

Aunque todas las artes son esencialmente autónomas, debido a los diferentes materiales y técnicas que emplean, existe un claro vínculo entre ellas. Hablamos así de la "arquitectura" de una sinfonía, y llamamos arquitectura, a su vez, a la "música petrificada". Igualmente decimos que cierta literatura tiene una cualidad "escultural" y a veces describimos una pieza de escultura como "un poema de piedra".

Se admite que la mayor parte de la fraseología que se usa en arte es puramente *metafórica*, pues concierne sólo al *efecto* de una obra de arte. Así, al llamar a una estatua "poema de piedra", solamente indicamos que su efecto en nosotros es de esa clase impalpable que normalmente recibimos de la poesía; no hacemos una declaración objetiva acerca de la intención del escultor o de su procedimiento técnico. Tal metáfora, aunque útil para propósitos descriptivos, no puede ayudarnos a obtener una comprensión más profunda de la naturaleza del arte.

Por otra parte, la comparación entre dos artes puede contribuir a este propósito cuando ésta es no sólo *metafórica* sino *analítica*, es decir, cuando se refiere a la *intención* y al *procedimiento técnico* del artista. Así, cuando hablamos de la "arquitectura" de una fuga, hacemos una declaración objetiva: que su compositor la ha construido por métodos análogos a los del arquitecto, y que ha dado a masas de material no representativo (sonido en lugar de piedra) forma significativa, regida por principios de proporción, balance y simetría; y esto arroja alguna luz sobre un tipo particular de música. Al emplear tales analogías, naturalmente, podemos conservar en mente las diferencias inherentes en el uso de diversos materiales.

Analogías de esta clase se emplean continuamente entre la música y las otras artes. No sólo hablamos de la "arquitectura" de una obra musical, sino que usamos el término "descripción musical" y decimos que los compositores que se preocupan por expresar carácter, modo y sentimiento, tienden hacia lo "literario". Y no hay duda de que la música puede relacionarse analógicamente con cada una de estas tres artes: con la arquitectura, en su construcción casi matemá-

NOTA: Se publica aquí el capítulo I de la obra "El Lenguaje de la Música" del destacado musicólogo inglés. Traducción de Julio Sánchez Reyes.

tica; con la pintura, en su representación de los objetos físicos; y con la literatura, en su empleo de un lenguaje para expresar emoción.

En varios períodos de la historia de la música, los compositores se han concentrado en uno de estos tres aspectos con la parcial exclusión de los otros. La música medieval fue en gran parte de concepción arquitectónica; los románticos se interesaron principalmente por lo literario, los impresionistas por lo pictórico; la música moderna ha retornado de nuevo a lo arquitectónico. Con todo, estos tres aspectos han persistido en todo período: descripción musical y música emocionalmente expresiva se originan en el canto llano; y algunos románticos, principalmente Bruckner y Reger, no fueron más que arquitectos musicales. En una obra como la Sinfonía Pastoral de Beethoven, encontramos estos tres aspectos en una sola composición: inspirada por una idea "literaria" (la expresión de sentimientos que despierta el contacto con el campo), la obra es una pletórica descripción musical, y tiene un diseño "arquitectónico" perfectamente satisfactorio. Y en un movimiento como "Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?" (Se han ocultado detrás de la nube los truenos y relámpagos?) de la Pasión según San Mateo de Bach, de hecho se funden los tres aspectos: el conjunto coral es a la vez una obra de arquitectura musical (polifonía imitativa), una descripción musical (de una tormenta inminente) y una obra de expresión emocional (gestación y erupción de ira).

Intentemos ahora relacionar analógicamente la música con la arquitectura, la pintura y la literatura, de modo más minucioso, y ver si esto puede ayudarnos a establecer la verdadera naturaleza de la música como arte.

Podemos intentar primero la analogía con la pintura, ya que ésta parece ser la menos esencial, pues cobija sólo un número limitado de obras y partes de éstas. Existe cuando el compositor imita objetos físicos en términos de sonido, como el pintor lo hace en términos de luz; el primero en un campo auditivo y el segundo en uno visual. (No debe importarnos la pintura que no represente objetos sino tipos abstractos, ya que se trata aquí más bien del caso de relación analógica de la pintura con la música).

Hay tres modos en que la música puede representar objetos físicos. Primero, por *imitación directa* de algo que emite un sonido de tono definido, tal como un cuco, una flauta de pastor, o un cuerno

de caza. Aquí el paralelo con la pintura es casi exacto: el pintor puede representar lo visual pero no el aspecto auditivo del objeto; el compositor lo auditivo pero no lo visual. (En el caso del cuco, el compositor puede considerarse en ventaja, ya que para nadie distinto a un naturalista es un fenómeno puramente auditivo!).

El segundo modo es por *imitación aproximada* de algo que emita un sonido de tono indefinido, tal como un rayo, un arroyo agitado, o ramas susurrantes. Aquí la representación del compositor es inevitablemente menos fiel que la del pintor: una pintura de una tempestad impresiona al ojo con una reproducción más o menos exacta de la apariencia de la tempestad; pero una representación musical de una tempestad impresiona al oído tan solo como reproducción aproximada del sonido de una tempestad. Los sonidos definidos de la música son diferentes de los sonidos indefinidos de la naturaleza: los registros en el tímpano no suenan exactamente como el trueno, ni las escalas cromáticas de los violines exactamente como el viento. Sin embargo, aun aquí, el compositor tiene una cierta ventaja compensatoria: puede reproducir la sensación del movimiento físico que el pintor sólo puede sugerir.

El tercer modo en que la música puede representar objetos físicos es por medio de la *sugestión* o *simbolización* de algo puramente visual, tal como la iluminación, las nubes o montañas, empleando sonidos que tienen un efecto sobre el oído similar al que la apariencia del objeto tiene sobre el ojo. Aquí la música se aproxima más estrechamente a la pintura, y a la vez se aleja de ella. En este intento para estimular la facultad visual, la música usurpa la función de la pintura; pero en la medida en que carece del poder de comunicación directa —al ser incapaz de representar el objeto de tal manera que pueda identificarse inmediatamente sin recurso de un título explicativo— es menos análoga con la pintura que cuando se limita a la imitación del fenómeno auditivo. El hecho de saber que el primero de los Tres Nocturnos de Debussy se titula *Nubes*, nos induce a una interpretación de tipos variables de sonido en términos de imaginación visual: tipos variables de luz, como el que experimentamos con el movimiento de las nubes. Pero si Debussy no hubiera dado al Nocturno su título, no podríamos afirmar lo que el compositor intentó representar, si algo intentó.

(El hecho de que en tales casos, un título sea necesario para suscitar el trabajo de imaginación, es tomado a menudo como una prueba de la ilegitimidad de esta clase de descripción musical. Pero no siempre se comprende que aun algunos poemas no son totalmente inteligibles sin sus títulos. Tomemos este de Tennyson:

*He clasps the crag with crooked hands;
Close to the sun in lonely lands,
Ring'd with the azure world, he stands.*

*The wrinkled sea beneath him crawls;
He watches from his mountain walls,
And like a thunderbolt he falls*¹.

Si Tennyson sólo hubiera dado a este poema el nombre de "Contornos", habría el lector comprendido exactamente lo que supone describir? Una vez que el título se conoce, no hay nada ambiguo acerca del poema.

Frecuentemente, los tres métodos musicales de descripción musical se funden o se superponen unos a otros en una sola composición. En la Sinfonía Pastoral de Beethoven, por ejemplo, la imitación directa de los cantos de los pájaros (cuco y codorniz) interrumpen la imitación aproximada de un arroyo susurrante, mientras el tercer canto del pájaro (ruiseñor) es también aproximado; el trueno en el pasaje de la tempestad es imitado aproximadamente, los rayos y la lluvia son sugeridos, y a ellos sigue la imitación directa de una flauta pastoril.

Hasta aquí, nuestra atención ha estado estrictamente confinada al elemento de imitación; pero ésta, por supuesto, no es la única intención del compositor ni la del pintor. La imitación es sólo el marco en el que cada tipo de artista, al utilizar los materiales de su propio arte, superpone su *visión* del objeto imitado o su *experiencia subjetiva* de él. El comentario de Beethoven sobre su Sinfonía Pastoral es en este caso oportuno: "más sentimiento que pintura".

¹ Con manos torvas golpea el risco;/ Cerca al sol en tierras solitarias,/ Circundado del azulado mundo, permanece.

Bajo él se humilla el mar ondulado;/ Vigila desde sus rocosas montañas/ E igual a una centella, cae.

Ahora bien, el pintor tiene siempre libertad para imponer su experiencia subjetiva en el marco básico de imitación, por la naturaleza misma de su arte: el objeto imitado será reconocido inmediatamente aun después de considerables modificaciones en los propósitos de la subjetividad². Pero el compositor puede sólo imponer su experiencia subjetiva en su imitación cuando alcanza la suficiente libertad de escoger sus propias notas para dar cuerpo al modelo general que tal imitación requiere. Por tanto, el poder de reproducir sonidos del mundo exterior en su forma exacta es la parte menos valiosa del equipo pictórico de la música, ya que el compositor no puede escoger sus propias notas, sino sólo aceptar las emitidas por el objeto imitado. La imitación directa es más aceptable cuando el compositor la usa como un simple elemento en una obra más extensa, tejiéndola en una reunión de notas ya escogidas por él para dar cuerpo a una imitación aproximada o a una sugestión de esa obra. Así, la llamada del cuco en *Al oír el Primer Cuco de Primavera* de Delius toma su lugar correcto como un detalle significativo de lo que el compositor quiso sugerir al evocar la atmósfera de un día primaveral; y esa sugestión encarna ya su propia experiencia subjetiva de la primavera.

La imitación indirecta es más valiosa en cuanto permite al compositor una considerable amplitud para escoger exactamente las notas que ha de usar al dar forma al modelo general que requiere su imitación; y por esta elección es capaz de transmitir su experiencia subjetiva del objeto imitado. En la mayoría de las canciones de *La bella molinera* de Schubert, por ejemplo, el acompañamiento imita indirectamente el movimiento fluído de un arroyo por tipos regulares de corcheas o semicorcheas; pero al dar forma en cada caso al modelo generalizado en diferentes series de notas, Schubert es capaz de transmitir las experiencias emocionales de su joven molinera (alegría, aprensión, furor celoso, etc.) a través de una visión subjetiva del arroyo. (*La bella molinera*, en efecto, como gran parte de la obra vocal de Schubert, se basa en el principio definido por Ruskin como "la falacia patética"; o sea, la proyección por el artista de su propio humor en algún objeto natural).

² Nos referimos aquí a la pintura que ha sido conocida por siglos, no al arte revolucionario de los últimos cincuenta años.

La sugestión o simbolización del fenómeno visual es igualmente valiosa, ya que depende totalmente del actual sistema de notación, que en el caso del fenómeno representado, es la que más vivamente conviene a la experiencia subjetiva del compositor. Fenómeno que no reconoceríamos siquiera con la ayuda de un título. De este modo, la simbolización de las nubes en *Nuages* de Debussy, está realizada por variables tipos de sonido; pero estos tipos variables pueden usarse para simbolizar muchas cosas: o sea las notas que Debussy escogió para dar cuerpo a estos tipos que convenían a su visión subjetiva de las nubes.

Resumiendo: la descripción musical es legítima aunque la función de la música sea secundaria. Su valor aumenta cuanto más se usa como vehículo para la experiencia subjetiva del objeto representado por el compositor; y es por medio de las notas actuales escogidas por él como la experiencia se transmite. Aquí termina toda analogía con lo pictórico, pues no existe obviamente conexión alguna entre la organización técnica de las notas y la de la pintura³. La forma como el compositor transmite su experiencia subjetiva es diferente a la del pintor; reside en el aspecto "literario" de la música —el uso de un lenguaje tonal para expresar humores y sentimientos—; aspecto que se discutirá en la sección relacionada con la analogía entre música y literatura.

Sin embargo, debería decirse en primer lugar, que cualquier parte de una descripción musical no tiene valor apreciable a menos que se integre en alguna clase de estructura musical; y esto nos lleva a nuestra próxima sección, un examen de la analogía entre la música y la arquitectura.

La realización definitiva de cualquier obra de arte se obtiene por medio de la estructura o de la forma; de ahí que las artes puedan relacionarse analógicamente con la arquitectura, que es encarnación visible de la forma pura. El poder de organización en gran escala que hizo posible la poesía de Dante, la pintura de Miguel Angel, y la música de Bach, es obviamente análogo al genio constructivo mo-

³ Comparaciones como las que se hacen entre la escritura pianística con el dibujo, la orquestación con el color, y cierto tipo de orquestación impresionista con la técnica "puntillista" de la pintura, son claramente metafóricas y no pueden darnos un conocimiento más profundo de la naturaleza de la música.

numental necesario en arquitectura; y fue claramente empleado en cada uno de los tres casos para producir estructuras que pudieran satisfacer el sentido estético de la armonía formal, del mismo modo como lo hacen las formas arquitectónicas.

En el caso de la música, la analogía parecería particularmente limitada, en el sentido de que, como se ha dicho, tanto el compositor como el arquitecto agrupan masas de material no representativo (sonido puro en el tiempo, y piedra en el espacio) dentro de formas significantes, regidas por principios de proporción, balance y simetría. Para comenzar, nuestra analogía busca ser simple y concluyente: la música es lo audible como la arquitectura es lo visible, y ambas son encarnación de la forma pura. Stravinski adhiere a este punto de vista: "No podría definir mejor la sensación producida por la música que diciendo que es idéntica a la que evoca la contemplación de la acción recíproca de formas arquitectónicas"⁴.

Pero miremos la analogía un poco más de cerca. ¿Hasta dónde podemos aplicarla? ¿A toda la música, o sólo a cierta clase de música? Es fácil justificar su aplicación frecuente a algunas de las obras más grandes jamás escritas, como las páginas maestras de contrapunto de los antiguos polifonistas hasta la época de Bach. En éstos, los temas son con frecuencia apenas un poco más emocionalmente expresivos que ladrillos o bloques de piedra (por ejemplo, aquellos temas de las "grandes" fugas para órgano en *La menor* y *Sol menor* de Bach), y son usados simplemente como materia prima capaz de convertirse en construcciones sonoras extensas por medio de líneas entrelazadas, construcciones en las que el tamaño de diferentes secciones se equilibran entre sí, hasta que sus masas combinadas hacen posible un climax final, dando al conjunto una conclusión parecida a una torre o una cúpula. Además, las líneas entrelazadas se "sostienen" en realidad unas a otras en un sistema casi matemático de tensión y distensión. Los antiguos polifonistas podrían ser verdaderamente considerados como arquitectos musicales, en el sentido de que cuando ellos quisieron escribir, por ejemplo, contrapunto invertible al duodécimo tono, tuvieron que trabajar de acuerdo con la siguiente tabla si el resultado había de ser satisfactorio:

⁴ *Crónica de mi Vida*.

1	12	7	6
2	11	8	5
3	10	9	4
4	9	10	3
5	8	11	2
6	7	12	1

Más aún, la experiencia que esta clase de música proporciona, es ciertamente parecida a la suministrada por la arquitectura: el goce de la belleza de forma pura. Lo que nos cautiva no es tanto el material temático como la forma satisfactoria en que se entreteje; no tanto, digamos, el sujeto de fuga, como su magistral resultado en *stretto* convertido en climax sonoro.

La analogía se aplica por supuesto, a toda música que sea principalmente contrapuntística: a la música fugal no expresiva de los últimos períodos (menor en cantidad y en calidad), y a aquella limitada cantidad de música moderna en la que el material no expresivo está organizado contrapuntísticamente por medio de "leyes" casi matemáticas similares a las que regían el viejo estilo polifónico (la mayoría de la música serial de *avantgarde*, y la música de Hindemith, por ejemplo). En todos estos casos, la materia prima es nada, la construcción intelectual todo, y el impacto sobre el oyente casi íntegramente formal y estético. Pero una vez que salimos del mundo limitado de la polifonía, en el que predomina el intelecto, la analogía llega a ser vaga e inútil, por dos razones. En primer lugar, la diferencia en los materiales salta a la vista: la materia musical de la música no polifónica no es inexpressiva como la de la arquitectura, sino llena de sentimiento humano. En segundo lugar, en el manejo de dicho material, las técnicas puramente intelectuales son reemplazadas por métodos en los que el intelecto está en cierta medida al servicio de los sentimientos.

Si un tema del tipo usado en música polifónica tiene la misma función que la de un ladrillo o un bloque de piedra (algo de ninguna importancia en sí mismo, y sólo útil como materia prima de una estructura), el material temático de otros tipos de música —ópera, canto, sinfonía— es importante en sí mismo, por ser emocionalmente expresivo, como lo es el material de la pintura y literatura. La experiencia derivada de una pieza de polifonía, como la que se deriva de

una pieza de arquitectura, consiste principalmente en la percepción y admiración de su forma; pero en la mayoría de los casos, la experiencia derivada de una pieza de música no-polifónica, como la que se deriva de una pintura o una obra literaria, es sólo parcialmente referible a una apreciación de su forma: mucho de esto proviene de nuestra respuesta emocional a su verdadero material. Un típico punto de contrapunto o sujeto de fuga no tienen significado real hasta que ocupan su lugar en la construcción como un todo; pero un tema en una sonata, como un esbozo en una pintura o una línea en un poema, es ya en sí mismo de cautivante interés emocional, aun cuando su pleno significado se aprecia solamente cuando su integración dentro de la totalidad de la forma adquiere sentido. Ciertamente, en música, y en literatura en un grado más alto, una obra puede ser sobresaliente a pesar de estar vertida en forma poco satisfactoria: escuchamos obras como *Boris Godunov* y el Concierto para Violín de Delius, así como leemos obras como *Tristram Shandy* y *Moby Dick*, no por su belleza formal, sino por su fascinante material.

En efecto, en muchos casos, el material temático de la polifonía es expresivo en sí mismo, y hasta muy expresivo: unos pocos ejemplos son el comienzo del Kyrie de la Misa en Si Menor de Bach, algunas fantasías para cuerdas de Purcell, "For with His Stripes" del Mesías, la Fuga para dos pianos en Do menor de Mozart y el Quam Olim Abrahæ de su Misa de Requiem. Verdaderamente, el material musical (como esperamos demostrarlo en este libro) es expresivo por su naturaleza misma; aunque por supuesto su expresión puede algunas veces ser extremadamente ligera. No obstante, hablando de un modo general, la analogía arquitectónica se aplica a toda polifonía, ya sea expresiva o inexpressiva, en el sentido de que la construcción es principalmente intelectual y el impacto principalmente formal; y la polifonía exterior se destruye porque la construcción se guía por el sentimiento y el impacto es de una considerable amplitud emocional.

La polifonía exterior, en efecto, desaparece por el solo axioma de que una obra musical, no menos que una pieza de arquitectura, tiene alguna clase de forma. Al alejarnos de la polifonía de Bach hacia otro tipo de obra suya, la Pasión según San Mateo, por ejemplo, difícilmente podremos descubrir cualquier analogía con la construcción arquitectónica. La escasa cantidad de polifonía que contiene es en su mayor parte "libre", y todo en ella es de concepción dramáti-

ca: un retrato del bullicio de una muchedumbre; y en su mayor parte la obra consiste en recitativos de tipo operático, arias cargadas de emoción en las que la melodía y el acompañamiento se funden, y corales tradicionales en que las emociones primitivas de la música folklórica adquieren intensidad por los extraordinarios recursos de la armonía profundamente expresiva de Bach. De nuevo, cuando volvemos a la sinfonía (clásica o romántica) podríamos justamente también (con más provecho, en realidad) comparar su estructura con la de un drama; es decir, una sucesión de hechos contrastados que se siguen unos a otros en una cadena de causa a efecto⁵; y una ópera, por supuesto, es sólo un drama cantado. Una obra como *La siesta de un fauno* de Debussy está construida (si puede usarse una palabra tan poco apropiada) más como el poema para el que se destinó como preludio, es decir, como cambiantes disposiciones de ánimo que se mezclan de acuerdo con la lógica de la emoción; y una canción no es más que un poema cantado.

Evidentemente, no podemos llevar la analogía arquitectónica demasiado lejos (como muchos han intentado hacerlo en la actual coyuntura de la historia de la música). Ello está en realidad tan limitado en aplicaciones como la analogía con la pintura: sólo cierto tipo de música, en cierta medida, puede ser legítimamente considerado como puro, forma casi matemática. Otra música tiene una diferente clase de forma, y un significado más amplio que el que nos comunica su forma sola, al ser la expresión de la experiencia subjetiva del compositor.

Así podemos decir que, excepto dentro de límites estrechamente definidos, la música no es un arte representativo, como la pintura, ni un arte puramente formal, como la arquitectura. ¿Qué clase de artes, entonces?

En una u otra forma sentimos que la música nos conduce a la experiencia subjetiva de los compositores. Pero ¿de qué modo? Es fácil ver cómo ocurre el fenómeno en pintura (por representación directa pero subjetiva de objetos físicos) y en literatura (por descripción directa pero subjetiva de objetos físicos, pensamientos, ca-

⁵ De los sinfonistas sólo Bruckner estableció una manera "arquitectónica" de componer sus sinfonías: equilibrando entre sí armonías melódicas; pero éste es un fenómeno aislado que por ahora no viene al caso.

racteres y emociones); pero ¿cómo ocurre tal fenómeno en música, que únicamente puede representar unos pocos objetos físicos, sugerir vagamente otros, y no hacer descripción explícita de nada? Para contestar esta pregunta, debemos volver a una consideración de la analogía entre la música y la literatura, y a una investigación de la música como lenguaje.

Para esclarecer el tema debatido, sería en primer lugar necesaria una digresión bastante prolija. Este libro ha intentado plantear, hasta el presente, la pregunta de si la música expresa en efecto la experiencia subjetiva del compositor. Una pregunta para la que todos presumieron instintivamente alguna vez tener una respuesta afirmativa, y para la que sin embargo, de modo igualmente instintivo, muchos compositores modernos presumieron dar de una vez y para siempre una respuesta negativa. Si vamos a establecer el derecho para hacer cualquier analogía entre música y literatura, la pregunta tendrá que plantearse nuevamente, y algunas razones servirán para intentar una respuesta afirmativa. Pero no esperemos encontrar una respuesta categórica; ¿qué prueba puede haber en estas materias? En una época que desconfía de todas las viejas suposiciones intuitivas, no puede haber respuestas concluyentes. Ni siquiera las nuevas y presumidas respuestas negativas (hecho que puede entusiasmarnos al principio). Lo que podemos hacer es mostrar que todavía hay mucho por decir en este u otro aspecto; que la cuestión está todavía planteada, no importa lo mutable que pueda ser la opinión, y que la convicción de una persona es tan buena como la de otra.

No es la intención investigar aquí toda teoría de la música considerada como expresión; los teóricos están limitados notoriamente por abstracciones. Me propongo tratar el asunto de un modo más concreto, exponiendo el argumento admitido contra la opinión de la música como expresión, en palabras de dos de nuestros más sobresalientes compositores de hoy día; y por otra parte aduciendo varios argumentos: la opinión de otros compositores, de un poeta, la experiencia de los oyentes, y la práctica de los compositores en general.

Primero, la opinión negativa, en palabras de Stravinski: "Considero que la música es, por su naturaleza misma, impotente para *expresar* algo, ya sea un sentimiento, una actitud mental, una disposición de ánimo psicológica, un fenómeno de la naturaleza, etc... si, como es casi siempre el caso, la música se presenta como expresión

de algo, esto es sólo una ilusión y no una realidad". Obviamente, todo depende de lo que "expresar" signifique para Stravinski: si quiere decir "expresar explícitamente, como pueden hacerlo las palabras", su observación es una perogrullada; si quiere decir "comunicar algo al oyente por cualquier medio que sea", está únicamente ofreciendo una opinión, sin aducir ninguna prueba.

Las teorías de los compositores tienden a basarse en sus propias necesidades artísticas, y es evidente que Stravinski, empeñado en alejar la música hasta donde es posible de la estética romántica, quiera naturalmente formular una teoría de esta clase. Esta es una teoría extrema, el producto de la mente intensamente individual del compositor; pero esto ha sido aceptado por tener un origen tan eminente, y su efecto en el pensamiento estético contemporáneo ha sido perjudicial. Aaron Copland, discípulo de Stravinski, y un compositor que no puede considerarse romántico por más intentos que se hagan, ha juzgado precisamente la actitud de Stravinski en esta materia como "intransigente", y explica que "esto se debe al hecho de que tanta gente haya tratado de indicar diferentes significados en producción tan diversa". Y añade: "Sabe Dios qué difícil es explicar el significado de una obra musical, y decirlo finalmente de modo que todos queden satisfechos con la explicación. Pero no se debe llegar al extremo opuesto de negar a la música el derecho de ser expresiva".

Merece anotarse que, hasta que Stravinski publicó su categórica declaración en contrario, todos aceptaban del modo más natural que la música era expresiva. Citemos otro compositor anterior, no un romántico de tipo Wagneriano, sino uno establecido firmemente en la tradición clásica.

Mendelssohn escribió una vez: "La gente acostumbra quejarse de que la música es tan ambigua; que es tan incierto lo que debe pensarse cuando se la oye; mientras que nadie duda del significado de las palabras. Para mí es completamente lo contrario. Y no sólo respecto de un discurso completo, sino también de palabras individuales; éstas, igualmente, me parecen tan ambiguas, tan vagas, de tan equívoco significado en comparación con la música auténtica, que llena el alma, ella sí, con una riqueza mayor que la de las palabras. Los pensamientos que me transmite una obra musical que amo no son demasiado indefinidos para ponerlos en palabras, sino por el contrario,

demasiado definidos. Y así encuentro, en todo intento para expresar tales pensamientos, que algo está correcto, pero al mismo tiempo, que algo en todos ellos es poco convincente...".

Ahora bien, cuando Mendelssohn da ejemplos de los *pensamientos* (*Gedanken*) a que la música da lugar, encontramos que usa la palabra en el sentido general de "actividades mentales", y en efecto expresa más bien *sentimientos*; ya que él alude específicamente a resignación, melancolía y alabanza a Dios. Y quienes encuentran que la música puede expresarlo todo (la mayoría de la humanidad) encuentran que puede expresar emociones. Tomemos por testigo, no ya un compositor semi-romántico esta vez, sino uno de los poetas clásicos más lúcidos.

Dryden en su "Canto para el Día de St. Cecilia", demostró que la música era para él emocionalmente expresiva,

*The soft complaining flute
In dying notes discovers
The woes of hopeless lovers,
Whose dirge is whisper'd by the warbling lute.*

*Sharp violins proclaim
Their jealous pangs and desperation,
Fury, frantic indignation,
Depths of pains, and height of passion
For the fair disdainful dame*⁶.

Ninguna duda en el pensamiento de Dryden! Como él dijo antes en el mismo poema: "¿Qué pasión no puede la música suscitar y calmar?" Y la reacción emocional a la música ha sido experiencia de toda clase de oyentes. Basta leer las descripciones de composiciones musicales en programas o biografías, ya sea en inglés o en otro idioma, para encontrar que los escritores claudican del modo más prosaico después de Dryden: temas presumidos, coros agonizantes, ansiosas melodías, ritmos brutales, jubilosos climax...

⁶ La flauta dulce y llena de lamentos/ En notas agonizantes descubre/ Las miserias de amantes sin esperanza/ Cuyo fúnebre canto el laúd melodioso susurra.

Incisivos violines proclaman/ Sus celosos tormentos y desesperanzas,/ Furia, indignación frenética,/ Fondos de ansiedad y alturas de pasión/ Por la bella dama desdeñosa.

Y en tanto, ¿qué pensaban los compositores de su propia obra? Ni Stravinski, ni Mendelssohn nos lo dicen, pero uno de los más clásicos de todos lo ha hecho. Escuchen a Mozart: "Ahora, como para el aria de Belmonte en La mayor —'O wie ängstlich, O wie feurig'— ¿sabe usted cómo se expresa (*ausgedrückt*)? se indica inclusive (con los dos violines en octavas) el palpar de su amante corazón (*angezeigt*). Se ve lo trémulo —lo inconstante— se ve cómo palpita su pecho agitado —esto se expresa (*exprimirt*) por un *crescendo*— se escucha el susurro y el lamento —expresados (*ausgedrückt*)— en los primeros violines, en sordina, y una flauta al unísono"⁷. Nada más definitivo.

Asimismo, escuchen a Schubert que escribe a casa sobre la acogida de su "Ave María" en un concierto privado: "Ellos también se sorprendieron grandemente de mi piedad, que yo había expresado (*ausgedrückt*) en un himno a la Santa Virgen, que al parecer transporta las almas y las hace devotas. Pienso que esto se debe al hecho de que nunca fuerzo mi devoción y nunca compongo himnos u oraciones de esta clase, a menos que ello me domine inadvertidamente; pero esto es por lo general la devoción correcta y verdadera"⁸.

En todo caso, es innegable que los compositores han usado la música consciente o inconscientemente como lenguaje, por lo menos desde el año 1400. Un lenguaje nunca formulado en diccionario, porque por su misma naturaleza es incapaz de tal tratamiento. Unos pocos ejemplos serían suficientes. Una frase de dos notas (la sexta menor de la escala que cae a la quinta) es la que expresa angustia en la música de Josquin (*Lamento*); Morley ("Ah, break, alas!"); Bach Crucifixión, de la Misa en Si menor); Mozart (*Don Juan*: aflicción de doña Ana por la muerte de su padre); Schubert (*El Rey de los Elfos*: "mi padre, mi padre"); Musorgski (*Boris Godunov*: El Lamento del Inocente); Verdi (final de *La Traviata*); Wagner (el llamado motivo de la Esclavitud de *El Anillo*); Schoenberg (*Un Sobreviviente de Varsovia*: "fue separado de sus hijos"); Stravinski (*La Carrera del Libertino*: "En un sueño disparatado"); Britten (*Soneto de Donne*: "Oh, pudieran estos suspiros y lágrimas"); y en otros

⁷ Mozart, carta a su padre, Viena, 26 de septiembre de 1781, referente al Serrallo.

⁸ Schubert, carta a su padre y a su madrastra, Steyer, 25 (28) de julio de 1825.

innumerables pasajes musicales de éstos y prácticamente todos los compositores. Otro ejemplo es una frase de 1-3-5-6-5 en tonalidad mayor (algunas veces con notas de paso), usada para expresar una alegría santa, inocente y sencilla: frase que se encuentra en innumerables temas de canto llano y villancicos; en Wilbye ("Tan claro como la mañana"); Handel (Sinfonía Pastoral del *Mesías*); Humperdinck (Oración de los Niños de *Hansel y Gretel*); Busoni (Himno de Pascua del *Doctor Fausto*); Vaughan Williams ("Así entrarás en el Santo de los Santos" de *La Marcha de los Peregrinos*); y en muchos otros pasajes.

Igualmente podemos apreciar cómo los temas trágicos de la Pasión según San Mateo y *El Viaje de Invierno* impusieron a Bach y a Schubert una pesada (casi demasiado pesada) preponderancia de tonalidades menores; mientras que los temas más luminosos del Oratorio de Pascua y la mayor parte de *La bella molinera*, los impulsaron inevitablemente hacia la tonalidad mayor. ¿Dio alguien alguna vez al *Resurrexit* de la Misa un carácter suave y lento de tonalidad menor? ¿O bien al *Crucifixus* un acento vivo y rápido de tonalidad mayor? Intentemos cantar la palabra "*Crucifixus*" de los Coros del Aleluya de Handel, o la palabra "*Aleluya*" de la música del *Crucifixus* de la Misa en Si menor de Bach! Stravinski mismo ha estado de acuerdo con la práctica común en estas materias. En la *Sinfonía de los Salmos*, los dos primeros movimientos (expresión de salmos y súplicas sombrías) están en Mi menor y Do menor, respectivamente, mientras el último (expresión de un salmo de alabanza) se mueve entre Mi bemol mayor y Do mayor. Y su *Edipo Rey* está principalmente en tonalidades menores, como su *Carrera del Libertino* en mayores. Dentro de la órbita de la tonalidad, los compositores siempre han estado limitados por ciertas leyes expresivas de los medios empleados, leyes que son análogas a las del lenguaje.

Debemos, pues, admitir que cuando los compositores han intentado expresar emoción, los oyentes la han sentido presente en su música. Pero debemos todavía considerar la opinión de Stravinski de que "si como casi siempre es el caso, la música expresa algo, esto es sólo ilusión, no realidad".

Este punto de vista ha sido expuesto de un modo más detallado por Hindemith en su libro *El Mundo de un Compositor*. Su teoría es que la música tiene un efecto emotivo sobre el oyente, pero las emo-

ciones no son las del compositor, ni ellas despiertan las verdaderas emociones del oyente; en palabras de Stravinski "esto es sólo ilusión". Hindemith dice: "La música no puede expresar los sentimientos del compositor. Imaginemos a un compositor que escribe una obra extremadamente fúnebre, que puede requerir tres meses de trabajo intensivo. ¿Durante este período, está solamente pensando en funerales? ¿O puede aplacar su pena en aquellas horas que no dedica a su obra, y estar alegre hasta el momento en que reanuda su sombría actividad? Si él realmente expresó sus sentimientos con exactitud durante el tiempo de composición y redacción, estaríamos ante una horrible mezcla de expresiones, entre las que la parte penosa ocuparía necesariamente un pequeño espacio" Más adelante continúa: "Si el mismo compositor cree que expresa sus propios sentimientos, tenemos que acusarlo de falta de observación. Lo que hace realmente es esto: sabe por experiencia que ciertos tipos de musicalización corresponden a ciertas reacciones emocionales por parte del oyente. Al escribir estos tipos frecuentemente y al encontrar confirmadas sus observaciones, anticipa la reacción del oyente y se cree en la misma situación mental".

La ingenuidad y falta de lógica de este análisis, viniendo de un compositor de la talla mental de Hindemith, es verdaderamente lamentable. Pero debemos recordar de nuevo que los compositores escriben según su propia experiencia; y sabemos que Hindemith es, y se ve a sí mismo, como una especie superior de artesano, no como "Genio inspirado". Y más bien niega, en efecto, burlonamente, la existencia de la inspiración. "Las melodías pueden, en nuestro tiempo, construirse racionalmente. No necesitamos creer en musas soplando aires angélicos a sus escogidos". Por ser un compositor de esta clase, es incapaz de entender, a pesar de su comprensión intelectual de la construcción musical y de su laudable interés por los valores morales de la música, los profundos estímulos inconscientes que dieron origen a la música de la clase más profundamente emotiva. O sea, la mayor parte de la música escrita entre 1400 y nuestra época.

Parece haber en el análisis de Hindemith un rechazo casi premeditado de que un artista tiene dos yoes separados: el yo consciente y diario, que es presa de muchas emociones triviales pasajeras, y un yo profundo, inconsciente y creativo, que siempre está listo a retornar si la "inspiración" lo permite, y que está dispuesto a inmiscuirse intermitentemente, como "inspiración", durante su vida cotidiana. Si

Hindemith no ha tenido experiencia personal de esto, habrá oído hablar en cambio de los accesos de "enajenación" a que algunos grandes artistas han estado sujetos, cuando esto ocurre? ¿O tendrá alguna idea de la forma como este yo inconsciente y creativo continúa en medio de las distracciones de la vida diaria, concentrado en todas sus importantes realidades?⁹ Cuando decimos que un compositor, al escribir una obra extensa en un largo período expresa en ella sus emociones, no deberíamos explicar realmente lo que son para nosotros sus emociones significantes, permanentes y profundas, ni las pasajeras y superficiales provocada por placeres y desilusiones triviales.

Hay sólo un camino para aclarar la superficialidad del análisis "realista" de Hindemith, y es el de tomar un ejemplo concreto. Reflexionemos sobre la Sinfonía Heróica, tal como surgió en Beethoven. Sabemos que Beethoven se obsesionó por los ideales libertarios de la Revolución Francesa, y que, al considerar inicialmente a Napoleón como el héroe que quería libertar a la humanidad, concibió la idea de componer una sinfonía en su honor. ¿Cómo funcionó este estado mental en Beethoven? El ideal heróico, libertario, era (como lo fueron la "naturaleza", la "amada inmortal" y el "destino") el tema de una de sus más intensas emociones, siempre susceptible de estallar a la menor provocación (como lo sabemos por numerosas anécdotas). Y sabemos que concibió la sinfonía para expresar esta emoción persistente y ardorosa, teniendo aparentemente una visión del mundo como un todo, y no hay duda de que ciertos temas musicales se posesionaron de él durante su composición. ¿Cómo se originaron estos temas? Tomemos la Marcha Fúnebre, ya que el ejemplo de Hindemith es "una obra extremadamente fúnebre".

Una de las emociones que suscitan en Beethoven las ideas libertarias y heróicas fue, como se sabe, el profundo pesar por el aciago destino de aniquilamiento que hizo que muchos esperaran un libertador. Por lo que debemos sentir la necesidad que tuvo Beethoven de expre-

⁹ Mucho de lo que se escribe depende de la actividad diaria superficial. Puede uno estar preocupado por compras e impuestos, pero el flujo de lo inconsciente continúa imperturbable su curso, resolviendo problemas, planeando por anticipado: se sienta uno en su escritorio con el espíritu vacío y repentinamente las palabras llegan como del aire... "La obra ha sido realizada mientras uno durmió, compró o habló con sus amigos". (Graham Greene hablando al través del carácter de Maurice Bendrix, narrador en *"The End and the Affair"*, Cap. 2).

sar, por medios usuales, este sentimiento en su sinfonía: el movimiento lento debería ser una Marcha Fúnebre. Además, las leyes de la tonalidad exigían un tiempo de marcha lento en modo menor (obviamente Do menor, que fue el tono "trágico" de Mozart, el gran predecesor de Beethoven) y además un tema triste. Es ridículo imaginar que estas necesidades pudieron formularse, una por una, en la mente consciente de Beethoven; ellas debieron cristalizar inconscientemente en el tema principal en Do menor, construido sobre la trágica fórmula clásica del acorde menor. De modo también inconsciente Beethoven dio cuerpo así a su propia emoción personal relacionada con la muerte de un héroe, en términos consagrados por el lenguaje musical. Pero lo hizo a su manera: gradualmente estampó sobre la materia prima —el acorde de Do menor— la huella de su propia emoción individual tan fuertemente, que el tema resultante fue "original" y "característico", y no ha de confundirse con el mundo del lento Do menor de la *Música Fúnebre Masónica* de Mozart o la *Marcha Fúnebre de Sigfrido* de Wagner, ambas en la misma tradición. (Digo "gradualmente" ya que el tema, como era costumbre en Beethoven, tenía que tomar forma: el artífice consciente debería tender hacia la forma ideal de expresión desde su inconsciencia creadora).

Comparemos, por un momento, un caso similar en literatura: Tennyson, al escribir su *Oda a la Muerte del Duque de Wellington*. La misma intensa emoción personal (no afectada en manera alguna por el hecho de que, como Poeta Laureado, estaba obligado a escribir la Oda, ya que debe admitirse que el espíritu y el corazón de Tennyson estaban obviamente en el proyecto, cualquiera que fuere la reacción personal al asunto del poema); y el mismo recurso inevitable para ciertos elementos básicos de lenguaje con asociaciones consagradas por la tradición:

Bury the Great Duke
With an empire's lamentation
Let us bury the Great Duke
*To the noise of the mourning of a mighty nation*¹⁰.

¹⁰ Sepultad al Gran Duque/ Con lamentación de imperio/ Sepultemos al Gran Duque/ Para el bullicio de la aflicción de una nación poderosa.

Hay el mismo fuerte énfasis en el ritmo, la misma repetición obsesiva, el mismo inconfundible uso individual del lenguaje acostumbrado (subrayado aquí), y no puede dudarse que fue la misma lucha del artífice para convertir la inspiración original en una expresión ideal difícilmente conquistada.

Recordemos que, en ambos casos, las ocupaciones diarias interrumpieron sin duda al artista antes de haber terminado la obra; tal vez lo distrajo una visita, o la redacción de una carta de negocios. ¿Puede acaso concebirse que la corriente creadora (toda la vivencia y toda la conclusión definitivas de estas dos diferentes vidas humanas) dejaría de continuar su curso sin estorbo, afectada aun por tema tan acariciado? Y en el regreso (sin duda impaciente) al manuscrito, ¿no retornaría más poderoso que nunca el antiguo sentimiento *personal* de pesar por la muerte de un héroe, dando posiblemente un nuevo ímpetu para continuar con otro aspecto de esa emoción obsesiva?

Admitamos lo que es obvio para el sentido común: que Beethoven empleó el lenguaje tradicional de la música para expresar sus propias emociones personales y que las interrupciones diarias no impidieron a estas emociones continuar a través de toda la composición, y más allá de ella, ciertamente, pues *Egmont* y *Coriolano* estaban aún por llegar.

Debemos volver ahora a la segunda parte de la teoría de Hindemith; la que se relaciona con la reacción del oyente. Dice el compositor: "Si la música no expresa sentimientos, ¿cómo afecta entonces las emociones del oyente?" No hay duda de que oyentes, ejecutantes y compositores por igual pueden conmoverse cuando escuchan, ejecutan o imaginan la música, y por consiguiente esta música debe tocar algo de su vida emocional que les provoque aquel estado de excitación. Pero si estas reacciones mentales fueran sentimientos, no cambiarían tan rápidamente como lo hacen, y no empezarían y terminarían precisamente con los estímulos musicales que los despertaron. Si experimentamos un verdadero sentimiento de pesar —esto es, pesar no causado o liberado por la música— no es posible reemplazarlo, sin ninguna razón plausible, por un sentimiento de impetuosa alegría; y la alegría, a su vez, no puede reemplazarse por la complacencia tras una fracción de segundo... Las reacciones que evoca la música no son sentimientos, sino imágenes, memorias de sentimientos... No podemos tener reacciones musicales de significado emocional, a menos

que hubiéramos tenido alguna vez sentimientos verdaderos, el recuerdo de los cuales fuera revivido por la impresión musical. La música puede despertar reacciones de naturaleza penosa solamente si una experiencia anterior de verdadero pesar fuera acumulada en nuestra memoria y estuviera de nuevo ahora retratada de modo nebuloso... Y añade: "Pinturas, poemas, esculturas, obras de arquitectura... no ponen en libertad —al contrario de la música— imágenes de sentimientos; hablan en cambio a los sentimientos verdaderos, intransformables e inmodificables".

Es difícil saber aquí dónde comenzar; hay tantas falacias. Regresemos a la Marcha Fúnebre de la Heróica, y observemos las reacciones del oyente. En el ritmo lento y pesado, en el modo menor y la melodía triste, Beethoven reconocerá el signo de la marcha fúnebre. Y su propia expresión individual, con su grandeza indefinible, dará sentido a lo que ha de ser una marcha fúnebre escrita por una mente noble en conexión con un noble ideal. Pero ¿despertará la música "la experiencia anterior de verdadero pesar, acumulada en la memoria, y ahora retratada de modo nebuloso?" Seguramente no: la capacidad del oyente para sentir pesar (ciertamente intensificada por alguna experiencia personal dolorosa) convertirá en sentimiento el pesar personal de Beethoven, encarnado por él en esa música. *Sentirá como nunca antes había sentido.* Al oír la Marcha Fúnebre de Chopin, experimentará un pesar personal del todo diferente, que corresponde a un hombre igualmente diferente —un pesar más desesperado— y de nuevo sentirá como nunca antes había sentido. El oyente se pone así en contacto directo con la mente de un gran artista, "interpretando" su expresión de emoción del mismo modo que "interpretaría" una carta sentimental de un amigo: en ambos casos, la mente encuentra a la mente, hasta donde ello es posible. Y si el oyente no tiene capacidad para sentir un verdadero pesar (en oposición a una pena prosaica), no comprenderá, por supuesto, en absoluto, la Marcha Fúnebre.

Las dos razones que da Hindemith para demostrar que las emociones musicales no son "verdaderos" sentimientos ya no serán válidas. En primer lugar, las emociones provocadas por la música *no* "empiezan y terminan con los estímulos musicales que las despertaron"; empiezan, sí, puesto que una emoción específica no puede despertarse sin un estímulo; pero no terminan, ya que en la experiencia de mu-

cha gente los sentimientos que una obra musical despertó persisten durante días, aunque no se recuerden las notas que los ocasionaron. En segundo lugar, la idea de que diversas emociones no pueden sucederse unas a otras velozmente es sólo aplicable a los temperamentos plácidos. No hay duda de que el mismo Hindemith poseía una notable ecuanimidad, pero mucha gente voluble se encuentra a menudo a sí mismo oscilando entre la depresión y la alegría con o sin ningún estímulo externo. Y esto se encuentra muy a menudo en el arte mismo; en literatura por ejemplo. Bastaría recordar solamente las violentas transiciones de humor, de la profunda melancolía al éxtasis gozoso, en un poema como la *Oda a un Ruiseñor* de Keats.

En todo caso, ¿qué se quiso decir con que las emociones que las otras artes despiertan son más “verdaderas” que las de la música? ¿En que sentido, por ejemplo, es más “verdadero” el sentimiento de pesar evocado por la *Oda a la Muerte del Duque de Wellington* que el evocado por la Marcha Fúnebre de la Heróica? No ciertamente porque Tennyson nos exhorte con palabras explícitas, para “enterrar al Gran Duque”, mientras que Beethoven “sólo” expresa el íntimo sentimiento de pesar por la muerte de un héroe? En ambos casos, el sentimiento de pesar está estimulado en cierta forma por el uso de un lenguaje emocionalmente patético. ¿Y hasta dónde en ambos casos, puede decirse que el pesar es “verdadero”? No en el sentido de que el pesar que uno experimenta por una pérdida personal sea verdadero, sino en el sentido de que todas las grandes artes estimulan nuestras propias capacidades legítimas de emoción para participar por substitución de la experiencia del artista, como lo hacemos nosotros cuando nuestros amigos nos hablan de sus experiencias. En cierto sentido, la emoción que la música comunica es más real que la transmitida por medio de otras artes, porque es más *pura*, menos limitada. La verdadera diferencia expresiva entre las artes es que la pintura transmite sentimientos a través de una imagen visual, y la literatura a través de una declaración racionalmente inteligible, mientras la música comunica un sentimiento inequívoco y simple. Lo que podemos oír y sentir es lo que el compositor sintió, sin que nada interfiera lo que vio o pensó.

Esto nos lleva a otra dificultad: la supuesta vaguedad de las emociones expresadas en música. Hindemith, como aquellos de quienes Mendelssohn hablaba, encuentra ambigua la música. “Determinada obra musical puede causar reacciones notablemente diversas en

oyentes diferentes. Como ilustración de este aserto, quiero mencionar el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven, que conduce a mucha gente a un falso sentimiento de profunda melancolía, mientras otro grupo lo considera un simple scherzo, y un tercero una clase de pastoral. Cada grupo tiene razones para juzgarlo como lo hace”.

Hindemith tiene indudablemente razón cuando observa que la gente reacciona de diferentes modos emocionales ante una obra musical determinada, pero su afirmación de que toda reacción es igualmente justificable fracasa por tomar sólo en cuenta un simple punto psicológico. ¿No será que algunos oyentes son incapaces de entender apropiadamente el sentimiento de la música?¹¹. Esto puede suceder aun en el explícito mundo de la literatura: he visto a Edmundo en el *Rey Lear* representado como una mariposa superficialmente cínica, y a los espectadores reaccionando en conformidad, con falsas risas; pero una lectura atenta del texto de Shakespeare no justifica de ninguna manera esta concepción. Asimismo, el gran actor alemán Gründgens interpreta el Mefistófeles de Goethe como un ángel caído que se atormenta a sí mismo. Y si los actores pueden así desvirtuar el sentido emocional de una parte, uno se pregunta cuánta gente lee, digamos, la *Oda a una Alondra* de Shelley como una bonita y agradable página de poesía, o a *Moby Dick* simplemente como una excitante historia del mar.

El hecho es que la gente sólo puede reaccionar a las emociones expresadas en una obra de arte de acuerdo con su propia capacidad para sentirlas. Hindemith describe lo que sucede demasiado a menudo (tomando esto como una regla general para los oyentes): “La diferencia de interpretación radica en la diferencia de imágenes memorizadas por el oyente, y la selección inconsciente está hecha sobre la base del valor sentimental o el grado de importancia que cada imagen tiene: el oyente escoge la que esté más cerca y sea más cara a su disposición mental, o la que represente un sentimiento más común o más fácilmente accesible. Esta gente, que sabemos existe, carece to-

¹¹ La respuesta es, por supuesto, afirmativa; y esto explica porqué algunos “tests”, en los que son clasificadas y analizadas las reacciones de una reunión fortuita de individuos, no prueban nada. El entendimiento afín es un requisito previo; ¿cuál sería por ejemplo la utilidad de un test de este tipo, en uno de los libros proféticos de Blake?

talmente de musicalidad: ¿podemos suponer que un oyente del tipo "imagen-memoria" no tiene relación ninguna con las emociones expresadas por la música? Si alguno declarara que la Marcha Fúnebre de la Heróica es una obra pletórica, lo acusaríamos sin vacilar de ser emocionalmente sub-desarrollado. Una persona así querría entender el *Hamlet* como una tragedia solamente por virtud del sentido explícito de las palabras, y permanecería obviamente insensible a los oscuros acentos emocionales de la poesía. La persona auténticamente musical, con una capacidad normal para responder a la emoción, entiende inmediatamente el contenido emocional de una obra de música en la medida en que pueda experimentarlo.

¿No deberíamos siempre tratar de extender nuestra capacidad para comprender lo que el compositor está queriendo expresar, en lugar de aceptar la primera "respuesta normal" de nuestras emociones? No se está completamente a merced de sentimientos superficiales; es siempre posible penetrar más hondo. Por ejemplo, mi experiencia personal (y la de otros) de la música de Mozart en tono mayor, es esta: (1) en la niñez, música agradable; (2) en la adolescencia, música graciosa y elegante, pero trivial; (3) en la madurez, música elegante y graciosa que nos conmueve a menudo con profundas e inquietantes emociones. Quisiera afirmar aquí, sin vacilación, que en los casos 1 y 2, no comprendimos realmente a Mozart.

Examinemos ahora el segundo movimiento de la Séptima Sinfonía de Beethoven. Es en tonalidad menor, tiene un ritmo monótono y pesado, y su tema se inicia con doce repeticiones de la misma nota, que marcan ese ritmo; también el movimiento tiene un "trío" en mayor. Sería ocioso señalar que estos son los elementos emotivos de la Marcha Fúnebre. Recuérdesse la propia *Marcia Fúnebre* de Beethoven en la Sonata para piano en La bemol, Op. 26, y la de Chopin en su Sonata en Si bemol menor. Recuérdesse también el empleo que hizo Schubert del mismo ritmo (de nuevo con notas repetidas) en su "Muerte y la Doncella". Las dos diferencias principales entre el *Allegretto* de la Séptima Sinfonía y la auténtica marcha fúnebre son que el ritmo no está punteado, y que el tiempo es algo más rápido. (Esto depende en gran parte, por supuesto, del tiempo que le dé el director; se ha dicho que Beethoven había marcado el movimiento *Andante*, lo que lo acercaría al tiempo verdadero de la marcha fúnebre). La absoluta individualidad del movimiento consiste en que su tiempo es

algo más ligero, un tipo más apacible de marcha fúnebre: es, en efecto, una refrenada elegía, más que un pesado lamento. ¿Pero un "simple scherzo"? ¿Una "callada pastoral"? Hay la tendencia a considerar a quien reaccione de este modo como superficial, insensible a la música, o indiferente a Beethoven. Si fuera necesario reforzar el argumento, tendríamos el poderoso acorde menor del comienzo y del final, con la quinta aumentada, uno de los acordes más "trágicos" en música. Comparemos la *Marcia Fúnebre* de la Sonata en La bemol, Op. 26, el tema del "Destino" de *El Anillo*, el acorde de trompa que precede al clamor de Rodolfo en la muerte de Mimí, de *La Bohemia*, y el comienzo del "Sanctus fortis" de *El Sueño de Geroncio*: diferente color, diferente registro, diferente dinámica, diferente contexto, pero en todo ello es evidente una connotación esencialmente penosa.

Esta interpretación del *Allegretto* no puede descartarse como ajena al carácter de la sinfonía, ya que el movimiento cumple una función musical y "extra-musical" similar a la de la Marcha Fúnebre de la *Heroica*. Por supuesto, ninguna palabra puede describir exactamente la emoción de este movimiento o de cualquier otro. La emoción es, en palabras de Mendelssohn, "demasiado definida" para ser transcrita al medio ambiguo de las palabras. Sin embargo, la emoción está allí, es real; y a menos que el oyente reconozca, consciente o inconscientemente, la relación del movimiento con la concepción básica de la marcha fúnebre, su experiencia de la música será falseada; y una vez que esta relación se revele a quien esté totalmente desentendido de ella, puede alterar toda su respuesta emocional a la obra, a menos que él sinceramente no pueda (u obstinadamente no quiera) sentir la conexión.

Por supuesto, en un grado más sutil, una obra musical comunica algo diferente a todo oyente normalmente receptivo. Así lo expresa Aaron Copland: "Escuchen... los temas de la fuga cuarenta y ocho del Clave Bien Temperado de Bach. Escuchen cada tema, uno después de otro. Pronto se darán cuenta de que cada tema refleja un mundo diferente de sentimiento. Pronto comprenderán también que cuanto más bello les parezca un tema, más difícil será encontrar palabras que lo describan a entera satisfacción. Ciertamente, usted sabe cuándo un tema es alegre o triste... Estudie ahora el tema triste un poco más de cerca. Trate de captar la cualidad exacta de su tristeza. ¿Es una tristeza pesimista o resignada, o bien funesta o sonrientemente

triste? Supongamos que es usted afortunado y puede describir a su entera satisfacción, el significado exacto del tema escogido. Esto no es garantía de que alguien más quede satisfecho. Ni que necesite estarlo. Lo importante es que cada uno siente para sí mismo la cualidad expresiva específica de un tema, o, de modo similar, de toda una obra musical. Y si es una gran obra de arte, no espere que cada vez que vuelva a ella tenga para usted exactamente el mismo significado”.

Claro está, lo mismo se aplica al campo más explícito de la literatura: la idea de que hay varios estratos de sentimiento y significado en un poema, es un lugar común de crítica literaria. Escuchen a dos actores de temperamento muy diferente recitando el mismo poema: en cada caso tendrá un efecto emocional completamente distinto. ¿Y no tenemos también argumento aplicable al propio significado emocional e intelectual del *Fausto* de Goethe y del *Proceso* de Kafka? Sin embargo, el sentimiento general, tanto en literatura como en música, pasa inadvertido; y algunos, por simpatía intuitiva, caen más en esto que otros. El *Fausto* y la Quinta Sinfonía de Beethoven se consideran como “optimistas” (empleando los términos más amplios posibles), mientras que *El Proceso* de Kafka y la Sexta Sinfonía de Chaicovsqui como “pesimistas”, y todas las cuatro obras tienen muchas facetas a las que todos reaccionan de manera diferente, pero dentro del mismo modo general.

Pero quien conciba un movimiento de marcha fúnebre como una “clase de simple scherzo” puede ser considerado hasta cierto punto emocionalmente anormal (o simplemente insensible a la música).

Queda una dificultad final. ¿Es el lenguaje tradicional de la música, al que nos hemos referido, un lenguaje emocional auténtico, cuyas expresiones poseen actualmente el poder inherente para despertar ciertas emociones definidas en el oyente, o es una reunión de fórmulas vinculadas por hábito, durante un largo período, a ciertas emociones explícitamente verbales en las misas, óperas y canciones, que producen en el oyente una serie de reflejos condicionados?

Parece más probable que pueda darse a “ambas” posibilidades una respuesta positiva. Sería inútil negar que el uso continuo y consistente de ciertas expresiones del lenguaje musical durante cinco siglos o más ha determinado que las aceptemos sin objeción; y ello ha contribuido a intensificar el efecto de tales expresiones, a afirmar su carácter, y codificarlas claramente. Pero es difícil creer que esto sea todo. En

primer lugar, puede uno preguntarse cómo (para citar a Hindemith) "ciertos tipos de musicalización" aparecen siempre en primer lugar para "corresponder con ciertas reacciones emocionales por parte del oyente", a menos que las correspondencias fueran inherentes, como son, por ejemplo, aquellas entre ciertos gestos y ciertas emociones con que intentamos expresarlas: deleite, desprecio o disgusto. Asimismo parece sorprendente que a través de cinco siglos o más todos los compositores europeos sin excepción —algunos de ellos violentamente revolucionarios en otros aspectos— hubieran aceptado sin vacilar las connotaciones establecidas de distintas expresiones, y que esto haya demostrado el único aspecto invariable de la música. Podría esperarse que un compositor revolucionario tratara de liberarse de estas connotaciones para intentar el uso, digamos, del modo mayor 1-3-5-6-5, de tan inocente alegría, como expresión de alguna emoción oscura y maligna; pero nada de esto se ha intentado¹². En efecto, es posible descubrir, como trata de mostrarlo el Capítulo 2, estrechas correspondencias naturales entre los efectos emotivos de ciertas notas de la escala y sus posiciones en la jerarquía acústica conocida como series armónicas; parece improbable que la "fuerza" de la quinta y la "alegría" de la tercera mayor, por ejemplo, no fueran inherentes en sus posiciones "básicas" de las series.

En definitiva, es el lector quien ha de formar su propia opinión; mientras tanto, lo anterior puede quizás ser tomado como respaldo razonable para la opinión de que la música es un lenguaje de las emociones, y procedamos a analizar más detalladamente la analogía entre música y literatura.

Esta analogía consiste, entonces, en que ambas hacen uso de un lenguaje de sonidos con propósitos expresivos. Pero la analogía es sólo válida en el plano de la expresión emocional, pues declaraciones intelectuales abstractas tales como "Pienso, luego existo" están fuera del campo de la música, y la facultad de describir el mundo exterior pertenece, en el caso de ambas artes, a la analogía con la pintura ("descripción musical" y "descripción literaria").

¹² Actualmente, con el advenimiento de la música atonal y dodecafónica, tenemos al fin una revolución declarada que implica un rompimiento total con el pasado, un repudio de incluso los viejos términos del lenguaje musical, y una tentativa para reacondicionar el oyente a un nuevo ciclo. Si habrá de tener éxito es algo que no se puede aún afirmar.

La analogía puede entenderse mejor en el plano primitivo. La teoría más factible del origen del lenguaje es que éste empezó como gritos puramente emocionales e inarticulados de placer y dolor; y algunas de estas expresiones sobreviven aún en las dos lenguas —idioma y música— que han crecido fuera de ellas. Un gemido de "Ah!" pronunciado por un personaje de una ópera en una frase de dos notas de tono definido es apenas diferente de un gemido de "Ah!" pronunciado en tono indefinido por el personaje en una representación; el efecto es igualmente emotivo en ambos casos. Un ejemplo es el lamento de Mime en la Escena 3 del *Oro del Rhin*: transfíranse estas notas a un instrumento, como lo hace Wagner, y puede decirse que tenemos aquí un término básico en el vocabulario emocional de la música, que se origina en un término básico en el vocabulario emocional del idioma. Es esta, en efecto, nuestra figura de dos notas antes mencionada (la sexta menor que desciende a la quinta).

Más allá de estos casos sencillos, la analogía es sin embargo menos estrecha, aunque lo suficiente para ser fructífera. En literatura, los gritos inarticulados del hombre primitivo se transformaron en palabras, es decir, sonidos que pueden asociarse con objetos, ideas y sentimientos; que pueden asociarse, claro está, de modo racionalmente inteligible pero arbitrario; mientras que en música, se transformaron en notas, es decir, sonidos que tienen asociaciones claras pero no racionalmente inteligibles; o sea asociaciones inherentes, con las emociones básicas de la humanidad. Sin embargo, los diversos efectos de estas dos clases de sonidos tienen una conexión estrecha en el sentido de que ambas despiertan en el oyente una respuesta emocional como una comprensión de su significado, mientras que una nota que no tiene significado, despierta sólo una respuesta emocional¹³.

¿Una nota? ¿Una simple nota? Ciertamente. La capacidad de reaccionar a un sonido emocional aislado es el punto que sirve de prueba para la comprensión emocional de la música por parte del oyente. La evidente indiferencia de Hindemith al poder emocional y misterioso de la música se explica claramente cuando leemos su categó-

¹³ Efectivamente, una palabra desconocida (extraña) puede despertar una respuesta puramente emocional: por ejemplo, al oír a un extranjero injuriar a otro con una palabra insultante, podemos reaccionar emocionalmente a la palabra sin comprender su significado. Aquí se aísla el efecto puramente emocional del lenguaje.

rica declaración de que la música no puede existir en una sola nota: Hindemith se revela completamente impermeable al impacto sensual y emocional del material básico de la música; vale decir, un sonido único de tono definido. Dice el compositor: "La verdad es que como tonos únicos son hechos meramente acústicos que no evocan ninguna auténtica reacción musical. Ningún efecto musical puede obtenerse a no ser que se haya percibido la tensión entre por lo menos dos únicos tonos diferentes".

Por supuesto, una obra musical no puede consistir en una nota; pero una nota, como una palabra, puede producir un efecto emocional y artístico inmediato, antes de que sigan otras palabras o notas. Tomemos un ejemplo. El poema de Browning *Pippa Passes* empieza cuando una muchachita molinera salta de la cama y grita: "Día!". Es ésta la *primera línea* del poema, y quien lo lea en voz alta haría una pausa antes de continuar "Rápido y más rápido..." En el oyente, enterado de la situación a través del sentido inicial del párrafo, la sola palabra origina a la vez una comprensión intelectual de que el día ha apuntado, y una respuesta emocional a la alegría extática que siente la jovencita ante este fenómeno natural. Hay aquí ya poesía aunque no todavía un poema.

Volvamos ahora a un equivalente musical: el *Rienzi* de Wagner. El público está sentado en el teatro y empieza la obertura. Un solo de trompeta toca la nota La; ésta comienza tranquilamente, se sostiene, conduce a un *forte*, y desaparece de nuevo gradualmente en el silencio. Es a la vez un sonido bello, misterioso y conmovedor: el color tonal de la trompeta evoca asociaciones militares y heroicas, la longitud de la nota da un sentido de solemnidad, el aumento y la disminución del volumen da un sentido de algo que nace de la nada y se desvanece en el sitio de donde vino. Por no ser una palabra, el sonido no tiene asociaciones intelectuales; despierta solamente las emociones de pavor y asombro y un presentimiento de los sucesos heroicos por venir. Hay aquí ya música, aunque no una obra musical. (El hecho de que, en este caso, la obra musical, decepciona flagrantemente la expectativa que provocó el mágico comienzo no ha de confundirnos aquí, aunque lo haga en el teatro).

Por supuesto, la opinión principal de Hindemith, es correcta. Una obra musical está hecha de agregados de notas, como un poema

de agregados de palabras. Y aquí desaparece completamente en cierto sentido la analogía con la literatura, pues no hay conexión entre la organización emocional e intelectual de las palabras, dentro de la lógica de la sintaxis verbal, y la organización emocional e intelectual de las notas dentro de la lógica de la sintaxis musical. No obstante, la analogía es aún válida en otro sentido, puesto que la organización emotiva total de una obra musical es a menudo bastante similar a la de un poema o un drama. Esto puede verse claramente en el caso de una canción o una ópera. Todos pueden oír cómo Schubert, por el empleo de diferentes tipos de melodía, ritmos diferentes, y sutiles modulaciones tonales, sigue la progresión emocional del poema, en una canción como *Margarita en la Rueda*; y con perdón de Hindemith, las emociones conflictivas de poema y música se siguen en rápida sucesión —ansiedad bulliciosa, éxtasis gozoso, un grito de dolor placentero— sin que por ello las emociones del poema sean menos “reales” que las de la música. Asimismo, la construcción musical de Wagner, en una obra como *El Anillo*, va de mano con su construcción dramático-verbal; en efecto, como bien se sabe, fueron apropiadamente concebidas como una totalidad dramático-musical indisoluble.

Pero ¿qué ha de decirse de la música “pura”, de la música sin palabras? ¿No de la música de tipo puramente “arquitectónico” sino de música cuyo propósito fue claramente la expresión de las emociones del compositor? Una comparación más detallada de la Marcha Fúnebre de la *Heroica* y de la *Oda a la Muerte del Duque de Wellington* aclarará un poco este asunto.

La muerte de un héroe suscita emociones conflictivas en un artista que siente tal suceso de modo profundo: pesar ante el hecho escueto de la muerte; un sentimiento de consuelo tierno en el pensamiento de que la muerte trae paz; gozo y triunfo ante la memoria de los grandes hechos del héroe; un valor impetuoso y resuelto inspirado por su ejemplo. (No es necesario decir que al tratar temas como este, un artista se siente vocero de emociones nacionales y universales).

Y bien, la Oda de Tennyson comienza con tres estrofas que expresan un hondo pesar que se hace universal por la muerte del héroe. En una cuarta estrofa más larga, evoca “toda su grandeza en el pasado... grande en el consejo y grande en la guerra... la torre de fortaleza que permanecía firme ante todos los vientos”. En una quinta

estrofa de igual longitud, surgen sentimientos más tiernos: "Bajo la cruz dorada que brilla sobre la ciudad y el río, descansará para siempre entre los sabios y los valientes". La sexta y más larga estrofa es un orgulloso y triunfante himno de alabanza de las más grandes hazañas del héroe: "con flagores de trompeta, clamoreo de hombres, retumbar de cañones, y entrechocar de armas". Las estrofas séptima y octava traen el sentimiento de una determinación valerosa: "Una voz del pueblo! Somos pueblo aún . . . no una o dos veces en nuestra áspera historia de isla, el sendero del deber fue el camino a la gloria". La estrofa novena y última vuelve a una pesadumbre más serena: "Paz, su triunfo será cantado por alguna lengua aún no conocida . . . no hable más de su renombre, deje sus aficiones terrenales, y en la vasta catedral abandónelo. Dios lo acepta, Cristo lo recibe".

Este es necesariamente un esbozo general del poema: Tennyson trama estas emociones conflictivas en el modo minucioso y variado que permiten las palabras. Tomemos por ejemplo estas líneas:

*O peace, it is a day of pain
For one, upon whose hand and heart and brain
Once the weight and fate of Europe hung.
Ours the pain, be his the gain!*¹⁴.

Puede verse que tres sentimientos "verdaderos" —pesar, admiración y sentido del triunfo— se suceden aquí unos a otros con extrema rapidez; no hay rastro sin embargo de lo que Hindemith, al hablar de la manera como las emociones se suceden en música unas a otras, llama "su desvariada, casi demente manera de apariencia".

Tampoco hay nada demente en la forma como emociones similares en Beethoven (libre de toda asociación intelectual, de todo "significado") se suceden unas a otras en la Marcha Fúnebre de la *Heroica*. Como en Tennyson, la sección inicial (la Marcha Fúnebre pro-

¹⁴ Oh paz, es éste un día de pena/ Para quien, de cuyo corazón y mano y mente/ Una vez el peso y el destino de Europa dependieron./ Nuestra sea la pena y suya la ganancia!

piamente dicha) presenta el sentimiento de pesar opresivo y universal, aunque dentro de una emoción consoladora y más tierna en el pasaje en Mi bemol mayor, y en la aparición momentánea del acorde de Re bemol mayor, que es inmediatamente contradicho (cotéjese "Paz, es éste un día de pena"). La segunda sección (el trío en Do mayor) pasa de la alegría al triunfo, o viceversa, y se interrumpe en la tercera sección (la reexposición de la sección primera) para reasumir el sentimiento de pesar. Aquí, sin embargo, después de los primeros compases, comienza el poderoso pasaje fugado, invirtiendo el "consolador" tema en Mi bemol, y poniéndole en la tonalidad menor: toda esta sección presenta los sentimientos de determinación impetuosa, que pasan a una expresión animada (trompas en Mi bemol) y que regresa, recogiendo una vez más el sentimiento doloroso, en la reanudación de la propia marcha fúnebre. Después de un cambio repentino a los sentimientos tiernos (cuerdas en Re bemol), el movimiento termina en ambiente de pesar silencioso, con interrumpidas referencias al tema inicial.

Son pobres las palabras, excepto en las manos de un poeta. Los adjetivos emocionales que he empleado antes son sólo tenues calificativos para indicar el sentimiento general de la música. Acudiendo a Mendelssohn, las palabras son "tan ambiguas, tan vagas"; en todo intento para expresar las emociones de la música en palabras "nada es correcto, pero nada es insatisfactorio". Ninguno, y yo menos que nadie, querría atribuir calificativos verbales a los profundos sentimientos despertados durante una ejecución de la Sinfonía *Heroica*. No quisiera ser mal comprendido respecto a mi comparación con la Oda de Tennyson: lo último que yo pensaría al escuchar la Marcha Fúnebre de Beethoven es en este poema, que obviamente expresa las mismas emociones básicas, pero a través de la mediación de un hombre de otra raza con otra actitud hacia la vida, y a través de otro medio artístico. Cada uno dice lo que tiene que decir en su propio modo, y no hay lugar a traducción o equivalencia. Mi única razón para un análisis verbal comparativo de las dos obras es tratar de indicar que las funciones de la música mucho más que las de la poesía forman una exposición coherente y unificada fuera de nuestras emociones conflictivas. Tampoco me interesan en este caso los aciertos y errores de la concepción que de un héroe tienen Beethoven y Tennyson, ni la comparación del valor artístico de las dos obras. Y sólo es-

cogí los ejemplos a causa de la particular referencia de Hindemith a "una obra extremadamente fúnebre".

Otra dificultad nos sale al encuentro. Se objeta comúnmente, cuando se ofrece un análisis de las emociones expresadas en una obra musical, que la música tiene un método lógico y constructivo inmanente, y que ésta ha de permanecer o desaparecer finalmente como obra musical. Nadie disientirá al respecto, y difícilmente nadie se molestaría en hacer un análisis emocional de una obra que no ha sido reconocida ya como excelente desde el punto de vista técnico. Realmente, no hay aquí ningún conflicto de ideas. Todo artista ha de urdir las emociones que expresa en una exposición intelectual y emocionalmente coherente; y emociones urdidas de este modo artísticamente formal no dejan de ser emociones porque no floten más o menos vagamente como en la vida diaria; en efecto, llegan a ser incluso más "reales" por su aislamiento y combinación sensitiva en una gran obra de arte. El gran artista hace una exposición sumamente "justa" de nuestras propias emociones que sin embargo no podemos organizar en una expresión satisfactoria.

La música no es menos capaz de ser emocionalmente inteligible porque se limite a las leyes de la construcción musical, como la poesía porque se ajuste a las leyes de la construcción gramatical. En efecto, en ambos casos, sería un axioma decir que la construcción de una obra de arte se guía tanto por los sentimientos como por el intelecto: el intelecto da la habilidad necesaria para realizar la forma total que se *siente* antes de que sea intelectualmente comprendida. Volvamos una vez más a la Marcha Fúnebre de la *Heroica*. Hemos visto cómo la tonalidad de Do menor y el ritmo de marcha lento debieron cristalizar inconscientemente en Beethoven como tema principal. De modo igualmente inconsciente, los sentimientos tiernos por la muerte del héroe dan lugar a un grupo de notas en Mi bemol (el tono natural para el final de un primer tema que comienza en Do menor); el sentimiento de alegría podría naturalmente encontrar salida en grupos de notas más brillantes en Do mayor (el modo natural para el Trío); y los sentimientos de triunfo en los climax en Sol y Do mayor del trío, que son el punto central y más lejano del carácter melancólico del comienzo y del final. El artífice consciente que había

en Beethoven vería en ello la prueba de que estas compulsiones inconscientes fueran realizadas por completo.

Un simple examen bastará para mostrar cómo las leyes de la construcción musical ayudan más que impiden la expresión emocional exactamente del mismo modo que las leyes de la construcción poética. Una marcha fúnebre lo mismo que una oda a la muerte de un héroe, por lógica del sentimiento humano, pasarán normalmente del pesar al triunfo y viceversa. En el caso de Beethoven, como hemos visto, el triunfo estaba limitado por las leyes de la lógica musical a los climax en Sol y Do mayor, con trompetas y tambores, en su trío en Do mayor, punto central del movimiento; y el resultado es completamente correcto y satisfactorio, desde el punto de vista formal y emotivo. En el caso de Tennyson, las leyes del lenguaje exigían una palabra culminante para formar su punto central; y la palabra más correcta que uno puede usar para ensalzar la muerte de un héroe en el idioma inglés es "honor". En el centro de la Oda de Tennyson, las líneas siguientes aparecen dos veces en ocasiones separadas, a una distancia aproximadamente proporcionada a la que había entre los climax en Sol y Do mayor en Beethoven; hasta donde esto puede ser mensurable:

*With honour, honour, honour, honour to him,
Eternal honour to his name*¹⁵.

Y no trato de decir que estas cosas no hubieran sucedido de modo diferente; en la Marcha Fúnebre de Chopin el breve movimiento triunfal está en la primera sección, en tonalidad relativa mayor, y el alivio enteramente en el trío, en la misma tonalidad: sólo intento demostrar cómo un músico y un poeta han obedecido las leyes de sus respectivas artes con cierta naturalidad, y han alcanzado en cada caso un tremendo impacto formal y emocional, *que son una y la misma cosa*.

De esta manera, puede explicarse cómo aquellos que tienen un sentimiento pero no un conocimiento técnico de la música pueden justificablemente decir que "entienden" una obra musical; la forma es entendida como un aspecto emocional, como debió ser originalmente concebida por el compositor. Y no se necesitaría justificar este acercamiento a la música (aunque el presente *Zeitgeist* esté decididamente en contra): la música puede presentarse a justo título como la

¹⁵ Con honor, honor, honor, honor a él,/ Honor eterno a su nombre.

expresión suprema de emociones universales de los grandes compositores, y ser también interesante, desde el punto de vista de la habilidad, para los inclinados a la técnica; del mismo modo que un poema, asimilado emocionalmente por muchos lectores, puede ser criticado por un estudiante de técnica poética.

Pero se objetará que no hemos probado ninguna conexión inherente entre las notas y las emociones que se supone expresan. Esto es, por supuesto, la tarea del resto del libro. En este punto, podemos sintetizar lo anterior, antes de proceder a nuestro examen del modo en que la música funciona como lenguaje de emociones.

El argumento de esta primera parte puede consignarse en pocas palabras como sigue. La música tiene naturalmente sus propias leyes técnicas, que se refieren a la organización de las notas dentro de formas coherentes; pero considerada como expresión, tiene tres aspectos separados, relacionados con las artes de arquitectura, pintura y literatura. (1) El aspecto meramente "arquitectónico" se encuentra en un número limitado de obras contrapuntísticas formadas de material que no es emocionalmente expresivo; aunque esta "inexpresividad" es relativa, casi nunca absoluta. La atracción de esta clase de música consiste en gran medida en la apreciación estética de la belleza de forma pura. (2) El aspecto puramente "pictórico" de la música se encuentra en un número limitado de obras, y pasajes de obras, que imitan objetos externos pertenecientes al mundo natural; y es más valioso cuando la imitación es lo suficientemente aproximada como para dejar al compositor libertad considerable de escoger sus propias notas que den cuerpo a su experiencia subjetiva del objeto imitado. La atracción de esta clase de música se logra pasando de la imaginación auditiva a la visual y luego a las emociones. (3) El aspecto "literario" de la música puede hallarse, en extensión más o menos grande, en la mayor parte de la música Occidental escrita entre 1400 y nuestros días, ya que la música es, propiamente hablando, un lenguaje de las emociones, semejante a la palabra. La atracción de esta música reside en su carácter emotivo, y por lo tanto sólo podremos apreciarla plenamente si somos sensibles a ese carácter.

La apreciación general de la música como fenómeno "puramente musical" limita la comprensión del oyente a la belleza puramente auditiva de las grandes obras maestras —esto es, a su atractivo superficial— y a su construcción puramente técnica. Esto último no es

más (ni menos) que la magnífica habilidad por medio de la cual los compositores expresan coherentemente sus emociones: esto será siempre ininteligible para el lego, excepto emocionalmente, e inexplicable finalmente para casi todos los que no sean compositores en potencia. La música es, en efecto, "extra-musical" en el sentido en que la poesía es "extra-verbal", pues las notas, como las palabras, tienen connotaciones emocionales; o sea, repitamos, la expresión suprema de emociones universales, de un modo enteramente personal, por parte de los grandes compositores.