia.

En 1814, Beethoven es presentado a reyes y príncipes reunidos en el palacio imperial con ocasión del congreso europeo anti-napoleónico. Su genio parece triunfar definitivamente: todo hace prever para el gran maestro una senectud tranquila. No fue así, a pesar de todo, porque la sordera aumenta más todavía y la pobreza —con su triste cortejo de aislamiento y de pequeñas y amargas preocupaciones— lo acompañan hasta el fin de su vida.

Tercera estampa: a la alegría por el dolor.

Ahora asciende el músico hacia la luz a través de infernales círculos de dolor y de angustia.

Aquí comienzan sus biógrafos a subrayar sus terribles movimientos de cólera, su humor variable y caprichoso, sus discusiones con amigos y extraños. Y nos hablan de una pasión melancólica y de admirables rasgos de ternura, también.

Los famosos *cuadernos de conversación*, recurso a que apeló Beethoven para poder comunicarse con los demás hom-

bres, constituyen un archivo inapreciable de datos, conceptos y testimonios. En ellos escribe: "No tengo amigos y estoy solo en el mundo". "*Miser et pauper sum*".

Pero a tiempo que los sufrimientos crecen, su genio se agiganta. Iníciase en su estilo una tercera face: en adelante escribirá una serie de obras maestras en que fulge, en todo su poder, la serena y grandiosa plenitud de su inspiración.

A esta tercera época pertenecen —entre muchas otras obras la *Sonata en la bemol* para piano —op. 110— en que una frase de punzante belleza simboliza la lucha entre la salud y el dolor; la *Misa solemne*, compuesta en 1822, y la *Novena sinfonia*, en que se dibuja la búsqueda de la felicidad, conquistada por fin en el maravilloso coro final sobre la oda a la alegría, de Schiller.

Del décimosegundo al décimoquinto cuarteto de cuerda, el arte beethoveniano enrumba por senderos de absoluta originalidad y de excelso significado estético.

"A medida —dice René Dumesnil— que el artista adquiere un conocimiento más profundo de los recursos de su arte, supera todos los obstáculos que se oponen a la expresión de su pensamiento, que parece despojarse y purificarse de toda materia. Es a la manera de una liberación. En Beethoven, la patética situación de un artista que lucha contra una enfermedad que lo encastilla en sí mismo y concentra cada vez más sus ideas, se traduce naturalmente por un sacudimiento musical cuya violencia raya a menudo en lo sublime. Entre el Credo de la misa en re, el himno a la alegría en la Novena y el canto de acción de gracias de un convaleciente que cierra el cuarteto quince, los modos de expresión difieren profundamente pero la inspiración es la misma, e idéntica en su espíritu la voluntad de elevarse por sobre su dolor para arrebatar de la presencia de los dioses la antorcha inmortal del arte...".

A la alegría por el dolor: esta divisa beethoveniana nos dirá mejor, acerca de su vida y de su obra, que muchas páginas de comentario erudito. Convendría meditar a menudo en ella y asimilar su contenido.

Y ¿qué decir de la Misa solemne, de la inmortal misa *en re*? Entronca esta montaña sonora con las grandes creacio-

nes religiosas del renacimiento y llega a los corazones de todos porque salió del corazón de su autor. Queja colectiva, grito de angustia hacia Dios en medio al desamparo de nuestras vidas, interrogante sobre el misterio que recata la muerte y guardan las túnicas espesas del silencio.

ANDRES PARDO TOVAR.

