

EL PODER HUMANIZADOR DE LA MÚSICA

Por el Académico de Número
Excmo. Sr. D. Alfonso López Quintás*

“La humanidad todavía no ha descubierto lo que
significa el hecho de que exista la música”
(Pablo Casals)

I

LA EXPERIENCIA MUSICAL Y SU PODER CLARIFICADOR

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 incapaces para crecer como personas porque no saben cómo armonizar ciertos conceptos y actitudes.* Como crecer es ley de vida, al no poder hacerlo se sienten mal, y tal malestar provoca mil desazones y conflictos.

Urge mostrar a niños y jóvenes 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 piensa 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 ata-

* Sesión del día 20 de noviembre de 2012.

que 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 ideológico¹. Lo decisivo, por ello, es superar los malentendidos y prejuicios que bloquean el desarrollo de la personalidad.

Veamos algunas de las posiciones intelectuales y las actitudes éticas que frenan el desarrollo de la personalidad de niños y jóvenes, o lo anulan incluso del todo, y la ayuda que puede prestarles la experiencia musical para superarlas.

1. 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 todas las 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 Partenón, pero no por ello soy dueño de tal belleza. 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.

- La música comienza cuando se *interrelacionan* dos o más elementos sonoros. Los fundamentos de la música son *relacionales*. En principio fue el ritmo; el ritmo dio lugar a la melodía; varias melodías superpuestas permitieron inventar la armonía. Cada uno de los timbres de los distintos instrumentos cobran su valor pleno al contrastarse y vincularse unos a otros.
- El alumno debe descubrir tempranamente la importancia y la fecundidad de la relación. Ocasión para hacérselo ver es la cuestión básica de los *intervalos*. La música —como solía decir en sus cursos Leonard Berstein— no está compuesta de *notas* sino de *intervalos*.

¹ Esa búsqueda es la base de la tolerancia. Véase, sobre ello, mi obra *La tolerancia y la manipulación*, Rialp, Madrid 2001.

- Con intervalos se forma la tonalidad, que viene a ser como un *hogar expresivo*, configurado mediante el influjo de dos ejes fundamentales —la “tónica” y la “dominante”—, que son semejantes a los dos polos de una elipse o al padre y la madre en una familia. El alumno debe acostumbrar el oído a captar y sentir la vida que surge cuando la tónica y la dominante juegan su juego expresivo. El gran director de orquesta e investigador del fenómeno musical, Ernst Ansermet, destaca que la música contemporánea, al perder el apoyo de la dominante, quedó descentrada².
- Cada estilo musical es fruto de la confluencia de diversos elementos en un determinado tiempo y lugar, y, una vez lograda la perfección, colabora a formar otros estilos. Si quiero comprender a fondo una pieza gregoriana —aunque sea tan breve como un *sanc-tus*—, debo aunar en mi imaginación la riqueza cultural y la hondura religiosa de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega, el monacato cristiano. El gregoriano, a partir del siglo XII, colaboró a formar el estilo trovadoresco y la polifonía sacra y profana o madrigalesca. Esta polifonía, a su vez, fue uno de los siete elementos —al menos— que confluyeron para dar vida, en el siglo XVII, a la floración espléndida del barroco, y así sucesivamente.

2. La tendencia a considerar el esquema “libertad-norma” como un dilema, por pensar que normas y libertad se oponen insalvablemente

Para vivir de forma creativa, necesitamos asumir las posibilidades que nos ofrece el entorno. Entre tales posibilidades figuran las normas que son fecundas y vienen propuestas por alguien que está dotado de “autoridad”, de poder promotor³. Si asumimos activamente las normas que nos vienen sugeridas desde fuera, éstas no sólo no anulan nuestra capacidad de ser libres sino la incrementan y llevan a plenitud. Tales normas entran a formar parte de nuestra actividad creativa.

Si sólo prestamos atención a los modos inferiores de libertad y de normas (es decir, a la *libertad de maniobra* y a las normas impuestas coactivamente desde fuera de nosotros por alguien que tiene *mando* pero no *autoridad* verdadera), no lograremos verlos como complementarios. En cambio, la

² Cf. “L’expérience musicale et le monde d’aujourd’hui”, en *Écrits sur la musique*, À la Baconnière, Neuchâtel 1971, pp. 39-69. Versión española: “La experiencia musical y el mundo de hoy”, en *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, pp. 77-119.

³ Recordemos que *autoridad* procede del verbo latino *augere* (promocionar, incrementar), del que se deriva *auctor* y *auctoritas*. Tiene autoridad sobre alguien el que lo acierta a promoverlo en algún aspecto.

libertad creativa (o libertad interior) y las normas juiciosas, fecundas, se complementan entre sí. Ello resalta en la interpretación musical y en la declamación de textos literarios.

El tema básico del Cuarto Tiempo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven está compuesto según las normas vigentes en la época del autor. El efecto que nos produce dicho tema, cuando lo oímos a los violoncelos y contrabajos al unísono y luego a otras familias instrumentales que se les unen en un magnífico juego contrapuntístico, es de una libertad absoluta. Nos parece estar ante un surtidor que mana espontánea e incesantemente. Vemos aquí unidas *la fidelidad a una norma y la espontaneidad creadora*.

3. La dificultad de armonizar la independencia y la solidaridad

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 *gregarios*. Los jóvenes piensan a menudo que, si son solidarios con los padres, carecen de independencia para realizar proyectos de vida que no sean de su agrado, como el divertirse durante la noche. Si ven que 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 padres un verdadero encuentro, pues, al encontrarnos de verdad, creamos entre nosotros una forma de unión tal que dejamos de estar los unos *fuera* de los otros y cada uno considera como suyos tanto los problemas y sufrimientos de los demás como sus triunfos y sus gozos. Esta forma singular de unidad resalta de modo singular en la experiencia musical.

Desde antiguo percibieron las gentes que cantar en grupo produce una singular alegría. San Agustín lo destacó brillantemente en sus libros⁴. Es muy conveniente ayudar a niños y jóvenes a descubrir el por qué 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 o de interpretación instrumental —dúo, terceto, cuarteto, orquesta de cámara, gran orquesta, etcétera—.

La práctica de la interpretación en grupo fomenta, a la vez, la solidaridad y la independencia. Eso sucede cuando los intérpretes se entusiasman con

⁴ 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 1999, 4ª ed., p. 244.

una obra valiosa. Para ello, deben asumir interiormente las indicaciones o normas que da la partitura. Un ejemplo sobrecogedor 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 cantores. Ninguno mira a los demás; tienen la mirada concentrada en los gestos del director, en los que se expresa el espíritu de la obra que están interpretando. 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.

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, Antoine de Saint-Exupéry comenta: “*Amarse no es mirarse el uno al otro sino mirar juntos en una misma dirección*”⁵. 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 un 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.

4. La falta de una inteligencia madura

Lo que se nos ofrece inmediatamente como agradable es un valor, pero no el valor único ni el supremo. Creerlo marca el comienzo de *la subversión de valores*. Para evitar tan grave error, debemos ejercitar las tres condiciones de la inteligencia madura: *largo alcance, comprensión, profundidad*; es decir, hemos de 1) trascender lo inmediato, 2) pensar a la vez diversas realidades y acontecimientos o diferentes aspectos de los mismos, 3) descubrir el sentido de todo ello.

⁵ Cf. *Terre des hommes*, Gallimard, París 1939, pp. 234-235; *Tierra de los hombres*, Circulo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 178.

- Si paso más allá de lo inmediato y atiendo a valores superiores (la salud, por ejemplo, es superior al agrado que causa un alimento...), supero el defecto denominado *miopía espiritual*.
- Si contemplo, al mismo tiempo, los diferentes aspectos que constituyen una realidad o un acontecimiento, supero el defecto de la *unilateralidad* o *parcialidad*. Este fallo se produce a menudo en los debates. Recuérdese, por ejemplo, cómo los partidarios de una ley prodivorcista sólo suelen admitir que se introduzca en la discusión el tema de los matrimonios rotos, no el del efecto que puede producir el divorcio sobre los hijos.
- Si me preocupo de descubrir el sentido de cuanto contemplo, supero el fallo de la *superficialidad*.

La experiencia artística nos ofrece diversas posibilidades para poner en forma este tipo de inteligencia madura. Veámoslo respecto a sus tres condiciones básicas:

a) Largo alcance. En todo ejercicio musical nos sentimos instados a trascender los materiales sonoros. Oímos las cinco notas siguientes: si b, re, fa, fa, fa, entonadas con un ritmo ágil⁶. No nos quedamos presos en cada sonido aislado, pues advertimos que, al ensamblarse los cinco 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”. Los dos —expuestos y desarrollados— 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 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 una sonata en el marco de un estilo determinado, lo cual implica relacionar unas sonatas con otras, ver semejanzas y diferencias y observar que éstas se deben a su pertenencia a estilos distintos. Uno de ellos es el llamado “clasicismo vienés”. La sonata, con sus dos temas sucesivos, dialogantes, presenta afinidad con la tendencia de la sociedad vienesa a sostener, con espíritu cortesano, formas de diálogo serenas y respetuosas. A medida que se impone en Europa el espíritu

⁶ Aludo al primer tema del Primer Tiempo de la *Quinta Sinfonía* de Franz Schubert.

romántico, la sonata amplía sus formas, resalta la unidad de los tres tiempos, gana libertad en cuanto al modo de armonizar y modular.

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 posean 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 unos 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 incapacidad de penetrar en el trasfondo de lo que se presenta inmediatamente a nuestra percepción.

b) *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.

c) *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. 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*.

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, Mendelsohn, Debussy, Chaikowski...

II LA EXPERIENCIA MUSICAL PROMOCIONA LA VIDA CREATIVA

1. La experiencia musical nos habitúa a integrar modos distintos de realidad

Si queremos hacer justicia a nuestra realidad personal y a todas las realidades que nos permiten vivir en plenitud, debemos cultivar nuestra capacidad de “integrar” modos de realidad distintos y complementarios. De lo contrario, corremos riesgo de volvernos “reduccionistas”, afanosos de restar valor a las realidades y los acontecimientos.

En toda obra musical de alta calidad podemos distinguir siete modos de realidad distintos:

1. Los *sonidos aislados*.
2. Los *sonidos vinculados entre sí*. Esta vinculación les confiere una nueva calidad. Una flauta que suena a solas tiene una calidad de sonido distinta a cuando es acompañada por otro instrumento.
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.
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...
5. El “*mundo*” que se expresa en el estilo de la obra. En sus *Pasiones*, J. S. Bach expresa multitud de ámbitos expresivos merced a tramas de sonidos entreverados y estructurados. La obra en conjunto plasma un mundo “barroco”, en cuanto al estilo, y “pietista”, en cuanto a la piedad religiosa.
6. 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 y lo antivalioso. Tienen un poder cognoscitivo singular, por su capacidad de revelarnos ciertos aspectos de la realidad.

7. 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 el día de Viernes Santo y vivirlas como un acontecimiento litúrgico implica contemplar ambas obras con sus siete niveles. Si son interpretadas por los mismos intérpretes en una sala de conciertos, nos darán una impresión sensiblemente distinta, pues les falta el séptimo de sus elementos integrantes: la situación vital a la que pertenecen por su origen.

La contemplación de una obra musical es auténtica y plena si el oyente sabe captar al *mismo tiempo* los siete niveles, tanto de abajo arriba como de arriba abajo. Cada tipo de sonido pide ser aplicado a la expresión de unas determinadas formas musicales. Como decía Maurice Merleau-Ponty, “la materia está preñada 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”. Acostumbrarnos a integrar diversos modos de realidad —cuerpo y espíritu, potencias y posibilidades, pulsiones instintivas e ideales, 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.

De modo semejante, 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 tiene una calidad especial, una expresividad propia. Si conservamos las notas pero las alteramos un tanto, cambia del todo dicha calidad. Percibir al mismo tiempo realidades que son distintas pero colaboran a lograr un conjunto expresivo significa *saber integrar*.

2. El poder transfigurador de la música

Nuestra vida tiene sentido cuando se mueve a la vez en dos niveles: el de las sensaciones nivel 1-y el de la creatividad –nivel 2-. La 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 tro-

cado, 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 más que uno”. “La alegría es el más puro de los consuelos; porque el arte o es consolador o no es arte”⁷.

Fijémonos bien 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 que las demás personas, vistas aquí sencillamente como “público”, como realidades que forman un conjunto de espectadores, de los que me veo 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 siempre un salto de un nivel de realidad o de actividad a otro superior. Este salto no supone un *raptó* 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.

3. La belleza del arte musical nos descubre el sentido de la vida

Uno de los rasgos más celebrados de la sabiduría humana consiste en acertar a ver un sentido positivo a la vida incluso cuando ésta se da en condiciones especialmente penosas.

⁷ Cf. *L'esthétique*, PUF, Paris, 1971, pp. 76-78.

Como hemos visto, Beethoven manifestó en su Testamento de Heiligenstadt que, ante la desgracia que sufría debido a la sordera, 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. Vivid bien y amaos”⁸.

Por *virtud* entendía Beethoven la solidaridad, el amor de los hombres entre sí y con el Creador. El amor al arte avivó en él el amor a la belleza, fenómeno adorable que surge merced a la colaboración del ser humano. Cuando nos dejamos sobrecoger por la belleza cautivadora del arte, sentimos admiración ante la grandeza que cobramos cuando vivimos creando valiosas interrelaciones. El gran arte no sólo es fuente de belleza y de agrado. Nos descubre muchas de las grandes posibilidades que se encierran en las interrelaciones. Y, como éstas se hallan en la base última del universo material, al vivir la relación de manera tan impresionante en la música nos parece tocar fondo en la realidad del mundo en que vivimos. 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 la forma más alta 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*—⁹.

4. En la música podemos ganar intimidad sin fusionarnos

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 descubrir el secreto de unirnos intensamente sin fusionarnos.

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

⁸ Véase mi obra *Vértigo y éxtasis*, Madrid 1987, pp. 390-391.

⁹ Más precisiones sobre los temas expuestos en este trabajo pueden verse en mis obras *Cuatro filósofos en busca de Dios*, pp. 231-267, y *Cómo lograr una formación integral*, San Pablo, Madrid 1997, pp. 80-95.

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 entrecruzarse. 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.

III LA MÚSICA, POR SER UN JUEGO CREADOR, CLARIFICA CUESTIONES DECISIVAS DE LA VIDA HUMANA

En un reportaje televisivo pudimos ver a un grupo de habitantes del Alto Volta —uno de los países más pobres de la tierra— que abandonaban en fila india su tierra resquebrajada por la sequía. Caminaban pesadamente, y parecía que de un momento a otro iban a derrumbarse, extenuados. Mas he aquí que de pronto el que cerraba la fila tomó una flauta de construcción casera y entonó una melodía. Con ello volvió el ánimo a los prófugos. Estaba claro que esos desvalidos podían renunciar a todo salvo a un mínimo de capacidad creativa.

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. 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.

Como vimos en la conferencia del año pasado¹⁰, somos creativos cuando recibimos activamente posibilidades para dar lugar a algo nuevo valioso. Una partitura nos ofrece, en esbozo, diversas formas musicales que, debidamente interpretadas, dan vida a una obra musical. Por eso, en diversas lenguas la acción de interpretar obras musicales se expresa con verbos que indican jugar (*to play, jouer, spielen...*). Al jugar, asumiendo las posibilidades que nos ofrecen ciertas realidades, nos unimos estrechamente a éstas. Esa 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 encuentro¹¹.

¹⁰ Cf. VV.AA: *Globalización y persona*, Unión Editorial, Madrid 2003, pp. 63-84.

¹¹ Cf. J. Rof Carballo: *El hombre como encuentro*, Alfaguara, Madrid 1973; Manuel Cabada Castro: *La vigencia del amor*, San Pablo, Madrid 1994.

Para crecer como personas, debemos descubrir la importancia decisiva que tienen las relaciones en todo el universo. Los elementos últimos que constituyen la materia no son trozos infinitamente pequeños de materia, sino “energías estructuradas”, relacionadas. Los seres infrapersonales —vegetales y animales— vive 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?¹²

El arte, singularmente la música, nos ayuda a ello sobremanera pues todo él es relación. La música se asienta primordialmente en los intervalos, es decir, en la relación entre unos sonidos y otros. Esta interrelación da lugar a las melodías. Varias melodías superpuestas constituyen la armonía. El maravilloso mundo de la música se compone, pues, de relaciones. La tonalidad y la modalidad son una especie de hogares expresivos que se forman ordenando de cierta forma los sonidos de la escala. Esos hogares expresivos se polarizan en torno a dos ejes interrelacionados: la tónica y la dominante. Por eso afirmaba con decisión el gran musicólogo y director de orquesta Ernst Ansermet que, si se suprime la “quinta” —la dominante—, se derrumba el edificio musical¹³.

Estas ideas básicas sobre el poder formativo de la música nos dan una clave muy eficaz para descubrir cómo las obras musicales de calidad nos permiten descubrir la grandeza de nuestra vida.

1. La música revela el sentido de 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 poético* y el *lenguaje prosaico*. El lenguaje prosaico se limita a ofrecer datos, por ejemplo la hora de salida de un vehículo. Basta indicarla una vez, dos o a lo sumo tres, para asegurarse de que todos han tomado nota. Repetir algo cuando todos lo han captado resulta impertinente en el lenguaje prosaico. Pero el lenguaje poético no sólo dice algo; intenta *darle cuerpo sensible*. Al escribir Jorge Manrique:

¹² Sobre estos temas, véase mi libro *Cómo lograr una formación integral*, San Pablo, Madrid 1997.

¹³ Cf. VV.AA: *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, pp. 77-139.

“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: esos deslizantes, erres fluentes...

En su *Misa en si menor*, Juan Sebastián Bach repite 33 veces una frase sobradamente conocida por todo creyente que asiste a Misa: *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis* (literalmente: “y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad”. No lo hace para decir una y otra vez lo mismo, sino para *fundar un ámbito de paz* —la paz singular que Cristo prometió darnos—, y nos invita a inmergirnos en él. Lo que Bach nos ofrece es una realidad nueva. Por eso, el lenguaje poético —en este caso, el musical— constituye una fuente de conocimiento.

2. La experiencia musical nos revela con precisión qué significa vivir históricamente

Si queremos desarrollar una actividad verdaderamente creativa —que abra nuevas rutas a la investigación teórica y a la vida práctica—, hemos de vincular al atención al pasado y la apertura al futuro, y vivir *históricamente*.

Cualquier tipo de interpretación musical permite descubrir lo que significa vivir históricamente, en sentido estricto.

No consiste en vivir de modo *decurrente* —al hilo del tiempo del reloj, que también afecta a plantas y animales—, sino en seguir un proceso de transmisión de posibilidades:

1. Recibimos de las generaciones anteriores ciertas posibilidades creativas.
2. Las asumimos activamente.
3. Creamos, a base de estas posibilidades, otras nuevas.
4. Trasmitimos estas posibilidades a generaciones más jóvenes. Ese hecho de *transmitir* posibilidades constituye la *tradición*, pues en latín *transmitir* se dice *tradere*, de donde se deriva *traditio*, tradición.

Esta forma de vivir históricamente resalta en la fundación de los diversos estilos musicales. En cada estilo laten diversas posibilidades expresivas reci-

bidas de estilos anteriores. El gregoriano fue posible gracias a las melodías de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega, el espíritu comunitario del monacato cristiano. El gregoriano, a su vez, dio origen al estilo trovadoresco —del que más tarde surgiría la música madrigalesca— 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... 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.

a) 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 logrado de una confluencia de elementos de alta calidad: la sensibilidad religiosa, literaria y musical de la sinagoga hebrea, la técnica musical griega —que culmina en el prodigio expresivo de los ocho modos—, la espiritualidad del monacato cristiano. Los monjes entregaban su vida 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 en grupo supieron plasmarlo los primeros cristianos de forma modélica en la estructura de los templos. Cuando obtuvieron la libertad, 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 inspiraban una actitud más bien *estática*. Desde el centro del templo se domina todo el espacio; no se siente uno 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 se ve 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 haya de quedarse en la entrada de la iglesia, su mirada y su atención se verá 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 espíritu*.

De forma semejante, 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 llamado “canto llano” no expresa nunca 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 desgarradoras 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 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. De ahí que no utilice casi nunca los semitonos y mantenga las melodías en vecindad con los dos ejes de la tonalidad: la tónica y la dominante. Véase, como ejemplo, el *Sanc-tus* 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 gregoriana¹⁴. Para dar, al final, la idea de excelsitud 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 meló-

¹⁴ Como es sabido, las tonalidades en el canto gregoriano presentan una estructura distinta que en la llamada música moderna.

dico, 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 gregoriano¹⁵.

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 *ingrávido*, 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. Tiene 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 gregoriano son los acentos del texto, marcados más bien con la intención que con la entonación.

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 ritmo y de 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*, lograda a través de la proporción y la medida—, 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.

¹⁵ 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 del gregoriano pero, al querer manifestar sentimientos *individuales*, movilizó el cromatismo para expresar las formas *más agudas* de la emoción humana.

Estas condiciones del gregoriano dificultan notablemente su interpretación justa. Fuera de los monasterios apenas se encuentran grupos de cantores—incluso entre los expertos en la música moderna— 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 exagerada del texto. Con ello pierde esta forma de canto buena parte de sus condiciones más notables.

b) 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 una misma melodía en diferentes alturas, se descubrió en el siglo XII 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 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 prodigio de equilibrio permitió hacia mediados del siglo XVI al genial Giovanni Perluigi da Palestrina (1525-1594) tranquilizar al Papa Marcelo—deseoso de seguir la orientación reformista del Concilio de Trento—, mostrándole una forma de música polifónica que *conjuga la estética gregoriana con la técnica francoflamenca*.

Invito al lector a oír el motete *O bone Jesu* de Palestrina. ¿Cuándo ha podido ver más resaltadas las palabras del texto? Es difícil que, una vez oídas en este contexto sonoro, pueda olvidarlas. Si oye una buena interpretación de la *Misa del Papa Marcello*, del mismo compositor, asentirá de buen grado a quienes han dicho que esta música nos sumerge en el clima sobrenatural que quiso plasmar 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 respon-

sables comprendieron perfectamente que “*cuanto más bella es una música, más espacio crea; parece abrir puertas más allá de las estrellas*”¹⁶.

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:

- 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 entretrejimiento de las distintas voces, que representan los diferentes grupos que integran la sociedad¹⁷. (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 pretexto 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— añadirán a esa música purísima un tono dramático —*manierista*, en el mejor sentido del término—; los ingleses le infundirán cierta brillantez; los franceses, elegancia; los italianos, gracia, pero siempre conservará el temple noble, grave y cordial que es propio del ámbito de lo sacro.

Debido a lo antedicho, 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 intercomunicación entre la tierra y el cielo. Es, por ello, un arte *transfigurador*. Cumple a perfección la norma de que “el arte o es consolador o no es arte”¹⁸. Por supuesto, su escritura está regulada por barras de compás, propias de la llamada “música

¹⁶ Cf. A. Frossard: *Il y a un autre monde*, Fayard, París 1976, p. 122.

¹⁷ “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.

¹⁸ Cf. Denis Huisman: *L'esthétique*, PUF, París 1971, p. 78.

moderna”, pero tales barras sirven para marcar discretamente los acentos del texto, no para dar al ritmo una primacía ostentosa.

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 Ebner—¹⁹ 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”. Las distintas voces son independientes de las demás, son autónomas y gozan de iniciativa libre, pero, en cuanto inician la tarea de interpretar una obra, todas vibran 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 está inspirada, como el gregoriano, por el *ideal de la unidad*, con la sola diferencia de que no lo persigue de forma *monódica*, sino *polifónica*.

c) *El barroco alemán*

El estilo polifónico logra una cota de absoluta perfección en el siglo XVI. Unido a diversas circunstancias de orden geográfico, religioso, cultural, histórico..., da lugar en el siglo XVII a un estilo de gran expresividad: el barroco alemán (H. Schütz, D. Bustehude, G. F. Haendel, J. S. Bach). 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 tiempo e intensidad, la vinculación de coro y orquesta, una tendencia a formas musicales grandiosas, sobre todo los Oratorios... Resaltan estas condiciones en un coro del *Mesías* (nº 41), donde se combina la polifonía a capella y la polifonía barroca.

d) *El estilo clásico 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 contra-

¹⁹ 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, pp. 27-28).

puntístico 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*.

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 pone en juego todas sus virtualidades, no se agota, antes pasa a impulsar y nutrir el nacimiento de otros estilos, en los que perdura de modo tan discreto como eficiente. Es un ejemplo claro de vida “histórica”, en sentido riguroso.

3. El arte presenta una forma de racionalidad peculiar

Una realidad alberga una *racionalidad peculiar* cuando cumple dos condiciones: 1^a) crea unas estructuras, que son inteligibles por quien esté preparado para comprender su modo peculiar de lenguaje; 2^a) revela algún aspecto de lo real a través de tales estructuras. La obra musical crea ciertas estructuras: las llamadas “formas musicales”, que son perfectamente inteligibles por quien sepa leer una partitura. Esas formas nos revelan diversos aspectos de lo real. La tristeza no puede ser expresada de forma más quintaesenciada e intensa que en el *Quinteto para cuerdas y viola* de Mozart. La unión de la tristeza y la esperanza es difícilmente expresable con más fuerza que en el aria de soprano “*Ihr habt nun Traurigkeit*” (Ahora estáis tristes) del *Réquiem alemán* de Johannes Brahms. La actitud del cristiano ante la suprema adversidad, vivida con espíritu redentor, no cabe plasmarla mejor que en el último coro de la *Pasión según San Mateo*, de Juan Sebastián Bach. Es un canto grandioso, pero no grandilocuente; triste, pero no desesperado; dolorido, mas nada rencoroso. Se opera en él una integración tan armónica de sensaciones aparentemente opuestas que eleva nuestro ánimo. ¿Qué área de conocimiento podría revelarnos con tal claridad que el ser humano puede adoptar todas esas actitudes y alzarse a lo más alto cuando parece hallarse al borde de la desesperación?

Al describir el horror de un campo de concentración, Víctor Frankl indica que, en las situaciones más adversas y deprimentes, el ser humano es capaz de elevarse a modos de comportamiento increíblemente nobles²⁰. La música puede expresar esta aparente paradoja a perfección.

²⁰ Cf. *El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona 1979.

4. Afinidad de la experiencia estética con las experiencias ética, metafísica y religiosa

Figurémonos que a través del lenguaje accedo —siquiera de forma elemental— a una realidad estética. Alguien me habla, por ejemplo, de la maravilla de los preludios de Bach, y siento ansia de conocerlos. Si sé tocar el piano o el clave, empiezo a configurar sus formas sobre el teclado de modo tanteante. ¿Quién me da energía para realizar este esfuerzo de dar vida a una obra que se me muestra de forma borrosa cuando leo por primera vez la partitura? Es la obra misma, cuya grandeza vislumbro por lo que alguien me ha dicho y por lo que ahora entreveo en la partitura.

Acabamos de descubrir un rasgo básico de la experiencia estética: *vamos buscando una realidad valiosa merced a la energía que recibimos de ella misma*. Este rasgo se da, asimismo, en la experiencia ética, la metafísica y la religiosa.

- a) Oigo hablar de la excelencia del valor de la *piedad*, de la actitud benevolente con los seres desvalidos. Ese primer contacto con dicho valor ético me insta a acercarme a su área de influencia mediante la realización de un acto *piadoso*. Ese esfuerzo lo realizo mediante la fuerza interior que me otorga el valor mismo.
- b) Me preocupo, en clase de Metafísica, por estudiar las cuestiones relativas al ser, al sentido de la existencia, a su origen y su meta. Ese estudio lo inicié y continué 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, incluso los más diminutos. 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) En un nivel todavía más elevado, buscamos a Dios porque de alguna manera ya estamos 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 revela. En buena medida, la revelación de Dios depende de nosotros, pero nosotros no somos dueños de esa revelación. En general, podemos decir que todo 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.

5. La música da relevancia singular a los textos

Cuando leemos un texto y luego lo oímos en una obra musical de calidad, lo penetramos hasta el fondo y descubrimos en él mil pormenores sorprendentes que enriquecen nuestro espíritu. Entre mil ejemplos posibles, recordemos el *Agnus dei* de la *Misa Solemne* de Beethoven. Ya en su madurez, cuando se hallaba en un estado de total desvalimiento, el genial músico se retiró a una aldea de la frontera austrohúngara con el fin de “componer un himno de alabanza y agradecimiento al Divino Hacedor”. Consciente de hallarse en un momento histórico desbordante de toda suerte de conflictos, Beethoven dirige al Cordero de Dios una impresionante súplica por la paz. Con tono sombrío pide por dos veces misericordia entonando este versículo: “*Miserere, miserere, miserere nobis*”. En la tercera petición implora la paz. De súbito resuenan tambores de guerra y la música se torna dramática, inquietante. La soprano, apoyada por el coro, eleva la voz suplicando clemencia... Al final, la música se aquieta y concluye de una forma rotunda, augurando una vida serena.

6. La música suscita en nosotros sentimientos elevados y promueve en nosotros la apertura a lo “trascendente”

Toda obra de arte auténtica suscita en nosotros una forma de emotividad peculiar. Actualmente, urge revalorizar la afectividad humana, pues ésta no se reduce a una mera reacción biológica y psicológica; implica una *tensión hacia algo valioso que nos trasciende*. Nuestros sentimientos más elevados son la reacción activa de toda nuestra persona ante algo relevante que se nos manifiesta.

Esto sucede ya en nuestra vida cotidiana. Te doy la mano y experimento un sentimiento de trascendencia, de estar adentrándome en un ser dotado de 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 intimidad. La farola carece de intimidad. Al tocarla, por intensamente que sea, 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.

¿Qué sentimientos produce una fuga de Bach, por ejemplo la que sigue a la famosa *Tocata en re menor*? ¿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 suscita el orden, bien entendido como “ordenación activa”, “configuración de estructuras”, “creación de formas”..., son algo emotivo, afectivo, no meramente intelectual. ¿Podríamos indicar el valor que encierra tal forma de sentimiento? Dejémosnos penetrar del encanto singular que encierra la fluidez rítmica de dicha fuga, el orden maravilloso 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 bello juego de formas. 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. Muy bien lo expresó André Frossard: “*Cuanto más bella es una música, más espacio crea; parece abrir puertas más allá de las estrellas*”²¹.

El sentimiento que es vibración ante lo valioso no se reduce a mera efusividad pasajera y superficial, algo puramente “subjetivo”, carente de fundamento en la realidad. Se tiende a pensar esto último con demasiada frecuencia, causando con ello el descrédito de la emotividad. Conviene, pues, insistir en que los sentimientos humanos más cualificados son reflejo de nuestra *participación comprometida* en realidades altamente valiosas. Recordemos que el entusiasmo fue definido por los griegos como el resultado de *estar sumergidos en lo divino*, visto como lo perfecto. Nos entusiasmos cuando nos encontramos de veras con una realidad que nos ofrece tales posibilidades creativas que nos eleva a lo mejor de nosotros mismos. El gran 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”*²².

Actualmente, se estima a menudo que la afectividad es un elemento espurio dentro de la experiencia estética. La escritora suiza Jeanne Hersch lo

²¹ Cf. *Il y a un autre monde*, Fayard, París 1976, p. 122.

²² Cf. *Phénoménologie de l'expérience esthétique II*, PUF, París, 1953, pp. 510, 512, 502-504 y 525-526.

expuso en el coloquio que siguió a la conferencia pronunciada en las *Conferencias de Ginebra* por el musicólogo y director de orquesta 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?”²³.

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 siete 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.*

²³ Cf. *Coloquios sobre arte contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1958, pp. 137-138.

