

BEETHOVEN, TEÓSOFO

UN CAPÍTULO DE LA OBRA

El Drama lírico de Wagner y los Misterios de la Antigüedad

MARIO ROSO DE LUNA

Presidente honorario del Grupo MARCO AURELIO
de Estudios Teosóficos

***A LA MEMORIA DE
BEETHOVEN***

A Manera de Prólogo

Este estudio sobre Beethoven, es una muestra más del amplísimo conocimiento y enorme bagaje cultural del gran teósofo MARIO ROSO DE LUNA. (- 1931).

Desde una perspectiva teosófica, Roso de Luna va entretejiendo de una manera audaz y amena la obra del insigne músico, con aquellos puntos en común de la filosofía tradicional y del esoterismo.

Es así como Roso de Luna va descubriendo y sacando a la luz las claves ocultas que subyacen en toda la música de Beethoven. Basta recorrer escasas páginas de este libro para cerciorarse y comprender el profundo mensaje espiritual que emana de él.

Sírvanos este texto para adentrarnos en el mundo mágico del gran músico de la mano, no menos mágica, de MARIO ROSO DE LUNA.

Editorial Eyras
Colección Sincretismo

Beethoven, Teósofo

Decir que Luis Van Beethoven fue teósofo, no quiere decir que fuese un partidario de las doctrinas dadas al mundo occidental por la abnegada e incomprensida H. P. Blavatsky, (aseguro, bajo mi honrada palabra de hombre de estudio, que, por grandes que sean los conocimientos adquiridos por el mundo occidental, no creeré jamás en nuestra pomposa cultura, mientras no vea que se hace a esta mujer, *figura la más grande del siglo XIX*, la debida justicia. Tras las calumnias de que ella y su obra fueron víctimas por parte de la *Real Sociedad de Investigaciones Psíquicas de Londres*, me consideraría feliz, si lograra algún día reivindicar, como merece, a esta *mártir* del libre pensamiento), un convencido, por ejemplo, de las doctrinas del Karma, la reencarnación, etcétera, sencillamente por la diferencia de los tiempos. El coloso de Bonn, en efecto, falleció en 1827, cuatro años antes de nacer la fundadora de la Sociedad Teosófica y mal podía admitir en toda su integridad espléndida unas ideas que, aunque tan antiguas como el mundo, no han sido divulgadas como cuerpo de doctrina hasta 1875 en que se escribió la primera obra de Blavatsky, titulada *Isis sin Velo*, o hasta 1888 en que se dio al público la obra más grande de ésta, bajo el nombre de *La Doctrina Secreta*.

Llamamos, pues, teósofo a Beethoven de la misma manera que historiadores tan reaccionarios como César Cantú llaman teósofos a Paracelso, Bacon, Alberto Magno, Espinosa o Swedemborg, por considerarlos como creyentes en el gran principio de la unidad substancial de la especie humana, sin distinción de razas, credo, sexo, casta o color; como partidarios de una idealidad trascendente y abstracta, un criterio teleológico y panteísta, por encima de todos los credos positivos; como místicos e iluminados verdad, que sienten *lo divino* más o menos evolucionado, en todos los seres, bajo las múltiples envolturas transitorias o *formas* en la naturaleza; como intuitivos profundísimos, en fin, que en el mundo de lo superliminal, «en el más allá de las cosas», advierten la palpitación, oculta para el vulgo ignaro, de la Única Realidad cósmica efectiva, o sea de la Divinidad sin nombre ni culto, de la Divinidad abstracta, impersonalizada e incognoscible, por encima, como diría Schopenhauer, de todas las limitaciones de la mente misma.

El genio aspira al ideal: hacia él eleva, lleno de unción artística, religiosa o científica, el frágil cáliz de su organismo psicofísico; y el Ideal, *lo Divino*, que a todos nos cobija, el «Cristo en el hombre», que diría San Pablo, desciende hasta el genio, como desciende a la cumbre el agua o el rayo de la nube. El fuego de la inspiración, baja así de los cielos abstractos; es así consagrado el cáliz, y aquel Prometeo, que osado le elevase, consigue, a costa casi siempre de su felicidad y aún de su vida, robar un poco del celeste Fuego para dárselo a sus hermanos menores, o sea a nosotros los del «valle hondo y obscuro con soledad y llanto», del vate salmantino.

Tal es el caso de Beethoven, quién, por la vía de la armonía musical, arrancó páginas enteras de verdad y de luz al Misterio que nos cerca. Por eso, y no por razones menudas, calificamos a Beethoven de teósofo.

*
* *

«Filósofo de las armónicas sonoridades, fervoroso cultivador de las tradiciones arcaicas, espíritu totalmente posesionado del idealismo platónico, Beethoven se nos presenta, dice J. F. Carbonell, (*Natura*, revista de Montevideo, Mayo de 1912) como un revelador práctico de las divinas teorías de Pitágoras. Su vida y la misión que en ella desempeñó, fue un incomparable

sacerdocio. Por eso, añade este escritor, cuando tengáis el alma profundamente agitada, debéis oír a Beethoven. Él serenará vuestra tempestad. Vuestro dolor, turbación, duda o desconsuelo: vuestros sentimientos oscuros, confusos, sombríos..., harán resaltar doblemente todos los tesoros de majestuosa pureza que se encierran en la sobrehumana música de Beethoven.... Después, al recordar que lo que acabáis de oír es la inspiración recibida por uno de vuestros semejantes, olvidaréis todos los crímenes y errores de la humanidad, aun aquellos de que hayáis sido víctimas directas; vuestro corazón se henchirá de una piedad inmensa y os sentiréis orgullosos de ser hombres».

Por eso Friedrich Kerst, en su obra «*Beethoven: el hombre y el artista revelado por sus propias palabras*» (Traducción inglesa del alemán, por Henry Edward Krehbiel. Un tomo en 4°. Gay and Bird, London, 1906) dice: «La música de Beethoven no era tan sólo una manifestación de lo bello; un arte; sino toda una religión de la que él mismo se sentía sacerdote y profeta. Toda la misantropía engendrada en él por sus desdichadas relaciones con la humanidad, no fueron capaces de apagar en su corazón su devoción constante hacia este ideal, que se esforzó siempre en traducir con la más refinada expresión artística, y nutrir y acrecentar mediante la meditación y la introspección filosófica».

«Beethoven, añade el gran crítico ruso W. de Lenz, («*Beethoven et ses trois styles, édition nouvelle avec un avant-propos, etc.*, par M. D. Calvocoressi. París. Legounix. 1909. Es una de las más admirables y sabias escritas acerca del coloso y de su obra. Se la considera como clásica.) no es meramente *un hombre*, sino la personificación de *todos los hombres*, un hombre representativo que Carlyle diría - con sus defectos, sus méritos, sus infortunios, sus dichas y, sobre todo, sus esperanzas. De Beethoven la última palabra no se ha dicho ni se dirá jamás. Él no habita en este bajo mundo: siempre nos eleva a regiones superiores, haciéndonos saborear sus delicias celestes... Su típica personalidad cifra por entero en el cruel dualismo - dualismo de titanes - entre las ardientes aspiraciones del hombre de mérito y la suerte miserable que con frecuencia place a Dios el otorgarle en este bajo mundo... Beethoven es apasionado: Beethoven exige: hay mucho de Laocoonte en Beethoven, de aquel humano símbolo de la lucha homérica del hombre rodeado su cuerpo de serpientes, cuando intenta por centésima vez esfuerzos libertadores»...

Por ser Beethoven un verdadero teósofo, pudo decir de él Kerst que «era un hombre profundamente religioso en el más genuino sentido de la palabra, pero no un hombre creyente en ninguna religión positiva. Nacido bajo la fe católica, alcanzó desde muy temprano un criterio independiente acerca de los problemas religiosos. Tuvo de joven su período de racionalismo y de libre pensamiento, pero, en sus últimos tiempos, cuando compuso su gran «Misa en re» en honor de su protector el archiduque Rodolfo, y cuando se sumergió en el estudio más profundo de los viejos infolios del canto religioso, trató, aunque en vano, de obtener el puesto de maestro de capilla, al ser nombrado su protector Arzobispo de Olmütz, y por cierto que la forma y las dimensiones de su misa se salían completamente de los moldes del ritual. La libertad, agrega aquel autor, fue siempre el principio fundamental de su vida, y su libro favorito era el de Sturm «Dios en la Naturaleza», (*Betrachtungen über die Werke Gottes in der Natur*), que él recomendó a los párrocos para ser repartido al pueblo. Veía Beethoven la mano de la Divinidad – Karma - en los más insignificantes fenómenos naturales - rasgo, añadiremos nosotros, de un verdadero teósofo -. Dios era para el gran músico el Principio Supremo informador del Cosmos, a quien entonase un himno en la parte coral de la *Novena Sinfonía* bajo las palabras de Schiller «¡Miríadas de seres, yo os abrazo!, ¡Un inmenso abrazo para el mundo entero!, ¡Hermanos, sobre la bóveda celeste debe morar un Padre amante!»). Las relaciones de Beethoven con la Divinidad, eran las de un niño con su padre confiándole sus penas y sus alegrías. Se dice que cierta vez escapó apenas a la excomunión eclesiástica por haber dicho que Jesús no era sino el más puro de

los hombres, y un judío. Haydn, ingenuamente piadoso, le calificaba siempre de ateo... Las últimas palabras, en fin, del coloso, palabras dirigidas a sus amigos, después de haber recibido la extremaunción, fueron las clásicas de *Plaudite, amici, comoedia finita est*, frases que se reputan más como sarcásticamente alusivas al hecho, que como mero recuerdo socrático, aunque el gran filósofo griego fuese uno de sus autores predilectos. (Mateo M. Barroso “La IX Sinfonía de Beethoven”).

Modelo de místico lirismo teosófico son las páginas de su testamento, a cuyo final dice a sus hermanos: «Enseñad a vuestros hijos a cultivar la virtud. Ella, y no el dinero, es la que da la verdadera dicha. Os hablo por experiencia, porque la virtud es lo único que me ha dado alivio en mis miserias. El amor a la virtud, como el amor a mi arte, me han salvado contra la tentación de poner fin a mis días».

«Beethoven, dice Mateo M. Barroso en su meritísima obra, no es solamente el músico más grande que ha existido y el más puro artista; es el generoso corazón, herido, de todos los infortunios, que se hace más fuerte que ellos y consagra su vida a las generaciones futuras: «a la pobre humanidad». Héroe entre los héroes, más grande que su tiempo y que sus dolores, eleva sus brazos de gigante para abrazar a los tiempos y a los hombres que han de venir... Abordar el conocimiento de este hombre sublime, es asociarse a un vasto mundo con sus insondables paisajes estelares, las faunas y floras maravillosas, las tinieblas, los fulgores y las pasiones de sus seres. Su vida es el cimiento de donde surge la obra; su grandeza como hombre, es el origen de su grandeza como artista. ¡Sublime modelo!. Porque no vivió para él, sino para los demás hombres, y ésta renuncia de sí mismo - renuncia, diremos, verdaderamente teosófica - fue el deber que se impuso y realizó. Su obra colosal, inagotable para el análisis, produce el estupor del infinito; animada de soplo divino, lleva en sí vida y juventud inmarcesible; es la idea en su forma universal: hablemos de la verdad eterna... La música de Beethoven no es motivo de estudio exclusivamente para los técnicos; en ella encuentra el filósofo, el pensador y el artista, inmenso campo de exploración, porque no es músico de forma, sino de idea; nada huelga en ella; cada nota tiene un significado, cada silencio una emoción. Beethoven mismo decía que «la música es una revelación más sublime que toda sabiduría y toda filosofía». Ella es la única introducción incorpórea al mundo superior del saber; ese mundo que rodea al hombre y cuyo significado interior no se percibe en conceptos reales; la parte formal de aquella es simplemente el necesario vehículo que revela, por medio de nuestros sentidos, la vida espiritual».

No se eximió Beethoven de la triste ley de todos los genios como larvas que son estos de verdaderos Iniciados: la de que toda su gloria no fuese en este bajo mundo sino un concatenado dolor rodeado del falso nimbo de la dicha artística,

Corona de espinas con apariencia de diadema áurea,

que ha dicho de todos los mártires del ocultismo la incomparable Blavatsky.

El nacimiento del titán en Bonn, el 17 de Diciembre de 1770, de padres pobres, le ungió ya con el óleo santo de la pobreza y del sacrificio que le acompañaran hasta el sepulcro. Como el divino Mozart, tuvo también un padre y un abuelo músicos, y su primera desgracia fue la de no hallar en sus padres, al nacer, aquellos tiernos afectos que siembran de rosas de ilusión la primera senda de abrojos de la vida. Nos hallamos, en efecto, en presencia de un muchacho naturalmente testarudo y rebelde a toda dirección, defectos agravados por los tratamientos de un padre brutal y dado a la embriaguez, cuyos castigos, en la forma tan habitual de los tirones de orejas, acaso fuesen la génesis de su ulterior sordera. «Siempre es brusco», había dicho de él Cherubini, su ídolo.

«La fisonomía de Beethoven era severa e imponente, aún desde la niñez (1). Beethoven, como todos los redentores, los *Christos*, no tuvo niñez ni juventud. El terrible estigma del trabajo y del dolor se grabó sobre él casi desde los primeros balbuceos: los puros placeres del hogar le fueron negados, puede decirse, desde la cuna hasta el sepulcro, y las lágrimas vienen involuntariamente a los ojos cuando uno lee en sus biógrafos aquellos pasajes en los que el niño infeliz, dormidito en las crudas noches del invierno alemán, era arrancado al calor de su cama por la violencia de un padre y de un maestro borrachos, para que diese a altas horas de la noche la lección musical que la intemperancia de aquellos dos compadres no había tenido a bien dar durante el día... Como esas piadosas imágenes que a veces se ven en los altares católicos, el tierno infante traía ya, pues, sobre sus hombros el pesado madero redentor de su cruz, que era su música, una música ¡ay! que estuvo condenado a hacer y a no oír desde los treinta años hasta el día de su muerte... Beethoven sordo, y dándonos sin embargo sus paisajes divinos, como Homero y como Milton ciegos y dándonos sus epopeyas, son algo súperhumanamente trágico que nos muestra con bárbara elocuencia, cómo hay dos hombres en nosotros: el físico, juguete casi siempre de una Naturaleza impía, madrastra más que madre para los grandes, y el astral-mental; el hombre de pensamiento y de imaginación; el hombre, en fin, llamado a sobrevivir a su cuerpo físico y capaz de crear infinitos mundos hiperfísicos, con otro sol, al que sus ojos materiales no ven; con otras notas que las que sus oídos materiales perciben; esas insondables tinieblas - tinieblas por ultra-luminosas, más arriba de nuestra gamma perceptiva - esos insonoros sonidos de que nos habla «*La Voz del Silencio*», con los que la vida cósmica palpita, y que son producidos sin cesar por los astros al rodar por el éter sin límites.....

No vamos a hacer una biografía minuciosa del Maestro, máxime cuando sobre él existen verdaderas bibliotecas escritas en todos los idiomas del mundo (2). Solo queremos recordar algunos puntos salientes de su vida abnegada y laboriosa de verdadero virtuoso, en el más teosófico y evangélico sentido de la palabra, no en el frívolo-musical al uso.

El primer maestro verdad de Beethoven fue Pfeiffer, director de orquesta. Van der Eden le enseñó el clavecín y Neefe le inició sin vacilar, directamente en las obras de Bach y de Haendel, que tantos resortes teosóficos religiosos atesoran, y le hizo nombrar, cuando apenas contaba 13 años, su auxiliar de capilla. Dos años antes, ya había comenzado a escribir sonatas, y Artaria acababa de publicarle tres ensayos de cuartetos. El Conde de Waldstein, luego inmortalizado por la célebre sonata que lleva su nombre (op. 53) y Maximiano Federico, archiduque de Austria y hermano de la infeliz María Antonieta, eran grandes protectores de las Bellas artes, como todos los príncipes alemanes de entonces (3) y se interesaron por el joven músico, concediéndole ayudas. El segundo le había nombrado su maestro de capilla, y el primero le envió a Viena donde fue presentado a Mozart, entonces en el apogeo de su gloria. El autor del *Don Juan*, por triste y propia experiencia, desconfiaba de los *niños prodigio*, pero Beethoven, con esa innata rebeldía del genio, que es chispa divina, hubo de bordar con tales y tan exquisitas variaciones improvisadas un tema dado en el acto por aquél, que Mozart pronunció estas palabras: - O mucho me engaño, o este muchacho llenará el mundo con el ruido de su nombre -. ¿Quién había de decirle al autor de *Il flauto mágico* que semejante adolescente, que delante tenía, había de ser el continuador y perfeccionador de su obra: el creador de la *sinfonía*, entrevista tan sólo en toda su grandeza integral e instrumental por Bach, por Haydn y por él mismo en su *Apolo* y con su *Júpiter*?

Discípulo bien pronto del anciano Haydn, no se avino demasiado el joven Beethoven en su rebelde, aunque nobilísimo espíritu teosófico, con el seco carácter de metodista inglés del autor de *La Creación*, y conocidas son del público ilustrado sus anécdotas con éste, tanto cuando él le aconsejó no publicase su trío (op. 1, núm. 3), primera de las gallardísimas rebeldías

beethovenianas, como cuando Beethoven abandonó indignado a su maestro por el descuido que mostraba en corregirle sus estudios.

Otra característica teosófica en Beethoven, de tantos adeptos o *lohanes* estilo Saint Germain viviendo pobres, y siendo sin embargo amigos íntimos de príncipes y magnates, al modo de aquella frase del Tenorio de que

Siempre vive con grandeza quién hecho a grandeza está,

la tenemos en la categoría mental de sus profesores como Haydn, Schenek, Albrechberger, Salieri y Cherubini, y en la de sus protectores cual el príncipe de Lichnowsky (aquel que gastó toda su fortuna en música, cual lord Rosse toda su fortuna en construir un gigantesco telescopio), el conde Rasumoffsky, embajador de Rusia, el barón de Swieten, director de la Biblioteca Imperial, el archiduque Rodolfo, la princesa Cristina de Thum, el conde de Brunswick, los príncipes de Erdoly, los barones Gleichenstein, Pascuali y otros geniales magnates artistas sobre los que tanto influyó el aristócrata musical, demócrata sin embargo por su espíritu de renunciación y de amor a los desvalidos. Otros aristócratas del divino arte se encargaban de encarnar aquellas creaciones sin par con los más íntimos secretos de la técnica, como los de aquellos clásicos *Cuartetos y Orquestas* en los que entraban el violinista Schuppanzigh, los violoncelistas Kraft y Weisz, el clarinete de Friedlowsky, el cornetín de Ponto y la flauta de Scholl. El caballero Seigfried no halla palabras con que expresar la perfección jamás superada que alcanzara en tales manos la ejecución de las obras maestras del coloso. No eran conciertos, sino ágapes religiosos en los que comulgaban todos en los altares del Arte, haciendo verdad el dicho de Goethe de que el Arte es por si mismo una religión, sin necesidad de otra alguna.

Maravillosas páginas han escrito los Wegeler, los Schindler y los Lenz acerca del triple mérito del Maestro como compositor, improvisador y pianista. Mostrando como iniciado, la plena posesión musical del supremo arte del símbolo, que es lenguaje de los dioses, y anticipándose en ello también a Wagner y a sus *leitmotif* símbolos de personajes e ideas, Beethoven improvisó cien veces en el piano verdaderos retratos musicales, sin pincel ni palabra, de los hombres y de las cosas, como aquel día en que, no sabiendo cómo expresar su pena ante la desgracia de una madre que había perdido a su hijo, en vez de dirigirla los buenos consuelos al uso, se sentó al piano en la propia casa mortuoria y, sin decir palabra, expresó con música, sin duda con una improvisada marcha fúnebre superior acaso a sus dos clásicas de la sonata 12 y de la sinfonía 3a., todo el inmenso dolor que le embargaba, al par que vertía en el corazón de la infeliz madre un consuelo inefable y celeste... (4).

De 1793 a 1800 se extiende la única época relativamente feliz de Beethoven. Lucha como improvisador con Woelf y con otros, vencidos, a pesar de lo poco asequible que sería para los *dilettanti* vulgares su genio titánico, tan extravagante, sin duda, como extraña era su figura. Halla para sus obras un auditorio adicto; goza con los cariños que inspira, antes de que los padecimientos y sinsabores agriasen su carácter, naturalmente desconfiado y taciturno. Con la pensión, además, del Elector de Colonia, no le agobian los apuros pecuniarios que luego ensombrecieron el resto de sus días. Durante esta época, escribió todas las obras que se llaman de su primer estilo.

Con el siglo XIX, el siglo de la rebeldía contemporánea, empieza para Beethoven la serie de amargas que envenenaron su alma hasta la muerte. La conquista francesa de la Alemania renana, su patria; la caída y muerte del archiduque, su protector; sus múltiples contrariedades amorosas que le negaran siempre la dicha de constituir un hogar; las ingratitudes de su sobrino Carlos, sus pleitos y, sobre todo, la iniciación de su terrible sordera... No hay necesidad de más

precedentes para explicarnos su carácter y género de vida en lo futuro. Su resignada grandeza, sin embargo, se sobrepone a todas las miserias que le cercan, y su espíritu remonta hasta los ciclos del Arte, donde todo es armonía.....

Todos estos dolores, todos estos desengaños inmerecidos del genio completaron su iniciación ocultista y, tras el breve chispazo de dicha, cuando el triunfo de los aliados contra Napoleón y su apoteosis de *La victoria de Wellington*, las sombras de su mísero existir se entenebrecen en términos que no hay *noche del alma* quizá más oscura que la suya. Esa noche espiritual que alguien ha descrito con estos incomparables términos:

«Entre los peligros que se oponen a la marcha triunfal de los verdaderamente grandes, no hay ninguno tan deprimente por su naturaleza, ni tan fatal por sus efectos como ese que se llama «noche espiritual», sombra de desaliento que desciende sobre nuestro corazón y nuestra mente, y que nos envuelve con su velo sombrío, borrando todos los recuerdos de la paz interior y todas las esperanzas de un futuro mejoramiento. Así como cierta densa neblina se esparce sobre las grandes ciudades, penetrando por todos sus rincones, emergiendo cuantos objetos nos son familiares, interceptando toda perspectiva, cual si nada restase ya al extraviado viajero sino él y la angustiosa atmósfera que le rodea, así también, de un modo parecido, la niebla de la noche espiritual desciende sobre nosotros. Todos los puntos de descanso que en nuestra marcha tuvimos, desaparecen entonces; el sendero se desvanece en la sombra, perdidas las antorchas que le iluminasen, y los seres humanos aparecen como verdaderos fantasmas que aquí y allá emergen de las tinieblas, nos codean un instante y tornan al punto a desaparecer. Siéntese entonces el hombre perdido: una terrible impresión de aislamiento le llena y a nadie ve a su lado para atenuar su soledad. Las figuras humanas que le sonrieron, se han desvanecido; las voces que antes le dieran alientos, permanecen mudas y aun el amor humano que hasta entonces le acariciase, se convierte en una glacial sensación de horror. Sus amigos y sostenes se encuentran rechazados lejos de él; ni una sola palabra que le anime llega hasta él desde el negro silencio. Si pretende avanzar, siente el vértigo del precipicio y un sordo bramido de olas de incalculable profundidad, cuya lejanía inmensa parece intensificar el silencio, le amenaza con el más total aniquilamiento. El cielo le está velado, así como la tierra; borrado se han el sol, la luna y las estrellas y llega a creerse el hombre como suspendido sobre un abismo sin fin y como si estuviese a punto de caer en el vacío, porque la tenue llama de su vida misma, cual simpatizando con la sombra universal, trata de apagarse también. El horror de la profunda noche se extiende, en fin, en torno suyo, paralizándolo toda energía, sin dar lugar a la esperanza. Dios y la humanidad le han abandonado: ¡está solo, eternamente solo!».....

«El testimonio de los grandes místicos prueba que este cuadro no está recargado. No existen, en efecto, gritos de humana angustia más amargos que los que nos llegan como quejas desde esas páginas en prosa, verso o música, en las cuales las nobles almas agotaron sus pruebas sobre el terrible sendero. Buscaron la paz y se encontraron en medio del combate: la alegría, y la tristeza fue su lote; la visión beatífica, y la noche de la tumba les rodeó... Que almas menores o más jóvenes no hayan todavía sufrido la prueba y miren incrédulas a veces hasta su misma posibilidad, oponiendo sus opiniones de lo que debería ser al hecho brutal de lo que es, nada prueba sino que la hora no les ha llegado: El niño, en su inconsciencia feliz, no puede medir en toda su épica grandeza el esfuerzo del hombre; ni el pequeñuelo que se amamanta tranquilo, sentir la buida congoja que al materno pecho penetró... Es admirable el considerar cómo las Potencias de la Noche, que con las *Potencias del bien y de la Luz* rivalizan en este bajo mundo, pueden llegar a ahuyentar con una sola de sus ráfagas todos los tesoros espirituales que el esfuerzo y la perseverancia reunió..... (Annie Besant. *La Noche Espiritual*. Revista *Sophia*, de Madrid. 1904).

Beethoven, al sentir tan cruelmente los rigores de esa *Noche espiritual*, fue abriendo los ojos de su intuición al supernaturalismo misterioso que rodea a nuestra existencia. Fue un ocultista, en fin.

Ved al músico-filósofo a lo largo de su vida: sobre su mesa de trabajo tiene constantemente a la vista a la inefable Neith, a la suprema Isis egipcia, con la inscripción de puño y letra del mismo, que reza misteriosa: «Yo soy la que ha sido, es y será, y ningún mortal ha levantado mi Velo». Una punta de él, sin embargo, fue alzada por el coloso musical, como otra punta fue alzada, años después, por aquel otro coloso del dolor y del éxodo constante cual el judío de la leyenda, por H. P. Blavatsky, en fin, con su famoso libro «*Isis sin Velo*»... El Velo del Misterio - Velo de la diosa que domina más allá de las regiones sublunares, de la negra diosa Kali del Deseo y de la Muerte - preocupó por igual al músico y a la aristócrata bohemia, como también preocupase al coloso de Bayreuth, a Wagner, el más directo heredero de Beethoven, cuando quiso titular a su naciente *Parsifal* algo así como «Las tribulaciones del Buda para lograr la suprema liberación», cosa rara vez dicha por cuantos biógrafos de Wagner han querido encerrar al *Parsifal*, en el lecho de Procusto de un Cristianismo vulgar más o menos cretino.

Aunque parezca o sea digresión, diremos que multitud de rasgos de carácter son comunes a Beethoven y a la fundadora de la Sociedad Teosófica. Ambos se vieron solos, abandonados, calumniados e incomprendidos. Ambos tenían la sinceridad por alimento hasta el punto de serles imposible el disfrazar sus opiniones y sentimientos: violentos los dos de lenguaje cuanto puros de intención, «impulsivos y dulces, desordenados y distraídos, ofenden a sus amigos y se arrepienten lealmente de sus violencias; son suspicaces y desconfiados, pero al par inocentes y generosos hasta la privación absoluta, con grandezas de genios e ingenuidades de niños».

Ved sino el paralelo.

Iba a embarcarse cierto día Blavatsky para los Estados Unidos con el dinero estrictamente necesario para el pasaje, cuando se encontró en el muelle a una desolada mujer, con dos pequeñuelos, que iba a reunirse en Norte-América con su marido, y a quién le acababan de robar cuanto tenía. Blavatsky, compadecida, cambia su pasaje de primera clase por cuatro de tercera, y parte con ellos... Quien haya visto en qué condiciones suelen ser transportados los emigrantes almacenados como bestias de carga en estrechas bodegas, se hará cargo de la magnitud de semejante sacrificio. Véase ahora lo que de Beethoven dicen sus biógrafos. «En un concierto dirigido por éste en 1813, en favor de los heridos en la batalla de Hanau, envíesele el importe de sus honorarios como director: él los devolvió indignado. - «Decid, añadió, que Beethoven no toma jamás nada de los que sufren». - En uno de los días de gran apuro, falto de lo más indispensable, liquidó con el editor Hofmeister el pago de algunas obras; regresa a su casa donde recibe la noticia de la miseria de un artista, desconocido para él, vuela entonces a la pobre morada y en ella deja cuanto su bolsillo contenía. Rasgos semejantes se cuentan por docenas en su vida.

Como verdadero teósofo, es decir, como librepensador al par que hombre profundamente religioso por encima de todos los credos vulgares positivos, sus autores favoritos eran Platón, en su *República*; Homero y Plutarco; Kant y Laplace, Shakespeare, Goethe y Schiller. «Sócrates y Jesús fueron mis modelos», dice en su cuaderno de conversaciones... «La ley moral en nosotros y el cielo estrellado sobre nuestras cabezas», solía decir parafraseando al filósofo de Koenisberg. El retrato de Bruto, como prototipo de las últimas virtudes romanas, figuraba en preferente lugar en su despacho. Consagra al Napoleón republicano su Tercera Sinfonía, pero al saber luego que se ha hecho coronar emperador, rasga la dedicatoria y le llora muerto en la colosal marcha fúnebre de dicha sinfonía.... Moscheles acababa de escribir en la partitura de Fidelio: «Fin, con la ayuda de Dios», y él le devuelve el manuscrito con esta apostilla verdaderamente délfica, síntesis de toda la enseñanza de Oriente: «¡Oh, hombre, ayúdate a tí mismo!». Celoso del ideal de verdad,

belleza y bien, no perdonó nunca a Mozart el que hubiese comentado con sublime música las rufianescas aventuras del *Don Juan*... Pasa horas y horas de inconsciencia sabia sobre los viejos salterios del canto gregoriano, para libar en ellos inspiraciones para sus dos obras más gigantescas: la *Misa en re* y la *Novena Sinfonía con coros*; trata en sus últimos días de poner música a los rebeldes coros del Fausto de Goethe, esa epopeya sin igual del titanismo contemporáneo, y para su *Décima Sinfonía* cuyo secreto musical hubo de llevarse, por desgracia, a la tumba, tras una bacanal y una salmodia religiosa, sueña en un tercer tiempo sobre «la conciliación del mundo pagano con el espíritu de la cristiandad», tendencia de suprema síntesis religiosa que cabe sólo en el corazón y en la cabeza de un verdadero teósofo, o sea del que pretende la suprema síntesis del pensamiento religioso universal por encima de todas las religiones exotéricas, cual eco fiel de una verdad científica, al parecer perdida hace tiempo para la humanidad.

Por eso en su diario y en su testamento se ve al verdadero místico, es decir, al hombre religioso-científico, de espíritu gigante y trascendido sobre las impurezas de la vida. Cuando su sordera le ha aislado en absoluto de todo lo externo, «supera divinizado la región de las águilas, remonta los más altos cirrus y lanza desde la altura su canto de amor a la humanidad de los tiempos futuros: el himno inmortal a la *Alegría trascendente*, el más bello resplandor de los dioses» al par que escribe en su diario con la conformidad de un verdadero santo: «¡Resignación, resignación absoluta con tu suerte!. En adelante no vivirás para tí, sino para los demás. Desde ahora no hay más felicidad para tí que en tu arte: ¡Oh Divinidad, concédeme fuerza para vencerme a mi mismo!»... - «Ya nada me retiene a la vida!» - añade en otro lugar y, cual Cristo en el Monte de las Olivas, trata de apartar de su labio el amargo cáliz, y estampa: - «¡Oh, Dios socórreme!, ¡Tú ves mi alejamiento de los hombres!..., ¡No, mi infeliz situación nunca acabará!... No tengo otro medio de salvación que el de continuar en el mundo... Trabajando me elevaré a las alturas de mi arte: una sinfonía más, una tan sólo y, entonces, ¡fuera, fuera de tanta vulgaridad!»... ¿Qué más necesitaba Wagner que este viviente modelo para crear su *Sigundo* y su *Sigfredo* y para hallar vibrantes las rebeldes notas del humano tema de la justificación?... Job mismo, en punto a resignación rebelde, si vale la paradoja, no llegó a más altura paciente que el creador de la Sinfonía.

Como los ascetas del Tibet o de la Tebaida, vivió Beethoven, con cortos intervalos, aislado del mundo durante los diez últimos años de su vida. Nadie ignora la pasión que concibió entonces por la Naturaleza, pasión de la que tantas huellas ha dejado en sus obras, especialmente en su *Pastoral* o *Sexta Sinfonía*. Identificado con los vientos y las tempestades, eco fiel de las que eternamente agitaban su alma, escribe: «Mi reino está en el aire; mi alma vibra en los murmullos del viento», y se le ve permanecer fuera de lo que llamamos realidad, en plena soledad campestre, días enteros, y allí, bajo un abeto, cual Napoleón bajo el sauce de Santa Elena, o mejor aún, como el Buddha celeste bajo el Árbol del conocimiento, extático le sorprende el pincel de Kloeber, para legar a la posteridad el más genuino de los retratos del Maestro. El *Drama lírico*, que recibiese su apoteosis en Ricardo Wagner, su continuador y su discípulo, bajó del cielo con «inspiración sin igual de su prólogo la *Novena Sinfonía*. (5)

El libro de Kerst, antes citado, acerca de «Beethoven, el hombre y el artista revelado por sus propias palabras», es un monumento literario del que entresacamos las siguientes que revelan cuantos santos hay en los altares con menos motivo que el sublime y abnegado músico: «Bendito sea aquel que ha subyugado todas las pasiones y acude rápido al enérgico cumplimiento de sus deberes bajo todas las circunstancias, sin preocuparse del éxito, pues qué el motivo de la acción del justo debe reposar en el hecho en sí, jamás en el resultado favorable o desfavorable, sin que el hombre verdaderamente digno de tal nombre, cifre sólo sus determinaciones volitivas en la

esperanza de la recompensa» (párrafo 363); o cuando añade «Buscad un asilo único en la Sabiduría; sed buenos e industriosos, con ánimo alegre, pues aquel cuyo ánimo decae es infeliz, mientras que el hombre verdaderamente sabio no se preocupa de lo bueno ni de lo malo de este mundo, sino de conservar expedito e intenso el uso de su razón y nada es tan precioso como dicho empleo en todos los asuntos de la vida»... Para encontrar algo semejante a estas y otras sublimidades, hay que ir a los preceptos orientales de «*La Voz del Silencio*» y «*Luz en el Sendero*», pasando antes por los libros de Salomón. Por eso podemos afirmar que si la frase musical de Beethoven es para Wagner «el tipo eterno de la melodía», su frase filosófica es hermana gemela de la de Espinosa o de Leibnitz y, gracias a ésta, es como el pensamiento del músico-filósofo pudo desbordar raudamente en cuartetos, sonatas y sinfonías.

Convencido de su misión, dijo del genio: «aún no se han fijado sus verdaderos límites, diciéndole: llegarás hasta aquí; ni un paso más» (párrafo 250), y de la independencia altiva que le caracterizó siempre, son buena prueba las siguientes frases de su libro: «Libertad y Progreso forman parte integrante tanto del mundo del arte como de la creación universal (p. 249) y aún cuando el verdadero arte sea perseguido siempre, siempre encontrará asilo, al fin. ¿Acaso Dédalo, encerrado en su laberinto, no inventó las alas que habían de llevarle de nuevo a los cielos de la libertad?» - y en un supremo arranque de genial heroísmo prorrumpe en aquella imprecación de - ¡Mostradme el sendero en cuya cima espera el laurel de la victoria - el sendero de la Iniciación y la Liberación - prestad a mis más elevados pensamientos el aura de lo sublime: traed piadosos a ellos verdades de eterna duración» (p. 353). Su distintivo fue siempre el de la «firmeza en los tiempos más contrarios» (p. 355), porque, «el valor, siendo sensato, obtiene, al fin, cuanto desea, porque la fuerza, como unidad, prevalece siempre sobre el espíritu de la mayoría, constantemente dividido y porque, en fin, aunque los poderosos de la Tierra pueden conferir puestos, honores y beneficios, jamás pudieron alcanzar a crear grandes hombres cuyo espíritu se eleve por encima del nivel ordinario en que aquellos yacen, por lo cual los más respetados por el vulgo son los más despreciables, sin embargo». (páginas 356, 357 y 358).

Un ser que así se expresa y que pone su vida al nivel de sus pensamientos, es algo más que un simple hombre: (6) por eso su muerte tuvo un rasgo ocultista que recuerda la de Simeón Ben Jocai, el comentador más que el autor del admirable *Zohar* o *Libro del Esplendor*.

De este rabino iniciado se dice que después de haber escrito esa maravilla de la verdadera cabala judía, vivió doce años en el aislamiento y el desierto, y fue arrebatado por un relámpago...

Por un relámpago también fue arrebatado Beethoven, nuevo Elías llevado en el carro de fuego de la tempestad... Oíd a los biógrafos.

El escrupuloso Kerst nos dice, con los apuntes de Thayer a la vista, que «Poco después de las cinco de la tarde del 26 de Marzo (1827), cuando el Maestro yacía en el lecho de muerte, desde hacía varios días y sin dar muestras de sentido, sobrevino de pronto una densa obscuridad seguida de un repentino chubasco... A la cabecera del moribundo sólo estaban, a la sazón, su hermana y su gran amigo Hüttenbrenner, porque Schindler y Breuning habían ido al cementerio de Wachring para buscar lugar al futuro cadáver del Maestro. El chubasco pasó, dejando cubierto el suelo de agua y de nieve, cuando, de improviso, fulguró un vivísimo relámpago, seguido de un trueno pavoroso. Beethoven, cuyos ojos estaban casi cerrados, se incorporó de repente y, lleno de majestad ultraterrena, alzó solemnemente su brazo derecho como general que dirige un ejército o, más bien, como director de una inmensa orquesta: la orquesta de los elementos en su más sublime paroxismo..., y en aquella actitud, diríase que desafiaba a la muerte... Todo pasó en un instante: brazo y cuerpo cayeron pesadamente un momento después; el héroe había muerto, llevado en alas de la augusta tempestad aquel su incomparable espíritu».

.....

Schubert y Beethoven reposando en el mismo cementerio vienés, no lejos de Mozart, cuya muerte también se señaló por un formidable aguacero, parecen todos un símbolo de la música del siglo, que a ellos les debió el verdadero *lied*, la verdadera melodía y la orquestación verdadera, que integrados en magna síntesis habían de ser puestos a los pies del Mito tradicional por el esfuerzo titánico de Wagner.

*
* *

Viniendo ya al contenido de la obra del Maestro de Bonn, diremos, ante todo, con Cecilio Roda, que Haydn y Mozart laboraron en el viejo sentido sin otro fin que el entretenimiento, ni otro patrón que el de la forma; el primero escribe para los príncipes que le pagan, el segundo para el público: los dos vierten constantemente en el pentagrama su propia manera de ser: la dicha tranquila mezclada con un jovial humorismo, el primero; la gracia y el sentimentalismo de un temperamento de delicadeza y ternura, el segundo; pero siempre en la forma más pura. Beethoven sigue sus pasos al principio; pero, espíritu independiente, no se aviene a divertir a nadie. Pictórico de ideas, quiere encarnar en cada obra una idea distinta: la heroica, la épica, la trágica, la dolorosa, la íntima. La música no es para él un motivo de diversión, sino una expansión intencionada; en las notas no se encierra la intención frívola o el propósito general que permite el yugo de otros elementos; pero, poco revolucionario en sus procedimientos, no intenta destruir ni derrocar la tradición; transige con ella, la acepta, y sólo cuando le estorba, da un rodeo para no chocar de frente con ella. Su arte es al principio juvenil y ardoroso, tiene toda esa risueña confianza de la juventud impetuosa. Después es un arte de tristezas, de dolores, de luchas, un arte que avasalla y que domina, siempre influido por un sentimiento desgarrador. En sus últimas obras, aislado del mundo por su sordera, su alma se agiganta, crece hasta adquirir proporciones inconcebibles, vive una vida de concentración interior, de intensidad espiritual; y todo eso, su resignación, sus visiones, su confianza en el más allá, se exterioriza, sale al mundo por la única válvula que había quedado en aquél espíritu sin igual. Esa evolución pudo operarse en su alma en el transcurso de unos cuantos años, pero ni los contemporáneos ni los sucesores lo advirtieron. Seguían juzgando con el criterio frívolo de la música de diversión, seguían aplicando el doble decímetro a las medidas de la forma, y no encontrando ni lo uno ni lo otro, declaraban, en su dogmático atavismo, que las últimas sonatas, que los cuartetos finales, raquíuticos de forma, enclenques de melodía, *de su melodía*, eran delirios de un extraviado, febriles exaltaciones de un enfermo.

El trabajo intermediario en Haydn y en Mozart, con ser ellos entonces clásicos; su manera de desarrollar una idea y agotar en ella los recursos de la melodía, la armonía y el ritmo, no está exenta de fatiga y, en ocasiones, muestra esa monotonía que es el resultado de todo precepto de escuela, por perfecta que ella sea. En Beethoven, a la inversa, la idea no sucumbe jamás; por el contrario, es la forma la que se muestra impotente, porque la idea desborda por ella hasta romperla. De aquí las formas nuevas de su segundo y tercer estilos. Fetis, en su *Biografía de los grandes músicos*, ha mostrado una de las facetas más características del Maestro, observando que lo que le distingue de los demás es la espontaneidad de los episodios por los cuales suspende el interés que antes hiciera nacer, para sustituirle por otro tan vivo como inesperado. Este arte insuperable le es peculiar. Extraños ellos, en apariencia, al pensamiento primero, atraen desde luego la atención por su originalidad; enseguida, cuando el efecto causado por la tal sorpresa comienza a debilitarse, Beethoven sabe retrotraerlos a la unidad de su plan, haciendo así ver, al fin, que, en el conjunto de su composición armónica, la variedad depende de la unidad.....

Como Napoleón, Beethoven es ya algo inverosímil: se le tomaría a veces por un verdadero mito y para comprender todo el alcance de su genio, es preciso colocarse en la posición de un compositor; cuyos contemporáneos fueran Haydn y Mozart, a cuyo nivel se puso de un golpe ya en su juventud solo con sus tres tríos primeros.

Hay, sobre todo, en Beethoven un fenómeno que conviene puntualizar, y es que en él hay tres Beethoven completamente distintos entre sí: como Rafael y Rubens, Beethoven tiene un primero, un segundo y un tercer estilo, direcciones progresivas de su pensamiento y transformaciones capitales de su genio, cual si abarcase tres *encarnaciones* sucesivas o hiciese él solo la labor sucesiva de tres concatenados genios y por eso el lugar ocupado por Beethoven en la historia de la humanidad, puede ser asimilado al de Shakespeare, al de Cervantes o al de Miguel Ángel. Su pensamiento es severo, como el Moisés de Buonarrotti, sin dejar de tener por ello la gracia de Sanzio, y dando a la individualidad sus justos derechos, le arrastra, sin embargo, el elemento panteísta y sabe así exclamar: *¡All is trae!*: el *conspira todo* de los Misterios teleológicos. De aquí que sea el espíritu de Beethoven un abismo, cuya profundidad aumenta cada día con los años.

Los seis primeros cuartetos, los tríos para instrumentos de cuerda, la primera y segunda Sinfonías, el *Septimino* y las Sonatas *Patética*, *Pastoral*, *Rayo de Luna* y *Aurora*, son para todo el mundo la flor más fina de su primer estilo, mozartiano aún. Las restantes Sinfonías, excepto la última; los cinco cuartetos (op. 59, 74 y 95); las Sonatas *Appassionata*, la de *Kreutzer*, el gran trío en si bemol (op. 97), las sonatas de piano y violín (op. 30) dedicadas al emperador Alejandro; las oberturas de *Leonora*, *Prometeo* y *Coriolano*, lo más exquisito de su estilo segundo, en el que el maestro, como dice Lenz, desprecia ya los amanerados jardines mozartianos, porque le son necesarios dilatados parques y el silencioso lenguaje de la selva en la que las más ínfimas cabañas serán transformadas por él en castillos, y la vida del músico será, con este nuevo derrotero, algo extrahumano aprendido a los Poderes de la propia Naturaleza, Él así, se dará su ley, *princeps legibus solutus est...* Mas, como todos los tesoros del mundo dejan, sin embargo, un vacío en el humano corazón, nuestro héroe siente, al fin de sus días, la necesidad de una tercera transformación y de aquí la *Sinfonía con coros* (novena), a la que es preciso poner aquella inscripción del telescopio de Herschel: *coeli munimenta perrupit*; él adagio de esta Sinfonía al que podría llamarse el Sagrado ágape de la música instrumental; los seis últimos cuartetos, que no son sino el cuadro de la vida del justo y el recuerdo de su paso por la tierra, recuerdo confuso, como lo son todos los de una cosa tan frágil y múltiple, como lo es la humana existencia, una vez que se va dejando atrás con los años. El Maestro escribió sus cinco últimas Sonatas de piano (op. 90, 101, 106, 109, 110 y 111) en ese estado de mística revelación que informa a su tercera manera, manifestación de una vida extraña por encima de la existencia corriente, en la que con su sordera, no veía ya a los hombres tal y como ellos son, sino como él ensoñaba que fuesen... Beethoven talló todas estas últimas obras suyas en la viva carne de sus recuerdos dolorosos, pero no sin ofrecerlos resignado, en holocausto de la humanidad, y con un formidable desarrollo de todos los recursos escolásticos... Hay mucho de *Paracelso* en este Beethoven de las postrimerías.

Sin embargo le acaeció lo que a todos los genios, que se anticipan a sus contemporáneos: no fue comprendido sino a medias y por pocos entre ellos. De aquí el noventa por ciento de sus amarguras, cual aconteciera asimismo a Wagner. La rutina y el prejuicio se atravesaron en su camino y los técnicos, esos técnicos de las Juntas de Salamanca y de los Maestros Cantores, fueron los más formidables enemigos de la obra beethoveniana y la hubieran sepultado en el olvido sin la intervención de los genios por un lado y de los *humildes* por el otro.

Por los días postreros del Maestro, dice su entusiasta admirador Héctor Berlioz, se ejecutaron en París fragmentos no más de las *Sinfonías* - con excepción, por supuesto, de la

Novena, que habría pasado a la posteridad como obra de la decrepitud o de la locura si no la hubiese salvado heroicamente Wagner para hacer verdad el dicho de que sólo el genio puede comprender al genio. - Habenek, el director de la ópera, para satisfacer a los *hommes de gout*, caciques musicales tremebundos, se vio obligado a dar en ellas cortes monstruosos, sin los cuales no se las habría dispensado el honor de figurar en los programas de aquellos «*Conciertos espirituales*». «En el primer ensayo de los pasajes tachados con el lápiz rojo, Kreutzer había huido tapándose los oídos y tuvo necesidad *de todo su valor*, para seguir escuchando lo que faltaba por oír de la *Sinfonía en re*, o sea la *segunda*. Para ello, además, hubo que intercalar el *allegretto* de la *Séptima Sinfonía*... Pocos años más tarde, la heroica minoría que adivinó al titán a través de las mutilaciones y trastrueques de dichos conciertos, fundaba la *Sociedad del Conservatorio*, en la que el titán se reveló ya por completo ante aquel otro público *verdad*, cansado de las golosinas y frivolidades de la música italiana de ópera, que desde entonces ha ido declinando como todo cuanto es ficticio en la Realidad y en el Arte»... ¡Triste misión la de los genios de todos los tiempos, la de anticiparse siempre a sus contemporáneos, recibiendo por su espíritu revolucionador toda clase de injusticias, desprecios y amarguras, como verdaderos *Cristos!*.

Tenía Beethoven cerca de 30 años cuando compuso su primera Sinfonía. A esta edad Mozart había escrito la mayor parte de las suyas. El estilo del Maestro de Salzburgo tenía, pues, que influir en esta Sinfonía que inauguraba la insustituible serie de las del Maestro de Bonn, con acierto llamadas «Las nueve musas».

Inoportuno sería el extendernos en grandes detalles sobre ellas, cuando pueden verse de índole hermosamente crítica en las obras de Berlioz, de J. O. Prod'homme y en tantas otras. Pero hay entre ellas cosas que el *amateur* no puede olvidar jamás, como Son el *larghetto* elegantísimo de la segunda, la tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima, todas enteras, en especial el *allegretto* de esta, el *allegretto Scherzando* de la octava y los tiempos todos de la novena. Son, en fin, todas ellas las *Nueve Maravillas del Mundo de la Música*.

*
* *

La *Sinfonía heroica* equivale, dice W. de Lenz, al descubrimiento de un estilo sinfónico hasta entonces desconocido. Es la ruptura abierta de Beethoven con el mundo viejo de las anteriores sinfonías y el comienzo de una nueva era para la orquesta. Plan, cuadro, forma de ideas, todo es nuevo en ella, pero como toda audaz tentativa de innovación en arte, no tiene ni la perfección de detalles, ni la unidad, ni la ponderación de fuerzas que se encuentra ya desde la cuarta Sinfonía hasta la novena. Estas sinfonías, última palabra del arte instrumental de hoy, solo han podido ser posibles gracias a la *Sinfonía heroica*, donde Beethoven ha combatido rudamente con el infinito... Bien a diferencia de Haydn y de Mozart, no se conoce a Beethoven ni un cuarteto ni una Sinfonía mediocre. Sólo a partir de 1827 fue cuando el Conservatorio de París, después de las predicaciones en desierto de Hoffmann, se decidió a tocar en un concierto la *Sinfonía napoleónica*.

La Sinfonía cuarta es la Sinfonía del amor: en su segundo tiempo, tras el asombroso *crescendo* del primero, se oyen verdaderos arrullos de palomas... La Sinfonía quinta, por el contrario, es el destino misterioso del hombre: sus cuatro notas iniciales, tres breves y una larga, son «la llamada del Destino a nuestra puerta», y ésta Kármica Sinfonía de tal modo ha encarnado en los corazones de nuestra edad que ninguna otra, ni aún casi la *novena*, con ser de construcción más ciclópea y perfecta, ha dejado más indeleble huella. *La Pastoral*, es el pasaje de música

descriptiva más gigantesco que se conoce, con sus cinco tiempos de «Sensaciones agradables del campo», «Junto al arroyo», «Fiesta aldeana», «La tempestad» y «Acción de gracias después de la tormenta». La séptima Sinfonía es para Wagner la más genial y alegre apoteosis de la danza: a mi me parece más bien, salvando todos los respetos, la bajada de Beethoven a los infiernos, cual Orfeo, Pitágoras, Perseo, Jesús, Dante y todos los demás Iniciados. Las escalas ascendentes de la introducción parecen hundirnos, sin embargo, en un mundo inferior de alocados y farsantes *elementales* cuyas danzas grotescas parecen burlarse de los dolores de la humanidad. Los *dáctilos* y *espondeos* del tremendo *allegretto* son en cambio la personificación de estos mismos dolores en Tántalo, Prometeo o Sísifo: la *Ciudad del Dite*, en la que ya no hay redención posible, en fin. Al acabar el tercer tiempo, un canto religioso, prenda de posible redención, viene a consolar sin embrago a los desolados precitos.....

Y llegamos así, de sublimidad en sublimidad, a la incomparable *Novena Sinfonía*, cuyo juicio resumió Wagner con estas solas palabras: «Somos tan ingenuos que continuamos escribiendo Sinfonías, sin darnos cuenta de que *la última* hace tiempo que fue escrita». Sin el precedente, en efecto, de día, de la *Misa en Re* y de los últimos cuartetos; las más colosales obras de Wagner, tales como el Parsifal y la Tetralogía, acaso no habrían llegado a ser lo que por ellos fueron. De la composición de aquella, al decir de los biógrafos, salió Beethoven como transfigurado y rejuvenecido: ¡había bebido en la copa de los dioses el sagrado licor del Soma, que da la inmortalidad y derecho a un puesto en el «Banquete» de los héroes de la Walhalla!.....

Es de interés para el propósito fundamental de este libro el que se nos permita detenernos un momento acerca de la génesis literario-musical de la última *Sinfonía* beethoveniana.

Ya dijimos en el capítulo anterior al hablar de Weber y de la literatura romántica (El Autor se refiere a otro capítulo de su obra *El Drama lírico de Wagner y los Misterios de la Antigüedad*. N. del E.) que Federico Schiller, el Goethe de los humildes, de los atormentados, el precursor de Heine, había ejercido siempre con sus misteriosas poesías dulces, gran influencia en la mente de Beethoven. «Quien, después de haber oído una de las sinfonías de éste, lee las cartas de Schiller sobre la educación estética, dice Lickefett, reconocerá que el idealismo alemán jamás tomó tan alto y temerario vuelo como en aquellas obras». (Lickefett “El Teatro de Schiller”, tesis doctoral).

El músico supo enlazar con el poeta, su destino y del consorcio de dos artes tan supremas ha surgido *El Himno de la Humanidad*, que es como siempre debería llamarse la letra y la música de la *Novena Sinfonía*. Pero hay mucho que anotar respecto de ella que aún no se ha dicho, preocupados los escritores y el público sólo por la sublimidad de la partitura.

«En 1784, añade Lickefett, entabló Schiller estrecha amistad con cuatro admiradores suyos: Koerner, padre del que luego fue célebre bardo de la guerra de la independencia; Huber y sus dos compañeras las hermanas Stock, residentes en Leipzig, y aceptando su hospitalidad generosa, abandonó el poeta para siempre a Manhein, pueblo donde le amargaron la vida multitud de contrariedades y apremios pecuniarios, como luego a Wagner. A los pocos días se hallaba ya Schiller en el mejor de los mundos, al lado de sus nuevos amigos, en medio de la más santa y franca de las intimidades que pueden hacer que el hombre bendiga a la Humanidad de que forma ínfima parte, en lugar de maldecirla. La generosidad y amor de aquellos hombres, en efecto, alejaron del poeta los bajos cuidados todos de la existencia, dejándole vivir en el puro cielo de su excelso espíritu durante aquellos los más tranquilos años de su vida, cual no los había experimentado el infeliz ni aún en su propia infancia. Este calor fraternal, esta amistad santa, esta disposición de ánimo hacia cuanto hay de verdaderamente humano y no animal en el hombre, inspiraron, pues, al noble Schiller las estrofas inmortales de su himno «*A la alegría*» (An die

Freude), himno cuyo verdadero título es «A la Voluptuosidad» en el más purísimo, trascendente y originario sentido de la palabra: no en el degradado que tiempos posteriores la diesen.

No es indiferente este serio asunto: *Voluptuosidad* en lengua latina es más que alegría ordinaria, pues que es alegría trascendente y pura, *voluptuosidad* en lengua romance es algo bajo, casi obsceno... La primera es alimento de los dioses y de los grandes místicos, pues que equivale a éxtasis, amor trascendente, deliquio divino; la segunda es indigna hasta de los hombres.... pues conviene no olvidar nunca, tratándose de asuntos elevados, que en todas cuantas palabras de las lenguas neolatinas se hace referencia a los incomprensidos conceptos filosóficos de la antigüedad sabia, *ha sido vuelto sencillamente del revés* su primitivo significado, para hacer verdadero aquel profundo aserto hermético de Blavatsky de que «los dioses de nuestros padres son nuestros demonios». Es decir que respecto a tales palabras, si bien se ha conservado el cuerpo, o sea la forma, háse perdido del modo más lastimoso el espíritu. Por eso todas las palabras neolatinas de dicha índole filosófica, como hijas que son de una lengua sabia perdida, cuyo espíritu se perdió también, son meros cadáveres y como tales cadáveres han de ser consideradas y *reconstituidas en su* significado original por el verdadero filósofo. Tal sucede con la palabra «*voluptuosidad*», «*voluptuoso*», y sus afines. (7).

Con aquella primitiva significación trascendente tomada, la sublime oda de Schiller «An die Freude», «A la Voluptuosidad de dioses» el supuesto canto anodino de «a la alegría», adquiere desconocido vigor y un relieve excelso, cual sucede siempre cuando a los buenos aceros damasquinos se los limpia de la herrumbre de los siglos, porque aquella composición del mejor de los líricos alemanes parece un himno arrancado a los Vedas o a los Eddas sagrados, no siendo ya de extrañar, por tanto, el que Beethoven la tomase por tema de inspiración musical para la más ciclópea de sus obras, donde por vez primera en la historia del arte se hace elemento sinfónico a la voz humana, como prólogo verdad del moderno drama lírico wagneriano. Séanos, pues, permitido el glosar la divina oda, oda del éxtasis más legítimo, el éxtasis *único* del Amor a la Humanidad, así, con mayúsculas.

- «*Oh voluptuosidad, la más bella refulgencia divina, hija del Eliseo. Ebrios de emoción osamos penetrar en tu santuario cantando: - Tu mágico efluvio anuda los santos lazos que el trato social, despiadado y cruel, osara romper un día... ¡Todos los hombres son hermanos; todos son UNO bajo tu égida protectora!*».

Y el coro contesta:

- *¡Miríadas de miríadas de seres que pobláis el mundo y pobláis sin duda los Cielos sin limites: facetas innúmeras de un solo, único e inconmensurable Logos, yo os estrecho contra mi corazón!... ¡Un inmenso abrazo para el Universo entero!: ¡Hermanos, hermanos míos, alegraos, todo se une y todo conspira al Santo Misterio, y aquí en nuestro ser y allá y doquiera tras la bóveda estrellada un Padre-Madre amante nos cobija a todos!.. ¡Qué todo cuanto pulula en el ámbito de la Tierra y del Espacio rinda su homenaje a la simpatía del gran misterio teleológico!... ¡Ella, en progreso sin fin, nos eleva hacia los astros PER ADSPERA AD ASTRA, donde existen sin duda mundos más excelsos!*».....

.....

Como Krishna, como Buddha, como Jesús, como la misma Revolución francesa, Schiller y Beethoven, unidos por el divino lazo de un arte sin fronteras, no han enarbolado otra bandera que la del dogma humano único: ¡LA FRATERNIDAD UNIVERSAL!

*
* *

Dos palabras no más acerca de otro de los aspectos relativamente menos estudiados de Beethoven. Su obra para instrumentos de cuerda: sus tríos y cuartetos.

A los 23 años estampó Beethoven su *Opus No. 1* sobre el cuaderno de los tres tríos para piano, violín y violoncello dedicados al príncipe Lichnowsky su protector, quien llevó su noble pasión hasta el punto de arruinarse por la música. A la velada que se dio para estrenarlos, asistió el anciano Haydn que los alabó mucho, aconsejándole borrar ciertas temeridades del tercero, que hoy la crítica reconoce como muy superior a los otros dos. Los seis cuartetos que después vinieron (*Opus 18*) pertenecen también a la primera época del Maestro en la que su estilo aparece influido por F. M. Bach y por Mozart, con arquitectura de Haydn, pero en todos, especialmente en el segundo tiempo del primero y en el primer tiempo del cuarto, el desarrollo es más amplio; el interés creciente; las ideas escapan del viejo patrón de la música para humanizarse; los episodios surgen inesperados y un silencio, una nota aislada, un acorde extraño, dan cuando menos se espera esa impresión de intranquilidad y de angustia característica del alma gigante del Maestro.

Los cinco cuartetos centrales (op. 59, 74 y 95) o de la segunda época del genio de Beethoven, son sencillamente colosales y superiores en todo, a cuanto podía humanamente esperarse de meros cuatro instrumentos. Ellos son *la obra más perfecta y sobria de la música*, sin exceptuar a las propias sinfonías, y aún los superan, sin embargo, los seis últimos que llegan a un límite verdaderamente infranqueable (obras 127, 130, 131, 132, 133 y 135). La importancia intrínseca de ellos es mayor que la de las sinfonías, si bien éstas por su grandioso marco, su más fácil acceso al vulgo musical, su potencia dinámica y su estupenda grandeza, serán siempre la gloria más firme de Beethoven. El famoso trío en si bemol (opus 97) llamado *el toro Farnesio de la música de cámara*, por sus dificultades de ejecución, es también una verdadera sinfonía, como sinfonías en un solo tiempo son también las grandes oberturas tales como *Prometeo*, *Coriolano* y sobre todo *Leonora* (No. 3), sin contar con sus magistrales Conciertos.....

Cuando Beethoven en 1802 dijo a Czerny «Estoy muy poco satisfecho de mí mismo; desde ahora voy a emprender un nuevo camino», compuso sus seis primeros cuartetos que le dejaron tan satisfecho que escribía a uno de sus amigos: «estoy convencido de que sólo cuartetos se hacer», y así como en la plena perfección de su orientación primera escribió dichos seis primeros cuartetos y en el pleno auge de su segundo ideal produjo los cinco siguientes, ahora, cuando su arte último se ha asentado ya en las empíreas regiones de la sinfonía novena, de la gran misa y de las cinco últimas sonatas, vuelve la vista hacia el cuarteto y confía a él las últimas vibraciones de su alma... La música de ellos parece como si de propósito despreciara toda apariencia bella, para reconcentrarse en la profundidad y en la esencia misma del sentimiento. La melodía abandona todo sentido cantable, para encarnar en breves motivos fuera de todo sentido melódico tradicional: los temas, los periodos intermedios y el trabajo temático, se funden en una igualdad de tinta, en *polvo de melodía*, que desecha todo convencionalismo. Desaparece el relleno armónico para acercarse a Bach, más bien por razones internas de dirección artística que por deliberado propósito de imitación; cada instrumento canta su propio canto, o más que cantar recita, declama, habla, objetivándose la intención creadora en la profusión de títulos e indicaciones expresivas de toda especie que tienden a hacer inconfundible el propósito de la emoción. Como dice Lenz, son estos cuartetos «el cuadro de la vida del justo; revelaciones místicas de su paso por la tierra».

Para penetrar en la interioridad de estas obras, tiene que colocarse el oyente en un estado de recogimiento y de abstracción. «Millares de personas se quedarán sin entenderlos», decía Beethoven mismo; y como respondiendo a su profecía, se han destacado dos corrientes de opinión: la de los que, no penetrándolas, las juzgaban delirios de un cerebro enfermo,

incomprensibles y no bellas, explicando sus armonías extrañas y sus combinaciones rítmicas como consecuencia de su sordera; y los que, habiendo llegado a asimilarse ese arte, lo declaraban el más elevado de cuanto la música ha producido. Para estos últimos, hoy casi la totalidad, sólo por el amortiguamiento de sus sentidos externos, podía Beethoven encarnar en un arte separado de lo humano sus amargos dolores y sus celestes alegrías. (De las Notas para las audiciones de los conciertos en la Sociedad Filarmónica de Madrid).

El propio Wagner, al estudiar el último arte de Beethoven, se expresa así: «Pronto el mundo exterior se borra para él completamente... El oído era el sólo órgano por el que el mundo podía turbarle, porque el mundo había muerto tiempo ha para sus ojos. ¿Qué veía el soñador extático cuando caminaba por el hormiguero de las calles de Viena, mirando fijamente ante sí, con los grandes ojos abiertos, viviendo únicamente en la contemplación de su mundo interior de armonías?... ¡Un músico que no oye!. ¿Puede nadie imaginar un pintor ciego?... Él así, sin estar turbado ahora por el ruido de la vida, escucha sólo las armonías de su alma, y continúa desde el fondo de su ser hablando a un mundo que nada puede ya decirle... ¡Un mundo que vive en un hombre!. ¡La esencia del mundo convertida en un hombre que alienta!. Ahora la vista del músico se esclarece en su interior. Ahora proyecta su mirada sobre las formas que, iluminadas por su luz interna, comunican de nuevo a su ser íntimo. Ahora es la esencia misma de las cosas la que le habla, la que se le muestra a la tranquila luz de la Belleza. Ahora comprende la selva, el arroyo, la pradera, el éter azul, las masas alegres, la pareja enamorada, el canto de los pájaros, el correr de las nubes, el rugido de la tempestad, la voluptuosidad de un reposo idealmente agitado. Y en ese momento, esta serenidad maravillosa, convertida para él en la esencia misma de la música, penetra en todo lo que ve, en todo lo que imagina. Aún la queja, elemento natural de todo sonido, se suaviza en una sonrisa: el mundo vuelve a encontrar su inocencia de niño... Crece y crece esta fuerza generatriz, de lo inconcebible, de lo jamás visto, de lo jamás realizado, que por su misma fuerza se concibe, se ve y se realiza. Todos los dolores de la existencia vienen a estrellarse contra la enorme tranquilidad de su juego con la existencia misma: Brahma, el creador del mundo, ríe en su interior porque conoce la Ilusión, la dulce *Maya* de cuanto existe».

*
* *

Después de hablar de los cuartetos de Beethoven, ¿quién puede dejar de consagrar un recuerdo a sus nobilísimas sonatas que son el *canon misae* del piano moderno?

«Hay un reino, un reino ideal, en el que Mozart, Beethoven y Weber extendieron sus alas para consolar al género humano de las amarguras del hoy, para nimbar de hermosuras al dorado ayer y para infundir nobles esperanzas para el mañana. Sus inspiraciones son nuestros propios placeres y dolores»... dice Lenz al ocuparse del estudio crítico de las sonatas del Maestro, y añade: «Las sonatas de Beethoven son comparables a una vasta sala de pinturas representándonos todo el amor, toda la dicha que Dios permite esperar a toda criatura humana. Ellas demarcan la accidentada carrera que el hombre recorre aquí abajo: éxitos, decepciones, esperanzas».....

En efecto, toda la vida del Maestro puede verse a lo largo de la serie de sus treinta y dos sonatas para piano, sin hablar de las para piano y violín, tan distintas de las de Mozart aunque a veces quizás no superiores, las para piano y violoncello, etc.

El prototipo de la música mozartiana, la serenata verdadera de guitarra, es la deliciosa *sonata Patética*, (op. 13); la muestra mejor de sus ensueños juveniles es *Rayo de Luna*, (op. 27, no. 2); el alborar de sus dolores las sonatas *VII* y *XII* con su marcha fúnebre; el finalizar de su primer estilo la *sonata a Waldstein*, impropriamente llamada *La Aurora*, (op. 53) y el victorioso

tremolar de su estilo segundo, la compleja y difícil *Appassionata*, (op. 57); la prueba mejor de la nobleza de su pecho, donde siempre germinó toda semilla de bien y nunca la de la ingratitud, su sonata conocida por *Los Adioses, la ausencia y el regreso*, de su protector el archiduque Rodolfo (op. 81). El tercer período tan misterioso y hondo de su estilo, se ve a su vez en la extraña *sonata XXVIII* (op. 101) en el grimorio de la fuga de la *XXIX* (op. 106) cuyo primer tiempo glosa a veces en dolor de místico algunas de las más amorosas frases de antaño cuando su *Cuarta Sinfonía*. Las complejidades, en fin, de sus cuartetos, reflejan asimismo en las tres últimas sonatas, sobre todo en la *XXXII* (op. 111) en la que, tras la fiereza de león del primer tiempo, el cisne muere cantando una balada seráfica: la *arieta* con que aquel piano inmortal enmudeciera para siempre.

*
* *

Tiempos vendrán - y acaso no estén ellos muy lejanos - en que sobre la base de la obra musical moderna, que comenzó con Bach, Haydn y Haendel y culminó con Mozart, Beethoven y Wagner, se restauren los sepultados Misterios Iniciáticos de la Antigüedad, con el nuevo lenguaje universal de la música y el viejo lenguaje del símbolo, en medio de gigantescas representaciones dramáticas de las que son un divino anticipo esas cuatro piedras miliarias de *Tristán e Iseo, El Anillo del Nibelungo, Los Maestros Cantores y Parsifal*, piedras sacadas de esa gran cantera iniciática que fuera cegada en el Oriente mediterráneo por la barbarie militar de Alejandro; en el Occidente por la de César y en América por la de Cortés y de Pizarro, pero cuyo fuego arde secreto todavía en espera de que le reanimen pueblos más cultos que los nuestros.

Pero aunque nuestras fundadas esperanzas acerca de la restauración de dichos Misterios, por la vía expresada, no se realizase, siempre podríamos respecto de Beethoven, cantar con Rabindranath Tagore, el gran místico-poeta hindú que acaba de obtener el premio Nóbel de Literatura:

«La lluvia cae mansamente; la noche ha cerrado por completo y nuestro espíritu sigue las palabras del Poeta».....

Tú ¡oh Beethoven! has bajado de tu solio y te has dignado llegar a la puerta de mi choza.

Cuando tú me incitas a cantar, paréceme que el corazón me va a estallar dentro del pecho. Levanto los ojos hacia tu faz y lágrimas de placer-dolor obscurecen mis miradas.

Todo cuanto hay de áspero y de disonante en mi vida se funde en suave armonía y mi adoración a lo Infinito despliega sus alas como un pájaro alegre y libre que tiende su vuelo por sobre el mar.

Sé que tú te complaces en la mísera imitación que vanamente intento hacer de tu canto. Sé que son mis anhelos los que habrán de llevarme algún día a tu presencia.

Con los bordes del ala desplegada de mi canto rozo humilde tus pies.

¡Ebrio de la alegría de cantar, me olvido de mí mismo y te llamo amigo, a ti que eres mi Señor!.

La luz de tu música ilumina al mundo. El soplo viviente de tu música corre de un cielo a otro. La sagrada catarata de tu música se abre paso a través de los obstáculos de piedra y se continúa en impulso infinito.

¡Ah! Tú has cogido mi corazón en la red infinita de tu música!.....

¡Y, sin embargo, yo ignoro en verdad como cantas!. *¡Te escucho siempre en Silencio!* . . .

.....

NOTAS:

1- Schindler hizo la estadística de los retratos de Beethoven pintados del natural, y contó cuatro. El primero un pastel hecho por un anónimo pintor y conservado por la familia; el segundo es el debido a Schimon (1819); el tercero por Stieler (1821) y el cuarto por Valdmüller (1823). Existen, además, de la difícil y cambiante fisonomía del Maestro - rasgo que es típico de los verdaderos ocultistas - retratos debidos a Moehler, a Heckel (1819) y a Letronne (1814). Hay, en fin, un dibujo de La Ruelle; un medallón de Gatteau (1829); una miniatura de Hornement (1802); un retrato por Joeger; media docena de grabados, una litografía de cuerpo entero por Teycek (Praga, 1841); la mascarilla en yeso de Klein (1822) y la que Danhauser sacó de su cadáver en 1827, de la cual hizo Fortuny un agua fuerte notabilísima.

«El color pronunciado de la tez del Maestro, los rastros de viruelas que hacían aún más ruda su fisonomía; su larga y desordenada cabellera; su frente ancha y espaciosa; sus ojos grandes, de penetrante mirar; su nariz algo desarrollada; la firmeza de las líneas de su boca; la forma de su barba cuadrada, cuyas últimas líneas se perdían en las vueltas de su inconmensurable corbata a la moda, retrataban toda la varonil energía de su alma. Era bajo de estatura y sus dedos *cuadrados* no parecían hechos para la ligereza maravillosa que en el piano tenían» (Víctor Wilder: *Beethoven; sus días de gloria y de sufrimiento*. Traducción de Marañón y Medina).

Pero el verdadero discípulo de Beethoven no tiene necesidad de retratos ni de descripciones acerca del Maestro, si, cual el filósofo Cung-Tseu, ha alcanzado a adivinarle *en la luz astral*, o sea a través de sus obras multiformes y prodigiosas. Recordemos, al efecto, la pintoresca leyenda china.

Cung-Tseu, el filósofo-legislador, el Buddha chino, como si dijéramos, tuvo noticia de un extraordinario músico-asceta conocedor de cuantas maravillas de armonía se cuentan de los antiguos. Visitóle y se inscribió en el número de sus discípulos.

El asceta habló de la música a Cung-Tseu como del más precioso de los dones celestes, pues que con ella podemos calmar nuestras pasiones, gustar de los placeres más sublimes y más honestos, sobreponiéndonos a nuestra herencia de animalidad. Tras semejante disertación teórica tomó el asceta su *chin* o *d'zain* (¿D'zyan?) y con él demostró prácticamente las teorías expuestas, ejecutando un aria del Mahatma *Ven Vang*. Absorto Cung-Tseu al escucharla, hubiérase dicho que su alma entera anhelaba identificarse con aquel *d'zain* primitivo y celeste: - Basta para una primera lección - le dijo el asceta.

El discípulo, ya en su casa, repitió sin tregua ni descanso, por espacio de diez días consecutivos, aquella divina melodía. - Vuestra interpretación en nada difiere de la mía - le dijo asombrado el asceta, al oírle. - Tiempo es ya de que os ejercitéis en otra - ¡Oh, bendito Instructor, le replicó Cung-Tseu, os suplico por lo que más améis, que defiráis por algún tiempo vuestro mandato, pues aún no me he apoderado por completo de la idea del compositor maravilloso! - Bien, contestó el gurú-asceta, os concedo cinco días más para que la encontréis. -

Fenecido dicho término, Cung-Tseu compareció de nuevo ante su maestro y le dijo confuso: - Comienzo a vislumbrar en la sagrada obra del Mahatma algo así como si mirase a través de una tupida nube los rayos del sol. Os pido, pues, otros cinco días más, y si al expirar ese plazo no he conseguido mi objeto, me consideraré inepto para la música y no me volveré a ocupar jamás de ella - ¡Os lo concedo, una vez más! - exclamó conmovido el asceta virtuoso.

Alboraba apenas el quinto día de los señalados, cuando, al despertar, se encontró Cung-Tseu como transformado en otro hombre, a causa de sus anhelantes meditaciones. Presentóse enseguida a su Instructor y le dijo gozoso: - Vuestro discípulo ha encontrado lo que buscaba.

Ahora soy como un hombre que, puesto en una cima eminente, abarca con su mirada los países más lejanos. Veo realmente en la música todo aquello que tras la música se debe ver, pero que uno entre un millón alcanza a percibir. Empapado en las celestes emotividades de la composición, he podido remontar hasta la mente misma del Mahatma que la compuso y ya ella no tiene secretos para mí, como tampoco me es ya un enigma, como antes, hasta su propia personalidad: *¡le veo, le oigo y le hablo!*... Es un hombre de mediana estatura, con la cara algo alargada, de color trigueño, ojos grandes, impregnados de sin igual dulzura; su semblante es noble y suavísima su voz. Todo en él respira, en suma, virtud, ciencia y Amor... ¡No tengo duda alguna, pues que le he visto, de que así fue en vida el maravilloso Ven Vang!

Aterrado entonces el asceta ante semejantes videncias trascendentes, hijas de la energía de la voluntad creadora y de la fuerza mágica del verdadero Amor, cayó prosternado ante Cung-Tseu, diciéndole: - ¡Vos habéis encontrado por vos mismo el sendero: sois el Tatagata, el Maestro, y nada tenéis que aprender de mi, antes bien soy yo quien os pide de rodillas que le aceptéis por vuestro discípulo!

¡Plegue al Destino que, a imitación de los perseverantes anhelos de Cung-Tseu, podamos ver en la luz astral de los más íntimos pensamientos musicales del coloso de Bonn, hasta su cambiante, discutida y titánica fisonomía, sin retratos ni descripciones de otros!.....

2- Entre la inmensa bibliografía beethoveniana, una de las obras más típicas es la del ruso W. Lenz (traducción francesa de Ch. Calvoqueresi) «Beethoven et ses trois styles». Son asimismo clásicas las de Breuning, D'Indy, Marx, Moscheles, las tres de Nohl, las dos de Schindler, la del Dr. Wegeler y la de Thayer. En España lo mejor que se ha hecho han sido quizá las *Sonatas* y *Cuartetos* de Cecilio Roda, trabajos sin pretensiones, consagrados a la Sociedad Filarmónica de Madrid. No hablemos ya de F. Clement, Berlioz y otros de la bibliografía de Ramírez Ángel, etc.

3- Estos magnates y príncipes de los pequeños estados alemanes y rusos, eran unos conscientes o inconscientes ocultistas, merecedores, como la institución de los Minesinger o Maestros Cantores, de un extensísimo tratado, todavía por hacer. Sin ellos no habrían existido ni Bach, ni Haendel, ni Mozart, ni Beethoven, ni Wagner, y con eso está dicho todo. Al teósofo no le puede esto extrañar porque Kárpato y Alpes son los dos núcleos montañosos de favorita residencia de verdaderos *lohanes* o adeptos, ignorados para el mundo. Ellos protegieron el nacimiento de la música moderna tal vez por aquellas inspiradas frases de D'Aseglio que cita la excelente obra de P. Cesari «Historia de la música antigua» (trad. y notas de Manuel Valls y Merino, Fe, 1891), cuando dice: «De todas las obras del hombre, la más maravillosa e inexplicable es la música. Comprendo la poesía, la pintura, la escultura, las artes imitativas, en fin... Había modelos que imitar y la humanidad los imito... Comprendo la ciencia como hija de la experiencia de los siglos, empero, ¿adonde hemos ido a buscar la música?. - Ella es todo un misterio. . . ¿Cómo se explica la influencia de la melodía y de la armonía en nuestras facultades morales?. ¿Qué os dicen sus notas cuando os inspiran lo bello, lo bueno y lo grande?. ¿Será acaso la música una reminiscencia, una lengua perdida, de la cual hemos olvidado el sentido, conservando sólo la armonía, la lengua primitiva y acaso también la del porvenir?. . . La música - continúa Cesari - es una idealización del lenguaje emotivo, ha dicho Spencer; un cálculo misterioso e incomprensible del espíritu, ha añadido Leibnitz, y hace al que la posee virtuoso y franco, según Gervasoni; por eso en todos los pueblos primitivos se la tiene en un concepto divino. Filón de Biblos la llama «leche del alma»; Isidoro dice que en la antigüedad era tan vergonzoso no conocer la música como ignorar las letras del alfabeto. Ateneo y Plutarco

atestiguan que la música era introducida en los banquetes griegos, no para incitar a los comensales al desorden, sino para recomendarles la templanza, y se dice que los lacedemonios se cuidaban más de la música que del alimento. Cicerón refiere que Temistocles había caído en menosprecio por haberse visto obligado en un festín, donde es fama que pasaba de mano en mano la lira, a confesar su ignorancia del instrumento. Macrobio observa que se cortejaban con música los entierros, para que el alma pudiera libertarse mejor del cuerpo y remontarse a la fuente originaria de todo musical encanto. Licurgo incluyó en sus leyes el estudio de la música; Xenócrates de Caledonia, según Laertes, decía de ella que era el mejor auxiliar de la filosofía. Platón, en su *Banquete* y Aristóteles en su *Política* la reputan eficacísima para la educación de la infancia.

Los primeros músicos griegos fueron elevados al rango de los dioses, y los mensajeros de paz es fama que, como pacífico prólogo a las negociaciones, preparaban los ánimos con la lira o la cítara. Agamenón, al partir para el sitio de Troya, dejó junto a su esposa Clitemnestra un cantor para mantenerla en la senda de la virtud, y otro tanto hizo Ulises con Penélope. Antigénidas, cantando, enardecía el ánimo de Alejandro, y Homero, coronado de triunfales laureles, recorrió como bardo errante o rapsoda, todos los pueblos del habla griega. Marciano, Estrabón y Clemente de Alejandría, se extienden en consideraciones acerca del poder hipnótico que la música ejerce en la mayoría de los animales, y son famosas a este tenor, las Fábulas de Pan, de Apolo, de Josué y de Arión y Methionne acerca de los peces y de la música. No hay que hablar acerca de su éxito en el tratamiento de las enfermedades nerviosas (Boudclot, César Vigna, Descuret, Mad, Jael, etc.), ni de esos misterios ocultistas de las *murrias* gallegas, y los *spleens* británicos curados por las gaitas regionales, ni de aquella extrañísima aria suiza de *Le ranz des vaches*, toque montañés empleado para reunir los rebaños dispersos por la tempestad, (relacionada, acaso, con los misterios de los *d'jins*, la *vaca astral de las cinco patas*, y otros seres de lo hiperfísico), toque, repetimos, que hubo necesidad de prohibir entre los soldados franceses, pues era tal la nostalgia alpestre que producía que muchos no podían resistir al llanto y no pocos llegaron hasta la deserción o el suicidio.

Algunos pretenden que la palabra música viene de la greco-latina *musa*, y otros que de la oriental *mosaj*, investigar. El padre Kircher, siguiendo a Diodoro Sículo quiere que sea derivada de la egipcia *mos* o *mox*, en cuyo caso vendríamos a parar a una sinonimia de precioso valor con *Mox*, el caudillo tepaneca o maya-quiché de este nombre, reverenciado también como Wotan entre los aborígenes de México. De todos modos la música es tan antigua como el hombre, y no hay pueblo alguno del planeta que no la conozca más o menos y no la emplee en las ocasiones más solemnes de la vida, cual si una intuición secreta, superior a todo raciocinio, le hiciese comprender el secreto matemático y de Magia que detrás de toda música yace oculto para el vulgo. La música aunada al canto y a la danza, expresó desde la antigüedad, cuanto hay de superanimal en la humana naturaleza: desde el placer y la alegría más emotiva, hasta la Magia y la Religión. Hay danzas primitivas en los dos continentes que, con razón, se han creído derivadas de misteriosas danzas astronómicas explicativas de los secretos de los cielos, o sea del movimiento de los planetas y otras enseñanzas de los Misterios en las más famosas ciudades de aquella época. En todos los pueblos prehistóricos, que fueron cultísimos contra lo que se obstina en creer nuestra ciencia, tales como los tartesios, druidas y norsos, las leyes religiosas y civiles, los edictos, las hazañas de los dioses y héroes, la historia, la religión, etc., estaban escritos en verso como los *Vedas* y los *Eddas* y la *Biblia* semita, y eran cantados y a veces bailados en públicas solemnidades por numerosos coros, como aquel de las bodas de Salomón en la que es fama participaron 400 voces y 200 instrumentistas. Si se estudiasen más a fondo ciertos pasajes de Grieg, los diversos aires escoceses, rusos y húngaros que instrumentó Beethoven en sus

mejores cuartetos de cuerda, así como el *zortzico*, vasco, el *fado* portugués y algunas producciones de la clásica Andalucía, acaso podríamos coleccionar algo de lo que fuese la música en pasadas épocas de cultura, aunada con el metro y la secreta rima de lenguajes como el sánscrito, cuando aquella coronaba, por encima aún de la Astronomía, el magno edificio pitagórico de la Matemática; épocas de la sumergida Atlántida que precedieran muchos siglos a los tiempos de la barbarie y decadencia que hoy conoce nuestra Pre-historia.

4- Los autores se lamentan de la pérdida de tales improvisaciones que, según Ríes, eran, aunque discutibles a veces según el patrón rutinario, sencillamente portentosas y personalísimas. Dada, sin embargo, la espontaneidad de muchos motivos que poseemos, no pueden ser ellos sino reflejos de aquellas improvisaciones. Para unas y otras, Beethoven parecía tener un patrón a la vez lírico y épico, pues al par que retrataba el universo objetivo, mostraba su propio corazón, con arreglo a los más excelsos cánones ocultistas. Por ejemplo la ley teosófica de los contrarios en sus fuertes entre pianísimos, o vice-versa, en la constante oposición entre las ternuras femeninas y los vigos masculinos, en el inextricable entrecruzado del placer con el dolor, la esperanza y el desaliento, la derrota y la victoria, etc. etc., se muestra, puede decirse, que en todas sus obras, las cuales, dentro del patrón universal de la sonata de Felipe Manuel Bach, son imagen fiel de la vida, con cánones tan severos como la epopeya, es a saber: un primer tiempo de empuje, de juventud, de loca carrera hacia la vida; primavera universal encerrada casi siempre en un *Allegro con brío*. Viene después la preocupación por el misterio que nos cerca; el dolor y el desengaño: la primera cana, la primera arruga, la primera interrogación contra el Destino en la edad llamada *de los cristos*, (edad desde los 32 a 40 años, en la que tantos yerran su misión y tienen que morir), y todo esto son las seriedades y dolorosas sublimidades del *Adagio*, del *Largo* o del *Andante*. Los autores, mediocres en sentido ocultista, aunque ellos sean genios en el sentido humano, suelen terminar aquí (aunque escriban cuatro tiempos) con la consagración de lo trágico, que siempre fue un género inferior, falso y maldito. Beethoven jamás incurre en este *crimen ocultista*, porque siempre anhela, siempre cree y espera en realidades mejores y en el retorno de la alegría, la ilusión y la felicidad primera, ahora ya en un ambiente de celeste paz conquistada por el doloroso esfuerzo. Beethoven *cierra siempre el ciclo* retornando a la fuente primera de alegría con los tiempos finales, iluminados (en obras como las sinfonías No. 3 o 5, o el final del *adagio* de la sonata 29 o del cuarteto, 7 para no citar otras) por la suprema luz del infinito, del triunfo tras la lucha. Tchaicowsky y muchos otros autores de justo renombre, incurren en ese lamentable defecto oculto, de lo trágico sin consuelo o sin reparación, especie de suicidio y de pesimismo, que es una blasfemia contra las felices promesas del Arte, la Religión y la Ciencia. . . Si tras la primavera y el verano, vienen el otoño melancólico y el invierno cruel, necio sería, en efecto, no esperar después también la vigorizadora sonrisa de una nueva primavera, porque si cuanto nace muere, cuanto muere renace, según el axioma ocultista.

5- La influencia decisiva que ejerciera Beethoven en el despertar musical del futuro creador del *drama lírico*, está descrita de mano maestra por nuestro amigo Francisco Vera en «Wagner y sus obras», donde, después de hablar de la que antes ejerciera Weber en la infancia del mismo y del fracaso total de los profesores de piano y de violín con el joven Wagner, añade: «Con los pésimos informes que del estudiante daban sus maestros de música, ¡cual no sería la sorpresa de su madre al oírle decir un día que «quería ser músico»!. . . Hubo, sin embargo, tal firmeza en sus palabras, brillaron sus ojos tan intensamente y adquirió su rostro tal expresión de seriedad, que el pequeño Ricardo pareció crecer en un instante alcanzando la altura moral a que se llega cuando el más profundo convencimiento dicta nuestras palabras. Esta súbita determinación de Ricardo

Wagner obedecía a una causa perfectamente justificada. Cuando su familia se estableció en Leipzig, el futuro genio asistió a los conciertos de la *Gewandhaus* oyendo en una de las ocasiones la *obertura de Egmont* y una de las sinfonías de Beethoven. La impresión que le produjo la sinfonía del sublime sordo fue el «levántate y anda» que despertó al genio latente que en Wagner dormía. El pequeño Ricardo quedó extático y mudo, sin poder pronunciar una sola palabra. . . seguía los compases de la orquesta sin comprender la serie de emociones que embargaban su alma;. . . dijérase que en lo más oculto de su ser, en eso que los modernos llaman conciencia internada, se agitaba todo un mundo de inéditas armonías sublimes que al mágico conjuro de la música beethoveniana luchaban por salir al exterior. . . Aquel niño, aquel embrión del futuro autor de *Parsifal*, supo acoplarse al genio de Beethoven; y así como éste estaba sordo para los ruidos exteriores porque su percepción acústica era de tan exquisita sensibilidad que sólo le permitía oír las sublimes armonías de otro mundo superior, aquel pareció quedar sordo de alma, pero en el fondo de ella, en los más íntimos repliegues de su yo, latía una infinita orquestación de silencios sonoros, de silencios áureos, cual los cantados por Maeterlink, silencios armoniosos y sublimes que, después de esa génesis interna, cristalizan, y las notas surgen, maravillosas y geniales, con algo de misterioso que atrae, que subyuga, que hace que el auditorio se olvide de todo cuanto le rodea, ligándole tan íntimamente a las notas que llegan a su oído, como lo quedó a Beethoven Wagner, quien entonces quiso ser «Beethoven o nada». . . Como los de la orquesta, el joven Wagner tuvo un silencio fecundo, porque en él vibró el germen de la música, porque en él se condensó la primera partícula de la riquísima cantera de su genio musical. . . Y entonces Wagner quiso ser músico, y fué».

La veneración religiosa que Wagner sintiera por su precursor musical, está escrita en caracteres indelebles en multitud de trabajos suyos. En el catálogo de las obras de Wagner que abarcan diez grandes volúmenes en la edición de E. W. Fritzch (Leipzig 1871-1883) hallamos los siguientes sugestivos títulos: *Una peregrinación a la casa de Beethoven - Dos informes para la ejecución de la Novena Sinfonía - Programas explicativos de la Sinfonía heroica, de la obertura de Coriolano*, etc., pero lo más notable fue su famoso *Credo artístico* de su obrita autobiográfica *Un músico alemán en París*, que dice:

«Creo en Dios Padre, en Mozart y en Beethoven, así como en sus discípulos y en sus apóstoles. Creo en el Espíritu Santo y en la verdad del Arte uno e indivisible. Creo que este arte procede de Dios y vive en el corazón de todos los hombres iluminados por el cielo. Creo que quien ha paladeado una sola vez sus sublimes dulzuras se convierte a él y jamás será un renegado. Creo que todos pueden alcanzar la felicidad por medio de él. Creo que, en el juicio final, serán afrentosamente condenados todos los que, en esta tierra, se hayan atrevido a comerciar con este arte sublime, al cual deshonran por maldad de corazón y grosera sensualidad. Creo, por el contrario, que sus fieles discípulos serán glorificados en una esencia celeste, radiante, con el brillo de todos los soles, en medio de los perfumes y los acordes más perfectos, y que estarán reunidos, por toda la eternidad, en la divina fuente de toda armonía. ¡Ojalá me sea otorgada tal gracia!. Amen».

6- Sir Rivett-Carnac, coronel edecán de S. M. británica, en su célebre Memoria *Cup-Mark as an archaic form of inscription*, de la que me he ocupado en mis estudios prehistóricos acerca de la indescifrable escritura por puntos y rayas, llamada *ogámica* u *ógmica*, apunta que el Maestro en sus últimos tiempos, cuando ya no estaba verdaderamente en este bajo mundo, hacía en el campo sus apuntes musicales en su *Scrap-book*, empleando, no los habituales signos del pentagrama, sino otros tan raros como incomprensibles: una especie de criptografía jeroglífica, como de rayas y puntos, con la que también contrajo el hábito de cubrir a veces las puertas y

ventanas de sus domicilios. Nadie ha sabido a ciencia cierta hasta el día, qué clase de signos convencionales podrían ser estos, porque sobre ello carecemos de más antecedentes. Los últimos cuadernos autógrafos que se conservan, tal como el estudiado y poseído por Cecilio Roda, cuaderno relativo a temas principalmente de los últimos cuartetos, son de notación ordinaria, aunque muy abreviada y difícil.

7- Cualquier diccionario de las lenguas neolatinas, viene a decir así: «Voluptuoso, voluptuosa, adjetivo equivalente a muelle, blando, afeminado, sensual, libidinoso, lascivo, etc. Dícese de la persona dada a los deleites carnales, y se extiende a todo aquello que inclina y provoca a ellos, o los fomenta. Lo lúbrico, obsceno, impuro, torpe». «Voluptuosidad, sustantivo femenino. Cualidad, condición o naturaleza de lo voluptuoso. Molicie, afeminación, corrupción de costumbres, libidinosidad, sensualidad. En mitología es una divinidad alegórica que se representa bajo la figura de una mujer joven, hermosa y desnuda, coronada de flores y teniendo en la mano una copa de oro en la que bebe una serpiente. Otros la pintan tendida en un lecho de flores, ardiente el rostro, lascivo el mirar y asiendo un globo de cristal con alas o un caduceo». . .

En una palabra, el prototipo del mal, la bajeza y el vicio. . . Tal es la medalla neo-latina.

Veamos ahora el reverso en los clásicos, es decir su nobilísimo significado pristino.

«*Voluptas, voluptatis*, femenino. *Volutta, placere, wollust, wolgefalen, volupté, plaisir, deleite, laetitia, praeter modum elata ex opinione presentis alicujus boni; omne id quo gaudemus. Dicitur tan de animo quam de corpore; tum de bona voluptate, tum de mala. Omne id, quo gaudemus, voluptas est ut omne quo offendimur dolor* (Cicerón 2. Fin c. 37), *Voluptatis verbo omnes qui Latine sciunt, duas res subjiciunt, laetitiam in animo, commotionem suaven jocunditatis in corpore* (ib. 1. 2, c. 4). *Divinus Plato escam malorum voluptatem appellat, quod ea vide licet homines capiantur, ut hamo pisces* (ib. I. de Sen. c. 13)», etc. (Calepinus, septen linguarum).

El contraste, como se ve, es absoluto. *Voluptas*, en su etimología sabia, significa exactamente lo contrario que en lenguas neo latinas, viciadas en su origen gracias a un sentimiento religioso respetable sin duda, cuando es sincero, pero incapaz por su propia esencia de abarcar todo el fondo de la sublime profundidad pagana antes de los días de su degradación. Por eso en su acepción pristina, se la personifica como una diosa casta y pura, nacida del ósculo, divino del alma humana con su Ego-Superior, chispa de la gran Llama de la Divinidad o Logos. En tal sentido, único verdadero, equivale a emoción trascendente más que a alegría sencilla; a elevación superhumana del alma; deleite divino, *epopteia*, éxtasis, amor suprasensible y místico, «compenetración íntima con la Divinidad que late en nosotros», que diría Schopenhauer; la toma de puesto, que Platón diría, en el magno banquete de los dioses; el estado de transfiguración de Jesús en el Tabor, estado que tantas veces presintiera Santa Teresa y del que el gran Plotino disfrutara sólo seis veces en su vida.

Fin.